



Jerzy Franczak

Wojciech Hamerski

Paul Hamilton

Tomasz Sobieraj

Paweł Tomczok

zima-wiosna 15-16 2019

POETYKA i realizmy

Nie można wykluczyć, że wszystkie terminy poetyki będą stopniowo odsłaniały swe mniej abstrakcyjne ontologie i że poetyka jako jedna z pierwszych dziedzin uświadamiać będzie osobliwą realność każdej sfery pojęciowej. Operacyjna przydatność i skuteczność pojęć poetyki wynikałaby z tego, że ich mieszana, realno-abstrakcyjna ontologia pozwala na wgląd w intrygujące procesy dematerializowania i materializowania się realności ujawnianych przez literaturę.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Eliza Cushman Rose – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)
prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)
prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)
prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)
prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Joanna Krajewska – polska wersja językowa

Eliza Cushman Rose – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: fragment obrazu *Whistlejacket* George'a Stubbsa, 1762

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

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima/wiosna 2019 (15-16) rok IV | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2019

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

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	<i>Realność poetyki</i>		s. 4
teorie	Paweł Tomczok, <i>Realność pośrednika</i>		s. 6
	Jerzy Franczak, <i>Barometr pani Aubain</i>		s. 24
	Wojciech Hamerski, <i>Realpoetik w Polsce</i>		s. 36
przekłady	Paul Hamilton, <i>Realpoetik</i>		s. 52
praktyki	Osman Fırat Baş, <i>Napięcia kierunkowe w Śniegu</i>		s. 66
	Agnieszka Waligóra, <i>Autotematyzm – antyrealizm?</i> <i>Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki</i>		s. 80
archiwum poetologiczne	Gerard Ronge, <i>Przedstawić dalej.</i> <i>O Realizmie bez granic Rogera Garaudy'ego</i>		s. 94
krytyki	Tomasz Sobieraj, <i>Realizm „krytyczny” i empatyczny. Modernistyczne projekty pisarskie (Prusa i innych)</i>		s.110
	Iwona Misiak, <i>Listy i dziennik Anny Moszyńskiej:</i> <i>awers rozmowy, rewers szaleństwa</i>		s.118
	Elżbieta Winiecka, <i>Literaturoznawcza republika marzeń</i>		s.126

R e a l n o ś ć p o e t y k i

Tomasz Mizerkiewicz

Wiele zmian we współczesnej refleksji humanistycznej odbywa się pod znakiem powrotu do realności. Potrzeba nowego przebadania różnych miejsc stychnych języka z czymś pozajęzykowym powoduje, że rozmawiamy o nowych rozumieniach Lacanowskiego Realnego, filozofii realizmu spekulatywnego, a od niedawna też np. o Realpoetik za sprawą monografii Paula Hamiltona. Ostatni z przykładów uświadamia, że studia poetologiczne mogą wnieść do tego ruchu intelektualnego bardzo istotne rozpoznania, gdyż w repozytoriach dawnych stylów i konwencji literackich realizmy zajmowały zawsze eksponowane miejsce. Bez wątpienia w literackich realizmach odnajdywać można inspirujące, wciąż domagające się nowych komentarzy sposoby nawiązywania kontaktu z tym, co rzeczywiste. Najprostszym tego dowodem są powracające przekonania o nie dość dziś uświadamianym demokratycznym potencjale większości znanych historycznie realizmów.

Zarazem odbywa się proces chyba jeszcze ciekawszy i bardziej nieoczekiwany. Poetyka w ogóle staje się domeną, którą ogląda się jako miejsce spotkań z realnością. Ujmowane przez dziesiątki lat jako narzędzia opisowe terminy w rodzaju „narratora” nie powinny, jak daje się nieraz słyszeć, pozostawać nadal wyłącznie bytami oznaczającymi coś wyabstrahowanego z empirycznego materiału, który jest przez nie nazywany bądź klasyfikowany. Sam ów „narrator”, jak zauważa w publikowanym w tym numerze rewelatorskim artykule Paweł Tomczok, jest jak owe byty wahające się między skrytością i samoujawnieniem swej realności. Narrator czasem bywa doznawany i odczuwany jako nieco realny, posiadający głos i wykonujący pewne nie tylko tekstowe gesty, by za chwilę osunąć się w ontologię wyłącznie tekstową. Nie można wykluczyć, że wszystkie terminy poetyki będą stopniowo odsłaniały swe mniej abstrakcyjne ontologie i że poetyka jako jedna z pierwszych dziedzin uświadamiać będzie osobliwą realność każdej sfery pojęciowej. Operacyjna przydatność i skuteczność pojęć poetyki wynikałaby z tego, że ich mieszana, realno-abstrakcyjna ontologia pozwala na wgląd w intrygujące procesy dematerializowania i materializowania się realności ujawnianych przez literaturę.

Zaczynam naszego numeru stała się warta uwagi książka Hamiltona. Przypomniła ona, że poezja romantyczna była programem realizmu politycznego alternatywnym wobec aktywnych wtedy cynicznych programów politycznego pragmatyzmu, których późniejszym zbiorczym mianem stała się między innymi Bismarckowska Realpolitik. O osobliwych, odmiennych niż opisane przez Hamiltona, sposobach widzenia kwestii Realpoetik w polskiej literaturze romantycznej pisze Wojciech Hamerski. Ewa Paczoska tymczasem, której książkę omawia Tomasz Sobieraj, proponuje postrzeganie klasycznej powieści realistycznej jako współdziałania dwóch trybów pisarskich: krytycznego i empatycznego. Jerzy Franczak powraca do problematyki „efektu realności” Rolanda Barthesa i dowodzi na przykładzie dzieł Flauberta, że jego realizm nie był tylko iluzją rzeczywistości, lecz bardziej skomplikowanym mechanizmem upartego demokratyzowania wszelkich praktyk społecznych, co podkreślał w swych lekturach Flauberta Jacques Rancière. Bliskie jest to nowej lekturze programu realizmu bez granic Rogera Garaudy’ego zaproponowanej przez Gerarda Rongego wskazującego na zawężenie współczesnych dyskusji o literaturze zaangażowanej, w których zabrakło kluczowej kwestii realizmu. Na szczególnie nowatorską wersję realizmu powieściowego wskazuje Osman Firat Baş w analizie Śniegu Orhana Pamuka. Z kolei Agnieszka Waligóra pokazuje, jak w liryce Tomasza Pułki zbudowany został system literackich możliwości realizmu. Dopełnia ów obraz poszukiwań literackich Iwona Misiak podkreślająca wagę obecnych edycji kobiecych dokumentów osobistych. Dodatkiem do numeru jest ważny komentarz Elżbiety Winieckiej do Poetologii poststrukturalnych Jerzego Madejskiego.

Jedno po lekturze artykułów z tego numeru „Forum Poetyki” wydaje się pewne – poetyki realizmów i realizmy samej poetyki mogą dokonać krytycznego przewartościowania znacznej części współczesnej myśli literaturoznawczej.

Realność pośrednika

Paweł Tomczok

Wprowadzenie

W artykule zaproponowano nowe założenia dla badań narracji. Punktem wyjścia są kłopoty z interpretacją *Ulicy Krokodyli* Brunona Schulza. Dokładna lektura klasycznego tekstu polskiej literatury nowoczesnej pozwala na odkrycie problematycznego statusu opisywanego przez drohobyckiego pisarza świata. W pracy próbuję zarysować projekt alternatywnej wiedzy o narracji, która byłaby zdolna zaproponować język teoretyczny dla opisu realności pośrednika w procesie opowiadania. Tę propozycję konfrontuję z najogólniejszymi założeniami dwudziestowiecznej narratologii, a także z ich podstawą w nowożytnej filozofii ufundowanej na kartezjańskim rozdzieleniu podmiotu poznania i poznawanej rzeczywistości, a przede wszystkim na transcendentalistycznej konstrukcji autonomicznej sfery warunków możliwości poznania, którą stanowić mogą aprioryczne formy czasu i przestrzeni, logika, język, struktury narracyjne czy władze dyskursu¹. Te założenia spowodowały, że narratologia, tak jak cała humanistyka, znalazła się w ślepej uliczce – zamknięta w języku, narracji, strukturach ideologicznych, a coraz mniej zdolna do tworzenia nowych wypowiedzi o rzeczywistości. Podobny problem dotyczy sposobów czytania literatury – traktowanej jako tekst albo system rządzący się własnymi prawami, oderwany od rzeczywistości.

¹ W artykule nawiązuję do krytyki transcendentalizmu przeprowadzonej w ostatnich latach przez Quentina Meillassoux oraz Grahama Harmana. Ten ostatni – perspektywy filozofii zwróconej ku przedmiotom – krytykuje transcendentalizm jako filozofię, która podkopuje i rozprasza przedmiot. Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 11. Meillassoux natomiast odrzuca korelacyjny leżący u podstaw wszelkich transcendentalizmów. Zob. Q. Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przeł. P. Herlich, Warszawa 2015.

By odwołać te założenia, nie wystarczy tylko analiza tekstów literackich. Choć literatura często stawiała opór różnym strukturalistycznym próbom wyjaśnienia jej budowy, to nie mogła sama z siebie zaproponować spójnego systemu alternatywnych założeń. Dziś taki zbiór intuicji wydobyć można z różnych kierunków badań kognitywistycznych i filozoficznych. Kognitywistyka od początku lat dziewięćdziesiątych próbuje porzucić komputacjonizm, obliczeniowy model ludzkiego umysłu, na rzecz nowej propozycji o dość zgrabnej nazwie 4E², zakładającej, że poznanie jest ucieleśnione, osadzone w środowisku, rozszerzone i oparte na działaniu. W tych próbach kognitywistyka podąża oczywiście za różnymi teoriami filozoficznymi, najczęściej wyrastającymi z fenomenologii. Druga inspiracja pochodzi z filozofii spekulatywnego realizmu, u którego podstaw leży krytyka tzw. korelacionizmu, czyli przekonania o uprzywilejowanym charakterze relacji człowieka do świata. Rezygnacja z tego kantowskiego modelu otwiera nowe spojrzenie na relacje między rzeczami, a także na badania własności przedmiotów rzeczywistych i ich istot. Trzecią inspirację stanowią różne teorie mediów, które próbują porzucić przekonanie o apriorycznym charakterze mediów i ich zadziwiających mocach – w książkach Sybille Krämer³, a przede wszystkim Brunona Latoura znaleźć można propozycje zupełnie nowego rozumienia mediów jako mediatora, posłańca, który przenosi komunikaty albo łączy różnych aktantów pośrednicząc w procesach negocjacji i translacji.

W artykule skupię się na problemach związanych z klasyczną (a także postklasyczną) narratologią⁴ – na jej ograniczeniach oraz możliwości pokonania tych ograniczeń. Sięgam do klasycznych tekstów Käte Friedemann czy Rolanda Barthes'a, by odnaleźć w nich aż do dziś akceptowane założenia, które ograniczają możliwość innego myślenia o narracji. W pozytywnej propozycji sięgam natomiast do książek, które stanowią próby zastosowania nowego modelu poznania, enaktywizmu do teorii opowiadania⁵. W książkach Marca Caracciolo⁶ i Yanny Popovej⁷ znaleźć można propozycje nowego ujęcia narracji przez pryzmat kategorii szeroko rozumianego doświadczenia – postaci, narratora, czytelnika. Autorzy nawiązują do dobrze znanej kategorii Moniki Fludernik, doświadczeniowości, rozumianej jako „quasi-mimetyczna ewokacja doświadczeń rzeczywistego życia”⁸. Te prace stwarzają możliwość nowego przemyślenia podwójnej autonomii, która znalazła się u podstaw badań literackich w XX wieku – autonomii fikcji i autonomii tekstu. W miejsce tej podwójnej autonomii należy wprowadzić model akcentujący uwikłanie fikcji w inne reprezentacje, a tekstu – w różne relacje z rzeczywistością, które mają miejsce na każdym poziomie tekstu, a nie dotyczą tylko ogólnej i całościowej referencji.

² Zob. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, red. A. Newen, L. De Bruin, S. Gallagher, Oxford 2018.

³ S. Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.

⁴ M. Martinez, M. Scheffel, *Narratologia otwarta*, rozmowę przeprowadził i przetłumaczył T. Waszak, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2(12), s. 130-140.

⁵ Termin „enaktywizm” odwołuje się do głośnej publikacji o ucieleśnionym i enaktywnym poznaniu – zob. F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, Cambridge–London 1991. Dziś stanowisko to rozwija wielu autorów, m.in. D.D. Hutto, E. Myin, *Radicalizing Enactivism. Basic Minds without Content*, Cambridge 2013.

⁶ M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin–Boston 2014.

⁷ Y.B. Popova, *Stories, Meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*, New York–London 2015.

⁸ M. Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, London 1996, s. 12.

Drugą ważną inspirację stanowią prace Brunona Latoura i Grahama Harmana. Pozwalają one inaczej pomyśleć referencję, a także relacje między aktantami. Kategoria krążącej referencji⁹ zaproponowana przez francuskiego antropologa nauki definiuje odniesienie przedmiotowe wypowiedzi jako ciągły proces negocjowania znaczeń, a nie relację między skończonym tekstem jako całością a zewnętrzną rzeczywistością. Mimo że Latour zbudował swoją teorię na podstawie badania praktyk naukowców, to jego kategorie wydają się przydatne także w badaniach nad literaturą. Wielokrotnie podkreślaną spójność i holistyczność tekstu literackiego, jego autonomię wobec rzeczywistości można bowiem zastąpić nieustannym odniesieniem kolejnych słów, zdarzeń czy postaci do rzeczywistości – potraktować literaturę nie jako gotowe dzieło, lecz jako żywy proces, który nigdy nie ma skończonej postaci. Oczywiście, bardzo istotne jest tu uwzględnienie perspektywy czytelnika, który poznaje dzieło zawsze punktowo, częściowo. I te części czy punkty musi do czegoś odnieść, szukać pośredników, symulacji, dzięki którym może rozumieć poszczególne momenty tekstu.

Znacznie dalej niż Latour idzie Harman, otwarcie deklarujący, że chce uprawiać metafizykę zarazem realistyczną, skupioną na przedmiotach, jak też spekulatywną, dążącą do poznania przedmiotów poza metodologią nauki. Harmanowska teoria przedmiotów stanowi ważną inspirację do nowego ujęcia dzieł literackich. Nie tylko dlatego, że Harman sam zajmował się interpretacją literatury (napisał książkę o Lovecraftcie¹⁰) oraz przedstawił ważną teorię metafory i szerzej estetyki. Poczwórny obiekt Harmana umożliwia rozpoznanie nie tylko w rzeczywistości, ale też w fikcji tego, co skryte, wycofane, a jednak istotne.

Zarysowane wyżej teoretyczne inspiracje stanowią dość eklektyczny, a jednak spójny zestaw – wszystkie zmierzają w stronę uwzględnienia niedocenianej rzeczywistości, zwykle zastępowanej językiem, dyskursem czy logiką. Ukazują proces poznawania rzeczywistości jako skomplikowane działanie, w którym bierze udział nie tyle izolowany umysł, co raczej pewien system, gra różnych przedmiotów wchodzących ze sobą w relację. Zauważmy, że taki sposób widzenia rzeczywistości umożliwia też nowe pojmowanie opowiadania – już nie jako bytu wyłącznie językowego czy tekstowego, lecz jako zaangażowania narratora i czytelnika w proces rozpoznawania rzeczywistości i jej konstruowania¹¹.

Pośrednik w interpretacji

Czytelnik *Ulicy Krokodyli*¹² Brunona Schulza¹³ zostaje wprowadzony do niezbyt zrozumiałej przestrzeni – narrator opowiadania ukazuje budynki pozbawione dachów, pomieszczenia bez sufitów, tramwaje z papieru i postacie przypominające figurki czy manekiny. W recepcji

⁹ B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. nauk. K. Abriszewski, Toruń 2013.

¹⁰ G. Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Ropley 2012.

¹¹ Warto tu podkreślić, że używane przez Latoura pojęcie konstrukcji nie prowadzi do wniosków zwykle kojarzonych ze społecznym konstruktywizmem. Według francuskiego socjologa rzeczywistość jest konstruowana, ale nie w ludzkim umyśle, a w sieci różnych aktantów.

¹² B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Kraków 1998.

¹³ Przedstawiony tu artykuł jest próbą przygotowania teorii do analizy opowiadania Schulza. Sama interpretacja oparta na omówionych tu intuicjach zostanie opracowana w osobnym artykule.

utworu ta warstwa została właściwie pominięta – uwagę przyciągała mapa dokładnie opisana w pierwszych akapitach tekstu, ale charakter ontologiczny dalszej narracji nie budził wątpliwości. *Ulica Krokodyli* miała zatem przedstawiać rzeczywistość społeczno-ekonomiczną Drohobycza w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową albo też przeprowadzać krytykę nowoczesnej cywilizacji za pomocą skomplikowanej symboliki kabały¹⁴. W obu interpretacjach właściwie znika problem materialności opowiedzianego świata – jakby dwuznaczny status przedstawionych rzeczy musiał w interpretacji zostać usunięty, by ukazać się sens – wniesiony do lektury z historii społecznej albo ze świadomości religijnej.

Materialność *Ulicy Krokodyli* nie pozwala jednak tak łatwo się pominąć. Schulz bowiem pisze swój utwór w taki sposób, że wiele miejsc można rozumieć jako obrazy rzeczywistej ulicy, ale znacznie więcej sugeruje, że mamy do czynienia z inną rzeczywistością: sztuczną, pomniejszoną – raczej z makietą miasta zbudowaną z papieru i masy plastycznej niż z prawdziwymi, choć tandetnymi budynkami. Wiele słów w tekście może być zatem metaforycznym wskazaniem na niestabilny charakter peryferyjnego kapitalizmu albo symbolicznym odesłaniem do sensów religijnych. Znacznie bardziej prawdopodobne wydaje się jednak potraktowanie tekstu jako realistycznego opisu modelu miasta, papierowej makiety. W opowiadaniu mielibyśmy zatem do czynienia z wędrówką narratora po miniaturze miasta, makiecie, w której umieszczono różne sklepy, zakłady, tramwaje czy pociągi, a także różne figurki przypominające prawdziwych ludzi. Narrator przygląda się tej przestrzeni, by snuć opowieści o różnych miejscach i osobach, odczytując z ich gestów intencje i zachowania.

Co właściwie zmienia uwzględnienie sztucznego charakteru opowiadanego świata? Zauważmy, że nie chodzi tu o zakwestionowanie przypomnianych powyżej interpretacji – tekst Schulza dalej może być krytyką nowoczesnej cywilizacji choć już nie w formie prostego opisu komercyjnej dzielnicy miasta, a raczej za pośrednictwem jakiegoś modelu, makiety, będącej tyleż naśladowaniem rzeczywistej przestrzeni, co modelowaniem własnych fantazji i marzeń.

Lekturowa geneza teorii

Za pomocą jakiej teorii opisać można status owej domniemanej makiety z opowiadania Schulza? Według najprostszej intuicji można po prostu uznać, że przedmiotem opowiadania jest owa makietka – a nie żadna realna ulica czy problemy peryferyjnego kapitalizmu. Wtedy makietka miałaby wziąć na siebie sens opowiadania, a Schulz opisywałby po prostu ułomność pomniejszonej rzeczywistości, jej podrzędność materiałową. Byłoby to swoiste sprowadzenie prozy Schulza do perspektywy nauczyciela prac ręcznych¹⁵! Od tekstu przechodzi się do makiety, która stanowi ostatnią instancję opowiadania.

¹⁴Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] tegoż, *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 561-582; W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

¹⁵Szerzej piszę na ten temat w artykule: P. Tomczok, *Ojciec, brat i nauczyciel prac ręcznych*, [w:] *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 129-159.


tekst

makieta

Makieta może być jednak także pośrednikiem tekstu – nie stanowi wtedy ostatecznego sensu, a jedynie etap pośredni rozpoznawania znaczenia tekstu opowiadania. Zastępuje rzeczywistość, jest jej łatwiejszą, bardziej poręczną dla autora wersją, ale ostatecznie ma odsyłać do rzeczywistości, którą reprezentuje. Makieta byłaby zatem reprezentacją realnej ulicy – mniej lub bardziej dokładnym powtórzeniem fizycznej rzeczywistości.


tekst
makieta
**sens
tekstu**

Zauważmy, że w tej interpretacji pozostać możemy w dotychczasowym sposobie rozumienia tekstu Schulza, jedynie dodając do dotychczasowych wykładni nowy etap, który jednak prowadzi do podobnych wniosków. Otwiera się tu już jednak kolejne pytanie o rolę pośrednictwa w opowiadaniu, o rolę różnych rzeczy, narzędzi, które pozwalają uspójnić przedstawianą rzeczywistość. Opowiadanie Schulza ujawniałoby zatem skrytą obecność rzeczy, które umożliwiają opowiadanie, ale same muszą się wycofać, ukryć, pozostać niezauważone jako poręczne narzędzia narracji. Owe struktury rzeczy mogą funkcjonować jako specyficzne afordancje¹⁶ – elementy środowiska, które nadają się do użycia przez człowieka. W przypadku opowiadania owe afordancje będą rzeczami, które pozwalają uporządkować słowa narratora, nadają im jakiś – przypadkowy – porządek. Afordancje mogą być kontyngentnymi, a także pozbawionymi sensu strukturami, porządkami, które nie należą do systemu symbolicznego, ale dopiero dają szansę, by na nich budować sens. Takimi afordancjami narracyjnymi mogą być układy przestrzenne, obecność rzeczy obok siebie, ich kształty czy czasowe następstwo. Ale mogą to być także różne mapy, schematy, obrazy i wykresy – a zatem reprezentacje mające własny sens, które mogą zostać wykorzystane jako narzędzia opowiadania¹⁷.

¹⁶Termin zaproponowany przez Jamesa J. Gibsona jest dość często używany w psychologii i kognitywistyce.

¹⁷Na temat metod wizualizacji w nauce z perspektywy historii mediów zob. S. Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016; O. Breidbach, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, München 2005.

W tym przypadku makietą przestaje być tylko etapem pośrednim w odczytywaniu sensu opowiadania, a staje się osobną realnością, która pośredniczy w samym procesie opowiadania. Narrator porusza się po makiecie, opowiada niejako świat makiety, jakby wczuwając się w różne postacie albo poruszając własną figurą. By w pełni przedstawić tę ostatnią możliwość, musimy odwołać się do kilku współczesnych teorii z pogranicza narratologii, kognitywistyki i filozofii. Dopiero ich kombinacja daje szansę na rozpoznanie skrytej obecności narracyjnego mediatora i jego własnej rzeczywistości.

Wyprowadzenia z analizy strukturalnej opowiadań.

Materialność medium

Jeden z najważniejszych tekstów narratologii, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* Roland Barthes'a rozpoczyna się od oczywistego i właściwie już niepodważanego w dalszej części rozprawy stwierdzenia, że gatunki muszą zostać „utrwalone w najrozmaitszych twórzach, jak gdyby dla człowieka każdy materiał był dobry, by mu powierzać opowieści”¹⁸. Barthes mówi w tym kontekście o substancji, różnorodności substancji, w których opowiadania są utrwalane, a właściwie rozmieszczane, dystrybuowane („eux-mêmes distribués entre des substances différentes”). W angielskim przekładzie pojawia się natomiast inne sformułowanie o różnorodności gatunków („each of which branches into a variety of media, as if all substances could be relief upon to accomodate man's stories”). Jeżeli spróbujemy potraktować te różne przekłady nie tyle jako rozbieżne czy niedokładne ujęcia intencji autora, ile wspólną artykulację ważnej intuicji, to wyłoni się dość spójna teoria: opowiadanie potrzebuje gestów, rzeczy, substancji materialnych, mediów. Ale wszystkie substancje potrafi do siebie przystosować, jakby substancja była potrzebna – ale tylko w funkcji dowolnego dopełnienia, pozbawionego wpływu na treść i strukturę samego opowiadania. Oczywiście, dalsza analiza Barthes'a skupi się na formie opowiadania, a cała sfera medialnej substancji zostanie pominięta jako coś zewnętrznego, mniej istotnego dla czystej struktury opowiadania. Można jednak zakwestionować to rozdzielenie na materialną substancję-medium oraz mentalną formę-strukturę. Francuski semiolog przede wszystkim musi oczyścić narrację z wszelkich materialnych zanieczyszczeń, by odnaleźć przestrzeń choćby najprostszej kombinatoryki określonej przez system jednostek i reguł. Dzięki takiej domestyfikacji opowiadania może już z całkowitą pewnością stwierdzić, że struktury opowiadania należy szukać w samych opowiadaniach – a w tym kontekście oznacza to, że strukturę można znaleźć poza owymi substancjami.

Struktura opowiadania może jednak znajdować się poza nim samym, poza jego formą. W nawiązaniu do teorii Brunona Latoura można potraktować opowiadanie w sposób niedualistyczny – jako ciągłe powtarzanie medializacji, urzeczowienia, substancjalizacji. Nie będziemy mieli wtedy do czynienia ze skomplikowanym tworem mentalnym, istniejącym wcześniej w umyśle czy w strukturach dyskursywnych (jakimś kulturowym duchu), ale z nieustannym procesem wiązania treści z rzeczami, substancjami, które organizują także formę

¹⁸R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. I, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 155.

opowiadania. Nie dojdzie wtedy do dualistycznego rozdzielenia opowiadania, nie powstanie spójny, oddzielony od substancji formalny porządek tekstu określony przez uprzednią kombinatorykę elementów.

W tym alternatywnym ujęciu opowiadanie nie może stać się czymś gotowym zanim zostanie powierzone substancji, nie może zaistnieć w jakiejś mentalnej wersji uprzedniej wobec „użewnętrznienia”, gdyż przez cały czas swego powstania będzie zależne od kontekstu artykulacji – czy to od ciała, gestu i otoczenia w przypadku narracji oralnej, czy od szeroko rozumianych systemów zapisu, w przypadku narracji pisemnych.

Przeprowadzone przez Barthes’a odrzucenie materialności pośrednika wyrażało tendencję dotychczasowych formalistycznych i strukturalistycznych badań nad opowiadaniem, ale też zaprojektowało późniejszą narratologię aż do narratologii transmedialnej, zakładającej, że ta sama ukształtowana treść opowiadania może zostać wyrażona w różnych mediach. Zamknięto natomiast możliwość pomyślenia o aktywnej roli różnych substancji, takich jak ciało, narzędzia czy otoczenia, w budowie opowiadania, które mogłoby być nieustanną cyrkulacją między różnymi elementami środowiska.

Medium narratologii

Pojęcie medium pojawia się w początkach nowoczesnej teorii opowiadania. W książce *Rola narratora w epice* Käte Friedemann przedmiotem zainteresowania staje się „medium opowiadania”: „Czyste medium zdarzeń, definiowane przez nas jak ten, kto wartościuje, odczuwa i postrzega, jest abstrakcją, na którą składa się wiele konkretnych form występowania prezentujących narratora w jakiejś jednej określonej roli”¹⁹. Pośrednictwo narracyjne umiejscowione zostaje w postaci narratora, który pośredniczy między opowiadanym światem a odbiorcą opowiadania. To medium jest abstrakcją – zbiorem reguł wartościowania, postrzegania i odczuwania – ukonkretnioną zawsze do jakiejś roli, postaci podobnej do człowieka, ale w istocie zdefiniowaną przez owe abstrakcyjne reguły.

W przytoczonym zdaniu rozpoczyna się proces, który w XX wieku kontynuować będą różne kierunki formalistyczne i strukturalistyczne. Narrator zostaje zdepsychologizowany – odbiera mu się cechy ludzkiej psychiki. W ich miejsce wprowadza się abstrakcyjne określenia tekstowe, otwierając pole dyskusji nad autonomią tekstów – nie tylko narracyjnych. Właśnie to oderwanie narratora od psychologii człowieka, a samego tekstu od działań konkretnych osób, umożliwiło konstrukcję wizji autonomicznego języka, dyskursu, kodu – mających posiadać status samodzielnych bytów, określonych przez własne reguły i własną historię.

Zauważmy, że owa autonomia stała się dogmatem filozofii i humanistyki XX wieku. Język miał rządzić się logiczną, sprowadzalną do algorytmów logiką, zbliżoną do gramatyki uniwersalnej. Ten odcieleśniony i niekontekstowy system zyskiwał rangę wiedzy pewnej i absolutnej.

¹⁹K. Friedemann, *Rola narratora w epice*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór tekstów, oprac. i przeł. R. Handke, Kraków 1980, s. 23.

Myślenie o autonomii miało różne odnogi – od logiki i gramatyk uniwersalnych aż po autonomiczne dyskursy. W każdej wersji chodziło jednak o ustanowienie osobnego świata, niezależnego od przyrodniczej i społecznej historii człowieka i jego środowiska. Status tych bytów był transcendentálny – przekraczały one rzeczywistość, ale jednocześnie miały mieć nad nią władzę i przewagę. Działo się tak zarówno we wczesnej filozofii Wittgensteina, gramatyce generatywnej Chomsky'ego²⁰, jak i w pantekstualizmie strukturalizmu i poststrukturalizmu, gdy językowi przyznawano absolutne moce, głosząc, że wszystko jest interpretacją i tekstem, dyskursem działającym według własnych reguł. Ten sam sposób myślenia odnaleźć można w różnych próbach poszukiwania historycznego a priori systemów wiedzy, jakie prowadził w latach sześćdziesiątych Michel Foucault²¹. Większość tych teorii prowadziła systematyczny atak na wszelkie kategorie podmiotowe – podmiot poznania, autor, narrator czy po prostu człowiek miały zostać poddane dekonstrukcji, ukazane jako skutek praktyk tekstowych czy gramatyk. Podmiot miał być wyłącznie gramatycznym podmiotem wypowiedzi. Nie chodzi mi o kwestionowanie potrzeby krytyki humanizmu, ograniczonego wąską definicją człowieka, jaką wypracowała nowożytna filozofia europejska. Odrzucenie humanizmu przez autorów głoszących prymat tekstu czy gramatyki jest jednak tylko pogłębieniem czegoś, co Bruno Latour określa nowoczesną konstytucją²² – rozdzieleniem świata i człowieka, pozbawionej sensu rzeczywistości fizycznej i wypełnionego wartościami świata człowieka. Między tymi dwiema sferami rozciąga się przepaść, której nie da się pokonać, mimo różnych prób ustanowienia takiego mostu epistemologicznego. Autonomia języka, tekstu czy narracji jest tylko radykalizacją tego podziału – w sytuacji, gdy sam człowiek coraz bardziej staje się zagrożony naturalistycznym wyjaśnieniem, otwiera się nowa sfera absolutnej autonomii: właśnie świat języka czy tekstu, okopany w swojej autonomii wobec rzeczywistości. Projekt Latoura stanowi nie tylko krytykę tego podziału, ale też wskazuje drogę wyjścia. Elementy autonomiczne wpisuje z powrotem w sieć relacji ze światem – a na całość nie patrzy przez pryzmat ostrych podziałów, lecz jako na negocjacje różnych aktantów, którzy wchodzą ze sobą w relację za pośrednictwem różnych mediatorów.

Pośrednik – realny czy abstrakcyjny?

Wielowarstwowa mediacja, o jakiej pisze często Latour, stanowić może alternatywę dla wąskiego pojęcia medium tradycyjnej narratologii. Na czym polega różnica między nimi. W przypadku teorii Käte Friedemann, a także rozwijającego jej intuicje Franza Stanzela, wydawać się może, że będziemy mieli do czynienia z realistycznym ujęciem pośrednictwa. Friedemann redukuje jednak medium do bytu abstrakcyjnego. Natomiast Stanzel rozpoczyna wykład swojej teorii od zauważenia, że „Gdzie zostaje przekazana wiadomości, gdzie robi się sprawozdania albo opowiada, tam spotykamy pośrednika (*Mittler*), a jednocześnie słyszymy

²⁰Na temat krytyki lingwistyki generatywnej i traktowania języka jako abstrakcyjnego systemu reguł pisze Daniel Everett, pokazując na licznych przykładach zależność języka od kultury. Zob. D.L. Everett, *Jak powstał język. Historia największego wynalazku ludzkości*, przeł. A. Tuż, Warszawa 2019; tegoż, *Język. Narzędzie kultury*, przeł. Z. Wąchocka, P. Paszkowski, Kraków 2018.

²¹M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.

²²B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011.

głos opowiadacza”²³. Realność pośrednika szybko jednak zastąpiona przez kantowskie medium poznającego ducha (*Medium eines betrachtenden Geistes*), przywołane za Friedemann. Dla Stanzela będzie to początek rozważań nad możliwymi ukształtowaniami pośrednictwa narracyjnego rozumianego jako aprioryczne możliwości umysłu, a właściwie tekstu. Jego znana typologia sytuacji narracyjnych ma tworzyć zamknięty i ciągły krąg form²⁴, różnicujący się tylko w ramach wewnętrznych możliwości. Stanzel chce jakby domknąć wszystkie przyszłe możliwości, zamknąć możliwość nowych form narracyjnych – czyli też uprzedzić inwencję literatury. To dość ważny punkt myślenia transcendentalistycznego, tak często skupionego na wyznaczaniu wewnętrznych granic czy nieprzekraczalnych barier ludzkiego umysłu.

Figurę pośrednika, głos narratora można jednak rozumieć w zupełnie inny sposób. Pod wpływem tradycji kantowskiej przyzwyczailiśmy się do rozumienia mediów jako czegoś нефizycznego, transcendentalnego, wyparta natomiast została materialność przekaznika. Oczywiście, pamiętać trzeba o autorach takich jak Friedrich Kittler, który w licznych pracach akcentował materialność, fizyczność różnych systemów zapisu i ich wpływ na człowieka. W kluczowych punktach filozofia Kittlera staje się jednak poszukiwaniem technologicznego i medialnego apriori²⁵, wpada zatem w pułapki myślenia, które rezygnuje z rzeczywistości, na rzecz jakiejś sfery, która determinować będzie rozumienie rzeczywistości. Tu chciałbym przywołać propozycje pozornie dużo prostsze i „przyziemne”. Według filozofii Sybille Krämer oraz Brunona Latoura mediatorem nie jest jakaś odrębna sfera, jakiś duch (nawet „materialny duch”), lecz rzeczywiste aktanty, które pośredniczą między dwoma innymi.

Projekt Krämer wychodzi od analizy różnych wizji mediów jako apriorycznego fundamentu dostępu do świata. Krytykuje powszechne przekonanie o wszechmocy mediów, obecne u większości teoretyków mediów drugiej połowy XX wieku. W miejsce transcendentalistycznego rozumienia mediów Krämer proponuje analizę sytuacji przekazywania wiadomości, zaczynając od analizy postaci posłańca – jako zarazem rzeczywistej osoby, jak też kogoś, kto musi zniknąć, by wiadomość mogła zostać przekazana. Media są w tej teorii pośrednikami, które tworzą połączenia, ale same stają się niewidoczne, pozwalając wytworzyć iluzję bezpośredniej komunikacji. Swoje analizy Kramer opiera na przywołaniu różnych marginalnych teorii filozoficznych – marginalnych, gdyż próbowały dotknąć skomplikowanego charakteru mediów, które nie pasowały do nowożytnej filozofii europejskiej. Wśród patronów tej nowej teorii znajduje się zatem Walter Benjamin ze swoją teorią magii i języka, Jean-Luc Nancy, Michel Serres czy Régis Debray. U tych autorów Kramer poszukuje modeli komunikacji, która odwoływała się z jednej strony do materialności przekaznika, a z drugiej do jego zanikania, nieobecności.

Ten dialektyczny ruch pojawiania się i znikania, obecności i nieobecności, materialności i niematerialności stanowi ważną wskazówkę dla teorii opowiadania. Narrator – ten rzeczywisty, oralny narrator, o którym pisze choćby Benjamin w sławnym eseju – ma właśnie taki status.

²³F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 2008, s. 12.

²⁴Tamże, s. 74.

²⁵Zob. D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 184.

Jest cieleśnie obecny, przekazuje opowieść całym swoim ciałem, głosem i gestem, ale jednocześnie to wszystko co chwilę znika, by pozwolić jawić się opowieści. Realność mediatora będzie właśnie określona przez taką grę, napięcie między jego jawną obecnością a skrytą nieobecnością.

W licznych studiach nad nauką Bruno Latour zaproponował nie tylko nowe spojrzenie na życie w laboratorium, społeczne konflikty między naukowcami czy problem zapisywania badanej rzeczywistości w formuły publikowane w czasopismach naukowych. Badania nad praktyką współczesnej nauki, a także liczne prace historyczne pozwoliły na sformułowanie zupełnie nowej filozofii. U jej podstaw leży przekonanie, że świat składa się z szeroko rozumianych aktantów, którzy wchodzić ze sobą w relacje, zwykle za pośrednictwem innych aktantów. Te relacje mają charakter mediacji, negocjacji i translacji – procedur porozumiewania się różnych obiektów ze sobą. Zarówno aktantami, jak też mediatorami mogą być nie tylko ludzie, ale także czynniki pozaludzkie: zwierzęta, rzeczy oraz słabiej określone przedmioty, które wchodzić w różne relacje.

Czym w perspektywie teorii aktora-sieci może być narracja? Opowiadanie nie musi już być określone przez jedno abstrakcyjne medium narracyjne, lecz otwiera się na wielość różnych aktantów biorących udział w budowie opowieści. Opowiadanie byłoby wtedy procesem angażowania różnych mediatorów, różnych ludzi i rzeczy, na których opiera się możliwość budowania rozmaitych odniesień. Podobnie jak w przypadku nauki, gdzie mamy do czynienia z krążącą referencją, literatura wykorzystuje różne narzędzia opowiadania, by kształtować rzeczywistość. Takimi pośrednikami mogą być różne sposoby przekładania rzeczywistości, techniki inskrypcji i wizualizacji, dzięki którym rzeczywistość może zostać przełożona na tekstową reprezentację. Zamiast prostej relacji tekstu i rzeczywistości mamy zatem do czynienia z wielością procesów translacji i mediacji, dzięki którym rzeczywistość może zostać ujęta w języku czy narracji. Taki proces dotyczy tekstów odnoszących się do rzeczywistości oraz utworów fikcyjnych, które naśladują takie same działania²⁶.

Narratologia kognitywna

Pomysły zastosowania kognitywistyki do badań narratologicznych sięgają lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Szczególnie istotna jest tu wspomniana już książka Moniki Fludernik, a także liczne prace Davida Hermana²⁷. W tych badaniach eksponuje się możliwość wykorzystania różnych narzędzi pochodzących głównie z językoznawstwa kognitywnego, a w mniejszym stopniu z logiki. Dopiero jednak integracja nowego paradygmatu w kognitywistyce, z jaką mamy do czynienia w ostatnich latach, stwarza szansę stworzenia nowej wiedzy o narracji. Nurt zwany 4E łączy kilka nowych spojrzeń na poznanie, które ma być ucieleśnione (*embodied*), osadzone w otoczeniu (*embedded*), rozszerzone (*extended*), a także związane z praktycznym

²⁶B. Latour, *An inquiry into modes of existence. An anthropology of the moderns*, przeł. C. Porter, Cambridge–London 2018.

²⁷Herman jest autorem hasła *Cognitive Narratology*, [w:] *The living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> [dostęp 1.03.2019].

działanie (*enactive*)²⁸. Te cztery wyznaczniki stanowią alternatywę dla pierwszej fazy nauk o poznaniu. Mentalistyczny program badań oparty na metaforze komputerowej zakładał, że ludzki umysł należy ujmować jako program pozwalający się opisać za pomocą algorytmów. Działalność umysłu była wtedy związana z przetwarzaniem symboli, a także uczeniem się kodowania nowych informacji. Komputacjonizm spotykał się zatem we wspólnych dążeniach z językoznawstwem generatywnym, a także z gramatykami opowiadania. We wszystkich tych projektach umysł był ujmowany jako coś niezależnego od ciała i otoczenia.

W programie 4E umysł zostaje wyprowadzony poza mózg – do ciała, a także do otoczenia, rozumianego zarówno w aspekcie fizycznym, jak i społecznym oraz kulturowym. Razem mózg, ciało i otoczenie tworzą system, *gestalt*, którego elementy są ze sobą sprzężone. Oznacza to, że poznanie nie może już być zamknięte w mózgu ani sprowadzone do procesów obliczeniowych, gdyż umysł umiejscawia się zarówno w ciele, jak i w narzędziach, przedłużeniach ciała i umysłu, a także w różnych zewnętrznym obiektach.

Program 4E znalazł ciekawy oddźwięk w narratologii. Wcześniejsze badania Alana Palmera eksponowały opozycję internalistycznego i eksternalistycznego rozumienia umysłów w interpretowanych tekstach literackich²⁹. W ostatnich latach ukazały się natomiast dwie książki już w tytule odwołujące się do enaktywizmu: Marco Caracciolo wydał w 2014 roku pracę *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, zaś Yanna B. Popova w 2015 roku książkę *Stories, Meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*. W obu przypadkach na pierwszy plan wysuwa się kategoria doświadczenia krążąca między czytelnikiem a narratorem i postaciami. To właśnie zaangażowanie czytelnika, który wnosi do lektury własne doświadczenia, ma stwarzać efekt historii zdolnej do wytwarzania nowych doświadczeń. Według Caracciolo takie doświadczenia mogą przekraczać granicę między fikcją a rzeczywistością i ustanawiać sferę emocjonalnego zaangażowania, które pozwala na symulację różnych zdarzeń, działań czy doświadczeń³⁰. Ta symulacja ma charakter zarazem mentalny, jak też cielesny, rozciąga się też na przestrzeń. Symulacja opiera się nie tylko na samym tekście, ale też na wykorzystaniu śladów pamięciowych, które narracja jest w stanie wyzwolić. Hanna Popova także nawiązuje do enaktywizmu, skupiając się jednak bardziej na samej narracji niż na psychologii postaci. Badaczka zarysowuje wizję opowieści, które nie wydarzają się tylko w umyśle, ale w interakcji między umysłami³¹. Sprzeciwia się zatem ograniczeniu narracji do abstrakcyjnych struktur tekstowych, takich jak fabuła, postać czy narracja, a w ich miejsce proponuje wprowadzić całościowo rozumiane doświadczenie nieróżniące się od rzeczywistych doświadczeń uczestników komunikacji.

Łatwo zauważyć, że ów zwrot w badaniach nad poznaniem współgra z różnymi tradycjami filozoficznymi głoszącymi ważność ludzkiej cielesności, przestrzenności, usytuowania społecznego i kulturowego, a także zależność wiedzy od systemów notacji i mediów oraz różnych

²⁸Ciekawym zastosowaniem nowej kognitywistyki do badań nad poznaniem naukowym jest książka: Ł. Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*, Toruń 2012.

²⁹A. Palmer, *Social Minds in the Novel*, Columbus 2010.

³⁰O kategorii symulacji szerzej pisze B.K. Bergen, *Latające świny. Jak umysł tworzy znaczenie*, przeł. Z. Lamża, Kraków 2017.

³¹Y.B. Popova, *Stories, Meaning, and Experience...*, s. 4.

narzędzi. Wszystkie te różne teorie filozoficzne budowały alternatywę dla kartezjańskiego podmiotu, ale także dla tych sposobów kwestionowania modelu świadomego podmiotu, które pozostawiały model już nie świadomej, ale dalej niezależnej (od ciała, otoczenia) izolowanej jednostki. Te modele określiły też podstawowe założenia klasycznej i postklasycznej narratologii, która chciała być zawsze raczej wiedzą o tekście, a nawet rozciągała tekstowość czy dyskursywność na całą rzeczywistość. W miejsce tych założeń narratologia potrzebuje dziś nowej wiedzy o narracji – to wiedza, której elementy odnaleźć można w różnych alternatywnych tradycjach humanistyki. Przykładem takiego tekstu jest oczywiście *Narrator* Waltera Benjamina poświęcony różnym kontekstom opowiadania. Autor *Pasaży* widzi w opowiadaniu czynność związaną nie tylko z głosem, ale też z ciałem, gestem oraz z funkcją społeczną, przestrzenią i zdolnością nawiązywania do różnych form wiedzy³². Przywołanie rzemieślniczej formy produkcji służy wytworzeniu nostalgicznego wrażenia archaiczności samego opowiadania, które zanika z powodu przemian cywilizacyjnych. Historyczny punkt widzenia wyeksponowany w eseju Benjamina nie kłóci się jednak z pewną antropologią opowiadania. Wiele z przedstawionych w nim intuicji można przełożyć z dyskursu melancholii na dyskurs zmiany i wykorzystania nowych środków do budowy opowieści. Czyż bowiem różne nowe medialne rozszerzenia umysłu nie działają jako skuteczne narzędzia opowiadania, tak jakby były przedłużeniem związanego z ręką gestu gdzieś w dalszą przestrzeń, którą – dzięki nowym technikom – dosięgnąć może głos narratora?

Spekulatywny realizm

Kolejnym kontekstem, który wydaje się obiecywać odnowę badań nad narracją, ale też przemianę całej filozofii pokantowskiej, jest ruch spekulatywnego realizmu, a szczególnie prace Grahama Harmana i jego teoria poczwórnego przedmiotu³³. W kwadracie zaproponowanym przez amerykańskiego filozofa rozróżnia się przedmiot zmysłowy i przedmiot realny oraz własności zmysłowe i własności rzeczywiste. Między wierzchołkami kwadratu zachodzą różne relacje o często paradoksalnym charakterze. Najważniejszym dla nas elementem tej filozofii będzie ujęcie charakteru przedmiotów realnych jako wycofywania się, a także ujęcie przyczynowości jako przyczynowości zastępczej, która zachodzi między przedmiotami zmysłowymi.

Wzorcem przedmiotów realnych staje się dla Harmana analizowane przez Heideggera zjawisko poręczności narzędzi – narzędzia to rzeczy, których nie widzimy jako obecnych do czasu, aż się nie zepsują. Ta znana analiza narzędzi staje się impulsem do analizy przedmiotów rzeczywistych jako czegoś, co musi się wycofać, by zrobić miejsce dla przedmiotów zmysłowych (tak Harman określa Husserlowskie przedmioty intencjonalne).

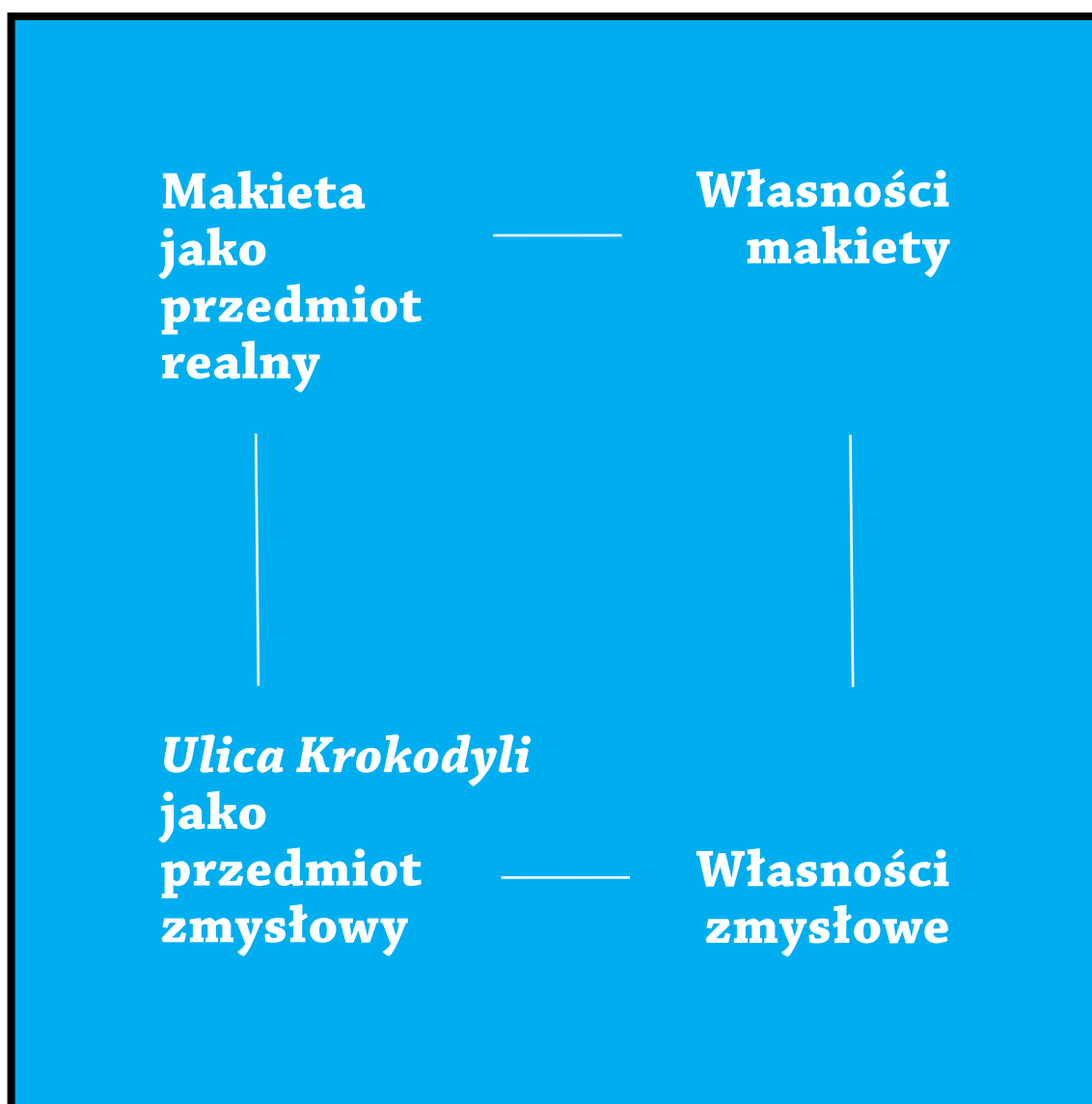
Harmanowska teoria przedmiotów szczególnie dobrze nadaje się do opisu rzeczywistości *Ulicy Krokodyli*. W czasie lektury poznajemy przedmiot zmysłowy zwany *Ulicą Krokodyli*

³²W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 268.

³³G. Harman, *Traktat o przedmiotach*.

– poznajemy wiele jej własności zmysłowych, na przykład wygląd rzeczy czy zachowanie osób. Ale lektura ujawnia, że wiele cech przypisywanych przez autora opisywanym przedmiotom nie tworzy żadnych spójnych obiektów – tak jakby obok przedmiotów zmysłowych występowały inne własności i inne przedmioty. Takimi własnościami mogą być choćby papierowość, masa plastyczna, zużycie, które nie pasuje do materiałów, z których zwykle wykonane są choćby tramwaje. W rekonstrukcji struktury tego opowiadania uwzględnić należy zatem przedmiot realny – makietę oraz jej rzeczywiste własności.

Schemat opowiadania – powtarzający kwadrat Harmana mógłby wyglądać następująco:



Harman opisuje także relacje między wierzchołkami kwadratu. Czas pojawia się w napięciu między przedmiotami zmysłowymi a ich własnościami – czas jest tu czasem przedstawionej historii, wędrówki opartej na poznawaniu kolejnych sytuacji na *Ulicy Krokodyli*. Przestrzeń pojawia się pomiędzy przedmiotem realnym a własnościami zmysłowymi. Paradygmatem

przestrzeni jest dla Harmana zepsute narzędzie – i podobnie u Schulza, przestrzeń staje się problematyczna w momentach ujawnienia się zepsucia własności zmysłowych, gdy te nie są w stanie ukonstytuować jednolitego przedmiotu, a raczej zaczynają ujawniać swoją sztuczność, materiałowość. Na osi między przedmiotem zmysłowym a realnymi własnościami pojawia się istota – to moment ujawnienia istoty *Ulicy Krokodyli* jako czegoś sztucznego, modelowanego przez papier, masę plastyczną, tandetę. Wreszcie na linii między przedmiotem realnym a jego własnościami ujawnia się eidos – istota makiety jako czegoś sztucznego, co jednak daje nam dostęp do rzeczywistości, lecz nie bezpośrednio, a raczej dzięki skomplikowanemu procesowi mediacji, dzięki metaforom i aluzjom do głębszej, lecz schowanej rzeczywistości.

Opowiadanie Schulza opisane za pomocą modelu Harmana przyjmuje zupełnie nowe znaczenie – to nie tylko krytyka współczesnej cywilizacji peryferyjnej nowoczesności naznaczonej tandetą. To raczej skomplikowana rozgrywka między różnymi przedmiotami, które wzajemnie się ujawniają i ukrywają, by ukazać skomplikowaną grę znaczeń, jaka powstaje z powodu – realnej lub wyobrażonej – makiety miasta.

W stronę spekulatywno-realistycznej poetyki opowiadania

W strukturalistycznej narratologii chodziło o odkrycie pod wielością tekstów ukrytych struktur, gramatyk czy logik reguł kombinacji elementów, które miały pozwolić wygenerować wszelkie możliwe opowiadania. To, co skryte w tekście narracyjnym nie jest w takim układzie czymś wobec tekstu zewnętrznym – praca badacza narracji polega na odkryciu czy odszyfrowaniu równie tekstowych kodów. W bardzo podobnym kierunku zmierzały dwudziestowieczne badania nad narratorem – chodziło o redukcję postaci podobnej do autora czy bohatera do instancji narracyjnej, a w końcu do trybu osobowego i bezosobowego³⁴.

W realistycznej poetyce chodzi natomiast o zwrócenie uwagi na skryte, wycofane przedmioty opowiadania – nie tyle o ich symboliczną semiotykę, ile o rzeczywistą obecność umożliwiającą opowiadanie. Nie muszą to być przedmioty, o których się opowiada, ale właśnie różni mediatorzy, rzeczy, które pozwalają mówić i opowiadać, same nie będąc przedmiotem opowieści. W tej perspektywie lektura tekstu musi wyjść poza tekst, w kierunku rzeczy, substancji, z którymi ów tekst pozostaje w skomplikowanej relacji. Co ważne, nie chodzi o relację tekstu jako całości do jakiegoś bytu, który jest reprezentowany przez cały tekst. Kluczowe jest dostrzeżenie krążącej referencji między różnymi słowami, sytuacjami, postaciami a rzeczywistymi przedmiotami, które pełnią funkcję latentnych pośredników opowiadania. Poznanie tych przedmiotów nigdy nie jest czymś pewnym i oczywistym, nie są dane jako zmysłowe przedmioty, o których się opowiada. Ich poznanie ma charakter spekulatywny, opiera się na odszyfrowywaniu metafor i aluzji³⁵.

³⁴Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*.

³⁵Harman tak widzi sposób poznania przedmiotów realnych. Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, s. 99. Na temat metafory Harman pisze szerzej w ostatniej książce: *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, [b.m.w.] 2018.

Jak rozumieć w takim razie status autora czy narratora opowiadania? Elementarz strukturalistycznego literaturoznawstwa nakazuje odróżnianie autora i narratora, a także depsychoologizację narratora, traktowanego jako byt tekstowy, niemający nic wspólnego z psychologią rzeczywistych ludzi. Enaktywistyczne podejścia do narracji pozwalają przekroczyć tę definicję. Zarówno Caracciolo, jak i Popova traktują rzeczywiste i fikcyjne opowiadanie w ten sam sposób. W obu przypadkach chodzi przecież o pewne działanie zakładające cielesność i relację z otoczeniem, a nie o izolację umysłu. Badacze piszą o kolejnej ważnej kategorii dla narratologii – o symulacji, ale ograniczają ją do symulacji mentalnej³⁶. Symulację, szczególnie tę związaną z opowiadaniem, można jednak osadzić w przestrzeni, rzeczach i ciele. Przykładem takiej symulacji mogą być mapy – i różne figury na tej mapie, którym przypisuje się intencje. Świetnym przykładem będą makiety strategiczne – z zaznaczonymi pozycjami różnych jednostek. Te makiety są właśnie nie tyle wyzwalaczem (szczególnie często tej kategorii – *trigger* – używa Caracciolo) konstytucji świadomości, co raczej podstawą myślenia narracyjnego osadzonego w rzeczach. To dzięki nim można opowiedzieć świat jako relację różnych świadomości, uwzględnić wielość różnych punktów widzenia i ich konflikt. Tak ujęta narracja jest wiedzą, która zdecydowanie nie mieści się w umyśle, lecz rozciąga na ciało, przestrzeń i otoczenie. O podobnym procesie można mówić w przypadku odbioru opowiadania. Temu tematowi wiele uwagi poświęca Caracciolo, gdy uwzględnia reakcje czytelnika, jego zdolność do łączenia własnych przeszłych doświadczeń ze świadomością postaci, pisze dużo o empatii i symulacji. Ale w swoim projekcie nie uwzględnia ważnych momentów w czytelniczym odbiorze, gdy trzeba sobie nie tyle wyobrazić, co zwizualizować pewne tekstowe przedmioty: coś rozrysować, wypisać, uszeregować, naszkicować. W tych metodach inskrypcji i wizualizacji dotykamy czegoś, co zapisane jest w tekście, ale nie do końca, czegoś, co jakby nie mieściło się w umyśle, pamięci, lecz potrzebowało różnych schematów, tabel, map umysłowych (*mindmapping*), a choćby list postaci, by zrozumieć opowiadanie. Byłyby to narzędzia zarazem tworzenia, jak też odbioru tekstu literackiego – narzędzia, które wycofują i ukrywają się w tekście literackim, ale mogą zostać wyjawione lub zrekonstruowane.

Podsumowanie

Spróbujmy podsumować przedstawione dotychczas rozważania. Odwoływałem się do różnych teorii z przekonaniem, że tylko kombinacja pozornie oddalonych od siebie teorii daje szansę na stworzenie nowego spojrzenia na narrację i wyrwanie się z założeń strukturalistycznej narratologii i stojącej za nią transcendentalistycznej epistemologii. By porzucić te założenia, należy odwołać się do spojrzeń całościowych, roszcujących sobie prawo do mówienia o najogólniejszych problemach (nie bez powodu ostatnia książka Harmana nosi podtytuł *Nowa teoria wszystkiego*). Tylko zakwestionowanie najbardziej podstawowych aksjomatów daje szansę na całościowe wywikłanie się z nich. W przypadku ostrożniejszego podejścia jest dość prawdopodobne, że gwałtowna krytyka skierowana przeciwko jednej stronie transcendentalizmu, będzie równie mocno bronić innej. Na przykład krytyka podmiotowości skończy się w dyskursie czy języku, równie zamkniętych i izolowanych od rzeczywistości co podmiot.

³⁶Enaktywistyczne podejście do narracji, jakie proponuje Caracciolo, jest właściwie mentalistyczne – cała konstytucja świadomości dzieje się jako proces niezależny od ciała i rzeczy, nawet wyobrażonych rzeczy.

Jakie są zatem wnioski z tej całościowej rekonstrukcji wiedzy o opowiadaniu? Część z nich chciałbym tylko powtórzyć, a część zarysować w bardziej zdecydowany sposób.

Po pierwsze, należy zrezygnować z autonomii tekstu, języka czy dyskursu i zawsze przyglądać się nie autonomicznym strukturom, lecz uwikłaniu wypowiedzi, choćby najdrobniejszej w różne układy z innymi aktantami. Ten punkt oznacza także odrzucenie wszelkich roszczeń do ustanowienia dyskursywnych czy medialnych apriori, które miałyby dysponować z góry przypisaną władzą nad człowiekiem i innymi przedmiotami. Zamiast tego można analizować – także w opowieści – różne sieci mediacji i negocjacji, w które wplątani są aktanci.

Po drugie, ważnym zadaniem jest repsychologizacja narratora, a także innych instancji tekstowych takich jak fokalizator³⁷. Zamiast próbować zredukować te byty do języka, zbliżać je do statusu kategorii gramatycznych, można dostrzec ich podstawę w konstytucji ludzkiego ciała, które doświadcza percepcji, uczuć, ma wyższe zdolności kognitywne, a także uwarunkowaną uczestnictwem w kulturze zdolność wydawania sądów³⁸. Być może ciekawa będzie zamiana tego, kto mówi w opowieści na antropologiczne całości, wstępnie ujęte jako Fokalizator – Afektator – Narrator – Waluator. Podmiot narracyjny byłby wtedy syntezą różnych możliwości poznawczych rozciągających się na jego ciało i otoczenie. Poszczególne poziomy mogłyby także zwrotnie oddziaływać na siebie, tak jak kultura jest w stanie dookreślić, na przykład, częściowo zdeterminowany biologicznie układ percepcji.

Po trzecie, ważnym elementem jest wycofywanie się rzeczywistych elementów opowiadania – nie chodzi tu tylko o rzeczywistość jako przedmiot opowiadania, ale przede wszystkim o rzeczywistych mediatorów, obiekty, które umożliwiają samo opowiadanie, ale same nie stają się jego treścią. Ich obecność jest latentna, skryta, tak jak obecność poręcznych narzędzi, które pozostają niezauważone dopóki pozwalają wykonywać różne czynności.

Wykorzystanie tak dalekich teorii jak enaktywizm w kognitywistyce, spekulatywny realizm, teoria aktora-sieci oraz teoria mediów daje szansę na odnowienie naszej wiedzy o opowiadaniu, przywróceniu mu różnych sfer, które musiały zniknąć w tekstowym uniwersum (post) strukturalizmu oraz transcendentalizmu. Dopiero w takiej perspektywie można mówić o pełnym zwrocie ku rzeczom³⁹, gdy widzi się ich aktywną rolę w konstruowaniu rzeczywistości, nawet tej, która wydaje się najbardziej ludzka, umysłowa czy duchowa.

³⁷M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, redakcja i przekład E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012.

³⁸Takiego podziału w odniesieniu do opowiadania używa M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative...*, s. 74.

³⁹B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

n a r r a t o l o g i a

B R U N O S C H U L Z

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia propozycję alternatywnych założeń dla badań narratologicznych. Klasyczna narratologia została oparta na paradygmacie mentalistycznym, co oznaczało zamknięcie badań narracji w języku, tekście lub dyskursie, a także prowadziło do zlekceważenia roli różnych mediów czy pośredników w opowiadaniu. W artykule zaproponowano interpretację owych mediów bądź pośredników jako osobnej rzeczywistości, która odgrywa ważną rolę w procesie budowy opowiadania. Nawiązanie do współczesnych badań nad poznaniem, szczególnie do enaktywizmu, a także do spekulatywnego realizmu i teorii aktora-sieci pozwoliły rozwinąć nową teorię opowiadania uwzględniającą istotną rolę obiektów, które współkształtują narrację. Jako przykład literackiego wykorzystania tej teorii przywołana została propozycja interpretacji *Ulicy Krokodyli* Brunona Schulza.

spekulatywny realizm

kognitywistyka

NOTA O AUTORZE:

Paweł Tomczok – adiunkt Zakładu Literatury Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (Katowice 2018). Interesuje się ekonomią literatury, narratologią i historiami alternatywnymi. |

Barometr pani Aubain

Jerzy Franczak

Pierwszy akapit *Prostoty serca* przynosi skrótową charakterystykę głównej postaci, pani Aubain, zwięźłą prezentację jej służącej Felicyty oraz znacznie bardziej szczegółowy opis domu, który obie bohaterki zamieszkiwały:

Ten dom z łupkowym dachem wznosił się między dróżką biegnącą wśród płotów i uliczką wychodzącą na rzekę. Na skutek starości i zaniedbania pozapadały się tam podłogi i mieszkańcy potykali się o wystające deski. Wąski przedpokój oddzielał kuchnię od jadalni, w której pani Aubain spędzała całe dnie, siedząc przy oknie w wyplatany fotelu. Wzdłuż białej lamperii stało w szeregu osiem mahoniowych krzeseł. Nad starym fortepianem wisiał barometr, a pod nim stos pudełek i kartonowych teczek wznosił się na kształt piramidy. Miejsce po obu stronach żółtego, marmurowego kominka, z ozdobami w stylu Ludwika XV, zajmowały miękkie berzery obite gobelinem. Pośrodku pysznił się zegar, kopia świątyni Westy, a w całym pokoju było trochę czuć pleśnią, gdyż poziom podłogi znajdował się poniżej ogrodu¹.

Z łatwością rozpoznajemy wykorzystaną w tym fragmencie konwencję. To realistyczny opis, zdominowany przez elementy wizualne, stylistycznie wyrazisty i raczej statyczny². Fakt, że pojawia się on na początku opowiadania ma konwencjonalną motywację – to rodzaj wstępnej prezentacji przestrzeni i zaproszenie do kreowanego świata. Teoria literatury zwykła charakteryzować deskrypcję jako afabularną, atemporalną, sumatywną, addytywną formę podawczą, znaczeniowo niesamodzielną. To ostatnie należy rozumieć w ten sposób, że ów „blok se-

¹ G. Flaubert, *Prostota serca*, [w:] tegoż, *Trzy opowieści*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1969, s. 25-26.

² Jego dynamika zasadza się jedynie na ruchu między planem ogólnym a szczegółowym oraz na sekwencyjności imitującej przemierzanie domu – w następnej kolejności zwiedzamy salon, gabinet, pokój „Pani” oraz izdebkę Felicyty. Tamże, s. 26.

mantyczny” stanowi coś w rodzaju „przystawki”³ w stosunku do opowiadania, czyli właściwej narracji, relacjonującej zdarzenia. *Prostota serca* potwierdza to rozpoznanie; partia opisowa zajmuje pierwszych kilka akapitów, przygotowując grunt pod opowieść o miłosnych perypetiach Felicyty.

Ale im bardziej konwencjonalne są miejsce i rola opisu w kompozycji opowiadania, tym bardziej prowokuje on do stawiania pytań. Czy jego funkcja jest czysto retardacyjna (oczekujemy, kiedy rozpocznie się akcja), raczej amplifikacyjna (gromadzimy wiedzę o miejscach i bohaterach), czy może ornamentacyjna (podziwiamy pisarski kunszt)? W jaki sposób zintegrować go z całością utworu? Bez trudu potrafimy powiedzieć, czemu służy poprzedzająca ten opis charakterystyka postaci – pani Aubain jako wcześniej owdowiałej matki dwojga dzieci oraz Felicyty jako wzorowej służącej – jak jednak rozumieć poszczególne komponenty tej deskrypcji? Czy należy je łączyć z przebiegiem fabuły, przydając im funkcję eksplikacyjną? Owszem, dom jest stary i zaniedbany, co nie dziwi, gdyż pani Aubain musiała spieniężyć nieruchomości i zamieszkać w skromnym przybytku, aby spłacić długi zmarłego małżonka. Ale co zrobić z informacją o tym, że dach był łupkowy? Czy mamy rozpoznać w tym detalu architektonicznym jakąś typowość (architektura północnej Francji?), reprezentatywność (średniozamożne mieszczaństwo?) czy raczej uznać go za pozbawiony znaczenia literacki ozdobnik? Czy marmurowy kominek i miękkie berżery uczestniczą w ogólnym sensie *Prostoty serca*, czy też ujawniają się jako rozsadzające go anarchiczne drobiny? Jaki interpretacyjny użytek możemy zrobić ze stosu pudełek i z kartonowych teczek? I dlaczego, u licha, powiadamia się nas, że w domu pani Aubain nad starym fortepianem wisi barometr?

Takie pytanie zadał Roland Barthes w słynnym tekście zatytułowanym *Efekt rzeczywistości*. Stwierdził on, że z punktu widzenia struktury tekstu, jego spoistości oraz funkcjonalności poszczególnych części barometr wydaje się „narracyjnym zbytkiem”⁴, nic bowiem nie uzasadnia jego obecności. O ile w pianinie można dostrzec oznakę mieszczańskiego statusu pani Aubain, w kartonach – znak nieładu, jaki panuje w domu oraz w życiu bohaterki, o tyle barometr nie należy do *l'ordre du notable* – zdaje się niewart zanotowania. Jego obecność nakazuje postawić szereg powiązanych ze sobą pytań: o reguły interpretacji, o mechanizmy przedstawienia i o naturę przedstawianego, wreszcie o status samej rzeczywistości.

Diabeł tkwi w szczegółach

Oczywiście Barthes nie był pierwszym, który zastanawiał się nad rolą nadmiarowego szczegółu w prozie Flauberta. Mnogość rzeczy opisanych (lub zaledwie przywołanych) w tej prozie od dawna prowokowała do namysłu. Ogólnie rzecz biorąc, namysł ten rozwijał się w dwóch różnych kierunkach. Po pierwsze, wynajdywano funkcjonalne uzasadnienia dla przedstawianych przedmiotów, wiążąc je z rozwojem fabuły lub charakterystyką postaci. Na przykład Jean-Paul Sartre w *Idiocie w rodzinie* twierdził, że przedmioty w *Pani Bovary* zastępują psychologię, wię-

³ Ph. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Kuryś, A. Rytel, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 195. Zob. też: J. Sławiński, *O opisie*, [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000; D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.

⁴ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 120.

cej – że są to „ludzie uprzedmiotowieni” zgodnie z regułą „bezwłado-obiektywizacji”. Filozof ilustrował to epizodem z powieści:

Przykład: bukiet ślubny – Emma robi porządki, bukiet ją kłuje, jest pełen kurzu, ona go wyrzuca: nic prostszego. Ale to jest coś jak mit, jak ryt; ona sama pomyślała o tym z romantyzmem. A zatem żegna się z małżeństwem: jest gotowa do cudzołóstwa⁵.

W tej perspektywie dbałość o dokładną prezentację świata przedmiotowego stanowi jeden z trzech podstawowych elementów strategii realisty⁶. Oczywiście wiele zależy od tego, jak zdefiniujemy realizm – czy jako zbiór technik (opartych na reprezentatywności werystycznej i strukturalnej oraz typowości), czy na przykład jako kategorię estetyczną, która czyni z pisarstwa „krytyczną socjologię”. Zależnie od przyjętej definicji szczegół taki jak barometr może okazać się narzędziem z warsztatu realisty (wprowadzanie „zbędnych danych” w celu ukrycia ich selekcji) lub „historyka obyczajów” (badanie zbiorowej nieświadomości przez analizę materialnych symptomów⁷). Ale może też być elementem subwersywnym, służącym parodii kodów powieści realistycznej, prowokowaniu nawyków lekturowych, które każą łączyć szczegóły deskrypcji z całością dzieła, traktować je jako rozwinięcie głównego tematu. Uruchamianie „kodu nadmiarowego detalu” wywołuje momentalne bankructwo tej konwencji, odsyłając nas do materialnego świata, obojętnego na sens i autonomicznego względem świata ludzkich dążeń i celów⁸. Wreszcie stawkę tej strategii dałoby się opisać jako kwestionowanie zastanych dyskursów dotyczących realności. W tej optyce Flaubert nie przedstawia rzeczywistości, lecz różne sposoby jej dyskursywnego ujęcia (ideologie, które pretendują do prawdy), aby je zdekonstruować⁹. Drobiazgowe opisy przedmiotowego otoczenia obrazują zastyganie zderegulowanych języków w zgramatykalizowane dyskursy oraz krzepnięcie ideologii, które obiektywizują się pod postacią dogmatów, instytucji i materialnych obiektów.

Flaubert okazuje się nowoczesnym pisarzem, którego nurtuje problematyczność dostępu do Realnego, swoiste „odreczywistnienie” świata – nie tyle jednak jego fantasmagoryczność (owo *déréalité*, o którym pisał Barthes¹⁰), co brak albo niepełne uobecnienie (*peu de réalité*, jak rzecz ujął Jean-François Lyotard¹¹). W tej optyce realizm, z właściwym mu poznawczym uroszczeniem, to jedynie sposób na uniknięcie kłopotów z realnością. Autor *Szkoły uczuć* odrzuca przekonanie, jakoby zadaniem literatury miało być akuratne i wierne odtworzenie fasadowego obrazu rzeczywistości, by poszukiwać eksperymentalnie lepszego dostępu do jej istoty lub/i projektować doskonale suwerenną *livre sur rien*, czystą konstrukcję powieściową wyzwoloną z jakichkolwiek mimetycznych zobowiązań¹².

⁵ J.-P. Sartre, *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wybrał W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000, s. 302.

⁶ Obok prawdopodobieństwa zewnętrznej warstwy fabuły oraz ironicznego dystansu autora, który udziela się czytelnikowi (przez co postać zdaje się zachowywać względną niezależność). Tamże, s. 324.

⁷ P. Dufour, *Le Réalisme*, Paris 1998, s. 8-9.

⁸ J. Culler, *The Real Madame Bovary*, [w:] *Le Flaubert réel*, red. B. Vinken, P. Fröhlicher, Tübingen 2009, s. 17-18.

⁹ P. Dufour, *Le Réalisme*, s. 90-91.

¹⁰ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 139.

¹¹ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?*, [w:] tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 19.

¹² J. Culler, *The Real Madame Bovary*, s. 14.

Refleksja nad rolą detalu w prozie Flauberta niejednokrotnie uwalnia się od poszukiwania konkretnej funkcji i wartości semantycznej opisanych przedmiotów, abstrahuje też od kwestii tak czy inaczej zdefiniowanego realizmu, stawką rozważań staje się natomiast określenie filozoficznego wymiaru tej praktyki pisarskiej. Powiada się, że ma ona wartość gestu podobnego do „Oto” haiku albo „punctum” fotografii. Hipertroficzny detal mówi „jestem realny!” oraz „jestem tą realnością, którą *écriture* próbuje się stać”¹³. Przedmioty ujawniają się pod postacią – jak rzecz ujął Jean Starobinski – czystych fenomenów sensorycznych, intensywnych i ubogich (w myśli i znaczenia)¹⁴, a literatura staje się zapisem zanurzenia człowieka w świecie materialnym – aż do zatruty wszelkiego sensu, aż do granicy mdłości¹⁵. To ostatnie sformułowanie może skłaniać do nakreślenia linii ciągłości pomiędzy ekscesywnym światem rzeczy w prozie Flauberta a traumatycznym doświadczeniem kontaktu z absurdalnym i nadmiarowym bytem, który tak mocno naznaczył nowoczesną epikę (z przedmiotami, które „oswabadzają się ze swoich nazw”¹⁶, z „chmurą niewyczerpaną” złożoną z „natrętnie obecnych rzeczy, które nicestwią dobrze znany świat”¹⁷). Diabeł, jak wiemy, tkwi w szczegółach, a kiedy zdarza mu się z nich wychynąć, oswójona rzeczywistość idzie w rozsypkę, ujawnia się natomiast to, co zwyczajowo spychamy w niewidzenie i niemyślenie, czyli nieskończona domena bezosobowego materialnego bytu.

W przypadku *Prostoty serca* – noweli otwierającej *Trzy opowieści*, ostatnią książkę wydaną za życia pisarza – sprawa wygląda jednak nieco inaczej niż w *Pani Bovary*. Trudniej argumentować na rzecz tezy, że ujawnia się tam bezzasadne istnienie rzeczy, będące permanentnym skandalem dla naszej potrzeby sensu. Na pierwszy rzut oka stawką rozważanej przez nas strategii deskrypcyjnej jest raczej zbliżenie się do zwykłości i codzienności. Główna bohaterka utworu, wywodząca się z chłopstwa Felicjta, po epizodzie niefortunnego narzeczeństwa zostaje służącą w domu pani Aubain, przedstawicielki zubożałej drobnej burżuazji. Spędza tam całe swoje życie, z pełnym oddaniem zajmując się sprawunkami i opiekując się dziećmi „Pani”, Pawłem i Wirginią, a także swoimi siostrzeńcem Wiktorem. W jej życiu zaznaczają się kolejne tragedie (śmierć Wirginii i Wiktora, wyjazd Pawła, ogłuchnięcie, wreszcie śmierć chlebobawczyń, samotność i nędza), ale na fabułę składają się przede wszystkim drobne fakty z życia domu oraz z Pont-l’Évêque:

Płynęły lata, wszystkie jednakowe, bez innych zdarzeń oprócz wielkich świąt powtarzających się w tej samej kolejności: Zielone Świątki, Wniebowstąpienie, Wszystkich Świętych... Wypadki domowe tworzyły daty, do których odwoływano się w potrzebie. Tak to w roku 1825 dwaj szklarze odmalowali przedpokój; w roku 1827 oderwał się kawał dachu od strony podwórza i o mało nie zabił kogoś; latem 1828 roku przypadło na panią Aubain płacenie dziesięciny królewskiej; w tymże czasie Bourais wyjechał gdzieś w jakichś tajemniczych sprawach¹⁸.

¹³J. Neefs, *La prose du réel*, [w:] *Le Flaubert réel*, red. B. Vinken, P. Fröhlicher, Tübingen 2009, s. 24-25.

¹⁴J. Starobinski, *L'échelle des températures. Lecture du corps dans « Madame Bovary »*, [w:] G. Genette, T. Todorov, *Travail de Flaubert*, Paris 1983, s. 46.

¹⁵J. Culler, *The Real Madame Bovary*, s. 19.

¹⁶J.-P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 178 i nast.

¹⁷Przywołuję tutaj sformułowanie Gombrowicza oraz słowa Michała Pawła Markowskiego. Zob. tegoż, *Czarny nurt*. Gombrowicz, świat, literatura, Kraków 2004, s. 151.

¹⁸G. Flaubert, *Prostota serca*, s. 48.

W pierwszym odruchu możemy uznać, że niewzruszone istnienie rzeczy obrazuje statyczne bogactwo tego prowincjonalnego życia, zaś ich wielość i nieuporządkowanie odpowiada ją następstwu wyizolowanych zdarzeń, pomiędzy którymi zanikły związki przyczynowe. Los przedmiotów wskazuje też na trwałość hierarchii klasowej; Felicjta odzyskuje „wszystkie graty, wyrzucane przez panią Aubain”¹⁹, a następnie je przechowuje z wielkim szacunkiem. W końcowych passusach przedstawiających jej pokój, zmieniony w istną rupieciarnię, nie ma jednak mowy, czy pośród zgromadzonych tam przedmiotów znalazł się barometr. Cofnijmy się zatem do początku powieści; wróćmy do jadalni pani Aubain – i do refleksji Rolanda Barthes’a.

Efekt rzeczywistości

Już we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* z roku 1966 pojawia się przykład zaczerpnięty z omawianej noweli:

Jeśli w *Prostocie serca* Flaubert mówi na wstępie, niby mimochodem, że córki podprefekta z Pont-l'Évêque miały papugę, to dlatego, że papuga nabiera potem wielkiego znaczenia w życiu Felicji: podanie tego szczegółu (niezależnie od jego formy językowej) stanowi więc funkcję, czyli jednostkę narracyjną²⁰.

Analiza strukturalna skupia się na kardynalnych funkcjach oraz ich korelacjach. Następstwo funkcji – ich selekcja oraz układ – buduje dynamikę opowiadania i wyposaża tekst w znaczenie (wszystko w tekście – powiada badacz – ma znaczenie, w tym sensie „sztuka nie zna szumów w znaczeniu teorii informacji”²¹). Papuga pojawia się jako fenomen powierzchni, a potem, w miarę rozwoju narracji, okazuje się fenomenem struktury, przenika do rdzenia, otwiera alternatywę dla dalszej historii i stanowi „moment ryzyka w opowiadaniu”. W odróżnieniu od funkcji czy rdzeni opisy mają drugorzędne funkcje narracyjne i przypominają „strefy bezpieczeństwa, odpoczynku, luksusu”²². Jako katalizy pełnią one funkcje wtórne, fatyczne (podtrzymują kontakt między narratorem a odbiorcą) oraz biorą udział w ogólnej ekonomice komunikatu (odpowiadają za przyspieszanie, antycypowanie, odwlekanie oraz sugerowanie, że coś ma albo będzie miało znaczenie). Usunięcie katalizy zniekształca wypowiedź, ale rdzeń pozostawia nienaruszony (gdyż katalizy, podobnie jak oznaki i informacje, są jedynie rozszerzeniem w stosunku do rdzenia). Krótko mówiąc, o ile z *Prostoty serca* nie sposób usunąć papugi bez naruszenia całościowej wymowy dzieła, o tyle wymazanie barometru z początkowego opisu nie zmieniłoby niczego.

Niemniej w *Efekcie rzeczywistości* – tekście późniejszym o dwa lata – właśnie ta niepozorna kataliza skupia na sobie uwagę badacza. Podstawowe założenia analizy strukturalnej pozostają w mocy. Opis, w odróżnieniu od opowiadania, nie ma przewidywalnych cech, „nie

¹⁹Tamże, s. 56.

²⁰R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 261.

²¹Tamże, s. 261.

²²Tamże, s. 265.

zawiera tej trajektorii wyborów i alternatyw, nadającej narracji pozór centrum kontroli ruchu obdarzonego referencjalną (i nie tylko dyskursywną) czasowością²³. Jego struktura jest wyłącznie sumaryczna, a jego charakter wybitnie anarchiczny, zaś przed niekontrolowanym rozrostem chroni go jedynie *le vertige de la notation*²⁴ (przed tym zawrotem głowy, dopowiedzmy, przestaje się cofać innowacyjna proza, ożywiająca tradycje enumeracji i katalogu, a wraz z nimi czystą rozkosz „znaczącego poza znaczeniem”²⁵). A jednak pojawiające się w opisach nieznaczące przedmioty (podobnie jak ulotne słowa i gesty, redundantne słowa) mają inną funkcję: denotują „konkretną rzeczywistość” (*le „réel concret”*), zalecają nam się jako „naga relacja z tego, co *jest* (lub było), ukazują się jako swoisty opór wobec sensu”²⁶. Wynika to z powszechnego przeświadczenia, iż „rzeczywistość” jest samowystarczalna i że ma dość immanentnej mocy, by unieważnić ideę „funkcji”, w związku z czym „jej wypowiedzenie nie musi być wprzęgnięte w żadną strukturę i że to, że rzeczy *były*, jest wystarczającą podstawą do mówienia”²⁷. Innymi słowy, barometr funduje referencjalne złudzenie – mówi „jestem rzeczywisty”. Przedmiotem oznaczanym jest tu sama kategoria „rzeczywistości”, nie zaś przygodna treść²⁸. Gdyby nad pianinem wisiał termometr, nic by się nie zmieniło – znak „termometr” w ten sam sposób wskazywałby na „rzeczywistość”, będącą w istocie niczym więcej jak pochodną tekstowej gry²⁹.

Z punktu widzenia poetyki historycznej można by stwierdzić, że Barthes wyolbrzymia trudność interpretacyjną związaną z barometrem. Każdy opis regulują jakieś zasady selekcji (Flaubert nie wymienia przecież wszystkich przedmiotów w jadalni pani Aubain!), te ostatnie zaś skrywa się zwyczajowo poprzez mieszanie szczegółów funkcjonalnych (takich, które staną się funkcjami lub przynajmniej odgrywają rolę oznak) i zbędnych danych (z punktu widzenia struktury opowiadania). Tak właśnie proza realistyczna maskuje swoją literackość podległą zasadom wyboru i wartościowania, w ten sposób maskuje ogólną kompozycję i buduje fabularną niespodziankę³⁰. Co więcej, ów *unnecessary detail* (który Orwell odnalazł w prozie Dickensa³¹) stanowi element każdej realistycznej deskrypcji. Stosuje się go w wypowiedziach o różnej modalności, zarówno fikcyjnych, jak i dokumentarnych (przypomnijmy „regulę nieużytecznego szczegółu” w socjologicznych pracach Oscara Lewisa³²).

Niemniej historia form narracyjnych omija szerokim łukiem to, co najciekawsze w refleksji Barthes’a. Idzie o pytanie: czy faktycznie praca tekstu generuje dwa odmienne efekty – efekt fikcji, kiedy przedstawienie pozostaje w służbie *signifié* oraz efekt rzeczywistości,

²³R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 121.

²⁴Tamże, s. 123.

²⁵J.-M. Rabaté, *Lapsus ex Machina*, [w:] *Post-structuralist Joyce*, red. D. Attridge, D. Ferrer, Cambridge 1984, s. 97-98.

²⁶R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 123.

²⁷Tamże, s. 124.

²⁸Tamże, s. 125.

²⁹Na temat relacji między pojęciami rzeczywistości (*la réalité*) i realności (*le réel*) w myśli Barthes’a por.: M.P. Markowski, *Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes’a*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4; A. Grzegorzczak, *Utrata i odzyskiwanie podmiotu. Roland Barthes i Paul Ricoeur w optyce humanistyki obecności*, [w:] *Imperium Rolanda Barthes’a*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Poznań 2016.

³⁰W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 2, s. 409-410.

³¹G. Orwell, *Charles Dickens*, [w:] tegoż, *Collected Essays*, London 1961, s. 71.

³²M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 273-274.

kiedy *signifiant* uzyskuje autonomię? Zauważmy, że „rzeczywistość” zostaje zdefiniowana w kategoriach negatywnych: to coś, co wymyka się fikcji, przybierając resztkową postać. Takie ujęcie sprawy wydaje się pochodną przyjętej metody. Prostota Proppowskiego modelu, który doskonale sprawdzał się w odniesieniu do bajki magicznej, okazuje się zwodnicza w konfrontacji z prozą realistyczną. Jej narracja obciążona jest detalami, których nie sposób zredukować do żadnej funkcji, a które tym samym zyskują charakter pasożytniczy. W perspektywie analitycznego hiperfunkcjonalizmu, operującego założeniem, że w tekście „wszystko znaczy”, wszelkie *insignifiance* domaga się zagospodarowania. Barthes – semio-log (który jeszcze nie zaczął szukać dróg ewakuacyjnych z „imperium znaków”) stosuje tutaj wybieg i obraca *insignifiant* w *signifiant* drugiego poziomu. Stwierdza, że użyteczność barometru polega na tym, że jest bezużyteczny i jako taki stanowi nowoczesną namiastkę prawdopodobieństwa. Służy on do bezpośredniego oznaczania (burżuazyjnej) rzeczywistości, którą w ten sposób naturalizuje. Sama iluzja referencjalna powstaje jako produkt uboczny funkcjonalnej analizy tekstu narracyjnego, gdyż nie istnieje sama w sobie, lecz jedynie o tyle, o ile zaburza tę ostatnią³³.

Ten teoretyczny manewr wystawia się na różnego rodzaju krytyki. Przywołajmy dwie spośród nich – socjologiczną i filozoficzną. Jean-Claude Passeron dowodzi, że efekt realności wzmacnia jedynie niezależny i prymarny „efekt socjograficzny”, który poprzez uzgodnienie systemu znaków tekstowych z historycznie ustanowionym systemem oczekiwań czytelnich umożliwia interpretację literackiego tekstu jako „wiernego”, „typowego” i „reprezentatywnego” obrazu świata rzeczywistego. Efekt rzeczywistość nie zmienia zatem rejestru percepcji. Odbiorca tekstu uchodzącego za „realistyczny” rozpoznaje w świecie powieściowym świat historyczny, który jest jego własnym (bliskim jego doświadczeniu lub jego wiedzy o przeszłości)³⁴. Wszystkie dane tekstowe – również te „zbędne” z punktu widzenia ekonomii fabuły – współtworzą koherentny system znaków formalnych. Literatura definiuje się tu jako domena mówienia o świecie jako całości złożonej z pojedynczych, osobliwych i opornych elementów. Barometr uczestniczy w tym socjograficznym przedsięwzięciu na równi z pianinem i papugą.

Według Barthes’a barometr domaga się namysłu jako nieznaczący obiekt, stanowiący wyzwanie dla naszej potrzeby sensu. Tutaj otwiera się przestrzeń dla bardzo nieoczywistych pytań, jak te, które w *Le fil perdu* stawia Jacques Rancière. Wedle jakich kryteriów oddzielamy znaczenie od braku znaczenia? Jakiego rodzaju podział zmysłowości stoi za tym gestem? I czy sama procedura dzielenia nie ma na celu zasłonięcia innego skandalu? Poświęćmy nieco więcej uwagi tej właśnie filozoficznej polemice.

³³S. Chaudier, *L'insignifiant: de Barthes à Proust*, „Écritures de l'insignifiant” 2009, t. 45, nr 1, s. 17. Zob. też: L. Adert, *Les Mots des autres. Lieu commun et creation romanesque dans les oeuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Lille 1996, s. 164-165.

³⁴J.-C. Passeron, *L'illusion de représentativité. Note sur un effet de littérature réaliste, conjointe à une remarque sur –graphie, –logie et –nomie*, „Enquête” 1998, nr 4.

Efekt równości

Jacques Rancière niejednokrotnie pisał o Flaubercie³⁵, nas jednak zajmują wyłącznie refleksje dotyczące *Prostoty serca*, sformułowane na marginesie polemiki z tekstem Barthes'a. Autor *Le fil perdu* zgadza się odnośnie do ogólnej diagnozy: specyfika powieści realistycznej zasadza się na nadwątleniu klasycznie rozumianej akcji oraz inflacji opisu. Jak zagospodarować interpretacyjnie tę diagnozę? Dość często powiadano, że proliferacja deskrypcji oraz inwazja rzeczy potwierdza trwałość burżuazyjnego świata (albo buduje iluzję jego trwałości). W tym kierunku zmierza też refleksja Barthes'a: uczynienie z zapisu „czystego spotkania przedmiotu i jego wyrażenia”³⁶ znosi mimetyczną mediację i w efekcie naturalizuje świat społeczny. Rancière zmierza w przeciwną stronę, dowodząc, że realistyczna narracja oraz właściwe jej dowartościowanie detalu mają wymiar społecznie subwersywny. I jako takie odbierane były już przez współczesnych Flauberta. Dlaczego strukturalista ma podobne problemy z detalem, co reakcyjni krytycy XIX wieku? Bierze się to stąd, że idea struktury wywiedziona została z modelu organicznego dzieła, którym zarządzał porządek przedstawieniowy, czyli reżim sztuki³⁷ zniszczony przez nowoczesną literaturę... i pieczołowicie odrestaurowany przez nowoczesną teorię.

Aby ukazać tę analogię, Rancière przytacza utyskiwania Barbeya d'Aurevilly, który krytykował Flauberta (jako autora *Szkoły uczuć*) za to, że pracuje „bez planu”, a jego działanie przypomina „błądzenie po tym, co błahe i nieznaczące [*une flânerie dans l'insignifiant*], wulgarne i wstrętne – dla samej przyjemności przechadzania się”³⁸. Dzieło składające się z „samyh szczegółów”, pozbawionych sensu, wyłamuje się z arystotelesowskiej formuły fikcji i burzy podział na dwa typy działań oraz odpowiadające im dwa rodzaje ludzi: tych przeznaczonych do wielkich czynów („aktywnych”) oraz tych, którzy oddają się jedynie podtrzymywaniu i reprodukcji życia („pasywnych” lub „mechanicznych”). Społeczną bazę formy artystycznej, związanej z hierarchiczną dystrybucją ról, jeszcze dobitniej zarysował Armand de Pontmartin. W powieści niegdysiejszej, takiej jak *Księżna de Clèves* – dowodził autor *Causeries littéraires* – „osobowość ludzka, reprezentowana przez wyższych urodzeniem, duchem, wykształceniem i sercem, pozostawiała w ekonomii opowiadania niewiele miejsca postaciom drugorzędnym, a jeszcze mniej przedmiotom materialnym. [...] Tak otwierała się i wypełniała prześwietnie przestrzeń dla badania uczuć, subtelniejszych i bardziej skomplikowanych pośród elity aniżeli w pospółstwie”. Tymczasem u Flauberta wszystkie postacie są sobie równe i sobie podobne, nie mogą odróżniać się od siebie duszą, bo „w tej literaturze dusza

³⁵J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4. Zob. też: S.M. Guénoun, *Le romancier démocrate et le philosophe plébéien. Gustave Flaubert et Jacques Rancière*, „Revue Flaubert” 2007, nr 7.

³⁶R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 125.

³⁷W terminologii Rancière'a reżim przedstawieniowy to (obok reżimów etycznego i estetycznego) jeden z typów relacji między produkcją oraz praktykowaniem sztuki, formami widzialności tych praktyk i ich pojęciowym ujęciem. W reżimie tym sztuka podporządkowana zostaje zasadzie mimesis, a imitacje są zarazem weryfikowane (poprzez odniesienie do zasad sztuki i reguł gatunku) i chronione przed orzekaniem o ich prawdziwości. Jego normatywność ujawnia się właśnie w oddzieleniu przedstawialnego i nieprzedstawialnego, w rozróżnieniu gatunków, którym odpowiadają określone tematy, w ukształtowaniu reguł naśladownictwa według zasad prawdopodobieństwa. J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Vanves 2010, s. 17-30.

³⁸B. d'Aurevilly, *Gustave Flaubert*, [w:] tegoż, *Les hommes et les Œuvres. Le roman contemporain*, Geneva 1968, s. 103. Cyt. za: J. Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris 2014, s. 21.

nie istnieje”³⁹. W tekstach tych znać wyraźnie niepokój związany z rewolucją estetyczną. Niepokój ten bierze się stąd, że mechanizmy reprezentacji właściwe reżimowi przedstawieniowemu skrywały policyjne *divide et impera*, czyli dzielenie wspólnoty obliczone na likwidację pustki i nadmiaru oraz na dokładny rozdział szlachetnych dusz przeznaczonych dla subtelnych uczuć od maluczkich, uwięzionych w świecie prozaicznych aktywności⁴⁰. Proza Flauberta to modelowa realizacja owej demokracji literackiej, która zarządza przedustawną równość wszystkich ludzi, budując rudymmentarną wspólnotę afektualną i sensualną. Ma charakter *stricte* polityczny, gdyż wprowadza niepokojący nadmiar w relację ciał i słów. „Demokracja literacka oznacza to właśnie: za dużo ludzi, zbyt wiele podobnych do siebie postaci, niegodnych wyróżnienia przez fikcję”⁴¹.

Literatów broniących porządku przedstawieniowego oraz strukturalistycznych teoretyków, których modele interpretacyjne wywodzą się z tego porządku, łączy zatem nieufność wobec bezcelowej flanerii po detalach prozaicznego życia i niska tolerancja na *l'insignifiant*. Jeżeli detale opisu jawią się im jako nieznaczące (*insignifiant*), to właśnie dlatego, że dotyczą one ludzi, których życie jest pozbawione znaczenia (*insignifiante*). Obrona *l'ordre du notable* jest ostatecznie pochodną stania na straży hierarchicznego systemu dystrybucji ról (zauważmy, że *notable* jako przymiotnik oznacza „godny uwagi”, ale jako rzeczownik „ważną osobistość, notabla”). Tymczasem „nowa muzyka” rozbrzmiewająca w prozie Flauberta wynika właśnie z nierozróżnialności znaczącego i nieznaczącego, zwykłego i nadzwyczajnego, szlachetnego i pospolitego⁴². Znakiem tej nierozróżnialności jest właśnie barometr. Można rzec, że nie pełni on żadnej funkcji, że pojawia się w opowieści bez żadnej intencji, po prostu dlatego, że pisarz go „dostrzegł”. Nie idzie jednak o autorską intencję – barometr został „dostrzeżony” dlatego, że streszcza się w nim zmysłowy świat. Z jednej strony obrazuje on trwanie starego porządku: zmiany ciśnienia obserwuje ktoś, kto dysponuje swoim czasem, kto ocenia, czy pogoda sprzyja podjęciu określonych aktywności (na co nie może pozwolić sobie na przykład służąca). Ale barometr wskazuje również na więź z tym, co ponadjednostkowe („atmosferyczne”), na „demokrację zmysłowych koegzystencji”⁴³. Felicyta i jej pani, pomimo różnic stanowych i majątkowych, spotykają się w bólu po stracie najbliższych, w poczuciu samotności, w drobnych radościach i pospolitych przyjemnościach. Obie uczestniczą w tej samej sferze sensualnych intensywności⁴⁴. Domniemany efekt realności okazuje się więc efektem równości.

³⁹A. de Pontmartin, *Nouvelles causeries de samedi*, Paris 1860, s. 321-322. Cyt. za: J. Rancière, *Le fil perdu...*, s. 24.

⁴⁰Tamże, s. 25.

⁴¹Tamże, s. 23.

⁴²Tamże, s. 29.

⁴³Tamże, s. 26.

⁴⁴Być może taka sama wspólnotowa perspektywa rysuje się w słynnym otwarciu *Człowieka bez właściwości*: „Nad Atlantykiem stał niż barometryczny, który przesunął się na wschód ku zalegającemu nad Rosją wyżowi i na razie nie zdradzał ochoty wyminięcia go, kierując się ku północy. Izotermy i izotery czyniły swoją powinność”. R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, K. Truchanowski, t. I, Warszawa 1971, s. 7.

Barometr z *Prostoty serca* to detal *stricte* skandaliczny, w etymologicznym sensie tego słowa⁴⁵. Stanowi on przeszkodę dla interpretacji, która zmierza do zintegrowania wszystkich tekstowych znaków i wskazuje na *l'insignifiant*, które prowokuje nasze nawyki myślowe. W jego nieuzasadnionej obecności Barthes dostrzega dążenie do referencjalnej pełni, a zarazem utrwalenie istniejącego światobrazu wraz z wpisanymi wń nierównościami. Rancière widzi w nim znak rozsadzający ten światobraz, wskazujący nie tyle na społecznie wytworzoną „rzeczywistość”, co na wymykający się konsensualnym uzgodnieniom skandal równości i demokracji. Inwazja redundantnych elementów opisowych wynika z odkrycia wielorakości świata, który nie mieści się w organicznej całości fabuły, a także z odkrycia rudymentarnej równości w nie-trwałym porządku *sensible*. Epicka fraza *Prostoty serca* zagarnia ów szczegół, a wraz z nim – losy zwykłych ludzi, owych *subalternes* reżimu przedstawieniowego, którym przypisane były określone gatunki, sposoby mówienia i schematy działania, definiowane przez społeczny stereotyp. Flaubert buntuje się przeciwko „ojcowskiej tyranii intrygi”⁴⁶ i wypuszcza z rąk nieć fabuły, by otworzyć się na mnogość bodźców i sensów, a równocześnie – na wielość potencjalnych upodmiotowień, które podważają hierarchie uznawane za trwałe i warunkujące. Barometr jest więc nie mniej istotny od pianina, zegara, berżer, całego pokrytego łupkowym dachem domu, a także od papugi, którą Felicjty ostatecznie utożsamia z Duchem Świętym. A modlitwy, jakie służąca wznosi do wypchanego ptaka⁴⁷, to *pars pro toto* bluźnierstwa, które nazywamy nowoczesną literaturą.

⁴⁵Starogreckie *skándalon* (σκάνδαλον) oznaczało pułapkę, zasadzkę, sidła lub przeszkodę. Zob. J. Turkiel, *Skandalon w LXX (Księgi Historyczne ST)*, [w:] *Skandal w kulturze europejskiej i amerykańskiej*, red. B. Płonka-Syroka, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, t. 1, Warszawa 2013, s. 49-54. O skandaliczności polityki i demokracji w filozofii Rancière’a pisałem więcej gdzie indziej. Zob. J. Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017, s. 170-178.

⁴⁶J. Rancière, *Le fil perdu...*, s. 100-101.

⁴⁷G. Flaubert, *Prostota serca*, s. 57.

SŁOWA KLUCZOWE:

Gustave Flaubert

ROLAND BARTHES

ABSTRAKT:

Artykuł rozważa funkcję nadmiarowego detalu w realistycznej deskrypcji, a w szczególności w prozie Gustave’a Flauberta. Analizowany fragment opisu z *Prosty serca* Flauberta stał się przedmiotem refleksji Rolanda Barthes’a we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* oraz w *Efekcie rzeczywistości*. Wiszący nad pianinem barometr – ów zbędny szczegół – miałby fundować referencjalne złudzenie, czyli oznaczać samą kategorię „rzeczywistości”. Artykuł przedstawia rozliczne polemiki, jakimi obrosła ta interpretacja, by wyróżnić spośród nich krytyczną rewizję Jacques’a Rancière’a wyłożoną w *Le fil perdu*. Filozof odwraca tezy Barthes’a: w barometrze pani Aubain dostrzega nie tyle figurę referencjalnej pełni, co znak rozsadzający światoo obraz, wymykający się konsensualnym uzgodnieniom. W tej perspektywie nadmiarowy detal jest *stricte* skandaliczny: stanowi przeszkodę dla interpretacji, która zmierza do zintegrowania wszystkich tekstowych znaków i ujawnia skandaliczną, rudymenarną równość wpisaną w porządek zmysłowego.

JACQUES RANCIÈRE*opis literacki***REALIZM****NOTA O AUTORZE:**

Jerzy Franczak – pisarz, eseista, literaturoznawca. Autor powieści i zbiorów opowiadań, książek eseistycznych (m.in. *Niepoczytalne*, 2019) oraz rozpraw naukowych: *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdłości” Jean-Paul Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza* (2002), *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007), *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury* (2017), *Maszyna do myślenia. Studia o nowoczesnej literaturze i filozofii* (2019). Pracownik naukowy Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. |

Realpoetik w Polsce

Wojciech Hamerski

Paul Hamilton w książce *Realpoetik. European Romanticism and Literary Politics* przedstawił europejskich romantyków jako spadkobierców etosu republiki uczonych, pielęgowanego na przekór ponurym realiom dekad, które nadeszły po upadku wielkiej rewolucji. Jawny sprzeciw pisarzy wobec terroru i dyktatury nie oznaczał przy tym akceptacji dla powrotu starego porządku. Korzystając z alternatywnego języka wolności, czyli estetyki, która wybiła się na niepodległość po opublikowaniu trzeciej krytyki Immanuela Kanta, poeci i prozaicy wznosili się ponad granice państw oraz obowiązujących ideologii, kreśląc zawoalowane, literacko-polityczne wizje lepszej Europy: „Romantyczna transformacja republiki uczonych przywraca dawniejszy literacki republikanizm i inscenizuje *ricorso*, wznawiając go z użyciem kategorii dopasowanych do nowej ery” (RP 24)¹. Komparatystyczna refleksja Hamiltona krąży między Anglią, Francją, Niemcami i Włochami, wymijając, jak to zwykle bywa, najtrudniej dostępne rejony, w tym Słowiańszczyznę. Tymczasem od razu narzuca się pytanie, na ile koncepcja korespondencyjnej wspólnoty intelektualnej, czyli „niedogmatycznej sfery publicznej” (RP 26), przystaje do sytuacji literatury polskiej, pisanej w rozparcelowanym między mocarstwa kraju, pod okiem despoty albo na emigracji w Rzymie, Paryżu czy Dreźnie? Czy kosmopolityczna debata o przyszłości Europy po kongresie wiedeńskim (stanowiącym główny punkt odniesienia dla Hamiltona) mogła być w ogóle atrakcyjna dla pisarzy pochodzących z kraju, jak by to ujął Maurycy Mochnacki, „zwiedzonego, strąconego z widowni działań” (LP 201), którego

¹ Przypisy z książki Hamiltona oznaczam w tekście głównym skrótem RP oraz numerem strony za wydaniem: P. Hamilton, *Realpoetik. European Romanticism and Literary Politics*, Oxford 2013. Ponadto korzystam w tym artykule z następujących skrótów: LP – M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [w:] *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004; DŻ – *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, [w:] *Rozprawy literackie...*; ML – *Myśli o literaturze polskiej*, [w:] *Rozprawy literackie...*; KM – *Kilka uwag o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską*, [w:] *Pisma krytyczne i polityczne*, red. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 1, Kraków 1996; SK – *O stronnictwie tak zwanym kaliskim*, [w:] *Pisma krytyczne i polityczne*, red. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 2, Kraków 1996; PB – *Pierwsza broszurka Mauryczego Mochnackiego. Co rozumieć przez rewolucję w Polsce?*, [w:] *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 2; TN – *O terroryzmie nierozumu i obskurantyzmie politycznym*, [w:] *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 2; RN – *O rewolucji w Niemczech*, [w:] *Pisma krytyczne i polityczne*, t. 2; PN – *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, t. 2, Poznań 1863.

niebył potwierdzony został już w pierwszych punktach aktu końcowego kongresu? Czy korespondencyjną republikę mogli współtworzyć uczeni z marionetkowego królestwa, na którym w latach 20. zaciskało się imadło cenzury i nie można było być pewnym, kto, poza nadawcą i adresatem, listy otwiera i czyta?

W poszukiwaniu odpowiedzi trzeba powrócić do książki Hamiltona. Pomysłowe sformułowanie *Realpoetik* stanowi ironiczne echo *Realpolitik* – kalkulacji opartej na stosunku sił przeciwstawiona zostaje swoista polityka kreatywności, obie „doktryny” łączy przy tym zamiłowanie do dyplomacji, czyli sztuki zawierania kompromisów. O ile jednak w przypadku tradycyjnej *Realpolitik* kontrasty i różnice okazują się w końcu zawsze pozorne lub nieistotne, o tyle w romantycznej alternatywie (po Wiośnie Ludów zdyskredytowanej i zapomnianej) są one celebrowane, „w *Realpoetik* współbrzmienie różnic muzycznie ustanawia nową harmonię” (RP 4), jak pisze autor wielokrotnie nawiązujący do metafory koncertu mocarstw. Artyści poszukują form, w których wybrzmieć mogłyby różnorodne, nierzadko sprzeczne światopoglądy spolaryzowane po rewolucji, proponując wartościową przeciwwagę dla politycznego pragmatyzmu, cechującego się odwrotną dynamiką: wchłaniał on pełen wachlarz środków, podporządkowując je realizacji nadrzędnego celu, jakim było zachowanie nowego europejskiego ładu.

Realpoetik... to koncepcyjnie spójna opowieść o romantyzmie europejskim. Czas akcji przypada na lata obradowania kongresu wiedeńskiego – rewolucyjny entuzjazm i jego deziluzja, terror jakobinów oraz kampania Napoleona odcisnęły głębokie piętno na twórczości bohaterów książki (są nimi: Germaine de Staël, Benjamin Constant, François-René Chateaubriand, Friedrich Schlegel, Novalis, Friedrich Schelling i Giacomo Leopardi), autora zajmuje jednak przede wszystkim literacka otoczka towarzysząca paradoksalnemu procesowi przywracania na kontynencie starego porządku, w wyniku którego wyrabiał się porządek zupełnie nowy: „wszystko musiało się zmienić, żeby mogło pozostać takie samo” (RP 23). Publiczna sprawczość poetów wydawała się wprawdzie niewielka, a inicjatywę przejęli wytrawni, choć kontrowersyjni dyplomaci, gotowi składać republikańskie ideały na ołtarzu równowagi sił, tacy jak lord Castlereagh, ów „intelektualny kastrat”, „arteryj zawołany podrzynacz”², jak mawiał o nim inny lord, Byron. W świetle pokongresowych stosunków, z których w drugiej połowie XIX wieku wyłoniła się idea *Realpolitik*, poglądy zbuntowanych poetów, takich jak autor *Don Juana*, postrzegane były jako szkodliwe, a w najlepszym razie obojętne dla społecznego ładu. Apogeum tego sposobu argumentacji był dokuczliwy esej Carla Schmitta o „politycznym romantyzmie” (z roku 1919), w którym poglądy niemieckich twórców przedstawione zostały jako naiwne, wtórne i nieistotne³.

Hamilton wchodzi w polemikę ze wspomnianym stylem myślenia. Stempel *Realpoetik* postawiony na dziełach wybranych romantyków oznacza, że posługiwali się oni fikcją z zamiarem „realistycznym” w takim znaczeniu, że fikcja ta „zasadniczo przyczynia się do realizacji celów dyskursu niefikcjonalnego” (RP 1). Przypadek krańcowy, najtrudniejszy do uargumentowania, stanowi twórczość autora *Zibaldone*. Jak jednak twierdzi Hamilton, „jest coś głęboko

² G.G. Byron, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1955, s. 430. Pierwsze określenie pochodzi z nieprzetłumaczonej przez Porębowicza, zjadliwej dedykacji do poematu. Zob. G.G. Byron, *Don Juan*, [w:] *Poetical Works*, red. F. Page, London–Oxford–New York 1970.

³ Zob. C. Schmitt, *Political Romanticism*, przeł. G. Oakes, Cambridge–London 1986.

pozytywnego w negatywności Leopardiego” (RP 198). Wyalienowany ze społeczeństwa, a zarazem trzeźwo je oceniający poeta „demonstruje wzorcową spójność w odpowiedzi na utratę wartości” (RP 218), która została odzwierciedlona przez „formalne walory wiersza zdolne opanować wewnętrzny chaos” (RP 194). W subtelnie figuralnej interpretacji opanowywanie chaosu zamienia się w społeczną diagnozę i, jak nietrudno się domyślić, prefigurację przyszłej konsolidacji Włoch zrodzonej w poetyckiej „wyobraźni proto-*Risorgimento*” (RP 205).

W taki oto sposób Hamilton wzmacnia interesujące go linie melodyczne wielkiego „koncertu Europy”, wydobywając z tła polityczny aspekt literackich fikcji. Wszelako z im większą mocą rozbrzmiewa poetycka symfonia, tym wyraźniej nieobecny, a więc paradoksalnie słyszalny, zdaje się obcy ton – to muzyk z ostatniego rzędu (nasz rodak, rzecz jasna) „melodyję zmaca”, „Coraz głośniejsze targając akord rozdąsany, / Przeciwnie zgodzie tonów skonfederowany”⁴. Motyw wypożyczony z najsławniejszego koncertu polskiego romantyzmu odnosi się do wydarzeń konfederacji targowickiej poprzedzającej drugi rozbiór Rzeczypospolitej. Kontekst ten zachęca do ponowienia pytania o to, czy nasza literatura, jawnie polityczna, harmonizuje z bardziej dwuznaczną atmosferą panującą na koncercie republiki uczonych.

Hamilton wielokrotnie powraca do stwierdzenia, że polityczne wizje wciśnięte w gorset literackiej formy „nie sublimują materiału polityki, lecz, w pewnych momentach, mogą stać się samą jej substancją” (RP 24). Przekonanie to w oczach czytelnika wychowanego na *Preludium* Williama Wordswortha może uchodzić za wręcz nowatorskie⁵, z perspektywy odbiorcy kształconego na *Konradzie Wallenrodzie* Adama Mickiewicza wydaje się niesensacyjne. *Realpoetik*, czyli romantyczny „literacki realizm” (RP 38) ma w Polsce tradycję badawczą, w szczególności rzecz jasna odbiegającą od linii interpretacyjnej wyznaczonej przez Hamiltona. Nie chodzi przy tym ani o poetykę opartą na estetycznie mimetycznej (typowość, prawdopodobieństwo itd.), ani ideologię promującą „postępowość” w ukazywaniu procesu dziejowego, jako rzecz ujmowaną w dyskusji z lat pięćdziesiątych XX wieku⁶. Mam na myśli niejako naturalną zdolność polskich romantyków do „przeobrażania sztuki w politykę, literatury w ideologię”⁷, czyli właśnie dokonywania ich przekładu na „dyskursy niefikcyjne”. Jeżeli próba pomyślenia mesjanizmu jako kolejnej odsłony *Realpoetik* rodzi opór, to jest on nieuzasadniony. Hamilton przeprowadza lekcję czytania nieliteralnego, a zatem właśnie tę tradycję interpretowania myśli „mistycznego polityka”⁸ sięgającego po „praktyczne znaczenie mistycyzmu”⁹ należałoby w tym kontekście przywołać – okazuje się wtedy, że „romantyzm jest pełniejszą i odważniejszą formułą realizmu niżeli poprzedzająca go epoka”¹⁰.

⁴ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 4, red. Z.J. Nowak, Warszawa 1995, s. 355-356.

⁵ Za takie uważa je londyńska recenzentka książki Rosa Mucignat. Zob. R. Mucignat, *Review of Paul Hamilton, „Realpoetik: European Romanticism and Literary Politics”*, „Comparative Critical Studies” 2014 (październik).

⁶ Jako reprezentatywną próbę takiego ujęcia realizmu romantycznego można wskazać artykuł Kazimierza Wyki: K. Wyka, *O realizmie romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1952, nr 3-4.

⁷ S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Warszawa 1982, s. 175.

⁸ Określenie Wiktora Weintrauba: „Zastosowanie nauki o odkupieniu do polityki jest najbardziej uderzającym i najlepiej znanym rysem Mickiewiczowskiej ideologii politycznej”. W. Weintraub, *Mickiewicz – mistyczny polityk*, Warszawa 1998, s. 23.

⁹ B. Urbankowski, *Myśl romantyczna*, Warszawa 1979, s. 120.

¹⁰ Tamże, s. 21.

Wysoka wydajność literacko-politycznej przekładni w naszym romantyzmie powinna stanowić ułatwienie przy próbie przeszczepienia koncepcji *Realpoetik* na rodzimy grunt, ale paradoksalnie ją utrudnia. Wynika to z faktu, że przykłady, którymi posługuje się Hamilton – zwłaszcza romantycy niemieccy ze swoją recepcją Kanta – stanowią właśnie negatywny, „estetyczny” punkt odniesienia dla kształtowania się etosu poezji obywatelskiej. Zgodnie z popularną wykładnią reakcją jenajczyków na fiasco hasel rewolucji francuskiej była ich sublimacja, pozwalająca przetransferować obiecanie swobody do wirtualnej domeny artystycznej. Tymczasem, jak pisała Maria Żmigrodzka, próbując wyjaśnić brak zainteresowania ironią, o której rozpisywano się wówczas na Zachodzie, „ówczesny poeta polski nie szukał na ogół ani wolności, ani przewyższenia antynomii ideału i rzeczywistości w sferze sztuki”¹¹. Badaczka przeprowadziła estetyzujące odczytanie wczesnego romantyzmu niemieckiego, powołując się na wpływową książkę Ingrid Strohschneider-Kohrs, która omawiając twórczość Schlegla, Tiecka i Novalisa, kładła nacisk na „autonomię sfery estetycznej: to nie treść, problem czy idea sama w sobie charakteryzuje sztukę”¹².

Jako że Hamilton argumentuje dokładnie odwrotnie, przyjęcie pod dach *Realpoetik* wiązałoby się z koniecznością porzucenia wygodnej literaturoznawczej kliszy, porządkującej europejską scenę: estetyka i poetyka (to Niemcy) – etyka i polityka (to my). Hamilton jednoznacznie odrzuca zasadę „autonomii sfery estetycznej”, nawet jeżeli owa autonomia przybiera pozór *quasi*-politycznej, paradoksalnej (bo egalitarno-elitarnej) „republiki artystów”, jak w koncepcji „literackiego absolutu” Philippe’a Lacoue-Labarthe’a, Jeana-Luca Nancy’ego¹³.

Autor *Realpoetik*... uważa więc, że Schlegel „tworzy raczej poetykę rzeczywistości niż estetyczną idealizację” (RP 35). Argumentację wyprowadza niezaskakująco z wczesnego *Eseju o pojęciu republikanizmu* (stanowiącego recenzję *O wiecznym pokoju* Kanta), w którym demokracja przedstawiona została jako *fictio iuris*, „surogat powszechnej woli”, symbol dążenia ku nieosiągalnemu ideałowi wolności. Badacz widzi w niej zatem „fikcję, czyniącą prawo moralne czymś realnym, nie zaś idealnym” (RP 36), a w konsekwencji wzorcową próbę uwolnienia się od Kantowskiego imperatywu, niedającego się wcielić w żadną konstytucyjną strukturę – większość nie utożsamia woli społeczeństwa, a jedynie przybliżając ją zapośrednicza. Dyskurs Hamiltona dopuszcza dwustronny ruch idei: ujawnia fikcjonalną sprężynę jawnie politycznego eseju, ale już za chwilę sięga po tekst literacki, by odsłonić jego polityczny motyw. Charakterystycznym przykładem jest lektura skandalizującej powieści *Lucynda*, estetycznej orgii, poddanej głośnej refutacji przez Sørensa Kierkegaarda, właśnie ze względu na krańcowy arealizm, „dążenie do podkopania danej rzeczywistości i zastąpienia jej inną”¹⁴. Tymczasem Hamilton dowodzi subtelnej polityczności dzieła, przekonując, że wywołane przez nie zgorszenie wiązało się z trudnym do zaakceptowania równouprawnieniem kobiecej seksualności, swoistą „demokratyzacją miłości” (RP 128). Wywód autora podąża zbliżonym torem w rozdziale poświęconym emigra-

¹¹M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polski*, [w:] *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 201.

¹²I. Strohschneider-Kohrs, *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 2002, s. 90.

¹³Zob. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard, Ch. Lester, New York 1988, s. 69 i nast. Hamilton polemizuje z koncepcją „literackiego absolutu” – zob. RP 14.

¹⁴S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 285.

cyjnym kontekstom pisarstwa de Staël, której los powinien być polskim romantykowi szczególnie bliski. Podróż, przymus bycia w ruchu, powołuje do życia takie kategorie wyobraźni, jak: entuzjazm, mieszanina, mobilność, skumulowane w rysunku tytułowej bohaterki *Koriny*, w którym dokonuje się synteza wszystkiego, co najlepsze w kulturze włoskiej, francuskiej i angielskiej (RP 71) stanowiąca sedno feministycznego kosmopolityzmu pisarki.

Wspominałem, że udomowienie *Realpoetik* wymagałoby otwarcia się na rewizyjne odczytania dzieł niemieckiego romantyzmu, trudność przed którą Hamilton stawia badacza polskiego romantyzmu, jest jednak bardziej zasadnicza: książka została skonceptualizowana jako opowieść o ponawianych (przez wszystkich jej bohaterów) próbach przekroczenia antynomii zjawisk i rzeczy samych w sobie, czyli o krytycznej recepcji filozofii Kanta. Przypomnijmy: królewiecki filozof argumentował, że istota ludzka jest uwarunkowana, podlega konieczności przyrodniczej, przez co jawi się jako niewolna, choć zarazem przynależy do nieuwarunkowanego porządku rzeczy samych w sobie, pozostaje więc również wolna: „nie mogę poznać przy pomocy spekulatywnego rozumu, [...] mogę jednak pomyśleć sobie wolność”¹⁵. Romantycy uważali, że to nieco za mało. Właśnie dlatego, jak mówi Hamilton, podjęli i wzmocnili wywód poprowadzony przez Kanta w trzeciej krytyce, dopuszczającej do głosu „naszą władzę pozwalającą w jakimś sensie doświadczać wolności” (RP 7). Staje się to możliwe, dzięki wymknięciu się spod surowego osądu siły poznania (rozumu teoretycznego) oraz etycznego imperatywu (rozumu praktycznego) i oddelegowaniu kontroli do dyskursów niefilozoficznych, mogących rozbroić fenomenalno-noumenalną pułapkę, nie poprzez spekulację, lecz „literacką otwartość” (RP 35) – romantyk posługuje się estetyką, by urealnić idealne. W *Krytyce władzy sąđenja* polem, na którym toczyły się negocjacje, była analityka piękna i wzniosłości, ale prawdziwym twórcą „metafizyki *Realpoetik*” (RP 17) okazał się Schelling, który na wszystkich etapach swojej myślowej ścieżki „na różne sposoby formułuje swoje odczucie, że filozofia nie jest w stanie literalnie opisać rzeczywistości, musi więc przekazać swoje uprawnienia innym dyskursom – estetycznemu, teologicznemu, mitologicznemu” (RP 17).

Na tym filozoficznym podłożu Hamilton starannie rozstawia swoich bohaterów. Stosunek do Kanta pomaga mu nie tylko w zarysowaniu subtelnych różnic między autorami grającymi w tej samej drużynie (na różnych pozycjach), ale również w uwydatnieniu kluczowej opozycji, nad którą autor nadbudowuje swoją opowieść – przeciwstawia mianowicie romantyków brytyjskich „prawdziwym spadkobiercom” (RP 2) myśli Kanta, czyli romantykowi kontynentalnym. U tych pierwszych recepcja myśli królewieckiego filozofa „była niemal całkowicie psychologiczna” (RP 1) i prowadziła do oddania się we władanie wyobraźni, mocy sprawczej, za pomocą której podmiot sublimował rzeczywistość, podczas gdy np. dla jenajczyków, odwrotnie, wyobraźnia nie była punktem wyjścia, lecz odpowiedzią na historycznie umotywowane „zapotrzebowanie na nowe formy reprezentacji” (RP 8). Ruch od przedmiotu do podmiotu, od rzeczywistości do wyobraźni, od praktyki do spekulacji tworzy podwaliny pod nowy „literacki realizm” (RP 38), czyli *Realpoetik*.

I oto wyłaniają się kolejne trudności w zasymilowaniu zarysowanej konstrukcji myślowej na rodzimym gruncie: słaba recepcja kantyzmu w polskim romantyzmie (mam na myśli recepcję

¹⁵I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 41-42.

literacką, nie filozoficzną¹⁶) oraz ograniczona produktywność, a w konsekwencji nieprzejrzystość polemicznie pomyślanej opozycji brytyjskości i kontynentalności.

Jak pisała Elżbieta Zarych, „badacze polscy zagadnienie wpływu filozofii Kanta na romantyczną literaturę polską albo pomijają, albo zaprzeczają jego wystąpieniu”¹⁷, a ewentualne jej oddziaływanie może być ujmowane jedynie pośrednio i najczęściej wiąże się z recepcją „kantyzmu upoetycznionego”, czyli pism estetycznych Friedricha Schillera¹⁸. W Niemczech narodziny literatury romantycznej ściśle związały się z fermentem filozoficznym, podczas gdy w polskiej recepcji najchętniej rozplatan oboje wątki, literacki i filozoficzny, z powodu nieufności do wyrozumowanej natury tego drugiego. Wymowne jest przesłanie Mickiewiczowskiej przedmowy do *Wacława dziejów* Stefana Garczyńskiego, w której wieszcz występował przeciwko rozumowej abstrakcji Hegla, filozofa najlepiej znanego naszym romantykom. Tendencyjny portret zapomnianego dziś poety posłużył Mickiewiczowi do wyrażenia ostrego sądu: Garczyński, słuchacz wykładów Hegla w Berlinie, przejrzał jego filozofię na wylot „i nawet niektórym profesorom niemieckim wytłumaczył”, zrozumiał, że „była nieprzyjazną Polsce” i przeciwstawił jej załączek filozofii słowiańskiej „opartej na sercu”¹⁹. Później, w jednym z paryskich wykładów, Mickiewicz powierzchownie i częściowo z drugiej ręki streszczał najnowszą myśl teutońską, w tym Kanta, traktując ją jednak jako podrzędną względem społecznej myśli francuskiej. Zżył się na agnostycyzm i spekulatywność wywodów filozofa, który „wyobraża sobie naraz, że nie wie, skąd spadł na ziemię”, pozostając wygodnie usadowiony „w kraju słowiańskim, który go żywił i swymi podatkami opłacał jego posadę”²⁰. Sprzeciw, o podłożu najwyraźniej etycznym (nie zaś merytorycznym), karmił się nieufnością do abstrakcyjnych i ogólnych sądów wygłaszanych przez wyalienowanego, nieznającego życia mędrka, Robespierre’a filozofii, który zgilotynował Boga²¹. Nie dziwi zatem, że przeciw Kantowi nie zawaha się Mickiewicz sprzymierzyć nawet z... Janem Śniadeckim: „Co się tyczy Kanta czy Kantu, nie umiem go nakłonić (deklinować), przypominam ostrzeżenie Śniadeckiego, że ten Kant wiele głów zawrócił [...]. Kant zawsze niebezpieczny”²².

Inną swoistością książki napisanej przez urodzonego w Szkocji badacza jest wyspiarsko-kontynentalna paralela, na której zasadza się wywód. *Realpoetik* to kampania przeciw zanad-

¹⁶Na ten temat zob. np.: H. Hinz, *Kilka uwag o wczesnej recepcji Kanta w Polsce* i A. Walicki, *Polska recepcja Kanta w okresie międzywojennym*, [w:] *Dziedzictwo Kanta. Materiały z sesji kantowskiej*, red. J. Garewicz, Warszawa 1976.

¹⁷E. Zarych, *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, Gdańsk 2010, s. 40.

¹⁸Tamże, s. 54.

¹⁹A. Mickiewicz, *Przedmowa*, [w:] S. Garczyński, *Wacława dzieje. Poema*, Paryż 1868, s. II, V.

²⁰A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. X, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 213. Z pobieżnego wykładu o filozofii niemieckiej wyłania się jednak przychylniejsza konkluzja w duchu hamiltonowskim – otóż nieżywcio abstrakcje Kanta stanowią wstęp do czegoś lepszego: „w Schleiermacherze, Schleglu i Schellingu widzimy świt nowej dla filozofii niemieckiej idei, idei społeczności”. Tamże, s. 223.

²¹Skojarzenie Robespierre–Kant omawia Jan Garewicz w artykule *Kant i gilotyna*, w którym przedstawia dzieje polityczno-filozoficznej paraleli – interesującej w perspektywie *Realpoetik* – między Niemcami i Francją, wyartykułowanej m.in. przez Heinricha Heinego. Kant, jako burzyciel starego porządku, porównywany był do Robespierre’a, Fichte, jako ten który wyniósł na piedestał „ja”, do Napoleona, Schelling zaś, jako ten, który pragnął dokonać syntezy starej i nowej zasady, odpowiadał regule restauracji. Zob. J. Garewicz, *Kant i gilotyna*, [w:] *Dziedzictwo Kanta...*, s. 111–114.

²²A. Mickiewicz, List do Franciszka Malewskiego [Kowno, 14/26 lipca 1824], [w:] *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 317.

to znarowionej wyobraźni, czyli owemu „samorodnemu oparowi” (*unfathered vapour*), jak ją określał William Wordsworth w *Preludium*. Hamilton, dyskutując z redukcyjną interpretacją Kanta, która doprowadziła do apoteozy wyobraźni w poezji brytyjskich romantyków, w sposób zawołowany polemizuje również z apologią tej apoteozy, czyli z wpływową tradycją badawczą, której patronuje Meyer Howard Abrams. „Wolność – przeniesiona w regiony czystej spekulacji bądź gry z językiem – została w końcu przez romantyków uwewnętrzniona”²³, co zachęciło Abramsa, jak komentował Marek Wilczyński, do potraktowania *Fenomenologii ducha* Hegla jako „pojęciowego analogonu poematu o etapach rozwoju indywiduum”, czyli matrycy dla *Preludium*. W tej sytuacji zrozumiałe były „zastrzeżenia co do dystansu wobec zewnętrznych okoliczności”²⁴ w koncepcjach autora *Zwierciadła i lampy*. W tym układzie odniesienia książka Hamiltona jawi się jako rehabilitacja metafory zwierciadła (odsuniętego w kąt, gdy modna stała się lampa wyobraźni), które jednak nie snuje się bezproduktywnie po gościńcu i nie daje się objaśnić prostą formułą mimetycznego przedstawienia, ale powraca obarczona bagażem kontekstów upakowanych w terminie *Realpoetik*.

Hamilton na uboczu głównej argumentacji załatwia więc również wewnętrzne, brytyjsko-brytyjskie porachunki. I tak jak niezrozumiała jest dla polskiego kibica (który nie wie, kim był Jimmy Greaves) wzajemna niechęć fanów Chelsea i Tottenhamu, klubów z dwóch niesiadujących ze sobą dzielnic Londynu, tak też polemiczne wycieczki Hamiltona przeciw „samorodnemu oparowi” wyobraźni pozostaną niejasne dla polskiego czytelnika (który nie wie, kim był Abrams). Wyrażna nieprzystawalność wyspiarskiego romantyzmu (wywyższenie kategorii wyobraźni, inna kultura religijna itd.) do polskich warunków zachęciła Wilczyńskiego do postawienia prowokacyjnego pytania bez odpowiedzi: „czy Abrams jest w ogóle polskiej nauce o literaturze do czegokolwiek potrzebny?”²⁵. Pod pióro ciśnie się jego parafraza: czy i Hamilton zda się na coś polskiemu literaturoznawcy?

Odpowiedzi udzieli Maurycy Mochnacki, romantyk wyróżniający się tym, że w różnych okresach swojej działalności był zainteresowany i dobrze zaznajomiony z twórczością wszystkich bohaterów książki Hamiltona (chyba z wyjątkiem Leopardiego). Główny krytyk literacki przedlistopadowego romantyzmu, a później najważniejszy ideolog powstania bez wątpienia potrafił deklamować? Kanta, filozofia natury Schellinga zaważyła na całym jego pisarstwie, wczesny program kulturalny był zainspirowany pismami de Staël, Novalisa i Schleglów, natomiast później, podczas wojny polsko-rosyjskiej, był przekonany, że liberalne doktryny Constanta... „nie staną nam za pół szwadrona jazdy” (SK 89). Każda próba całościowego opisu twórczości Mochnackiego staje przed wyzwaniem, jakie stanowi jej wyrazisty podział na fazę literacką (do wybuchu powstania listopadowego) oraz polityczną (w trakcie i po insurekcji), usankcjonowany przez samego autora w przedmowie do rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* pisanej u progu wojny polsko-rosyjskiej: „Czas nareszcie przestać pisać o sztuce, co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu, improwizowaliśmy najpiękniejsze pienie narodowego powstania! Życie nasze jest poezją” (LP 191).

²³M. Wilczyński, *Historia literatury jako metafora. Romantyzm M.H. Abramsa*, [w:] *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*, red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziwski, Poznań 2011, s. 129.

²⁴Tamże, s. 127, 128.

²⁵Tamże, s. 135.

Konceptualizacja tego przełomu jest trudniejsza niż w przypadku „zwrotu politycznego w myśli Schlegla” (RP 124). Uczestnik spisku podchorążych podburza tłumy, współtworzy Klub Patriotyczny, przeprowadza próbę zamachu stanu i zawiązania rządu rewolucyjnego, cudem uchodzi z życiem, unikając linczu, zaciąga się do pułku strzelców – oto wydarzenia kilku zaledwie tygodni uzasadniające zmianę tematu, tonu, źródeł inspiracji, wreszcie też artykułów Mochneckiego. Często wspomina się w tym kontekście o wewnętrznych sprzecznościach rozdzierających dzieło krytyka, Mirosław Strzyżewski pisze wręcz o „upadku mitu romantycznej panpoezji”, „zadziwiającym paradoksie”, „tragicznej rozterce” czy „osobistym dramacie”²⁶. Jednocześnie pojawiają się wypowiedzi poszukujące ciągłości między oboma okresami w życiu Mochneckiego, przekonujące, tak jak Zbigniew Przychodniak, że poetycka mitologia nie została definitywnie przekreślona i „na pewno nie ma [...] w jego aktywności literacko-politycznej jakiegoś pęknięcia, rozłamania na oddzielne części”²⁷. A zatem problem, który warto rozważyć, testując przy tej okazji poręczność narzędzi dostarczonych przez Hamiltona, można ująć w pytaniu: Ile pierwiastka *Real* zawiera się we wczesnoromantycznej *Poetik* oraz, czy przygotowane wcześniej poręczne fikcje współtworzą polityczną rzeczywistość rozpraw późniejszych?

Kwestia „literackiego realizmu” Mochneckiego zajmuje nas w kontekście zaangażowania w „realizację celów dyskursu niefikcjonalnego”, nie zaś ze względu na tradycyjne rozumienie terminu, którym jednak – o czym warto przypominać – polski krytyk posługiwał się w sposób prekursorski. W rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* autor posłużył się określeniami „realizm” oraz „realizm poetycki” (LP 331-333), na kilka lat przed pojawieniem się terminu we francuskiej dyskusji o powieści jako synonimami wcześniej używanych wyrazów, takich jak „realny”, „snycerski”, „postaciowy”, „rzeczywisty”, w znaczeniu zbliżonym do współczesnego²⁸. Jednak czy twórczość naszego krytyka dysponuje zasobem „bardziej szczerzego realizmu” (RP 125), ukrywającego się za ideą *Realpoetik*? Trudno oprzeć się wrażeniu, że temperament pisarski Mochneckiego doskonale wpisuje się w zaprojektowaną przez Hamiltona wizję kultury romantycznej, co znajduje wyprzedzające potwierdzenie w syntetycznym portrecie tego „pod wieloma względami najnowocześniejszego człowieka w Polsce”. Otóż to! Stanisław Brzozowski niemal dokładnie sto lat przed ukuciem terminu *Realpoetik* zinterpretował dzieło najwybitniejszego przedlistopadowego krytyka w tym duchu. Przypomnijmy więc, że dla autora *Głosów wśród nocy* Mochnecki to jedyny pełnokrwisty reprezentant „męskiego stanowiska”, czyli „nowoczesnego narodowego realizmu”²⁹. Ta zaangażowana postawa opisana została jako „dążenie do wdarcia się w dzieje”: romantyczny krytyk „tworzy sobą, całą swoją powierzchnią, wplecionym w moment, w wypadki jestestwem”, ukazując filozofię, literaturę i sztukę w głębokim powiązaniu jako „momenty rodzącego się działania dziejowego, czyli świadomego życia w swym narodzie”³⁰. Realizm Mochneckiego cechuje w tym ujęciu niesłychana żarliwość albo też, pozostając w nomenklaturze Kantowskiej, *Schwärmerei*, przewyższająca umiarkowany, dyplomatycznie stłumiony *Enthusiasmus* wykazywany przez de Staël czy Schlegla. Różnica wynika z historycznego *milieu*, nie podważa prawa przynależności

²⁶M. Strzyżewski, *Wstęp*, [w:] M. Mochnecki, *Rozprawy literackie*, Wrocław 2004, s. LXXXIV-LXXXVII.

²⁷Z. Przychodniak, *Wstęp*, [w:] M. Mochnecki, *Pisma krytyczne i polityczne*, s. 25.

²⁸Zob. H. Markiewicz, *Dyskusja o realizmie*, [w:] *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, s. 45-47.

²⁹S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Warszawa 2007, s. 232.

³⁰Tamże, s. 240, 231-232, 237.

polskiego krytyka do republiki poetów, propagatorów *Realpoetik*, lecz przeciwnie, uzupełnia galerię postaw wobec pokongresowego porządku o dodatkowy, nieuwzględniony idiom.

Pod piórem Brzozowskiego owo „jestestwo wplecione w moment” jawi się jako intensywne i spoiste, chociaż autor wzmiankuje, że w okresie fascynacji filozofią natury „mógł napisać Mochnacki to lub inne zdanie pozostające w sprzeczności z tym, o czym tu mówię”³¹. Umiejętność „wdarcia się w dzieje” wydoskonala się więc u Mochnackiego po rozwinięciu idei „uznania samego siebie w swoim jestestwie” (LP 234-235), obrazującej stopniowe przychodzenie do refleksji w naturze, jednostkach, wreszcie w całych narodach, w którym pośredniczy zrazu literatura, a po wydarzeniach 29 listopada – polityczny akt lub czyn.

Za najwyraźniej sprzeczną z zasadą „nowoczesnego narodowego realizmu” można uznać rozprawę *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825), w której Mochnacki, w ferworze walki z „rozdwojeniem estetycznym” (jak nazywał spór romantyków z klasykami), stawiał kontrowersyjną tezę: „Starożytność słowiańska, mitologia północna i duch średnich wieków te są źródła romantycznej poezji w Polsce” (DŻ 42). Krytyk uprawia myślenie życzeniowe, poszukując tradycji, która mogłaby pełnić funkcję akuszerki dla nowoczesnej świadomości Polaków, raczej ją konstruuje, niż odkrywa. Grunt był niepewny: mgliste wyobrażenia o dawnej Słowiańszczyźnie, odciętej od piśmiennych źródeł, średniowieczna kultura rycerska, która nigdy się u nas nie wykształciła, wreszcie zupełnie egzotyczne opowieści o Odynie, Frei i Thorze... Osobliwe wyobrażenie przyszłej „poezji w Polsce” od początku krytykowane było za oderwanie od rzeczywistości. Mochnacki nacierał pod złym kątem i ostatecznie zamiast wdrzeć się w dzieje, raczej odbił się od ich powierzchni, o czym przekonany był recenzent rozprawy, Joachim Lelewel, historyk skądinąd przychylny romantykom (kilka lat później wraz z Mochnackim zakładał rewolucyjny Klub Patriotyczny)³². Zresztą, na ile wiarygodny jest autor, który piętnując frankofilskie upodobania epoki Stanisława Augusta za brak „cechy narodowej” (DŻ 5), sam roztacza wizję literatury w Polsce podszytą germanofilskim sentymentem? W innym artykule napisanym w tym samym roku Mochnacki demaskował negatywne skutki przekładów z obcych języków, inspirujących nieoryginalną refleksję, wywołujących „stagnację, nie tylko pod względem języka, lecz oraz pod względem wyobrażeń i myśli” (KM 88), a przecież w omawianej rozprawie krytyk sam obszernie i systematycznie streszcza mitologię nordycką, znaną z *Eddy poetyckiej* przełożonej kilka lat wcześniej przez... Lelewela. Zbieranie argumentów na rzecz niekonsekwencji wywodów Mochnackiego jest łatwe, a przecież osobliwa synkretyczność postulowanej „poezji w Polsce” naraża autora na jeszcze jeden, z punktu widzenia jego własnego światopoglądu ciężki zarzut – nieorganiczności.

Zainspirowany przekonaniem Schellinga, iż „z głębi przyrody poczyną się dzieła sztuki, wzrastając wraz z określonością i ograniczeniem”³³, krytyk kreślił wizję kultury polskiej podpo-

³¹Tamże, s. 234.

³²Wszystkie pomysły Mochnackiego Lelewel uznał za „nienarodowe”, chociaż najmocniej zaprotestował przeciwko importowi pierwiastka nordyckiego. Zob. J. Lelewel, *O romantyczności. Z powodu drugiego numeru „Dziennika Warszawskiego”*, „Biblioteka Polska” 1825, t. 4, s. 186.

³³F. Schelling, *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, [w:] *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 508-509.

rządkowanej romantycznie przewartościowanej idei mimesis³⁴, opartej na ekwiwalencji organicznego wzrostu oraz procesu twórczego (natchnienie jako analogia nieświadomych sił natury), naśladowaniu pojmowanym jako „proces twórczy, produkcyjny, życiodajny” (ML 143), niezredukowanym do odtwarzania „pięknej natury”, czyli zewnętrznych przejawów lub literackich wzorów ich utrwalania. Analogia ta wrosła w język Mochnackiego, rozsiewając organiczne metafory, stanowiące – co zauważył Przychodniak – mocny argument na rzecz ciągłości kategorii pojęciowych w pisarstwie przed- i polistopadowym³⁵. Problem w tym, że „drzewo ojczystej poezji” (LP 360) wydaje się słabo ukorzenione – czy ze słowiańsko-nordyckiej hybrydy, czyli jesionu światów zaszczerpionego na czarnoleskiej lipie, ma szansę wyrosnąć literatura, dzięki której naród rozpozna się w swoim jestestwie?

Wyraźny arealizm wczesnej koncepcji „poezji w Polsce” traktowano niekiedy jako wyraz ideowej wsteczności, a więc zupełnie niezgodnie z republikańskim duchem *Realpoetik*. Jerzy Szacki zinterpretował wczesne stanowisko Mochnackiego jako przejaw antykapitalistycznej „wrogości do terażniejszości”, zmierzającej do jej „całkowitego i bezapelacyjnego odrzucenia”, a w konsekwencji do schillerowskiej „ucieczki przed rzeczywistością”³⁶. Szacki dostrzegał wprawdzie niuanse (pozytywna ocena średniowiecza nie oznaczała akceptacji dla feudalizmu, dawność miała walor przede wszystkim poetycki: „uznajmy jej wartość pod względem czucia i imaginacji”, DŻ 74), niemniej rozpatrując koncepcję Mochnackiego na tle szlacheckiego rewolucjonizmu, umieszczał ją blisko konserwatywnego ekstremum utożsamionego z niemieckim (pre)romantyzmem. Tezę Szackiego można by umacniać, np. cytataми z eseju Novalisa *Chrześcijaństwo, czyli Europa* (1799): „Chrześcijaństwo musi ponownie ożyć i działać, i znów, ponad granicami krajów, utworzyć widzialny Kościół, który [...] stanie się pośrednikiem między nowym a dawnym światem”³⁷. A „były to piękne, wspaniałe czasy...”³⁸ – Novalis nakreślił swoją utopijną wizję jesieni 1799 roku, pogiębiony wieściami o okrucieństwach świeckiej rewolucji, w przededniu Napoleońskiego zamachu stanu. Literalna interpretacja podobnych elegijnych zagęszczeń odpowiada za zrośnięcie się z romantykami przydawki „niepoprawni”.

Ale też właśnie w takich momentach – gdy natężenie fikcji wzrasta i rozluźnia się związek z politycznymi realiami – Hamilton przedstawia koncepcyjną zwrotnicę i tor interpretacji zauważalnie odchyła się, prowadząc do nowych konkluzji: według romantyka to właśnie „fikcja pomaga nam zaprzyjaźnić się z rzeczywistością” (RP 152). „Wiem tylko, że baśń jest dla mnie całościowym narzędziem poznania mojego terażniejszego świata”³⁹ – potwierdza Henryk. Opowieści, którymi karmi się protagonista *Henryka von Ofterdingena*, odsyłają do porządku legendarnego (miłość w mitycznej Atlantydzie), baśniowego (przygoda upersonifikowanej Bajki) lub prehistorycznego

³⁴Zob. M. Bąk, *Mimesis romantyczna. Teoria i praktyka w Polsce*.

³⁵Z. Przychodniak, *Wstęp*, s. 21. Oto reprezentatywna próbka myślenia Mochnackiego z wnętrza organicznej metafory: „Wszystkie razem liście na drzewie, tak długo skamieniałym i niemym, ojczystej poezji zaszumiały. Coś nim wstrząsnęło niewidomą mocą od ziemi do korony, że teraz szeleści i rusza gałęziami w wiatru powiewie i mruczy, i gada jakby odczarowane. Piękny to instrument – śpiewające drzewo!” (LP 360).

³⁶J. Szacki, *Ojczyzna – naród – rewolucja. Problematyka narodowa w polskiej myśli szlacheckorewolucyjnej*, Warszawa 1962, s. 151-152.

³⁷Novalis, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*, [w:] *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 170.

³⁸Tamże, s. 148.

³⁹Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław 2003, s. 183.

(traktat o kościach wygłoszony przez górnika) – są to lotne fikcje, które Novalis przymocował do głównej, *quasi*-historycznej narracji, aby umożliwić jej samej wzniesienie się ponad poziom kronikarskich faktów. Dzięki temu zabiegowi rzeczywistość przedstawiona, czyli średniowieczne gościńce, wsie i miasta w epoce wojen krzyżowych, jawi się jako iluzyjna, „jakościowo spotęgowana”: „Świat musi zostać zromantyzowany. W ten sposób odnajdziemy pierwotny sens”⁴⁰. W rozumieniu Hamiltona taka technika przedstawiania stanowi nie tylko wyraz tęsknoty za pogodzoną Europą, ale i skryty za figuralnym woalem (czyli „zromantyzowany”) przepis na jej zaspokojenie. Novalis chciał uczynić z „romantyzowania” sposób na realne „wdarcie się w dzieje”, zaprezentował więc czytelnikowi wizję „pogodzenia kosmopolitycznych i nacjonalistycznych napięć poprzez federalistyczną ideę Europy” (RP 145). Jej nastrój miał udzielić się czytelnikowi nieukończonych powieści, w której kolistą pełnią czasu średniowiecznego (historia Krzyżowca, zmierzającego do źródeł chrześcijańskiej kultury, a następnie powracającego do domu) została skontaminowana z nieuchronnością linearnego czasu świata nowoczesnego (tykanie anachronicznego ściennego zegara w mieszczańskim domu Henryka). Twórczość poety zmarłego w 1801 roku oddawała porewolucyjne nastroje, antycypując procesy, które doprowadziły do rekonstrukcji nowego starego ładu po kongresie wiedeńskim. Romantyczna dialektyka fragmentu i pełni w odczytaniu Hamiltona stanowi figuralny opis Europy, zarazem chrześcijańskiej i narodowej (a więc w głębokim sensie ironicznej), mieszaniny uniwersalizmu i partykularyzmów, których synteza, czyli Prawdziwe Święte Przymierze, stanowi analogon romantycznego ideału powieści: „wiecznie może się tylko stawać, a nigdy nie spełnić”⁴¹.

Mochnecki pozostawał pod urokiem myśli Novalisa, gdy entuzjastycznie pisał: „na skrzydłach imaginacji przenieśmy się do epoki, którą wiosną w życiu narodów lub piękną jutrzienką nowszych czasów nazwać można” (DŻ 28). Reinterpretacja tej regresywnej utopii w duchu *Realpoetik* wydaje się prostsza niż w przypadku niemieckojęzycznych inspiratorów. Wczesny program kulturalny autora *Myśli o literaturze polskiej* stanowił nie tylko głos w sporze z klasykami, ale i odpowiedź na systematycznie wzrastające ciśnienie cenzury w Królestwie Polskim pod panowaniem Mikołaja I oraz polityczne represje, których sam srogo doświadczył. Krytyk wchłaniał, a następnie instrumentalizował konstrukcje myślowe zachodnich romantyków, co tłumaczyło się „położeniem ideologa, który w skomplikowanej sytuacji Polski, opierając się na romantycznej aparaturze pojęciowej, chce uzasadnić pozytywny program kulturalny, a jednocześnie negatywną ocenę rzeczywistości”⁴². Warszawska adaptacja myśli niemieckiej polegała na obniżeniu poziomu abstrakcji i urealnieniu poprzez wypełnienie bardziej doraźną treścią. Oczywiście sprowadzenie programu Mochneckiego z „krainy marzeń” w dziedzinę *Realpoetik* nadal wymaga lektury niedosłownej, a zatem przyjęcia wstępnego założenia, do którego zachęcał m.in. Pieróg, że krytyk traktował wymienione przez siebie źródła „poezji w Polszcze” jako pole inspiracji, nie zaś wzór bezpośredniego naśladowania⁴³.

„Duch wieków średnich”, pierwszy z trzech filarów programu, reprezentuje model wspólnoty niebędącej „rezultatem porządku społecznego” (takiego, jaki zapanował w pokongresowej Euro-

⁴⁰Novalis, *Poetycyzmy*, [w:] *Uczniowie z Sais...*, s. 202.

⁴¹F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 62.

⁴²K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnecki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975, s. 55.

⁴³Zob. S. Pieróg, *Maurycy Mochnecki...*, s. 74-75.

pie), lecz „wiernym obrazem naszych władz moralnych” (DŻ 29-30, zdławiwszy aspiracje wielu narodów, Europa stanowiła ich karykaturę). Filar drugi, czyli „starożytność słowiańska”, modernizuje układ w duchu nowoczesnym, wprowadzając dialektykę całości (średniowieczny uniwersalizm) oraz fragmentu (romantyczny partykularyzm). Słowiańszczyzna stanowi etyczny kręgosłup modelu, niebezpośrednio przypominając, że kosmopolityczny ideał Europy „ponad granicami” będzie fałszem, jeżeli granic, od których miałby on abstrahować, *de facto* nie będzie lub będą one fikcyjne (jak wynikało z uregulowania sprawy polskiej w akcie końcowym kongresu wiedeńskiego). A przecież wizja Europy unijnej konotowana przez naturocentryzm Schellinga czy średniowiecze Novalisa nie była autorowi *O duchu i źródłach...* zupełnie obca – przypomnijmy sławny artykuł *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w którym Maria Janion przekonywała, że również w Polsce „sympatie» i *correspondances* rządziły romantycznym kosmosem”⁴⁴ i umieszczała naszego bohatera w samym centrum tego ruchu. W tym kontekście zainteresowanie „mitologią północną”, stanowiącą filar trzeci „poezji w Polsce”, można traktować jako symbol wolnego rynku idei – nowa, synkretyczna mitologia stanowiła wspólną walutę romantyków europejskich, nieistniejącą wprawdzie, lecz postulowaną m.in. przez Schlegla w *Przemowie o mitologii*. Nordycki inkluz, wkomponowany w strukturę przyszłej poezji narodowej, ma również kontekst lokalny i pragmatyczny. Północ pełni w artykule funkcję estetycznej dźwigni, dostosowanej długością do wagi przedmiotu, który ma za zadanie podważyć – jest nim jednostronne i głęboko osadzone w polskiej literaturze umiławanie wzorów antycznych i francuskich. Mochnacki, przeciwstawiając wzorem de Staël nordycką Północ grecko-rzymskiemu Południu, dyskutował nie tylko z radykałami z obozu klasycyzmu, ale również zbyt umiarkowanymi reformatorami, promotorami drogi środka, takimi jak Kazimierz Brodziński.

Dość jednak paradoksalnie zwrot ku poetycznej przeszłości Północy zasiliał rozprawę energią protorewolucyjną. Mitologia stanowi estetyczny ekwiwalent barbarzyńskiej siły, która „nie była kształcona przez towarzyskie stosunki” (DŻ 26), siły zdolnej rozbijać „zmysłowy egoizm” imperiów reprezentowanych przez „berło rzymskiego despotyzmu” (DŻ 30). A zatem *O duchu i źródłach poezji w Polsce* w sposób głęboko aluzyjny wyraża sprzeciw wobec europejskiego *status quo* niewolny od subtelnej groźby. Niby mimochodem odtwarza krytyk wzorcową historię ludu, który – posłużę się jawniej polityczną nomenklaturą późniejszej rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* – zrazu „strącony z widowni działań” (LP 201), „przychodzi do refleksji” (LP 203) i „uznaje się w swoim jestestwie” (LP 223). Dodajmy, że „dzika imaginacja” (DŻ 21), „nieokresane fikcje” oraz „grube pomysły” (DŻ 26), czyli osławiona nordycka ponurość i gwałtowność, doskonale wyrażają porywczego ducha krytyki Mochnackiego, styl myślenia pełen radykalnych kontrastów i nieociosanych idei, podporządkowanych stałemu celowi, którym było „wyciągnięcie na jaśnią myśli narodu” (LP 224), a w konsekwencji odzyskanie jego prawa do samostanowienia.

Ostatecznie to nie metafora organiczna (podatna na dekonstrukcję), ale raczej nieorganiczny pragmatyzm integruje twórczość „najnowocześniejszego człowieka w Polsce”. Poszukując sposobów oddziaływania na czytelników, podejmował wątki aktualnych dyskusji, odwoływał się do nośnych filozofii oraz literackich nowinek – sięgał po dostępne środki (zmieniające się wraz z okolicznościami), nie tracąc z pola widzenia celu (który pozostawał niezmienny). Skutkiem

⁴⁴M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] *tejsze, Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 47.

ubocznym stosowanej metody były lokalne (na poziomie jednego tekstu) i globalne (między tekstami powstałymi w różnych latach) niespójności, zaskakujące przeskoki myślowe, niestałość źródeł inspiracji. Każdy nowy wątek wplatał Mochnacki do wywodu, podporządkowując go nadrzędnej kategorii krytyki, która „była szkołą patriotyzmu, uczyła wyobraźni politycznej, ćwiczyła w czytelnikach niepodległe, głębsze widzenie świata”⁴⁵.

Można zaryzykować stwierdzenie, że już na etapie formułowania wczesnego projektu „poezji w Polsce” ujawniał się legendarny makiawelizm Mochnackiego, kojarzony głównie z jego aktywnością polityczną oraz publicystyką doby powstania. Dla koncepcji *Realpoetik* idee Niccolò Machiavellego stanowią ważny punkt odniesienia. Hamilton uważa, że dziewiętnastowieczni pisarze właśnie od autora *Księcia* nauczyli się „postrzegać konflikt między różnymi interesami w państwie jako zdrowy, wytwarzający wewnętrzną siłę”. Oczywiście pogląd zreinterpretowali na potrzeby swojej odnowionej republiki uczonych: „Romantyczna różnica, zapośredniczona przez Kanta, to różnica między rzeczywistymi rozruchami społecznymi, akceptowanym przez Machiavellego, a walką na umysły” (RP 30).

Jak pisał Bronisław Łagowski, w czasie powstania Mochnacki praktykował makiawelizm, „rozważając politykę wyłącznie jako dziedzinę środków, a więc biorąc ją w wymiarze rzeczywistości”, co pozwalało mu „przeniknąć otoczkę moralistyczną, ideologiczną, religijną czy magiczną, w jaką z reguły spowite są praktyki polityczne”⁴⁶. Pojmowanie rewolucji ewoluowało u Mochnackiego wraz z wypadkami, jednemu przekonaniu pozostał wszakże wierny: „Rewolucja jest umiejętnością” (PB 33). To właśnie pragmatyzm, mający przełożenie na realne i niezrządowo kontrowersyjne decyzje (takie jak poparcie spisku koronacyjnego), kierował Mochnackim, gdy pisał, że straszniejszy od „terroryzmu stronnictw” (Dantona i Robespierre’a) oraz „terroryzmu geniuszu” (Napoleona) był „terroryzm politycznego nierozumu” (TN 41-42), czyli niezdecydowanie, obskurantyzm oraz ideologiczna nadorganizacja zarządzających powstaniem. Autor szukał drogi do celu ponad poglądami stronnictw, a nawet ponad doktrynami politycznymi, o czym pisał otwarcie, tworząc obrachunek powstania: „Należało przecież koniecznie coś rzucić w paszczę Mikołajowi: albo żelazną energią absolutyzmu, którego by strawić nie mógł, – albo energią jakobińską usystematyzowaną, nieprzebraną, straszna, krwawa, – albo na koniec dynastią” (PN 384).

Wobec gotowości użycia środków tak radykalnie odmiennych, subtelniej napięcia między polityką i poetyką, widoczne np. w artykule *O rewolucji w Niemczech*. Nieudolna próba przewrotu we Frankfurcie (rewolucja w Niemczech i w Polsce „jak dwa koła zazębione w siebie zachodzą”, RN 187) posłużyła Mochnackiemu za pretekst do analizy stanu współczesnego społeczeństwa niemieckiego. Przyczyny niepowodzeń upatrywał krytyk w tym, co wcześniej uznawał za siłę: „Niemcy są krajem *par excellence* filozoficznym, literackim” (RN 192). Publicysta stwierdzał, że transcendentalizm filozofów „odzwyczaił od praktycznego widzenia rzeczy”, uczynił więc z Niemców rewolucyjnych impotentów potrafiących tylko dumać „o państwie czysto rozumowym” (RN 194). O filozofii tożsamości Schellinga, swojego dawnego mistrza, pisał: „Umysł, którego tęgość taką dedukcję z A równe A wytrzyma [...], mógłby pewnie, gdyby się obrócił do

⁴⁵B. Urbankowski, *Myśl romantyczna*, s. 143.

⁴⁶B. Łagowski, *Filozofia polityczna Maurycego Mochnackiego*, Kraków 1981, s. 155, 157.

praktycznego życia, naród swój ze snu ocucić” (RN 195). Mochnacki spostonował również rozmiłowaną w średniowieczu literaturę niemiecką, w niejawniej palinodii, polegającej na literalnym odczytaniu własnych tez „o źródłach poezji w Polsce”: „Rewolucja i literatura są to rzeczy we wszystkim sobie przeciwne. Literatura denerwuje, zabija czas: z tego względu jest jednym z wielkich środków restauracji” (RN 197).

Na koniec wyprowadza autor dokuczliwą pointę: „w emeucie frankfurckiej cała się zniewieszczała, miękkość charakteru germańskiego wybiła”, by następnie ją osłabić, dodając, że nadzieja nie została jednak stracona: „Lecz to tylko pierwsza próba. Zmężnieją, zdziczeją. W tym wieku dzikość będzie zaletą” (RN 197). Intrygująco wiję się myśl Mochnackiego! Oddalając od siebie dawniejszą pokusę wyidealizowanego średniowiecza oraz pogańskiej mitologii (teraz są symbolami zniewieszczałości i obskurantyzmu), ocala jednak nordycką gwałtowność, dosłownie wskazując na jej polityczną funkcję, aluzyjnie sugerowaną już w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce*. Rewolucja nie potrzebuje smętnych skaldów czy trubadurów (rodem z powieści Novalisa), nie pogardzi za to dzikimi chrześcijanami, pełnymi neofickiego entuzjazmu, ale z barbarzyńskim błyskiem w oku (przypomnijmy: chrystianizm nadał „poetyczną cechę pozostałym z poganizmu szczątkom”, DŻ 17) – takimi, którzy jeszcze nie zapomnieli, jak burzy się imperia.

Idea *Realpoetik*, spinając oba brzegi twórczości Mochnackiego, ułatwia dostrzeżenie, że „polityka bez dogmatów”⁴⁷ znajduje uzasadnienie we wcześniejszej, literacko zorientowanej krytyce bez dogmatów, nawet jeżeli na powierzchni nierzadko jej zaprzecza. Polskie „ćwiczenia z politycznej wyobraźni” (RP 139) siłą rzeczy naznaczone są lokalną specyfiką – autor, który z pogardą wypowiadał się o „poszarpanym świstku wiedeńskim”⁴⁸, poszukuje „pragmatycznego kompromisu” (RP 36) nie w kularach roztańczonego kongresu, lecz na prowincji imperium, knowania przeciw despotyzmowi ubierając wpierw w metaforyczne konstrukcje literackie, takie jak „poezja w Polsce”, później zaś w makiaweliczny „systemat rewolucji”. Ostatecznie więc *Realpoetik* może przydać się polskiemu literaturoznawcy, chociaż nie do tego, by przekonywać go o dyskretnym realizmie romantycznych fikcji. Zysk z lektury będzie zaskakujący i nieprzewidziany przez autora. Po pierwsze, upolitycznienie romantyzmu europejskiego (zwłaszcza niemieckiego), przybliży go: osłabia wrażenie obcości i zachęca do badań komparatystycznych, czyli postromantycznej dialektyki całości i fragmentu, zmierzającej do określenia naszego miejsca w europejskiej unii romantyzmów. Po drugie, całą siłą argumentacji włożoną przez Hamiltona w przekonanie anglojęzycznego czytelnika, że „poezja prowadzi do polityki” (RP 219), należałoby przechwycić i wykorzystać odwrotnie: dysponentom silnie upolitycznionego obrazu polskiego romantyzmu można by w ten sposób przypomnieć o wyjściowej i określającej końcowe rezultaty funkcji poetyki.

⁴⁷Zob. S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki...*, s. 176.

⁴⁸M. Mochnacki, *Towarzystwo Patriotyczne. Posiedzenie d. 16 stycznia*, cyt. za: S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki...*, s. 180.

SŁOWA KLUCZOWE:

polityka

MOCHNACKI

romantyzm

ABSTRAKT:

Paul Hamilton przedstawił w książce *Realpoetik...* pomysłową próbę rewizji europejskiego romantyzmu. W swoim komparatystycznym studium zinterpretował twórczość niemieckich, francuskich i włoskich romantyków jako silnie, choć aluzyjnie upolitycznione (uwarunkowania i konsekwencje kongresu wiedeńskiego stanowią najważniejszy kontekst dla wywodów brytyjskiego badacza) rozwinięcie dawniejszego etosu republiki uczonych, a zarazem świadectwo polemicznej lektury filozofii Immanuela Kanta, przede wszystkim zaś *Krytyki władzy sądzienia*. Artykuł podejmuje próbę przetestowania poręczności koncepcji Hamiltona w refleksji nad literaturą polskiego romantyzmu. Istnieje wiele przeszkód w łatwej asymilacji tytułowej idei *Realpoetik*. Są nimi m.in. słaba i z reguły nieufna recepcja pism Kanta, ograniczona żywotność brytyjskich kontekstów literackich, stanowiących dla Hamiltona kluczowy, negatywny punkt odniesienia, oraz, być może przede wszystkim, naturalna i niewymagająca szerokich uzasadnień polityczność rodzimego romantyzmu. Na przykładzie twórczości Maurycego Mochnackiego można wykazać, że pomimo trudności w zastosowaniu tez z książki *Realpoetik...* na rodzimym gruncie, mogą się one okazać inspirujące w lekturze dzieł polskich romantyków, a nawet więcej, uzupełniają obraz nakreślony przez Hamiltona o ważną, a przemilczaną słowiańską perspektywę.

e s t e t y k a

HAMILTON

NOTA O AUTORZE:

Wojciech Hamerski – adiunkt Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Ironie romantyczne* (2018) i *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Krąszewskiego, Szymanowskiego i Korzeniowskiego* (2010). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „Wiek XIX”, „Przeglądzie Humanistycznym”. Współredagował tomy zbiorowe, m.in. *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców* (2010) i *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)* (2014). Współautor antologii literackiej *Co piłka robi z człowiekiem. Młodość, futbol i literatura* (2012). Redaktor „Czasu Kultury”.

*Realpoetik**

Paul Hamilton

* Tłumaczenie części wstępu do książki Paula Hamiltona *European Romanticism and Literary Politics*, Oxford 2013, s. 1-12.

Książka ta powstała w celu porównania jednych z najistotniejszych romantyków francuskich, niemieckich i włoskich, z uwypukleniem tego, co różni ich od brytyjskich romantyków. Podstawowym kryterium selekcji jest wybór tych pisarzy, którzy posługują się fikcją w sposób realistycznie prawdopodobny – nie odnoszący się do realizmu, ale raczej w podstawowym znaczeniu literatury niebeletrystycznej. Jawny wydźwięk polityczny rzeczownika złożonego [*Realpoetik* – przyp. tłum.], do którego dołączyliśmy cząstkę *Real*, oddaje istotę badanego przeze mnie okresu: gdy pozytywne instytucje polityczne otrząsały się po wywrocie francuskiej rewolucji i strategicznie przeobrażały podczas restauracji po Napoleonie. Polityczna wyobraźnia tamtego okresu była w istocie ustawodawcza. Ta książka jest w pewnym sensie długą glossą do okresu wczesnego romantyzmu w Niemczech, który Friedrich Meinecke nazwał: „tą minioną erą niezliczonych impulsów intelektualnych, ze swoistym nadmiarem apolitycznych idei politycznych”¹. Ale uważam, że jego rozpoznanie współczesnej nierozzerwalności idealnego i politycznego jest odpowiednie również dla Francji i Włoch.

Jeszcze niedawno wśród anglosaskich badaczy historycznych dominowało częste przypisywanie romantyzmowi wstępnego, brytyjskiego ujęcia romantyzmu, które zakłada, że wyobraźnia jest definitywnym trybem działania. Filozofia Kanta zakładała zmienność psychologicznych i instytucjonalnych lub też politycznych kwestii; ustanowienie mocy naszej własnej determinacji było logicznie konieczne, aby zaistniała możliwość moralności, ale również natychmiastowo pociągało to za sobą prawo i obowiązek ustanawiania republikańskiej konstytucji². Bry-

¹ F. Meinecke, *Cosmopolitanism and the National State*, New York 1970, tłum. własne za przekładem angielskim R.B. Kimbera, s. 193. Hermann Kurzke omawia dobrze uzasadnione stanowisko dotyczące kontekstu, w jakim Meinecke, w przeciwieństwie do Carla Smitha, później opowiada się za „politycznym romantyzmem”, który wspierali tacy badacze i redaktorzy jak Richard Samuel i Paul Kluckhohn. H. Kurzke, *Romantik und Konservatismus: das „politische” Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, Munich 1983, zob. s. 42-50.

² Zob. I. Kant, *Spór fakultetów: wznowione pytanie czy rodzaj ludzki stale zmierza ku temu, co lepsze? Fragment krakowski, fragment królewiecki*, przekł. M. Żelazny, Nowa Wieś 2003.

tyjskie uznanie dla filozofii Kanta było prawie w zupełności psychologiczne, wykorzystywało je dla ugruntowania wybiórczej, jasnowidzącej wersji nas samych. To postawa, która mogłaby zostać oskarżona o prowokowanie trosk praktycznych i politycznych³.

Na drugim biegunie znajdują się Europejczycy, którzy byli prawdziwymi spadkobiercami Kanta, rozpoczynali oni od problemu reprezentacji prowadzącej do polityki. Rozpoczynają od gatunku lub ściśle mówiąc od sprzecznych zamiarów, przynależących do różnych rodzajów reprezentowania doświadczenia. Ponieważ te różne sposoby ujmowania świata – tragiczne, komiczne, satyryczne, realistyczne, fantastyczne, erotyczne, naukowe i tak dalej – przynależą do tego samego indywiduum, mieszana twórczość, w której występują razem rzuca polityce wyzwanie dostarczenia porównywalnej adekwatności dla reprezentacji.

Europejscy postkantyści rozpoczynają także od definiowania tego, co dzieje się z twórczością, kiedy ta przypomina poziom ekspresji Dantego, Szekspira czy Calderona. Rozpoczynają krnąbrnymi, skonfliktowanymi elementami doświadczenia: katedry badaczy wyobraźni abstrahują od niego, kiedy reprezentuje nasze niepodważalne i kluczowe doświadczenie. Dla jenajskich i innych romantyków wyobraźnia staje się raczej namysłem nad twórczością estetycznego pokolenia, nie jego *sine qua non*. Książka *der Roman* ustanawia tradycję wyrastającą z *Lucyndy* Schlegla i *Wilhelma Meistera* Goethego, retrospektywnie przywołującą wszystkich hołubionych prekursorów i poszerzającą się w celu zaakceptowania każdego produktu tego wieku, który będzie wykraczał poza dany gatunek. Literatura przekraczająca granice na pewno jest bardziej samoświadoma, występuje też większe prawdopodobieństwo, że będzie opowiadać o wiarygodności swoich syntez gatunkowych, które następnie staną się częścią jej treści tematycznej. Romantyzm wypływa z europejskiego uścisku autotransformacyjnego pisania, nie mówi więc już o wykorzystaniu języka jako potwierdzeniu wyobrażonego doświadczenia, lecz poprzez to wykorzystanie odkrywa, czym może być wyobraźnia i jakie miejsce mogłaby mieć w republice dyskursów. Inauguruje wciąż trwający proces odpowiadania na *zmiany* w dominującym humanistycznym dyskursie: od poezji, poprzez powieść, aż po idiomy Marksowskie, Freudowskie, egzystencjalne, psychoanalityczne, feministyczne, ekologiczne i inne. Niezależnie od tego, na jak wiele sposobów można być człowiekiem, współczesna, humanistyczna przewaga któregośkolwiek dyskursu istnieje w dyskursywnej republice, której mieszkańcy poruszają się pomiędzy dostępnymi im trybami dyskursywnej autodestrukcji. Poetykami, których efekty w sposób dramatyczny łączą się z polityką danej ery.

Tak więc europejska stronnictwość, wciąż dominująca w europejskiej dyskusji krytycznej, zakłada przemieszczenie się od twórczości do idei, nie na odwrót. W tym ujęciu obiekt estetyczny wieloetapowo wytwarza interpretacje i instancje, stopniowo generując odpowiadającą podmiotowość, która jest na czasie z europejskimi trendami. W angielskiej twórczości romantycznej pojawiają się istotne przykłady tego zjawiska. Niekonsekwentna obawa Wordswortha

³ Dla Hazlitta, reprezentatywnie, filozofia Kanta jest zredukowana do maksymy: „umysł sam w sobie jest kształtujący”. *Mr Locke A Great Plagiarist*, „The Examiner”, 15 lutego 1816. Ten i inne artykuły znaleźć można [w:] *The Complete Works of William Hazlitt*, red. P.P. Howe, t. 21, London 1930–1934, s. 20–74. Odnosząc się do założenia przez Napoleona komitetu francuskiego instytutu, by napisać sprawozdanie z filozofii Kanta, Hazlitt stwierdza, że „zrozumienie Kanta jest trudne dla Anglika; a dla Francuza – niemożliwe”. Ale francuskie śledztwo uczestniczy na swoim własnym poziomie w pokantowskiej debacie o właściwym dziedzictwie Kanta, zaprzatającym umysły europejskich intelektualistów, ale niezauważonym przez garstkę brytyjskich myślicieli.

o gatunek, a nie umysł, zarówno we *Wstępie* z 1815 roku, jak i ponownej klasyfikacji jego własnych wierszy, zyskuje nowy kierunek. Pisanie z pozycji „mędrca, humanisty, lekarza”, do czego poeta *Hyperiona* Keatsa czuje się powołany, wskazuje na jednoczesne uchwycenie różnych dziedzin i zawodów; to rodzaj pisania redefiniujący stworzenie ustanawiane prawnie poprzez politykę, dla którego stałe obawy o sprawiedliwość, równość, różnicę, indywidualność i inność są kreowane na nowo. Idea bycia zdolnym do podjęcia takiego działania w rzeczy samej wymagałaby stworzenia „nowej mitologii”, o potrzebie której mówił Friedrich Schlegel, idealizmu odzwierciedlowego w *bezgranicznym realizmie*⁴. Presja polityczna jest zauważalna w przypadku podjęcia tego wysiłku. Ogólna szczodrość dyskursu estetycznego stworzyła podmiotowość, która w czasie zdecydowanie naznaczonym przez rewolucję i restaurację miała natychmiastowe implikacje dla rzekomo adekwatnego reprezentowania mieszkańca. Wyjaśnienie różnicy pomiędzy takim myśleniem *engage* a wyobraźnią samoustanawiającą prawo zwykle łączoną przez brytyjską teorię z Kantem i jego wyznawcami jest głównym powodem, dla którego napisałem książkę o określonych, wybranych przeze mnie twórcach.

Najprościej mogę przedstawić swój zamysł w sposób następujący: podczas gdy brytyjscy badacze zawsze poddawali walkowerem założenie, że francuska rewolucja była również brytyjskim wydarzeniem. Miało ono interesujące konsekwencje dla wyobraźniowej licencji romantyzmu, która była jego znakiem rozpoznawczym. Brytyjscy literaturoznawcy nie podzielali europejskiego nawyku postrzegania kolejnej restauracji jako dalszego bodźca do tego samego działania. Restauracja albo wydaje się nieznacząca i *stricte* kontynentalna, albo zmierzająca w złym celu, myląc reakcją z rewolucją. Z politycznego punktu widzenia brytyjskie poczucie odseparowania od Europy wzmacnia samo siebie, a restauracja jest postrzegana jako kontynentalna ugoda, na którą Wielka Brytania miała wpływ, ale od której oczywiście nie ucierpiała. Co więcej, brytyjski udział w kongresie wiedeńskim, rozpoczynającym ponapoleońską dyspensę, jest w Europie (w pewnym sensie niesprawiedliwie) kojarzony z ostatecznym odłączeniem się Castleragha od liberalnych wyobrażeń romantyzmu wyłącznie w takiej postaci, jaką przybrał on w szczytowym momencie swojego rozwoju. *Maska anarchii* Percy’ego Shelleya jest typową ostrą krytyką dominujących kongres „siedmiu psów [gończych]” Świętego Sojuszu: to poetyckie natchnienie zasilane czystym antagonizmem do restauracji. Rozpoczynająca *Don Juana* mowa Byrona, w której *spisek* zastąpił *kongres*, jest napisana w tym samym sceptycznym tonie. W pierwszej z doskonałych małych retrospektyw Thomasa Moore’a, *Fables of the Holy Alliance*, car Aleksander zachęcony przez baronową von Krudener, jego religijną mużę, przechowuje w lodowym i wzniesionym nad Nową pałac kulę dla następców kongresu wiedeńskiego, delegatów „Opawy, Laibachu [Lublany] i Werony”. Jednak Moore stosuje Coleridge’owską fantazję *Kubly Khana* o absolutnej władzy, zdolnej do wydawania zarządzeń z nienaturalnymi postanowieniami, w komiczny sposób podległymi prawom natury. Dom uciech i jego świętujący więźniowie zaczynają topnieć w pełnym słońcu, a tamy rzek ponownie pękają. Czytelnik ma myśleć, że postęp zostanie wzmocniony w opozycji do politycznego zastoju monarchii francuskiej, austriackiej, pruskiej i innych, które – jak sądzili ich władcy – można wmusić Europie. A restauracja postępu jest jak podziemna rzeka, powracająca do swojego naturalnego nurtu. Przełamuje „pęta [...] iskry”⁵

⁴ F. Schlegel, *Rede über die Mythologie*, [w:] *Kritische Schriften und Fragmente: Studienausgabe in sechs Bänden*, red. E. Behler, H. Eichner, t. 6, Paderborn 1998, s. 203.

⁵ L. Byron, *Pieśń Czternasta*, [w:] *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 339.

niezwykłego aresztu, żeby kontynuować swoją „nieskrępowaną drogę”⁶. Jednak założenie, że drugie pokolenie angielskiego wyobrażenia politycznego może nie tylko parodiować, ale także tworzyć alternatywy dla politycznego wyobrażenia kongresu, jest rzadko brane pod uwagę. Aktywne przeciwstawienie, które przypisuje spekulacji polityczną rolę i raczej zastępuje niż powiela rodzaj myślenia uosabiany przez Castlereagha, Metternicha i innych delegatów z Wiednia lub Werony, pozostaje nierozpoznane.

Niemniej brytyjskie podejście, oglądane z perspektywy europejskiej, nie docenia radykalnej siły rewizjonizmu. Ponownie: działa ono w ten sposób, ponieważ wczesna i wpływowa angielska teoria romantyczna idzie w innym kierunku niż teoria europejska. Angielscy myśliciele wyprowadzają swoje twierdzenia od intencji do skutku, od umysłu do dyskursu wyrażającego mentalny stan, od psychologii do identyfikowania jego właściwego, językowego sposobu wyrażania. Z kolei cały wysiłek europejskiej teorii jest prowadzony w odwrotnym kierunku: od dyskursywnych praktyk do spekulacji o stanie kondycji ludzkiej, a także temperamentu lub umyśle przez nie wyrażanych. Z tego właśnie wynika odmienne ujęcie polityki omawianego okresu literackiego. Rewizja gatunkowych form literackich nie jest tu rodzajem politycznego „przysrzygania”, które ma udomowić czy uczynić radykalizm łatwiejszym do zaakceptowania, aby dopasować go do ekonomii poprzedzającego ten czas przedrewolucyjnego gospodarstwa politycznego. To nowa wizja oryginalnego, rewolucyjnego wycofania się. Wzbogaca nasze rozumienie oryginalności i tego, jaka może ona być. Nawet jeżeli jej efekty wydają się reakcyjne w porównaniu z rewolucją, anarchistyczny moment, w którym ustanawia ona nowe zasady odbudowania politycznej ugody musi być całkowicie dostępny do wglądu dla wszystkich. Tym momentem można zarządzać jedynie dzięki niezaplanowanym działaniom, dzięki *virtu* politycznej inteligencji odpowiadającej na *occasione* zrodzone przez *fortunę*. To właśnie nazywam *Realpoetik*.

W makiawelicznym ujęciu *Realpoetik* jest pewna doza ironii. Moje założenie celowo odzwierciedla *Realpolitik* Bismarcka, prawdopodobnie rozgrywającą ostateczną partię gry idei politycznej kreatywności, która w okresie wczesnego romantyzmu czerpała swoją siłę z połączenia różnych form inwencji. Konieczne negocjacje literackie tego czasu czerpały z poetyckiej hojności, a realizm, za pomocą którego moderowano rywalizujące pojęcia gatunkowe, wpajał przenośne umiejętności polityczne. Zwykle sądzi się, że ujęcie *Realpolitik* ukuł liberał Ludwig von Rochau, ale zostało ono szybko zawłaszczone przez Metternicha i przekazane Bismarckowi. *Realpoetik* poprzez implikacje polityczne poszukiwało wspólnego gruntu położonego poza odmiennymi punktami widzenia, pokazywało, że wspólnota tych odmiennych stanowisk może przynieść dobre skutki. Z kolei *Realpolitik* udowadniało, że pojedyncze, określone stanowisko można zrealizować za pomocą różnych środków. Różnice pomiędzy opresją a wolnością, konserwatyzmem a liberalizmem, autokracją a demokracją zanikają, kiedy stają się sztandarem politycznego wygodnictwa, to idee, które nigdy nie są szczerze wyznawane, ale instrumentalnie wykorzystane do dalszego zabezpieczenia polityki – powiedzmy – dla utrzymania stabilności austrowęgierskiego *status quo* lub integracji Niemiec dla interesów pruskich. W *Realpoetik* wzajemna zależność różnic tworzy nową muzyczną harmonię; *Stimmfuhrung* Fryderyka Schlegla, którego polityczna gra kreuje nową polityczną kompozycję. Z kolei już istniejące i niezmiennione

⁶ T. Moore, *Fable I: Fables for The Holy Alliance*, przekł. własny, [w:] *The Poetical Works of Thomas Moore*, red. A.D. Godley, London 1910, s. 493-494.

założenia *Realpolitik* obnażają fakt, że różnice pomiędzy wykorzystanymi w różnych okolicznościach środkami są tak naprawdę iluzją.

Chcę podjąć próbę przewidzenia skutków sytuacji, w której *Realpoetik* stanie się dominującą fleksją w twórczości danego pisarza. Podstawą tego działania jest rezonans romantycznej idei wyobrażania sobie polityki tamtego okresu: przeciwnej zarówno w stosunku do Napoleona, jak i tych, którzy byli na stanowiskach władzy pozwalających im kształtować ponapoleońskie ustalenia. Należy podkreślić, że przez długi czas istniał głęboko zakorzeniony sceptycyzm co do sedna trzeciej postawy, której poświęcona jest ta książka. Jako angielski badacz oczywiście zajmowałem w przeszłości pozycje związane z /nowym historyzmem i niedawnym, wpływowym ujęciem studiów nad romantyzmem, które powinno raczej demistyfikować, a nie wyjaśniać czy rozwijać romantyczne idee, według których dyskurs estetyki przewodzi dyskursowi politycznemu. Jednakże tak powszechnie przeciwstawiano się założeniu o nierealistyczności spełnienia wyobrażonych rozwiązań lub planów, które z definicji mają być nierealistyczne, że trudno oprzeć się poczuciu konieczności przewietrzenia idei *Realpolitik*.

Francja jest podstawową przyczyną stojącą za programem kongresu wiedeńskiego. To przypadek, w którym radykalna wyobraźnia polityczna była najmniej potrzebna. Restauracja Burbonów na pewno nie kontynuowała francuskiej rewolucji i w większości była surowym powrotem do *status quo ante*. Być może z tego powodu wielu postrzega pojęcie *Realpolitik* jako wyjątkowo niewiarygodne i mgliste. Mimo to liberalizm Benjamin Constanta zawsze był przedłużeniem jego praktyki politycznej, a podsumowanie twórczości religijnej Constanta należało na postrzeganie rzeczy jak podobnych części tej samej całości. Tak więc, aby brać Constanta na poważnie, musimy wziąć pod uwagę pełną siłę jego liberalnej alternatywy dla pozytywnych instytucji politycznych. Podobnie feminizm Madame de Staël jest „performance’em” pośród jej mniej radykalnych poglądów i właśnie dlatego ten performance i jego przekaz mają szczególnie krytyczne znaczenie. Ale negocjacje dotyczące Niemiec, Prus, Austrii i Włoch były oparte na wizjach mogących różnić się całkowicie; w niektórych przypadkach odmienne scenariusze były tymi, które faktycznie się zmateriałyzyowały.

Nigdzie nie było to tak realne jak we Włoszech. Podczas gdy Schlegel choćby na chwilę zyskał posłuch Metternicha, Leopardi nigdy nie dostał zaszczytu politycznej przysługi. A jednak to Leopardi pomógł w utworzeniu *proto-Risorgimento* [odradzania się, Zjednoczenia Włoch – przyp. tłum.] wrażliwości, dzięki której każdy kulturowy artefakt, każde zabieganie o publiczność było postrzegane jako potencjalny wzór podobnego rodzaju myślenia, mającego na celu zmuszenie politycznych Włoch do wykonania ruchu. Niemcy, będące ledwie konfederacją pod władzą Napoleona, spłodziły nacjonalizm Fichtego – ten reakcyjny opór, bardzo odmienny od politycznych spekulacji Novalisa i Schlegla, później skłaniających się ku upadkowi w prehistorię *Realpolitik*, która miała faktyczne znaczenie. Jestem pewien, że tradycyjne zwątpienie w niedookreślenie politycznych performance’ów jest spowodowane sukcesem represji okresu późnego pragmatyzmu, wynikających z wszystkich pozostałych śladów wcześniejszych poetyk, na podstawie których te represje zostały zbudowane. Jednak wydaje się, że dziś – niezależnie od naszego światopoglądu politycznego – potrzebujemy idei umożliwiającej bardziej lokalną politykę, która mogłaby być czymś konkretnym w dialogu pomiędzy różnymi częściami społeczeństwa, komunikacyjną kompetencję, zbudowaną trzeźwo i zwyczajnie na prawdziwie poetyckich wzorcach, a nie na czymś, co jest widoczne tylko w ramach uznanych instytucji.

Przykładowo, historyczną narrację *Realpoetik* można w prosty sposób rozpoznać na tle dobrze znanych stanowisk, po cichu niedoceniających sukcesu, jaki odniosło *Realpolitik* w wymazywaniu czy w wykreślaniu własnej prehistorii. Na przykład A.J.P. Taylor, kiedy pisał podczas II wojny światowej i po niej, załadował swoją wersję europejskiej historii na pokład statku niemieckiej historii i ostrożnie kierował jego ster na skały rewolucji 1848 roku⁷. Według niego to tam powstała cała teoria polityczna. Hojność interpretacji Taylora tak naprawdę opisywała chaos. Sukces rewolucji podważał konserwatywne idee, a jej porażki rozbroiły idee liberalne. Jediną „ideą”, która przetrwała niepowodzenie rewolucji, była „siła”. Chcę przez to powiedzieć, że polityczna teoria obaliła sama siebie i wybrukowała drogę faszyzmowi. Mój mniej ekstrawagancki pogląd – i mam nadzieję także bardziej zróżnicowany filozoficznie – zakłada, że interpretacja Taylora, cokolwiek ma na celu opisać, pokazuje nam, jak w 1848 roku *Realpoetik* została wymazana z pamięci politycznej i przetrwała jako „zły teatr” (s. 69) czy też jako farsa w Marksowskiej strukturze kody zamachu stanu Louisa Bonapartego. U obydwu tak różniących się historyków, których oddzielał niemal cały wiek, występowała potrzeba odwoływania się do literackiego upadku albo nieporządku, za pomocą którego opisali oni awarię polityczną. Przedmiotem tej książki jest również wyjaśnienie, dlaczego tak się stało.

W przeciwieństwie do udawanej logiki swojego następcy, *Realpoetik* to biznes objaśniania filozoficznej zasadności przekładania pojęć jednego dyskursu na drugi. To, co przemyka w przejściu z jednego języka na drugi, jest następnie wyróżniane nie jako próżnia, po której depczemy, jako niewyraźna głębia, ale inny możliwy do obrania kierunek czy dyskursywna możliwość, której aktualnie nie jesteśmy w stanie wykorzystać. Tym, co zawsze pozostaje z każdego opisu i kierunku, w stronę którego zwraca się świat, jest bez wątpienia – jak określił to Schelling w eseju *Freiheitsschrift* z 1809 roku – niezmacone przypomnienie, to *nicht aufgehende Rest*. Ale nadmiar zawsze jest wyróżniany jako nadwyżka konkretnego dyskursu, znak, że ten dyskurs jest niekompletny, że nie jest samowystarczającym, może i mistycznym doświadczeniem jego własnej niezdolności wysłowienia się. To przypomnienie namawia nas do dalszej współpracy pomiędzy różnymi sposobami mówienia, do tworzenia, opisywania czy przywoływania, a więc znajdowania wciąż większej liczby perspektyw nieuchwytności dyskursu bez konieczności naprawiania jego najistotniejszych pojęć. Nie blokuje dyskursywnej towarzyskości swoim *własnym* monologizującym autorytetem, ale powiela i utwierdza różnorodnych autorów, których próby wypowiedzenia ostatniego słowa stale udaremnia, prowokując ich do ciągłego dialogu. Jego nadmiar zachęca raczej do rozprzestrzeniania się niż zaprzecza własnym głosem ich wysiłkom. Intensyfikuje zwątpienie autorów w samych sobie, sprawiając, że muszą zastanowić się nad swoimi możliwościami i ograniczeniami: wzajemne ograniczanie się pozwala jedynie zarysować większą tożsamość; ich różnice mapują wspólny grunt, na tle którego prześcigają się indywidualne aspiracje do uprzywilejowanej intymności dyskursywnej. Tutaj logika refleksji jest ćwiczeniem w byciu realistycznym i wdzięcznym za inność kreującą uzupełniające się osady wspólnego działania.

Tak więc zamysł *Realpoetik* odkrywa ambitny kontekst dla studiów komparatystycznych, o których w dużej mierze zapomnieli: filozofia dyskursu, którego estetyczna ekspansywność pozwala

⁷ Zob. A.J.P. Taylor, *The Course of German History: A Survey of the Development of German History since 1815* (1946), z nowym wstępem, Capricorn Books, Nowy Jork 1962: „1848 był rokiem dzielącym niemiecką, a więc także europejską historię: podsumowywał przeszłość Niemiec i przewidywał przyszłość Niemiec... Nigdy przedtem nie było rewolucji tak mocno inspirowanej nieskończoną wiarą w siłę ideałów” (s. 68).

wybrzmień politycznym harmoniom; zgoda, której liberalne implikacje były na tyle silne, by wy-móc przywłaszczenie i przeistoczenie przekształcenia w *Realpolitik*. Jak wspominałem, logika odbicia prowadzi do różnicy i harmonii tego rodzaju dyskursywnego grania, którego dalsze implikacje są być może zapomniane. Romantyzm jest teoretycznie motywowany swoją postkantowską pozycją. Zapewne kontynentalna filozofia po Kancie była reakcją jego twierdzenie, że rzeczy same w sobie pozostają niepodległe w stosunku do ich przedstawień. Następcom Kanta Absolut przedstawia się w różny sposób. To, czym rzeczy mogą być same w sobie, jest strukturą poza doświadczeniem, dla Hegla z kolei jest inwersją świata, a dla Schellinga uprzednim światem, ale także niczym więcej niż poczuciem historycznej relatywności. Gdyby Kant był usatysfakcjonowany istotnym oddzieleniem lub antynomią przedstawienia i noumenonu, wtedy – twierdzili romantycy – nigdy nie napisałby trzeciej *Krytyki*, czyli *Krytyki władzy sądzienia*, krytyki odzwierciedlającej osąd, nie determinującej go. Jej napisanie pokazuje, że Kant zaakceptował fakt, iż aby stworzyć spójną filozofię, której różne czynniki mogą do siebie przynależeć, mogą stworzyć wspólną jurysdykcję, musiał pogodzić się z tym, że antynomie prowadzą antynomującego. Jeżeli prawo jest zaprzeczeniem, wtedy całość jego może zostać zdyskredytowana. Tak więc Kant musiał zastąpić niezależną krytykę ograniczeń doświadczenia i samodzielną krytykę ponad tymi ograniczeniami – krytykę wynikającą z szacunku do zdrowego rozsądku i praktycznego rozumu – krytyką naszej władzy wynikającej z potrzeby doświadczenia wolności. Jednak aby tego dokonać, oczywiście oddelegował filozoficzną władzę dyskursom niewyrażającym ani naszej bezradności, ani przedmiotowości wobec etycznego imperatywu. Co więcej, rozwinięcie tego twierdzenia sugerowało, że musiał oddać wielu kandydatom filozoficzną władzę. Przyświecało temu założenie znalezienia odbicia naszej wolności w faktycznym doświadczeniu. Kant starał się ograniczyć tych kandydatów do dyskursów teologicznych i osądów estetycznych. Ale jego następcy nie byli pewni, czy rzeczywiście mógł tak zrobić. Równocześnie jednak wierzyli w „leżące u podstaw przekonanie o dialektycznej filozofii”, o której Julian Roberts mówił, iż „każde zróżnicowanie jest dopasowane przez powrót do wyższej jedności”⁸.

To metafizyczna podstawa romantycznych procedur Republiki Listów. Podstawowe studia nad romantyzmem, które różniły się od siebie tak jak fragmenty i wykłady jenajskie *Fruhromatiker*, *De l'Allemagne* Madame de Staël, jak cała włoska kontrowersja z roku 1816 (którą rzekomo ona sprowokowała) wywołana utworzeniem sposobów, w jakie literatura mogłaby stać się współczesną dzięki byciu europejską. Zakładała, że romantyzm jest z natury komparatystyczny. Przekracza on oczywiście gatunkowość i pojmowane substancjalnie dyscyplinarne granice. Definiuje się poprzez proces samorozpowszechnienia, który pozostawia każdy kolejny moment swojej instancji indywidualnie fragmentarycznym. W tej postaci został on od razu przeznaczony do procesu formowania potrzebnej po roku 1814 politycznej tożsamości. Studia nad tą romantyczną inicjatywą zostały ostatnimi czasy porzucone na rzecz krytyki rzekomo bardziej typowej dla romantyzmu pewności siebie, na rzecz jego wątpliwego idealizmu. Takie samookreślające się wyobrażenie romantyzmu o rozwiązaniu praktycznych problemów eliminuje jego faktyczną, materialną trudność w obsłudze. Prawomocność romantyzmu jest „nierozpoznana” dokładnie dlatego, że dotyczy ona obszaru potencjału, którego możemy doświadczać estetycznie; najlepszego ja, z którym możemy pogodzić się wyłącznie dzięki zachwyconemu usunięciu się z pozytywnego życia instytucjonalnego. Imponujący krytyczny

⁸ J. Roberts, *German Philosophy: An Introduction*, tłum. własne, Cambridge 1988, s. 134-135.

wpływ czy normatywna siła romantyzmu są także miarą jego paraliżującego wycofania się. Krytyka może jedynie wydarzyć się w wymiarze pozorów; *Schein* Schillera, którego represja prawdziwej pracy i wykorzystanie sprawiające, że wzrasta możliwość spełnienia jego wspa- niałych rozwiązań ostatecznie kumulowały to, co Adorno nazwał wymagającą ostrej krytyki wagneriańską „fantasmagorią”⁹.

Krytyka historyczna trzech ostatnich dekad czuła się w takim samym stopniu zobligowana do tego, aby po pierwsze obalić romantyzm na jego własnych zasadach wytykając blef ideowej władzy romantyzmu, a po drugie tak skutecznie osadzić transcendentalizm w kontekstach, by zakłócić spokój hierarchii, na której romantyzm zdaje się polegać. Empiryczny, archiwalny materiał wyjaśniał, dlaczego idee emancypacji zamieniły się w estetykę – ponieważ estetyka nie wyjaśniała, w jaki sposób należy zrealizować idee emancypacji. Estetyczne doświadczenie nie ma prawa zalecać standardów adekwatności doświadczenia przez, jak nazywał to Schiller, „wszelkie prawo do wydawania rozkazów”, jeżeli, jak później twierdzili materialistyczni kry- tycy od Heina po Marksa, ów idealizm polegałby na krytyce szczegółowego układu tego, co działa na rzecz jego własnej korzyści – *lumpen* siły pracowniczej, technologicznej wydajności, społecznego konserwatyzmu. Niektóre z ostatnich rozpoznań dotyczących romantyzmu pró- bowały odzyskać produktywną, samoprzekształcającą się jakość dyskursu romantycznego – hi- storyczną trajektorię „przypadku” romantyzmu, jak istotnie ujął to James Chandler – że opo- zycyjna krytyka miała tendencję do przedstawiania romantyzmu w jego zniekształconej po- staci¹⁰. Prowadził on raczej do Marksa, niż został przez niego wywrócony. Słynny atak Marksa na niemiecki idealizm to jedno, jego adaptacja samorozmnażającej się romantycznej estetyki, którą ten idealizm odziedziczył, to drugie. Według myśli Marksa zmiana w paradygmacie pole- ga na przejściu od nazywania naszego „bycia-jako-gatunku” wolnością do kształtowania nasze- go naturalnego środowiska odpowiednio według „praw Piękna”; do dojrzałego twierdzenia, że porównywalnym zadowoleniem i poczuciem spełnienia – na początku widzianym estetycznie – powinno cieszyć się poprzez pracę. Ta demokratyzacja estetyki, jej przesunięcie od kategorii sztuki i zmiana miejsca w sposobie pracy są znów możliwe dzięki temu, jak romantyczna este- tyka wykorzystuje wewnętrzne siły do zewnętrznego wymyślenia samej siebie w innym działa- niu. Przejście od wczesnego niemieckiego rozwoju filozoficznego do niemieckiego politycznego opóźnienia to inny rodzaj ruchu niż wcześniej wspomniane przejście, chociaż jest często z nim mylone¹¹. Moja propozycja polega więc na rozwinięciu romantycznego impulsu do samoprze- kładania się, na dalszym rozwinięciu jej naturalnie komparatywnego charakteru.

Płynność różnych filozoficznych, literackich i kulturalnych opowieści jest, raczej niż siłą po- zwalającą na odróżnienie porównywalnych momentów, lepszym sposobem na uchwycenie

⁹ Th. Adorno, *In Search of Wagner*, przeł. R. Livingstone, London 1984, s. 134-135. Zob. dyskusja Petera Bürgera w *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1983, t. II: *Über einige Kategorien der idealistischen ästhetik*, s. 57-141. Bürger skupia się na awangardowym ataku Adorna na *Schein* i pogłębia go, twierdzi, że jego konsekwencją jest niemożliwość wybronięcia całkowitej autonomii.

¹⁰ J. Chandler, *England in 1819: The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism*, Chicago 1998. To było równie istotne wyzwanie dla mojej książki *Metaromanticism: Aesthetics, Literatures, Theory*, Chicago 2003.

¹¹ R. Comay, *Mourning Sickness: Hegel and the French Revolution*, Stanford 2011. Comay doskonale wyjaśnia traumę *Weltanschauung*, której efekt wynika ze zrównania krytyki idealizmu Marksa z jedną z estetyk. Oczywiście wizja Marksa nigdy nie została zrealizowana, a więc doświadczył tego, co Comay nazywa „*Kulturation* Niemiec z ery przed Bismarckiem” (s. 11), a nie upolitycznieniem, na które zezwalał romantyzm.

znaczenia niemieckiej umiejętności artykułowania filozoficznej złowieszczości angielskiej poezji romantycznej, czy też na uchwycenie wariantów kontynentalnego republikanizmu i konserwatyizmu lokalnych różnic brytyjskich albo dotkliwego materializmu Europy do naturalnego, podniosłego wywyższania się empiryzmu na tamtym obszarze. Kiedy zbierzemy razem wszystkie porównania, możemy lepiej docenić fakt, że prawdopodobnie brytyjskie romantyczne priorytety są europejsko dramatycznie odwrócone przez europejskie uprzywilejowanie faktycznej twórczości pisarza ponad siłę do wyobrażania sobie pisania. Jeżeli europejska estetyka, traktująca priorytetowo przedmiot nad podmiotem, pozwala wariantom gatunkowym i rodzajom raczej je produkować niż z nich wynikać, odpowiadać podmiotowości, wtedy na przykład *Biographia Literaria* Coleridge'a może być postrzegana jako podążająca za tym wzorcem i niepodążająca za intencją. Podczas gdy, jak już zostało powiedziane, teorie poezji okresu wczesnego brytyjskiego romantyzmu, tak jak te stworzone przez Wordswortha i Coleridge'a były przede wszystkim postrzegane jako opowiadające się za „wyobraźnią”, która jest naszym definitywnym modelem działania, a późniejsza praktyka tych teorii mogła poprowadzić nas w innym kierunku. Prawie przeciwko samym sobie, często skonfliktowane rozpoczynają one udział w filozofii opartej na nowo-gatunkowości, „prawdziwej estetyce, do której dąży romantyzm”, jak określał to David Duff¹². Wreszcie, chodzi mi o to, że gdy przyjrzymy się logice *Realpoetik* w twórczości pisarza, możemy zobaczyć, iż podejście europejskie oznacza bezpośredni udział polityczny. Brytyjscy pisarze nie dzielili europejskiego kryzysu narodowej tożsamości, ale niektórzy, a na pewno wygnańcy, tacy jak Byron i Shelley, czuli się zachęcani europejskimi możliwościami pieśni politycznej.

Europejski wymiar romantyzmu był ogromną inspiracją dla ciągłego przekonania, że praktyka badaczy studiów nad kulturą i historią powinna posłużyć jako odbicie. Choć z naszej perspektywy romantyzm jest post-Kantowską filozofią, z innej pozycji odbicie może sprawiać wrażenie problemu, nie zachęcania. Dla anglosaskiego historyka, funkcji, którą sam dobrze znam, filozofia odbicia oznacza, że czerpie ona z demonstrowanego w trzeciej Krytyce Kanta znaczenia osądów odbijających wydawanie osądów w ogóle. Ponieważ nie mogą one być ani ścisłą prawdą naukową, ani moralnym imperatywem, musiałyby być innym sposobem doświadczenia czy odczuwania. Problem polega na tym, że w takim przypadku dla następców Kanta, poczynając od Fichtego i kolejnych filozofów, odbicie sankcjonuje coraz większe cofanie się w aporię apercepcji, a nie percepcji czegokolwiek (to pewność siebie w przeciwieństwie do świadomości samego siebie). Podmiot filozoficzny staje się idealizmem, a obydwa znaczenia idealizmu – podmiotowy punkt wyjścia filozofii i nieziemska normatywność wszystkiego innego – łączą się, by zdematerializować filozoficzny dyskurs i przedstawić jego zawartość jako nieistotną. Jak powiedział David Ferris, zbliżamy się do absolutnego „braku dyscypliny”, gdzie „odbicie staje się po prostu kolejnym lustrem, w którym widzimy siebie”¹³.

W kontynentalnych komentarzach dotyczących romantyzmu najbardziej wpływowym punktem wyjścia jest doktorat Waltera Benjamina o romantycznej krytyce literackiej (*Kunstkritik*),

¹²D. Duff, *Romanticism and the Uses of Genre*, tłum. własne, Oxford 2009, s. 89. Książka Duffa to najlepsza z książek o pomyleniu pomiędzy psychologicznymi i gatunkowymi wersjami poezji u Wordswortha, Coleridge'a i innych angielskich romantyków, a także o angielsko-niemieckich relacjach z podmiotem w tamtym okresie.

¹³D. Ferris, *Why Compare?*, tłum. własne, [w:] *A Companion to Comparative Literature* red. A. Behdad, D. Thomas, New York 2014, s. 5.

stronnicze stanowisko, którego olbrzymia oryginalność pozwoliła Benjaminowi odbić piętno na uzasadnionym akademickim sprzeciwie. Myślę, że Benjamin rozumie „odbicie” w sposób, który wyprowadza nas z aporii odzwierciedlenia, współczesnego dylematu studiów komparatystycznych, określanego przez Ferrisa w tak cięty sposób. Według Benjaminu odbicie nie jest ani przedmiotowe, ani podmiotowe, ponieważ jest możliwością przekroczenia tego podziału. W twórczości Schlegla i Novalisa Benjamin znajduje wyjaśnienie dla sztuki, które pokazuje, że to ekspresywny konformizm jakiegokolwiek przedmiotu wobec podmiotu, świadomego, że może wywołać nieskończoną historyczną serię produktywną coraz większych komplikacji spójności. W swojej podatności na interpretację przedmiot rozładowuje sam siebie z coraz większej liczby znaczeń, które kolejno przekształca i przedstawia im coraz bardziej wydajne interpretacyjne procedury czyniące go tak przystępnym. Podczas gdy sceptyczne anglosaskie historyczne odbicie zdawało się prowadzić do środka, do coraz bardziej zaczarowanego wymiaru wewnętrznej pewności, dla Benjaminu ruch zewnętrzny odnaleziony w romantyzmie jenajskim jest coraz bardziej prozaiczny, trzeźwy (*nuchtern*) i odczarowany w kontynuacjach czy reprodukcjach swojej oryginalnie estetycznej apercepcji.

Moje odczytanie tego, jak Benjamin widział wczesny romantyzm niemiecki, być może sprawia wrażenie zbyt wygodnego, by móc przewidzieć, jak zrozumiemy późniejsze rozpoznanie Benjaminu, że pożądane jest raczej upolitycznienie estetyki, a nie estetyzowanie jej, a więc zniszczenie unikalnej „aury” dzieł sztuki poprzez demokratyzowanie jej „reprodukowalności”. Jednak forma, w jakiej zostanie odtworzony pierwotnie estetyczny impuls, jest dokładnie tym, co studia porównawcze mówią nam o świecie. Nie powinno to być wyłącznie współczesną modą, samozadowoleniem wynikającym z tego, że jesteśmy na bieżąco. Jeżeli mamy kontynuować demokratyzację, poszukując historycznego wymiaru teraźniejszości, powinniśmy przesłuchiwać teraźniejszość, pytać, dlaczego reprodukowalność uważa się za zobowiązaną do przybrania tej formy właśnie teraz. To jest antidotum na ogłupienie, na ideologiczny oportunizm, na lament, że nauki humanistyczne muszą „wywierać wpływ”. Sam fakt, że sztuka i listy zawsze miały wpływ, odkrywa, iż dopiero dziś „wpływ” jest zazwyczaj rozumiany jako coś umiejscowionego poza samym przesłuchiowaniem. Ale podstawowa reorientacja dziedzictwa kantowskiej estetyki odbicia to niewątpliwie część twierdzenia Benjaminu, a więc wszystko, czego potrzebuję do moich bieżących rozważań¹⁴.

Wbrytyjskim romantyzmie, poza wierutnym i problematycznym przykładem teorii Coleridge’a, rzadko spotykamy ekspozycję logiki odbicia. Jednak jest to ważny *motyw* w mitologii „widm” i „emanacji” Blake’a, a także w wielu innych dziełach. Jakkolwiek na przestrzeni kontynentalnej filozofii tamtego czasu zakres kompetencji filozoficznego myślenia jest znacznie poszerzony o różnorodność dialektycznych strategii, prawdopodobnie eliminujących ściśle filozoficzny

¹⁴Jednak dla Petera Bürgera w krytyce, która wymaga rozważ, „reprodukowalność” Benjaminu wciąż uprzywilejowuje „kontemplację”, co jest konsekwencją epistemologicznego rozmywania się politycznego wymiaru relacji podmiot – przedmiot, która przetrwała. Niehierarchiczna recepcja filmu, *zerstreute Rezeption*, która dla Benjaminu jest przykładem postidealistycznej estetyki, podczas gdy prawdopodobnie usunięcie znawców nie jest mimo wszystko demokratyczne. Zob. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, s. 14 i 125. Zob. także: D. Ferris, *Why Compare*, s. 13: „Odbicie porównania, które jest zdolne do przeszkodzenia własnemu rozwojowi w trybie innym niż przymus kryzysu, byłoby początkiem, dzięki któremu nasza teraźniejszość może postawić tezę *dlatego* i unikać niekończących się powtórzeń dotyczących *co* i *jak*. Nauki ściśle mogą pytać o to, *co* jest w naszym świecie, nauki społeczne mogą mierzyć *jak* jesteśmy w świecie, a w końcu my możemy chociaż zapytać *dlatego* – i właśnie z tego powodu porównujemy”.

przedmiot rozważań tylko po to, by odkryć go w filozoficznym znaczeniu podjętym gdzieś indziej. Zwykle (od Kanta wzwyż), kiedy filozofia spotyka własne ograniczenia systemowe, oddaje ona swoją władzę innym dyskursom, takim jak dyskursy afektów, czy też te należące raczej ogólnie do wymiaru egzystencjalistycznego niż logicznego. Jak uzasadnia swoje stanowisko „logiki odbicia” Julian Roberts, odbicie jest „troską o to, co znajduje się poza regularnym (a więc, z zasady, mechanicznie reprodukowalnym) użyciem rozumowania”¹⁵. Trzecia *Krytyka* Kanta może być postrzegana jako ta, która zainicjowała ten filozoficznie zaszczytny proces, jednak we współczesnym rozumieniu struktur romantyzmu częstsze podkreślanie estetycznej, nie teologicznej historii książki Kanta, przesłoniło jej szersze uczestnictwo w filozofii, o którą zabiegali w innych dyskursach kontynuatorzy Kanta. Ta „reprodukowalność” estetyki ponownie stała się problemem, tak jak – dyskretnie w przypadku Kanta i otwarcie w przypadku myślicieli po-kantowskich/pokantowskich – filozoficzne oddelegowanie jego władzy udowadnia, że jest ona ciągłym procesem historycznym, w którym dyskursy inne niż te estetyczne są faworyzowane. Co więcej, romantyzm, o tyle, o ile *zasługuje* na krytykę ideologiczną, jest najczęściej postrzegany jak ekskluzywne uprzywilejowanie estetyki dyskursów ponad innymi, równie aktywnymi w uzdrawianiu filozofii dyskursami. Jednak patrzenie na romantyzm jako okres promujący przede wszystkim „literacki absolut” jest stronnicze, a odrodzenie romantyzmu to odbicie mocy rozpowszechniania się ponad o wiele szerszy obszar dyskursywny, który jest wspomagany przez bardziej szczegółową, europejską perspektywę¹⁶.

Traktując romantyzm z europejską swobodą, możemy przewartościować go na podstawie teoretycznego ciężaru wykorzystywania języka, tradycyjnie widzianego jako obiecujący filozoficznie. Przykładowo, Wordsworthowska pewność pojawiająca się w zakończeniu utworu *Oda: Nadzieje nieśmiertelności*, umożliwia poecie wywołanie niewyraźnej głębi naturalnego ruchu i określania go mianem „myśli”. Przedstawia transfer, którym ryzykuje podważenie intelektu w interesie pozyskania szerszego wymiaru dla teorii, „filozoficznego umysłu”, *Gemut* tak afektywnego, jak intelektualnego. „We mnie obudzić może najmniejszy kwiat z ziemi/Myśli, co leżą głębiej, niż lzy sięgnąć mogą”¹⁷. Jak mówi nam Hölderlin, są to poeci, którzy ustanawiają to, co pozostanie – *Was bleibet aber, stiften die Dichter*. Ale te pozostałości są w ruchu historycznym; pobudzone przez podmiot wiersza, *Andenken* (Wspomnienia) odnalazły historyczną rozmowę (*ein Gespräch*) płynącą jak *Garonne* jego wiersza, być może wywołującą, jak pozostałe z nieodgadnionych rzek, określone środowisko porównywalne do środowiska Wordswortha, którego „wzrost jest słyszalny” (*Wachstum hörbar ist*). Schleiermacher, Schelling ani Hegel nie czynią z estetyki naczelnej wartości własnych wersji tej dialektyki. Ale, pomimo różnic, włączają oni w dynamikę swojego myślenia wyobrażenia zmagania, pożądania, przynależności, wyborów i tym podobnych. Pozornie na nowo charakteryzują filozofię jako coś innego, coś o wiele bardziej wszechogarniającego. A ich kolejne uformowanie tego przypuszczenia odkrywa podstawową poetykę, która staje się wtedy prowadzeniem, a nie wyłącznie tematem ich twórczości. Znow, gdy patrzymy na to z europejskiej perspektywy, logika zewnętrznych

¹⁵J. Roberts, *The Logic of Reflection*, New Heaven–London 1992, s. 9.

¹⁶Obrona „literackiego” absolutu ma swoją klasyczną postać u Philippe’a Lacoue-Labarthe’a i Jeana-Luca Nancy’ego, [w:] *The Literary Absolute*, przeł. P. Barnard, Ch. Lester, Albany 1998.

¹⁷W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności czerpanych ze wspomnień o wczesnym dzieciństwie*, [w:] *Angielscy „Poeci Jezior” - W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey*, wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Stanisław Kryński, Wrocław 1963.

wydarzeń politycznych zdaje się stawiać adekwatny do sytuacji wymóg stworzenia nowych form reprezentacji. W okresie, podczas którego rewolucja, następnie Napoleon, a potem restauracja odarła kontynentalną politykę z jej problemów, musiała ona na nowo zawłaszczyć makiaweliczne jakości inicjatywy i wynalazku, aby stworzyć nową agendę. Oddelegowano do tego zadania dyskursy, które obecnie zamieszkują niezbyt pomocne, odosobnione i spekulatywne dziedziny, a zwłaszcza religię.

Najprostszym sposobem na wyrażenie sensu tej idei, obecnej w interpretacji romantyzmu jest werdykt, jaki Walter Benjamin wydał na wczesną krytykę Friedricha Schlegla romantycznej estetyki: „idea poezji jest proza”. Tłumaczenie, transformacja i transliteracja estetycznie uchwyconego politycznego odbicia siebie w innych, prozaicznych działaniach, jest procesem dyskursywnego upodmiotowienia, o które tak naprawdę chodzi w romantyzmie. Jak Bóg Schellinga, tak i filozofia kurczy się w inne formy po to, by jednocześnie zainicjować ich dopasowanie do formułowania prawd i do kontynuowania własnego istnienia w inny sposób. Muszę więc opierać się inflacji estetycznego, „literackiego Absolutu”, który przez długi czas przykrywał tę szerszą ambicję. Pomocne będzie rozpoczęcie od romantycznej transformacji niekontrowersyjnej politycznego układu, Republiki Listów – nie tylko zwyczajnej licencji publicznej sfery, badanej przez Habermasa, ale licencji kompozycji literackiej. Będę wychodził od spektakularnych wizji Staël, Constanta i Chateaubrianda, Schlegla i Novalisa w kierunku wizji Schellinga – myśliciela, którego filozoficzne „rozmowy” pokazują go poruszającego się od kantowskiego uprzywilejowania do bycia estetycznym przykładem dla innych. Poszerzając rozważania o jednoczącej funkcję estetyce rozmowy, przyczyniają się do utrzymania w zmieniających się czasach pozycji realnej filozofii. Rzekomo kiedyś beznadziejne przeciwstawienie się Schellinga Heglowi dziś brzmi bardziej wiarygodnie. „In der Philosophie kann nichts Einzelnes entwickelt werden”, pisał Hegel o *Freiheitsschrift* Schellinga („nic tak indywidualnego/odizolowanego nie może być rozwinięte w filozofii”); ale oddelegowanie innym dyskursom uniwersalnej ambicji filozofii, ta, jak twierdzi Habermas, stała rola filozofii przypominania im to upodmiotowienie i interpretacja wzajemnych zamiarów w sposób interdyscyplinarny jest być może naszym najtrwalszym dziedzictwem romantyzmu¹⁸. Przetłumaczalność i poruszone góry są tym, co wynaleźli poeci.

Przełożyła Jolanta Kikiewicz

¹⁸Zob. G.W.F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, przeł i przedm. Opatrzył A. Zieleniczyk, Warszawa 1919. Zob. też J. Habermas, *Philosophy as Stand-In and Interpreter*, [w:] *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge 1990, s. 1-21.

SŁOWA KLUCZOWE:

KANT

Restauracja

ABSTRAKT:

Autor wskazuje na niewykorzystaną możliwość odczytania ukrytego projektu polityczności romantyzmu europejskiego. W perspektywie porównawczej można zauważyć zbieżność różnych odmian literackiego romantyzmu dążącego do wymyślenia polityki będącej alternatywą zarówno dla czasów napoleońskich, jak i dla decyzji Kongresu Wiedeńskiego.

Realpoetik

Realpolitik

NOTA O AUTORZE:

Paul Hamilton – profesor zatrudniony w Queen Mary University of London. Zajmuje się oświeceniową i romantyczną literaturą brytyjską oraz europejską. Jego badania koncentrują się na relacjach między literaturą, filozofią a teorią polityczną. Ostatnie monografie to *Meta-romantyzm* (2003), *Coleridge i filozofia niemiecka. Poeta w krainie logiki* (2007) oraz *Realpoetik – romantyzm europejski i polityka literacka* (2013).

Napięcia kierunkowe w *Śniegu*

Osman Firat Baş

Wstęp

Pojęcie „napięć kierunkowych” zapożyczam od polskiego wszechstronnego artysty – malarza, pisarza, dramaturga, teoretyka sztuki, a także wizjonera – Witkacego¹. Powszechnie wiadomo, w jaki sposób zakończył życie. 17 września 1939 roku, dowiedziawszy się, że Armia Czerwona przekroczyła wschodnią granicę Polski, popełnił samobójstwo. Wiedział, że zaczęła się spełniać jego katastroficzna wizja, nie chciał być częścią rzeczywistości, której ani nie może zaakceptować, ani zmienić. Być może uznał, że odebranie sobie życia jest lepsze od uległości². Szczegółów nie znamy – nie wiemy, czy jego akt samobójczy spełniałby fantazje intelektualisty wychowanego na zachodniej literaturze i który samobójstwo „w swoich fantazjach widział [...] jako rodzaj rytuału, w którym pigułki nasenne koniecznie trzeba popić whisky, a sam akt zadawania sobie śmierci musi się odbyć w całkowitej izolacji, w wyniku mocnego, niczym niezmałowanego postanowienia”³. Wiadomo nam tylko, że zażył dużą dawkę weronału i przeciął

¹ S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, Biblioteka Zet, Warszawa 1932, s. 21 <<http://rcin.org.pl>> [dostęp: 8.05.2019].

² O. Pamuk, *Śnieg*, tłum. A. Polat, Kraków 2006, s. 154.

³ Tamże, s. 24-25. À propos – np. Sunay Zaim, aktor i jeden z przywódców „teatralnego przewrotu” w Karsie, ma zupełnie inne wyobrażenie o samobójstwie niż Ka, chociaż on też wychowany był na literaturze zachodniej, bo „czytał Sartre’a i Zolę” (*Śnieg*, s. 255). Czyni sobie ze swojego samobójstwa sceniczne widowisko awangardowe. Zdąży jeszcze wyzwać widownię w swoim krótkim z konieczności przedśmiertnym monologu: „– Jacy oni wszyscy głupi! [...] Nie mają pojęcia o awangardowej sztuce. Nigdy nie będą nowocześni!” (*Śnieg*, s. 518).

sobie żyły⁴. Miał wówczas 54 lata, tyle samo co nagrodzony literacką Nagrodą Nobla Orhan Pamuk, turecki pisarz, autor powieści *Śnieg* wydanej w 2002 r.⁵ W dziele tym autor przewidywał nieuchronne zwycięstwo kontrrewolucji w Turcji, która miała wbić ostatni gwóźdź do trumny świeckiej republiki proklamowanej w 1923 r.:

Śnieg pokrywający miejskie ciemności, brud i błoto, zawsze był dla Ka symbolem nieskazitelnej czystości [...] Śnieżna biel porywała wszystko do innego świata, gdzieś poza czasem⁶.

Możliwe, że w 2002 r., gdy obecnie rządząca Turcją Partia Sprawiedliwości i Rozwoju (AKP), o korzeniach islamskich, doszła do władzy, wielu Turków czytało przywołane relacje stanowiące fragment dłuższego, rozciągającego się całymi stronami opisu opadów śniegu. Jednak dopiero z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, jak trafnie Pamuk metaforą śniegu, padającego bez przerwy i powoli, pokrywającego wszystko dookoła, sygnalizuje nadejście nowych (sic!) czasów, zwłaszcza kiedy uzupełnimy jego wizję o taką oto treść: „Skrót AKP bywa sprytnie rozwijany jako AK Parti, czyli Biała Partia, co ma sugerować jej czystość i przejrzystość”⁷. Wysnuć z tego można nieco przedwczesny wniosek o symbolicznym znaczeniu pseudonimu głównego bohatera *Śniegu*: Ak i Ka to lustrzane odbicie jednej twarzy. Może dla siebie są właśnie „tą drugą osobą”, którą „jak największy sekret nosi w sercu” każdy człowiek mający, „jak każda gwiazda, swoje odbicie”⁸.

Nieprzypadkowo wymieniam tu Witkacego, znajduję bowiem w jego teorii estetycznej pewne założenia, które mogłyby pomóc mi w zdefiniowaniu celu niniejszego artykułu. Zdaję sobie sprawę, że Witkacy nie zaliczył powieści do czystej sztuki jako do gatunku, w którym nie można przeciążyć do końca materiału życiowego⁹. A ten „materiał życiowy” w przypadku *Śniegu* jest przede wszystkim polityczny, chociaż sama powieść nie jest typowo realistyczna¹⁰ – nawet sam Kars, miasto będące symbolem całego kraju, w którym akcja się toczy, nie jest do końca prawdziwym Karsem¹¹. Mamy zatem w *Śniegu* do czynienia z formą, „w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny”¹², z pierwiastkami życiowymi zdeformowanymi i skarykaturowanymi „dla

⁴ C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1981, s. 11.

⁵ Orhan Pamuk Literacką Nagrodę Nobla otrzymał w 2006 r. Urodzony 1952 r. Pamuk miał wówczas 54 lata.

⁶ O. Pamuk, *Śnieg*, s. 15 i 28.

⁷ I. Miszczak, *Antalya, Side i Alanya. Przewodnik Turcji w Sandałach*, Antalya 2015, s. 75. Dodajmy jeszcze, że używanie skrótów AKP jest niemalże zakazane. Otóż przewodniczący AKP i obecny prezydent Erdoğan oskarża używających tego (oficjalnego) skrótu w takiej formie o chamstwo i oszczerstwo: „«Ci, którzy nazywają nas AKP, są chamami, oszczercami». Premier Erdoğan zaznaczył, że skrót nazwy jego partii brzmi AK, a nie AKP: «A ci, używający w stosunku do nas skrótów AKP, są po prostu chamami. AK [biel] wyraża czystość, sprawiedliwość i rozwój. A jeżeli nie używasz tego w tym znaczeniu, to ją oczerniasz. [...] Wszyscy winni właśnie tak pisać skrót jej nazwy»” [przeł. O.F.B.], <<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bize-akp-diyenler-edepsiz-iftiracidir-11791871>> [dostęp: 18.12.2018].

⁸ O. Pamuk, *Śnieg*, s. 151.

⁹ S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, s. 24.

¹⁰ „Tak, *Śnieg* ma wymiar powieści politycznej. [...] ale ma także wymiar fantastyczny i surrealistyczny”. Wywiad Ruşena Çakıra z Pamukiem [przeł. O.F.B.], <<http://arsiv.ntv.com.tr/news/131480.asp>> [dostęp: 16.12.2018]. Notabene – omijając wszystkie właściwości formalne, samo jej krytyczne podejście do tureckiego modernizmu wystarczy, aby ją zdefiniować jako powieść postmodernistyczną.

¹¹ „Patrząc na jego historię, Kars okazuje się bardziej lewicowe, bardziej socjaldemokratyczne w porównaniu do całej Turcji. Miasto, w którym lewica miała czasem bardzo silną pozycję. Ale chciałem opowiadać też trochę o islamistycznym ruchu politycznym. A takiego ruchu w Karsie nie ma”. Wywiad Ruşena Çakıra z Pamukiem [przeł. O.F.B.].

¹² S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, s. 15.

celów artystycznych [...] dla całości konstrukcji”¹³ oraz z „artystyczną perwersją”, która jest realistycznie jednak uzasadniona postacią głównego bohatera – poety, który uważa, że jego „wiersze muszą być jakimś znakiem, symbolem czegoś niezwykle ważnego”¹⁴ oraz jego przynależnością do narodu posługującego się „kodem podwójnych znaczeń» z wrodzoną łatwością”¹⁵.

W artykule tym podejmę próbę rozwikłania pewnych zakodowanych poprzez deformację części kompozycji *Śniegu*, których podobieństwo do rzeczywistych zjawisk nadaje im napięcia kierunkowe¹⁶. Następnie spróbuję dotrzeć do istotnego sensu kompozycji książki oraz do ideologii samego autora, kryjącej się za tą właśnie kompozycją. Przyjmiemy bowiem:

że dzieło sztuki musi powstać w związku z całością psychiki tworzącego, że wszystkie jego myśli, uczucia i wyobrażenia wchodzi w skład dzieła jako element [...] konieczny¹⁷.

Śnieg jest obfity w symbole i alegoryczne odniesienia do rzeczywistych figur, zjawisk i wydarzeń, których nie da się odczytać ahistorycznie. Dla przykładu, w historii tureckiej piłki nożnej faktycznie miały miejsce dwie – a nie jedna – sromotne porażki z Anglią. W jednym z tych meczów na bramce tureckiej reprezentacji stał znany bramkarz – tylko nie w latach sześćdziesiątych, ale w osiemdziesiątych. Nieszczęśnik przepuścił osiem bramek, a nie jedenaście – dlatego więc teraz on jako emerytowany bramkarz i przyszły tajny współpracownik Narodowej Organizacji Wywiadowczej¹⁸, występując na scenie Teatru Narodowego w Karsie (czego tam szuka?), opowiada o jedenastu bramkach, których sam nie przepuścił¹⁹. Sensu utworu upatruję właśnie w takich deformacjach dokonanych „dla celów artystycznych, tzn. dla całości konstrukcji i poszczególnych napięć”²⁰, w których Pamuk pokazuje rzeczywistość. Wspomnienie o tym paskudnym meczu nawet w groteskowej i karykaturalnej transformacji niekoniecznie wywołuje estetyczne zadowolenie, ale wskazuje na pewną konstrukcję, która z definicji nie może być „pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi”²¹. Objętość artykułu pozwala na rozszyfrowanie jedynie wybranych, a nie wszystkich zawartych w powieści „ośnieżonych znaków [...] prawie zupełnie niewidocznych”²² (choć dość czytelnych dla przeciętnego tureckiego intelektualisty, ale niewątpliwie nabierających w przekładzie jeszcze bardziej abstrakcyjnej jakości dla czytelnika z obcych kręgów kulturowych) i nawet nie uważam tego za konieczne, gdyż każdy – nawet najmniejszy – element składowy konstrukcji ujawnia znaczenie jej całości, podobnie jak każda bramka z jedenastu przepuszczonych daje jedną porażkę – ale czyją?

¹³Tamże, s. 28.

¹⁴O. Pamuk, *Śnieg*, s. 338.

¹⁵Tamże, s. 311.

¹⁶S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, s. 16.

¹⁷Tamże, s. 32.

¹⁸O. Pamuk, *Śnieg*, s. 524.

¹⁹Tamże, s. 177.

²⁰S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, s. 28.

²¹Tamże, s. 15.

²²O. Pamuk, *Śnieg*, s. 10.

Szkoła

Nie tylko sprzeczność, ale i ich geneza łączy te dwie idee, które zderza ze sobą Pamuk w tureckim Narodowym Teatrze – zrodziły się one w XIX wieku nad przepaścią tak jak wiele innych ówczesnych światopoglądów, za które rozpaczliwie schwycili osmańscy intelektualiści w ostatnim stuleciu imperium w poszukiwaniu środków na to, by zapobiec nieuchronnemu upadkowi państwa. Znajdujemy ich możliwie najstarsze wydanie w ruchu młodoosmańskim: pierwszy z jego dwóch odłamów skłonny był „odwoływać się do rodzimych tradycji muzułmańskich”²³, któremu na dobre usunęła grunt spod nóg ucieczka samego następcy proroka, kalifa świata islamu sunnickiego brytyjskim okrętem wojennym na Maltę²⁴. Drugi zaś widział odrodzenie państwa w zdecydowanym zerwaniu z religią i tradycją²⁵. Jednym z ideologów tego ostatniego był Namık Kemal (1840–1888), pisarz, publicysta i poeta, od którego zaczyna się nowoczesna literatura turecka²⁶. Autor sztuki pt. *Ojczyzna albo Silistra*, do której nawiązuje Pamuk swoją fikcyjną groteskową sztuką pod ironicznym tytułem *Ojczyzna albo czarczaf*. Utwór Namıka Kemala „był wezwaniem do walki o integralność ojczyzny i o prawa narodu. Sztuka spotkała się z niebywale entuzjastycznym przyjęciem. Młodzież na przedstawieniach urządzała burzliwe demonstracje, mające często antyrządowy charakter. [...] Zabraniano wystawiania sztuki. Samego autora zaś aresztowano i zesłano na Cypr”²⁷. Tu przychodzi poczynić pierwsze ustalenie, które wydać się może zbytnio elementarne i zarazem niepotrzebne, a jednak jest istotne dla dalszego rozumowania: w monarchii nie może być mowy o demokracji ani wolności słowa.

Spektakl *Ojczyzna albo czarczaf*, choć w *Śniegu* stanowi już tylko parodię pierwowzoru, jednak niemały entuzjazm wywoływał u widzów, zwłaszcza u młodzieży lat trzydziestych XX wieku. Podobno były takie czasy, o których Ka dowiaduje się bezpośrednio od samego autora tej sztuki, kiedy na przedstawieniach *Ojczyzny albo czarczafu* odbywających się w małych salach teatralnych szkół – założmy, że na przykład w liceum w Karsie, gdzie kiedyś „mieścił się szpital ormiańskiej organizacji dobroczynnej”²⁸ utrzymywany na pewno z darów zamożnych miejscowych rodzin ormiańskich – w kulminującym momencie sztuki licealistki płakały ze wzruszenia²⁹, „licealiści i «postępowi» studenci” zrywali się co chwila do owacji³⁰. Należy zatem tu poczynić drugie ustalenie: przypisanie entuzjastycznych uczuć młodzieży tamtych lat i jej szczerej aprobaty dla młodej republiki jedynie ideologicznej indoktrynacji byłoby niedocenieniem wielkich reform przeprowadzonych przez kemalistów. Rewolucja kemalistycz-

²³T. Wituch, *Tureckie przemiany. Dzieje Turcji 1878–1923*, Warszawa 1980, s. 27.

²⁴Mehmed VI Vahideddin, ostatni sułtan, „Dnia 17 listopada [1922 r.] wymknął się z pałacu i wszedł na pokład brytyjskiego okrętu wojennego, którym popłynął na Maltę”. J.S. Łątka, *Turcja*, Poznań 2017, s. 198.

²⁵T. Wituch, *Tureckie przemiany...*, s. 27.

²⁶S. Płaskowicka-Rymkiewicz, M. Borzęcka, M. Labęcka-Koecher, *Historia literatury tureckiej. Zarys*, Wrocław 1971, s. 180.

²⁷Tamże, s. 30.

²⁸O. Pamuk, *Śnieg*, s. 227.

²⁹Tamże, s. 193.

³⁰Tamże, s. 240.

na – owszem – nie była wolna od cech autorytarnych³¹, bo jak inaczej może być, kiedy sama wywodziła się nie z jakiegoś raju demokracji, tylko ze „zgniłej” monarchii teokratycznej? Mimo tego, nie była też do końca rewolucją tzw. odgórną, udało się jej ogarnąć masy, bo jej narodowowyzwoleńczy charakter, determinacja w modernizacji kraju, rozwoju gospodarczego, krzewieniu oświaty w najniższych warstwach społecznych niewątpliwie wychodziły naprzeciw wielowiekowym oczekiwaniom społeczeństwa. Uzyskiwała także coraz większą rzeszę zwolenników wśród młodzieży – młodych Turków i Kurdów pochodzących z niższych warstw społecznych: drobnomieszczańskich i chłopskich, przed którymi oświeceniowe idee republiki otwierały nowe horyzonty³². Znaczna część pierwszych pokoleń tych młodych idealistów, urodzonych już jako wolni i równi obywatele, a nie poddani sułtana, szczerze wierzyła w słuszność przemian tureckich i ujmowała rewolucję kemalistowską jako duży krok podjęty w kierunku prawidłowego rozwoju historii, zarazem pewien jej etap, który koniecznie należy przekroczyć, żeby iść dalej naprzód. Chciano przeobrazić młode państwo w bardziej demokratyczne i sprawiedliwe. Tak oto „większa część karskiej młodzieży [...] w latach sześćdziesiątych tutaj właśnie” – tzn. w stołowie liceum utworzonego „w tym wysokim, ciasnym budynku” dawnego szpitala ormiańskiej organizacji dobroczynnej, połykała „pierwsze w życiu tabletki tranu”, po czym „wkroczyła na drogę walczącego z Zachodem marksizmu”³³, na której czekał na nich klasowy charakter rewolucji tureckiej. Ruch kemalistyczny był w gruncie rzeczy drobnomieszczański, gdyż osmańska burżuazja składała się przede wszystkim z kupców różnych narodowości, najczęściej niemuzułmańskich, pośredniczących w handlu z metropolią (Greków, Żydów, Lewantyńczyków, Ormian), co można uznać za powszechne w państwie wielonarodowym, jakim było imperium osmańskie³⁴. Ale nie można było oczekiwać, aby klasa o takiej proveniencji przewodziła narodową³⁵ rewolucją burżuazyjną³⁶. Dlatego ke-

³¹Chudziak podaje najbardziej rażący przykład kemalistycznego autorytaryzmu, zwracając jednocześnie uwagę na bardzo interesujący paradoks: „Najbardziej radykalne represje” ze strony rządów kemalistycznych „we wczesnym okresie istnienia republiki, spotkały [...] mieszkańców Dersim [...] Jej populacja składa się z ludności mówiącej kurdyjskim dialektem zaza i wyznającej alewizm”. Wodzowie plemienni „1937 r. [...] się zbuntowali, do Dersim wysłano wojsko, które brutalnie spacyfikowało całą prowincję, używając bombowców, gazów bojowych i paląc domy. [...] Władze świeckiego państwa bezwzględnie rozprawiły się z ludnością tej prowincji”. Mimo to, potomkowie ofiar tego pogromu „mieszkający w różnych prowincjach do dziś manifestują jednak uwielbienie dla pierwszego prezydenta, z reguły głosują na założoną przezeń Republikańską Partię Ludową (Cumhuriyet Halk Partisi – CHP)”. M. Chudziak, *Atatürk fantazmatyzowany. Ludowe wyobrażenia o założycielu Republiki Tureckiej*, „Sensus Historiae” Vol. XXI, 2015/4, s. 133-170. Chudziak dla tej paradoksalnej sytuacji ma oczywiście własne wyjaśnienia, ale ja widzę w tym nadzieję, jaką udało się republice rozpałić w sercach zwykłych ludzi, mimo wielu jej wad.

³²Potwierdza moją tezę to, co piszą S.J. Shaw i E.K. Shaw o nastrojach panujących w pierwszych latach republiki: „władze Republiki Tureckiej wybrały politykę konstruktywną, opartą na pozytywnym wizerunku narodu i fundamentalnym optymizmie. Silnie motywującym czynnikiem psychologicznym było zwycięstwo w wojnie o niepodległość”. S.J. Shaw, E.K. Shaw, *Historia Imperium Osmańskiego i Republiki Tureckiej*, t. 2: 1808–1975, Warszawa 2012, s. 562.

³³Tamże, s. 227.

³⁴N. Başaran, *Türkiye’de Modernleşmenin Bürokrasi mi Burjuvazi mi? Türkiye Burjuvazisinin Doğuşu ve Modernleşmenin Sınıfsal Temelleri Üzerine*, „Gelenek” 2012, nr 117 <<https://www.gelenek.org/turkiyede-modernlesmenin-faili-burokrasi-mi-burjuvazi-mi-turkiye-burjuvazisinin-dogusu-ve>> [dostęp: 9.01.2019].

³⁵Z tego należy zrozumieć raczej „anatolijską” burżuazję, bo – moim zdaniem – kemalistyczny nacjonalizm chociażby w jego początkowej fazie nie był (i nie mógłby być) czysto etniczny, opierał się na patriotyzmie mieszkańców Azji Mniejszej, gdzie ludność muzułmańska o tureckich korzeniach stanowiła większość (97,3%). „Ankara [...] reprezentowała nowe anatolijskie, tureckie treści [...] Nowe państwo opierało się nie na dynastii, imperium i religii, ale na określającym się dopiero narodzie tureckim” (J.S. Łątka, *Turcja*, s. 201). Dlatego „tureckość” początkowo miała znaczenie szersze niż dzisiaj. Konstytucja z 1924 roku ujmowała ją w sposób następujący: „Ludzie Turcji, niezależnie od religii i rasy, są Turkami w zakresie obywatelstwa” (S.J. Shaw, E.K. Shaw, *Historia Imperium Osmańskiego...*, s. 569).

³⁶K. Boratav, [w:] *Türkiye Tarihi*, red. S. Akşin, 4. Cilt, İstanbul 1987–1995, s. 270.

maliści wraz z zakończeniem wojny o niepodległość niezwłocznie zabrali się do budowania narodowej burżuazji³⁷, która miała zająć łóżę w Narodowym Teatrze po „handlującym skórąmi Ormianinie Kirkorze Çizmeciyan i jego wystrojonej w futra rodzinie”³⁸. Narrator Pamuk i jego kolega z dzieciństwa Ka należą do kategorii intelektualistów organicznie związanych z turecką burżuazją, która zawłaszczala państwo:

„Stambulski burżuj...” wychowany na Nisantasi, „wśród stambulskiej elity... otoczony luksusami życia klasy średniej”³⁹.

Znamieniem przynależności Ka do stambulskiej elity jest jego palto – „popielate niemieckie” odróżniające go od reszty, chroniące przed złem, „którego nigdy nie zdejmował”⁴⁰. Magiczna moc jego palta faktycznie przez jakiś czas dość skutecznie działa – na przykład wtedy, kiedy następnego dnia po nocy „teatralnego puczu” Ka zostaje zaproszony na komendę policji w celu zidentyfikowania zabójcy dyrektora ośrodka kształcenia. Funkcjonariusze przyjmują go i jego popielate niemieckie palto bardzo gościnnie⁴¹. „Nie ma się czego bać” – zapewnia oficer wywiadu⁴², kiedy w celach na dole przetrzymywani byli „skuci z sobą kajdankami, poturbowani młodzi ludzie o posiniaczonych twarzach”⁴³. Brutalnie obchodzący się z nieposłuszną młodzieżą funkcjonariusze nawet palcem nie tkną Ka za sprawą jego palta, zdradzającego pochodzenie – wolą go nie ruszać na wypadek tego, że może mieć „na górze wpływowych znajomych”⁴⁴. À propos – komenda policji urządzona jest w tym samym budynku, w którym kiedyś mieściło się liceum, a jeszcze wcześniej szpital ormiańskiej organizacji dobroczynnej.

Szpital nie jest jedynym śladem, jaki został po dawnych mieszkańcach Karsu – Ka, chodząc po zaśniewionych ulicach tego miasta, niemalże na każdym kroku napotyka obiekt – czy to pamiętający czasy ormiańskie trzypiętrowy budynek ratusza, czy ruiny kościoła, piękną i smutną budowlę ormiańską, opuszczoną kamienicę albo ormiański dom z oknami zabitymi deskami, który przypomina mu dawną obecność tamtejszej ludności, ale chyba raczej tragedię, jakiej przyszło jej doświadczyć⁴⁵.

³⁷Co też wiąże się trochę z koniecznością, ponieważ w wyniku I wojny „grecka społeczność zmalała z 1 800 000 do 120 000, zaś ormiańska z 1 300 000 do 100 000”. S.J. Shaw, E.K. Shaw, *Historia Imperium Osmańskiego...*, s. 561.

³⁸O. Pamuk, *Śnieg*, s. 202.

³⁹Tamże, odpowiednio s. 97, 125 i 27.

⁴⁰Tamże, s. 184, 279 i 486.

⁴¹Fakt, że później przyłożą mu kilka razy w twarz, żeby zmusić go do zdradzenia kryjówki Granatowego, ale cała awantura na tym się skończy. Potwierdzi się intuicja poety – „przedstawiciela silnej, bądź co bądź, elity” – podpowiadająca, „że nie zostanie poddany dalszym torturom”. Tamże, s. 455-456.

⁴²Tamże, s. 228.

⁴³Tamże, s. 226.

⁴⁴Tamże, s. 97.

⁴⁵Aluzja do wydarzeń z lat 1915–1916, a ściślej – decyzji rządów młodo Turków o masowych deportacjach Ormian zamieszkujących teren imperium osmańskiego.

Asymetria

Cele, w których przetrzymywani są teraz w Karsie młodzi islamiści i kurdyjscy nacjonaści, wypełniali kiedyś (w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku) tureccy i kurdyjscy „lewicowcy i demokraci”⁴⁶, „świeccy intelektualiści”⁴⁷ – przedstawiciele postępowej inteligencji i lewicującej młodzieży, robotnicy i przywódcy związkowi. Każda kolejna interwencja wojskowa mierzyła do nich. Oni byli „mordowani na ulicach przez zaangażowane w politykę szajki”, „torturowani, mordowani”, głupio – według Ka – broniąc „idiotycznych, nierzadko szkodliwych idei”⁴⁸. A tych upartych w głupstwie, odmawiających nadal posłuszeństwa, którzy niczego się nie ucząc, wyszli cali z tych lat zamachów politycznych i represji, dobili islamiści w latach dziewięćdziesiątych:

były muzułmański duchowny, który ostatecznie stał się niewierzącym, a wcześniej z prawdziwie pozytywistycznym zapałem usiłował wskazać nieścisłości w Koranie (jeden strzał w tył głowy); redaktor w swoich gniewnych felietonach nazywający kobiety w chustach i czarczafach czarnymi wdowami (on i kierowca nafaszerowani amunicją); felietonista z determinacją dowodzący powiązań między tureckimi fundamentalistami i Iranem (przekręciwszy kluczyk w stacyjce, wyleciał w powietrze razem z samochodem)⁴⁹.

Po odejściu „tych wybitnych ludzi pióra i nie mniej utalentowanych dziennikarzy”⁵⁰ ich miejsce zajęły karykatury intelektualistów, które występują na stronicach *Śniegu* – asymilowani przez rządzącą klasę „urzędnicy” pełniący podrzędne funkcje na rzecz organów hegemonii społecznej i władzy politycznej, „a mianowicie urabianie «spontanicznej» aprobaty ze strony szerokich mas ludności dla kierunku nadanego życiu społecznemu przez podstawową grupę rządzącą”. Podobnie jak główny bohater – „organiczny” intelektualista klasy rządzącej, któremu podziurawiają palto we Frankfurcie za zdradę..., ale nie wiadomo do końca, czy za zdradę, jakiej dopuścił się wobec Granatowego⁵¹, czy za zdradę własnej klasy, polegającą na zbytnim wzruszeniu śmiercią biednego ucznia szkoły koranicznej (Necipa), zastrzelonego w nocy puczu. Ka w swoim popielatym niemieckim palcie – być może odruchem pozostałym z okresu romantycznie lewicującej młodości, którą chce zapomnieć: „pochylił się, [...] ucałował w oba policzki”⁵² chłopca sztywnie leżącego w swojej brudnej uczniowskiej kurtce na zimnym blacie w kostnicy, oraz szejch „stojący po stronie państwa”⁵³ lub jakobiński agitator Sunay Zaim, jeden z przywódców pseudopuczu, dla którego popielate palto Ka jest cenniejsze od samego Ka.

⁴⁶O. Pamuk, *Śnieg*, s. 146-147.

⁴⁷Tamże, s. 119.

⁴⁸Tamże, s. 379.

⁴⁹Tamże, s. 381. Autentyczne osoby: według odpowiedniej kolejności – Turan Dursun (1934–1990), Çetin Emeç (1995–1990) i jego kierowca Sinan Ercan, Uğur Mumcu (1942–1993).

⁵⁰Tamże.

⁵¹Bo zazdrosny o İpek Ka donosi puczystom o kryjówce Granatowego.

⁵²Tamże, s. 235.

⁵³Tamże, s. 118.

„Dam ci ochronę” – mówi, jak Ka miał wyjść na ulice Karsu – „żeby go ktoś nie podziurawił”⁵⁴.

I „służba w aparacie przymusu państwowego, mającego zapewnić [...] posłuszeństwo ze strony grup czynnie lub biernie opozycyjnych”⁵⁵, np. Zeki Demirkol – znany w latach siedemdziesiątych pisarz i poeta o komunistycznych poglądach, walczący teraz wspólnie z nacjonalistami, którzy ścierali się kiedyś na ulicach Stambułu z jego ludźmi w obronie nowoczesnego państwa i republiki przeciwko kurdyjskiej partyzantce i religijnym fanatykom.

Mówiło się [...], że od początku byli agentami na usługach rządu⁵⁶,

trudniącymi się manipulacją publiką przez akty terroru. Lub słynny Granatowy – „zawzięty wróg Republiki, splamiony krwią islamski terrorysta na usługach Iranu, dawniej niewierzący lewicowiec, potem znowu muzułmanin, dżihadysta, poeta”⁵⁷ i rządowy agent w jednej osobie, która doskonale wie, że „w tym kraju człowiek może robić takie rzeczy tylko wtedy, kiedy stoi za nim armia”⁵⁸. Ale czy za nim stoi? O tym przekonujemy się w jego dialogu z Ka:

- Nie możesz już niczego napisać o samobójczyńiach – stwierdził Granatowy.
- Dlaczego?
- Bo wojsko też sobie tego nie życzy.
- Nie jestem rzecznikiem armii – odparł ostrożnie Ka.
- Wiem⁵⁹.

W świetle powyższego rozumowania formułuję tezę: przewroty wojskowe, które powtarzały się w niedawnej historii tureckiej średnio co 10 lat⁶⁰, dokonane pozornie w imię Atatürka, za każdym razem pod nieco inaczej wymyślonym, służącym jako parawan hasłem: obrona laickości państwa i dziedzictwa Atatürka, systemu demokratycznego lub „podniesienie autorytetu władzy państwowej zagrożonej przez terror prawicowy i lewicowy”⁶¹ – były jedynie zabiegami inżynierii społecznej. Głównym ich celem było stłumienie i celowe przekształcenie świadomości szerokich mas klas niższych, która osiągnęła zwłaszcza w latach siedemdziesiątych

⁵⁴Tamże, s. 257.

⁵⁵A. Gramsci, *Hapishane Defterleri. Seçmeler* [Notatki z więzienia. Pisma wybrane], przeł. K. Soner, Stambuł 1986, s. 318-319. Korzystam z tłumaczenia B. Sieroszewskiej: A. Gramsci, *Pisma wybrane*, t. I, przeł. B. Sieroszevska, Warszawa 1961.

⁵⁶O. Pamuk, *Śnieg*, s. 205.

⁵⁷Cytaty w odpowiedniej kolejności: s. 227, 455, 412-413.

⁵⁸Tamże, s. 410.

⁵⁹Tamże, s. 288.

⁶⁰Nie włączając „E-puczu” z 2007 r. („Wojsko zamieściło ultimatum na swojej stronie internetowej, ostrzegając Partię Sprawiedliwości i Rozwoju (AKP) przeciwko popieraniu Abdullaha Güla na prezydenta”. M. Walków, E. Holodny, *Przewroty wojskowe w Turcji. Armia nie pierwszy raz wystąpiła przeciwko rządowi*, <BusinessInsider.com>, 2016 [dostęp: 12.01.2019]) oraz ostatniej nieudanej próby przewrotu, która miała miejsce w nocy z 15 na 16 lipca 2016 roku. Turecka armia dokonała „puczu w 1960 i 1980 roku, dwukrotnie” zmusiła „urzędujące rządy do ustąpienia (1971, 1997)” (J.S. Łątka, *Turcja*, s. 222). Wśród nich najbardziej krwawy był przewrót z 1980 roku, który uznaje za początek celowego przygotowania społeczeństwa tureckiego do rządów islamskich, bo wraz z nim „dziedzictwo [Atatürka] i etniczny nacjonalizm zaczęto godzić z islamem. Rezultatem tego było opracowanie tzw. syntezy turecko-islamskiej, która stała się podstawą oficjalnej polityki pamięci” (M. Chudziak, *Atatürk fantazmatyzowany...*, s. 156-157).

⁶¹A. Pawlak, *Turecka specjalność: wojskowy zamach stanu*, <<https://www.dw.com/pl/turecka-specjalność-wojskowy-zamach-stanu/a-19404384>> [dostęp: 12.01.2019].

i osiemdziesiątych XX wieku poziom poważnie zagrażający interesom klasy rządzącej. Dlatego spotykały się z zadowoleniem „stambulskiej burżuazji”, wśród której Ka dorastał, która „chcąc choć trochę zakamuflować swoje zadowolenie z przewrotów wojskowych, wprowadzających w jej życie bezpieczeństwo i porządek, z uśmiechem i lekką nonszalancją traktowała obowiązujące w tym czasie śmieszne rygory...”⁶². I chyba także – aresztowanych „setki ludzi, z których dziesiątki poddano egzekucjom, wielu torturowano, bądź po prostu zniknęli”⁶³ w latach 1980–1983, kiedy rządziła Turcją junta wojskowa. Z tej perspektywy ten tak zwany postmodernistyczny zamach stanu z 1997 roku⁶⁴, do którego przede wszystkim nawiązuje Pamuk w *Śniegu*, choć dokonany niby w imię obrony laickości państwa, dążył do osiągnięcia zupełnie odwrotnego celu niż zadeklarowany – wygląda dziś tak, jakby był przedostatnim aktem od lat granej na deskach Teatru Narodowego tragedii, w którym absolutna⁶⁵ władza stanie przed islamistami wreszcie otworem, żeby w ostatnim akcie widowiska mogła obejrzeć swoistą ceremonię przekazania steru władzy i ślubowania.

„Tajemna symetria”

Pobyt w Karsie służył Ka. Poeta od czterech lat przeżywał kryzys twórczy, co pewnie wiązało się ze zmianą klimatu i brakiem opadów śniegu we Frankfurcie. Ponownie odnajduje natchnienie dopiero w Karsie, kiedy zaczął padać śnieg⁶⁶. We Frankfurcie, podczas czterech lat pobytu, z pewnością padał kiedyś śnieg, jednak jego bezpłodność twórcza wiązała się prawdopodobnie z kombinacją śniegu ze światem biednych⁶⁷, który „przed laty nabrał w wyobraźni Ka wymiaru wręcz metafizycznego”⁶⁸. Obserwując śniegowy płatek, Ka raptem dostrzega w nim „punkt objaśniający logikę całego istnienia”⁶⁹. Śnieg przypomina mu o Bogu⁷⁰, za to Bóg ukazuje mu swoją wdzięczność, zsyłając na niego natchnienie⁷¹. W takim natchnieniu Ka zaczyna zapisywać wiersz zatytułowany *Tajemna symetria*, „który rodził się w jego głowie. Miał wrażenie,

⁶²O. Pamuk, *Śnieg*, s. 218.

⁶³M. Walków, E. Holodny, *Przewroty wojskowe w Turcji...*

⁶⁴„Przewrót z 1997 roku, jeden z kilku w powojennej historii Turcji, nazywany jest «postmodernistycznym» lub «miękkim» zamachem stanu. Bez wprowadzania rządów wojskowych i przelewu krwi armia, przedstawiając Erbakanowi ultimatum i demonstracyjnie wysyłając czołgi w reakcji na demonstrację w Ankarze, zmusiła rząd do ustąpienia. [...] Erbakan zmierzał do znacznego zwiększenia roli islamu w muzułmańskim, ale oficjalnie laickim kraju. Erbakan, który zmarł w 2011 roku, był uważany za mentora politycznego obecnego premiera Recepty Tayyipa Erdoğan z mającej islamskie korzenie partii Sprawiedliwości i Rozwoju (AKP)”, <<https://wiadomosci.wp.pl/turcja-rozpoczal-sie-proces-dotyczacy-zamachu-stanu-z-1997-roku-6079001069957761a>> [dostęp: 13.01.2019].

⁶⁵Absolutna, bo w służbie klasy rządzącej.

⁶⁶Tamże, s. 112. „Pierwszy raz od czterech lat przyszedł mu na myśl pomysł na wiersz”.

⁶⁷Bo „wersy, które w Karsie słyszał tak, jakby ktoś szeptał mu je do ucha, we Frankfurcie” stają się „niesłyszalne.” Tamże, s. 330.

⁶⁸Tamże, s. 27.

⁶⁹Tamże, s. 113-114.

⁷⁰Tamże, s. 107. Bóg, którego istnienie poczuł zresztą jeszcze dużo wcześniej – we Frankfurcie! „Chciałem być Europejczykiem. Zrozumiałem, że nie potrafię, wierząc jednocześnie w Boga [...] Dlatego żyłem daleko od religii. Kiedy wyjechałem do Europy, poczułem, że istnieje Bóg” – przyznaje Ka (s. 125). Jeżeli tak było, to dlaczego Bóg był wobec niego tak skąpy w przesyłaniu natchnienia we Frankfurcie – nie wiemy, nie szukamy logiki, choć Ka umieszcza ten wiersz na gałęzi Logiki płatka śniegu (s. 130).

⁷¹Tamże, s. 159.

jakby ktoś dyktował mu szeptem kolejne wersy⁷², niczym jak Archanioł Gabriel objawia prorokowi wersety Koranu. Myśli sobie, że ta „erupcja natchnienia i błyskawicznie wymyślony tytuł wiersza nie może być jego dziełem”⁷³. W tej sytuacji Ka ma chyba rację, bo był jeszcze ktoś przed nim, kto napisał o tej symetrii:

Galileusz [...] Napisał kiedyś, że kiedy obserwuje przez teleskop ruch planet, słyszy głos Boga w muzyce sfer. [...] że nauka i religia nie są wrogami, tylko sojusznikiem, dwoma różnymi językami opowiadającymi tę samą historię... historię o symetrii [...] Zarówno nauka, jak i religia radują się stworzoną przez Boga symetrią...⁷⁴.

Do nieco podobnego wniosku dochodzi również bohater Pamuka, ale nie poprzez ruch planet, tylko śnieg:

chcę uwierzyć w Boga, który sprawia, że za oknami pada ten piękny śnieg. Gdzieś tam musi być Bóg pilnujący tajemnej symetrii świata, który sprawi, że będziemy bardziej cywilizowani i wrażliwi⁷⁵.

Wdzięczność za zwrócony mu zapal twórczy coraz bardziej przybliża Ka do Boga, aż śni mu się kurdyjski szejch Saadettin – przywódca bractwa religijnego. Postanawia pójść na jedną z regularnych ceremonii odbywających się u duchownego. Wypiwszy trzy kieliszki rak naprzeciwko portretu Atatürka, wybiera się do jego tajemniczej rezydencji przy ulicy Baytarhane (Szpital Zwierząt), mającej być chyba odpowiednikiem Kościoła Oświecenia z powieści Browna, ale z jedną małą różnicą, a mianowicie, że w kościele Browna zbierały się „najwybitniejsze umysły Europy, najbardziej oświeceni ludzie – fizycy, matematycy, astronomowie”⁷⁶, a u szejcha – „pięciu lub sześciu handlarzy, właścicieli mleczarni [...] zezowaty szef firmy autobusowej [...] nocny stróż z elektrowni, dozorca”⁷⁷ itp. W tym gronie raczej nie należy szukać zbyt wielu inteligentów, ale chociażby znajdzie się wśród nich Bóg? Okazuje się, że nie – przynajmniej nie ten, którego istnienia pragnął Ka:

– [...] tego Boga nie ma wśród was⁷⁸

– twierdzi, ale do tego właśnie sam doprowadza swoim dwuznacznym zachowaniem, mianowicie: jakaś tajemnicza siła skłania go do pocałowania dłoni szejcha i czyni to, wobec tego szejch również – widocznie kierując się tą samą tajemniczą siłą – całuje jego dłoń⁷⁹, po czym Ka oświadcza:

Pragnę Boga [...] który nie będzie kazał całować rąk innych ludzi ani padać na kolana⁸⁰.

⁷²Tamże, s. 113.

⁷³Tamże, s. 130.

⁷⁴D. Brown, *Melekler ve Şeytanlar*, przeł. P. Demir, İstanbul 2004, s. 48. Korzystam z przekładu B. Józwiak, por. D. Brown, *Anioły i demony*, 2003 i 2009, e-wydanie: 2013.

⁷⁵O. Pamuk, *Śnieg*, s. 127.

⁷⁶D. Brown, *Anioły i demony*, s. 46-47.

⁷⁷O. Pamuk, *Śnieg*, s. 123-124.

⁷⁸Tamże, s. 127.

⁷⁹Tamże, s. 123.

⁸⁰Tamże, s. 126.

Jednak znowu pada na kolana i całuje dłoń szejcha. Zanim wyjdzie z bractwa, zdąży jeszcze raz ucałować jego dłoń⁸¹. Zatem w tym pokoju istnieć musi – jeżeli nawet to nie wymarzony Bóg – coś, co skłania tych dwóch dorosłych ludzi, w kółko całujących wzajemnie dłonie, do okazania takich symetrycznych zachowań. Co to jest? Jakiś symbol... układ, wspólny interes? Wdzięczność? Jeżeli tak, za co? Czy czasem nie idzie tu o żaden rytuał religijny, ale tylko o symboliczną uroczystość, podczas której turecka burżuazja (oczywiście reprezentowana w osobie Ka) przekazuje ster władzy państwa swojemu nowo wybranemu, tym razem nieco bardziej konserwatywnemu „urzędnikowi” (w osobie szejcha, umiarkowanego islamisty) i przyjmuje jego ślubowanie?

Porażka

Prawdziwymi przegranymi w Karsie są masy ludowe całej Anatolii – pozbawione wszelkich środków – organizacji, nauki, sztuki, kultury, za których pomocą mogłyby kształtować rzeczywistość. Skazane na biedę i na wieczną ciemnotę, żeby tylko się nie obudziły i nie wzniosły buntu przeciwko niesprawiedliwości. Ludzie ci wcale nie są głupi, zdają sobie sprawę ze sprzeczności i biedy, w jakiej przyszło im żyć, jednak nie zdołają niczego innego zrobić, niż łudzić się marzeniem o szczęśliwiej przyszłości, która nigdy nie nadejdzie, podobnie jak w powieści *science fiction* napisanej przez Necipa, ucznia szkoły koranicznej:

Był rok 3579. Na czerwonej planecie Gazzali, dzisiaj jeszcze nie odkrytej, mieszkali bardzo bogaci ludzie, a życie było o wiele łatwiejsze niż dziś...⁸².

Science fiction jest, ale nie ma elementu naukowości, dlatego młodzież tego kraju, nie potrafi zadać ani jednego sensowego pytania o życie, jednak od zawsze rozprawia między sobą o istnieniu Boga. Pytanie to jest dla nich bardzo ważne ze zrozumiałych zresztą powodów – tylko istnienie Boga i nadzieja na nagrody za ziemskie cierpienia mogą czynić sensowne to piekło, w którym żyją:

– Jeśli nie ma Boga, to znaczy, że nie ma też raju. A to znaczy, że miliony ludzi żyjących w nędzy i ponieżeniu nie zaznają radości nawet po śmierci. To jaki w takim razie jest sens tak ogromnego cierpienia tylu nieszczęśników? Po co żyjemy i po co tak strasznie cierpimy, skoro wszystko i tak pójdzie na marne?⁸³.

Zakończenie

W artykule stworzyłem pewien obraz powieści *Śnieg* Orhana Pamuka, usiłując rozwikłać być może nie wszystkie, ale na pewno „wiele [...] tajemniczych i nie wyjaśnionych czynników”,

⁸¹Tamże, s. 128.

⁸²Tamże, s. 134.

⁸³Tamże, s. 133.

którym „każdy płatek zawdzięcza swój niezwykły kształt”⁸⁴. W tym obrazie widzę przede wszystkim chęć autora do rozrachunku z niedawną historią polityczną Turcji i z klasą społeczną, do której sam należy. Ale nie twierdę, że wątek polityczny jest jedyną warstwą znaczeniową powieści. Ktoś inny z pewnością mógłby zauważyć w niej kolejne warstwy znaczeniowe, np. symbolikę liczb – tajemnicę liczby 19, uchodzącej za świętą w islamie, wychodząc z założenia, iż Ka w Karsie napisał 19 wierszy⁸⁵. Albo że Ka, porównując „sześcioramienną budowę płatka do symetrii wierszy”⁸⁶, dążył właśnie do przekształcenia wyrazu „*Illuminati* w idealnie symetryczny symbol”, z którym nie udaje się od lat badaczom symbolizmu⁸⁷. Ale nikt nigdy nie mógłby być do końca przekonany o słuszności takich stwierdzeń, za to ja mam pewność, że ta warstwa znaczeniowa, o której wspominam w tym artykule, stanowi jedną z osi płatka, na którym Ka umieścił dziewiętnaście swych wierszy⁸⁸. Co więcej, wychodząc z koncepcji formy Witkiewicza, stwierdzam, że ta jedna oś daje znaczenie tym wszystkim pozostałym i odwrotnie, gdyż muszą być identyczne i idealnie dopasowane do siebie jako części jedności... płatka... I faktycznie każda oś i gałąź płatka są identyczne, choć na każdej z nich napisany został inny wiersz...

⁸⁴Tamże, s. 482.

⁸⁵Asuman Kafaoglu-Büke, *Yazın Sanatı*, «Kar» Orhan Pamuk, <<http://edebiyatelestiri.blogspot.com/2006/>> [dostęp: 15.01.2019].

⁸⁶O. Pamuk, *Śnieg*, s. 338.

⁸⁷D. Brown, *Anioły i demony*, s. 46-47.

⁸⁸O. Pamuk, *Śnieg*, s. 481.

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura turecka

ORHAN PAMUK

ABSTRAKT:

Próba odwrócenia politycznej „życiowej treści” powieści *Śnieg* (tur. *Kar*) tureckiego noblisty Orhana Pamuka z artystycznej abstrakcji do rzeczywistości.

krytyka literacka

NOTA O AUTORZE:

Osman Fırat Baş – doktor habilitowany, ukończył polonistykę na Uniwersytecie Ankarskim, literaturoznawca, tłumacz. Pracuje na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2006 r. został uhonorowany listem gratulacyjnym MSZ RP za dorobek prac translatorskich. Laureat Nagrody Honorowej Fundacji Kultury Polskiej za promocję polskiej książki w świecie (2014). Laureat Odznaki „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (2015). Laureat Nagrody Translatorskiej dla Tłumaczy Ryszarda Kapuścińskiego (2016). |

Autotematyzm – – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki*

Agnieszka Waligóra

* Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant” nr DI2017/008947: „Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989”.

Badania zależności między autotematyzmem a realizmem podjął się pośrednio już Artur Sandauer w swych poświęconych metarefleksji artykułach *Konstruktywny nihilizm*, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku* i *Samobójstwo Mitrydatesa*¹. Mimo pozornej antytetyczności nurtów, z których jeden „wyraża się obecnością w utworze literackim wypowiedzi o pisaniu tegoż utworu, a zatem wypełnieniem zawartości przedmiotowej utworu literackiego problematyką pisarstwa”², drugi zaś określa „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością”³, da się zauważyć zachodzące między nimi zależności. Wynikają one zarówno z procesu przemian literackich – Sandauer widzi bowiem autotematyzm jako swoistą konsekwencję kryzysu realizmu

¹ Wszystkie teksty opublikowane zostały w zbiorze *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969.

² E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 54.

³ Zob. *realizm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 5, Wrocław 2008, s. 462.

– jak i wspólnego pola zainteresowań, którym jest relacja twórczości artystycznej ze światem zewnętrznym.

Według autora *Liryki i logiki* rozwijające się od XIX stulecia prądy artystyczne, takie jak właśnie realizm czy samotematyzm⁴, są rezultatem stopniowego zamierania sztuki. Proces jej powolnej śmierci rozpoczyna się wraz z narodzinami nowożytności – wówczas działalność artystyczna traci bowiem charakter obrzędowy, przestając być integralnym elementem rzeczywistości⁵. Nowoczesna specyfikacja prowadzi do swoistego rozszczepienia świata: etyka, estetyka i epistemologia stają się odrębnymi dziedzinami, niemożliwymi do ponownego scalenia. Tym samym podmiotowi odebrana zostaje jedność poznania – bezpośredniość kontaktu ze światem. Tęsknota za utraconą naiwnością owocuje najpierw (między innymi) ideami rewolucji estetycznej, która próbowała będzie ustanowić nowe spoiwo rozbitej świadomości w postaci sztuki, później zaś – powstaniem poetyki realistycznej, usiłującej nadać wytworom artystycznym pozór rzeczywistości i tą drogą przywracającej jej rolę poznawczą i władzę sądzenia.

Jednocześnie pojawiają się jednak działania przeciwne, wypływające ze świadomości nieodwracalności straty, a także narastającego kryzysu wiary w zdolności epistemologiczne podmiotu. Symptodem przemian staje się więc chociażby ironia romantyczna, która ujawnia obecność autora czy narratora w dziele i tym samym podważa „prawdziwość” utworu, demaskując jego umowny charakter oraz zależność od twórcy⁶. Równocześnie nurty takie jak symbolizm zwracają uwagę na wielopoziomowość samej rzeczywistości, zauważając ukrytą głębię empirii i testując możliwości dotarcia do przestrzeni wymykających się poznaniu racjonalnemu albo w ogóle mu niedostępnym⁷. Wówczas rozpoczyna się przygoda człowieka, który odrzucił „wszelkie wydarzenia, jakie podsuwa świat zewnętrzny i wyobraźnia”⁸, przenosząc uwagę z postrzeganego na samo postrzeganie oraz jego sprawcę. Nieufność wobec zdolności i szans odwzorowywania świata, powiązana z wyczerpaniem idei klasycznych, prowadzi w swej radykalnej wersji do przekonania, że jedyną przestrzenią, której prób opisu można się podjąć, jest życie wewnętrzne podmiotu (innymi słowy – jego psychika; jest to wersja pierwotnie przychylna względem nowoczesnej idei samoświadomej jednostki, później oczywiście wielokrotnie dekonstruowana, między innymi przez Zygmunta Freuda) bądź autonomiczna przestrzeń dzieła sztuki.

Sandauerowska koncepcja dwutorowej ewolucji sztuki narracyjnej, prowadząca od realizmu osobne ścieżki psychologizmu i autotematyzmu⁹, wymaga jednak komentarza. Jak się bowiem wydaje, wspomniane nurty łączy coś więcej niż tylko wspólne źródło, za jakie badacz

⁴ Pojęcia tego używam wymiennie z autotematyzmem wyłącznie ze względów estetycznych.

⁵ Zob. A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 347.

⁶ Zob. tamże, s. 348 i dalsze.

⁷ Interpretacji autotematyzmu „symbolistycznego” – nieeksplicytnego, opartego w dużej mierze na poetyckich metaforach – podjął się Andrzej Niewiadomski w swej książce *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.

⁸ Zob. tegoż, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] tegoż, *Liryka i logika...*, dz. cyt., s. 37.

⁹ Zob. tegoż, *O ewolucji sztuki narracyjnej XX wieku*, [w:] tegoż, *Liryka i logika...*, dz. cyt.

uznaje kryzys czy wyczerpanie poetyki realistycznej. Utwory metarefleksyjne skupiają się albo na podmiocie tworzącym, który tematyzuje własną działalność artystyczną lub siebie samego jako kreatora, albo na wytwarzanym przedmiocie – artefakcie sztuki. Pierwsza z dróg – choć w oczywisty sposób różna od psychologizmu – wydaje się w pewien sposób łączyć go z autotematyzmem, który skupia się wprawdzie tylko na jednym, ale za to niezwykle w sztuce istotnym aspekcie psychiki czy emocjonalności podmiotu (tym związanym z aktywnością twórczą). Choć za właściwą metarefleksję uznaje się zwykle tę skupioną na samym dziele literackim, ewentualnie warunkach jego wytwarzania, warto zwrócić uwagę na to, że zakres zastosowania pojęcia autotematyzmu uzależniony jest od koncepcji literatury oraz preferowanej metody badań. Strukturalizm zatem – a to on był metodą dominującą w badaniach nad autotematyzmem – koncentrował się przede wszystkim na utworze jako specyficznym układzie samozwrotnych znaków, jednak na przykład w świetle teorii performatywnej czy badań nad afektywnością równie zasadne wydaje się zaakcentowanie obecności podmiotu tworzącego. Tym samym autotematyzm i psychologizm – oba problematyzujące kondycję podmiotu oraz szukające nowych rozwiązań formalnych wobec braku zewnętrznych przedmiotów odniesienia – wydają się sobie swoiście pokrewne.

W „tradycyjnym” autotematyzmie – tym definiowanym w XX stuleciu przez szkoły strukturalno-semiotyczne, a wspieranym przez modernistyczne przekonania o kreacyjnym autorstwie i charakterze dzieła artystycznego – kluczowa była jednak właśnie koncepcja formy: twórczość przestaje być zatem szukaniem czy dopasowywaniem estetycznego kształtu do znaczeń, jakie chce się przekazać, stając się zamiast tego eksperymentowaniem z generującymi sensy środkami podawczymi. Nie bez powodu zatem charakterystyczna nomenklatura pojawiła się już w szkicach Sandauera, który zauważał, że „problematyka [utworów Paula Valéry’ego – A.W.] zawarta jest tu nie tyle w treści, co w strukturze utworu”¹⁰. Pisał o tym także Włodzimierz Bolecki, łącząc zjawisko z narodzinami modernizmu: „«nowa sztuka» nie miała się zaczynać – jak dotychczas – od dodawania formy do przedmiotu, lecz odwrotnie. Jej inicjalnym elementem stawała się forma, podczas kształtowania której przedmiot dopiero się wyłaniał”¹¹. Odwrócenie uwagi od świata zewnętrznego następuje zatem w momencie, gdy nadchodzi kryzys idei dotyczących możliwości odzwierciedlenia rzeczywistości w sztuce oraz szans poznania jej w ogóle. W sytuacji, w której owa zewnętrżność nie dostarcza już znaczeń możliwych do przekucia w kształt literacki¹², istotna staje się albo indywidualność artysty (a następnie ogólnie psychika), albo autoteliczne właściwości zamkniętego i skończonego dzieła sztuki.

Jest to oczywiście niezwykle uproszczona historia metarefleksji, uwzględniająca niektóre tylko konteksty: wiadomo bowiem, że samotematyzm ma także inne realizacje i stosowany był z rozmaitych przyczyn – na przykład awangardom służył do wykazywania „antymetafizycznej” konstrukcji utworu, korespondującej z ideą artysty jako *homo faber*. Pokazuje to jednak, że realizm i autotematyzm są ze sobą – być może paradoksalnie – nieodłącznie związane.

¹⁰Tegoż, *Konstruktywny nihilizm*, dz. cyt., s. 37.

¹¹W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 31.

¹²Tu pojawia się oczywiście problem modernistycznej niewystarczalności języka.

W perspektywie rozwojowej i chronologicznej można widzieć samotematyzm jako naturalną konsekwencję czy kontrapunkt poetyki realistycznej – po przepracowaniu pewnego poglądu na sztukę pojawił się inny, bazujący na wykazanych lub zdemaskowanych przez dany nurt niedowładach i niezdolnościach. Można więc autotematyzm widzieć także jako polemikę z wcześniejszymi poglądami na literaturę – wyraźnie metarefleksyjna *nouveau roman* bywa wszak widziana jako dyskusja z powieścią realistyczną¹³. Niezależenie jednak od optyki, realizm i autotematyzm okazują się odmiennymi ujęciami tych samych problemów: referencjalności oraz możliwości poznania i zdolności sztuki, dokonywanymi w obrębie artystycznych zmagania z nowoczesnością.

Choć mają one różne zakresy znaczeniowe – realizmem nazywa się często całą historyczno-literacką epokę, tworzy on wyrazisty nurt o charakterystycznych środkach artystycznych, podczas gdy metarefleksja jest raczej stałym, choć rozmaicie ujmowanym tematem literackim – łączy je to, że oba określają pewne poetyki¹⁴ obdarzone wyraźnymi implikacjami światopoglądowymi i filozoficznymi. Tym samym, choć są one sobie w pewien sposób przeciwstawne, mogą być ujmowane jako różne metody konceptualizowania jednego z kluczowych problemów produkcji artystycznej ostatnich stuleci – relacji sztuki z rzeczywistością. Można podejść do sprawy także bardziej radykalnie – o ile uzna się przestrzeń sztuki za jedyną dla niej samej poznawalną, a formę dzieła artystycznego za swoisty autonomiczny mikrokosmos, autotematyzm staje się jedynie pewną wersją realizmu. Mówi on bowiem o jedynej w pełni dostępnej dla twórczości artystycznej referencjalności – tej skierowanej ku własnemu wnętrzu, o aktywności, która się właśnie dokonuje, narzędziach własnej pracy czy polu funkcjonowania artefaktów. Jest to jednak przekonanie ściśle modernistyczne¹⁵, zatem – choć ciekawie naświetla ono relację między omawianymi nurtami – nie wydaje się, by było zasadne wobec współczesnych utworów literackich czy koncepcji dzieła i autora.

Realizm i autotematyzm oddziela również zakres występowania. Realizm kojarzony jest niemal wyłącznie właśnie z dziewiętnastowieczną prozą, autotematyzm zaś – obserwowany wyraźnie również dziś – zasadnie rozpatruje się także w poezji. Jak czytamy w *Słowniku terminów literackich*, „realizm obejmuje swym działaniem w zasadzie tylko gatunki fabularne, na poezję oddziaływał jedynie wtórnie”¹⁶. Jako kierunek „wypełniający epokę między romantyzmem a naturalizmem” realizm jest, po pierwsze, szeroką tendencją, obejmującą sobą wszelkie dziedziny sztuki – nawet jeśli tylko pośrednio oraz, po drugie, swoistą dialektyczną przeciwwagą dla obecnej już romantycznej ironii. W takim ujęciu realistyczną nazwać można także powstałą wówczas poezję, byłoby to jednak określenie chronologiczne (tego typu co poezja romantyczna czy poezja młodopolska), nie zaś problematyzujące treść czy styl. Jako wspomniane już „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku,

¹³Realizm, [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 462.

¹⁴O poetyce autotematycznej pisze sam Sandauer, aplikując pojęcie do polskiej humanistyki, zob. *Samobójstwo Mitrydatesa*, dz. cyt., s. 372 i dalsze.

¹⁵Znajduje ono oczywiście kontynuację w postmodernizmie, choć tam wypływa z nieco innych przesłanek i wiąże się z inną ideą twórcy czy dzieła artystycznego.

¹⁶Tamże.

respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością” realizm ma niewiele wspólnego z „lirycyzującą się” już poezją, jednak ponownie jawi się jako kontrapunkt dla wzbierających już nastrojów kryzysu referencjalności¹⁷ – obie tendencje datuje się bowiem mniej więcej od połowy XIX wieku. Natomiast „w znaczeniu bardzo ogólnym równa się on „możliwościom poznawczym sztuki” – i wówczas jest bardzo ściśle związany z poetyckim autotematyzmem¹⁸.

Metarefleksyjność utworów wypływa bowiem często właśnie z pytań o epistemologię i jej granice, w swym najradzykalniejszym wydaniu sugerując, że sztuka jest w stanie próbować poznać wyłącznie własne wytwory¹⁹. Poszukiwanie „istoty poezji” okazać się może wariantem refleksji ontologicznej w ogóle (czy istnieje esencja literatury – i jak?), to prowadzi zaś do podstawowego dla realizmu zagadnienia – co i jak można poznać? co jest nam dostępne i jakie to jest? Ewentualne odpowiedzi na te pytania są zaś przekazywane środkami odpowiadającymi koncepcji tej rzeczywistości: jeśli zatem panuje optymistyczne i racjonalne przekonanie o jej zrozumiałości i obiektywności, będzie ona opisywana za pomocą możliwie klarownego i prostego języka. Jeśli natomiast wierzyć w jej głębię i istnienie przestrzeni ukrytych – sięgnąć można po symbol, sugerujący istnienie sensów niedostępnych empirycznie. Charakter stylu realistycznego może okazać się po prostu analogonem przekonań o rzeczywistości pozaliterackiej – zestawem narzędzi i chwytów, którymi naśladuje się postulowany charakter świata zewnętrznego. Zmienny charakter realizmu determinują zatem zmienne wizje i warunki rzeczywistości, rozszerzające i modyfikujące zakres znaczeniowy pojęcia w zależności od ogólnego poziomu wiedzy, paradygmatów badań, produkcji artystycznej – czy nawet wyczuwalnego *Stimmung* epoki.

Jest to oczywiście bardzo szerokie rozumienie realizmu oraz mocne rozmywanie jego historycznoliterackich granic, niemniej w takiej – znacznie rozszerzonej – perspektywie łączy się on wyraźnie również z liryką, choć jest to problem bardziej skomplikowany. Oryginalnie realizm był bowiem z poezją mocno skojarzony – jak pisał Henryk Markiewicz, „ściśle związek teorii poezji z refleksją filozoficzną sprawił, że prawie równocześnie pojęcia «realizm» i «idealizm» przeniesiono na twórczość literacką”²⁰. Równocześnie zauważano, że „realistyczny” nurt sztuki słowa odróżnia się wyraźnie od prądów „idealistycznych”, które skupiają się na podmiotowym „Ja” autora²¹, a miano poezji realistycznej przynależy raczej twórczości opisowej czy historycznej. Tym samym realizm wydaje się niemożliwy do pogodzenia z dominującym współcześnie modelem poezji lirycznej, skupionej wszak na perspektywie jednostki, a nie obiektywnym przedmiocie poznania. Wydaje się jednak, że w świetle

¹⁷Zwłaszcza jeśli zwrócić uwagę na rozsadzanie poetyki realistycznej w jej własnym obrębie, czego dokonuje Gustaw Flaubert, opisując głównie fantazje i wyobrażenia swoich bohaterów.

¹⁸Warto zauważyć także, że zanim realizm stał się pojęciem estetycznym, przeszedł długą drogę – od średniowiecznej scholastyki, przez oświeceniowe teorie głoszące obiektywność przedmiotu poznania, aż do „postawy zdroworozsądkowej”, zob. H. Markiewicz, *Realizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 816.

¹⁹Wyostrenie takich przekonań przyniósł oczywiście postmodernizm, który sugerował, że dzieła artystyczne obracają się wyłącznie we własnym zamkniętym kręgu.

²⁰Zob. H. Markiewicz, *Realizm*, s. 816.

²¹Zob. tamże.

przemian umysłowości, jakie od połowy XIX stulecia niewątpliwie nastąpiły, ujmowanie mowie poetyckiej – także w jej wydaniu lirycznym – możliwości poznawczych nie jest już uprawnione.

Jeśli rezerwujemy pojęcie „rzeczywistości” wyłącznie dla owej obiektywnie (a współcześnie raczej – intersubiektywnie) poznawalnej empirii, sprawa wydaje się oczywista – liryka koncentruje się wszak na przeżyciach podmiotowych. Jednak humanistyka (w związku na przykład ze zwrotem afektywnym) zauważa, że przestrzeń emocji i subiektywnych wrażeń nie jest wcale mniej „rzeczywista” niż świat materialny. Warto zauważyć także, że nawet skrajnie „zsubiektywizowana” liryka operuje medium języka, który jest ponad wszelką wątpliwość intersubiektywnym narzędziem komunikacji. W perspektywie tekstualnej zaś nawet obiektywny świat materialny jest zresztą uwikłany w rozmaite dyskursy, które uniemożliwiają bezpośrednie poznanie – jak uczy między innymi hermeneutyka podejrzeń, niewinność jest jedynie złudzeniem i retoryczną grą. Sztuka nie jest zdolna odwzorowywać po prostu „tego, co jest”, ponieważ nie istnieje obiektywna rzeczywistość: za empirią schowane są mechanizmy władzy, widzimy ją przez pryzmat dostępnych nam narzędzi i słowników, z perspektyw, które są narzucane i modyfikowane w zgodzie z interesami opresorów. Wikłanie się w spory toczone przez humanistykę i filozofię analityczną znacznie wykraczają oczywiście poza problematykę niniejszego tekstu – warto zauważyć jednak, że współczesne badania filozoficzne powracają do dyskusji dotyczących charakteru rzeczywistości, posuwając się zarówno do ironicznych przekonań, że „istnieje wszystko, co istnieje”²², jak i kojarzonej między innymi z Quentinem Meillasoux spekulacji²³.

Po drugie zaś – problemem pozostaje kwestia środków podawczych. Mianem poezji realistycznej określano utwory możliwie mało hermetyczne, opisujące mową wierszowaną pewne wyćinki „konkretnej” rzeczywistości – na przykład konkretne historyczne wydarzenia. Teorie XX stulecia przekonały już jednak, że każda poezja oparta jest na pewnym rodzaju metaforze, a domaganie się od niej zrozumiałości, prostoty i bezpośredniości jest negowaniem jej fundamentalnych cech, co ciekawe – wysuwany często w tezach przypominających krytykę realizmu socjalistycznego²⁴. Metaforyzacja nie zaprzecza też wcale ścisłemu związkowi z rzeczywistością: współczesne językoznawstwo wykazuje bowiem, że myślimy metaforami także w życiu codziennym, choć stopień trudności i charakter przenośni poetyckich oczywiście znacznie odbiega od tych, którymi posługujemy się w mowie potocznej²⁵.

Ciekawe wnioski przynieść może tu także spojrzenie na metaforę w kontekście inopii – jeśli bowiem każdą przenośnię potraktować jako wypełnienie zauważalnego w języku braku, a także jako określanie pewnego elementu przeżywanego świata, który do tej pory nie znalazł dla siebie nazwy, można dojść do wniosku, że metafora ma ogromny potencjał poznawczy, a co za tym idzie – ma go również poezja. Jak pisał Kazimierz Stępnik, przenośnia tworzy

²²W.V.O. Quine, *O tym, co istnieje*, [w:] *Z punktu widzenia logiki. Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1969.

²³Zob. *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przed. A. Badiou, przeł. P. Herbich, Warszawa 2015.

²⁴Zob. J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35.

²⁵Zob. np. G. Lakoff, M. Johnsen, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

możliwości poznania²⁶. Prowokuje to wprowadzić do odświeżenia modernistycznej dyskusji, czy nie tworzy się tym odrębnych i autonomicznych poetyckich światów, a także skłaniać do namysłu o ewentualnym stosunku owych światów do potocznie rozumianej rzeczywistości (na przykład w perspektywie tekstualnej – jeśli wszystko jest tekstem, dlaczego nie uznać „rzeczywistego” istnienia przestrzeni wykreowanej w języku?). W pewien sposób jednak tworzy też pomost między „odrealnioną” poezją, operującą estetyzowanym, trudnym językiem i odnoszącą się często do kwestii abstrakcyjnych a światem zewnętrznym.

W dziełach autotematycznych problem charakteru przedmiotu poznania jest jednak o tyle prostszy, że poznanie samego dzieła artystycznego lub autopsja własnej psychiki czy aktywności twórczej wydaje się jednym z najmniej dyskusyjnie „rzeczywistych” pól odniesienia poezji. W związku z teoriami performatywnymi czy somatycznymi nie da się już też ignorować postaci twórcy, który przestaje być po prostu pewną tekstową rolą, stając się materialną i afektywną jednostką. Wiele zależy tu oczywiście od obranej perspektywy – różne metodologie rozmaicie konceptualizują charakter literatury oraz procesy jej nadawania i odbioru. Twórczość artystyczna, rozumiana jako zestaw artefaktów, oraz osoba autora czy autorki istnieją jednak niezaprzeczalnie empirycznie i intersubiektywnie, a zatem – mamy do czynienia z nazywaniem pewnej rzeczywistości. Pozostaje oczywiście pytanie o sposób, w jaki koncepty te zostają zaprezentowane: liryka dysponuje jednak mnogimi stylami, hermetyczność nie jest wcale wyznacznikiem mowy poetyckiej²⁷. Ponownie warto też zaznaczyć korespondencję między definicją czy wyobrażeniem rzeczywistości a próbami jej literackiego odwzorowania. Jeśli wierzymy w przejrzystość, zrozumiałość i poznawalność świata, znajduje to odbicie w środkach artystycznych. Kiedy zaś żywimy przekonanie o jego zasadniczej niepoznawalności, trudnościach w rozumieniu, wyjaśnianiu i interpretacji, może to zaowocować skomplikowanym i niejasnym językiem literatury. Co bowiem w sytuacji, w której rzeczywistość jest niewytłumaczalna i rozbija przyzwyczajenia poznawcze? Czy bardziej przystawalnym do niej językiem nie będzie ten, który w pewien sposób mimetyzuje przypisywane jej cechy?

Najbardziej radykalnym przykładem byłoby tu oczywiście zjawisko traumy: czy wypada postulować jakikolwiek sposób omawiania cudzego cierpienia lub sytuacji granicznych albo tworzenie logicznych i spójnych narracji o tragicznych wydarzeniach? Problem ten przepracowywany był oczywiście przez badania pohloloaustowe, zastanawiające się jednak nad wagą świadectwa, jak i etyczną oceną estetycznej reprezentacji Zagłady²⁸. Można jednak zadać pytanie z zupełnie innej perspektywy: co bowiem z przestrzenią internetową i nowomedią, oraz rzeczywistością niewirtualną, na którą technicyzacja wywarła już wyraźny wpływ? Co ze współczesnym przebudźcowaniem, rozproszeniem czy estetyką szumu? Z pewnością są one częścią rzeczywistości, nawet jeśli rzeczywistości dookreślonej jako wirtualna. Cybernetyka przemodelowuje również całą ontologię dzieła artystycznego oraz koncepcję autorstwa i podmiotowości, każąc zastanowić się nad „zamknięciem” i autonomią utworów hipertekstowych

²⁶Zob. K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 33 i nast.

²⁷Warto też zaznaczyć, że nawet współczesna poezja niezrozumiała jest (nie)zrozumiała wyłącznie dla kogoś – hermetyzm nie jest więc wartością absolutną, zob. J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*.

²⁸Zob. np. A. Ubortowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007 (zwł. rozdział IV – *W kręgu „mowy przemieszczonej”*. Trauma. Tożsamość, narracja).

czy performatywnych, pozbawionych jedynej, ostatecznej i ustalonej formy oraz powstających już nie dzięki intelektualnej kreacji artysty, a poprzez odpowiednie programy. Zmiana charakteru „rzeczywistości” w obliczu postępującej technicyzacji (a także urynkowania czy globalizacji) jest zresztą szeroko w poezji najnowszej omawiana – podobne wątki pojawiają się na przykład u Konrada Góry, Macieja Taranka, Katarzyny Fetlińskiej czy Radosława Jurczaka.

W związku ze zmiennymi ideami rzeczywistości można zatem zadawać pytania o realizm rozmaitych wytworów artystycznych, raczej testując nimi i rozszerzając pojęcie, niż przykrywając do uznanego przed kilkudziesięciu laty zakresu. Warto też oddać głos samej literaturze, która dostarcza interesujących przykładów obrazujących także praktyczny wymiar połączeń między autotematyzmem a realizmem. Tak dzieje się na przykład w wierszach Tomasza Pułki, tragicznie zmarłego reprezentanta współczesnej poezji niezrozumiałej. Poeta ten bardzo często sięgał w swej twórczości po tematykę nowych mediów, zastanawiając się nad rolą języka w stechnicyzowanym świecie, wykorzystywał też estetykę glitchu i postmodernistyczne strategie rewingowe. Ową słynną „niezrozumiałość” jego poezji można widzieć poniekąd właśnie jako rezultat przebudźcowania i zapętlenia podmiotu w systemach znaków, programach i rozmaitych tekstach kultury, w których jednostce coraz trudniej się odnajdywać i komunikować – stąd pozostaje jej jedynie słowna żonglerka i maska trickstera²⁹. W poezji Pułki nie brakuje jednak także utworów poważniejszych, problematyzujących ów negatywny wymiar doświadczanej rzeczywistości, zaś wiersze autotematyczne okazać się mogą nieoczekiwaną pomocą w interpretacji całej jego twórczości. Metarefleksyjne konteksty utworów dają nieoczekiwane ułatwienie interpretacyjne i punkt wyjścia: w obliczu niejasnych referencji danego utworu – jedna pozostaje oczywista. Jest nią przestrzeń niego samego czy po prostu przestrzeń sztuki.

Pochodzący z roku 2012 tom *Cennik* otwiera wiersz *Kochana liryko*. Utwór ten stać się może nie tylko doskonałym przykładem omówionych wcześniej związków między autotematyzmem i realizmem. Pokazuje on także, jak zmieniło się myślenie o autotematyczności i „realistyczności” literatury w obliczu rozmaitych transformacji, jakim nasza rzeczywistość – a w tym i cała humanistyka – uległa wraz z czasem. Jak czytamy:

Gdybyś zdjęła powinności i wymyła nerwy
obserwując drżenie między akcentami
– tu zęby trafiają na grudkę krajobrazu –
łykanymi na czczo z okrucami lustra,
mogłabyś wyznaczyć się do odpowiedzi i
udzielić mi pytań, jakie tobą stawiam,
gdy chcę lekceważyć zamiast być przed
czasem, gdy na siebie czekam³⁰.

²⁹Taką postawę można zresztą odnaleźć i u innych poetów młodego pokolenia, na przykład wspomnianego już Radosława Jurczaka. Pułka jest jednak poetą ciekawym i zmiennym – o ile młodszy o kilka lat Jurczak dość konsekwentnie łączy w swej liryce żart z powagą, o tyle raczej obce są mu wiersze „codzienne”, proste i całkowicie pozbawione ironicznego dystansu, które w przypadku Pułki da się jednak zaobserwować.

³⁰*Wybieganie z raju. 2006–2012*, red. J. Mueller, K. Sztafa, Stronie Śląskie 2017, s. 181.

Już sam tytuł udowadnia, że w myśleniu autotematycznym zaszła spora zmiana. Wiersz o poezji nie musi już zatem nosić tytułu *ars poetica* ani być normatywnym, systematycznym wykładem poglądów na istotę literatury. W wypadku cytowanego utworu mamy do czynienia raczej z zapisem emocjonalnego stosunku podmiotu tworzącego do sztuki. Właśnie ów afektywny wymiar metarefleksji ukazuje także nowe konteksty dla kojarzonej z samotematyzmem autonomii: o ile zwykle kojarzyła się ona z walką o niepodległość sztuki wobec rzeczywistości, zwolnieniem jej ze wszelkich zewnętrznych obowiązków i postulowaną autotelicznością, o tyle poezja najnowsza odzyskuje dzięki niej często pole dla podmiotu.

W tym wierszu akurat dzieje się to poprzez atmosferę intymności, jaką wprowadza skojarzenie tytułu z adresowaniem listu do ukochanej osoby, ale także wyraźne zaakcentowanie tworzącego „ja”. Liryka nie jest już zatem po prostu abstrakcyjną liryką. Jest – po pierwsze – czymś, do czego podmiot ma osobisty stosunek i z czym wchodzi w emocjonalną relację, oraz – po drugie – przestaje być podporządkowana autorowi-kreatorowi, zyskując własną, odrębną podmiotowość już dzięki otwierającej utwór personifikacji. Tym samym dzieło zyskuje wyraźny wydźwięk etyczny: wszelkie wytwory, z którymi obcujemy, nie są nam już zatem podległe (liryka nie jest tu „moja”, a zatem – „należąca do mnie”), ale wchodzi z nami w interesującą relację wzajemnej zależności. Artysta, choć dalej widziany jako ktoś, kto tworzy (a nie na przykład – kodyfikuje w roli Barthes’owskiego skryptora, czy programuje w związku z cybernetycznymi kontekstami poezji Pułki), nie jest już jednak modernistycznym kreatorem, ujawniającym swą genialną indywidualność.

Cały wiersz odwołuje się właśnie do owego spersonifikowanego modelu literatury. Nie ma więc przykazania, by zdjąć z liryki powinności i „wymyć jej nerwy”: tego może dokonać tylko ona sama – ma więc możliwość wyboru, którą sugeruje tryb warunkowy. Literatura staje się tu czymś na poły niezależnym od autora, choć wciąż jest z nim silnie związana: jak się wydaje, nie jest to już jednak relacja władzy, a stosunek innego typu. Przede wszystkim więc poezja niczego nie musi – ma podmiotową sprawczość i niepodległość, która daje jej możliwość sprzeciwu wobec autorskich zamiarów oraz zewnętrznych konwencji. Propozycja „wymycia nerwów” sugeruje też, że współczesna liryka zrezygnować może z historycznych koncepcji poezji, odcinając się od wysokich rejestrów i wzniosłości, zalecając jej uspokojenie – czy, w drugim rozumieniu tego wersu, przyznając wymiar terapeutyczny (można bowiem „wymyć nerwy” własne, jak i cudze: autora lub odbiorcy). W związku z tym literatura traci charakter sakralny i elitarny, zyskując raczej pewną autonomię, która pozwala obcującemu z nią na kontakt intymny i osobisty. Tym samym większą wagę zdobywa „drżenie między akcentami”. Wydaje się ono sygnałem obecności podmiotu w niepodległym mu skądinąd tekście. Akcenty są bowiem naciskiem stosowanym przez osobę mówiącą: drżenie sugeruje więc konkretną, psychosomatyczną reakcję osoby tworzącej/czytającej na tekst (na przykład wzruszenie, zdenerwowanie). Ważniejszy od wszelkich innych zobowiązań sztuki okazuje się tu więc jej wpływ na podmiot – wytwarzający ją lub konsumujący.

Co jednak ciekawe, to właśnie owe „drżenia” podmiotu są ogniwem łączącym literaturę z innymi elementami rzeczywistości. „Grudka krajobrazu” może być uznana za postulowane przez poetyki realistyczne odwzorowanie świata zewnętrznego: to właśnie poprzez odbior-

cę (poezji) twórczość łączy się z tym, co wobec niej transcendentne. Wiersz ten wyraża niemożliwość dalszej wiary w odniesienie całkowite – złapanie słowami rzeczywistości czy poznanie totalne, z owej realności pozostają jednak grudki: z całą pewnością da się więc w poezji zawrzeć choćby elementy świata zewnętrznego. W dalszych wersach owe grudki wymieszane są z „okruchami lustra”. Z zwierciadło jest – po pierwsze – ustaloną metaforą mediów sztuki: konotuje wszelkie formy podawcze czy raczej pryzmaty, przez które kontaktujemy się z przekazywanymi sensami³¹. Tym samym Pułka zwraca w omawianym wierszu uwagę na nieodłączny element estetycznego przetworzenia treści w literaturze: nie jest ona w stanie przekazać treści bez artystycznej obróbki, a nawet – nie takie jest jej zadanie. Lustro kojarzy się jednak także z teoriami mimetycznymi – pragnieniami, by sztuka wiernie odzwierciedlała rzeczywistość. Z owych idei pozostały wyłącznie okruchy; utwór nie reprezentuje wiary w możliwość dotarcia słowem do rzeczywistości czy kalkowania jej środkami artystycznymi, nie wyraża jednak także żalu z powodu klęski możliwych prób. Akceptuje się tu zaś fakt, że wspomniane realistyczne i mimetyczne idee są praktykowane fragmentarycznie: nawet więc jeśli poezja nie zawrze w sobie krajobrazu (będącego zapewne synekdochą empirii w ogóle), będzie posiadać jego grudkę – stąd też lustro pojawia się jedynie w okruchach.

To jednak właśnie przeżywanie owych grudek i okruchów wywołuje wspomniane drżenie podmiotu – jego emocjonalną czy somatyczną reakcję na kontakt z rozpoznawalnym i odczuwalnym elementem rzeczywistości. Poezja jest tu więc o tyle realistyczna – warto bowiem podkreślić ponownie, że utwór omawia relację z rzeczywistością właśnie na polu rugowanej z poetyk realistycznych liryki – o ile odwołuje się do czegoś, co ma dla odbiorcy czy autora znaczenie, wiąże się z jego przeżyciami czy problematyzuje jego kontakty ze światem zewnętrznym. Niemożliwa jest łączność z tym, co pozaartystyczne, bez medium w postaci osoby tworzącej lub konsumującej, o realizmie w liryce mówimy więc właśnie wówczas, gdy proces lektury i wytwarzane oraz interpretowane sensy literatury w jakiś sposób korespondują z doznawaną rzeczywistością, w jakiś sposób ją nazywają. Warto zwrócić też uwagę na zawartą w utworze czysto cielesną wizję konsumowania literatury: wypowiedanie słów kojarzone jest z gryzieniem czy połykaniem, a zatem czytanie (lub pisanie) przestaje być czynnością sakralizowaną, stając się czymś codziennym, prostym – a nawet pożywnym, pożytecznym.

W kolejnej części wiersza powraca jednak zagadnienie samozwrotności poezji i jej autonomii. To do liryki należy sprawczość stawiania się do odpowiedzi – żadna zewnętrzna koncepcja ani władza podmiotu nie jest w stanie zmusić jej do przyjęcia jakichkolwiek zadań czy przekonań. Literatura widziana jest zatem jako byt częściowo niezależny: można interpretować ową wizję na różne sposoby, wydaje się jednak, że nie chodzi tu o powrót modernistycznych idei esencjalnych, które kazałyby widzieć twórczość jako element innej, autonomicznej rzeczywistości, do której podmiot dopiero szuka dostępu. Może to jednak sugerować, że twórczość nie jest nigdy ani w pełni zależna od autora, ani w pełni od niego odrębna. Pierwsza

³¹Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, zwłaszcza rozdz. II – *Naśladowanie a zwierciadło*, s. 40 i nast.

możliwa interpretacja odwołać się może ponownie do etyki: jak uczył już Emmanuel Lévinas, niemożliwy jest etyczny kontakt z jakimkolwiek elementem rzeczywistości, jeśli odmawia mu się własnej i niepowtarzalnej podmiotowości³². By relacja z poezją nie była relacją władzy, a – na przykład – Derridiańską antyhierarchiczną, demokratyczną przyjaźnią³³, liryka musi mieć chociażby częściową autonomię. Druga droga rozumienia zastosowanej w wierszu personifikacji jest zaś umocowana w kontekście właśnie autotematycznym. „Liryka” nie jest bowiem możliwa do opisanego w jednym wierszu: składają się na nią rzesze różnorodnych poglądów, użyć, teorii czy konwencji. Pojedynczy metarefleksyjny utwór nie jest w stanie wyrazić „istoty” literatury, pozostaje ona bowiem hipostazą wielu istniejących dawniej i obecnie idei i dzieł. Indywidualne wiersze mogą zatem jedynie sugerować, w jakim kierunku powinny zmierzać działania literatury-jako-całości.

Gdyby jednak liryka wyznaczyła się – jej „decyzja” nie jest bowiem zależna od działalności jednego autora, a od całej społeczności piszącej, kultury, umysłowości, tradycji, warunków społecznych, ekonomicznych, politycznych – do odpowiedzi, mogłaby w końcu udzielić odpowiedzi na pytania, jakie poprzez nią stawia podmiot. Przede wszystkim – zyskałaby zdolności poznawcze, choćby te w skali mikro: byłaby w stanie dostarczyć wiedzy czy doświadczeń potrzebnych dla przynajmniej jednego podmiotu, to jest autora. W obliczu zdegradowanych idei modernistycznych nie byłyby to już pytania dotyczące poznania absolutnego czy dotarcia tak czy inaczej rozumianej rzeczywistości. Liryka miałaby wówczas zastosowanie przede wszystkim do poznania indywidualnego, dostarczając jednostce wyjaśnień odnoszących się do przeżywanego przez nią świata oraz jej własnej osobowości.

Nie mamy tu już bowiem do czynienia z podmiotem nowoczesnym, samoświadomym i czyisto racjonalnym, ale z osobą, która ma reakcje psychofizyczne i „na siebie czeka” – dopiero własną osobę stwarza i próbuje zrozumieć. Owo „czekanie na siebie” jest więc całkowicie odmienne od koncepcji kartezjańskich, sugeruje bowiem, że budowanie własnej podmiotowości jest nieustającym procesem, zaś tworzenie – często podświadomym ewokowaniem treści, które przed skodyfikowaniem są dla nas samych niejasne. Twórczość artystyczna oraz następne konsumowanie literatury okazują się więc pomocne w procesie zdobywania (samo)wiedzy: gdy podmiot „lekceważy zamiast być przed czasem” zajmuje wobec literatury pozycję swoiście podrzędną – (samo)poznanie nie dokonuje się przed procesem tworzenia, a po nim. Pisanie jest więc sytuacją na poły podświadomego dostrzegania możliwych problemów i refleksji, które rozwiązywane mogą zostać dopiero później – o ile poezja wyznacza się, by na nie odpowiedzieć, a zatem o ile znajdzie się w niej właśnie to, czego nieświadomy jeszcze podmiot po omacku szuka.

Liryka nie udziela tu więc odpowiedzi, lecz stawia pytania – a zatem w trakcie swego powstawania i odczytywania uzmysławia jednostkom, jakie kwestie wymagają ich wysiłku interpretacyjnego czy szczególnej refleksji. Powraca tu więc problem inopii: poezja nie daje

³²Zob. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnątrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, przekł. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998.

³³Zob. *Polityka przyjaźni*, przeł. T. Zarębski (z języka angielskiego), „Odra” 2001, nr 7–8.

gotowych rozwiązań, a jedynie tworzy warunki poznania; okazuje się tym, co uświadamia nam istnienie niepostawionych jeszcze pytań, które dopiero w procesie kodyfikacji i lektury dostrzeżone zostają jako kwestie nurtujące i prowokujące do refleksji. Usprawiedliwia to także swoistą „niezrozumiałość” liryki w wykonaniu Tomasza Pułki – jak może być ona jasna i zrozumiała, skoro jest dopiero narzędziem poznania jeszcze niejasnego i niezrozumiałego świata?

SŁOWA KLUCZOWE:

TOMASZ PUŁKA

polska poezja najnowsza

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą zarysowania relacji między pojęciami realizmu i autotematyzmu. Wycho-
dząc od koncepcji Artura Sandauera, który uznawał rozwój poetyki samotematycznej za kon-
sekwencję wygaśnięcia idei realistycznych, tekst odwołuje do powiązań zachodzących między
pozornie sprzecznymi tendencjami w historii literatury, wspierając się myślą filozoficzną i ję-
zykoznawczą. Proponowane tezy poparte są praktyką w postaci interpretacji wiersza *Kochana*
liryko Tomasza Pułki, pokazującego, jak najnowsza polska poezja ustawia się względem moż-
liwości poznania rzeczywistości w sztuce oraz samej definicji sztuki.

realizm

autotematyzm

NOTA O AUTORZE:

Agnieszka Waligóra – ur. 1995, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół polskiej poezji najnowszej i jej kontekstów teoretycznych, filozoficznych i politycznych. Wybrane publikacje: *Finał „Imiesłowów”. Interpretacja wiersza [***Razić, urazić, porazić, wrazić...] Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniowski, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015; *Poeta i pismo. O dwóch utworach Stanisława Barańczaka*, [w:] *Ścieżki interpretacji. Szkice nie tylko o poezji*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, Poznań 2017; *Poezja anestetyczna. „nice” Barbary Klickiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33; *Polska poezja najnowsza wobec Holokaustu*, [w:] *Work in progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie*, red. J. Budzik, Kraków 2018. |

Przedstawić dalej.

O Realizmie bez granic

Rogera Garaudy'ego

Gerard Ronge

Realizm bez granic autorstwa francuskiego krytyka i myśliciela marksistowskiego Rogera Garaudy'ego jest jedną z tych książek, których omawianie może wzbudzać pewne zakłopotanie – zarówno u piszącego o niej tekst, jak i u późniejszych jego czytelników. Stąd też mam poczucie, że swój wywód powinienem zacząć od próby wytłumaczenia, dlaczego uważam, że w ogóle warto tej książce poświęcać uwagę.

Uwaga ta nie przynależy jej się bowiem „z automatu” przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze, jest to książka, która nie przeszła pomyślnie konfrontacji ani ze współczesnym jej czytelnikiem, ani z upływem czasu. Nie wzbudziła większego zainteresowania w momencie swojego ukazania się w 1967 roku w Polsce (cztery lata po ukazaniu się francuskiego oryginału), wskutek czego szybko została zapomniana. Z pewną życzliwością (ale również pełną rezerwy) podszedł do niej tylko Stefan Żółkiewski (który omawiał oryginał na łamach „Polityki”, a rozbudowaną wersję tego samego szkicu włączył następnie w swój zbiór *Zagadnienia stylu*), a obszerniejszego opracowania doczekała się jedynie u Aliny Brodzkiej, która poświęciła Garaudy'emu cały rozdział swojej monumentalnej pracy *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Poza tym, *Realizm bez granic* był przywoływany, jeśli w ogóle, jedynie anegdotycznie, dzisiaj zaś praktycznie nie istnieje w polskim dyskursie teoretycznoliterackim.

Po drugie, książce tej brakuje teoretycznego rygoru, który uspołniłby intuicje Garaudy'ego i złożył je w jasną propozycję estetyczną, której egzemplifikacją byłyby trzy składające się na *Realizm bez granic* eseje interpretacyjne poświęcone twórczości Picassa, Saint-John Perse'a

i Franza Kafki. Zamiast tego otrzymujemy analizy dzieł tych wielkich twórców XX wieku, które pod wieloma względami są przeprowadzone mistrzowsko, nie prezentują jednak w sposób bezpośredni założeń owego tytułowego projektu „realizmu bez granic”. Garaudy oczywiście formułuje pewne podstawowe, towarzyszące mu przekonania teoretyczne, o innych założeniach natomiast da się wnioskować pośrednio z niektórych fragmentów jego szkiców. Wszystko to będę starał się zreferować w dalszych częściach tego tekstu. Zarazem jednak da się wskazać obszerne fragmenty jego esejów, które być może rzeczywiście są pozbawione granic, ale trudno znaleźć ich powiązanie z jakąkolwiek koncepcją realizmu. Krytyk przyznaje sobie bardzo dużo swobody w swojej praktyce interpretacyjnej, ale tylko w początkowych fragmentach eseju o Picassie uzasadnia rozszerzanie i radykalne przeformułowanie definicji realizmu koniecznością wyraźnego odróżnienia realizmu mieszczańskiego od marksistowskiego. W dalszych częściach książki natomiast nie poddaje refleksji własnych metod postępowania z tekstami kultury, przez co nie do końca wiadomo, dlaczego jego krytyka miałaby właściwie być krytyką marksistowską. W efekcie można odnieść wrażenie, że Garaudy broni się przed oskarżeniami, które stawia sam sobie i sam przed sobą się tłumaczy: tak jakby czuł, że jego podejście do sztuki i literatury nie zawsze jest w pełni marksistowskie i starał się usankcjonować je jako takie jedynie poprzez sam fakt własnej samoidentyfikacji jako marksisty. Co gorsza, w niektórych dalszych fragmentach książki zdaje się zdawać sobie z tego sprawę: kiedy z budzącym zażenowaniem patosem tłumaczy się ze swojej miłości do „burżuazyjnego” Saint-John Perse’a:

Styl tego poematu to styl życia. Dlaczego więc nie miał on wzbudzać we mnie, komuniście, uczuć innych niż te, jakimi ożywił go jego twórca?

Nie jest dla mnie ważne, że autor, być może, odwraca się od przyszłości, której budowanie nadaje sens mojemu życiu, [...] jego oczy zwrócone są w stronę wschodzącego słońca, a my, właśnie my, staramy się, by nastał ów dzień, który może dla poety i wieszczka nie będzie dniem spełnienia¹

albo kiedy widzi, że celnym diagnozom Kafki o alienacji człowieka w społeczeństwie industrialnym nie towarzyszy pozytywny program przemian, więc rozgrzesza pisarza z nierewolucyjnego charakteru jego twórczości, zupełnie jakby Kafka takiego rozgrzeszenia potrzebował:

Kafka będąc jak Marks drobnomieszczaninem z pochodzenia, w przeciwieństwie do Marksa nie wykracza poza perspektywy historyczne [...] swojej klasy. W epoce Rewolucji Październikowej i nasilenia ruchu robotniczego pozostaje niewolnikiem alienacji, którą demaskuje. Ze świadomości alienacji nie wyciąga konsekwencji rewolucyjnych, chociaż znajduje dla niej wstrząsający wyraz artystyczny. Należy więc zdawać sobie sprawę z drobnomieszczańskiego pochodzenia Kafki, z konkretnych warunków jego sytuacji [...] nie zapominając jednak, że ta niezbędna analiza nie jest ani wyjaśnieniem, ani wartościowaniem².

Książka Garaudy’ego jest przepełniona ciekawymi intuicjami, którym zabrakło jedynie przekształcenia w jasny program teoretyczny, a stało się tak dlatego, że podszedł do problemu od

¹ R. Garaudy, *Realizm bez granic*, przeł. R. Matuszewski, Warszawa 1967, s. 114.

² Tamże, s. 200-201.

złej strony. Filozof skonstruował swój wywód w taki sposób, że nie dawałby się on w ogóle rozpoznać jako marksistowski, gdyby nie powrzucał gdzieś słów kluczy („rewolucja”, „burżuazja” „socjalizm” i tym podobne), i po prostu zakrzyknął, że „to również jest marksizm”. Zabrakło mu natomiast odwagi, by zidentyfikować i jasno nazwać słabości i ograniczenia marksistowskiego programu estetycznego w zastanej przez niego formie, a następnie zaproponować go w ulepszonym, bardziej pojemnym kształcie. Odwagi tej nie zabrakło Juliano Kornhauserowi i Adamowi Zagajewskiemu (a pisząc w rzeczywistości realnego socjalizmu ryzykowali nieporównanie więcej od Garaudy’ego, któremu groziła co najwyżej niechęć kolegów z Francuskiej Partii Komunistycznej) i przez to *Świat nie przedstawiony* prezentuje dużo bardziej przemyślany i atrakcyjniejszy projekt realizmu niż ten zaproponowany przez francuskiego filozofa. Niemniej jednak *Realizm bez granic* może w ciekawy sposób uzupełniać koncepcję pomijających tę książkę nowofalowców, o czym również będę pisać dalej.

Po trzecie wreszcie, o Garaudym pisze się niewygodnie, ponieważ jest to marksista skompromitowany. Oczywiście dla lewicy krytyka imperializmu Izraela i jego okrutnej polityki względem Palestyny doprowadziła Garaudy’ego do zanegowania Holokaustu (w 1996 roku ukazała się we Francji nieprzetłumaczona na język polski książka *Mity fundacyjne polityki Izraela*, za którą został skazany wyrokiem wysokiej grzywny i więzienia w zawieszeniu). Takie piętno i towarzyszące mu późniejsze objawy starczego oderwania od rzeczywistości, jak na przykład głoszenie teorii spiskowej o zaaranżowaniu zamachów 11 września przez amerykański rząd, sprawiły, że porzucenie podrzędnej, również bez tych kontrowersji niejasnej i niekoniecznie przekonującej, koncepcji było proste i nikt nie widział konieczności żarliwej obrony tej propozycji estetycznej przed zapomnieniem.

Swoiste wykluczenie *Realizmu bez granic* z polskiej (ale i światowej chyba również) dyskusji teoretycznej jest zatem zrozumiałe. Zarazem jednak sędzę, że dzisiaj już, parę lat po śmierci jej autora, warto jednak tę książkę przypomnieć. Uważam bowiem, że może ona być przydatna w dwóch wymiarach. Z jednej strony w ciekawy sposób uzupełnia dyskusję o realizmie, jaka odbyła się w polskim literaturoznawstwie na przestrzeni lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, której punktem kulminacyjnym był wspomniany już *Świat nie przedstawiony* Kornhausera i Zagajewskiego. Ta dyskusja natomiast, i to jest drugi wymiar, w którym książka Garaudy’ego może okazać się przydatna, bezpośrednio łączy się z dzisiejszym, wciąż będącym w toku, sporem o literaturę zaangażowaną.

Janusz Sławiński zrekonstruował obraz polskiego życia literackiego w epoce popaździernikowej w szkicu *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. Stawia w nim mocną tezę, że po roku 1956 doktryna socrealizmu została porzucona i zepchnięta w niebyt przez wszystkie środowiska współkształtujące ówczesną polską kulturę – nie tylko przez buntujących się przeciwko niej niezależnych poetów i jej mniej lub bardziej jawnych kontestatorów, ale również przez jej wczorajszych apologetów i aktywnych konstruktorów. Przy czym „zepchnięcie w niebyt” jest tu wyrażeniem adekwatnym, nie odbyło się to bowiem za pośrednictwem twardych deklaracji i manifestów, które zrywałyby z opresyjnym programem partyjnym i zapowiadały nadejście nowego, ale właśnie poprzez całkowite przemilczenie i powrót do wcześniejszych poetyk i stylistyk, tak jakby artyści po kilkuletniej przerwie po prostu wznowili ze wzruszeniem ramion zarzucone na chwilę projekty:

nastąpił wtedy [w poezji – G.R.] prawdziwy przewrót. Jakże inaczej nazwać to powszechne i definitywne zerwanie z poetycką monokulturą lat stalinowskich, które się wówczas dokonało? W krótkim czasie została ona po prostu zepchnięta w niebyt, porzucona i zapomniana przez wszystkich, którzy ją dotąd usilnie współtworzyli lub innych do tego nakłaniali. Nikt właściwie nie pragnął jej podtrzymywać, nikt nie czuł się za nią odpowiedzialny. Nie miała nawet takich przedłużeń, jakie zwykle w czasach przełomów literackich zapewniają stylom zużytym i przestarzałym – parodystyczne przewartościowania. Wczorajszy socrealizm okazywał się tak dalece martwy, że i parodii nie mógł już dostarczyć pożywienia.

Nie jest to bynajmniej zjawisko typowe – taki konsekwentny przewrót. Typowe są raczej początki okresów, które zawierają w sobie różne rodzaje reakcji na okres poprzedzający. Gwałtownikom w całości odrzucającym minione konwencje towarzyszą na ogół reformiści, zadowalający się częściowymi innowacjami w zastanym systemie mowy, przewrotni kontynuatorzy pozornie przejmujący język poprzedników, po to wszakże, by go od wewnątrz skrycie destruować, a obok nich swoje czynią kontynuatorzy prostoduszni, nie mówiąc już o pospolitych epigonach³.

Sławiński niewątpliwie ma rację, przemilcza jednak jeden z wątków ówczesnej debaty krytycznoliterackiej, przez co jej obraz może się okazać niepełny, nadmiernie uproszczony. Nie dokonuje bowiem wyraźnego rozróżnienia między realizmem socjalistycznym, rozumianym jako zbiory norm i zakazów wystosowywanych przez partyjne organy nadzoru nad kulturą i egzekwowanych za pomocą całego aparatu politycznych represji (tę odmianę realizmu znaną pod nazwą socrealizmu rzeczywiście „wymazano” z mapy polskiego życia literackiego), a realizmem rozumianym jako skomplikowana kategoria teoretyczna, wokół której ogniskował się program estetyczny marksizmu pojmowanego jako dominująca w XX wieku konkretyzacja projektu nowoczesności (który to projekt swoją pierwszą artykulację znalazł w oświeceniowej teorii postępu, następnie przybrał postać dialektyki heglowskiej, by na końcu uzyskać właśnie kształt materializmu historycznego, po którym dopiero zdiagnozowano, błędnie lub nie, koniec wielkich narracji – wszystko to, rzecz jasna, w rażącym uproszczeniu). Sławiński oczywiście w żadnym miejscu nie scala tych dwóch zagadnień w jedno, ale również nie poświęca uwagi realizmowi w literaturze po roku 1956 –funkcjonującemu z pominięciem kontekstu socrealizmu. A że socrealizm jest jednak w bezpośredni sposób warunkowany przez realizm marksistowski – nieważne, że jako jego wynaturzona, karykaturalna postać – to takie przemilczenie przy mocnej tezie o „zepchnięciu w niebyt” socrealizmu może nieuważnemu czytelnikowi *Rzutu oka...* zasugerować, że dyskusji o realizmie po Październiku w Polsce nie było w ogóle – a taka diagnoza byłaby już błędna.

Realizm wciąż bowiem pozostawał zagadnieniem centralnym dla najbardziej wówczas wpływowych, mających najmocniejszą pozycję instytucjonalną, teoretyków literatury. Jeden z głównych architektów literackiego socrealizmu, wspomniany już na początku Stefan Żółkiewski, kontynuował swoje badania nad realizmem prowadzone w *stricte* marksistowskim duchu, nie odżegnując się przy tym od swojego udziału w konstruowaniu reżimu kulturalnego

³ J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 97–98.

okresu stalinowskiego. Prawdą jest, że po 1956 roku porzucił socrealistyczną ortodoksję na rzecz poszukiwań bardziej otwartej formuły realizmu, w której zmieściłyby się awangardowe strategie artystyczne, a nawet formalistyczne rozwiązania metodologiczne⁴. Wszystkie swoje propozycje formułował jednak z wyrażaną wprost intencją rozwoju programu socjalistycznego, którego nigdy nie porzucił. Jakkolwiek byśmy to dzisiaj oceniali, nie odczuwał też potrzeby tłumaczenia się ze swojego aktywnego udziału w partyjnym aparacie kulturalnym, a co więcej nie widział nawet konieczności porzucania samego terminu realizmu socjalistycznego – podejmował się za to zadania jego radykalnej redefinicji.

Realizm był centralną kategorią również dla Henryka Markiewicza, który zresztą podjął się w najbardziej ambitny sposób uporządkowania założeń marksistowskiej metodologii badań literackich w *Głównych problemach wiedzy o literaturze*. Jego conceptualizacje realizmu jednak są odległe od propozycji „otwartych” formułowanych przez Żółkiewskiego i Garaudy’ego, dlatego też nie mogą być one raczej przydatne przy omawianiu interesującego mnie tu *Realizmu bez granic*.

Najciekawszym polskim kompendium metodologicznym poświęconym realizmowi pozostaje przywołana wcześniej książka *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* Aliny Brodzkiej, która, obok Żółkiewskiego, jako jedyna potraktowała poważnie propozycję estetyczną Garaudy’ego i dostrzegła w niej potencjał sformułowania koncepcji realizmu otwartego, pomimo wielu wysuwanych pod adresem rozprawy francuskiego filozofa zastrzeżeń.

Zatem uwaga, o jaką należałoby uzupełnić szkic Sławińskiego, brzmi tak, że chociaż prawdą jest, że socrealizm zniknął z mapy polskiej praktyki poetyckiej po 1956 roku, to jednak dyskusja o realizmie wciąż się toczyła w obiegu teoretycznoliterackim, przy czym była to dyskusja bardzo ożywiona.

To przemilczenie Sławińskiego okazuje się o tyle brzemienne w skutki, że doprowadziło krytyka do popełnienia w dalszej części szkicu dziwnego błędu. Słusznie bowiem zauważył, że uwolnienie poezji z doktryny socrealizmu poskutkowało lawiną utworów posługujących się zakazanymi wcześniej konwencjami i przywróciło poezji stan, który krytyk nazywa „normalnością”. Rozumie ją jako praktycznie nieograniczony pluralizm różnorodnych, konkurujących pomiędzy sobą i wchodzących ze sobą w zażarte spory nurtów artystycznych⁵. Zauważa jednak także, że owej „normalności” towarzyszył bardzo znamieny zakaz:

mowa poetów miała pozostawać w zadowalającym oddaleniu od istotnych spraw świata społecznego, w którego obrębie przydzielono jej miejsce specjalne – spraw znajdujących się w wyłącznym władaniu języka oficjalnego, miarodajnego dyskursu władzy. Nie powinna w żadnym wypadku wchodzić samodzielnie na terytoria dla niego zarezerwowane, stawiać się więc w sytuacji możliwego z nim współzawodniczenia: ani jako diagnoza, ani jako krytyka, ani jako pouczenie. Nikt nie żądał od niej, by dawała świadectwo ideologicznej prawowierności – to w ogóle nie wchodziło

⁴ Por. G. Wołowicz, *O „nowoczesny realizm socjalistyczny”. Stefana Żółkiewskiego poglądy na literaturę społecznie zaangażowaną*, „Nauka” 2006, nr 3.

⁵ J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej...*, 104-107.

w rachubę; nikt jej nie zlecał, co i jak ma mówić; wymagano wszakże, by sama wiedziała, o czym ma milczeć – i jak milczeć. Wykluczone było milczenie celowo uteatralizowane, dające ostentacyjnie wyraz burkliwemu rozgoryczeniu czy bezsilnej rezygnacji. Szło o takie milczenie, które nie byłoby zauważanym zaniechaniem możliwego (czy oczekiwanego) w danej sytuacji mówienia, lecz po prostu niezauważalnym nie-mówieniem⁶.

Błąd, o którym mówiłem, polega tutaj na zupełnie dla mnie niezrozumiałym pominięciu *Świata nie przedstawionego* Kornhausera i Zagajewskiego, który ukazał się w roku 1974, mieścił się zatem w określonych przez krytyka tytułem szkicu cezurach czasowych. Jest to przemilczenie o tyle zdumiewające, że dokładnie właśnie ten stan polskiej poezji, który Sławiński tak celnie zdiagnozował, był dla młodych poetów źródłem frustracji stanowiącej dla nich impuls do napisania swojego słynnego manifestu. Zobaczmy, jak zbieżne są przytoczone wyżej obserwacje Sławińskiego dotyczące kształtu poezji popaździernikowej i jej relacji z pozapoetycką rzeczywistością z oskarżeniem, jakie młody Kornhauser wysuwał pod adresem twórców pokolenia „Współczesności”:

Stylizacja nie była tylko spadkiem po okresach krępowania kultury. Niektórym mogła się wydawać właściwym wyborem literackim. Literaturą mogło się stać to, co opowiadało się po stronie estetyzacji, w opozycji do tematów „nieliterackich”: publicystyki, polityki, gazety, codzienności.

Nie odrębność myślenia decydowała o wartości tego pokolenia. Szansa, jaka otworzyła się przed nim, była być może zbyt nagła i bardziej objawiła się w zagubieniu niż autentycznych wartościach. Nawet szacunek wobec drwiny i groteski kończył się zwykle na granicy literatury i rzeczywistości. Nigdy nie był rodzajem ataku. Chciano raptownie dostrzec przedział między literaturą a rzeczywistością, nie rozumiejąc jego zgubnego charakteru. [...] Nie było słychać mocnych, autentycznych głosów. Słyszeliśmy za to drugorzędnego Norwida, Gałczyńskiego, Lieberta, Morsztyna, Kochanowskiego, surrealistów i autentystów. Utwierdził się kult formy i pastiszu. Nastąpiła epoka manieryzmu, powstawały psalmy, ballady, nokturny, pastoralki, piosenki. Nikt nie chciał otworzyć oczu i zajrzeć na uniwersytet⁷.

Jakkolwiek zatem spostrzeżenia i uporządkowania Sławińskiego sporządzane z perspektywy kilku-, kilkunastoletniego oddalenia są niezmiernie wartościowe jako diagnoza historyczno-literacka, nie niosą one jednak wiedzy, której nie mieliby, piszący „z wewnątrz” omawianych przez krytyka procesów, Kornhauser i Zagajewski.

Wspomniani poeci dopominali się o literaturę (poezję i „średnią” powieść), która podejmowałaby się zadania uczciwego i dogłębnego opisanie współczesnej im rzeczywistości, podczas gdy w zastanym przez siebie krajobrazie literackim dostrzegali albo eskapizm (porzucanie rzeczywistości na rzecz estetyzmu, skupienia na prywatności lub opisywania epok minionych), albo dezawuowanie tej rzeczywistości poprzez drwinę⁸. Domagali się pochwycenia swoistości ich własnej epoki, takiego, które przenikałoby przez powierzchnię jej banalności i szarości, by dotrzeć do jej ukrytego, istotowego charakteru:

⁶ Tamże, s. 111.

⁷ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 74-75.

⁸ Tamże, s. 38-39.

Być może właśnie ten świat służbowych delegacji, sal ze stołem prezydialnym pokrytym czerwonym suknem, pochodów pierwszomajowych, konferencji, ludzi idących wcześniej rano do pracy jest równie głębokim światem jak ten, który istnieje tylko w marzeniach. Być może właśnie ten świat, gdyby odsłonić jego problemy, gdyby dotrzeć do jego prawdy, szczęścia i nienawiści, okazałby się równie pełnym i godnym literatury światem⁹.

W tym fragmencie jednak zarazem widoczny staje się główny problem *Świata nie przedstawionego*, którego Kornhauser i Zagajewski nie byli chyba do końca świadomi. Polega on na bijącym z tych słów esencjalistycznym (lub, by trzymać się bliższego poetom słownika marksistowskiego – materialistycznym) podejściu do rzeczywistości, którego nie problematyzowali, a więc nie poddali teoretycznemu sprawdzeniu.

Zdaje się, że właśnie to zaniechanie skłoniło Lidię Burską do przeprowadzenia bardzo ostrej krytyki *Świata nie przedstawionego* w jej pisanej już z perspektywy pierwszej dekady XXI wieku książce *Awangarda i inne złudzenia* poświęconej polskiemu pokoleniu '68.

Skracając wieloaspektową krytykę nowofalowego manifestu do jednego zdania, badaczka oskarża poetów o przywracanie socrealizmu i ubieranie go w nowe słowa. Burska zarzucała Kornhauserowi i Zagajewskiemu nierefleksyjną uległość względem wielkiej narracji materializmu historycznego, która nakazywała każdą epokę historii postrzegać jako etap (co ważne – konieczny) w nieprzerwanym pochodzie ludzkości ku postępowi (którego finałem w myśl programu Marksowskiego miał być, jak wiemy, utopijnie rozumiany, „prawdziwy” socjalizm/komunizm). Taka perspektywa uniemożliwiała rozważenie danej epoki jako potencjalnego wyłomu z tej narracji ani, tym bardziej, postrzegania jej jako podważenia projektu, który narracja ta ze sobą niesie, z potencjalną możliwością jego unieważnienia. Za postulatami Kornhausera i Zagajewskiego kryje się nie tylko przekonanie, że za pozorami rzeczywistości kryje się jakaś istotowa, istniejąca obiektywnie prawda, ale również, że jest to prawda spójna i istotna dla projektu marksistowskiego. W efekcie postulat realizmu stawał się wedle badaczki legitymizacją samego ustroju Polski Ludowej¹⁰.

Burska rozlicza autorów *Świata nie przedstawionego* z ich naiwności mającej się manifestować poprzez ich wiarę w możliwość odzyskania projektu marksistowskiego i przywrócenia go na właściwe mu, idealistyczne tory, co jednocześnie miało być aktem sprzeciwu wobec zawłaszczenia tego projektu przez partię, która przekształciła go w jego własną karykaturę. Ocenia jednak manifest Kornhausera i Zagajewskiego zbyt surowo. Mimo że jest doskonale świadoma, że posługując się przy omawianiu ich manifestu słownikiem postmodernistycznym, ze szczególnym uwzględnieniem zaczerpniętego z niego pojęcia wielkich narracji, dopuszcza się anachronizmu (swoją lekturę *Świata nie przedstawionego* nazywa „lekturą *avant la lettre*”¹¹), zapomina o tym, że dla młodych wówczas poetów perspektywa materializmu historycznego była perspektywą jedyną. „Liotarda jeszcze tam wtedy nie było”, można by powiedzieć w obronie autorów nowofalowego manifestu. Natomiast przez okopanie się na jednoznacz-

⁹ Tamże, s. 39.

¹⁰ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 258-259.

¹¹ Tamże, s. 258.

nie antymarksistowskiej pozycji badaczka nie dostrzega tych momentów *Świata nie przedstawionego*, w których autorzy zdają sprawę z ograniczeń projektu marksistowskiego w zastanej przez nich formie i przedstawiają propozycje rozwiązania zdiagnozowanych problemów, które można odczytywać albo jako próbę wypracowania alternatywnej formy dla tego projektu, albo, jeśli taka będzie wola krytyka czytającego *avant la lettre*, jako przekraczanie marksizmu samego w sobie.

Kornhauser i Zagajewski bowiem doskonale zdawali sobie sprawę, że postulowany przez nich nowy realizm nie może przybrać dawnej formy realizmu mieszczańskiego i rozumieli, że dla realiów nowej rzeczywistości historycznej trzeba wykształcić nowe formuły opowiadania. Ważne jest również, że ową istotową prawdę, która ma być odkrywana z pomocą literatury realistycznej, postrzegają nie w kategoriach statycznego „bytu”, ale w formule procesualnego „stawania się” – co prowadzi ich w stronę zupełnie innego realizmu niż ten określany mianem socjalistycznego.

Dobitnym wyrazem tej świadomości jest wchodzący w skład *Świata nie przedstawionego* szkic Kornhausera *Różewicz: odpowiedzialność czy nudna przygoda?*, w którym twórczość autora *Niepokoju* stanowi jeden z nielicznych na przestrzeni całej książki pozytywnych punktów odniesienia. Kornhauser prowadzi czytelnika przez kolejne tomy Różewicza, omawia ich aporie i wewnętrzne sprzeczności, rekonstruuje wahadłową drogę poety, który raz całkowicie wątpił w możliwość jakiegokolwiek twórczości po drugiej wojnie światowej, a za chwilę przechodził do konstruowania pozytywnego programu poezji, która jednak – co istotne w kontekście omawianych tu zagadnień – musi odrzucić wszystkie swoje wcześniejsze, unieważnione przez katalizm, formy. Ze szkicu Kornhausera wyłania się obraz poezji pełnej niejednoznaczności, wahań, zwątpień i sprzeczności. A jednak wydaje się, że jest to poezja bliska jego wyobrażeniom o realizmie i spełniająca lub prawie spełniająca jego oczekiwania względem liryki współczesnej:

Porażki, jakich doznaje poeta, niemoc, jaka go ogarnia, nienawiść, która nim targa, bezradność, jaka go obezwładnia, wściekłość, która nie daje mu ogarnąć całości, wiara, która zamienia się w obłudę, nie zagłuszają w nim jednak prawdy, która jest jednocześnie własnością społeczeństwa. Dla Różewicza problem poezji nie jest sporem estetycznym. Śmierć poezji, jaką głosił, była przede wszystkim śmiercią odwagi i indywidualizmu społecznego. Wewnętrzna walka poety o prawo do słowa poetyckiego, o znalezienie wspólnego języka z publicznością jest także walką o głos wolny wolność ubezpieczający. To nieprawda, że Różewicz proponował nihilizm, a jego wiersze były puste w środku, to nieprawda, że jest mdłym moralistą. Jego wiersze nie proponują i nie zmieniają. W jego poezji odbija się banalność i płaskość naszej cywilizacji¹².

Piszę o *Świecie nie przedstawionym* tak obszernie, ponieważ Roger Garaudy w *Realizmie bez granic* próbował w podobny sposób „radzić sobie” z twórczością niewpisującą się w ramy realizmu marksistowskiego w jego tradycyjnym rozumieniu. Kornhauser i Zagajewski ani razu nie powołują się na, świeże wówczas, koncepcje francuskiego filozofa. Tymczasem zaproponował on kilka dodatkowych odpowiedzi na wątpliwości podobne, jak się zdaje, do tych, z którymi mierzyli się polscy poeci.

¹²J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, s. 58.

Najbardziej wyrazistym punktem teoretycznym rozprawy Garaudy'ego jest teza, że dziewiętnastowieczne, „zdroworozsądkowe” koncepcje realizmu oparte na weryzmie zniekształcają, a nie w przekonujący sposób przedstawiają rzeczywistość. Rozważając w pierwszym szkicu (poświęconym twórczości Picassa) zagadnienia malarstwa, dochodzi do wniosku, że deformacje realizmu mieszczańskiego biorą się przede wszystkim ze sztucznego oddzielania tego, co artysta patrzący empirycznie wie o danym przedmiocie, od tego, co w konkretnej chwili widzi bezpośrednio (tradycyjny realizm miał odwzorowywać jedynie ów bezpośrednio dany aspekt wizualny przedstawianego przedmiotu). Jest to w jego opinii narzucenie określonej, sztucznej perspektywy, która jest sprzeczna z naturalnym sposobem postrzegania świata przez człowieka. Ten bowiem percypuje rzeczywistość, posługując się naraz swoimi zmysłami, wiedzą, a również wyobraźnią:

Nie pytam, jak zawodowy mierniczy, czy paryska Notre Dame widoczna jest z tego lub z owego mostu. Jest ona w mojej pamięci tak czy inaczej osadzona w krajobrazie Paryża, nawet jeśli to zestawienie nie jest zgodne z planem katastralnym miasta. Wspominając twarz kobiety czy przyjaciela, widzę ją jednocześnie z profilu, *en face* i w trzech czwartych lub ewokuję wizję całości, wyrażającą dla mnie w pełni jej obecność – nawet jeśli synteza ta nie da się przetłumaczyć na zapis antropometryczny¹³.

Konsekwencją przyjęcia takiego punktu widzenia jest przydanie malarstwu funkcji analitycznej. Ma ono odtąd nie tyle imitować pozory świata dostępne człowiekowi przy pierwszym, powierzchownym jego oglądzie, ile oddawać sposób poruszania się człowieka w świecie, jego poznawania i przedstawiać stan wiedzy człowieka o rzeczywistości. Po takim zdefiniowaniu dążeń realizmu staje się jasne, dlaczego *Panny z Avinionu* mogą zostać uznane za obraz bardziej realistyczny niż akt akademicki – co byłoby niewyobrażalne ani wedle kryteriów tradycyjnego realizmu mieszczańskiego, ani dla, nieświadomych, że ich myślenie jest tymi kryteriami zniewolone, twórców doktryny socrealizmu.

Ponadto tak rozumiany realizm zaczyna służyć pogłębieniu wiedzy człowieka o świecie. Pozwala on widzowi pod otaczającymi go pozorami dostrzegać niewidziane wcześniej aspekty przedmiotów, docierać do ich istotowych treści. Natomiast pozwalając człowiekowi zrozumieć otaczający go świat, realizm umożliwia mu odtąd dążenie do jego przeobrażenia. Zdefiniowanie dążeń sztuki w łańcuchu pozór – istota – zmiana umożliwiło Garaudy'emu próby wpisania swojej wizji realizmu bez granic w projekt marksistowski. Staje się teraz jasne, dlaczego studium byka Picassa z 1946 roku jest dla francuskiego filozofa tak wdzięczną egzemplifikacją jego oczekiwań względem malarstwa w ogóle. Picasso zamienił miejscami punkt wyjścia i dojścia. Wyszedł od pełnego, stereotypowego modelu, swoim celem czyniąc „szukanie linii dynamicznych i zarysów konstrukcyjnych”¹⁴, które dla wcześniejszych malarzy stanowiły jedynie wstępny szkic, wymazywany z gotowego obrazu po zakończonej pracy, a dla Picassa stanowił o jego, skrytej pod pozorem, istocie:

¹³R. Garaudy, *Realizm bez granic*, s. 37.

¹⁴Tamże, s. 22.



P. Picasso, *Byk* 1946. Fotografia ekspozycji Norton Simon Museum w Pasadenie

Źródło: <https://www.flickr.com/photos/vahemart/31475770070> [dostęp: 2.01.2019].

To dążenie do różnie pojmowanej istoty staje się dla Garaudy'ego głównym wyznacznikiem realizmu, którego nie będzie już odtąd rozumiał jako katalogu ścisłych kryteriów estetycznych. W sztuce i literaturze będzie teraz poszukiwał obrazów sytuacji, dążeń i procesów zbieżnych w jego odczuciu z duchem epoki.

Niestety nie definiuje bliżej, czym właściwie ów duch epoki miałby być, poza tym, że ma się on oczywiście pokrywać z Marksowskim rozumieniem postępu i zmiany. Bardzo ważne jest tu jednak, że nie oczekuje on od twórczości artystycznej gotowej wizji przyszłości ani nawet bezpośredniego formułowania postulatów politycznych czy społecznych – wywrotowy potencjał sztuki i literatury może w jego opinii kryć się w samej tylko celnej diagnozie rzeczywistości:

Byłoby pożądaną, aby pisarz czy artysta miał jasną świadomość perspektyw na przyszłość, nadając przez to swemu dziełu znamię zaangażowania w walce. Lecz ograniczając się do tego tylko kryterium musielibyśmy natknąć się na problem, który stawiał Baudelaire: „Czy cnotliwi pisarze lepiej potrafią wzbudzić w nas miłość do cnoty?”. Moralność sztuki nie polega na dawaniu recept, lecz na budzeniu świadomości.

Marksizm nie lekceważy specyfiki twórczości artystycznej¹⁵.

Takie założenia pozwoliły mu cenić Saint-John Perse'a, który, mimo że (jak mniemał) kierował się obcymi mu intencjami, spełniał jego oczekiwania, ukazując w swojej poezji „wielkość człowieka” i „ufność w ludzką przyszłość”¹⁶.

¹⁵Tamże, s. 199.

¹⁶Tamże, s. 113.

Szkic o Saint-John Persie jest niewątpliwie najsłabszą częścią książki Garaudy'ego, nie formułuje on w nim bowiem żadnych jasnych propozycji teoretycznych, jednak dzięki temu, że rozwija w nim swój specyficzny styl myślenia o realizmie (określony głównie, jak mówiłem na początku, w eseju o Picassie), udaje mu się powiedzieć później jeszcze kilka ciekawych rzeczy o twórczości Kafki.

Wydaje się, że autor *Procesu* satysfakcjonuje filozofa na zasadzie podobnej do tej, w myśl której poezja Różewicza satysfakcjonowała Kornhausera. Powieści i opowiadania Kafki oddające poczucie wyobcowania jednostki w społeczeństwie industrialnym z jego bezlitosnymi, zbiurokratyzowanymi mechanizmami, stanowią dla filozofa kwintesencję marksistowskiej krytyki społecznej, mimo że pisarz posługuje się zupełnie innym językiem i kieruje się innymi założeniami:

Rzeczywistość społeczna, której Kafka był jednocześnie świadkiem, ofiarą i sędzią, jest równie fantasmagoryczna jak magiczne i mityczne grupy ludzi pierwotnych. Z tą różnicą, że wyobcowanie następuje tu nie z powodu bezradności człowieka wobec sił przyrody, lecz z poczucia niemocy wobec sił społecznych, które coraz wyraźniej ujawniają swą obcość i wrogość. Każdej chwili może nastąpić kataklizm, który wchłonie ludzi, ich dzieła, marzenia i wszystko, do czego przywiązują wagę. Życie codzienne w świecie alienacji pogrążone jest w atmosferze niepokoju i stale grożącej katastrofy. I to właśnie Kafka bezpośrednio uświadamia i uzmysławia. Nie potrzebuje tłumacza: opisując rzeczywistość taką, jaka jest, nic nie dodając – taką, jaka jest, to znaczy z jej dobrze noliwionym mechanizmem, ale także z nieodłącznym zagrożeniem, z uciskiem i przemocą, jakie narzuca, z popłochem, ironią czy buntem, jakie rozpala w głowach i sercach ludzi, Kafka, przez sam opis, sugeruje postulat, konieczność innego świata, chociaż nie widzi immanentnego ruchu, dzięki któremu dokonuje się przejście od jednej rzeczywistości do innej¹⁷.

Warto tu wspomnieć o jeszcze jednym postulacie estetycznym Garaudy'ego. Sprzeciwiał się on mocno (w przypadku Kafki szczególnie) oddzielaniu formy od treści utworu, twórczość artystyczną postrzegając jako podobną do konstruowania mitów. Zadaniem realisty nie ma być inwentaryzacja rzeczywistości, ale odkrywanie jej nieznanых wcześniej aspektów poprzez kreację nieoczywistych symboli i powiązań – w ten sposób sztuka może nie ograniczać się do biernego odbijania rzeczywistości, ale dążyć do kreacji nowego świata. Takie jej odczytywanie nie będzie jednak możliwe bez uszanowania autonomii i swoistości utworu:

Na próżno szukałoby się na przykład w *Komendancie z Kolonii karnej*, w *Cesarzu z Budowy chińskiego muru*, w *Sędziach z Procesu* czy w *Panach z Zamku* prostej alegorii Ojca, Kapitału lub Boga Kierkegaarda. Gdyby do tego sprowadzało się dzieło Kafki, zrobiłby lepiej, zostając psychoanalitykiem, ekonomistą czy teologiem i jasno mówiąc, co myśli. Kafka nie jest filozofem, lecz poetą, to znaczy nie usiłuje wyłożyć czy dowieść swej tezy, lecz chce przekazać nam, uzmysłowić pełną wizję świata, sposób, aby go przeżyć, a nie zagubić się w nim.

Jak wszyscy wielcy twórcy, Kafka widzi i konstruuje świat z obrazów i symboli, dostrzega i uświadamia nam związki między rzeczami, jednoczy w niepodzielną całość doświadczenie,

¹⁷Tamże, s. 188-189.

sny, zmyślenie, magię nawet i w tym nakładaniu się znaczeń ukazuje każdemu zarys spraw powszednich, minionych marzeń, idei filozoficznych lub religijnych i wyraża pragnienie wyjścia poza zamknięty krąg świata¹⁸.

Trudno nie dostrzec wyrazistego podobieństwa takiego sposobu myślenia z założeniami, niewątpliwie bardzo Garaudy'emu dalekiej, amerykańskiej szkoły Nowej Krytyki z jej Brooksovskim pojęciem „herezji parafrazy” na czele¹⁹. Trudno zatem również dziwić się, że właśnie ten punkt rozprawy Garaudy'ego był najmocniej krytykowany przez Stefana Żółkiewskiego i Alinę Brodzką, którzy byli zgodni co do tego, że zadaniem artysty ma być odsłanianie znamion „istniejącej obiektywnie” struktury świata społecznego, nie zaś przynależny mitotwórcy konstruktywizm tworzący światy nieprzekładalne na inne języki i przez to – nieprzydatne dla marksistowskiego programu²⁰.

Wydaje się, że są to zarzuty słuszne w myśl przyjmowanych przez Żółkiewskiego i Brodzką kryteriów, jednak okazuje się, że ta sama niespójność i niekonsekwencja teoretyczna, które sprawiają, że rozprawa Garaudy'ego okazuje się słaba jako tekst marksistowski, stwarzają możliwość odzyskania tego tekstu dla ewentualnej dzisiejszej debaty o realizmie, której, jak sądzę, dzisiejszym sporom krytyczno- i teoretycznoliterackim brakuje.

W pierwszej dekadzie XXI wielu wybuchła w Polsce dyskusja o literaturze i sztuce zaangażowanej, która była reakcją na dominującą na przestrzeni lat dziewięćdziesiątych poetykę „Bru Lionu” i pochodne względem niego konwencje artystyczne koncentrujące się wokół kategorii prywatności, estetycznego formalizmu, autonomii artystycznej, nostalgii, duchowości, tożsamości, a przede wszystkim – apolityczności. W odpowiedzi pojawiły się głosy domagające się od sztuki powrotu do komentowania bieżących zjawisk społecznych, bezpośrednich interwencji politycznych i formułowania pozytywnych postulatów i programów przemian. Jednym słowem był to postulat powrotu do (ze wszech miar politycznej) rzeczywistości.

Streszczanie całego przebiegu tej dyskusji nie wydaje mi się tutaj potrzebne, tym bardziej że jej stan na rok 2015 wyczerpująco referuje Alina Świeściak w swoim szkicu *Fikcja awangardy?*, który ukazał się na łamach „Tekstów Drugich”²¹ (dyskusja ta nie została oczywiście po roku 2015 przerwana, nie wydaje się jednak rażącym uproszczeniem stwierdzenie, że z dyskursu krytyczno- i teoretycznoliterackiego przeniosła się przede wszystkim do pola samej praktyki poetyckiej – tu warto wspomnieć o antologii *Zebrało się śliny* pod redakcją Pawła Kaczmarskiego i Marty Koronkiewicz, o cennej serii poetyckiej Ha!artu pod redakcją Mai Staśko czy o działalności poznańskiej Fundacji Kultury Akademickiej). Chcę tu powiedzieć tylko tyle, że projekt literatury zaangażowanej nie obroni się w kategoriach teoretycznych, jeśli nie zmierzy się poważnie z dwudziestowiecznymi diagnozami kryzysu literackiej reprezentacji i referencji.

¹⁸Tamże, s. 186.

¹⁹Por. C. Brooks, *Herezja parafrazy*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 149-170.

²⁰Por. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966, s. 225-231, 249-252.

²¹A. Świeściak, *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 47-69.

Autorzy najpopularniejszych manifestów sztuki i literatury zaangażowanej formułują bowiem niewątpliwie wartościowe postulaty i celnie diagnozują społeczno-polityczne przyczyny wieloletniej niemożności zaistnienia artystycznego zaangażowania w Polsce, nie odnoszą się jednak do pytania o to, jakie mechanizmy miałyby umożliwić oddziaływanie poprzez sztukę na pozaartystyczną rzeczywistość ani nie podają argumentów, które pozwoliłyby obalić rozwijane przez wiele dekad teorie tradycji zwrotu lingwistycznego separujące jedną rzeczywistość od drugiej. Jednym słowem, nie stawiają pytania o realizm.

Zanim bowiem, tak jak Artur Żmijewski w *Stosowanych sztukach społecznych*²², nazwie się artystów „genialnymi idiotami”, którzy wprawdzie potrafią przygodnie poczynić trafne spostrzeżenia, ale nie rozumieją mechanizmów rządzących rzeczywistością społeczną, należałoby najpierw wskazać podstawy filozoficzne, które uzasadniałyby spekulację o obiektywnym istnieniu takich mechanizmów, a następnie zaproponować estetyczne narzędzia ich odkrywania.

Idąc dalej, przy dzisiejszym stanie świadomości teoretycznej dotyczącej zarówno mechanizmów wytwarzania tekstów kultury, jak i ich odbioru, nie można rozwiązać problemu braku kontroli nad interpretacją oddanych publiczności wytworów artystycznych autorytatywnym stwierdzeniem, że „sztuka dosłownie «pokazuje», co wie” tak jak czyni to Żmijewski w innym miejscu tego samego tekstu²³. Obrona takiego stwierdzenia wymagałaby podjęcia się potężnej pracy przekonującego teoretycznie przywrócenia esencjalnego myślenia o literaturze i wytworzenia nowych narzędzi analitycznych, które służyłyby poświadczaniu słuszności prawidłowych, „obiektywnych” interpretacji i falsyfikowaniu odczytań błędnych.

Da się pewnie bronić stwierdzenia Igora Stokfiszewskiego, że Dorota Masłowska i Michał Witkowski (pośród innych) „wyraźnie zerwali z postmodernistyczną wizją literatury dalekiej od zagadnień publicznych, pisząc tomy społecznie zorientowanej prozy”²⁴. Wymagałoby to jednak zbadania, na jakich zasadach czerpali oni (a czerpali nader obficie) z wykształconych w odpowiedzi na teorie poststrukturalistyczne konwencji pisarskich, opartych na cytacie, pastiszu i parodii, i w jaki sposób wykorzystywali ten dorobek dla własnych (politycznych) celów. Jeśli teza o oczywistym zaangażowaniu *Wojny-polsko ruskiej* czy *Lubiewa* w sprawę reprezentacji wykluczanych dotąd przez literaturę grup społecznych („mieszkańcy bloków” u Masłowskiej, homoseksualiści u Witkowskiego) ma być czymś więcej niż właśnie takim zdroworozsądkowym domniemaniem „oczywistości”, konieczne jest pokazanie, na jakich zasadach książki te podejmują się zadania reprezentowania rzeczywistości w ogóle w literaturze, skoro bez żadnych wątpliwości nie są to zasady oparte na weryzmie.

Zmierzam do tego, że postulatami i zadaniami formułowanym przez manifesty literatury i sztuki zaangażowanej (obok przytoczonych tekstów Żmijewskiego i Stokfiszewskiego szczególną uwagę warto zwrócić również na zbiorową pracę *Manifest nooawangardy*) nie towarzyszy jak dotąd odpowiedź teoretyczna sugerująca sposoby wywiązywania się z tych zadań. Aby sztuka i literatura mogły wywoływać pożądany przez krytyków tego nurtu społeczno-polityczny

²²A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoeczne/> [dostęp: 10.01.2019].

²³Tamże.

²⁴I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 30.

skutek, konieczna jest odpowiedź na dwa pytania, które w moim odczuciu sprowadzają się do namysłu nad kategorią realizmu. Po pierwsze, jakie narzędzia „estetyczno-techniczne” mogą służyć przekraczaniu zdiagnozowanej przez lingwistyczne teorie literatury granicy pomiędzy rzeczywistością artystyczną a pozaartystyczną? Po drugie, jak zabezpieczyć te narzędzia przed zawłaszczeniem ich przez wrogie reprezentantom nurtu zaangażowanego (których pozycja polityczna jest ściśle i wyraźnie określona) siły reakcyjno-konserwatywne? – innymi słowy, jak uzasadnić, że istnieje obiektywna, niepoddająca się relatywizacji istota rzeczywistości polityczno-społecznej i że jej opis w kategoriach lewicowo-emancypacyjnych jest jej jedynym słusznym opisem.

Realizm bez granic nie przynosi oczywiście żadnych gotowych odpowiedzi na powyższe pytania, ale ma dwie niezaprzeczalne zalety. Po pierwsze, jest ilustracją i przypomnieniem pewnego stanu świadomości, w którym było oczywiste, że to namysł właśnie nad kategorią realizmu, bardziej niż nad jakąkolwiek inną, jest koniecznym warunkiem jakiegokolwiek dyskusji o politycznych korzyściach, jakie może nieść ze sobą sztuka i literatura. Po drugie, prezentuje specyficzny styl myślenia, który pokazuje, na jak wiele sposobów można o realizmie rozmawiać i jak pojemna i dynamiczna jest to kategoria, która przestaje się odtąd jawić jako statyczne hasło historycznego słownika pojęć estetycznych. Próby, mniej lub bardziej udolne, jakie podejmuje Garaudy, omawiając obrazy Picassa czy opowiadania Kafki, pokazują, w jaki sposób można bronić przekonania (które wcale nie jest tożsame z Marksowską wizją historiozoficzną), że każdy wartościowy utwór artystyczny w taki czy inny sposób angażuje się w sprawy świata realnego – nawet jeśli, jak pisał Louis Aragon w przedmowie do *Realizmu bez granic*, jest to utwór świadomie się od realizmu odłączający²⁵.

²⁵Por. L. Aragon, *Przedmowa*, [w:] R. Garaudy, *Realizm bez granic*, s. 12.

SŁOWA KLUCZOWE:

Kafka

Burska

P I C A S S O

Saint-John Perse

a w a n g a r d a

ABSTRAKT:

Artykuł prezentuje, w dużej mierze dzisiaj zapomnianą, koncepcję realizmu autorstwa francuskiego filozofa marksistowskiego Rogera Garaudy'ego, zawartą w jego książce *Realizm bez granic*. W pierwszej części odtworzono kontekst, w jakim funkcjonował polski przekład eseju, który ukazał się w 1967 roku. Tezy francuskiego myśliciela zestawione zostają z innymi głosami w toczącej się wówczas w Polsce z dużą intensywnością dyskusji o realizmie. Przywołano m.in. postulaty Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego z ich książki *Świat nie przedstawiony* oraz diagnozy Janusza Sławińskiego ze szkicu *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. W części drugiej zaproponowano kilka ujęć książki Garaudy'ego, które być może pozwolą uznawać *Realizm bez granic* za przydatny również w ramach dzisiejszej dyskusji teoretycznoliterackiej. Postawione zostaje pytanie o to, czy i w jaki sposób zaproponowane przez francuskiego myśliciela narzędzia mogą być przydatne do opisu współczesnych zjawisk literackich i jak poszczególne elementy jego koncepcji można wykorzystywać do formułowania nowych, już niekoniecznie marksistowskich koncepcji realizmu.

Ż Ó Ł K I E W S K I

marksizm

realizm socjalistyczny

K o r n h a u s e r

G A R A U D Y

realizm

Z a g a j e s k i

B r o d z k a

NOTA O AUTORZE:

Gerard Ronge – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kierownik projektu „Kategoria nowości w polskiej literaturze współczesnej. Oryginalność po postmodernizmie” realizowanego w ramach programu ministerialnego „Diamantowy Grant”. Interesuje się teorią i filozofią literatury.

Tomasz Sobieraj

Realizm „krytyczny” i empatyczny. Modernistyczne projekty pisarskie (Prusa i innych)

k r y t y k i :
Ewa Paczoska, *Lekcje uważności. Moderniści i realizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018

Problem literackiej reprezentacji świata odgrywał zasadniczą rolę w dziejach powieści nowożytnej, skupiając na sobie uwagę samych pisarzy, teoretyków gatunku i krytyków literackich. Wiązał się on ściśle z zagadnieniami estetyczno-literackimi, poetologicznymi, normatywnymi, obejmował też sferę filozofii literatury, odnosząc się – przynajmniej w sposób implikowany – do strategii epistemologicznych i przeświadczeń ontologicznych, obowiązujących w danym okresie historyczno-kulturowym¹. W swojej najnowszej monografii pt. *Lekcja uważności. Moderniści i realizm* Ewa Paczoska przedstawiła nowatorską, nierzadko fascynującą w swoich zastosowaniach egzegetycznych, propozycję redefinicji realizmu prozy wczesnomodernistycznej, skupioną m.in. właśnie na problemie reprezentacji, a także na zagadnieniach antropologiczno-literackich (podmiotowości). Ramę modalną dla hipotez badaczki stano-

wi nowoczesność, formacja, której poświęciła ona już wiele znakomitych, odkrywczych prac. Ważnym literackim manifestem nowoczesności okazała się – zdaniem Paczoskiej – proza realistyczna schyłku XIX i początku XX wieku, reprezentowana w jej ujęciu głównie przez twórczość Bolesława Prusa i Henry’ego Jamesa (nb. stanowiącą główny obiekt analiz w pierwszej części książki, zatytułowanej *Testowanie granic*), proza przekształcająca dotychczasowy model realizmu, ściśle przy tym powiązana z kategorią „uważności”. Interpretowani przez nią pisarze, kojarzeni zwyczajowo z poetyką realizmu, sytuują się ciągle w jego ramach, tyle że – jak podkreśla autorka – „wciąż, w różnych kierunkach rozszerzają jego pole i testują jego granice” (s. 15). I dalej: „Program nowego realizmu, który proponują Prus i James, zmierza od formuły «reprezentacji» do formuły «obecności»” (s. 15). Ich poszukiwaniom artystycznym nadal wszak przyświecał „imperatyw prawdy”.

Jeden z najlepszych znawców powieści modernistycznej i postmodernistycznej, Brian McHale, charakteryzował tę pierwszą odmianę gatunku jako ukształtowaną przez dominantę

¹ Ian Watt przekonująco uzasadniał związek poetyki angielskiej powieści realistycznej z filozofią empiryzmu, nastawioną na konkret i doświadczenie jednostkowe. Zob. tegoż, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, rozdział I: *Realizm a powieść jako forma literacka*, s. 5-36.

epistemologiczną. „Oznacza to – pisał – że stosuje ona strategię, które wysuwają na pierwszy plan pytania w rodzaju [...]: «Jak mam interpretować świat, którego jestem częścią? I czym w tym świecie jestem?» [...] Można też dodać inne pytania, również typowo modernistyczne: «Co należy poznać? Kto poznaje? Jak oni to poznają i jak bardzo są tego pewni? Jak przekazywana jest wiedza między ludźmi i jak bardzo jest ona rzetelna? Jak zmienia się przedmiot poznania, gdy przechodzi od jednej osoby poznającej do drugiej? Gdzie leżą granice tego, co poznawalne?»”².

Wydaje się, że podobne (lub wręcz tożsame) zagadnienia epistemologiczne formowały struktury „nowego” realizmu w prozie Prusa, Jamesa, a także Stanisława Brzozowskiego oraz Virginii Woolf, bohaterki dwóch szkiców zamieszczonych przez Paczoską w drugiej części jej monografii, zatytułowanej *Poszerzanie obszaru*. Interpretacje poszczególnych utworów oraz myśli teoretycznoliterackiej pisarzy oscylują tu wokół hipotezy nieciągłości, chaotyczności lub wręcz rozpadu świata. Warto wspomnieć, że już w połowie lat dziewięćdziesiątych autorka ogłosiła ważną książkę o *Lalce*³, w której formułę tę wykorzystała do błyskotliwej egzegezy powieści, ustanawiając ważny, wielokrotnie od-tąd wykorzystywany i rozwijany, trop interpretacyjny.

Realizm Prusa, Jamesa, Brzozowskiego, Woolf został przez autorkę zdefiniowany jako estetyka zdeterminowana przez odczucie kryzysu kulturowego nowoczesności, oddziałującego na formy reprezentacji literackiej, modus bohatera i wreszcie na struktury narracyjne oraz kompozycje fabularne powieści. Paczoska przeprowadziła na przykład komparatystyczną interpretację *Lalki* Prusa i powieści *Ame-*

rykanin Henry’ego Jamesa, odkrywając dużo zbieżności i podobieństw między wyobraźnią artystyczną obu pisarzy, rzutujących na format protagonistów oraz ich doświadczeń miłosnych i społecznych. Kryzys idealizmu (życiowego) nazначzył – jej zdaniem – sensy globalne obu powieści. „W świecie dotkniętym nowoczesną zmianą – pisała – romantyczny z ducha (ale i romansowy na wzór marzeń pani Bovary) idealizm buduje anachroniczne i dysfunkcjonalne fantazmaty, które nie pozwalają swoim wyznawcom na prawdziwy rozwój, blokują ich energię, wreszcie – nie pozwalają ujawnić się instynktom i uczuciom” (s. 61-62).

Manifestem poszukiwania kompleksowej rzeczywistości życia uczyniła autorka twórczość artystyczną i krytyczną Virginii Woolf, odnajdującej własną antenatkę w osobie Jane Austen. Teoria powieści Woolf oraz jej przekonania metafizyczne dotyczące istnienia zostały przez Paczoską precyzyjnie uchwycone, sama zaś pisarka – konfrontowana z Austen – jawi się jako krytyczka niezwykle świadoma reguł własnej twórczości oraz doskonale zorientowana w poetyce swojej wielkiej poprzedniczki. Swoją sprzeciw wobec tradycyjnego realizmu (charakterystycznego np. dla utworów Galsworthy’ego) motywowała pisarka dążeniem do uchwycenia pełnej rzeczywistości, a więc chęcią stworzenia powieści prawdziwie realistycznej, niezafałszowanej konwencjami literackimi oraz poznawczymi schematami. Powieść taka ukazywałaby związek drobiazgu i konkretności z autentyczną egzystencją, zawierała niepozorne momenty epifanii, owe – przywołane przez Woolf w *Do latarni morskiej* – „krople jasności”, w których na chwilę rozbłysła rzeczywistość niedająca się pochwycić całościowo.

Można by w analizowanej przez Paczoską prozie wczesnomodernistycznej odnaleźć przejawy realizmu „krytycznego”, przeciwstawionego wcześniejszemu, skodyfikowanemu w pierwszej połowie XIX wieku (głównie w twórczości

² B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 13.

³ Zob. E. Paczoska, „*Lalka*”, czyli *rozpad świata*, Białystok 1995 (wyd. 2 Warszawa 2008).

Balzaka, ale także np. Dickensa), odmianom realizmu „naiwnego” (prezentacjonistycznego), który nie problematyzował ani statusu rzeczywistości, ani bohatera, uznając powieściowe artefakty – zgodnie z zasadą referencji bezpośredniej – za odtworzenie świata istniejącego obiektywnie (poza dziełem literackim). *Mimesis* krytyczna zasadzałaby się z kolei na podawaniu w wątpliwość statusu zarówno rzeczywistości przedstawionej w utworze, jak i samych bohaterów, a także sposobów jej poznawania przez narratora i/lub bohatera⁴. Rzecz jasna, ta druga kwestia wiązała się już z perspektywizmem poznawczym albo, inaczej rzecz ujmując, z techniką punktu widzenia, teoretycznie opracowaną i praktycznie realizowaną przez Henry’ego Jamesa, Bolesława Prusa i wielu innych powieściopisarzy wczesnego modernizmu. Paczoska przekonująco udowodniła, że i Prus, i James wyróżniali się „niezwykle wysoką świadomością”, wszakże „każdy z nich poświęca kwestiom mechaniki powieściowej oddzielne i dogłębne refleksje” (s. 75). To trafne rozpoznanie, ujawniające kontekst nieobecny dotąd w pracach poświęconych Prusowskiej teorii powieści (i literatury), które akcentowały związki polskiego pisarza z innymi twórcami i tradycjami.

Autorka przekonuje nadto, iż w modelu realizmu powieści wczesnomodernistycznej Prusa i Jamesa kluczową rolę odgrywała także nowa koncepcja antropologiczna – „człowieka psychologicznego” (termin ukuty przez polskiego pisarza) (s. 76). W koncepcji tej skumulowały się różnorodne czynniki, ona sama zaś stano-

wiła korelat poszukiwań twórców zmierzających do odkrywania prawdy autentycznego doświadczenia. Struktury poznawcze „człowieka psychologicznego” nie tworzyły już fundamentu pod prawdę obiektywną, stały się bowiem pozycjami zrelatywizowanymi, poddanymi działaniu rozmaitych czynników determinujących, w tym także treści nieświadomości. Bohaterowie „sformatowani” według koncepcji „człowieka psychologicznego” funkcjonowali w świecie coraz bardziej heterogenicznym, konfrontującym ze sobą wiele stanowisk poznawczych i emotywnych, pozbawionym zaś nadrzędnej perspektywy scalającej sens globalny powieści w koherentną całość. Taką formułę „realizmu empatycznego”, by przywołać termin Paczoskiej⁵, realizmu, który skupiał się na eksploracji podmiotowych uczuć, doznań i myśli protagonisty doświadczającego świat na sposób solipsystyczny, realizowała z pewnością *Lalka* Prusa. Jeśli idzie o *Emancypantki*, to rzecz wyglądała inaczej z uwagi na wprowadzoną przez Prusa korektę światopoglądową w postaci silnej tezy metafizycznej. Wspomniana formuła przejawiała się też, rzecz jasna, w wielu powieściach Henry’ego Jamesa.

Obcując z interpretacjami realizmu „krytycznego” dwóch głównych bohaterów monografii, chciałoby się niekiedy uchwycić autorskie rozumienie kategorii „rzeczywistości”, która niestety nie jest objaśniona i funkcjonuje raczej na zasadzie presupozycji. Z rozważań Paczoskiej można wywieść wniosek, że metafizyczne poglądy Prusa, Brzozowskiego, Jamesa i innych nie zrewolucjonizowały jednak hipotezy realistycznej. To znaczy: autorzy ci zakładali, iż rzeczywistość, której dostępność w procesie poznawczym znacząco się wprawdzie sprob-

⁴ Zaproponowana tu – zresztą w trybie operacyjnym – definicja realizmu „krytycznego” czy też *mimesis* krytycznej nie pokrywa się w całości z tym, co w 2007 roku zaproponował Jerzy Franczak, który napisał: „można [...] powiedzieć, że *mimesis* tradycyjna opierała się na przekonaniu, iż doświadczenie jest ze swej natury wysławialne. *Mimesis* krytyczna, zamiast powielać oferowane przez kulturę scenariusze, dąży do ukazania jej nomenklatury, do opisanie mechanizmu reprodukcji zastanego doświadczenia językowego”. J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 49.

⁵ Paczoska stwierdziła: „Powieść w wydaniu Jamesa i Prusa dałoby się na pewno umieścić w formule «realizmu empatycznego», czyli nastawionego na sposób odczuwania świata przez bohaterów, gdzie oko kamery skierowane jest na sferę wrażeń, uczuć, relacji między tym, co ukrywane, i tym, co manifestowane” (s. 76, wyróżnienia autorki).

lematyzowała, istnieje wszak niezależnie od podmiotu. Nieobecność tej problematyki wynika tu ze świadomego autorskiego założenia; monografia po prostu koncentruje się na innych perspektywach realizmu.

Za najważniejszą merytoryczną zaletę monografii *Lekcje uważności* uznałbym podjętą i konsekwentnie przez autorkę realizowaną próbę „zmodernizowania” realizmu Prusa i innych omawianych w niej pisarzy. Ewa Paczoska twórczo rozwinęła tu swoje niegdysiejsze rozpoznania, (re)konstruuje poetykę i światopogląd powieści realistycznej przełomu XIX i XX wieku jako bodaj najważniejszej artystycznej emanacji nowoczesności.

Powieść ta wprowadziła istotne przekształcenia w panującym dotąd modelu realizmu. Można by ogólnie stwierdzić, iż obraz świata stał się w niej poznawczo nieprzenikniony, skomplikowany, złożony, nawet chaotyczny. Przemianom uległa także, jak już wcześniej zauważono, koncepcja podmiotowości, co uwidoczniło się i w konstrukcji narracji, i w profilach protagonistów. W końcowym fragmencie rozdziału *Empatia i ironia. Bolesława Prusa i Henry’ego Jamesa gry z powieścią wiktoriańską*, oceniając grę iluzji i deziluzji w fabułach obu pisarzy, autorka stwierdziła: „W *Lalce* czy *Ambasadorach* nie tylko [...] odsłania pomyłki czy błędy poznawcze bohaterów wynikające z niedostatecznej wiedzy lub ze stosowanych przez nich stereotypów poznawczych, lecz także pokazuje ogólną skłonność ludzkiego umysłu do łatwych fabuł, sensacyjnych wątków, domkniętych zakończeń, do łatwej kwalifikacji niejednoznacznych przecież wydarzeń życia. Wiedzie to do dekonstrukcji realizmu typu dickensowskiego” (s. 80).

Za istotny komponent „krytycznego” (oraz empatycznego) realizmu powieści Prusa i Jamesa uznała Paczoska dramatyzację, przy czym nie traktowała jej jako dobrze już rozpoznanego wyznacznika prozy modernistycznej. Ta drama-

tyzacja, kształtująca „nową formułę realizmu”, to „ważny pomysł konstrukcji powieściowej” (s. 87), oddziałujący na strukturę świata przedstawionego, która nabiera dynamiki, stając się konfrontacją i grą znaczeń bezpośrednio angażującą doświadczenia bohaterów. Paczoska widzi też w owej dramatyzacji (zresztą w ślad za Richardem Shustermanem⁶) wyrazistą ramę skupiającą i intensyfikującą substancję danego zdarzenia lub doświadczenia. Tym sposobem dramatyzacja byłaby środkiem ku osiągnięciu realności przesłoniętej przez rozmaite mistyfikacje poznawcze oraz konwencje literackie. Świat powieściowy zaś nabierałby cech płynności, a bohaterowie musieliby odkrywać prawdę o nim oraz o sobie w toku działań, zdarzeń, konfrontacji. „Substancjalizacja realności”, osiągnięta dzięki technice dramatyzacji, oznaczała już – jak dowodzi Paczoska – nowy, częściowy zmodyfikowany model realizmu powieściowego, niezrywający jeszcze całkowicie, rzecz jasna, związków z tradycją dziewiętnastowiecznej *mimesis*, ale nastawiony m.in. na odkrywczą eksplorację ludzkiego wnętrza oraz psychicznych doznań i doświadczeń bohaterów (s. 96).

Traktowanie powieści jako „ważnego zadania poznawczego”, które podejmować musiał zarówno autor, jak i czytelnik, sytuowałoby Prusa i Jamesa w ścisłym kręgu modernizmu. Pakt reprezentacji, stanowiący paradygmatyczny wyróżnik estetyki *mimesis* i – tym samym – powieści realistycznej, uległ w praktykach twórczych obu powieściopisarzy częściowej kontestacji. Świadczyło o niej m.in. przekonanie o niepełnej poznawalności świata zewnętrznego i wewnętrznego. Prus jako autor *Lalki* zbliżał się do agnostycyzmu poznawczego, niekiedy wręcz

⁶ Chodzi tu o esej krytyczny *Art as Dramatization*, zamieszczony w książce Shustermana *Surface and Depth: Dialectics Critics and Culture*, Cornell University Press 2002, w polskim tłumaczeniu Wojciecha Małeckiego wydany w zbiorze autora pt. *O sztuce i życiu: od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, opracowanie i tłumaczenie tekstów W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wrocław 2007.

ocierał o sceptycyzm, z kolei James problematyzował sam sposób tworzenia opowieści, wypróbując, by tak rzec, różne jej możliwości (s. 113-114).

Ważną propozycją syntezy interpretacyjnej jest w monografii studium poświęcone ewolucji polskiej prozy dziewiętnastowiecznej widzianej przez pryzmat związków z wiktorianizmem. Autorka przekonująco – i pioniersko – udowodniła istnienie zarówno ideowych, jak i artystycznych podobieństw między literaturą polską a angielską, które pomimo odmiennych kontekstów politycznych rozwijały się w sposób porównywalny, co dowodnie świadczyło o tożsamości kulturowej formacji dziewiętnastowiecznej w całej Europie. Emocjonalne umiarkowanie, prymat obowiązków społecznych nad aspiracjami indywidualnymi, praca jako powołanie człowieka i kryterium jego wartości moralnej, idee etycznego utilitaryzmu – to wszystko składało się na światopoglądowe oblicze prozy polskiej i wiktoriańskiej. Wśród wymienionych przez Paczoską wielkich postaci kultury wiktoriańskich inspirujących polskich twórców zabrakło jednak Karola Darwina, którego wpływ na światopoglądy pisarzy dawno już przecież rozpoznano⁷. Wiktorianizm stał się wyrazistą emanacją duchowości dziewiętnastowiecznej, w literaturze zaś powieściowej uzasadniał niejako pakt reprezentacji. Wyłomy w tym pakcie oznaczały też zerwanie z pryncypiami ideowymi wiktorianizmu, co autorka trafnie odnotowuje w zakończeniu szkicu.

Szczególnym przypadkiem dialogu polsko-angielskiego, który rozwinął się na początku XX stulecia był – zdaniem Paczoskiej – potencjalny kontakt Irzykowskiego z Virginią Woolf, odwzorowujący ewolucję powieści modernistycznej. Ten znakomity szkic pokazuje wszystkie kompetencje badaczki: jej rozległą orientację

w przestrzeni nowoczesnej świadomości literackiej, zdolność tworzenia relacji komparatystycznych, hermeneutyczny polot i umiejętność aplikacji nowszych teorii i pojęć do historycznoliterackiej „empirii”. Tutaj skonfrontowała ona ze sobą *Pałubę* Irzykowskiego oraz wczesną powieść Woolf *Noc i dzień*, powstałą w 1919 roku. Można by stwierdzić, że badaczka rozpatruje poetyki i światopoglądy obu tych powieści jako przykłady realizmu „krytycznego”, a więc takiej strategii poznawczo-artystycznej, która, powtórzmy, podawała w wątpliwość zarówno stabilną tożsamość podmiotu oraz relacji interpersonalnych, jak i status ontologiczny świata zewnętrznego. Ten nowy realizm Irzykowskiego i Woolf odrzucał tradycyjne, dziewiętnastowieczne formy estetyki *mimesis*. Pisarze ci reformulowali rozumienie rzeczywistości, opowiadając się za „lekcją uważności” w stosunku do życia w całym jego chaosie, płynności i skomplikowaniu. Rzeczywistość tę oboje pragnęli pochwycić *in statu nascendi*, co wymagało nowych sposobów powieściowego opisu i analizy psychologicznej. Artystyczne oblicze tej rzeczywistości straciło już niegdysiejszą – znamioną dla poetyki realizmu dziewiętnastowiecznego – przejrzystość i jednoznaczność, ona sama bowiem nieustannie wymykała się pojęciowemu opanowaniu, była strukturą złożoną, tajemniczą i do końca nieprzeniknioną. Modernistyczni powieściopisarze, adepci realizmu „krytycznego” i zarazem „empatycznego”, komplikowali tedy i nadawali cech wieloznaczności światom przez siebie kreowanym, orientując się coraz konsekwentniej na wnikanie w jednostkowe ludzkie doświadczenie. Świetnym potwierdzeniem tej hipotezy badawczej jest ostatni szkic drugiej części książki Paczoskiej, poświęcony opublikowanej dopiero niedawno – pisanej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku – *Powieści pod różą* Jerzego Kornackiego i Heleny Boguszewskiej, współzałożycieli znanej międzywojennej grupy literackiej „Przedmieście”, propagującej w międzywojniu realizm zaangażowany.

⁷ Zob. np. G. Levine, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, London–Chicago 1992 (wyd. I – 1988 rok).

W podsumowaniu monografii Paczoska interesująco rozpatruje położenie „realizmu” w literaturze i sztuce współczesnej. Sądzi ona, że jego obecność – rzecz jasna, w odmiennej formie niż półtora wieku temu – stanowi niezbywalny składnik literackiej komunikacji. Niewykluczone, że realizm na powrót stanie się (?) wehikułem doświadczenia jednostkowego i społecznego i najskuteczniejszym sposobem odzyskiwania prawdy, oczywiście już nie uniwersalnej i intersubiektywnej, lecz – podobnie jak w modernizmie początku XX wieku – skontekstualizowanej i perspektywicznej. Dokonane przez Paczoską rozpoznania utworów modernistów polskich i obcych tworzących w dobie nowoczesności ów proces restytucji i redefinicji realizmu potwierdzają. Ponadto mogą one – owe rozpoznania – działać jako katalizator dalszych badań nad przekształceniami powieści modernistycznej pierwszej połowy XX wieku.

SŁOWA KLUCZOWE:

nowoczesność

REALIZM

doświadczenie

ABSTRAKT:

Recenzja dotyczy monografii Ewy Paczoskiej *Lekcja uważności. Moderniści i realizm* (Warszawa 2018), która stanowi nowatorską próbę interpretacji nowego modelu realizmu w polskiej i obcej prozie przełomu XIX i XX wieku, stanowiącej ważne stadium w rozwoju kultury i literatury nowoczesnej. Autorka wnikliwie przedstawiła proces zmian, jakim podlegało w powieści (wczesno)modernistycznej rozumienie rzeczywistości oraz sposobów jej (re)konstruowania w tekście. Krytycyzm i empatia wyznaczały – zdaniem Paczoskiej – strategie poznawcze i twórcze ówczesnych powieściopisarzy. Głównymi bohaterami rozprawy są Bolesław Prus, Henry James i Virginia Woolf, autorzy, których zarówno twórczość, jak i świadomość poetologiczna torowały drogi rozwojowi powieści modernistycznej w XX wieku.

powieść modernistyczna

empatia

k r y t y c y z m

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Sobieraj – profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM, historyk literatury i kultury okresu pozytywizmu i Młodej Polski. Ostatnie publikacje: *Stanisław Brzozowski. Przybliżenia* (2016); *Między konwencją a innowacją. Szkice o polskim dramacie i teatrze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (2018), edycja krytyczna *Emancypantek* Bolesława Prusa (vol. 1, 2015; vol. 2, 2017). |

Iwona Misiak

Listy i dziennik Anny Moszyńskiej: awers rozmowy, rewers szaleństwa

k r y t y k i :
Anna Moszyńska. Listy z Pirny, 1850. Uzupełnione fragmentami dziennika oraz listami Piotra Moszyńskiego, oprac. Emilia Kolinko, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018

Dokumenty osobiste publikowane w serii Archiwum Kobiet to wyjątkowe przedsięwzięcia edytorskie i wydawnicze. Autorki opracowań, które odnalazły i odczytały dziewiętnastowieczne rękopisy, opatrzyły je wstępami, biografiami, kalendariami, aneksami, komentarzami, zrezygnowały z modernizacji zapisów i innych edytorskich ingerencji, zachowując wszelkie „indywidualne cechy osoby piszącej: nawyki językowe, wahania pióra, umiejscowienie dopisków”¹. Listy, dzienniki, pamiętniki kobiety były dotychczas słabo reprezentowane i zwykle pomijane w historiografii i historii literatury bądź istniały w okrojonych wersjach. Na długie lata ich zapiski utknęły i tkwią nadal w archiwach oraz bibliotekach. Druga publikacja w tej innowacyjnej serii, którą rozpoczęła *Bronisława Waligórska. Listy z cytadeli, 1886* przygotowana przez Monikę Rudaś-Grodzką, to korespondencja i dia-

riusz Anny Moszyńskiej odkryte przez Emilię Kolinko. W obydwu książkach została przywrócona głęboka relacja między czasem teraźniejszym i przeszłością oraz realnością, a w przypadku Moszyńskiej również z dramatycznym zjawiskiem choroby psychicznej. Oznacza to, że sytuacja, w której żyła i pisała Moszyńska, wróciła do nas i możemy odczytywać (jej) historię bezpośrednio w oryginalnej formie niewygładzonego, niepoprawionego tekstu. Mamy sposobność poznawać (analizować i interpretować) tekst, który jest filologicznie wierny minionej rzeczywistości i prawdziwy, tzn. niezamknięty w arbitralnie ustalonej, czyli zmienionej/unowocześnionej postaci nadanej mu przez edytora².

Edycja zachowująca rękopiśmienny kształt dokumentu, bliski autentycznej formie zapisu (z zaznaczonymi w druku przekreśleniami, zmazaniami, uzupełnieniami, odwróceniami), przywraca „możliwość zapoznania się z tym, co w tekście jest nienormatywne, co odbiega od konwencji albo nawet ją narusza”³. Pomysł wydawniczy

¹ M. Prussak, *Edycja dokumentacyjna. Zasady wydania*, [w:] *Bronisława Waligórska. Listy z cytadeli 1886*, ancilla libri M. Rudaś-Grodzka, Warszawa 2018, s. 7. Moim zdaniem druk nie jest całkiem „formą bezosobową” (tamże), ponieważ nawet literackie i projekty typograficzne odzwierciedlają decyzje osobiste i/lub polityczne. Zob. A. Szydłowska, *Od Solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018; A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa i Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015.

² O krzyżujących się, a zarazem też zbieżnych drogach filologów i edytorów pisała M. Prussak, *My, filologowie*, [w:] *Tożsamość tekstu. Tożsamość literatury*, red. P. Bem, Ł. Cybulski, M. Prussak, Warszawa 2016, s. 7-8.

³ M. Prussak, *Edycja dokumentacyjna...*, dz. cyt., s. 7.

ściśle wpisuje się w działalność Zespołu Archiwum Kobiet IBL PAN, którego baza gromadzi dane dotyczące niepublikowanej autobiografistyki, zawierającej ogrom cennych dokumentów scalających wymiary osobiste i społeczno-polityczne. Celem Archiwum jest uzupełnienie sfery polskiej kultury, czyli wprowadzenie do niej zapomnianych czy też wykluczonych głosów kobiet. Z tego zaginionego rejestru dźwięków teraz wyłoniła się Moszyńska, zamknięta wręcz w dwojaki sposób: z powodu braku zainteresowania badawczego i przyczyny własnej choroby, która skazywała ją na milczenie – została umieszczona w zakładzie dla obłąkanych, a mąż zapewniał ją, że będzie codziennie otrzymywała listy lub ustne wiadomości od niego i dzieci, ale jednocześnie odradzał, aby sama zbyt często pisała, gdyż ten trud umysłowy mógłby jeszcze bardziej jej zaszkodzić.

Emilia Kolinko zaznacza, że znalazła korespondencję i dziennik Moszyńskiej w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Wspomina w *Nocie edytorskiej*, że dokumentacja medyczna dotycząca jej bohaterki oraz część prywatnych listów Moszyńskich została przekazana z krakowskiej składnicy makulatury do biblioteki w 1989 roku. Przygotowując książkę, podzieliła ją na kilka zwartych elementów (z osobną numeracją stron) i tom składa się z: korpusu sześćdziesięciu listów Anny Moszyńskiej do męża (połowa), dzieci, przyjaciółek, służącej i innych osób oraz dwóch falsyfikatów (Moszyńska napisała te listy do męża, podając się za swojego lekarza), dwóch notatników diarystycznych Moszyńskiej; *Dodatki* mieszczą kilka różnych listów (od córki, pasierbicy przyjaciółek do Anny, dwa listy Piotra do różnych adresatów); w *Aneksach* badaczka umieściła dokumentację choroby Anny Moszyńskiej i listy lekarzy do jej męża; na końcu znajdują się listy Piotra Moszyńskiego do żony. Taka całość dokumentacyjna została opatrzona szczegółowym *Kalendarium* i wnikliwym *Wstępem*, na podstawie których możemy odtworzyć dzieje życia i choroby Moszyńskiej. Wielostronne

analizy Kolinko dotyczące Anny Moszyńskiej, jej rodziny, rodziny męża, a także wiele informacji o przyjaciółach i znajomych Moszyńskich (dodatkową pomocą jest tu *Słownik biograficzny*) oraz rozbudowane konteksty historyczne połowy XIX wieku, w tym dokładne opisy klinik dla chorych psychicznie i ówczesnych warunków oraz metod leczenia, skrupulatne i ciekawe przypisy, reprodukcje fotografii, listów, rysunków i inne ilustracje, jak również zaangażowanie badawcze autorki powodują, że lektura jest fascynującym zajęciem, choć też przytłaczającym z powodu pesymistycznej tonacji tych egodokumentów.

Anna Moszyńska (1820–1889), z domu Malinowska, urodziła się na Wołyniu w rodzinie szlacheckiej. Po śmierci rodziców Anną i jej rodzeństwem zaopiekowali się krewni. Trafiła do majątku Sobańskich, gdzie mieszkała Józefa Moszyńska i została jej panną do towarzystwa. Razem wyjechały do Czernihowa, do ojca Józefa, Piotra Moszyńskiego, który później został mężem Anny. Moszyński wrócił w 1934 roku z zesłania na Syberię, skazany za działalność w Towarzystwie Patriotycznym. Po aresztowaniu i przymusowym wyjeździe Piotra jego pierwsza żona związała się z oficerem litewskim, ale to Moszyńskiemu po powrocie z Tobolska przyznano opiekę nad córką. Po rozwodzie poprosił o rękę młodszą o dwadzieścia lat Annę Malinowską. Ich ślub odbył się w Kijowie w 1839 roku. Moszyńscy zamieszkali z Józefą w Dolsku na Wołyniu. Anna urodziła w 1840 roku pierwszą córkę Julię, która niedługo potem zmarła. Moszyńska zapadła w śpiączkę, chorowała, następnie te objawy i wcześniejsze dziewczęce przypadłości (blednica, omdlenia, drżenie kończyn, nerwowość) były kojarzone z jej poważniejszymi zaburzeniami umysłowymi; ponadto kobiety w rodzinie Malinowskich wykazywały skłonności do popadania w melancholię, a starsza siostra Idalia została zdiagnozowana jako nimfomanka. W 1842 roku rodzi się córka Zofia. Moszyńscy przeprowadzają się do Krakowa, gdzie Anna angażuje się w działalność

dobroczynną, m.in. współtworzy pierwszą krakowską ochronkę dla dzieci. Pojawiają się kolejne dzieci: Emanuel i Maria. W 1846 w mieście wybucha powstanie i w tym czasie Anna pisze wizyjny tekst pt. *Uczucia i widzenia Polki w roku 1846*, opublikowany anonimowo przez Piotra Moszyńskiego w 1850. Zaczyna chorować psychicznie, wykazując „niezdrową skłonność do mistycyzmu i ascetyzmu, nadmierną religijność [...], wyraża pragnienie zachowania czystości i odwrócenia się od świata”⁴ (*Kalendarium*, s. 27). Jej stan poprawia się po podróży wzdłuż Renu, jest znowu w ciąży i rodzi w 1847 roku syna Jerzego, następnie zapada na zdrowiu i popada w manię. Cierpi na bezsenność, miewa ataki furii, odmawia przyjmowania lekarstw i jedzenia. W 1848 wyjeżdża z mężem na kurację do Marienbadu. Po jej zakończeniu Moszyńscy zatrzymują się w Ostendzie, Paryżu i Londynie. W 1849 w Krakowie na świat przychodzi córka Helena. Latem Anna przebywa w Kolonii i widok tamtejszej katedry wywołuje w niej silne wzruszenia duchowe. W Szwajcarii spotyka matkę swojej zmarłej, idealizowanej przyjaciółki Eleonory Karwickiej, ostatecznie samopoczucie psychiczne i fizyczne Anny gwałtownie się pogarsza. Moszyński zabiera ją ponownie do Marienbadu, lecz tym razem zabiegi lecznicze nie przynoszą żadnej poprawy. Rodzina spędza zimę w Dreźnie wraz z przyjaciółmi i dalszymi krewnymi. Jeden z gości Moszyńskich notuje wtedy w pamiętniku, że Anna zupełnie zwariowała i rodzą się obawy, że może kogoś zabić albo podpalić dom. Z początkiem lutego 1850 roku Piotr zwozi żonę do pobliskiego zakładu dla obłąkanych w Pirnie. Odtąd Moszyńska staje się wieloletnią pacjentką szpitali dla chorych umysłowo. W prywatnym pirneńskim Zakładzie Leczenia i Opieki Królestwa Saskiego spędza pół roku. Następnie w sierpniu tra-

fia do szpitala w Leubus (obecnie Lubiąż), skąd po trzech miesiącach wyjeżdża do rodzinnego pałacu Moszyńskich w Krakowie. Po powrocie do domu przebywa również przez pewien czas w krakowskim Szpitalu Świętego Ducha, aż ponownie w 1851 roku zostaje umieszczona w Leubus, gdzie leczy się do 1875. Cztery lata później opuszcza zakład, mieszka do swojej śmierci z synem Jerzym w Łoniowie; jej mąż Piotr umarł w 1879 roku, ona dziesięć lat później.

W połowie lutego 1850 roku, w trakcie pobytu w pirneńskiej klinice, Anna zaczęła prowadzić dziennik, wkrótce potem także korespondencję. Jej listy i dwuczęściowy diariusz to świadectwa „obecności głosu i braku głosu” (*Wstęp*, s. 43), stwierdza Emilia Kolinko: „Anna Moszyńska pisała, by zaistnieć, dać wyraz swojej egzystencji, w jej emocjonalnym i intelektualnym znaczeniu”. Te dwa, prowadzone równolegle, osobiste dokumenty są także „chaotyczną wiązką wielu głosów, wielu autonarracji (dialogi, opowiadki dla dzieci, szkice literackie, wspomnienia) [...]”. Raz przyznaje się Anna do choroby, innym razem jej zaprzecza; raz jest zadowolona ze swojej krnąbrności, by za chwilę się spłoszyć, przysięgać mężowi uległość i posłuszeństwo; zniechęcona i zła, chce przestać pisać do Piotra, ale w końcu kapituluje, sięga po pióro, potrzeba pisania o sobie jest zbyt silna” (*Wstęp*, s. 52-53).

Jednak Moszyńska nie widziała sprzeczności między tymi głosami, które wybrzmiewają w jej korespondencji i dzienniku. Może dlatego, że traktowała swoje pisanie jak polifoniczną spowiedź albo raczej samą siebie spozstrzegając jako metamorficzne połączenie kilku postaci: kobiety i mężczyzny, kobiety i dziecka, matki, sieroty, hermafrodyty, mesjanki, patriotki, prorokini... W pierwszej części diariusza zapowiada, że zamierza się wypowiadać przed Piotrem, a wyznanie grzechów zawsze było dla niej „wielkim cierpieniem połączonym z niewypowiedzianą pociechą” (*Dziennik I*, s. 6). On jest spowiednikiem, ona cierpiącą duszą (*Listy*, s. 175). Mo-

⁴ Anna Moszyńska. *Listy z Pirny, 1850. Uzupełnione fragmentami dziennika oraz listami Piotra Moszyńskiego*, oprac. E. Kolinko, Warszawa 2018, s. 43. Dalej podaję w nawiasach tytuły rozdziałów i części książki oraz numery stron.

szyńska przywołuje wcześniejszy list, w którym rozpoczęła proces wyjawiania grzechów i tajemnic, określając swoją rolę: posłusznej siostry, córki, dziecięcia (*Listy*, s. 96), być może dlatego, że wcześniej napisała: „tobie mój Drogi przysięgam w obliczu Boga posłuszeństwo i wiarę małżeńską [...] Ale uważaj dobrze mój drogi Piotrze że to jest posłuszeństwo małżeńskie a nie, nieograniczone, które kobiety mężom przy Ślubie przysięgają; to nie jest te wyrzeczenie się woli własnej” (*Listy*, s. 94). W zapiskach porównuje się do osamotnionego dziecka, które zaczyna zdobywać samodzielność i dziwi się światu, nie znajdując w nikim ani nigdzie wsparcia. Słyszy tylko karcące zdania: „Ja ci mówiłam, Piotrze, kochaj mnie, a tyś mi na to zawsze odpowiadał, tyś chora, ja wołałam do ciebie, Piotrze, miłości! A tyś mnie lekarstwami poił. Aż na koniec nie stało niewiem czego, podobno cierpliwości, o Boże! Piotrze mój, przepraszam was zato” (*Dziennik I*, s. 7-8).

Piotr, przypominając jej godny pożałowania stan, w jakim znajdowała się przedtem, napomina żonę w liście: „Zaklinam Cię więc na wszystko co ci jest świętém żebyś bez oporu we wszystkiém słuchała przepisów Pana Pienitza i Ditrych bo tylko od scislego wypełnienia nawet najmniejszych rad zależy twój powrót zupełny i ustalenie na przyszłość zdrowia twego a tém samém połączenie się nasze” (*Piotr Moszyński. Listy do Anny Moszyńskiej, 1850*, s. 3).

Listy wymieniane między małżonkami tworzą dziwny dwugłos, każde z nich inaczej widzi i pamięta to, co się zdarzyło i co się dzieje. Moszyński utrzymuje, że choroba żony jest uwarunkowana słabością ciała i ma nadzieję, iż zostanie wyleczona. Moszyńska jest twierdzi, że wcale nie jest chora (ewentualnie, że ognisko jej „schorzenia” to serce), nie zgadza się na pobyt w klinice, zwykle odmawia przyjmowania lekarstw, więc często zmuszano ją do połykania tabletek, wiązana w kaftan podczas maniackich napadów, kiedy niszczy przedmioty. Zachowuje się agresywnie

wobec personelu i dokonuje samookaleczeń. Anna sfalszowała dwa listy do Piotra, podszywając się pod dyrektora kliniki – jako doktor Ernst Pienitz informuje Moszyńskiego, że stan zdrowia jego żony jest lepszy i można ją zabrać do domu. Piotr oczywiście od razu orientuje się i znowu ją upomina. Istnieją jeszcze inne świadectwa z tego czasu: korespondencja Moszyńskich z przyjaciółmi i krewnymi, listy wymieniane między lekarzami i Piotrem, a także zapisy przebiegu choroby Moszyńskiej sporządzone przez doktora Antona Dietricha w Pirnie i doktora Friedricha Hoffmana w Leubus. W dokumentacji medycznej powtarzają się opisy furii, których przebieg łączono z cyklem menstruacyjnym, próby podporządkowania sobie personelu, wiara chorej we własne nadprzyrodzone siły, urojenia religijne i poglądy komunistyczne, zatwardzenia, rozwołnienia, bezsenność, gorączkowość, gadulstwo, złośliwość, napady podniecenia seksualnego, obnażanie się, masturbacja. Drugi opis jest dłuższy i dodatkowo uwzględnia tło rodzinne, w tym występujące w rodzinie zaburzenia psychiczne, kontekst polityczny, czyli oddziaływanie burzliwych wydarzeń społecznych na samopoczucie pacjentki, przebieg poszczególnych cięż i okresów karmienia piersią, opis ciała oraz wyglądu narządów płciowych, zainteresowanie mistycyzmem i magnetyzmem, spacerowanie boso po pokoju i na zewnątrz, niezważanie na konwenanse, nieprzestrzeganie regulaminu ośrodka, brak tolerancji, historię leczenia wcześniejszych ekstaz i melancholii w Marienbadzie, utożsamianie się z Chrystusem na krzyżu, a także z hermafrodytą, który może zapłodnić sam siebie. Figura dwupłciowa ma zapewne związek z wyobrażeniami Anny o sobie, czuła, że jest kimś więcej niż kobietą, a mniej niż mężczyzną – „o tak, jakieś ono jakieś coś” (*Listy*, s. 176). Według lekarzy Moszyńska oceniała błędnie swój stan, nie uznając swojej choroby; ona uważała, że jej wzburzenie wynika z oporu, jaki słusznie stawiała, będąc uwięzioną wbrew własnej woli. A w czasie dobrego samopoczucia jest ironiczna i sceptyczna, nazywając siebie „Królową Wariatów” (*Dziennik I*, s. 24).

Niemożliwe byłoby znalezienie punktu wspólnego w trzech relacjach: listach Anny do męża i dzieci, listach Piotra i medycznych sprawozdaniach (ona jest poetka, on przyzwoity, a raporty suche), lecz bardziej zastanawia mnie akt spowiedzi w dokumentach osobistych Moszyńskiej, który Emilia Kolinko określiła jako konieczność i zarazem działanie chybione, skazane na porażkę, ponieważ Moszyńska nie doczekała się rozgrzeszenia, a tylko bezustannie konfrontowała się z opiniami męża i lekarzy, którzy negowali jej prawdę o sobie samej i uznawali jej zachowania za patologiczne (*Wstęp*, s. 54), nawet te ekscesy, które były tylko ekscentryczne. Prawdopodobnie również i z tego powodu zidentyfikowała się z Ukrzyżowanym. W diariuszu (*Dziennik I*, s. 35-36) oraz w przedostatnim liście Moszyńska zapisała *Sen Maryi Eleonory*. Jest to historia dziewczynki, która wychodzi z domu, błąka się po lesie, zrywa kwiatki, potem plecie wieniec z cierniowych gałązek i wkłada na głowę. Odłamuje z niego kolec i przebija stopę. Pojawia się Ojciec, który kładzie ją na ziemi, wbija ciernie w jej ręce i kończy krzyżowanie. Dziewczynkę budzi ze snu brat i okazuje się, że ból był spowodowany tym, że chłopiec ukłuł ją, przypinając bukietek fiołków do sukienki (*Listy*, s. 219-221). Dowodzi to bezsilności Moszyńskiej, podsumowuje Kolinko, „uciekała się [ona] do dolorystycznej symbolizacji, bo męka oznaczała, że cierpienie zostanie nagrodzone, ale dopiero w przyszłości, dopiero po śmierci” (*Wstęp*, s. 67). W rzeczywistości, budząc się, pozostawała w pogłębiającej się izolacji. Ale ciągle walczyła o siebie, z nikim się nie zgadzała, choć czasami udawała pokorną, więc może w miejscu tradycyjnego wątku oddzielającego (doczesny) ból przegranej sprawy od (pośmiertnego) triumfu udałoby się dostrzec motyw prętransponowany z *Pieśni koptyjskiej* Goethego – skoro w świecie stoimy przed wyborem bycia kowadłem lub młotem, to chyba w którymś momencie warto spróbować jednego i drugiego naraz. Rozleglejszy kontekst martyrologiczny, czyli mękę narodu polskiego/męczeństwo

Chrystusa, autorka opracowania omawia we wcześniejszym rozdziale *Od martyrologii narodu do komunizmu i walki słowem miłości*, analizując głównie tekst napisany przez Moszyńską *Uczucia i widzenia Polki...* (*Wstęp*, s. 61-65).

Przypuszczam, że autobiograficzne wyznanie nie jest w przypadku Moszyńskiej tym samym, co przyznanie się do czegoś⁵. Anna w listach i dzienniku przedstawia wielogłosową prawdę o sobie (jednocześnie nie możemy tej prawdy oddzielić od jej psychicznych zaburzeń). Moszyńska i lekarze chcą, żeby przyznała się do choroby, poddała leczeniu i wróciła do poprzedniej zdrowej formy: kobiety, żony, matki, Polki, katoliczki. Dlaczego dopiero choroba skłoniła ją do mówienia prawdy o sobie samej, która jest w części szalona, częściowo w romantycznym stylu subwersywna i całkowicie przynębiająca? Wydaje się, że obecność Moszyńskiej niknie w rzeczywistości, mimo że jej zmieniająca się postać jest ciągle widoczna, to trudno ją rozpoznać w jakimś określonym albo jednolitym wizerunku. Destrukcja nadaje nowe kształty⁶ – przejawia się m.in. w tym, że Anna wymyśla

⁵ M. Foucault rozpoczyna cykl swoich wykładów w Louvain od przypomnienia metody francuskiego psychiatry François Leureta (1840), który, oblewając lodową wodą pacjenta cierpiącego na manię prześladowczą i halucynacje, wymusza na nim przyznanie się do choroby: „napotyamy tu ideę, którą można odnaleźć w całych dziejach psychiatrii: nie można jednocześnie być szalonym i mieć świadomość bycia szalonym – dostrzeżenie prawdy powoduje, że obłęd znika. I wśród wszystkich terapii stosowanych przez wieki w leczeniu szaleństwa można znaleźć tysiące środków czy podstępów wymyślonych, by chory uświadomił sobie swe szaleństwo. [...] To, czego chce [Leuret], to określony akt, potwierdzenie: «Jestem szalony». Wyznanie – decydująca stawka w terapeutycznym działaniu” (tegoż, *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain, 1981*, oprac. F. Brion, B.E. Harcourt, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2018, s. 21).

⁶ Zdarza się, że w następstwie chorób, wypadków, traumatycznych przeżyć albo bez żadnego powodu tożsamość ulega radykalnej metamorfozie: „tor się rozwidla i nowa osobowość, bez precedensu, współzamieszkuje z dotychczasową, zajmując w końcu całą przestrzeń dla siebie. Jest to osobowość nie do poznania, której teraźniejszość nie wypływa z żadnej przeszłości i której przyszłość pozbawiona jest jutra; absolutna improwizacja egzystencjalna. Forma z wypadku zrodzona, przez przypadek powstała; rodzaj przypadłości” (C. Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Warszawa 2017, s. 8).

sobie kolejne imiona (Helenka, Maria Eleonora, Ânn etc.), odgrywa rozmaite role, kryje twarz za maskami transformacyjnymi⁷, zasłania się i odsłania, konstruując epistolarne/diariuszowe opowieści i przypowieści o sobie. W konsekwencji zerwanie z dawną sobą poskutkowało przeistoczeniem się, może ponownymi bądź ponawiającymi się narodzinami. Chyba właśnie dlatego jedną z ważnych figur w listach i dzienniku jest dziecko, z którym się utożsamia. Jego potencjał emancypacyjny i transformacyjny jest prawdopodobnie największy, tak jakby dzieciństwo zawierało pierwotną przyszłość. Czy te wszystkie metamorfozy były wrodzone, czy przypadkowe? Jak długo trwały? Nie znamy dalszych losów Moszyńskiej ani żadnych jej późniejszych dokumentów osobistych, które pochodziłyby z okresu po opuszczeniu kliniki w Leubus. Nie wiadomo, czy znajdują się jeszcze gdzieś w archiwach rodzinnych lub instytucjonalnych.

Ostatni rozdział *Wstępu* nosi tytuł *Moszyńska jako tekst* i Emilia Kolinko, parafrazując zdanie Foucaulta, napisała: „Nie ma obłądu tam, gdzie jest prywatny głos” (s. 76). W zakończeniu, jednak nieco zbyt skrótowym, badaczka zastanawia się nad istotną konfiguracją: głosu, obłądu i czasu, czyli dawnymi i współczesnymi rytuałami „ekskluzji i inkluzji szaleńca”⁸, które analizował francuski filozof. A zatem, jakim tekstem jest Moszyńska,

jaki konkretnie jest jej głos i jakiż to rodzaj obłądu? Kolinko uważa, że Moszyńska przeistoczyła się w tekst, który jest już zamknięty. Ale rzeczywistość, która minęła i życie, które stało się niewyraźną biografią, zjawiają się nieoczekiwanie przed nami. Korespondencja i diariusz z Pirny to punkty dojścia, „w zbiorze tym spotykają się wszystkie głosy: więźniarki-wariatki, córki, siostry, żony, matki, przyjaciółki i pisarki” (s. 76). Dzieło pt. *Moszyńska* powstało „na styku liryki i nauki”, uzupełniając „brak głosów tych, u których zdiagnozowano obłąd, trzymanych w zakładach i ukrywanych wstydliwie w prywatnych domach” (s. 77)⁹.

Właściwie tak. Ale teksty Moszyńskiej są przede wszystkim rozmową z Piotrem, czyli próbą wyartykułowania siebie i wyróżnienia własnego dźwięku spośród innych, które rozbrzmiewają głośno i stają się opresyjne. I to jest partia tytułowa Anny. Dość skutecznie przerywana wystąpieniami pozostałych wykonawców rodzinnego i społeczno-obyczajowego dramatu. W jej listach i dzienniku zarazem łatwo, jak i trudno wyznaczyć granicę między normalnością i chorobą, jest to raczej strefa sąsiedztwa¹⁰, więc uznałam, że dwugłos Anny i Piotra Moszyńskich jest monetą koszmarnych snów i nadal krąży w świecie – jej awerssem jest dialog, a rewersem szaleństwo.

⁷ „Maski transformacyjne nigdy nie pozwalają zobaczyć maskowanej twarzy. Nie są zresztą dopasowane do twarzy, nie traktują jej jako modelu i nie służą do tego, by ją udawać. Otwierając się i zamykając, ukazują i chowają tylko inne maski. [...] Lévi-Strauss chwali ich «natchniony dar syntezy», zdolność łączenia elementów heterogenicznych. Tym, co pokazują, nie jest przebranie nałożone na oblicze, lecz stosunki transformacyjne, które nadają strukturę każdemu obliczu (ukazywanie i chowanie innych oblicz); w ten sposób maski te odsłaniają ukrytą więź, jaka istnieje między *formalną jednością i powiązaniem*, między *pełnią określonej formy i możliwością jej rozbicia*” (C. Malabou, *Plastyeczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Warszawa 2018, s. 10).

⁸ M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 154.

⁹ Świadectwo takich głosów, a także istnienie masek choroby zostały odnotowane w autobiografistyce, autofikcjach i sztuce, zob. np. *Maski*, wybór, opracowanie i redakcja M. Janion, S. Rosiek, t. 2, s. 211-214, 245-276. Zob. też m.in. C. Lavant, *Zapiski z domu wariatów*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2017; E. Ostrowska, *Oto stoję w deszczu ciała (dziennik studentki)*, Warszawa 2013; O. Hund, *Psy ras drobnych*, Kraków 2018.

¹⁰ Termin G. Deleuze’a, który definiuje pisanie jako stawianie się (kimś, czymś) i nie identyfikuje tego procesu z czekaniem na formę, lecz znajdowaniem „strefy sąsiedztwa” (tegoż, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 6). Celem pisania jest, według filozofa, „uwolnienie w obłądzie [...] kreacji zdrowia [...], to znaczy możliwości życia” (tamże, s. 11).

SŁOWA KLUCZOWE:

edycje rękopiśmienne

CHOROBA PSYCHICZNA

ABSTRAKT:

Omówienie książki Anna Moszyńska. *Listy z Pirny, 1850. Uzupełnione fragmentami dziennika oraz listami Piotra Moszyńskiego*, którą opracowała Emilia Kolinko. Tekst zawiera rozpoznanie kierunku zarysowującego się w nowatorskim edytorstwie (zachowującym rękopiśmienny kształt dokumentów osobistych), związków tej tendencji z różnymi praktykami filologicznymi oraz krótki opis założeń serii wydawniczej Archiwum Kobiet. W recenzji sformułowane zostały m.in. pytania dotyczące związków między dziełami autobiografistyki a szaleństwem i wykluczeniem kobiet autorek. Wśród innych zagadnień pojawiają się tematy przywracania głębokiej relacji między czasem przeszłym, teraźniejszym i realnością w egodokumentach oraz towarzyszących im pracach (biografiach, kalendarzach, komentarzach).

egodokumenty kobiet

NOTA O AUTORZE:

Iwona Misiak – dr, historyczka literatury, IBL PAN. W obszarze jej głównych zainteresowań badawczych znajduje się literatura polska XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem poezji pokolenia '68. Autorka książek *Zmysł czytania* (2003) i *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego* (2015). Współpracuje z Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Redaktorka kwartalnika „Fraza”. Członkini zespołu Archiwum Kobiet i komitetu redakcyjnego serii wydawniczej *Lupa Obscura* (IBL PAN).

Elżbieta Winiecka

Literaturoznawcza republika marzeń

k r y t y k i :
Jerzy Madejski, *Poetologie postrukturalne. Szkice krytyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2018

Miasto to i kraina zamknęły się
w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały
się na własne ryzyko na samym brzegu
wieczności.

(B. Schulz, *Republika marzeń*)

Niedużych rozmiarów książeczka Jerzego Madejskiego *Poetologie postrukturalne. Szkice krytyczne* przykuwa uwagę swoim intrygującym, może nawet nieco prowokacyjnym, tytułem. Od jego wyjaśnienia wypada zatem zacząć. Podobnie zresztą robi autor.

Poetologia to neologizm, który w latach osiemdziesiątych XX wieku pojawił się w niemieckich badaniach literackich. Początkowo stosowano go, by wyodrębnić teoretyczne zagadnienia sztuki poetyckiej odmienne od normatywnych reguł poetyki. Poetologia odnosiła się do zjawisk indywidualnego stylu, a także autorskiej samoświadomości, obecnej w poetyckich wypowiedziach autotematycznych i wskazujących wprost na swe estetyczne, epistemologiczne, aksjologiczne założenia. Termin w bardzo krótkim czasie rozszerzył swoją denotację i dziś wykorzystywany jest wszędzie tam, gdzie rozważa się językową anatomię wiedzy (nie tylko literaturoznawczej) oraz warunki i zasady jej

wytwarzania. Spotkać zatem można poetologie określonych nurtów twórczości, prądów i epok, gatunków literackich i poetyk autorskich, ale przedmiotem badań są też poetologie wiedzy, historii, pamięci, przejścia (jako umierania) czy milczenia.

Madejski posługuje się tym terminem w znaczeniu zdefiniowanym w polskich badaniach nad literaturą po raz pierwszy w 1995 roku przez Erazma Kuźmę¹ (*nota bene*: nauczyciela Jerzego Madejskiego). Badacz ów podkreślał, że, w odróżnieniu od poetyk tradycyjnych, które skupiały się na wewnętrznych regułach tworzenia, poetologia odsyła do stojącej za poetyką doktryny poetyckiej, a szerzej – do teoretycznego (filozoficznego) jej zaplecza. Dzięki temu lektura zwłaszcza utworów dwudziestowiecznych, wymykających się normatywnym regułom pisania, prowadzić musi do rekonstrukcji ukrytych uwarunkowań epistemologicznych. Bez ich odsłonięcia refleksja nad literaturą skazana jest na cząstkowość i powierzchowność. Tak rozumianą poetologię uprawia się (i bada), szukając dla analizowanych tekstów głębszego i szerszego kontekstu (estetycznego, filozoficznego), który

¹ E. Kuźma, *O poetyce negatywnej*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

uzasadnia ich istnienie i kształt. Takie właśnie poetologie są przedmiotem zainteresowania Jerzego Madejskiego. W swojej książce badacz konsekwentnie pokazuje, że badania literatury prowadzone są zawsze na podstawie określonego zbioru przekonań dotyczących statusu, charakteru, funkcji i wartości literatury.

To przekonania poetologiczne stanowią grunt dla wyborów metodologicznych dokonywanych przez badaczy. Rzecz jasna – współczesna świadomość literaturoznawcza przenicowana jest przez zwrot poststrukturalistyczny, który – zdawałoby się, że bezpowrotnie – zmienił kondycję dyscypliny. Jednakże Madejski formułuje już w tytule swojej książki inną tezę. Oto w rodzimym literaturoznawstwie mamy do czynienia nie tyle z poststrukturalizmem, co z postrukturalizmem. Subtelna różnica semantyczna dwóch przedrostków: po/post² pozwala autorowi najpierw wyeksponować różnorodność współczesnych podejść teoretycznych, które w nurcie poststrukturalistycznym się nie mieszczą, a następnie unaocznic wartość i rangę strukturalizmu, który wcale nie jest metodologią anachroniczną (to, co przychodzi po strukturalizmie, ufundowane jest na jego dokonaniach). Konsekwencją tych przekonań jest proponowany przez autora rodzaj planu naprawczego dla nękanej kryzysem dyscypliny, która, podobnie jak cała humanistyka, zdaje się tracić swoją tożsamość.

A zatem użyty przez Madejskiego epitet „postrukturalne” (będący skądinąd również autorskim neologizmem) znaczy – jak wyjaśnia autor – tyle, co: współczesne, następujące po strukturalizmie. Postrukturalizmu nie należy więc pochopnie utożsamiać z poststrukturalizmem. Jest terminem od niego pojemniejszym, uwzględniającym także te zjawiska, które stanowią spuściznę raczej wielkiego przełomu

strukturalistycznego, aniżeli tych kierunków, które strukturalizm poddały krytyce. Postrukturalizm nastawiony jest raczej na wskazanie kontynuacji aniżeli zerwań, mniej drastycznie eksponuje element krytyki, która w metodologiach poststrukturalistycznych zaciera swoją zależność od strukturalizmu.

Madejski proponuje nam przegląd tego, co się w polskiej refleksji nad literaturą, jej usytuowaniem w kulturze i możliwościami wydarzyło na przestrzeni ostatnich lat. Zajmuje przy tym pozycję obserwatora literackiej współczesności zdystansowanego wobec wszelkich metodologicznych mód, zainteresowanego raczej długim trwaniem historii literatury, teoretyczną refleksją nad nią oraz towarzyszącą im krytyką literacką.

Podtytuł *Szkice krytyczne* sugeruje co prawda formę wypowiedzi mniej naukowo zobowiązującej, lżejszej, przyczynkowej lub wstępnej zaledwie dla dalszych badań. Nie powinno nas to jednak zmylić. Otóż szkic to nie tylko „zamyśł” i „projekt”. Michał Głowiński jako autor hasła w *Słowniku terminów literackich* uzupełnia tę definicję, wskazując na jego rozleglejszy od recenzji charakter, co zbliża go do rozprawy naukowej lub eseju, a także opisowy lub polemiczny cel. Spośród tych przywołanych za Głowińskim cech szkicu Madejski eksponuje dwie cechy: ambitniejszy niż recenzji zamyśł oraz polemiczność. To ważne, ponieważ wskazuje na rangę zebranych w pracy omówień jako nie tylko sytuacyjnych tekstów odnoszących się do konkretnych prac, lecz ich poetologiczny wymiar.

Mamy zatem do czynienia z dziełkiem, które stanowi bardzo konsekwentny głos w sprawie statusu, kondycji i zadań współczesnego literaturoznawstwa. I jest to głos będący wyrazistą proklamacją literaturoznawczej niepodległości. W pełni uzmysławia to wstęp, a dokładnie: *Wstęp. Nota o metodzie*. Już to jest znaczące (w książeczce tej nie ma nic przypadkowego),

² Co ciekawe, zanikająca w tłumaczeniu na język angielski, w związku z tym wymagająca użycia dywizu w celu jej unaocznienia.

ponieważ dziś rozważania literaturoznawcze dużo częściej poprzedzają wprowadzenia, których asercja osłabiana jest nagłówkiem *Zamiast wstępu*. W książce Jerzego Madejskiego takiego asekuracyjnego osłabiania twierdzeń, rozmywania kategorii i unikania definicji nie znajdziemy. Wprost przeciwnie – autor robi wszystko, by żywioł retoryczny nie zapanował nad logiką i precyzją wyводу. Każdy sąd jest wyważony, każda diagnoza – uzasadniona. Każdy termin zostaje precyzyjnie i skrupulatnie wyjaśniony zgodnie z zasadami dyskursu naukowego.

Dlatego po lekturze kilkustronicowego wprowadzenia wiadomo już, że mamy do czynienia z pracą na swój sposób niezwykłą. Oto bowiem w czasach, gdy dominują głosy o słabnącej pozycji i randze literaturoznawstwa, autor – na przekór sceptycznym diagnozom – nie rezygnuje z ambicji zachowania i kultywowania jego tożsamości i niezależności, stanowiącej o jej randze i właśnie naukowym (ze wszystkimi tego terminu konsekwencjami) charakterze. Co więcej – jego książka do umocnienia tej pozycji chce się przyczynić, eksponując nie tylko naukowe, dyskursywne walory literaturoznawczego namysłu, ale też prezentując konsekwentnie, choć nienachlanie, wszystkie te cechy literaturoznawstwa, które w XX wieku podniosły je do rangi pełnoprawnej nauki.

Znaczące z tego punktu widzenia jest to, jak autor wyjaśnia rolę i znaczenie pracy recenzyckiej i krytycznoliterackiej w jej akademickim wydaniu. Pisanie recenzji książek naukowych to zajęcie przez większość literaturoznawców bagatelizowane, wykonywane raczej jako zawodowa konieczność oraz instytucjonalny wymóg niż działanie budujące tożsamość dyscypliny. Tymczasem Madejski traktuje tę działalność niezwykle poważnie – jako formę aktywności, która przyczynia się do wzmacniania wartości i jakości życia naukowego. Jak tłumaczy we wstępie, omówienia naukowych książek sta-

nowią istotną część pracy literaturoznawcy. To ich liczba oraz jakość „świadczą o stanie danej dyscypliny” (s. 7). Dodać przy tym należy, że recenzowanie to aktywność wymagająca kompetencji i profesjonalizmu. To działalność krytyczna, czyli osądzająca (od łacińskiego *criticus*) zalety i wady dzieła z perspektywy jego wartości poznawczych, naukowych i dydaktycznych. Jest zatem niezbędnym elementem myślenia, którego szlachetnym patronem jest Immanuel Kant. Odwołanie do takiego pojmowania aktu poznawczego, jakim jest recenzowanie przez jednego akademika prac innych akademików, pozwala uznać je za głos w dyskusji, a często w żarliwej polemice, bez których wiedza literaturoznawcza byłaby zbiorem martwych twierdzeń. To bowiem spory wokół konkretnych książek odgrywają niejednokrotnie rewolucyjną rolę w rozwoju dyscyplin humanistycznych. Polemika stanowi istotny element życia naukowego ujmowanego w kategoriach rozwoju i przyrostu wiedzy. Spór świadczy także o randze i znaczeniu przedmiotu sporu – dlatego należy traktować go jako przejaw dobrej kondycji dyscypliny. A kiedy po kilku latach te same teksty ukazują się w zbiorach, ważny staje się – tłumaczy autor – ich wymiar metahistoryczny. Prezentują wtedy rangę poszczególnych książek z perspektywy badania historii dyscypliny.

Rzeczywiście – doskonale wiemy, że omówienia książek inaczej funkcjonują zamieszczone na łamach czasopism lub w zbiorowych monografiach, gdy towarzyszą książce dopiero pojawiającej się na naukowej scenie. Inaczej zaś, gdy ich publikacja zostaje wznowiona i czytane są z pewnego – czasowego, ale też poznawczego, dystansu. Opublikowane w autorskich zbiorach teksty układają się w historycznoliteracką opowieść o zmieniających się priorytetach i metodologicznych wyborach, o sposobach czytania i komentowania dzieł, które niejednokrotnie nadal funkcjonują przecież w literaturoznawczym obiegu. Tak też

dzieje się w przypadku książki Madejskiego, która przygodność recenzenckich wyborów podporządkowuje nadrzędnej wizji metakomentarza jako świadectwa rangi literaturoznawczych badań.

Poetologie postrukturalne to zbiór wcześniej już opublikowanych, na użytek ponownej publikacji jedynie uzupełnionych, omówień książek naukowych pisanych przez autora w latach 2002–2017. Są wśród nich prezentacje ważnych, fundamentalnych dla współczesnej humanistyki polskiej książek, ale także tych mniej pryncypialnych. W orbicie uwagi Jerzego Madejskiego znalazły się: *Pochwała poezji* Edwarda Balcerzana, rozprawa Stanisława Stabry o polskiej prozie dwudziestowiecznej *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego*, Aleksandra Fiuta *We władzy pozoru*, Ryszarda Nycza *Poetyka doświadczenia*, tom dedykowany Włodzimierzowi Boleckiemu *(W) sieci modernizmu* pod redakcją Agnieszki Kluby i Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik, Jerzego Smulskiego *Od Szczecina do Października*, Andrzeja Szahaja *O interpretacji*, Anny Nasiłowskiej *Dyskont słów*, Ewy Domańskiej *Historie niekonwencjonalne*, Adama Dziadka *Projekt krytyki somatycznej*, Małgorzaty Mikołajczak *Zbliżenia* – zbiór poświęcony literaturze lubuskiej, Andrzeja Zawadzkiego *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, tom *Praktyki opowiadania* pod redakcją Bogdana Owczarka, Zofii Mitosek i Wincenego Grajewskiego, jubileuszowa księga ofiarowana Marcie Wyce *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy* pod redakcją Doroty Kozickiej i Macieja Urbanowskiego oraz tom *Ćwiczenia z rozpacz*. *Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku* pod redakcją Jerzego Jarzębskiego i Jakuba Momry.

Co charakterystyczne, bez względu na zasięg i rangę omawianych prac wszystkie szkice pisane są w taki sposób, że przeradzają się w niezwykle, erudycyjne rozważania o historii

literatury i metodologiach, a także o kondycji humanistyki i dyscypliny. Dopiero na tle takich rozważań – odwołujących się do wątków biografii intelektualnej badacza, do ich dokonań oraz pozycji w środowisku naukowym – w pełni dochodzi do głosu komentowane dzieło.

Spójrzmy na szkic *Poetyka trzecia*, w którym przedmiotem komentarza ma być *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (2012) Ryszarda Nycza. Najpierw autor przywołuje także dwa wcześniejsze, bardzo ważne jego dzieła: *Sylwy współczesne* (1984) oraz *Literaturę jako trop rzeczywistości* (2002), ponieważ już one „zmieniły nasze pojmowanie literatury i badań literackich” (s. 49). Przypomniawszy krótko ich specyfikę („pierwsza jest poetyką literatury [współczesnej], druga – poetyką literatury nowoczesnej [czyli XX wieku], trzecia – poetyką humanistyki [i humanistyczną]”, s. 50) rozwija analizę porównawczą, wskazując, jak ewoluowały poglądy Nycza. Dwie inne książki tego badacza – *Język modernizmu* (1997) oraz *Tekstowy świat* (1993) zostają scharakteryzowane jako propozycje znacząco odmienne, niewpisujące się w formułę poetyk. Dopiero na tak zarysowanym tle intelektualnej biografii uczonego umieszcza Madejski *Poetykę doświadczenia*. Omawiając kolejne rozdziały pracy, Madejski charakteryzuje jego postawę jako badacza. Podejmuje też polemikę z zaproponowaną przez niego typologią dyskursów literatury modernizmu (fikcyjny, dokumentalny, autobiograficzny, eseistyczny). Wykazując pewną niekonsekwencję w jednoczesnym odwoływaniu się do kategorii dyskursywnych i genologicznych, Madejski dowodzi, jak bardzo rozstrzygnięcia te wiążą się z fundamentalnymi założeniami metodologicznymi dotyczącymi statusu poznania naukowego, reprezentacji czy tekstu. Pieczołowicie i drobiazgowo rekonstruuje strategię badawczą Nycza, pokazuje powiązania i zależności między wprowadzanymi przez niego do refleksji nad literaturą narzędziami oraz odsłania ich filozoficzne

umocowanie. W ten sposób omówienie jednej książki przekształca się w erudycyjną hermeneutykę egzystencjalną, w której przedmiotem zainteresowania komentatora jest tyleż książka, co jej autor jako badacz oraz szeroki kontekst problemów historyczno- i teoretycznoliterackich. Pytając o to, czy kategoria literaturoznawczej poetyki doświadczenia wykorzystywana przez Nycza ocali swą autonomię wobec innych dziedzin sztuki, Madejski prowadzi czytelnika do konkluzji, że konieczne są działania instytucjonalne, które pomogą pokonać kryzys humanistyki i pozwolą obronić tożsamość literaturoznawstwa.

Obok tych instytucjonalnych, również personalne, biograficzne, osadzone na fundamencie akademickiego dyskursu i intelektualnym dziedzictwie więzi odgrywają w podejściu badawczym autora rolę fundamentalną. Tutaj takie słowa, jak akademie, dyscyplina, nauka – brzmią nie jak nefunkcjonalny anachronizm, lecz są absolutnie aktualnym i arcyważnym zobowiązaniem.

Dla każdej z omówionych książek autor buduje szeroki kontekst, zdecydowanie rozleglejszy niż wymagałaby tego praca recenzenta. Bo też omówienie wybranej książki jest dla Madejskiego pretekstem do podjęcia rozważań na temat kwestii w różnym stopniu wiążących się z recenzowanym dziełem, ważnych jednak z punktu widzenia badacza literatury: o metodologii, koncepcjach literatury, kondycji humanistyki, wpływie mediów na kształt kultury i badań literaturoznawczych.

Do wskazanych przez Madejskiego zalet zbiorowego publikowania omówień ważnych książek dodałabym jeszcze jedną, o której on sam z oczywistych powodów nie wspomina. Otóż taki wybór prac pozwala na zrekonstruowanie biografii intelektualnej ich twórcy. Przegląd książek, którym autor poświęcał uwagę, sposobów, w jakie o nich pisał, pozwala poznać jego

osobiste priorytety badawcze. Nie bez znaczenia jest przecież to, kto pisze: jaki ma autorytet, doświadczenie, jaka – mówiąc słowami Madejskiego – poetologia uprawomocnia formułowane przezeń sądy o książkach. Bo czytamy, zawsze przyjmując określone założenia. I czyta zawsze konkretny badacz: Sławiński, Kuźma, Bolecki, Madejski...

Zwłaszcza ta ostatnia kwestia wydaje się tu niebagatelna. Warto bowiem podkreślić, że mamy do czynienia z książką, która – choć autor w żaden sposób nie eksponuje jej autobiograficznego wymiaru – jest także prezentacją jego badawczej i krytycznoliterackiej osobowości. Literaturoznawstwo, traktowane przez niego konsekwentnie jako autonomiczna dyscyplina naukowa, żywi się nie tylko tekstami literackimi, które stanowią przedmiot jego badań. W równym stopniu historia literatury to historia osobowości badawczych. Sformułowane przez nie szczególnie wyraziste propozycje interpretacyjne, głosy w polemikach wywierają wpływ na rozwój samoświadomości dyscypliny i sposoby prowadzenia badań. Czytając krytycznoliterackie tomy Błońskiego, Wyki, Stali, Sławińskiego (wymieniać można by oczywiście długo), poznajemy nie tylko kawałek historii literatury i przegląd krytycznoliterackich dyskursów. Przede wszystkim obcujemy z autorskimi światami literatury, opowiedzianymi z konkretnej perspektywy w jedyny, niepowtarzalny sposób. W ujęciu zaproponowanym przez Jerzego Madejskiego, któremu nie sposób odmówić racji, historia literatury składa się nie tylko z tekstów, lecz przede wszystkim z wielkiej liczby głosów te teksty komentujących, budujących powiązania i relacje między nimi, proponujących nowe odkrywcze sposoby czytania i rozumienia znanych zjawisk. Taką rolę odgrywa też zbiór omawianych tu szkiców krytycznoliterackich. Prezentuje on wybrane książki i stojące za nimi poetologie oraz jest ważnym i konsekwentnie budowanym głosem w sprawie literatury oraz literaturoznawstwa.

Parametryzacyjne wytyczne jasno porządkują dziś formy aktywności naukowej, sprowadzając je do kilku głównych kategorii. Są to: artykuły i naukowe rozprawy oraz recenzje, których parametryzacyjna wartość jest zmienna i uzależniona od miejsca i celu publikacji. Wydanie autorskiej monografii stanowi ukoronowanie wieloletniej zazwyczaj pracy badawczej. Tymczasem Madejski wskazuje nieprzebrane bogactwo form literaturoznawczych wypowiedzi. Robi to jakby mimochodem, przy okazji komentowania innych spraw. Mamy tu zatem całą gamę literaturoznawczych gatunków potrzebnych badaczowi do precyzyjnego scharakteryzowania istoty naukowego przedsięwzięcia, które omawia. Pojawiają się między innymi: omówienie (książki naukowej), recenzja akademicka – traktowana jako ważny element akademickiego dyskursu, polemika naukowa, czyli omówienie krytyczne (oraz – analogicznie – zbiór polemik), jest księga jubileuszowa – gatunek, któremu autor poświęca osobny tekst, jest studium i artykuł przeglądowy. Ponadto znaleźć tu można pamflet, portret krytyczny, polemikę (jawną i ukrytą), dyskusję naukową (jej mniej istotną odmianą jest utarczka), całą gamę poetyk jako wypowiedzi normatywnych, syntezę, raport, paralelę historycznoliteracką, wprowadzenie do tematu, interpretację, studium przypadku, syntezę, przyczynę, opracowanie, wstęp (do czasopisma, pracy zbiorowej itp.), głos w debacie, przypis, odpowiedź na zaczepkę, wypowiedź w ankiecie, apologię (tekst pochwalny, laudacja), analizę krytyczną, szkic interpretacyjny, syntezę, model, rekonesans.

Jak widać, wachlarz „form prezentacji wiedzy” (s. 53) jest nieprzebrany. O statusie każdej z nich decyduje przede wszystkim postawa badacza – jego osobowość, autorytet potwierdzony naukowym dorobkiem i wyrazistość formułowanych sądów. To one nadają sdom odpowiednią rangę. Elementarne uporządkowanie pola badań – doprecyzowanie pojęć, kla-

syfikacja gatunkowa – pozwalają mu ze swadą i lekkością podejmować polemikę na twardym gruncie niepodważalnych z przyjętego przezeń punktu widzenia ustaleń. Dbałość o genologiczną klasyfikację nie jest więc pustym gestem skrupulanta. To wyraz troski o wiarygodność naukową dyscypliny, która rozwija się w ramach określonych standardów naukowości. Ale też – w jeszcze większym stopniu – świadectwo dbałości o komunikacyjną skuteczność. Nie bez znaczenia jest, czy czytamy pamflet, polemikę czy szkic krytyczny. Ta gatunkowa klasyfikacja wyznacza reguły odbioru, sytuuje tekst na mapie literaturoznawczych zjawisk oraz przywołuje odpowiedni kontekst innych pokrewnych naukowych wypowiedzi, które pozwalają w sposób obiektywny ocenić jego wartość poznawczą.

Najważniejsze zaś, że w „gospodarstwie literatury” (s. 70) nic nie dzieje się bez przyczyny: każdy tekst i każda wypowiedź mają swoje miejsce, znaczenie i funkcję. Tym, kto gospodaruje w obejściu, kto wprowadza w nim ład i hierarchię, jest „aktywny podmiot badawczy”, który „czuje się zadowolony w królestwie literatury” (s. 93).

O roli uporządkowań genologicznych pisze też Madejski w komentarzu do książki Ryszarda Nycza:

gatunek bowiem jest silniej powiązany z badaniami strukturalnymi, z takimi więc, które usateczniają obraz przeszłości. W naszej tradycji gatunek łączy się z konwencją i ze strukturą. Związki tych kategorii ze światem nie są oczywiste. Zwłaszcza konwencja zatrzymuje interpretatora w jego usiłowaniach w odniesieniach do świata (poprzez tekst). Dyskurs ma inną proveniencję. Jego nowoczesne rozumienie zawdzięczamy między innymi płodnej myśli Michela Foucaulta. W tej koncepcji tekst nie jest autonomiczny, lecz powiązany siecią zależności z licznymi praktykami społecznymi (i innymi tekstami) (s. 56).

Przytaczam tę wypowiedź, bo interesująco wyjaśnia stosunek podmiotu badawczego tekstów Madejskiego do problematyki uporządkowań. Dalej badacz tłumaczy, że ujęcie gatunkowe reprezentacji ma genezę postrukturalną, zaś ujęcie dyskursywne cechuje drogę nowoczesną (niestety, szczegółowego rozumienia tych pojęć nie poznajemy). Sam Madejski jasno przyjmuje postawę pierwszą, postrukturalną, choć nie stroni od posługiwania się kategorią dyskursu akademickiego, który służy porządkowaniu pola wiedzy i budowaniu relacji z innymi praktykami społecznymi. Nie wydaje się jednak, by badacz traktował dyskurs akademicki jak Foucault, łącząc wiedzę z władzą. Dyskurs służy mu raczej jako kategoria budująca autonomię nauki, pozwalający wypracować odrębne reguły świata literaturoznawstwa.

Madejski kilkakrotnie odwołuje się do tradycji krytyki strukturalistycznej rozwiniętej przez warszawskich badaczy: Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego, Teresę Kostkiewiczową. Nie znaczy to, że bezkrytycznie hołduje strukturalizmowi jako metodzie. Doskonale wszak orientuje się we wszystkich najnowszych metodologicznych tendencjach, obyty jest z najnowszymi dyskursami humanistyki. Nie kryje jednak tego, że wypracowana przez polską szkołę strukturalistyczną postawa jest mu bliska, a przydatność wypracowanych na gruncie strukturalizmu metodologicznych i instytucjonalnych rozwiązań – nie do przecenienia. Nie mówi tego wprost, lecz rzetelna, ugruntowana na wnikliwym, docieklwym podejściu do przedmiotu badań postawa podmiotu akademickiej refleksji daje o sobie znać w sposobie pisania o literaturze, o problemach metodologicznych, o akademii, o innych badaczach, o instytucji literaturoznawstwa wreszcie, które jest dla niego obszarem ściśle chronionym przed dostępem amatorów próbujących osłabić wartość i status nauki o literaturze. On sam krząta się zapobiegliwie i pielęgnuje etos naukowca, nie z koniunkturalnych wszak powodów (dziś bycie

strukturalistą wymaga odwagi), lecz dlatego, że wierzy w stabilność i trwałość naukowej powołania. To pozwala mu złożyć deklarację:

Jakkolwiek strukturalizm nie jest dzisiaj podstawową teorią w polskich badaniach literackich, to z wypracowanej kiedyś metodologii daje się wyprorowadzić pewna teoria krytyczna, która przydaje się do opisu wiersza, powieści, dramatu, ale także do rozmaitych form współczesnego dyskursu (s. 14).

Ten postrukturalny, to znaczy mocno osadzony na zrębach strukturalistycznego myślenia o autonomii dyscypliny, model refleksji doskonale ilustruje komentarz do sposobu prowadzenia przez Ryszarda Nycza polemiki z Małgorzatą Czermińską na temat autobiografizmu: „Doprawdy trudno o lepszy przykład elegancji w naszej republice literaturoznawczej” (s. 51-52).

Jerzy Madejski nie akceptuje rozmywania tożsamości dyscypliny, nieufnie spogląda na lekkość, z jaką niektórzy traktują posłannictwo literaturoznawstwa. Nie boi się zatem formułować swoich pytań i wątpliwości, polemizować z najwybitniejszymi badaczami w kwestiach zasadniczych. I, jakkolwiek nie wszystkie formułowane przez niego sądy zyskują powszechną akceptację, szacunek musi budzić ten szlachetny konserwatyzm postrukturalisty, który buduje mosty pomiędzy wielkimi prawodawcami nauki o literaturze a współczesnym stanem literaturoznawczej samoświadomości i perspektywami humanistyki.

Z rozważań Madejskiego wyłania się niezwykle krzepiąca wizja literaturoznawstwa – dyscypliny samodzielnej i samowystarczalnej, świadomej swoich wielorakich powiązań z innymi dziedzinami humanistyki, ale broniącej swego statusu mocą i ważkością swych ustaleń, przybierających kształt poetologii umocowanych na teoretycznym gruncie.

Czytając *Poetologie postrukturalne*, czytelnik może poczuć się, jakby wchodził do literaturoznawczej republiki marzeń: idealnego miejsca, w którym autorzy, badacze i zwyczajni czytelnicy tworzą rozumiejącą się doskonale społeczność skupioną wokół literatury. Badacze toczą ze sobą akademickie dysputy, ba, polemiki i spory o kwestie zasadnicze. Dzięki nim odsłania się głębia oraz istota słów i rzeczy, nabierających sensu i wartości nieosiągalnych gdzie indziej. Dobrze się myśli literaturą – pisał kilka lat temu inny badacz. Dobrze się myśli – choćby tylko projektowaną i modelową – całością, powie mieszkaniec republiki literaturoznawstwa.

SŁOWA KLUCZOWE:

poststrukturalizm

LITERATUROZNAWSTWO

gatunki wypowiedzi naukowej

ABSTRAKT:

Artykuł jest krytycznym omówieniem książki Jerzego Madejskiego *Poetologie postrukturalne. Szkice krytyczne*. Autorka rekonstruuje poznawcze założenia przyjęte przez badacza, który recenzując naukowe dzieła, równolegle diagnozuje stan i perspektywy rozwoju dyscypliny. Formuła „postrukturalizmu” pozwala Madejskiemu wyeksponować rangę i wpływ strukturalizmu na sposób uprawiania naukowej refleksji w Polsce. O niewystarczalności krytycznej wobec strukturalizmu kategorii „poststrukturalizm” świadczyć ma różnorodność poetologicznych wizji zawartych w omawianych przez niego książkach. Autorka konfrontuje ten sposób myślenia z charakterystyczną dla poststrukturalizmu tezą o słabej naukowości literaturoznawstwa. Czyta zgromadzone w tomie szkice krytyczne jako spójną propozycję metody akademickiej krytyki, opierającej się na przekonaniu o możliwej autonomii dyscypliny oraz jako praktyczną realizację tej idei.

poetologia

badania literackie

NOTA O AUTORZE:

Elżbieta Winiecka – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Autorka książek: *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań 2006), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka* (Poznań 2012). Redaktorka „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”.