



Bruno Currie

Adam Dziadek

Piotr Gorliński-Kucik

Marcin Telicki

Agnieszka Waligóra

lato 17 2019

Interpoetyki I

W problematyce interpoetyk uwagę zwraca sytuacja przemieszczenia pewnego pomysłu kompozycyjnego, gatunkowego, stylistycznego w dzieło istniejące na innych zasadach. (...) Sytuacja przemieszczenia powoduje, że wypada nieraz prześledzić, jak dalece zachodzą procesy integrujące dwie części poetologicznego „zrostu”, a kiedy biorą górę energie dezintegrujące ową interpoetycką spójność, kładące zatem kres ruchowi „poprzez” i „między” dwoma częściami, mediami, ontologiami, a może po prostu przekształcające ów ruch w kierunku nowych uformowań artystycznych.

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,
dr 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: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” lato 2019 (17) 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>Interpoetyki</i>		s. 4
teorie	Adam Dziadek, <i>Przed-teksty a relacje intertekstualne</i> (w kontekście krytyki genetycznej)		s. 6
	Izabela Sobczak, <i>Materialność intertekstualności.</i> <i>Figura cienia w komiksie Fun Home</i> <i>Alison Bechdel</i>		s. 28
	Barbara Englender, „Czy dotyka cię czas?” <i>Foto-grafemiczność</i> <i>tekstu na podstawie utworu Tomasza Różyckiego</i> <i>Las tropikalny</i>		s. 40
przekłady	Bruno Currie, <i>Homer i sztuka aluzji</i>		s. 54
praktyki	Marcin Telicki, <i>Od spojrzenia w lustro do zdjęć</i> <i>na Instagramie</i> (Anna Świrszczyńska – – Grzegorz Uzdański – <i>Insta Lie</i>)		s. 72
	Agnieszka Waligóra, <i>Poeci, afekty i miejsca wspólne,</i> <i>czyli In Memory of My Feelings Franka O’Hary</i> <i>i Cover Andrzeja Sosnowskiego</i> <i>w perspektywie autotematycznej</i>		s. 84
krytyki	Piotr Gorliński-Kucik, <i>Poetyka postpiśmienna</i>		s. 98

Interpoetyki

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Tytuł naszego nowego numeru jeszcze kilkanaście lat temu brzmiałby chyba po prostu „poetyki intertekstualne”. Tymczasem najnowsze studia z obszaru związków między utworami literackimi dowodzą, że relacje między nimi nie mogą się już pomieścić w tak obszernym kiedyś pojęciu intertekstualności. Nie można już dziś liczyć na powszechną zgodę co do tego, jak określić status ontologiczny utworu literackiego, czy jest on tekstualny czy może raczej głosowy lub w inny sposób „materialny”, czy jest nieco tradycyjnym dziełem literackim, a może czymś w rodzaju algorytmu charakterystycznego dla ważnych odmian literatury elektronicznej. Już to powoduje, że relacje łączące zapisy o statusie literackim powinny być badane jako w nowy sposób rozumiane interpoetyki.

Opublikowana niedawno monografia Bruno Curriego o sztuce aluzyjnej u Homera, której fragment prezentujemy w tym numerze, dowodzi, iż w Iliadzie pojawiały się nawiązania do innych utworów kreowane na wzór tego rodzaju nawiązań typowych dla literatury oralnej. Epos Homera byłby pod tym względem dziełem powstałym na styku dwóch różnych stadiów literatury, oralnego i piśmiennego, przez co jego związki z innymi dziełami nosić musiałyby w niektórych przypadkach miano intertekstualno-interoralnych. Jak widać, już w pierwszych tekstach tradycyjnego kanonu literatury europejskiej pojawiały się inwencyjnie rozumiany interpoetyki.

W problematyce interpoetyk uwagę zwraca sytuacja przemieszczenia pewnego pomysłu kompozycyjnego, gatunkowego, stylistycznego w dzieło istniejące na innych zasadach. Z jednej strony pewne zagadnienia poetyki, nawet takie jak spójność, powinny być wówczas postawione w odmienny niż dotychczas sposób, pewne całości konstrukcyjne stają się widoczne dopiero z szerszej perspektywy. Wypada się wtedy przyglądać interesującemu zjawisku „zrostu” pewnych oddzielonych przez interpoetyckie „cięcia” elementów. Z drugiej strony, wspomniana sytuacja przemieszczenia powoduje, że wypada nieraz prześledzić, jak dalece zachodzą procesy integrujące dwie części owego poetologicznego „zrostu”, a kiedy biorą górę energie dezintegrujące ową interpoetycką spójność, kładące zatem kres ruchowi „poprzez” i „między” dwoma częściami, mediami, ontologiami, a może po prostu kształtujące ów ruch w kierunku nowych uformowań artystycznych.

W kręgu tych zagadnień spotykamy współcześnie bardzo wiele problemów poetyki, która nie tylko zdaje sobie sprawę ze swych interpoetologicznych tradycji, ale i jest konfrontowana z wielością przejść charakterystycznych dla różnych dzisiejszych zwrotów, zerwań, niespodziewanych połączeń i nieprzewidywalnych transferów koncepcyjnych. Wielość to tak duża, że z powodu licznych nadesłanych artykułów poświęcimy interpoetyce dwa numeru „Forum Poetyki”, akcentując w nich nieco odmiennie zjawiska. W tym numerze zwrócimy uwagę m.in. na badania obecnej krytyki genetycznej spod znaku Jeana Bellemin-Noëla oraz Pierre’a-Marca de Biasiego. Ich obserwacje rozwija Adam Dziadek komentujący relacje poetologiczne między rękopisami Aleksandra Wata a drukowanymi wersjami wierszy poety. Jeszcze śmieiej otwiera spektrum problemów interpoetyki Barbara Englander proponująca pojęcie „fotografemiczności” w odniesieniu do wierszy Tomasza Różyckiego stosujących nowe połączenia między fotografiami a utworami lirycznymi. Izabela Sobczak analizuje niecodzienne relacje między kanonem literatury modernistycznej a słynnym komiksem Fun Home Alison Bechdel, dzięki czemu trafia na fascynujący problem materialności tego, co intertekstualne. Z kolei Agnieszka Waligóra przywołuje przykład poematu Andrzeja Sosnowskiego łączącego elementy przekładu oraz parafrazy utworu Franka O’Hary. Wędrowkę pewnego konceptu kompozycyjnego od wpisu na Instagramie do wiersza Anny Świrszczyńskiej śledzi Marcin Telicki. Wreszcie Piotr Gorliński-Kucik mierzy się z prowokacyjną diagnozą Jacka Dukaja, który w swym ostatnim esej Po piśmie zapowiada koniec epoki pisma (nie tylko literatury) i zarysowuje nowy paradygmat komunikacyjny znany z realiów nowych mediów.

Ostatni z przykładów dowodzi, że zjawiska z zakresu szeroko rozumianej interpoetyki znajdują się w polu zainteresowań wybitnych współczesnych twórców, stając się zarazem perspektywą oglądu całych dziejów piśmiennictwa. Być może dzieje te wcale nie domykają się na naszych oczach, jak chciałby Dukaj, ale właśnie dzięki temu ujęciu w nowy sposób się otwierają.

Przed-teksty a relacje intertekstualne (w kontekście krytyki genetycznej)*

* Jest to fragment przygotowywanej w tej chwili przez autora książki z zakresu krytyki genetycznej, a zatytułowanej *Semiografia rękopisu*.

Adam Dziadek

ORCID: 0000-0003-4584-5704

Kiedy przed kilku laty pracowałem w Beinecke Library nad materiałami wchodzącymi w skład archiwum Aleksandra Wata, zwróciłem uwagę na szczotki tomu *Ciemne światło*, który poeta przygotowywał do druku. W zbiorze szczotek było wiele uwag autora dotyczących układu poszczególnych tekstów na stronicy, rodzaju czcionek, drobne, a czasami znaczące korekty poszczególnych słów czy fragmentów tekstów. Zwróciłem wówczas uwagę na jeden zwłaszcza utwór, wiersz *Na spacerze*, który jeszcze w szczotkach dedykowany był Zbigniewowi Herbertowi. Ta dedykacja później zniknęła i w ostatecznej, wydrukowanej w 1968 roku wersji wiersza już się nie pojawiła. Zastanawiałem się, dlaczego tak się stało, tym bardziej że ta dedykacja wprowadzała znaczącą relację intertekstualną – *Na spacerze* nawiązywał, jak myślę, bezpośrednio do dwóch wierszy Herberta: *U wrót doliny*, opublikowanego po raz pierwszy w tomie *Hermes, pies i gwiazda* z 1957 roku, oraz *Sprawozdania z rajów*, którego pierwodruk ukazał się w Londynie w zbiorze *Wiersze* z 1964 roku. Dedykacja dla Herberta mogła wynikać oczywiście z wielu innych względów, z przyjacielskiej relacji, jaką darzyli się Watowie i Herbertowie, co

potwierdza ich korespondencja czy po prostu z wzajemnego uznania swoich dzieł. Ale relacje między tymi tekstami pozwalają sądzić, że o tej dedykacji zdecydowała głęboka wspólnota myśli obydwu poetów, którzy w bardzo nietypowy i oryginalny sposób opracowują biblijne mity. Biblijni bohaterowie wiersza *Na spacerze* trafiają do Edenu, który jest „isprawitielno-trudowom” łagrem, oznaki zawarte w *U wrót doliny* wskazują na rampę obozu koncentracyjnego, zaś w *Sprawozdaniu z raju* nakreślona została antyutopijna wizja Edenu jako totalitarne-go państwa. Wskazane wiersze autora *Napisu* byłyby więc takimi „ukrytymi intertekstami” *Na spacerze*, intertekstami, które otwierają jeszcze inny, możliwy sposób lektury utworu autora *Mojego wieku*. Warto bliżej przyjrzeć się tej relacji, która w świetle zbioru elementów składających się na przed-tekst, wydaje się bardzo interesująca.

Wskazanie tych „ukrytych intertekstów” nie jest tu jedynym celem, chcę mówić o relacjach intertekstualnych w kontekście krytyki genetycznej, wskazać ważność przed-tekstów w kształtowaniu relacji intertekstualnych, traktować przed-teksty jako coś, co otwiera również szerokie pole interpoetyki, która może obejmować również badanie rękopisów, czy tworzenie przed-tekstów, co ma znaczenie dla późniejszych odczytań wybranych utworów, zmienia perspektywy lektury. Zbiory archiwalne dostarczają wielu interesujących przykładów, które pozwalają na tak rozległe rozwinięcia pola intertekstualnego badanych tekstów. W przypadku przed-tekstu *Na spacerze* daje się ustalić więcej pól referencyjnych, które rozszerzają obszar relacji intertekstualnych. Wiersze Wata są tylko wybranym przykładem zagadnienia, które można rozszerzyć z łatwością także na twórczość innych pisarzy. Ustalanie przed-tekstu, jak zaraz się wyjaśni, jest pracą, którą wykonuje sam badacz; przed-tekst nigdy nie jest gotowy, podany w zbiorach archiwalnych, zebrany w specjalnie przeznaczonym miejscu i czekający na wykorzystanie i dalsze opracowanie. Zadaniem uczonego jest stworzenie przed-tekstu na podstawie rozmaitych rozproszonych materiałów archiwalnych.

Pojęcie przed-tekstu da się współcześnie rozumieć na kilka różnych sposobów. Tutaj rozumiane jest w zbliżeniu do koncepcji Jeana Bellemin-Noëla zawartej w jego pracy *Le texte et l'avant-texte*, poświęconej brulionom jednego poematu Oskara Miłosza¹. Jego znaczenie w ujęciu Bellemin-Noëla przedstawia się następująco: „zbiór brulionów, rękopisów, dokumentów, «wariantów», postrzegany pod kątem tego, co materialnie uprzedza dzieło traktowane jako tekst, i mogący tworzyć wraz z nim system”². Praca nad archiwalnymi materiałami Wata zbliża się tym samym do krytyki genetycznej i wiąże się z analizą oraz rekonstrukcją procesu pisania – w tym wypadku chodzi o różnorodne materiały, w których odsłania się proces kształtowania się tekstów. Jeśli więc określimy te rozproszone dokumenty z archiwów Wata jako przed-teksty, to

¹ Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Miłosz*. (Paris: Libr. Larousse, 1972).

² Bellemin-Noël, 15..

zgodnie z założeniami koncepcji Bellemin-Noëla trzeba je czytać wyłącznie wraz z tekstem, do którego się odnoszą³.

W ujęciu Pierre'a-Marca de Biasiego przed-tekst musi być rozumiany w kontekście „genetyki rękopisu”, a na dokumenty genezy (*dossier genezy*) składa się „materialny zbiór świadectw i rękopisów odnoszących się do procesu pisania dzieła, które zamierzamy studiować”⁴. Katalog „dokumentów genezy”, jak to pokazuje de Biasi, może być bardzo obszerny i obejmuje wszystkie materiały wiążące się z powstawaniem dzieła, poczynając od materiałów archiwalnych aż do materiałów zawierających „informacje zewnętrzne względem genezy dzieła”⁵ (np. wypożyczone książki, korespondencja pisarza, biblioteka pisarza). *Dossier genezy* odsuwa na bok „rękopisy dzieła”, które mają nieokreślony status, a na ich miejsce wprowadza przed-tekst stworzony przez badacza zgodnie z zasadami postępowania naukowego; składa się nań zbiór dokumentów ułożonych w porządku chronologicznym, poczynając od „planów, szkiców, brudnopisów, czystopisów, dokumentacji, rękopisu ostatecznego”⁶. Zdaniem de Biasiego przed-tekst zasadniczo różni się od „badania genezy”, jest on bowiem „zestawem dokumentów dotyczących genezy, które można już interpretować, podczas gdy badanie genezy jest dyskursem naukowym, w którym genetyk interpretuje i ocenia procesy pisania, korzystając ze specjalistycznych narzędzi: poetyki, socjologii, psychoanalizy, itd.”⁷. Przed-tekstowi trzeba zatem nadać uporządkowany i usystematyzowany kształt – jest to zadanie badacza, ponieważ materiały składające się na *dossier genezy* nigdy nie są przez pisarzy układane, nigdy nie istnieją w gotowym do badania kształcie. Tak też się dzieje w przypadku *Aleksander Wat Papers* – materiały te były wcześniej, przed ich przekazaniem do Beinecke Library, posegregowane przez żonę pisarza (pomagała w tym przedsięwzięciu Alina Kowalczykowa – świadectwa jej pracy można odnaleźć w wielu miejscach amerykańskiego archiwum poety), umieszczone w kilkudziesięciu pudłach i dopiero wiele lat po ich przekazaniu do Beinecke zostały skatalogowane (w pierwszej kolejności korespondencja, a po roku 2010 pozostałe materiały)⁸. Opracowanie katalogowe tych materiałów nie oznacza, że archiwum Wata w Beinecke zawiera gotowe, przygotowane do badań przed-teksty – badacz, w oczywisty sposób zmuszony jest sięgać do materiałów zlokalizowanych w różnych miejscach zbiorów.

³ Jean Bellemin-Noël, „Psychoanalytic Reading and the Avant-Texte”, w *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, red. Jed Deppman, Daniel Ferrer, i Michael Groden (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), 31.

⁴ Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Maria Prussak i Filip Kwiatek (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 52.

⁵ Biasi, 52.

⁶ Biasi, 53.

⁷ Biasi, 54.

⁸ Pisał na ten temat w swoim artykule Ryszard Zajączkowski, Zob. Ryszard Zajączkowski, „W archiwum Aleksandra Wata”, *Pamiętnik Literacki*, nr 1 (2007): 145–61; zob. także Adam Dziadek, „Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2009): 251–58.

Osadzanie pojęcia przed-tekstu w kontekście badań intertekstualnych zostało już wcześniej dokonane. By się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć do znakomitego opracowania tematycko-bibliograficznego fenomenu intertekstualności, jakie przed wielu laty pojawiło się na łamach wydawanego w Kanadzie czasopisma „Texte”⁹. Do obszaru badań intertekstualnych dołączono tam także pojęcie przed-tekstu w takim ujęciu, w jakim przedstawił je w swojej książce cytowany wcześniej Jean Bellemin-Noël. W kontekście rozwijającego się pola krytyki genetycznej ten obszar zainteresowań domaga się, po tak wielu latach od momentu ukazania się wspomnianej publikacji, rozwinięcia – temu służy także niniejsza rozprawa.

Nie będę się tu nadmiernie rozwodził nad pojęciem intertekstualności, które dla samej jego twórczyni stało się w pewnym momencie jego dynamicznego rozwoju i niebywałej kariery w świecie literaturoznawczym, jak to określiła, „gadżetem”: „Moja koncepcja dialogowości, ambiwalencji czy tego, co nazwałam «intertekstualnością», które zawdzięczam tyleż Bachtinowi, co i Freudowi, miały się stać gadżetami odkrywanymi w tej chwili na amerykańskich uniwersytetach”¹⁰. Rzeczywiście badania intertekstualne rozprzestrzeniły się w krótkim czasie w sposób niebywały. Zjawisko intertekstualności wynalezione przez Kristevą w 1966 roku trafiło na szczególnie podatny grunt i w krótkim czasie w obiegu literaturoznawczym zaczęły funkcjonować jego przeróżne odmiany i warianty prefiksalne (np. proponowane przez Gérarda Genette’a¹¹ podziały na „transtekstualność”, „hipertekstualność”, „hypotekstualność”, „metatekstualność” itd.) czy formy dookreślone (np. „intertekstualność autarkiczna” Luciena Dällenbacha¹², „intertekstualność obligatoryjna” i „intertekstualność aleatoryczna” Michaela Riffaterre’a¹³), czy wreszcie powstała jakby w nieokiełznanym pędzie terminologicznej nadprodukcji propozycja zastąpienia terminu „intertekstualność” terminem „heterotekstualność”¹⁴. W ciągu z górą trzydziestu lat swego istnienia stworzone u schyłku francuskiego strukturalizmu pojęcie zostało wchłonięte przez niemal wszystkie

⁹ *Texte Revue de Critique et de Théorie Littéraire.*, nr 2 (1983). Ten tematyczny numer kanadyjskiego czasopisma „Texte”, zatytułowany *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte* zawiera niezwykle bogatą, szczegółową bibliografię prac – z zakresu różnych kierunków badawczych – poświęconych problemowi intertekstualności.

¹⁰ Julia Kristeva, „Mémoire”, *L'Infini (Périodique)*, nr 1 (1983): 44. Historię pojęcia analizowała m.in. Renate Lachmann – zob. Renate Lachmann, „Płaszczyzny pojęcia intertekstualności”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, *Pamiętnik Literacki* 82, nr 4 (1991): 209–15. Pisałem szerzej na ten temat w: Adam Dziadek, „Stereotypy intertekstualności”, w *Stereotypy w literaturze: (i tuż obok)*, red. Włodzimierz Bolecki i Grzegorz Gazda (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003), 67–82.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*. (Paris: Éd. du Seuil, 1982). Fragmenty w języku polskim: Gérard Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, w *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia. T. 4 cz. 2*, red. Henryk Markiewicz, tłum. Aleksander Milecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 317–66..

¹² Lucien Dällenbach, „Intertexte et autotexte”, *Poétique*, nr 27 (1976): 282–96.

¹³ Michael Riffaterre, „La trace de l'intertexte”, *La Pensée*, nr 215 (1980): 4–18.

¹⁴ Zob. Per Aage Brandt, „La Pensée du texte (de la littéralité de la littéralité)”, w *Essais de la théorie du texte*, red. D'Arco Silvio Avalle i in. (Paris: Éditions Galilée, 1973), 184–215.

trendy dominujące w literaturoznawstwie, strukturalizm, semiotykę, hermeneutykę i fenomenologię (Hans Robert Jauss, Brian T. Fitch), psychoanalizę (np. Jean Bellemin-Noël, Harold Bloom, Shoshana Felman), badania historycznoliterackie, socjologicznoliterackie i szerzej, także i kulturoznawcze. Kiedy obserwuje się rozrost tego pojęcia, jego rozmaite transformacje, wówczas nasuwa się uwaga następująca, otóż pojęcie intertekstualności stało się pojęciem nie tyle potrzebnym, co modnym i przez to nadmiernie eksploatowanym, popadającym w ujęcia stereotypowe, co w konsekwencji doprowadziło do stopniowego wygasania jego ważności w dyskursie nauk humanistycznych. Potwierdza to wyraźnie fakt, że w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zdecydowanie maleje liczba prac obierających intertekstualność za podstawę metodologiczną. Samo pojęcie przenika też do dyskursu krytyki literackiej i staje się w nim autentycznym gadżetem pełniącym już tylko funkcje ornamentacyjne.

W Polsce na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku cieszyło się wielkim zainteresowaniem teoretyków literatury, które później stopniowo wygasało¹⁵. Rozumiem i używam tego pojęcia w takim znaczeniu, jakie nadała mu przed wielu laty Julia Kristeva¹⁶ – obejmuje ono swoim zasięgiem wszelkie świadome, celowe i także nieświadome (co podkreślam, ponieważ czasami redukuje się je niesłusznie wyłącznie do relacji teleologicznych) nawiązania do innych tekstów; jest to fenomen procesualny, który opiera się tyleż na zabiegach świadomych, co nieświadomych i łączący się ściśle z relacjami podmiotowymi pisania i/lub czytania.

Badania uwzględniające przed-teksty mogą w znaczący sposób poszerzać pole relacji intertekstualnych, umożliwiać odkrycie „ukrytych intertekstów” czy też odkrycie „śladów inter-

¹⁵Z konieczności wskazuję tu jedynie najważniejsze na gruncie polskim publikacji: Michał Głowiński, „O intertekstualności”, *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1986); przedr. w: Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński, red., *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 185–212; wybór przekładów tekstów poświęconych intertekstualności: *Pamiętnik Literacki*, nr 1 (1988); *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1991) (tu zwłaszcza artykuły M. Pfistera i R. Lachmann); Henryk Markiewicz, „Odmiany intertekstualności”, w *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* (Warszawa: Państwowe Wydawn. Nauk., 1989), 198–228; Krzysztof Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej* (Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 1990); Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, i Włodzimierz Bolecki, red., *Miedzy tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej* (Warszawa: Wydawn. Nauk. PWN, 1992); Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”, *Pamiętnik Literacki*, nr 2 (1990); przedr. w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 59–82; Stanisław Balbus, *Miedzy stylami* (Kraków: Universitas, 1993); Teresa Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii* (Warszawa: Wydawn. Naukowe PWN, 1995).

¹⁶Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue et le roman”, w *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), 143–73. Najnowszy przekład tego tekstu na język polski: Julia Kristeva, „Słowo, dialog i powieść”, w *Séméiotikè: studia z zakresu semanalizy*, tłum. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2017), 59–83. Tekst ten był wcześniej przełożony przez Wincentego Grajewskiego i wydany w zbiorze: Edward Kasperski i Eugeniusz Czaplejewicz, red., *Bachtin: Dialog, Język, Literatura* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983).

tekstów” – bardzo ważnych, dodam, dla ostatecznej postaci potencjalnych interpretacji tekstu. Jeśli to tylko możliwe, nie należy ich pomijać w badaniach nad poszczególnymi utworami. Uważny ogląd przed-tekstów nasuwa także myśl o możliwych sposobach edycji i lektury spuścizny pisarskiej. Technika cyfrowa i publikacje internetowe umożliwiają takie edytowanie tekstów, które uwzględnia wszystkie dokumenty, jakie składają się na przed-tekst. Praca lektury nie kończy się wówczas na samym tylko tekście opublikowanym, tym, co do którego publikacji ostateczne decyzje podjął sam autor. Co więcej, jak to pokazują materiały archiwalne z Beinecke, teksty wcześniej opublikowane również podlegają zmianom i modyfikacjom – Wat nie kończył pracy nad tekstami już wcześniej opublikowanymi, przekształcał w mniej lub bardziej znaczący sposób teksty publikowane przed laty w paryskiej „Kulturze” czy w londyńskich „Wiadomościach”, a także we wcześniejszych tomach *Wierszy* z 1957 roku, podobnie postępował poeta z *Wierszami śródziemnomorskimi*, fragmentami *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. To praktyka znana także z twórczości innych pisarzy, z którą spotykamy się choćby u Tadeusza Różewicza. Ta sprawa dotyczy jednak utworów już publikowanych przez poetę i nie jest związana z wówczas nowym, przeznaczonym do *Ciemnego świciadła* wierszem *Na spacerze*. Przed-tekstów nie da się sprowadzić do prostych świadomych, celowych zabiegów intertekstualnych. Badania nad archiwum Wata pozwalają uczynić z przed-tekstów także podstawę interpretacji psychoanalitycznej. W jednym z notatników poety znajduje się zapis snu z nocy z 24 na 25 lutego 1961 roku, snu, dodajmy, który stał się podstawą trzeciej części *Snów sponad Morza Śródziemnego*, co dowodzi faktu, że przynajmniej część tekstów poematu została zainspirowana wizją senną, wypowiedziana przez nieświadomość¹⁷. I chociaż zapis snu dokonuje jego częściowej deformacji, to jednak tekst zostaje wypowiedziany, jak słowo w teatrze, przez nieświadomość – przynajmniej część elementów tekstu wyłania się z nieświadomego. Ten zapis snu jest jednym z ważniejszych kontekstów interpretacyjnych poematu oraz wielu późnych wierszy i odtąd ich lektury nie da się oderwać całkowicie od przed-tekstów zawartych w notatnikach.

Uporządkowanie materiałów składających się na przed-tekst wiersza *Na spacerze* nie sprawia większych trudności. Oto maszynopis wiersza, przepisany z rękopisu (poeta wykonywał tę pracę sam lub robiła to jego małżonka)¹⁸.

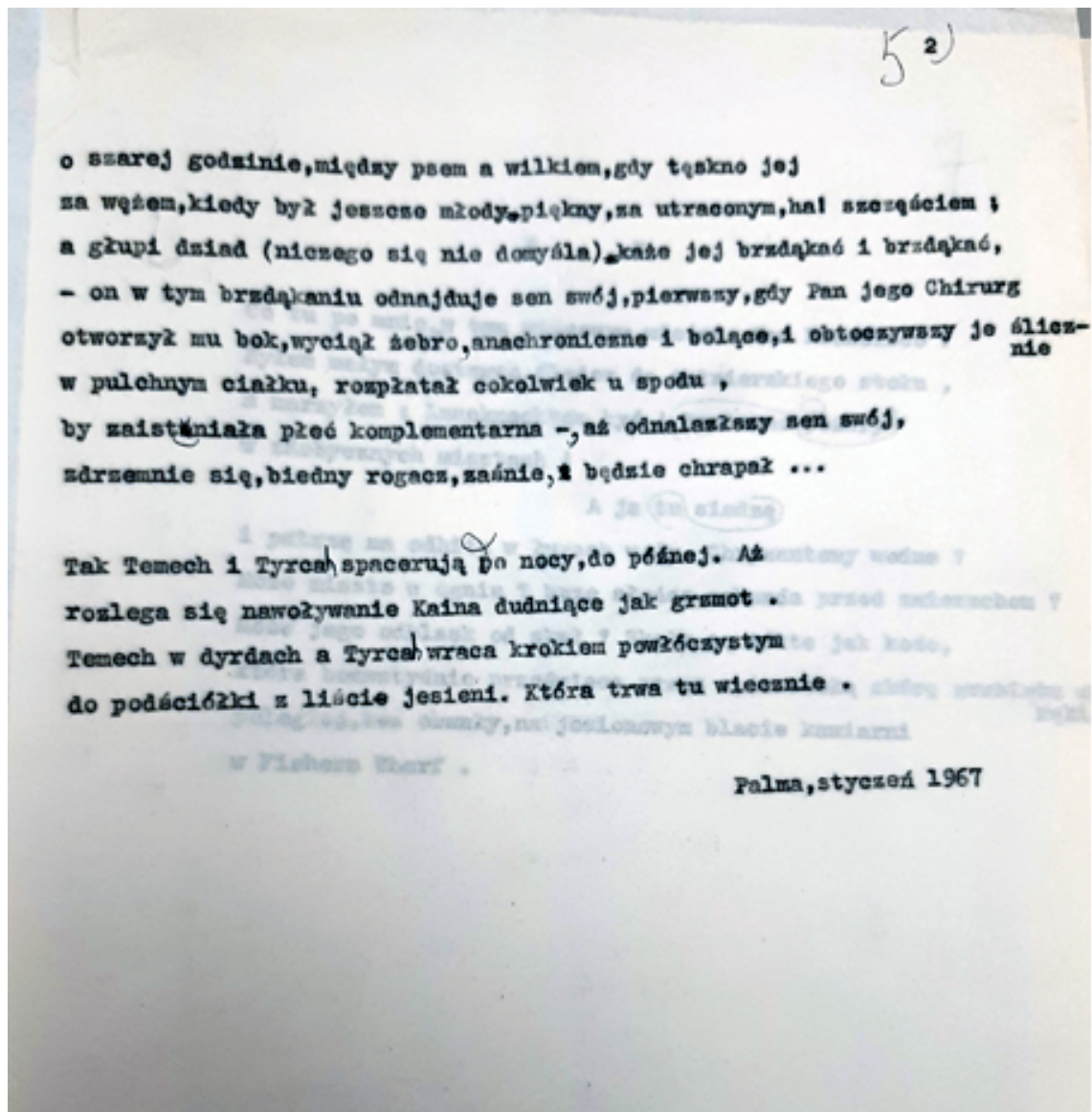
¹⁷Zob. Aleksander Wat, *Notatniki*, red. Adam Dziadek i Jan Zieliński (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015), 680–81. Zob. także: Adam Dziadek, „Przed-teksty w «Notatnikach» Aleksandra Wata”, w *Archiwa i bruliony pisarzy odkrywanie*, red. Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017), 123–55.

¹⁸Wszystkie materiały zaprezentowane w niniejszym tekście pochodzą ze zbiorów znajdujących się w: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, Aleksander Wat Papers, GEN MSS 705, Series II Writings. Przy każdym dokumencie wskazuję dokładną lokalizację w zbiorach. Publikujemy je za zgodą właścicieli praw autorskich Andrzeja Wata i jego syna Pierre’a Wata.

51 NA SPACERZE

Handwritten notes in top left:
 Kain i Tyrcz
 "to jest to Kain i Tyrcz?"
 "to jest to Kain i Tyrcz?"

Temech, Kaina żona, i Tyrcz, wdowa po Abelu ,
 przechadzały się brzegiem Edenu, po tej stronie kolczastego muru.
 Z miradorów uskrzydleni żołdaci ostrzegali a wesoło,
 filuternie: *uwaga!* Billion makro volt!! Pewno przesadzają...
 Osty tu ledwie się lęgną. Opodal na łożach kosodrzewina .
 Ziemia jak próchno. Od stu dni bez deszczu. Ale,
 w jednym kącie kolonia łożuchów miewa się dobrze,
 także osada ropuch. Źródełko tam ciurka
 z wód podziemnych rzeki Piskon. W której to rzece,
 jak wiadomo z Pisma Świętego (Gen 2,11), złota jest
 jak maku. I czyste jak złoto. Dobywają młodzi
 synowie Kaina, pod strażą, od brzasku do nocy .
 Praca nieciężka. I opłacalna. I powietrze tam rześkie,
 bardzo zdrowe.
 Do tego źródła przekradają się z Edenu szczury.
 Oraz krety. Dla odmiany klimatu ? nastroju ? *bo ja wiem czemu .*
 Temech i Tyrcz tyle mają sobie do powiedzenia! O zaletach
 seksów respektywnych małżonków. O tamtej awanturze .
 I Kto był jej instygatorem ? Przecie się kochali, bracia .
 Jak łatwo się mówi : awantura. Dla jednej - wieczny wytrysk kex!,
 misterium wdowienstwa. Dla drugiej - temat do nieustającej
 adoracji męża-oracza o turzym karku.
 Gdy Temech bredzi o muskułach (a ślinka pryska z kącików ust),
 Tyrcz myśli: „Chłop-ryfa... Mój za to był delikatnoskóry.
 Cienkonogi! Łowca. Śmielejszy od każdego jelenia. I cięciwa jego
 dźwięczała jak złota struna luatni. Na której to luatni macierz Ewa brzdąka



Box 11, Folder 359: Jak widać, w tej wersji, nie ma jeszcze dedykacji. Samo przepisywanie wierszy z rękopisów to stała praktyka poety, który zapisywał utwory w różnego rodzaju notatnikach, z których później wrywane były pojedyncze kartki, na skrawkach papieru, na książkowej obwolucie, jak to się stało w przypadku tego poetyckiego drobiazgu *** *Dla wiersza mego...* z cyklu *Z naszeptów magnetofonowych* („Dla wiersza mego kim jestem?/Tym, kto śni mu się/natrętny./Gdy otwiera oczy: stoję u wezglowia,/uzurpator z nożem ofiarnika,/z którego pocieknie wolno/wystygła krew atramentu”).

Box 22, Folder 464: W innym wypadku, co pokazał w swoim znakomitym tekście o materialności tekstu Mateusz Antoniuk¹⁹, poeta zapisał wiersz na opakowaniu od lekarstwa. Zbiory z *Aleksander Wat Papers* znajdujące się w Beinecke Library dostarczają wielu takich niezwykłych odkryć, czasem zupełnie zaskakujących dokumentów, które można teraz układać w przed-teksty utworów Wata. Rękopisy Wata (ale też wielu innych pisarzy, np. Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta) odznaczają się często bardzo wysokim stopniem złożoności, którą dałoby się określić w uogólnieniu za pomocą słowa „semiografia”, a ściślej „semiografia rękopisu”, co musi jednak stanowić przedmiot refleksji osobnej rozprawy i nie będę tej kwestii szerzej tu roztrząsał (chodzi tu m.in. o fakt, że zapisywanemu, powstającemu tekstowi towarzyszą nie tylko skreślenia, poprawki, modyfikacje, ale też rysunki, odręczne szkice rysunkowe, wchodzące w nierozzerwalny związek z zapisywanym tekstem; bardzo szczególne są pod tym względem rękopisy autora *Traktatu poetyckiego* – wiele z nich zawiera charakterystyczne figury symetryczne często układające się w formę kwiatów²⁰).

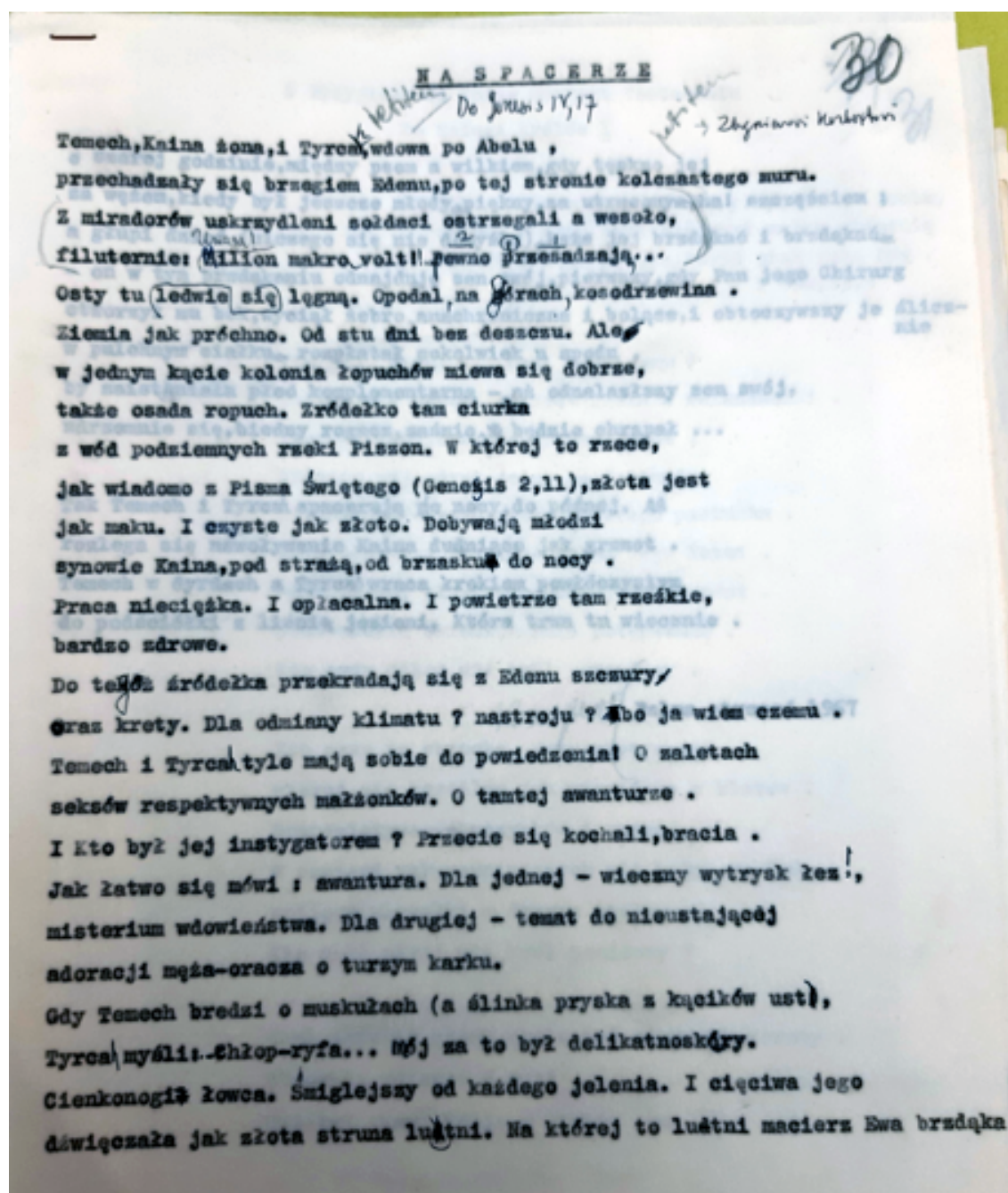
Nie ma tu więc jeszcze dedykacji, ale jest kilka poprawek, które zostaną powtórzone w kolejnych, weryfikowanych później wersjach tekstu i wreszcie wprowadzone do ostatecznego wydania. Jest więc zapisana cyfrą informacja o kolejnym wierszu, który ma być włączony do tomu *Ciemne światło*, są zapisane mniejszymi cyframi numery stronicy tego wiersza. Jest wreszcie bardzo ciekawy dopisek ręką Wata (w lewym górnym rogu stronicy), który wprowadza jeszcze inną relację intertekstualną – ważnym intertekstem utworu staje się *Fedra* Racine’a. Zapisek Wata brzmi: „początek trzeba wytłuszczyć/żeby «La fille de Minos et de Pasiphaé»”. Ten cytat wskazuje na *Fedrę* Racine’a (akt 1, scena 1), a zwłaszcza na ten jej fragment z wypowiedzi Hipolita: „Cet heureux temps n’est plus. Tout a changé de face/ Depuis que sur ces bord les dieux ont envoyé/La fille de Minos et de Pasiphaé” („Odkąd na te wybrzeża bogi nam zesłały/Potomkinię Minosa oraz Pazifay”²¹). Zapis na stronicy miał przywołać strukturę brzmieniową tekstu francuskiego, jedną jego frazę, która uruchamiała relację intertekstualną, przejmowała cudzy tekst i cudzą myśl, która miała tu być rozwinięta. Ostatecznie „wytłuszczenie” się nie pojawiło w tomie, ale wpisane w jeden z elementów przed-tekstu otwiera kolejne możliwości interpretacyjne, w znaczący sposób poszerza spektrum referencji. Bez tej informacji nigdy byśmy tekstu Wata nie kojarzyli z *Fedrą*, nie ma bowiem do tego żadnych przesłanek.

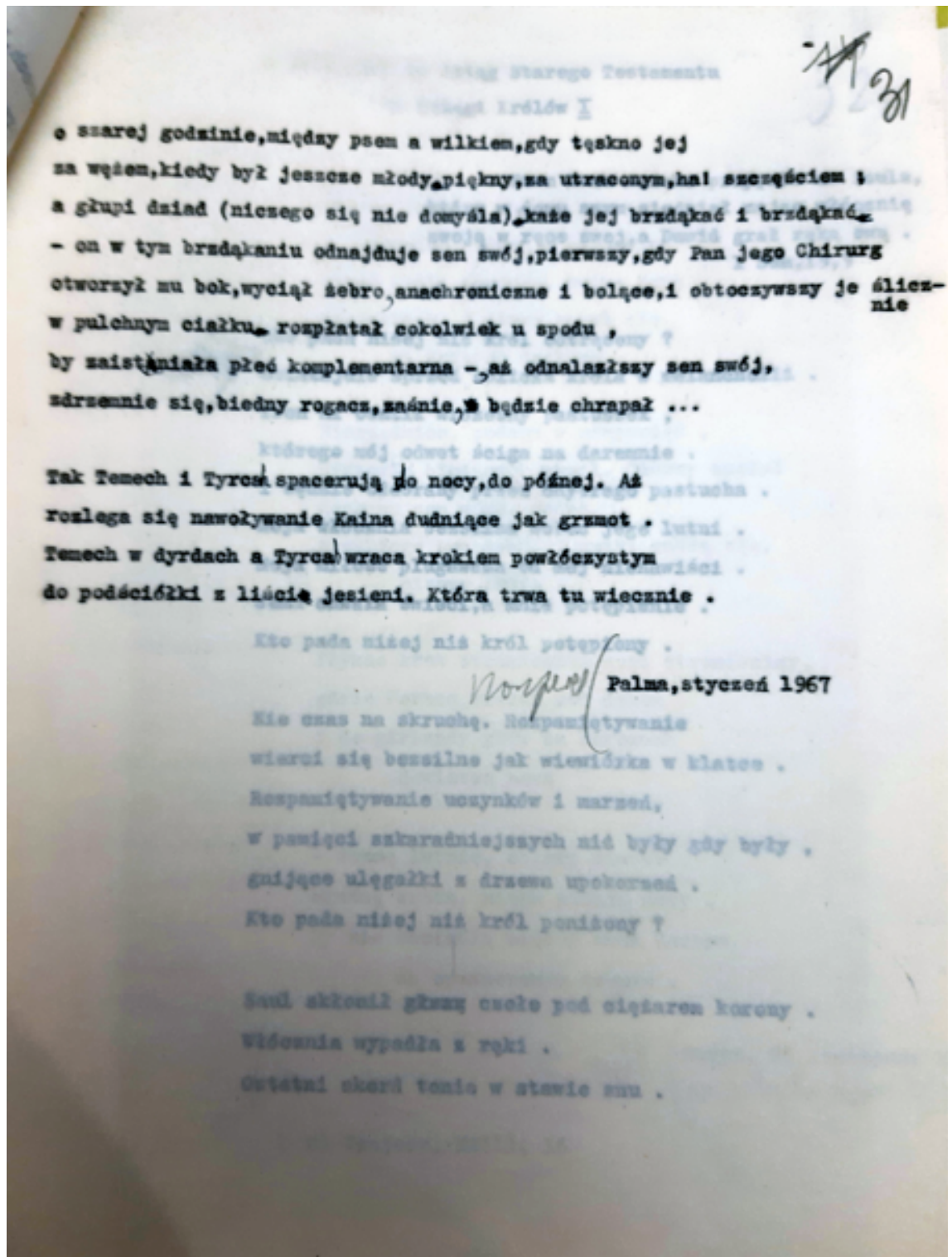
¹⁹Mateusz Antoniuk, „Jak czytać stronę brulionu: krytyka genetyczna i materialność tekstu”, *Wielogłos*, nr 1 (2017): 39–66. Jest to dla mnie wzorcowy tekst z zakresu praktyki krytyki genetycznej, tekst, w którym pieczołowicie stworzono przed-tekst jednego z wierszy Aleksandra Wata, dbając przy tym o kolejność oraz chronologię powstawiania i przepisywania kolejnych wersji tekstu.

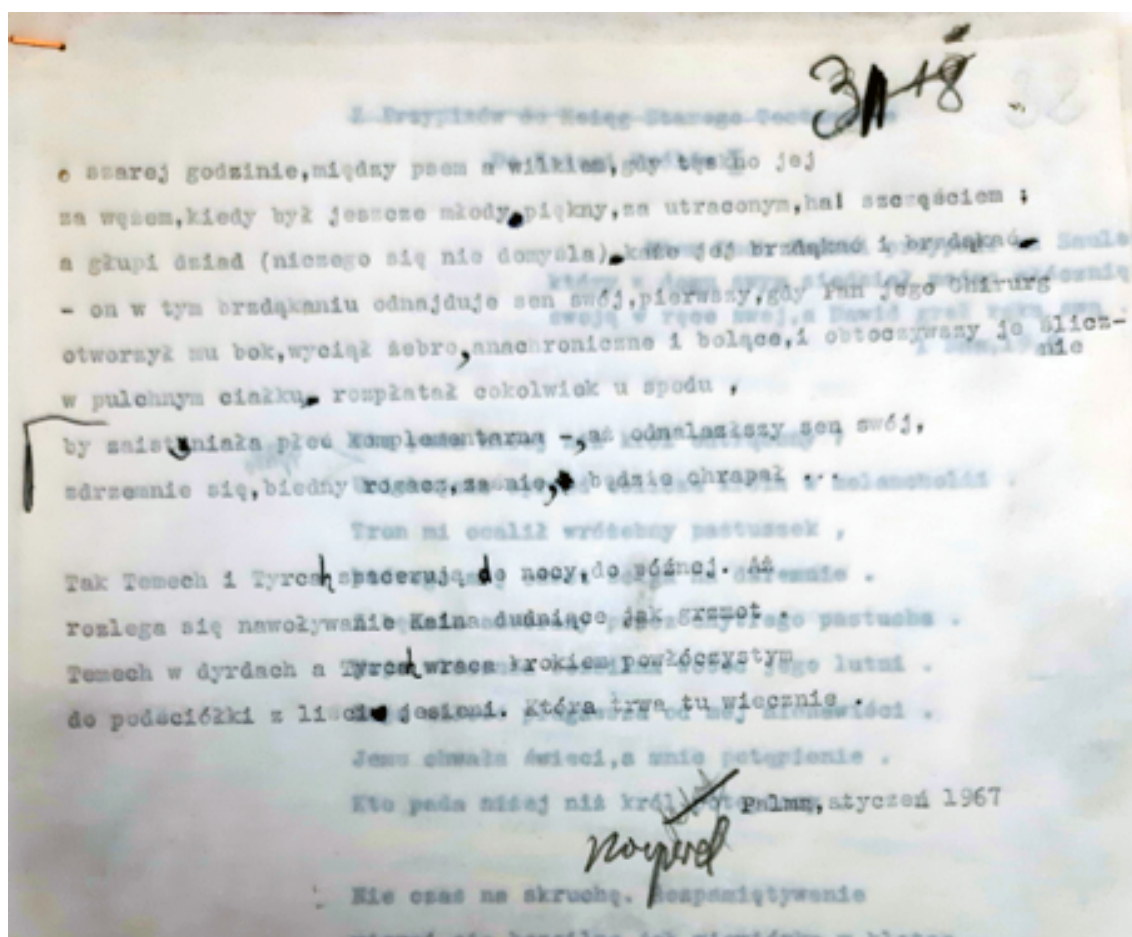
²⁰Zob. Mateusz Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015).

²¹Jean Baptiste Racine, *Fedra*, tłum. Antoni Libera (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawn., 2011), 13.

W kolejnej wersji, opracowywanej na tej samej podstawie maszynopisu, pojawia się już dedykacja: „Zbigniewowi Herbertowi”. Nad dedykacją widnieje także informacja: „Do Genesis IV, 17”, która ostatecznie też zostanie usunięta. Tak prezentuje się stronica tekstu z dedykacją:

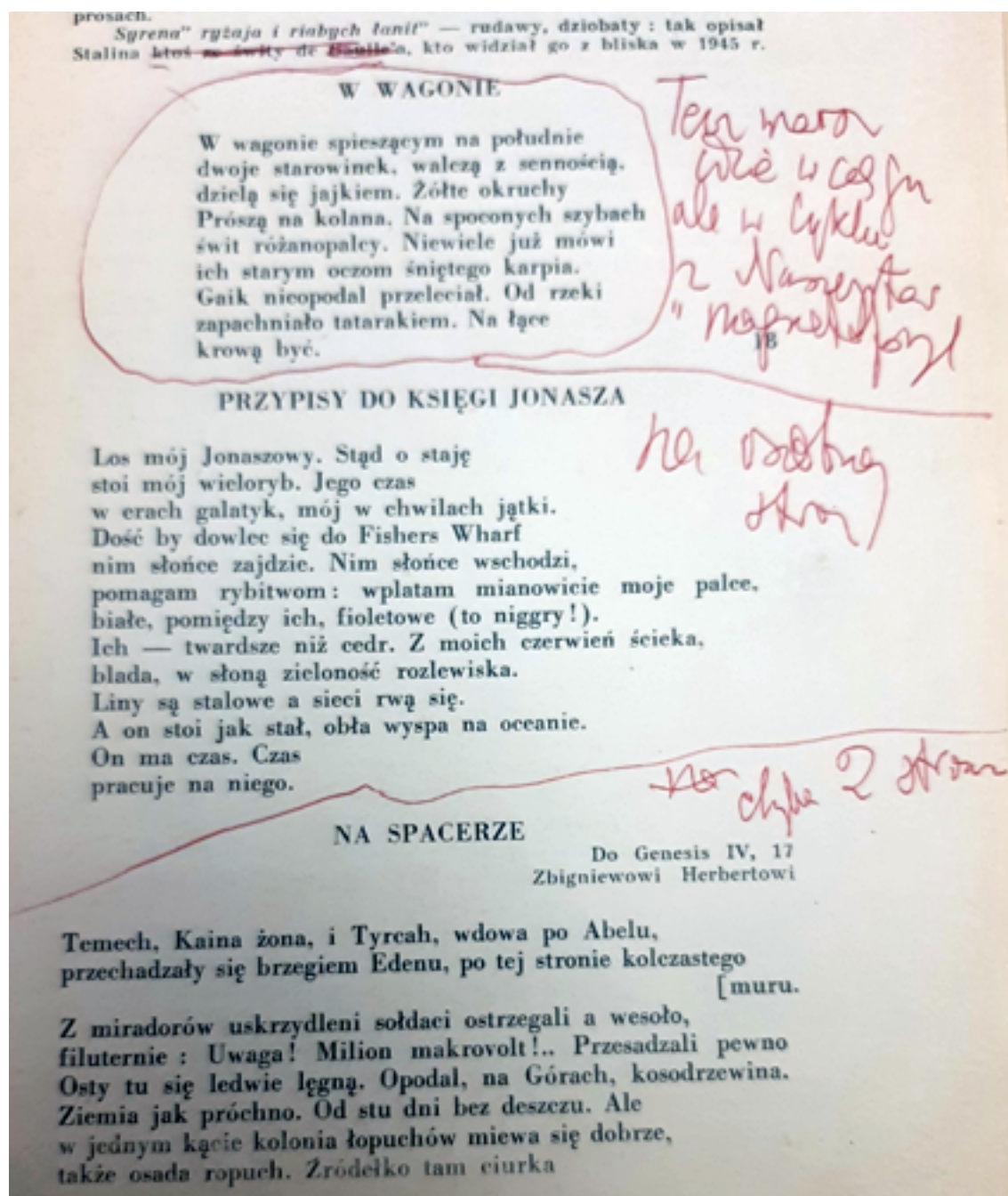




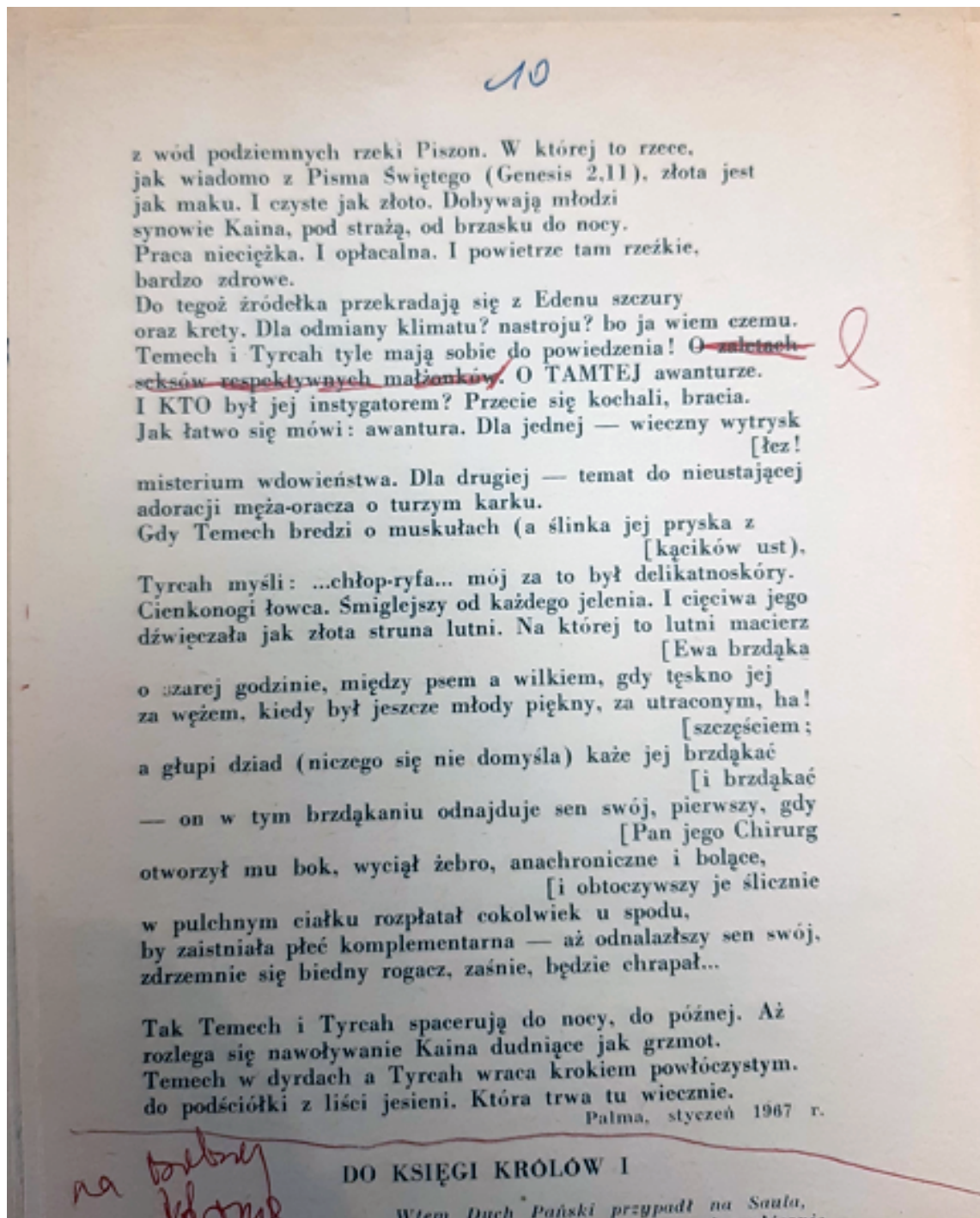


Box 11, Folder 355: Nadal widnieje tu dedykacja, wprowadzane są już wcześniej dokonane zmiany, nieznaczne przestawki wpływające na rytm tekstu, ciągle zachowana jest jeszcze fraza „O zaletach seksów respektywnych małżonków”, która zostanie wykreślona dopiero w szczotkach, wyróżnienie słów „tamtej” i „kto”, którego konsekwencję odnajdziemy w kolejnych dokumentach (zapisane długopisem zaenie: „tłustymi/czcionkami”).

Szczotki tekstu prezentują się z kolei tak:

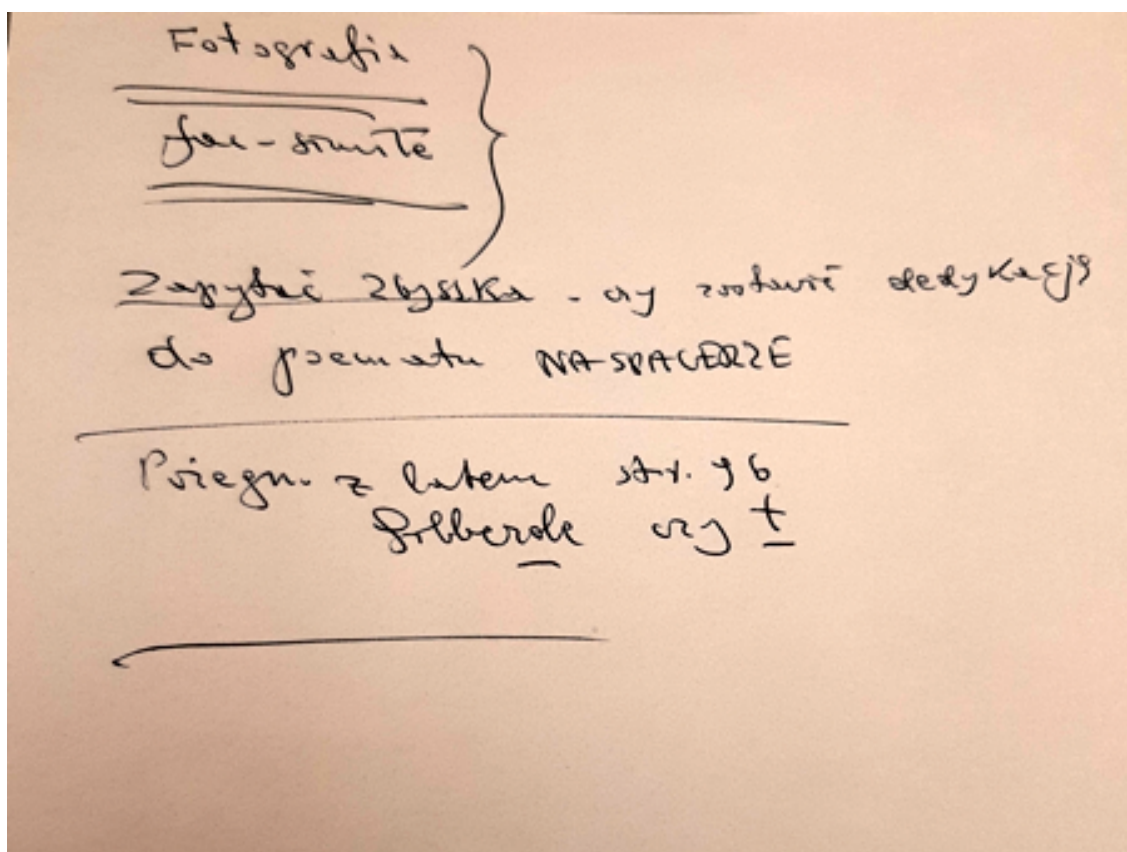


Box 11, Folder 369: Jak widać nadal widnieje tu przypis do *Genesis* i także dedykacja. Przypis do *Księgi Rodzaju* zniknie w ostatecznej wersji, najprawdopodobniej uznany za niepotrzebny, tym bardziej że w samym tekście widnieje jeszcze jeden, który zostanie zachowany. Definitywnie znika jedno, wspomniane przed chwilą zdanie, jakby miało ono być pewnym



nadmiarem, zawężającym niepotrzebnie czy ograniczającym tematyczny zakres rozmowy małżonek. Jakby poeta uznał, że inne fragmenty tekstu w zupełności wystarczają do przywołania także erotycznego kontekstu rozmowy dwóch kobiet. W projektowanym tomie była więc do ostatniej chwili.

Inny element przed-tekstu wyjaśnia po części, dlaczego ta dedykacja zniknęła. Jest to luźna kartka papieru z rozmaitymi zapiskami dotyczącymi edycji tomu *Ciemne światło*:



Box 11, Folder 359: Ten fragment nie jest zapisany ręką poety, zapisał go – na co wskazuje charakter pisma – Andrzej Wat, notując zapewne wskazówki ojca dotyczące edycji tomu. Jak widać odnoszą się do fotografii (najpewniej autora), która ma być zamieszczona w tomie, także do wiersza *Pożegnanie jesieni*, jest wreszcie zapisek: „Zapytać Zbyszka – czy zostawić dedykację do poematu NA SPACERZE”. Nie ma wątpliwości, że chodzi o Herberta. Trudno też wyjaśnić, dlaczego dedykacji ostatecznie nie ma, można jedynie się domyślać, że autor *U wrót doliny* zdecydował, aby dedykacji nie było. Stało się tak być może ze względu na możliwe dla Herberta przykre konsekwencje pojawienia się dedykacji w wierszu o jednoznacznie antysowieckim wydźwięku. Kiedy Wat przygotowywał do druku swój tom, był rok 1967, książka miała się ukazać w emigracyjnym wydawnictwie „Libella” w Paryżu – to jeden z możliwych sposobów wytłumaczenia usunięcia dedykacji.

Dedykacja, która była i która została usunięta, pozostaje jednak dostrzeżonym już faktem badawczym, który jest trudny do pominięcia w lekturze wiersza *Na spacerze*, zwłaszcza wtedy, kiedy mamy dostęp do materiałów składających się na przed-tekst tego utworu.

Jaki istnieje związek pomiędzy *Na spacerze* i *U wrót doliny* oraz *Sprawozdanie z Raju*? Pierwszy tekst sięga do *Księgi Rodzaju*, drugi do Apokalipsy, trzeci także do *Genesis*. Czytając obydwie wiersze, trudno ich nie powiązać z historią XX wieku, doświadczeniem Gułagu w przypadku Wata, obozu koncentracyjnego i realiami totalitarnego państwa w przypadku Herberta – dwa różne i jednocześnie bardzo podobne doświadczenia historyczne, czy raczej skrajne doświadczenia egzystencjalne. Między tymi tekstami nawiązuje się szczególny rodzaj dialogu, dopełniają się wzajemnie, rozwijają wątki biblijne i opracowują je na wiele różnych sposobów. Herbert mówi językiem surowym, sztywnym, podporządkowanym niemal regułom urzędowych pism, oświadczeń czy komunikatów, nie stroni przy tym od ironii. Z kolei Wat rozwleka swoją wypowiedź, metaforyzuje, rozbudowuje opisy, peryfrazy i porównania, a ostrze jego ironii brzmi tak samo głośno, jak dudnienie nawoływania Kaina. Obydwie teksty operują parabolą, Wat nawiązuje do rzeczywistości pozaliterackiej, do konkretnego doświadczenia historycznego wprost, Herbert sięga do mowy ezopowej. Co ciekawe, autor *Mojego wieku* pozostawił po sobie niedokończone, poruszające opowiadanie *Po śmierci* przedstawiające technokratycznie urządzony i zarządzany raj²². Według sugestii Jana Zielińskiego opowiadanie to mogło powstać w czasie pobytu Aleksandra Wata w Sopocie, gdzie Wat miał wymyślić scenariusz filmu o niemieckim filozofie zamkniętym w hotelu, który jest zarazem obozem koncentracyjnym i zaświatem. Według badacza może to być zapis drugiego z trzech „przeżyć parapsychicznych” (sam poeta je tak określał), którego doświadczył w Sopocie latem 1954 roku.

Z kolei wątek Kaina rozwinął autor *Ciemnego świedidla* szeroko w kapitalnym *Poemacie bukolicznym* (także utworze niedokończonym, którego zaistnienie w świadomości czytelniczej zawdzięczamy uporczywym zabiegom Oli Watowej, wielkiej pracy edytorskiej Krzysztofa Rutkowskiego i Jana Zielińskiego). Wiele wskazuje na to, zwłaszcza zaś zachowane w Beinecke przed-teksty, że te dwa utwory były pisane niemal równolegle. Poeta zarzucił w pewnym momencie pisanie poematu i nadał swoim myślom kształt znacznie krótszej formy wierszowej w postaci *Na spacerze*. Frank L. Vigoda określił *Poemat bukoliczny* jako „midrash”²³, a więc przypowieść stanowiącą komentarz czy interpretację wybranych fragmentów *Biblii* (ten poemat zawiera w sobie także cechy wielu innych form gatunkowych, np. bukolika, teomachia, farsa). *Na spacerze*, podobnie jak wiele innych tekstów Wata wchodzących w skład cyklu *Przypisy do ksiąg Starego Testamentu*, to również midrasz,

²²Opowiadanie to opublikowałem po raz pierwszy w „Tekstach Drugich” (2009, nr 6, s. 235–250). Transkrypcja opowiadania z archiwalnego notatnika ukazała się w: Wat, *Notatniki*, 87–125.

²³Frank L. Vigoda, „Midrash Cain: A «Pastoral Poem»”, *Modern Poetry in Translation*, nr 18 (2001): 199–219.

przesycony ironią, a nawet sarkazmem, poruszający refleksją intelektualną i subtelną zmysłowością. Jak opowiedzieć historię świata, w którym dochodzi do nonsensownych aktów eksterminacji, wojen, rewolucji, nad którymi nie panuje nawet sam Bóg (w wierszu pojawia się sugestia, że to on jest odpowiedzialny za ten stan rzeczy – potwierdza to i szerzej rozwija ten wątek *Poemat bukoliczny*). Jedyną możliwą formą wypowiedzi staje się pełen ironii, eklektyczny tekst, który wymyka się sztywnym klasyfikacjom zapisanym w podręcznikach poetyki. Świat, historia i śmiech (gorzki śmiech!) – to tylko pozostaje, kiedy uważnie przyglądamy się wizji historii wpisanej w ten tekst.

Badanie przed-tekstów umożliwia odsłonięcie ciekawych relacji intertekstualnych, które w znaczący sposób uzupełniają dotychczasowe interpretacje poszczególnych utworów. Uświadamiają też fakt, że tekst już raz wydrukowany pozostaje otwarty, nieskrępowany i nieograniczony – dzięki badaniom jego przed-tekstów perspektywy lektury ulegają znaczącemu rozszerzeniu i pozwalają postawić wiele istotnych pytań związanych ściśle z genezą tekstu, której status nigdy nie jest jednoznacznie określony. Przestrzeń intertekstualna nie ogranicza się jedynie do świadomych, teleologicznych referencji, ponieważ otwiera się na nieznane i trudne do ogarnięcia pole nieświadomego.

Bibliografia

- Antoniuk, Mateusz. „Jak czytać stronę brulionu: krytyka genetyczna i materialność tekstu”. *Wielogłos*, nr 1 (2017): 39–66.
- . *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- Balbus, Stanisław. *Między stylami*. Kraków: Universitas, 1993.
- Bellemin-Noël, Jean. *Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Libr. Larousse, 1972.
- . „Psychoanalytic Reading and the Avant-Texte”. W *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, zredagowane przez Jed Deppman, Daniel Ferrer, i Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Maria Prussak i Filip Kwiatek. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Brandt, Per Aage. „La Pensée du texte (de la littéralité de la littéralité)”. W *Essais de la théorie du texte*, zredagowane przez D'Arco Silvio Avalle, Jens F Ihwe, Teun A. van Dijk, Peter Madssen, Charles Bouazis, i Per Aage Brandt. Paris: Éditions Galilée, 1973.
- Cieślukowska, Teresa. *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa: Wydawn. Naukowe PWN, 1995.
- Dällenbach, Lucien. „Intertexte et autotexte”. *Poétique*, nr 27 (1976): 282–96.
- Dziadek, Adam. „Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale”. *Teksty Drugie*, nr 6 (2009): 251–58.
- . „Przed-teksty w «Notatnikach» Aleksandra Wata”. W *Archiwa i bruliony pisarzy odkrywanie*, zredagowane przez Maria Prussak, 123–55. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017.
- . „Stereotypy intertekstualności”. W *Stereotypy w literaturze: (i tuż obok)*, zredagowane przez

- Włodzimierz Bolecki i Grzegorz Gazda. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.
- . „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”. W *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*. T. 4 cz. 2, zredagowane przez Henryk Markiewicz, przetłumaczone przez Aleksander Milecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Kasperski, Edward, i Eugeniusz Czaplewicz, red. *Bachtin: Dialog, Język, Literatura*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Kłosiński, Krzysztof. *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 1990.
- Kristeva, Julia. „Le mot, le dialogue et le roman”. W *Séméiotikē: recherches pour une sémanalyse*, 143–73. Paris: Seuil, 1969.
- . „Mémoire”. *L’Infini (Périodique)*, nr 1 (1983): 39–54.
- . „Słowo, dialog i powieść”. W *Séméiotikē: studia z zakresu semanalizy*, przetłumaczone przez Tomasz Stróżyński, 59–83. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2017.
- Lachmann, Renate. „Płaszczyzny pojęcia intertekstualności”. Przetłumaczone przez Małgorzata Łukasiewicz. *Pamiętnik Literacki* 82, nr 4 (1991): 209–15.
- Markiewicz, Henryk. „Odmiany intertekstualności”. W *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, 198–228. Warszawa: Państwowe Wydawn. Nauk., 1989.
- Markiewicz, Henryk, i Janusz Sławiński, red. *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Michał Głowiński. „O intertekstualności”. *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1986).
- Nycz, Ryszard. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995.
- Racine, Jean Baptiste. *Fedra*. Przetłumaczone przez Antoni Libera. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawn., 2011.
- Riffaterre, Michael. „La trace de l’intertexte”. *La Pensée*, nr 215 (1980): 4–18.
- Ryszard Nycz. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”. *Pamiętnik Literacki*, nr 2 (1990).
- Vigoda, Frank L. „Midrash Cain: A «Pastoral Poem»”. *Modern Poetry in Translation*, nr 18 (2001): 199–219.
- Wat, Aleksander. *Notatniki*. Zredagowane przez Adam Dziadek i Jan Zieliński. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015.
- Zajączkowski, Ryszard. „W archiwum Aleksandra Wata”. *Pamiętnik Literacki*, nr 1 (2007): 145–61.
- Ziomek, Jerzy, Janusz Sławiński, i Włodzimierz Bolecki, red. *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Warszawa: Wydawn. Nauk. PWN, 1992.
- Texte Revue de Critique et de Théorie Littéraire.*, nr 2 (1983).
- Pamiętnik Literacki*, nr 1 (1988).
- Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1991).

SŁOWA KLUCZOWE:

i n t e r t e k s t u a l n o ś ć

Z B I G N I E W H E R B E R T

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony przed-tekstom i ich wpływowi na relacje intertekstualne. Badanie przed-tekstów umożliwia odsłonięcie relacji intertekstualnych, które w znaczący sposób uzupełniają dotychczasowe interpretacje poszczególnych utworów. Uświadamiają też fakt, że tekst raz już wydrukowany pozostaje otwarty, nieskrępowany i nieograniczony – dzięki badaniom jego przed-tekstów perspektywy lektury ulegają znaczącemu rozszerzeniu i pozwalają postawić wiele znaczących pytań ściśle związanych z genezą tekstu. Przestrzeń intertekstualna nie ogranicza się jedynie do świadomych, teleologicznych referencji, ponieważ otwiera się na pole nieświadomego.

przed-tekst

Aleksander Wat

krytyka genetyczna

NOTA O AUTORZE:

Adam Dziadek – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, historią literatury XX wieku, a także *men's studies* i krytyką genetyczną. W ostatnich latach wydał *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa 2014; edycja anglojęzyczna: *Somatic Criticism Project*, Berlin 2018). W serii Biblioteka Narodowa wydał *Wybór wierszy Aleksandra Wata* (Wrocław 2008). Wspólnie z Janem Zielińskim zredagował niepublikowane wcześniej *Notatniki Aleksandra Wata* (Warszawa 2015). Jest redaktorem serii wydawniczej „Studia o męskości” (IBL PAN). W ramach projektów badawczych NCN kierował m.in. grantem Maestro 4 *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności*. Tłumacz prac Rolanda Barthes’a, Jaques’a Derridy, Jeana-Luca Nancy’ego, Marca Augégo, Clifforda Geertza, Raewyn Connell, Marii Delapérière i innych. Od roku 2007 jest członkiem redakcji „Pamiętnika Literackiego”. Pracuje w tej chwili nad książką *Semiografia rękopisu* poświęconą krytyce genetycznej, a także nad edycją *Mojego wieku* Aleksandra Wata w serii BN Ossolineum.

Materialność intertekstualności.

Figura cienia w komiksie *Fun Home* Alison Bechdel

Izabela Sobczak

ORCID: 0000-0001-7167-5767

I.

W krótkim czasie po wydaniu w 2006 roku *Fun Home. A Family Tragicomic* Alison Bechdel staje się jedną z najbardziej docenianych autorek komiksów, choć jej dzieło będące nie tyle osobistym, co przede wszystkim artystycznym coming outem wyznosi ją na wyżyny również literackiego świata. Rysowniczkę okrzykuje się mianem drugiego Nabokova, który potrafi pokoleniową historię o rodzinie zamieścić w przestrzeni słowa i obrazu¹. *Fun Home* jako autobiograficzna i graficzno-tekstowa opowieść o dojrzewaniu dziewczyny, która poszukuje w nowoczesnym świecie własnej tożsamości podmiotowej, płciowej i seksualnej, a początek tych poszukiwań rozpoczyna od trudnej relacji z ojcem, plasuje się na liście bestsellerów „New York Timesa”. Wielką uwagę świata literackiego przyciąga natomiast przede wszystkim przez wzgląd na intertekstualne nawiązania do największych nazwisk modernizmu – Jame-

¹ „If Vladimir Nabokov had been a lesbian feminist graphic novelist, he might have produced something like this witty, erudite memoir” („Gdyby Vladimir Nabokov był lesbijsko-feministyczną autorką komiksów, być może stworzyłby coś na kształt tego błyskotliwego i pełnego erudycji pamiętnika”. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, tłumaczenie moje – I.S.). W: „Ms. Magazine” 2006, wydanie wiosenne (spring). Recenzje pojawiły się także dwukrotnie w londyńskim „The Times”: 16 września 2006 (recenzentka M. Reynolds) oraz 25 listopada 2006 (recenzent: N. Mukherjee), w „Salon.com” 4 czerwca 2006 (recenzent: D. Wolk), a także m.in. w „USA Today”, „LA Times”, „The Stranger”.

sa Joyce'a, Alberta Camusa, Scotta Fitzgeralda, Colette czy Marcela Prousta – które autorka wpłata w poziom ikoniczno-werbalnej strategii narracyjnej tekstu nazwanej przez Leszka Karczewskiego strategią ujawniania i ukrywania².

Bechdel stosuje narzędzie intertekstualności nie tyle, by poruszyć kulturowe kody czy włączyć swoje pisarstwo w obręb modernistycznego kanonu, ale by znaleźć w literaturze przestrzeń dla opowiedzenia intymnej historii. Gdy Alison dowiaduje się, że jej ojciec miewał romanse z mężczyznami, jest już po coming oucie. Odkrywa ona własną orientację za sprawą przeczytanych książek, głównie wskazanych przez ojca. Bruce Bechdel, o którego samobójstwie dowiadujemy się już na pierwszych kadrach komiksu, jako nauczyciel języka angielskiego i maniak literatury czyni z niej główny kanał porozumiewania, prywatny kod Bechdelów. Czytając ojcowskie lektury – przede wszystkim *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta – Alison poszukuje śladów własnej i ojcowskiej podmiotowości. Przestrzenią tych poszukiwań, literackiej próby, staje się graficzno-tekstowa materia komiksu.

Czytelnik, którym jest sama Bechdel, przegląda się w dziele niczym w lustrze, obserwując własnego – mówiąc za Gillian Whitlock – awatara³, ale także przetransponowane i przeświecające niczym palimpsest znaki Prousta. Motywy roślinne, bukiety, które Bruce poprawia⁴ (s. 95), bzy, na które tęsknie patrzy (s. 96), specyfika rysowania profilem⁵, ale także fotografie stanowią specyficzny rodzaj intertekstualności⁶: graficznej, a właściwie intersemiotycznej – między Proustowskim słowem a obrazem Bechdel. Charakter grafii, obrazów, który polega przede wszystkim – mówiąc za Alwą Noem – na czynieniu obecnym nieobecnego, kiedy przed naszymi oczami pojawia się coś, czego nie ma, wywołuje momentalne wrażenie bezpośredniości, a tym samym jest czymś „więcej”, czymś bardziej zmysłowym niż sam opis⁷. Komiks staje się zmaterializowaną wersją słowa nie tylko dzięki poszczególnym tekstualno-graficznym kadrom, ale także w samym przestrzenno-czasowym układzie, w grze nie tylko obrazami, ale także bielą i pustką między nimi, które sprawiają, że czytelnik „przechadza się” prawie tak, jakby przechadzał się po uliczkach miasta, którego makietę właśnie ogląda⁸. Makietowy wymiar komiksu pociąga za sobą w ramach pozytywnych konsekwencji nową odmianę intertekstualności będącą czymś więcej niż tylko narzędziem narracji.

² Leszek Karczewski, „Komiksiara z suchymi oczami. Fun Home Alison Bechdel jako krypto-bio-grafia”, w *Literatura prze-pisana 2. Od zapomnianych teorii do kryminatu*, red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, i Danuta Szajnert (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016), 136.

³ G. Whitlock nazywa komiks autobiograficzny pisany i rysowany przez jedną osobę – *autografią*, wraz z terminem *awatar* oznaczającym graficzny autowizerunek autora bądź autorki w dziele. Gillian Whitlock, „Autographics: The seeing «I» of the comics”, *MFS - Modern Fiction Studies* 52, nr 4 (2006): 965–79.

⁴ Wszystkie fragmenty polskiego wydania komiksu przytaczam z: Alison Bechdel, *Fun home: tragikomiks rodzinny*, tłum. Wojciech Szot i Sebastian Buła (Warszawa: Timof i Cisi Wspólnicy, 2014).

⁵ Proust opisuje często Albertynę właśnie z profilu. Zob. Marcel Proust, *Uwięziona*, tłum. Tadeusz Żeleński (Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2015), 79.

⁶ O intertekstualności wychodzącej poza literackie ramy w: Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”, w *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 83–84.

⁷ Zob. Alva Nöe, *Varieties of Presence* (Cambridge [Estados Unidos]; London: Harvard University Press, 2012), 83–86. „Presence-as-absence” stanowi jedną z najważniejszych cech obrazów i zdjęć. O przekraczaniu fizycznego świata przez komiks i jego zmysłowym charakterze również w: Scott McCloud, *Zrozumieć komiks*, tłum. Michał Błażejczyk (Warszawa: Kultura Gniewu, 2015), 26–59.

⁸ O pustce między kadrami w McCloud, *Zrozumieć komiks*, 66. Określenie „makiety” do opisu literackiego świata Brunona Schulza stworzył P. Tomczok w artykule *Realność pośrednika*: Paweł Tomczok, „Realność pośrednika”, *Forum Poetyki*, nr 15–16 (zima/wiosna 2019): 6–23, <http://fp.amu.edu.pl/realnosc-posrednika/>.

Gdyby porównać sposób, w jaki francuski autor tworzy swoje wybitne siedmiotomowe dzieło, do sposobu, w jakim Bechdel tworzy swoje dzieło o siedmiu rozdziałach, należy przede wszystkim spojrzeć nie tylko zatem na sferę wykładników tekstowych, które tradycyjnie uchodzą za potwierdzające obecność intertekstualności, ale także wykładników tekstowo-graficznych, z których najważniejszą, reprezentującą Proustowskie dzieło jest figura cienia.

||.

Na ostatniej stronie rozdziału czwartego Bechdel pisze o swoistej utracie, której doświadcza się podczas procesu translacji. Odwołując się do dwóch angielskich tłumaczeń dzieła Prousta: *Remembrance of Things Past* oraz nowszego *In Search of Lost Time*, autorka stwierdza, że żaden tłumaczony tytuł nie był w stanie oddać całkowitego znaczenia francuskiej nazwy *À la recherche du temps perdu*, szczególnie podwójnie rozumianego *perdu*⁹. „Tym, czego angielskie tłumaczenie nie było w stanie ogarnąć, jest skomplikowana natura straty”, pisze bohaterka, a pod spodem widzimy dwa kadry, na których przedstawione są zdjęcia (s. 124). Na jednym z nich ojciec Bechdel ubrany jest w damski strój kąpielowy. Na kolejnych ustawionych obok siebie widzimy Bruce’a opalającego się na dachu akademika oraz Alison wyglądającą niezwykle podobnie do ojca, choć według narratorki jedynym elementem ocalonym w tej specyficznej translacji kodów genetycznych są „wymuszone uśmiechy, zgięte nadgarstki [...] sposób, w jaki cień pada na nasze twarze” (s. 124). Niewątpliwie ów cień staje się figurą intencjonalną, tym bardziej że przytoczone słowa kończą rozdział, który zaczyna się równie nieprzypadkowym tytułem *W cieniu zakwitających dziewcząt*¹⁰.

Metafora cienia ważna dla opisu relacji ojciec – córka może być odczytywana na dwa główne sposoby. Zdjęcie Bruce’a w stroju kąpielowym, wdzięcznie pozującego, które otwiera i jednocześnie zamyka rozdział, wydaje się nasuwać przypuszczenia, iż to sam Bruce skojarzony zostaje z dziewczynością Proustowskich panien z Balbec, córka natomiast pozostaje – niczym przekład wobec oryginału – cieniem własnego ojca bądź w jego cieniu dojrzewa. Bechdel jednak wdziewa maskę cienia także jako artystka. Będąc jednocześnie autorką, narratorką i bohaterką, stanowi podmiot trudny do zweryfikowania, tekstowo-graficzny, jednocześnie zewnętrzny i wewnętrzny, cielesny i tekstowy – sylleptyczny, jak chciałby Nycz¹¹, bądź będący awatarem, jak mówi Whitlock, a może właśnie – cieniem, który to, jak podaje Hans Belting „zarówno potwierdza istnienie ciała, jak i oznacza pozbawienie ciała; jest zarówno indeksem ciała, jak i – jako chwilowy i zmienny fenomen – jego negacją; rozmywa stałe kontury i rozpuszcza substancję ciała”¹². Takie podejście tożsame byłoby z konstrukcją Proustowskiego podmiotu. Jak pisze Maurice Blanchot:

⁹ *Perdu*, mówiąc za autorką „nie oznacza [...] tylko stracony, ale i zniszczony, niedopełniony, zmarnowany, zepsuty, roztrwoniony”, Bechdel, *Fun home*, 123.

¹⁰ Bechdel tytułuje rozdział *In the Shadow of Young Girls in Flower* za Proustem w tłumaczeniu Jamesa Grieve’a. Kanoniczne tłumaczenie C.K. Moncrieffa tytułujące drugi tom Prousta jako *Withing a Budding Grove* pozbawione jest owej „cienistości” tak ważnej dla autorki, jak i dla samego Prousta (franc. *l'ombre* w tytule *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

¹¹ Ryszard Nycz, „«Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994): 22.

¹² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007), 234.

Czas opowiadania, gdzie (mimo mówiącego „ja”) zdolności mówienia nie mają ani Proust rzeczywisty, ani Proust pisarz, ale raczej istota, która powstała z przemiany obydwu w niepojęty cień, w narratora stającego się „postacią” książki. To on właśnie, ten cień, pisze – w łonie samego opowiadania – opowiadanie, które jest samym dziełem, i wytwarza tak inne przekształcenia samego siebie, przekształcenia będące rozmaitymi „ja”, których doświadczenia spisuje¹³.

Formuła cienia jest elementem kreowania „ja” jako podmiotu i jednocześnie przedmiotu opowieści zarówno u Prousta, jak i Bechdel. Cień, by jeszcze raz powtórzyć, jest śladem obecności ciała i tym samym jako kategoria w trafny sposób unaocznia podmiot w dziele tekstowym i graficznym. Biorąc pod uwagę ten drugi kontekst, a mianowicie graficzność, cień staje się tym bardziej poręczny, gdy będąc znakiem cielesności, jednakowo sam jawi się jako dostępny zmysłom – w kresce, operowaniu światłem, cieniowaniu. W komiksie cień zatem nie funkcjonuje tylko na poziomie meta (jak w literaturze), ale spowija płaszczyznę obrazowania.

W *Fun Home* wspomnienie cienia pojawia się parokrotnie również w narracji. Szczególnie w kontekście kolorów, których Bruce jest swoistym maniakiem. Warto przywołać tu moment, gdy młoda Alison zabarwia kolorowaną *O czym szumią wierzby*. Gdy bierze do ręki swoją ulubioną kredkę i ma zamiar uczynić cygański karawan barwą ciemnogrnatową, ojciec wykrzykuje: „Co ty robisz? To ma być kanarkowego koloru karawan!”, po czym siada na miejsce córki i kontynuuje: „Proszę. Resztę dokończymy żółtym, a twój niebieski będzie cieniem” (s. 134-135). Ponownie figura cienia wydaje się miejscem, które Bruce wyznacza córce. „Kredkowy terrorizm”, jak nazywa zachowanie ojca Alison, zdaje się tkwić w myśli córki już artystki, która tworzy dzieło pozbawione jakichkolwiek kolorów. *Fun Home* w komiksowej poetyce czerni i bieli jest oparty na obrazowaniu cieniem. W kontekście przytaczanej manii Bruce’a związanej z kolorami godnym uwagi jest ostatni kadr rozdziału piątego, na którym ojciec i córka stoją na ganku wpatrzeni w niebo (s. 154). Zacieniony firmament – jak widać w kadrze – stanowi w tym momencie „nieskończoną gradację barw zachodzącego słońca”, w które wpatruje się ojciec. Możemy potraktować zatem szarość *Fun Home* jako swoisty bunt przeciwko „kredkowemu terrorowi”, tym bardziej że autorka w jednym z wywiadów przyznaje, iż zrezygnowała z koloru właśnie przez obsesję ojca¹⁴. Aspektem godnym uwagi, który przejawia się w omawianym kadrze, są wizerunki Bruce’a i Alison: obserwujący niebo z ganka sami znajdują się już w cieniu wieczora; cali zamalowani na czarno stają się cieniem, ale jednocześnie, ustawieni jedno obok drugiego, tracą w owej czerni znamień różnicę, jakim jest ciało i płeć; są do siebie najbardziej podobni, ponieważ oboje są niczym innym tylko – obrazem. A jak Belting zaznacza, obraz – ten naturalny także, czyli cień – jest jednocześnie ucieczką poza ciało: „jedynie w obrazach uwalniamy się – zastępczo – od naszych ciał, od których dystansujemy się w spojrzeniu”¹⁵.

¹³Maurice Blanchot, „Doświadczenie Prousta”, w *Proust w oczach krytyki światowej*, red. tłum. Jan Błoński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawn., 1970), 259 (wyróżnienie moje).

¹⁴Alison Bechdel, *Alison Bechdel: Conversations*, red. Rachel R Martin (Jackson: University Press of Mississippi, 2018), 53.

¹⁵Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, 32, 234.

III.

Według Beltinga naturalny dystans do ciała wytwarza się przede wszystkim po śmierci. Zwłoki nie są już ciałem, pozbawione życia stają się formułą obrazu ciała, przedstawieniem tego, czym kiedyś było – zostają zdegradowane „jedynie do cienia duszy”¹⁶. Ucieczka od ciała w stronę cienia duszy jako metafora u Hansa Beltinga skojarzona z Platonem, może zostać przeniesiona również na grunt psychologiczny, a słowo *psyche* na drugi poziom znaczeniowy, gdzie odnosiłoby się do pewnych aspektów ludzkiego życia wewnętrznego. Cień w Jungowskiej psychologii oznacza ciemniejszą, „cienistą” stronę naszej psychiki, przestrzeń „gorszych cech charakteru”, które mają źródła przede wszystkim w emocjach¹⁷ (w psychologii freudowskiej można cień kojarzyć z pojęciem *id*). Cechy własnej osobowości, które uznajemy za negatywne, moralnie nieodpowiednie, niechciane, relegujemy do sfery cienia. Jednak jak od cienia fizycznego, tak i od cienia psychiki nie jesteśmy w stanie uciec; nieświadomiony towarzyszy nam na każdym kroku. Można go jednak dostrzec – by kontynuować analogię do cienia fizycznego – pod odpowiednim kątem padania światła, które dla Junga byłoby tu „odrobiną samokrytycyzmu”¹⁸.

Bardzo ważnym aspektem cienia jest jego przynależność (obok animy i animusa) do archetypów, które w psychologii Jungowskiej wypływają zawsze z nieświadomości kolektywnej¹⁹. Oznacza to, iż na cień składałyby się także cechy oraz zachowania, które odrzucamy przez wzgląd na ich niezgodność z normami społecznymi w wyniku osądów zewnętrznych czy dezaprobaty kulturowej. Biorąc pod uwagę te aspekty, warto zwrócić uwagę na cień osobowości Bruce’a Bechdel. Pociąg dla tej samej płci zepchnięty do sfery cienia jako niemoralny i nieakceptowalny społecznie staje się nieświadomym i niechcianym składnikiem *psyche* ojca, który zaburza tworzenie jednolitej wewnętrznie tożsamości podmiotu. Akt samopoznania wymaga, co istotne, stanowczości moralnej. Jak pisze Jung: „Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem”²⁰. Napotkany opór łączy się natomiast z projekcjami. Strach przed uznaniem własnych cech osobowości powoduje, iż projektujemy je na inne osoby. Oschłość oraz dystans, z jakimi traktuje Bruce swoją córkę, można potraktować jako przejaw projekcji, która polega na dostrzeganiu w Alison uznanych przez ojca jako negatywne – a związanych z nienormatywnymi pragnieniami płci – cech własnej osobowości. Podobnie wstręt Proustowskiego bohatera dla praktyk Albertyny i barona de Charlus mógłby wynikać z nieświadomionych przez Marcela (a może i samego autora) pragnień homoerotycznych. Cień u Prousta nabiera jednak dodatkowego znaczenia. Warto przytoczyć w tym miejscu moment, w którym bohater po raz pierwszy widzi Albertynę:

Gdyśmy myśleli, że oczy danej dziewczyny są jedynie błyszczącym krążkiem miki, nie pragnęlibyśmy jej poznać ani zespolić się z jej życiem. Ale czujemy, że to, co błyszczy w tym krągłym zwierciadle, nie jest wyłącznie materialnego pochodzenia; że to są – nieznane nam – czarne cienie idei, jakie ta istota tworzy sobie o osobach i o znanych jej miejscach – trawnikach hipodromów, piaszczystych

¹⁶Belting, 206 (wyróżn. moje).

¹⁷Carl G Jung, *Archetypy i symbole pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1993), 66.

¹⁸Jung, 68.

¹⁹Jung, 65.

²⁰Jung, 65–66.

drogach, po których [...] wodziłaby mnie [...] powabniejsza dla mnie niż ów z perskiego raju – także cienie domu, do którego wróci, projektów, jakie tworzy lub jakie ktoś tworzy za nią; a zwłaszcza że to jest ona, z jej pragnieniami, sympatiami, niechęciami, z jej tajemną i nieustanną wolą²¹.

Oczy dla Proustowskiego bohatera są zwierciadłem, w którym dusza odbija się w postaci cieni. Są to zarówno nieznanne „czarne cienie” będące najgłębszymi zakamarkami ludzkiej, w tym wypadku kobiecej, psychiki – jej żądze, uwodząca seksualność – a jednocześnie „cienie domu” stanowiące być może wyraz tęsknoty, „pragnień i sympatii”. Cień staje się pośrednikiem ludzkiej, niepoznawalnej *psyche*. Co ważne, owe cienie duszy nie są jedynie negatywne, wręcz przeciwnie, odnoszą się do sfery pragnień i marzeń.

Wydaje się, że Bechdel jako dojrzała artystka jest świadoma wszystkich cieni, którymi spowity był świat jej dzieciństwa. I zgodnie z założeniami Junga nie uznaje ich za nośniki zła. W momentach prezentujących dojrzewającą siebie, kiedy przechadza się w okolicach domu, robiąc zdjęcia, metaforyka cienia przenika kadry w sferze graficznej (s. 132-133). Bohaterka opowiada, iż znajdująca się nieopodal fabryka zanieczyszcza zarówno niebo, jak i pobliską rzekę. I choć owo zanieczyszczenie ma skutek śmiertelności, staje się w narracji Bechdel źródłem piękna: pył nadaje niebu ciekawe odcienie barw, a potok jest tak czysty, że aż iskrzy. Narratorka pisze: „Brodząc w tym bezrybnym strumieniu i zachwycając się łososiowym niebem, na własnej skórze doświadczyłam tej najbardziej oczywistej ze wszystkich ironii” (s. 133). Alison przyznaje cieniem ujętym tu w formułę ukrytego „zanieczyszczenia” należne im miejsce. Nie bez znaczenia w jednym z kadrów (s. 132) to świat wokół bohaterki stoi w cieniu, by potem, zaraz na drugiej stronie (s. 133), znaleźć się w słońcu i spowić ciemnością Alison. Dziewczyna, mówiąc językiem Junga, integruje się z cieniem, który w tym wypadku nie jest jedynie ciemniejszą stroną człowieka, ale świata. Świat zanieczyszczony (cienisty) ma także afirmatywny wydźwięk. Alison stając się cieniem akceptuje negatywne cechy własnej osobowości, bo wie, że są to cechy, które podziela z ojcem i które mogą, oswajone, pomóc w budowaniu jednolitej tożsamości.

IV.

Złączenie ojca z córką w cieniu ich podobnych *psyche* nakłada się z graficznym połączeniem ich ciał w komiksie, kiedy chociażby stoją na ganku w cieniu wieczora i obserwują niebo. Najmniej wyraziści, pozbawieni kolorów i światła – będący cieniami – stają się jednocześnie swoim wzajemnym odbiciem. Nie tylko Alison, jako swoisty przekład oryginału, jest cieniem swego ojca, ale także Bruce będący przerysowywaną na kartach komiksu, czarno-białą figurą sobowtóra, jest cieniem córki bądź – przez fakt, że nie żyje – cieniem samym w sobie. By znowu oprzeć się na słowach Beltinga:

Żywe ciała rzucają w cieniach na ziemię swój własny obraz, podczas gdy bezcieleśni zmarli już choćby dlatego nie *rzucają* cieni, że sami są *cieniami*. Tak samo jest również z obrazami: obraz nie produkuje obrazów samego siebie, ponieważ sam jest już obrazem, a mianowicie obrazem ciała, wobec którego zachowuje czasoprzestrzenny dystans²².

²¹Marcel Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. Tadeusz Żeleński (Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2014), 398 (wyróżn. moje). Oryginał także zawiera „cienie” w odpowiadających miejscach: *es noires ombres des idées* jako „czarne cienie idei”, *les ombres aussi de la maison* jako „cienie domu”. Marcel Proust, *A la Recherche du Temps perdu. Tome 2, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. 1-2-3 (Paris: Gallimard, 1919), 39.

²²Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, 238.

Motyw obrazu, który rzekomo „nie produkuje obrazów samego siebie”, skłania do zastanowienia, gdy spojrzymy na te fragmenty *Fun Home*, w których mamy do czynienia, wydawałoby się z dodatkowym medium zapośredniczającym, a mianowicie z fotografią. Pojawiający się często w opowieści motyw fotografowania (s. 120-121, 132-133), omawiane już zdjęcia ojca i córki stanowiące kanwę porównania translacyjnego (s. 124), a także zajmujące centralne miejsce komiksu, rozciągnięte na dwie plansze zdjęcie Roya, ogrodnika, opiekuna dzieci i kochanka Bruce’a (s. 104-105), stanowią potwierdzenie, iż dla samej Bechdel reprezentacja w postaci fotografii ma szczególne znaczenie. Fotografii o tyle ciekawej, że w komiksie przerysowanej, bo wchodzącej w konsekwentną stylistykę kreski Bechdel, nieróżniącej się od pozostałej grafii obecnej w tekście, a jednocześnie stanowiącej „prawdziwszy” dowód obecności²³. Jest to szczególnie istotne w momencie, kiedy status ontologiczny bohatera-ojca jest o tyle zachwiany, że w opowieści występuje jedynie jako wspomnienie; Bruce ginie pod kołami ciężarówki, a domniemania o jego śmierci samobójczej są jednym z głównych wątków wypełniających kadry komiksu. Ojciec jako figura cienia bez ciała, obrazu, który nie posiada swojej referencji w rzeczywistości, może zostać najwierniej przedstawiony właśnie przez fotografię. „Jeśli fotografia jest śladem rzeczywistości” – pisze Anna Jarmuszkiewicz – „to jest również medium ciała, które wytwarza swój cień. Ale aspekt linearności czasowej powoduje, że w fotografii cień oddziela się od ciała. Powstaje w chwili naświetlania obrazu, lecz znika po jego wywołaniu i wtedy, gdy ukazuje się oczom widza”²⁴. Warto przytoczyć w tym miejscu także cytaty ze *Światła obrazu*: „Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie: ona i ono, dotknięte tym samym miłosnym lub żałobnym znieruchomieniem, pośród dziejącego się świata”²⁵. Barthes wskazuje na wydawałoby się pozytywny wymiar fotografii, jakim jest „zabieranie ze sobą swojego odniesienia”, a jednak także on podkreśla wagę „żałobnego znieruchomienia”. Oba przytoczone cytaty zwracają bowiem uwagę na ten sam aspekt: fotografia jest nierozzerwalnie związana z Tanatosem, unieruchamia ciało, zabija jego ruch i pozbawia go cienia będącego świadectwem materialności oraz znakiem życia. Ruchome ciało zatrzymane w martwym obrazie, a warto zwrócić na to uwagę przede wszystkim w kontekście ojca Bechdel, nader łatwo kojarzy się ze śmiercią.

Cień i fotografia mają podobny walor mimetyczny, bo są niczym innym jak podobizną świata, w sposób pokrewny odpowiadają rzeczywistości (a stosując w tym miejscu terminologię Charlesa Peirce’a, można rzec, iż mają wartość ikony) i zarazem stanowią dowód fizycznej obecności materii (mają wartość indeksu)²⁶. Cień i fotografia będące formą jedynie zapośredniczącą rzeczywistość zbiegają się w dziele *W poszukiwaniu straconego czasu* przede wszystkim we wspomnieniu. To pamięć ma u Prousta znaki cienia:

²³A można tu przytoczyć słowa R. Barthes’a z jego eseju poświęconego zagadnieniom fotografii: „Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. [...] Jest tym właśnie [...], co krótko mówiąc, stanowi: Dotykalne, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste [...]. Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 13–14.

²⁴Anna Jarmuszkiewicz, „Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”, w *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz i in. (Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 88.

²⁵Barthes, *Światło obrazu*, 15.

²⁶Więcej o związkach fotografii i cienia w: Victor Ieronim Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. Piotr Nowakowski (Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2001), 105–17.

W moich wspomnieniach rządziły te same prawa, nie znosiłem dłuższych przerw, ponieważ moja pamięć, na podobieństwo zorzy północnej [...] była jakby cieniem mej miłości. [...]. Czasami wskutek defektu oświetlenia wewnętrznego, który psuł widowisko, moje wspomnienia, dobrze wyreżyszerowane, dawały mi złudzenie życia, byłem przekonany, że naprawdę mam rendez-vous z Albertyną, że ją odnalazł, ale nie mogłem uczynić ku niej ani kroku, wymówić słów, które chciałem jej rzec, zapalić w lichtarzu świecy, która zgasała [...], podobnie widzimy niekiedy w latarni magicznej, jak przeszkadza wielki cień zasłaniający osoby wyświetlone na ścianie – to cień samej latarni lub operatora²⁷.

Wspomnienie, widziane niczym obraz ze światłem i cieniem, uobecnia się przed oczami bohatera niemalże tu i teraz. To rodzaj takiego obrazu, objawienia, który jest zawsze po raz pierwszy; ale ten obraz tu i teraz, po raz pierwszy, jest obecnością jakiegoś „niegdyś”, podobnie jak „tutaj” jest zarazem „tam”²⁸. Tym właśnie jest fotografia, nałożeniem się dwóch płaszczyzn czasowych i przestrzennych, obu w równy sposób rzeczywistych, realnych i – wydawałoby się – obecnych. W fotograficzny sposób działa u Prousta pamięć: „To, co zdejmujemy w obecności ukochanej istoty, to negatyw; wywołujemy go później, znalazłszy się u siebie, kiedy mamy do dyspozycji ową wewnętrzną *camera obscura*, do której wejście jest «wzbronione», gdy znajdujemy się wśród ludzi”²⁹. To, co zapamiętujemy, owo „niegdyś” jest niczym zdjęcie na kliszy, dopiero rzeczywistość zdjęcie wywołuje, wyzwala wspomnienie, które pojawia się przed naszymi oczami. Przypominanie sobie nabiera charakteru aktu wywoływania, który jednak nie zdarzyłby się, gdyby nie znaki teraźniejszości – chociażby takie jak magdalenka, zapach głógów czy nierówność płyt chodnika; teraźniejszość i przeszłość są ze sobą nierozzerwalnie związane, ponieważ w tym, co teraz, przeszłość, zbudowana na pamięci, się konkretyzuje, stwarza³⁰.

Zarówno Proust, jak i Bechdel kreują swoją opowieść zgodnie z zasadami rządzącymi pamięcią – te zasady jednak u jednego i u drugiej schodzą się w jednym punkcie: obrazowości. Bechdel buduje rozdział czwarty, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, w sposób charakterystyczny dla samego Prousta, gdyż odwołuje się nie tylko do obrazów, ale także do fotografii, gry światła i cienia. Autorka odtwarza dzięki temu sposoby funkcjonowania przeszłości, która jest przecież wciąż żywa i która się uobecnia – u Prousta dzięki opisowi, u niej, co niezwykle istotne, także dzięki grafii. Bechdel unaocznia to, co Proust „maluje” jedynie słowem. Ta dogłębna relacja intertekstualna opierająca się w tym miejscu na czynnościach twórczych – wywoływaniu klisz z pamięci – nabiera dodatkowej funkcji, a mianowicie dochodzenia do prawdy. Odnalezione fotografie i obrazy przeszłości, zestawione jedne obok drugich, wspólnie stanowią ślad tajemnicy skrywanej przez ojca, są świadectwem rzeczywistości, która dla małej Alison była wtedy jeszcze niedostrzegalna – choć przecież w niej żyła, doświadczała jej i mogła objawić się tylko w tym, co teraz i tylko poprzez zapośredniczenie; to w obrazach, nie w doświadczeniu, objawia się rzeczywistość prawdziwa³¹.

²⁷Marcel Proust, *Nie ma Albertyny*, tłum. Maciej Żurowski (Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2016), 137, 145.

²⁸Blanchot, „Doświadczenie Prousta”, 261–62.

²⁹Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, 478 (wyróżn. moje).

³⁰Por. Jarmuszkiewicz, „Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”, 96.

³¹O poszukiwaniu prawdy jako najważniejszym aspekcie *W poszukiwaniu...* pisał Deleuze: Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. Michał Paweł Markowski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 91–97.

Warto w tym miejscu przytoczyć tezę Michała Pawła Markowskiego, którą autor wyklada w *Prologu* do książki *Pragnienie obecności*:

Granice widzialności pokrywają się z granicami przedstawienia. Oznacza to, że reprezentacja czyni widzialnym to, co się w niej prezentuje. Ale też odwrotnie: to, co nieprzedstawione, ucieka z przestrzeni widzialności, gdyż nie możemy zobaczyć tego, co nie zostało przedstawione³².

Homoseksualizm Bruce'a będący za czasów dzieciństwa Alison przestrzenią niewidzialną ujawnia się w graficznych kadrach komiksu: w postawie fizycznej bohatera, w obrazie jego opalonego ciała, twarzy pomalowanej pomadą, w zdjęciu, na którym widzimy go w damskim kostiumie kąpielowym i zdjęciu z półnagim Royem, ogrodnikiem, kochankiem. Dopiero gdy doświadczenia zakodowane w myśli zyskują swoje przedstawienie, stają się widzialne. Wydaje się, że operująca narzędziami grafii Bechdel ma w tym wymiarze łatwiejsze zadanie niż Proust; jej historia pozbawiona zostaje nadmiaru słownej komplikacji. A jednak *Fun Home* jako komiks zyskuje dodatkowy wymiar widzialności, którego brak w powieści. Tym wymiarem jest pustka, biel, jednocześnie graficzna i pozbawiona grafii przestrzeń okalająca kadry. Markowski dalej pisze: „Nie ma przedstawień, które nie kierowałyby na siebie wzroku, nie ma spojrzenia, które nie błąkałoby się między rozmaitymi przedstawieniami”³³. Gdy myślimy jednak o tak specyficznym medium, jakim jest komiks, nie można do końca zgodzić się z powyższym stwierdzeniem: bo czyż wzrok czytającego *Fun Home* nie błąka się właśnie w tym, co pomiędzy? Biel, po części zapisana, po części zostawiona samej sobie, pomimo iż nie pełni funkcji przedstawienia, staje się widzialna; i jest to inna widzialność niż zapis kolejnych stron powieści – nie ma bowiem wymiaru czasowego, lecz przestrzenny. Dodatkowo w komiksie to właśnie w tych pustych miejscach następuje proces konkretyzacji historii, tam odbywa się cały ruch i zmiana, które wymykają się kadrom i ich zamrożonej dynamice. Wzmaga to zmysłowy charakter komiksu, intensyfikuje doznanie namacalności, dzięki czemu medium coraz wyraźniej nabiera charakteru makiety – spaja się w jedną wspólną całość, która choć materialna i przestrzenna, nadal pośredniczy jako rodzaj obrazu, przedstawienia.

³²Michał Paweł Markowski, „Prolog. Ikony i idole”, w *Pragnienie obecności: Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999), 21.

³³Markowski, 21.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Przetłumaczone przez Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Bechdel, Alison. *Alison Bechdel: Conversations*. Zredagowane przez Rachel R Martin. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.
- . *Fun home: tragikomiks rodzinny*. Przetłumaczone przez Wojciech Szot i Sebastian Buła. Warszawa: Timof i Cisi Wspólnicy, 2014.
- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przetłumaczone przez Mariusz Bryl. Kraków: Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007.
- Blanchot, Maurice. „Doświadczenie Prousta”. W *Proust w oczach krytyki światowej*, zredagowane i przetłumaczone przez Jan Błoński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawn., 1970.
- Deleuze, Gilles. *Proust i znaki*. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Jarmuszkiewicz, Anna. „Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”. W *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, zredagowane przez Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler, i Jakub Dziewit. Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Jung, Carl G. *Archetypy i symbole pisma wybrane*. Przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Karczewski, Leszek. „Komiksiara z suchymi oczami. Fun Home Alison Bechdel jako krypto-bio-grafia”. W *Literatura prze-pisana 2. Od zapomnianych teorii do kryminału*, zredagowane przez Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, i Danuta Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.
- Markowski, Michał Paweł. „Prolog. Ikony i idole”. W *Pragnienie obecności: Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.
- McCloud, Scott. *Zrozumieć komiks*. Przetłumaczone przez Michał Błażejczyk. Warszawa: Kultura Gniewu, 2015.
- Nöe, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge [Estados Unidos]; London: Harvard University Press, 2012.
- Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”. W *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995.
- Proust, Marcel. *A la Recherche du Temps perdu. Tome 2, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. 1-2-3. Paris: Gallimard, 1919.
- . *Nie ma Albertyny*. Przetłumaczone przez Maciej Żurowski. Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2016.
- . *Uwięziona*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński. Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2015.
- . *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński. Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2014.
- Ryszard Nycz. „«Tropy „ja»: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”. *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994): 7–27.
- Stoichita, Victor Ieronim. *Krótką historia cienia*. Przetłumaczone przez Piotr Nowakowski. Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2001.
- Tomczok, Paweł. „Realność pośrednika”. *Forum Poetyki*, nr 15–16 (zima/wiosna 2019): 6–23. <http://fp.amu.edu.pl/realnosc-posrednika/>.
- Whitlock, Gillian. „Autographics: The seeing «I» of the comics”. *MFS - Modern Fiction Studies* 52, nr 4 (2006): 965–79.

SŁOWA KLUCZOWE:

intertekstualność

PROUST

psychoanaliza

ABSTRAKT:

Studium przypadku okrzykniętego „wydarzeniem roku” autobiograficznego komiksu Alison Bechdel *Fun home* bada, w jaki sposób ikoniczno-werbalna płaszczyzna nawiązuje intertekstualną relację z dziełem *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, które staje się głównym pośrednikiem w podwójnym (graficzno-tekstowym) kodowaniu tożsamości płciowej, seksualnej, artystycznej bohaterów: ojca i córki. Najważniejszą figurą przedstawienia oraz językiem opisu jest cień, który odzyskany z Jungowskiej psychoanalizy nabiera w komiksie bardziej materialnego, mniej abstrakcyjnego charakteru.

KOMIKS

tożsamość

MATERIALNOŚĆ

CIEŃ

NOTA O AUTORZE:

Izabela Sobczak – tegoroczna absolwentka kierunku filologia polska na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Naukowo zainteresowana związkami literatury modernizmu ze współczesnością, autobiografizmem, feminizmem oraz zagadnieniem płciowości, do czego nawiązywała m.in. w pracy *Męski głos niewieści. „Z dzienniczka kobiety” Wincentego Kosiakiewicza* („Prace Literaturoznawcze” 2018, nr 6). Współautorka wywiadu *Czego nie widać*, „Guliwer. Czasopismo o książce dla dziecka” (2018, nr 4).

„Czy dotyka cię czas?”

Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasza Różyckiego *Las tropikalny**

* Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2018/31/N/HS2/02651 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Barbara Englender

ORCID: 0000-0002-4107-0801

W tomiku *Kolonie* Tomasza Różyckiego odnaleźć można następujący wiersz:

Kiedy dla mnie zatańczysz? Skończyło się lato,
wielkie desanty dmuchawców, zielona fabryka,
wchodząca nam do łóżka, brudząca nam życiem
pościel, ubrania, palce. Było tak bogato

i dzieci nam urosły, i wojnę ze światem
prowadziliśmy znowu, tak, jak to wynika
ze zdjęć, będąc po stronie świata. Czy dotyka
cię czas? Ze zdjęcia na zdjęcie, czy przypadkiem

nie znika jakiś drobny szczegół? I czy w końcu
tylko już tło zostanie? Robione pod słońce
fotografie z wesela. Poprawiny były
i jutro będą znowu, chociaż puste wszystkie

butelki ze złym winem i na dnie kieliszka
zawsze coś pozostaje, jakies fusy, miłość¹

¹ Tomasz Różycki, „Las tropikalny”, w *Kolonie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007), 66.

Magdalena Rabizo-Birek w tekście *Poezja bliska*, stanowiącym wstęp do książki *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, w następujący sposób osadzała twórczość tego autora w kontekście polskiej tradycji literackiej:

Różycki określany był przez krytyków metaforycznymi quasi-terminami: „o’harystyczny klasycysta” (Karol Maliszewski), „romantyczny klasycysta” (Magdalena Rabizo-Birek), ale też uznawano go za czołowego przedstawiciela „szkoły obrazu”, „poezji wizji”, nurtu „ośmielonej wyobraźni” w poezji roczników siedemdziesiątych (Marian Stala, Jakub Momro, Karol Maliszewski)².

W kręgu tematów poruszanych przez Różyckiego niezwykle istotne miejsce zajmuje problem Kresów, bezpośrednio związany z losami jego rodziny, przesiedlonej z okolic Lwowa do Opola. W poetyce tego autora doświadczenie tęsknoty i braku splata się z – jak to określała, za chociażby Edwardem W. Saidem, Magdalena Piotrowska-Grot – gestem „tworzenia światów możliwych”³, a także świadomością, że w naszej dyspozycji pozostają często jedynie – by tym razem posłużyć się sformułowaniem samego poety – „fałszywe mapy”. Ich dekodowanie daje dostęp do innej przestrzeni: onirycznej, ale i napiętnowanej poczuciem samotności czy utraty.

Dla poetyki Różyckiego charakterystyczna jest również niezwykle przemyślana (by nie rzec: kunsztowna) budowa tomików. Świetnym przykładem może być książka *Kolonie*, z której pochodzi cytowany wiersz – tomik, składający się z 77 sonetów francuskich, na przestrzeni którego niemal refrenicznie pojawia się fraza „Kiedy zaczynałem pisać, nie wiedziałem jeszcze”⁴. Jej rozwinięcia – jak podkreśla Justyna Tabaszewska – stanowią „próbę odpowiedzi [...] świadomie nieostateczną, niekonkluzywną”⁵.

Magdalena Drzęźła w tekście dotyczącym problemów w translacji podkreślała, że cały ten zbiór w pewien sposób podporządkowany jest kategorii obcości – uwidaczniającej się chociażby w tytułach poszczególnych wierszy⁶. Nie inaczej jest w przypadku przytaczanego *Lasu tropikalnego*, którego tytułatura w oczywisty sposób przywołuje konteksty podróżnicze⁷. Jednocześnie jednak problem obcości w *Lesie tropikalnym* wykracza daleko poza proste relacje geograficzne, sięgając samego sedna ludzkiej tożsamości. Zawiera się on w doświadczeniu upływu czasu, przemian zachodzących w związku z dorastaniem czy starzeniem, a także w świadomości własnej śmiertelności. Wszystkie te problemy uwidaczniane są w konfrontacji z dawnymi zdjęciami.

² Magdalena Rabizo-Birek, „Poezja bliska”, w *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019), 12.

³ Magdalena Piotrowska-Grot, „Po kolei wszystkie warianty”, w *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019), 119.

⁴ Co znamienne, utworów ją wykorzystujących jest również siedem.

⁵ Justyna Tabaszewska, „Powtórzenia i ponowienia,/. Tomasz Różycki a kwestia oryginalności”, w *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019), 171.

⁶ Magdalena Drzęźła, „O problemach tłumaczenia”, *Kwartalnik Opolski : organ Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.*, nr 4 (2010): 154.

⁷ Mira Rosenthal, „Terazniejszość jako niekończąca się chwila wahania”, w *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek, tłum. Tomasz Bilczewski i Anna Kowalcze-Pawlik (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019), 277–84.

Sposób, w jaki Różycki wprowadza do swego utworu motyw fotografii, wydaje się szczególnie interesujący. Ani tytuł tekstu, ani też jego pierwsza strofa – mimo pewnej „obrazowości”, na którą jako cechę charakterystyczną tej poezji, za przytaczanymi krytykami, wskazuje Magdalena Rabizo-Birek – nie zdają się sugerować takiej tematyki, choć to na niej opiera się w dużej mierze wymowa całego tekstu. Fotografia pojawia się dopiero w połowie drugiej strofy, a moment wprowadzenia tego medium zbiega się z przekształceniem optyki, stosowanej przez Różyckiego w pierwszej części sonetu.

Edward Balcerzan w badaniach nad wizualnością tekstu literackiego posługiwał się pojęciem „wizualizmu”, stworzonym – jak sam podkreślał – „*per analogiam* do takich językoznawczych terminów, jak wulgaryzmy, poetyzmy, technicyzmy, etc”⁸. Termin ten miał obejmować „wyrazy i wyrażenia z poziomu leksykalno-frazeologicznego – należące do językowej reprezentacji wzrokowych doświadczeń człowieka”⁹. Podążając podobną drogą, proponuję wykorzystanie pojęcia „foto-grafemiczności” (rozumianej jako zespół cech wskazujących na pokrewieństwo tekstu i fotografii) oraz „foto-grafemu” (będącego ich jednostkową tekstową realizacją). O ile „foto-grafemiczność” byłaby określeniem dotyczącym całego utworu (bądź pewnych jego partii), o tyle „foto-grafem” stanowiłby podstawowy element, w jakim przejawia się splot łączący tekst z fotografią. Jeśli trzymać się wskazanego przez Adama Dziadka chiazmu jako figury unaoczniającej relacje między sztukami wizualnymi a literaturą¹⁰, to „foto-grafem” byłby znajdującym się w jego sercu węzłem; miejscem centralnym, wyznaczającym swoisty „punkt styku” pomiędzy tymi dwoma mediami.

Obydwa proponowane terminy („foto-grafemiczność” i „foto-grafem”) w wyraźny sposób inspirowane są Derridiańskimi kategoriami „gramatologicznymi”. W kreowaniu tych pojęć w oczywisty sposób niezwykle istotna jest definicja grafemu stworzona przez Jacques’a Derridę:

*Gram [gramme] lub grafem – zanim nawet określony zostanie jako ludzki [...] lub jako nie-ludzki – określałby w ten sposób element podstawowy. Element nieprosty. Rozumiany jako ośrodek lub nieredukowalny atom, element pra-syntezy w ogóle, element tego, czego nie powinniśmy definiować wewnątrz systemu opozycji metafizyki, tego więc, czego w ogóle nie należałoby nazywać doświadczeniem w ogóle, ani też źródłem sensu w ogóle*¹¹.

Odwołanie do myśli twórcy *Farmakonu* pozwala wyakcentować „piśmienność” fotograficznej rejestracji obrazu, zanurzenie jej w przestrzeni znakowej. *Gramatologia* Derridy decentralizuje wszakże „fonocentryczny” model języka, kierując uwagę w stronę widzialnych, materialnych śladów pisma.

⁸ Edward Balcerzan, „Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa”, w *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek (Warszawa: Instytut badań literackich : Fundacja „Centrum międzynarodowych badań polonistycznych, 2010), 489.

⁹ Tamże.

¹⁰ Por. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 16.

¹¹ Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2011), 33.

W podobny sposób – choć na zupełnie innej płaszczyźnie pojęciowej – z kategorii wypracowanych przez Derridę korzystał Lee Edelman w tekście *Homographesis*. Cytując artykuł Marie-Rose Logan, Edelman zauważał:

[...] Logan definiuje *graphesis* jako „punkt węzłowy artykulacji tekstu”, który „za-kreśla [*de-limits*] miejsce, w którym podnosi się kwestię pisma” oraz „za-pisuje [*de-scribes*] czynność pisania w momencie, w którym aktualizuje się ono w tekście, niezależnie od pojęcia intencji”¹². Wychodząc od Derridy i jego post-sausurowskiej charakterystyki pisma jako systemu *différance* działającego bez pozytywnych warunków i nieustannie odraczającego osiągnięcie tożsamości rozumianej jako samoobecność, możemy powiedzieć, że *graphesis* – wejście w pismo, której doprecyzowaniem ma nadzieję być *homographesis* – nie jest wyłącznie tym, za sprawą czego „homoseksualna tożsamość” jest przez heteroseksualną kulturę rozmaicie konceptualizowaną jako coś czytelnie zapisane na ciele, ale jest także tym, w czym, poprzez sprowadzenie do pozycji pisma w tradycji zachodniej metafizyki, decyduje się sens samej „homoseksualnej tożsamości”¹³.

W przypadku fotograficznego *graphesis* interesuje mnie najsilniej kwestia „za-pisania” [*de-scribes*], stanowiącego nieodłączny element rejestracji obrazu. Waler ten zakodowany jest już w źródłosłowie określenia tego medium, stworzonym przez Johna Herschela (*photo* – związane ze światłem, *graphie* – pismo). Pozwala również podkreślić wspólny „rodowód” pisma i fotograficznego obrazu, a także wykazać paralele pomiędzy tymi sposobami rejestracji – również w kontekście zmian związanych z postępem technicznym.

Lee Edelman w następujący sposób ujmował relacje między pojęciem pisma a aktem pisania (czerpiąc, rzecz jasna, z Derridiańskiego ujęcia):

„pismo”, zwłaszcza w formie rzeczownika odczasownikowego („pisanie”) zbliżającej nas do sensu słowa *graphesis*, służy do wyrażania tożsamości tylko w relacji do znaków ustrukturyzowanych – jak ujmuje to Derrida – przez ich „nie-tożsamość ze sobą”. Chociaż oznacza i opisuje różnice, na których zasadza się specyfika tożsamości, pismo w tym samym momencie działa, by (jak ujmuje to Logan) „za-pisać” [*de-scribe*], wymazać, odczytać tożsamość poprzez wkomponowanie różnicy w ramy nie(do)rozpoznanej [*misrecognition*] *différance*, której negatywność i czysto relacyjna artykulacja kwestionują możliwość jakiegokolwiek pozytywnej obecności lub odrębnej tożsamości. *Homographesis*, niczym pismo, nazywałoby zatem podwójne działanie: z jednej strony służba ideologicznym celom konserwatywnego porządku społecznego, skupienie na kodyfikacji tożsamości w pracy na rzecz dyscyplinującej inskrypcji, z drugiej strony – opór wobec tych kategoryzacji, skupiony na za-pisywaniu tożsamości, które konserwatywny porządek tak opresyjnie wypisał¹⁴.

Choć w przypadku fotografii na pierwszy plan w naturalny sposób wysuwa się problem zapisu (rozumianego często jako mechaniczna rejestracja), to jednak transpozycja tego medium w przestrzeń najnowszej polskiej poezji również niesie w sobie waler tożsamościowy – zwłaszcza jeśli rozważyć wspólnotowy aspekt doświadczenia przełomu cyfrowego. Jak podkreślała Catherina

¹²Marie-Rose Logan, „Graphesis...”, *Yale French Studies* 52, nr 4 (1975): 12, cyt. za .Lee Edelman, „Homographesis”, w *Formy męskości* 3, red. Adam Dziadek i Filip Mazurkiewicz, tłum. Dawid Matuszek, Instytut Badań Literackich PAN (Warszawa, 2018), 322.

¹³Tamże.

¹⁴Tamże.

Malabou, „[z]godnie z [...] ontologią grafu, źródło [...] daje się pomyśleć tylko w kategoriach śladu, to znaczy własnej wewnętrznej różnicy”¹⁵ – z jego prymarnością nad formą¹⁶. W ciekawy sposób w pojęciu foto-grafemiczności wybrzmiewa także aspekt cielesności – wszakże „maszynny widzenia” (jak chciałby Paulo Virilio) stanowią jedynie przedłużenie ludzkiego oka czy ręki.

Proponowane przeze mnie pojęcia mają na celu ułatwienie określenia wszelkiego rodzaju związków – tak semantycznych, jak i formalnych czy stylistycznych – łączących sposób wyrażenia myśli poetyckiej i tworzenia wizualnego obrazu (zarówno analogowego, jak i cyfrowego). Są to zatem z samego założenia pojęcia szersze niż miało to miejsce w przypadku Balcerzanowskich „wizualizmów”.

Zakres słowa „foto-grafem” nie zamyka się we wprost wyrażonych odwołaniach (w tym noszących cechy ekfrastyczności, szczególnie wyraźne w przypadku tekstów nawiązujących do tego medium już w tytułach) czy stosowaniu specyficznej metaforyki związanej z fotografią (odnoszącej się chociażby do sposobu kadrowania obrazu czy do gry między obecnością a nieobecnością fotografowanej postaci). Foto-grafemy można odnaleźć na wszystkich płaszczyznach tekstu (by nie powiedzieć: we wszystkich Ingardenowskich warstwach dzieła) – również w tych związanych z jego kształtem formalnym. Mogą one akcentować pojedyncze cechy fotografii bądź całe ich wiązki, również łącząc pojęcia – wydawałoby się – wobec siebie przeciwstawne. Nie wszystkie foto-grafemy są jednak tak samo czytelne. Niektóre z nich wydają się oczywiste już w pobieżnej lekturze tekstu – jak choćby te stanowiące bezpośrednie nawiązania do konkretnych zdjęć. Inne uwidaczniają się dopiero w akcie interpretacji, będąc w pewien sposób zależne od pozostałych, „silniejszych”. Relację tę szczególnie wyraźnie widać w warstwie formalnej utworu. Na przykład zastosowanie przerzutni samo w sobie trudno jest uznać za foto-grafem. W pewnych przypadkach jednak, gdy ten środek stylistyczny współistnieje z innymi, ewidentnymi foto-grafemami, również on nabiera takiego charakteru. Stąd też posługuję się pojęciem „podstawowego foto-grafemu”, który niejako ukierunkowuje całą interpretację, odpowiednio „oświetlając” tekst. Poszczególne foto-grafemy wchodzą ze sobą w relacje, tworząc sieć zależności, składających się na foto-grafemiczność tekstu.

W przypadku wiersza Różyckiego podstawowy foto-grafem pojawia się w połowie drugiej strofy. Jest nim wprowadzenie w przestrzeń tekstu zdjęć, które mają stanowić element poświadczający osobistą walkę ze światem. Co istotne, Różycki nie definiuje zawartego na nich obrazu: w tekście próżno szukać szczegółowych informacji dotyczących sposobu kompozycji kadru czy tożsamości wszystkich osób w nim pomieszczonych¹⁷. Brak jednoznacznie wizualnego odniesienia do prezentowanej fotografii każe (zgodnie z wyrażoną wprost deklaracją) widzieć w niej przede wszystkim dokument – nie przedmiot podlegający ocenie w kategoriach estetycznych. Obraz ten – choć nie ulega bezpośredniemu opisowi – to jedyny zapis, mogący zaświadczać o przeszłości. Taki sposób tekstowego ukazania zdjęć, w którym wizualna forma obrazu zostaje niejako wzięta w nawias, paradoksalnie, zbliża to medium do językowych form wyrażania. Jak podkreślał Jacques Derrida:

¹⁵Catherine Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma: dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, tłum. Piotr Skalski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 109.

¹⁶Por. tamże, s. 25.

¹⁷Dopiero w trzeciej strofie foto-grafem, jakim jest określenie „fotografie”, zostaje dookreślony poprzez okolicznik „z wesela”, który – choć również nie dostarcza tego typu informacji – pozwala wpisać zdjęcia w pewną konwencję.

„Pierwsze pismo jest [...] namalowanym obrazem. [...] Jedno i drugie są najpierw pomieszane: zamknięty i niemy system, do którego mowa nie miała prawa wstępu i który oderwany był od wszelkiego osaczenia symbolicznego”¹⁸. Równocześnie, pewne „unieważnienie” wizualności obrazu, jakiego dokonuje tu Tomasz Różycki, uwypukla schematyczność zdjęć pamiątkowych (tak silną, że – jak zdaje się mówić autor – nie ma potrzeby ich szczegółowej literackiej charakterystyki).

Możliwość rozpoznania na zdjęciach samego siebie przydaje fotograficznemu zapisowi walor silnie tożsamościowy, niemal inskrypcyjny. Owa tożsamość w wypadku tego medium sprowadzona zostaje do rozpoznania twarzy. Jak pisał w *Antropologii obrazu* Hans Belting: „Analogia ciała i obrazu, spotęgowana w fotografii aż do indeksu ciała (Ch.S. Pierce) opierała się nie tylko na ufności w realność ciała, ale także na wierze, że realne ciało może reprezentować człowieka, którego ucieleśnia”¹⁹. Stąd też pojawiające się w wierszu Różyckiego stwierdzenie „jak to wynika ze zdjęć” każe widzieć fotografię przede wszystkim jako jeden z najsilniejszych możliwych sposobów potwierdzenia przeszłości (plasując się zresztą w nieco opozycyjnej pozycji wobec ludzkiej pamięci, niemal z definicji zawodnej i subiektywnej), a zarazem czyni ze zdjęć czytelne znaki ludzkiej obecności, które – by posłużyć się sformułowaniem Anny Łebkowskiej – „w swym unieruchomieniu, w swej funkcji wskazują *to jest i tak było* – odsłaniają ślad tego, co całkowicie poza możliwością uchwycenia”²⁰.

W kontekście fotograficznego medium interesująca jest także sama metafora walki ze światem zwnętrznym. Jej dramatyzm podkreślony zostaje nie tylko poprzez wykorzystywanie słownictwa wojskowego (np. w sformułowaniu „desanty dmuchawców”), ale i sposób operowania opozycją statyki i dynamiki – tak silnie zakorzenioną w fotograficznym widzeniu świata. O ile wizja kreślona w pierwszej strofie (mimo pewnych zastrzeżeń²¹) naznaczona jest ruchem przypisanym do sfery natury, o tyle pojawienie się w tekście fotografii zdaje się zatrzymywać ten obraz, zmieniając charakter tekstu z wrażenie deskryptywnego w kierunku niemal filozoficznej refleksji²² (podkreślonej nagromadzeniem pytań retorycznych). Xavier Farré, omawiając między innymi wiersz *Zapach* z tomiku *Litery* tego autora, podkreślał:

U Różyckiego oprócz zamrożenia obrazu, co stanowiłoby rodzaj *ekphrasis*, słowo wprawia w ruch ślepe pole i zaczyna żyć poza kadrem. Tam jest refleksja nad językiem, tam łączy się przeszłość poety i jego bliskich, tam jest cały świat poetycki, tam znajduje się droga do samookreślenia pośród tego, co widzialne i niewidzialne, pośród tego, co nazwane i tego, co teoretycznie da się nazwać²³.

¹⁸Derrida, *O gramatologii*, 362.

¹⁹Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007), 135.

²⁰Anna Łebkowska, „Fotografia jako empatyczna mediacja”, w *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, i Jakub Niedźwiedź (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004), 126, <http://books.google.com/books?id=EYAZAQAAIAAJ>.

²¹Po stronie statyki lokowałby się również pierwszy wers utworu. Pytanie otwierające tekst („Kiedy dla nie zatańczysz?”) zdaje się próbą uruchomienia świata pogrążonego w stagnacji. Podobnie należałoby czytać sformułowanie „Skończyło się lato” czy – znajdującą się już w drugiej strofie konstatację „dzieci nam urosły” stanowiące wyraz świadomości pewnego przesilenia, tożsamego z wkroczeniem (by podtrzyma retorykę Różyckiego) w jesień życia.

²²Linia tego podziału w oczywisty sposób wpisuje się w cechy gatunkowe sonetu.

²³Xavier Farré, „Kilka kadrów z wierszy Tomasza Różyckiego”, w *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019), 115.

Wyraźnie fotograficzna metafora, jaką jest pojęcie kadru (wykorzystywane zresztą przez Xaviera Farré również w tytule przytaczanego artykułu), pozwala podkreślić literacką grę między tym, co dostępne bezpośrednio, i tym, co skrywa się w interpretacyjnym geście. W podobny sposób w *Lesie tropikalnym* wykorzystywana zostaje opozycyjność ruchu i zatrzymania. Jak pisał Hans Finsler, „Fotografia to bezruch. Przerywa strumień życia”²⁴. Doświadczenie owego „przerwania strumienia” zdaje się w tym utworze wyraźnie zakodowane. Taką kompozycję tekstu również można uznać za foto-grafem.

Przeciwstawienie ruchu i zatrzymania silnie wiąże się z rejestrowaniem upływu czasu – a co za tym idzie, przemijania. W problematykę tę włącza się opisywana przez Różyckiego wojna, przybierająca formę codziennej walki z czasem (w której – jak pisała Wisława Szymborska – „śmierć/ zawsze o tę chwilę przybywa spóźniona”²⁵). W *Lesie tropikalnym* potyczka ta ma wymiar nie tylko egzystencjalny, ale i pokoleniowy. Choć wskazywany w tekście podział na dwie „strony” konfliktu wydaje się wraźny, to kryje się w nim ewidentny paradoks: „Wojnę ze światem/prowadziliśmy znowu [...] będąc po stronie świata”. Zmianą dzielącą obydwie sposoby widzenia rzeczywistości byłby upływający czas, rejestrowany na fotografii – każący plasować się to po stronie młodych buntowników, to znowu wyznaczać zasady młodszemu pokoleniu. Bezpowrotna utrata młodości jest zresztą jednym z głównych tematów podejmowanych w tomiku *Kolonie*. „Zakopaliśmy nasze dzieciństwo/to już kwestia religii”²⁶ – pisał w *Przylądku Horn* z tego właśnie zbioru Tomasz Różycki. Tytuł tomu odnosi się wszakże nie tylko do odległych krain czy procesu zdobywania kolejnych terytoriów, ale również podróży odbywających się w skali mikro, przynależnych do czasu dzieciństwa²⁷. Ich świadectwem mogą być właśnie zdjęcia, pojawiające się w *Lesie tropikalnym*.

Roland Barthes w słynnym *Świetle obrazu* pisał: „Każdy akt lektury zdjęcia, a mamy ich miliardy codziennie na świecie, każdy akt uchwycenia i odczytania zdjęcia to bezpośredni i stłumiony kontakt z tym, czego już nie ma, czyli ze śmiercią”²⁸. Problem przemijania Różycki wyraża również *explicite*, pytając: „Czy dotyka/cię czas?”. Zdanie to można odczytywać nie tylko jako sposób podniesienia egzystencjalnego zagadnienia, ale i foto-grafem oparty na odniesieniu do doświadczenia obcowania²⁹ z fotograficzną odbitką. Nieco oksymoroniczne wyrażenie „dotyk czasu” byłoby tożsame z dotykiem osoby, oglądającej po latach swoje dawne zdjęcia³⁰. Proces ten – tak głęboko zanurzony w somatycznym doświadczeniu – należałoby uznać za analogiczny do opisywanego przez Barthes’a krzyżującego się spojrzenia osoby patrzącej i postaci zarejestrowanej na zdjęciu.

Jednocześnie, foto-grafem ten wprowadza w tekst aspekt materialności fotograficznego obrazu – przypisywanej papierowej odbitce, lecz redukowalnej w przypadku cyfrowych technik reprodukcji. Marcela Kościńczuk w tekście *Fotografia. Forma życia jako żałoby* następująco inter-

²⁴Hans Finsler, *Das Bild der Photographie* (Zurich: Conzett & Huber, 1964), 2–54.

²⁵Wisława Szymborska, „O śmierci bez przesady”, w *Widok z ziarnkiem piasku: 102 wiersze* (Kraków: Wydawn. a5, 2002), 107–8.

²⁶Tomasz Różycki, „Przylądek Horn”, w *Kolonie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007), 12.

²⁷Na taką interpretację nakierowują chociażby utwory *Rajska plaża*, *Węgorze elektryczne*, *Przylądek Horn* czy wiele innych tekstów z tego tomiku. Por. również: Drzęzła, „O problemach tłumaczenia”.

²⁸Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 83.

²⁹W którym to sformułowaniu immanentnie kryje się element „obcości” tak wyraźnie akcentowanej przez Różyckiego.

³⁰„Dotykam twojego zdjęcia. Przykładam je do czoła jak jasnowidz / tropiący ciała zaginionych” – pisał w tekście sięgającym podobnego doświadczenia Mariusz Więcek. Mariusz Więcek, „Robię Ci zoom i zachwycam się”, w *Equilibrium* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2009), 46.

pretowała Barthes'owskie rozumienie silnej relacji łączącej fizyczność zdjęcia z somatycznością ludzkiego bytu, a zarazem doświadczeniem śmierci:

Forma, a zatem ciało czy zdjęcie, wskazuje, oznacza własną ułomność, kruchość, niedoskonałość. Proklamuje swoją pustkę, wieszcząc nieustannie przegraną wobec realizacji żywotności podmiotu. Zarazem jednak fotografia zapowiada jego śmierć, staje się zwiastunem ostatecznego, może w ten sposób nieco paradoksalnie dodając życiowej energii. Odbiorca zbuntowany czy też przeciwnie – akceptujący nieuchronny koniec zapowiadany w zastygłych zmianach ciała czy martwocie fotografii ma szansę na dowartościowanie chwili zmiany wyrażającej dynamikę żywotności i rozpoznawalnej jedynie w konfrontacji ze stałością przedmiotu³¹.

Podoby walor zdaje się mieć dokonywane przez Różyckiego wyrażnie foto-grafemiczne zestawienie unieruchomienia obrazu zarejestrowanego na zdjęciu z dynamiką świata przyrody.

Wymiar mortality fotografii spotęgowany jest także poprzez zmiany zachodzące na jej powierzchni: „Ze zdjęcia na zdjęcie, czy przypadkiem/nie znika jakiś drobny szczegół? I czy w końcu/tylko już tło zostanie?”. Foto-grafemiczny zapis procesu blaknięcia obrazu, to nie tylko odwzorowanie technicznego problemu związanego z utratą jego szczegółów, ale i poręczna metafora działania ludzkiej pamięci – w której poszczególne twarze czy zdarzenia ulegają stopniowemu zanikowi. „Pismo” fotografii okazuje się zawodne, a znaki, z których zbudowany jest obraz, ulegają zatarciu. Derridiański ślad ludzkiej obecności staje się tylko nieznacznie bardziej trwały niż ona sama. Utrata zdjęcia jest tym boleśniej-sza, że stanowi ono jedyny przedmiot, mogący poświadczyc o zarejestrowanych nań wydarzeniach.

W przypadku wiersza *Las tropikany* proces blaknięcia wykracza jednak poza obszar utrwalony w ramach jednego kadru. Różycki w wyraźny sposób pokazuje tu wszakże ciąg zdjęć. Ich wykonanie jest rozdzielone pewnym dystansem czasowym. Między poszczególnymi ujęciami wizerunek fotografowanej osoby „przenosi się”, ulegając coraz silniejszym przekształceniom, wynikającym z nieuchronnych procesów przemijania. Kolejne zdjęcia, niczym na filmie poklatkowym, dokumentują nie tylko śluby czy pogrzeby, ale przede wszystkim starzenie się ludzkiej twarzy, zmiany zachodzące w jej obrębie (współistniejące z tymi, dokonującymi się na powierzchni fotografii). Proces „przenoszenia” obrazu z jednego zdjęcia na drugie – niosący poniekąd również znamiona niemal kserograficznej replikacji – powoduje systematyczną utratę detali i niuansów, rozmywających się podczas poddawania ich kolejnym próbom zapisu. „I czy w końcu/tylko już tło zostanie?” – pyta Różycki. Puste zdjęcie, przedstawiające jedynie tło³² staje się najbardziej wymownym świadectwem ludzkiego przemijania.

„Drobny szczegół”, o który w cytowanej frazie pyta Różycki – ulegający stopniowemu rozmyciu na kolejnych odbitkach – byłby najważniejszym elementem fotograficznego zapisu. To wszakże jedyny znak, na który autor zwraca uwagę wprost. Mimo to, odnosi się on do cech w tekście nieokreślonych, funkcjonujących w przestrzeni Barthes'owskiego „trzeciego sensu”. Znak ten – wymykający się pierwotnemu kontekstowi, nakłuwający niczym *punctum*, zawierałby w sobie sedno ludzkiej tożsamości.

³¹Marcela Kościańczuk, „Fotografia. Forma życia jako żałoby”, w *Imperium Rolanda Barthes'a*, red. Anna Grzegorzcyk i in. (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2016), 266.

³²Foto-grafem, jakim jest puste tło, w wyraźny sposób nawiązuje do wielu projektów artystycznych w podobny sposób ukazujących problem ludzkiego przemijania – np. serii zdjęć wykonywanych latami przez Kena Griffithsa, pokazujących tę samą parę na tle domu.

„Aby zbliżyć się do poznania kwintesencji fotografii, musimy uznać wartość fotograficzną za pojęcie niejasne, tej grafii nie realizuje bowiem swobodna ludzka ręka”³³ – pisał w *Nadmiarze widzialnego* Edouard Pontremoli. W mechanicznym procesie wytwarzania obrazu „ręka” ludzka (którą trudno w tym przypadku nazwać „swobodną”) rzeczywiście zdaje się pełnić funkcję jedynie pomocniczą³⁴. Nie oznacza to jednak, że sposób powstawania fotograficznej odbitki całkowicie podlega bezosobowemu działaniu techniki. Zdjęcia, będące podstawowym foto-grafemem trzeciej strofy utworu (zawartym we frazie „robione pod słońce/fotografie z wesela”), są wyraźnie niedoskonałe – nie tylko ze względu na stopniowy zanik obrazu, ale również dlatego, że powstają na skutek działania człowieka. Szkolny błąd, jakim jest rejestrowanie obrazu pod światło, powoduje jego częściową utratę. Część znaków, które powinny zawierać się w ramach kadru, na zawsze pozostaje nieczytelna.

Fotograficzny zapis pojawiający się w wierszu Różyckiego zdaje się zatem naznaczony pustką na wielu płaszczyznach: czy to ze względu na prześwietlenie materiału światoczułego (do którego doszło już w momencie rejestracji obrazu), czy to ze względu na ulotność fotograficznych odbitek, czy to wreszcie – zanikanie postaci na nich rejestrowanych. Fotografia zdaje się napiętnowana nieobecnością – niczym w innym wierszu z tomiku *Kolonie* tego autora, w którym czytamy: „Stare filmy i zdjęcia, pełna ich jest pustka,/i szafa i szuflada”³⁵. Ta gra obecności i braku, immanentnie wpisana w pojęcie fotografii, zyskuje swój odpowiednik w ostatnich wersach utworu:

[...] Poprawiny były
i jutro będą znowu, chociaż puste wszystkie
butelki ze złym winem i na dnie kieliszka
zawsze coś pozostaje, jakieś fusy, miłość

Puste butelki po alkoholu okazują się taką samą pamiątką po minionych wydarzeniach, jak niedoskonałe zdjęcia.

W słynnej książce *O fotografii* Susan Sontag pisała:

Poezja zajmuje się konkretnym, autonomicznym językiem. Analogicznie fotografia bada czyste widzenie światła. Oba podejścia zakładają nieciągłość, niedoskonałość formy i arbitralną jedność twórczych decyzji. Zarówno poeci, jak fotografowie wyrrywają przedmioty z kontekstu (patrzą na nie pod innym kątem), stosują śmiało porównania i subiektywne kryteria własnego widzenia świata³⁶.

Podobnie należałoby odczytywać sposób budowania literackich obrazów w wierszu Różyckiego. Przywoływane w ostatniej strofie przedmioty wyrwane są z kontekstu, niczym w fotogra-

³³Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. Marian Leon Kalinowski (Gdańsk: Wydawn. Słowo, Obraz Terytoria, 2006), 9.

³⁴Ludzka dłoń, poprzez wyzwolenie migawki, uruchamia szereg fizycznych, chemicznych oraz informatycznych (w przypadku fotografii cyfrowej) procesów. W dużym uproszczeniu, w przypadku zautomatyzowanej kreacji, specyfika poszczególnych ruchów ręki nie ma większego wpływu na wygląd powstającego obrazu (choć niewprawna ręka może „zepsuć” zdjęcie, na przykład poruszając aparatem). Taka metoda tworzenia wydaje się maksymalnie daleka od rysunku czy malarstwa, w których każdy gest ma swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w powstającym obrazie (uwzględnić tu należy nie tylko kierunek ruchu, ale i np. sposób nacisku czy kąt, pod jakim trzymane jest narzędzie).

³⁵Tomasz Różycki, „Ziemia ognista”, w *Kolonie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007), 46.

³⁶Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009), 92.

ficznym procesie kadrowania, nakierowującym odbiorcę na (wydawałoby się nic nieznaczące) detale. W podkreślane przez Sontag „subiektywne kryteria widzenia świata” wpisująłoby się również wykorzystanie przerzutni – analogicznych wobec „ostrego cięcia” fotograficznego kadru. Taka metoda konstrukcji wiersza (choć w oczywisty sposób spotykana również w tekstach nieodnoszących się do fotografii) w tym kontekście również może być uznana za foto-grafem – rozumiany jako punkt styku między dwoma przyległymi mediami. Podobnie należałoby interpretować pewnego rodzaju migawkowość obrazów pojawiających się w pierwszej strofie tekstu.

Przedmioty, na które – niczym za pomocą fotograficznego zooma – wskazuje Różycki mają za zadanie udowodnić, że wpisana w zakończenie utworu utrata sensu nie może być całkowita. „Zawsze coś pozostaje” – deklaruje poeta. W *Nie bez reszty* Tadeusz Sławek pytał: „Czym jest «reszta»? [...] powiedzmy, czym «reszta» nie jest. Sugestia pierwsza: nie jest tym, co odsuwamy od siebie jako nieważne, co pozostaje poza obrębem naszego zainteresowania”³⁷. Rudymentarność „reszty” wyrażnie (ale i nieco paradoksalnie) wiąże się – jak pokreślał Sławek – z metaforą wysypiska, na którym lądują przedmioty, znajdujące się w sytuacji „przejścia, tranzytu”³⁸. U Różyckiego to właśnie fusy, śmieci, strzępy emocji, dalekie echa wydarzeń stają się „resztą” – dającą możliwość wspominania. Włączenie na równych prawach w szereg tego wyliczenia miłości w ironiczny sposób pokazuje wagę tego uczucia.

W tym kontekście warto oddać jeszcze raz głos Tadeuszowi Sławkowi, który książkę *Nie bez reszty* kończył następująco:

Powraca więc nieuchronnie pamięć, ale nie jest to już pamięć, którą zawiaduję. Nie ma charakteru archiwum, z którego dowolnie i na życzenie wyciągam stosowny dokument wspomnienia. Muszę uznać, że to nie jest pamięć *moja*, a stąd już tylko krok do przyznania, że ma ona własne mechanizmy i pragnienia, które nie podporządkowują się moim życzeniom³⁹.

Ta pamięć, niejako autonomiczna, wyzwolona spod ludzkiej woli, niezwykle często uruchamia się właśnie w zetknięciu z dawnymi zdjęciami – „nakłuwającymi” Barthes’owskim *punctum*. Bardzo podobny mechanizm sprawia, że – jak pisze Różycki – „poprawiny były/i jutro będą znowu”, a czas, odmierzany rytmem kolejnych analogicznych wydarzeń, wydaje się zataczać koło. Utwory poetyckie, wpisujące się w pojęcie foto-grafemiczności to w dużej mierze tekstowy zapis tego typu doświadczeń.

Foto-grafemiczność należałoby uznać za zespół cech funkcjonujących na bardzo różnych poziomach tekstu. Wprowadzenie w przestrzeń literatury fotograficznego medium nie zawsze ma wszakże formę bezpośrednich odwołań. W tekście *Las tropikalny* prócz nich pojawia się także wiele innych foto-grafemów, które pozwalają wydobyć cechy tego medium i przenieść je na płaszczyznę poetycką – poczynając od wpisanej weń metafory „dotyku czasu”, na konstrukcji utworu, eksponującej kwestię ruchu i znieruchomienia czy sposób działania fotograficznego kadru, kończąc. Bez ich wskazania trudno w pełni zrekonstruować relacje łączące literaturę z fotografią.

³⁷Tadeusz Sławek, *Nie bez reszty: o potrzebie niekompletności* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2018), 5.

³⁸Tamże, s. 200.

³⁹Tamże, s. 202.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward. „Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa”. W *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, zredagowane przez Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek. Warszawa: Instytut badań literackich : Fundacja „Centrum międzynarodowych badań polonistycznych”, 2010.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Przetłumaczone przez Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przetłumaczone przez Mariusz Bryl. Kraków: Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007.
- Derrida, Jacques. *O gramatologii*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2011.
- Drzęźła, Magdalena. „O problemach tłumaczenia”. *Kwartalnik Opolski : organ Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.*, nr 4 (2010): 147–62.
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Edelman, Lee. „Homographesis”. W *Formy męskości* 3, zredagowane przez Adam Dziadek i Filip Mazurkiewicz, przetłumaczone przez Dawid Matuszek, Instytut Badań Literackich PAN. Warszawa, 2018.
- Farré, Xavier. „Kilka kadrów z wierszy Tomasza Różyckiego”. W *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, zredagowane przez Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019.
- Finsler, Hans. *Das Bild der Photographie*. Zurich: Conzett & Huber, 1964.

- Kościańczuk, Marcela. „Fotografia. Forma życia jako żałoby”. W *Imperium Rolanda Barthes’a*, zredagowane przez Anna Grzegorzczak, Agnieszka Kaczmarek, Katarzyna Machtyl, i Bogusław Żyłko. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2016.
- Logan, Marie-Rose. „Graphesis...” *Yale French Studies* 52, nr 4 (1975).
- Łebkowska, Anna. „Fotografia jako empatyczna mediacja”. W *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, zredagowane przez Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, i Jakub Niedźwiedz. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004. <http://books.google.com/books?id=EYAZAQAAIAAJ>.
- Malabou, Catherine. *Plastyczność u zmięczeniu pisma: dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*. Przetłumaczone przez Piotr Skalski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Piotrowska-Grot, Magdalena. „Po kolei wszystkie warianty”. W *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, zredagowane przez Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019.
- Pontremoli, Edouard. *Nadmiar widzialnego fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*. Przetłumaczone przez Marian Leon Kalinowski. Gdańsk: Wydawn. Słowo, Obraz Terytoria, 2006.
- Rabizo-Birek, Magdalena. „Poezja bliska”. W *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, zredagowane przez Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019.
- Rosenthal, Mira. „Teraźniejszość jako niekończąca się chwila wahania”. W *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, zredagowane przez Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek, przetłumaczone przez Tomasz Bilczewski i Anna Kowalcze-Pawlik. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019.
- Różycki, Tomasz. „Las tropikalny”. W *Kolonie*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- . „Przylądek Horn”. W *Kolonie*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- . „Ziemia ognista”. W *Kolonie*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- Sławek, Tadeusz. *Nie bez reszty: o potrzebie niekompletności*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2018.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Przetłumaczone przez Sławomir Magała. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Szyborska, Wisława. „O śmierci bez przesady”. W *Widok z ziarnkiem piasku: 102 wiersze*. Kraków: Wydawn. a5, 2002.
- Tabaszewska, Justyna. „Powtórzenia i ponowienia,/. Tomasz Różycki a kwestia oryginalności”. W *Obroty liter: Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, zredagowane przez Anna Czabanowska-Wróbel i Magdalena Rabizo-Birek. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019.
- Więcek, Mariusz. „Robię Ci zoom i zachwycam się”. W *Equilibrium*. Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2009.

SŁOWA KLUCZOWE:

POEZJA

fotografia

ABSTRAKT:

Tekst stanowi analizę intertekstualnych relacji łączących literaturę z fotografią. W celu ich wydobycia autorka proponuje wykorzystanie pojęć „foto-grafemiczności” tekstu (rozumianej jako zespół cech wskazujących na pokrewieństwo tekstu i fotografii) oraz „foto-grafemu” (będącego ich jednostkową tekstową realizacją), inspirowanych Derridiańskimi kategoriami „gramatologicznymi”. Sposób ich funkcjonowania w tekście poetyckim zaprezentowany zostaje na przykładzie wiersza *Las tropikalny* Tomasza Różyckiego.

literatura polska

LITERATURA XXI WIEKU

NOTA O AUTORZE:

Barbara Englender (ur. 1988) – doktorantka na Uniwersytecie Śląskim w zakresie literaturoznawstwa polskiego. Absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa. Jej głównym obszarem zainteresowań są relacje między poezją najnowszą a fotografią. Autorka licznych artykułów naukowych w czasopiśmie (m.in. „Maska”, „Fragile”, „Radomskie Studia Filologiczne”) oraz monografiach.

Homer i sztuka aluzji*

* Artykuł jest fragmentem książki Bruno Curriego *Homer's Allusive Art*, Oxford University Press, Oxford 2016, s 1-9, 12-18.

Bruno Currie

ORCID: 0000-0003-2509-0965

1.1 Problem w praktyce

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε δαῖτα,¹ Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Śpiewaj o gniewie, bogini, Achillesa – syna Peleusa,
przeklętym gniewie, co przysporzył Achajom niezliczonych cierpień
i cisnął do Hadesu wiele mocarnych dusz
herosów a z ciał ich uczynił łup dla psów
i ucztę dla ptaków, realizując plan Zeusa –
od momentu, gdy ci dwaj po raz pierwszy pokłócili się i podzielili
syn Atreusa, władca ludzi, oraz boski Achilles

(*Iliada* 1. 1-7)

¹ Tej lekcji Zenodota broni np. Latacz 2000: 19–20; *πάσι*, lekcji rękopisów oraz Arystarcha broni np. M.L. West 2001a: 173.

Już na wstępie *Iliada* sugeruje więcej, niż to wynika z narracji: „Śpiewaj..., bogini,... od momentu, gdy...”². Punkt wyjścia zostaje wskazany spośród obszernego, potencjalnego repertuaru pieśni znanego Muzie, poecie i przypuszczalnie (niektórym członkom) publiczności. *Iliada* obiera za swój określony temat nie wojnę trojańską, lecz gniew Achillesa w dziesiątym roku wojny, za co zyskała aplauz Arystotelesa i Horacego³. Mimo to dalsza narracja przybliża wydarzenia z okresu całej wojny: pierwszy przegląd wojsk, ucieczkę Heleny, pierwsze starcie armii, śmierć Achillesa, złupienie Troi itd.⁴. Z tej perspektywy gniew Achillesa, wywołany uprowadzeniem Bryzeidy przez Agamemnona i będący z kolei powodem śmierci wielu herosów, wskazuje na całą wojnę trojańską, wywołaną uprowadzeniem Heleny przez Parysa i będącą z kolei powodem zagłady herosów⁵. Istnieją więc podstawy do tego, by sądzić, że *proemium Iliady* konotuje historię tej wojny. Ale czy tylko historię? A może tak naprawdę czyni aluzję do poprzednich opowieści o tym wydarzeniu skomponowanych w heksametrze? Taka możliwość staje się realniejsza, gdy tylko przyjrzymy się podobnym sformułowaniom w innych wczesnogreckich eposach o wojnie trojańskiej. *Opowieści cypryjskie* to relacja o tym, jak Zeus wywołał wojnę, chcąc odciążyć Ziemię, i o tym, jak „herosi zaczęli się zabijać, realizując plan Zeusa” (fr. 1.6–7 Bernabé *οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ / ἥρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*). Hezjodejski *Katalog kobiet* w kontekście wojny trojańskiej opowiada o Zeusie zamierzającym sprawić, by „spiż cisnął do Hadesu liczne głowy herosów poległych w bitwie” (fr. 204.118–19 M-W *πολλὰς Αἴδη κεφαλὰς ἀπὸ χαλκὸν ἰάψ[ει]ν / ἀν]δρῶν ἡρώων ἐν δηϊοτήτι πεσόντων*). Sama *Iliada* dziesięć ksiąg dalej mówi o Zeusie zamierzającym „cisnąć do Hadesu liczne mocarne głowy” (*Il.* 11.55 *πολλὰς ἰφθίμους κεφαλὰς Αἴδι προΐαψειν*), a starożytny wariant poświadczony przez Apolloniosa z Rodos dla *Il.* 1.3 „i cisnął do Hadesu liczne, mocarne głowy herosów” zawiera *κεφαλὰς* w miejsce *ψυχὰς*, zbliżając te trzy passusy jeszcze bardziej do siebie⁶. Wolno by przypuszczać, że takie sformułowania były stosowane już w poezji heksametrycznej przed *Iliadą* w kontekście Zeusowego planu unicestwienia „herosów”⁷. Rozmieszczając takie sformułowania w kontekście gniewu Achillesa na Agamemnona za porwanie Bryzeidy w dziesiątym roku wojny, poeta sygnalizowałby konkretniej, jak jego zawężony temat jest wzorowany na całej wojnie trojańskiej. Kłopotliwy, a jednak klarowny „plan Zeusa”, będący sposobem na kontrolę populacji (*Cypria* fr. 1 Bernabé; por. plan Enlila w babilońskim poemacie *Epos o Atra-hasisie*), w *Iliadzie* zostałby przekształcony w coś nawet bardziej niepokojącego i enigmatycznego⁸.

Wobec tego poglądu niehomeryckie passusy przytoczone powyżej (*Cypria* fr. 1 Bernabé, ‘Hes.’ *Cat.* fr. 204.118–19 M-W) oferują refleksy wcześniejszej poezji, do której zapewne nawiązuje *proemium Iliady*. Zadaniem tej książki będzie uzasadnienie teoretyczne oraz ilustracja

² Łączę 6 *ἔξ οὗ* z 1 *ἄειδε* (np. Kirk 1985: 53; inaczej np. Latacz 2000: 21); por. => *Od.* 1.10 *τῶν ἀμύθεν γε...εἶπε*, 1.339 *τῶν ἐν γε...ἄειδε*, 8.500 *ἔνθεν ἐλὼν*. [Znak => odsyła do indeksu źródeł – P.S.]

³ Aristot. *Poet.* 1459a30–b7; por. 1451a22–35; Hor. *AP* 136–52.

⁴ Kullmann 1960: 365–7; J. Griffin 1980a: 1; Dowden 1996: 55–6; Schein 1997: 352–5; R.B. Rutherford 2013: 44, 105–6, 118; Rengakos 2015a: 155–6.

⁵ Na paralelizm pomiędzy uprowadzeniami Heleny oraz Bryzeidy jednoznacznie wskazuje Achilles, *Il.* 9.339–41. Wojna trojańska jako sposób na zagładę herosów: Hes. *WD* 264–5, ‘Hes.’ *Cat.* fr. 204.98–100 M-W, *Cypria* fr. 1; por. Eur. *Hel.* 23–41.

⁶ Lekcja *Il.* 1.3 *κεφαλὰς* tworzyłaby niezręczne połączenie z 4 *αὐτοὺς δέ* (M.L. West 2001a: 173).

⁷ Redfield 1979: 101 = 2001: 465; Scodel 1982: 46–7; M.L. West 2011a: 82.

⁸ R.L. Fowler 2004: 230. *Opowieści cypryjskie* i *Epos o Atra-hasisie*: Burkert 1992: 100–4; M.L. West 1997: 481–2.

praktyczna dokładnie tego rodzaju możliwości. Pociąga ono za sobą rozmaite założenia: że grecka poezja heksametryczna występowała w obfitości przed *Iliadą*; że twórca *Iliady* oraz (część) jego audytorium znali tę poezję (lub jej część); że nam również może niekiedy mignąć przed oczami jej obraz – jakkolwiek niewyraźny; że Homer do niej nawiązuje i że czyni tak, by w typowy dla siebie sposób podkreślić różnice cechujące jego własne podejście. To bardzo sugestywne, że już pierwsze wersy *Iliady* stwarzają taką możliwość; z przyjęcia tej możliwości wynikałaby konieczność liczenia się z nią również w pozostałej części poematu. Niniejsza książka dostarczy argumentów za tym, że tego rodzaju nawiązywanie do wcześniejszej poezji jest ważną cechą nie tylko samej *Iliady*, ale również innych przykładów wczesnej poezji heksametrycznej, *Odysei* i *Hymnów „homeryckich”*. Obecność aluzji do wcześniejszej poezji w *proemium Iliady* wydaje się interesująca jeszcze z innego powodu: dobrze wiadomo, że *proemium Eneidy* nawiązuje do *proemia Odysei* i *Iliady*, że *proemium Paradise Lost* nawiązuje do *proemia* eposów Wergiliusza oraz Homera i tak dalej; rzeczą frapującą byłoby również odnalezienie aluzji do wcześniejszej poezji w *proemium Iliady* i, tak samo, ustalenie, czy aluzja homerycka w jakimś stopniu przypomina wergiliąską.

W tym miejscu trochę się jednak zagalopowaliśmy. Istnieją, co oczywiste, poważne problemy z taką interpretacją pierwszych wersów *Iliady*. Nie jest jasne, czy powinniśmy uważać, że *Iliada* nawiązuje do określonego, wcześniejszego poematu, czy raczej do niewiadomej liczby dosyć nie zróżnicowanych, wcześniejszych poematów, w których posłużono się tymi i podobnymi sformułowaniami w powiązaniu z wojną trojańską. Nasuwają się też bardziej radykalne wątpliwości: czy taka wcześniejsza poezja istniała? A jeśli tak, to czy grecka publiczność mogła o niej wiedzieć? Powyżej wysunięto przypuszczenie, że inne wczesnogreckie eposy (*Opowieści cypryjskie*, *Katalog kobiet*) zachowują starszy, bardziej tradycyjny kontekst, do którego *Iliada* nawiązuje; równie dobrze mogłoby być na odwrót⁹. A może błędem jest postulowanie istnienia jakiegokolwiek pierwszego przykładu, od którego zależą inne? Podkreśla się, że standardem we wczesnej poezji heksametrycznej było wskazanie na to, iż akcja poematu dzieje się z „woli Zeusa”¹⁰. Można więc twierdzić, że to sformułowanie i stojąca za nim idea nie są stowarzyszone z jakimś konkretnym poematem lub jakimś konkretnym kontekstem¹¹. Wolno by przypuszczać, że istniała pula tradycyjnych fraz oraz idei, do których poeci powracali i mogli odsyłać swoją publiczność (to zjawisko „tradycyjnej referencjalności”, do którego niebawem wrócimy), nie powracali natomiast ani nie odsyłali swojej publiczności do wcześniejszych poematów lub wcześniejszej poezji. Tak oto przedstawiony przykład wikła nas w wielki spór – najważniejszy dla tej książki. Musimy teraz odstąpić od tego określonego przykładu po to, by uczynić zrozumiałym spór oraz książkę.

⁹ Tak M.L. West 2013: 57, 68 na temat *Il.* 1.5 oraz *Cypria* fr. 1.7 Bernabé.

¹⁰*Il.* 1.5b = *Cypria* fr. 1.7b Bernabé = *Od.* 11.297b Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή; cf. *Od.* 8.82, *HDem* 9, itd. R.L. Fowler 2004: 230 przyp. 40 „powtarzanie się tego wyrażenia skłania do podejrzeń, że jest to tradycyjny odpowiednik sformułowania «fabuła tego eposu»”; por. N.J. Richardson 1974: 145; Murnaghan 1997: 25 przyp. 3; Allan 2008: 213–14; Petropoulos 2012: 297–8.

¹¹Allan 2008: 210, 212 „frazą *Dios boulē* ewokuje ogół historii odznaczających się dominacją Zeusa bez odwoływania się do określonych tekstów”. Jednakże „plan” lub „zamyśl” (*sic* – nie „wola”) Zeusa, by zgładzić herosów jest wyraźnym, treściwym i rozwiniętym motywem *Opowieści cypryjskich* (fr. 1 Bernabé, Summary Bernabé p. 38, l. 4; por. Eur. *Hel.* 36–7, fr. 1082 TGrF) oraz *Iliady* (8.470–7, 15.61–77, 19.270–4; por. 3.164–5, 6.356–8, 11.79). Podobne są zamysły Enlila w babilońskim *Eposie o Atra-hasisie* (OBV I.352–60, III.iii. 36–9; = Foster 2005: 239, 250). Te trzy teksty (*Epos o Atra-hasisie*, *Iliada*, *Opowieści cypryjskie*) są tematycznie ze sobą powiązane planem Zeusa/Enlila, by zgładzić ludzi w sposób całkiem odmienny od niejasnego, ogólnego sensu, w jakim dowolna akcja epicka dzieje się *eo ipso* z „woli” Zeusa.

1.2 Sztuka aluzyjna, sztuka tradycyjna

Tytuł książki łączy w sobie tytuły dwóch bardzo różnych i wpływowych dzieł: „Arte allusiva” G. Pasqualiego oraz *Homer’s Traditional Art* J.M. Foleya. Krótki artykuł Pasqualiego, opublikowany w 1942, był poświęcony głównie poezji łacińskiej. Pasquali obstawał jednak przy tym, że aluzja sięga w przeszłość poza okres hellenistyczny, że Homer również „nawiązuje” i że aluzja nie jest tylko salonową grą, modną wśród koterii literackich¹². W książce z 1999 roku, uzupełnionej o rozliczne wcześniejsze i późniejsze opracowania, Foley potraktował Homera podobnie jak poezję południowoślowiańską oraz staroangielską, dowodząc, że Homer wykorzystywał technikę „tradycyjnej referencjalności” – typową dla poezji oralnej – oraz przestrzegając przed założeniem, iżby Homer czynił aluzje na wzór poetów posługujących się pismem¹³. Te dwie metody wciąż stanowią natchnienie dla współczesnych badań home-ryckich, nawet jeśli ta pierwsza, którą powiązałem z Pasqualim, jest często traktowana ze sceptycyzmem. W *Aluzyjnej sztuce Homera* utrzymuję, że Homer nie tylko korzysta ze sztuki tradycyjnej w sensie nadanym jej przez Foleya, ale również ze sztuki aluzji w sensie nadanym jej przez Pasqualiego, co można objaśnić przez porównanie z poetami, którzy w sposób niedwuznaczny posługują się pismem.

Stanowisko Foleya wymaga, abyśmy rozważyli dwa twierdzenia. Pierwsze – ogólne, że poezja oralna nie posługuje się aluzją tak, jak poezja w tradycji piśmiennej, lecz stosuje tradycyjną referencjalność; drugie – szczegółowe, że zwłaszcza eposy Homera wykorzystują tradycyjną referencjalność albo wyłącznie, albo w sposób dla nich znamieny¹⁴.

Pierwsze twierdzenie o tym, że tradycyjna referencjalność jest jedynie metodą odwoływania się w epickiej tradycji oralnej, okazuje się mieć podwójną podstawę w postaci zdrowego rozsądku oraz badań nad tradycjami oralnymi. Z jednej strony zdrowy rozsądek zdaje się podpowiadać, że długie poematy, skomponowane oralnie, tak też wykonywane i przekazywane są ze swej natury nazbyt ulotne, by stanowić obiekt szczegółowych aluzji¹⁵. Nie można jednak zakładać *a priori*, że w danej tradycji oralnej nie ma ani na tyle ustalonych tekstów, by mogły stanowić podstawę aluzji, ani potrzeby, by aluzja z konieczności wymagała tekstu ustalonego w stopniu bardzo wysokim. Z drugiej strony empirycznie przebadane tradycje oralne to dla badaczy Homera zwykle południowoślowiańska poezja oralna, o której A.B. Lord twierdził, że „w tradycji jugosłowiańskiej historie są od siebie oddzielone i, o ile mi wiadomo, śpiewacy nigdy nie odnoszą się w jednej pieśni do zdarzeń znanych z innej”¹⁶. Ostatnio J.M. Foley i J. Arft powtórzyli, że „południowoślowiańskie wykonania pieśni zebrane przez Parry’ego, Lorda i Vujnovicia nie przemawiają bezpośrednio do siebie nawzajem

¹²Pasquali 1951 (1942): 20.

¹³J.M. Foley 1999: 27 „terminy «aluzja» oraz «zawołowane odniesienie», ku którym zwracamy się jako przeszkoleni tekstowo uczeni, poświadczają nasz brak zaznajomienia ze sposobem oznaczania za pośrednictwem tradycyjnych znaków”. Por. J.M. Foley 1991: 57. Na temat ukucia terminu „tradycyjna referencjalność” por. *idib.* s. xiv. Pojęcie wywodzi się od A.B. Lorda (Lord 1960: 148).

¹⁴W interpretacji Deneka (Danek 2002b: 5) Foley uznaje tradycyjną referencjalność za „cechę charakterystyczną każdego typu oralno-tradycyjnej epiki”.

¹⁵Jak to podsumowuje Danek 2002b: 3, „Mówiąc po prostu: nie ma tekstu, nie ma intertekstualności”; por. Danek 1998a: 13.

¹⁶Lord 1960: 159.

i najpewniej nie były spokrewnione intertekstualnie¹⁷. Te zapewnienia spotkały się jednak z poważnym sprzeciwem. G. Danek opowiedział się za potrzebą rozróżnienia pod tym względem między bośniackim (muzułmańskim) oraz serbskim (chrześcijańskim) nurtem tradycji. Z jednej strony „bośniacka epika wydaje się potwierdzać pogląd, że jedynym rodzajem relacji intertekstualnych, jaki można znaleźć w oralno-tradycyjnej epice, jest „tradycyjna referencjalność” Foleya i „nigdy nie trzeba znać konkretnej pieśni lub konkretnej historii po to, by zrozumieć inną historię”¹⁸. Z drugiej strony, jak twierdzi Danek, w epice serbskiej „występują imponujące przykłady, w których zakłada się, że publiczność jest zaznajomiona z mitem, którego nie ma w tekście”¹⁹. Danek wnioskował: „tak więc serbska epika stosuje precyzyjne odniesienia do poszczególnych historii lub części historii. Wierzę, że nawet w przypadku tradycji epickiej – opierającej się na oralności i skierowanej do na ogół niepiśmiennej publiczności – dowiedziono, iż intertekstualne odniesienia są możliwe, wychodząc poza ogólny model”²⁰. Ponadto Z. Čolaković wykrył szczegółowe aluzje i odnośniki w epice bośniackiej: epos Avdo Međedovicia pt. *Ślub Vlahinjica Alija* nawiązuje do jego *Wodza Gavran* oraz *Serdara Mujo*. Na podobną sytuację wskazuje się w pieśniach Murata Kurtagicia²¹. Čolaković zaobserwował, że „wiele [tj. bośniackich, heroicznych] pieśni jest całkowicie niezrozumiałych, jeśli nie zna się wielu innych pieśni z danego regionu”²². Tutaj częścią problemu jest oczywiście to, że wykrycie aluzji nawet w tradycjach całkowicie opartych na piśmie nie jest kwestią naukową; jeden interpretator może całkiem zasadnie dostrzegać aluzję tam, gdzie inny – równie zasadnie – jej nie dostrzega²³. Co więcej, trudno być ekspertem w jednej tradycji epickiej, a cóż dopiero w kilku. Wielu badaczy Homera wstrzymałoby się z wydawaniem ekspertyz dotyczących południowoślowiańskiej epiki heroicznej (nie bardziej jedno-myślnych niż te, które dotyczą samej wczesnogreckiej tradycji epickiej), aby interpretować poezję Homera w ich świetle. Ale czy nie stawiamy w ten sposób wszystkiego na głowie? Zapewne nie potrzebujemy opracowań na temat południowoślowiańskiej lub oralnej epiki w ogóle, by mówiły nam, co potrafi (lub czego nie potrafi) epika wczesnogrecka. To raczej właśnie jej, o ile uznać, że jest oralna oraz stosuje precyzyjne aluzje, powinno się przyznać zdolność pokazania nam tego, co epika oralna potrafi przynajmniej w jednym, być może, ograniczającym przypadku²⁴.

¹⁷J.M. Foley i Arft 2015: 86.

¹⁸Danek 2002b: 12; por. Danek 1998a: 18–19, powracając do dyskusji z *idib*. 7–11.

¹⁹Danek 2002b: 12. Przykładem, który omawia Danek 2002b: 12–15 (por. Danek 1998b: 89–90), jest utwór autorstwa Filipa Višnjicia pt. *Początek buntu przeciwko Dahija* (Karadzić 1841–62: iv nr 24 wiersze 96–106 = Holton i Mihailovich 1997: 280–1). Moglibyśmy dodać epos *Marko Kraljević i Mina z Kostur* nawiązujący do *Ślubu króla Vukašina* (Karadzić 1841–62: ii nr 62 wiersze 61–79 i nr 25 wiersze 134–52; Holton i Mihailovich 1997: 182, 185 przyp. 42); również *Bitwę o Mišar* nawiązującą do *Cara Lazara i Carycy Milicy* oraz do *Śmierci matki Jugoviciów* (Karadzić 1841–62: iv nr 30 wiersze 1–189, ii nr 45 wiersze 119–204, oraz ii nr 48 wiersze 57–84; Holton i Mihailovich 1997: 299, 300 przyp. 54). Danek 1998a: 19–21; 2002b: 18–19 przypisuje tę różnicę pomiędzy serbską i bośniacką tradycją perspektywie historycznej, która jest obecna w tradycji serbskiej, nieobecna zaś w bośniackiej.

²⁰Danek 2002b: 15. Por. Danek 2002c: 22 przyp. 20.

²¹Čolaković 2006: 169.

²²Čolaković i Rojc-Čolaković 2004 *apud* Danek 2005c: 280 (w przekładzie). Por. Danek 2005a: 19, przyp. 43; 2010b: 125. Elmer 2010 nie zgadza się z zastosowanym przez Čolakovicia określeniem „posttradycyjny” poeta w stosunku do Međedovicia.

²³Edmunds 2001: s. xvii, cytując E. Minera: testem na obecność aluzji jest możliwość przeoczenia tego zjawiska przez co niektórych czytelników.

²⁴W tym duchu Finnegan 1977: 152 podkreśla, że należy przeprowadzić badania empiryczne nad poszczególnymi tradycjami zamiast teoretyzować o tym, jak tradycja oralna zachowuje się w ogólności.

Prawdziwość drugiego twierdzenia, mówiącego, że eposy homeryckie stosują tradycyjną referencjalność (albo wyłącznie, albo znamienne dla nich), wynika po prostu z prawdziwości pierwszego – przy założeniu, że poezja homerycka to „poezja oralna”. Sens, w jakim poezja homerycka jest „poezją oralną”, wymaga jednak objaśnienia. Wielu uczonych uznałoby, że pismo odegrało jakąś rolę w komponowaniu *Iliady*²⁵. Foley ze swej strony zawsze obstawał przy twierdzeniu, że *Iliady* i *Odysei* nie należy postrzegać jako utworów „oralnych”, lecz jako „teksty o proveniencji oralnej”²⁶. Przez to bardziej przypominałyby *Beowulfa*, *Pieśń o Nibelungach* i *Pieśń o Rolandzie* niż południowoślowiańską epikę oralną²⁷. Stąd też Foley był bardziej skory niż inni uczeni, a w szczególności A.B. Lord, do zaaprobowania „tekstów przejściowych”, uznając przystawalność oralności i piśmienności²⁸. Uznaje się tu, że czysto oralna grecka poezja epicka nie jest poświadczona w zachowanych tekstach, choć istnienie czysto oralnej, greckiej poezji epickiej na wczesnym, niepoświadczonym etapie nie ulega wątpliwości²⁹. Ciekawe, że uczoney, który chciał zachować określenie „tradycyjny styl oralny” dla tekstów pochodzenia ustnego wykluczył z nich styl aluzyjny³⁰. To właśnie pojęcie poezji o „proveniencji oralnej” zostawiło otwarte drzwi dla rozpoznania dwóch technik: wyraźnie oralnej (lub „tradycyjnej”) oraz wyraźnie piśmiennej – z założeniem, że są to różne techniki. Foley w istocie opowiadał się za następującą inkluzywnością podejścia badawczego: „Nawet gdy w tekstach przekazywanych ustnie oraz tradycyjnych dysponujemy mieszanymi sygnałami odkodowywania struktur tekstowych, błędem będzie wyrównywanie tego hybrydowego charakteru aż do uzyskania gładkiej powierzchni denotacyjnego, posttradycyjnego, czysto tekstowego znaczenia”³¹. Takim samym błędem winno być wyrównywanie tego hybrydowego charakteru aż do uzyskania gładkiej powierzchni czysto oralnego, tradycyjno-referencyjnego znaczenia³².

²⁵Np. Lohmann 1970: 211–12; 1988: 76–7; Lloyd-Jones 1990 (1981); Garvie 1994: 16 wraz z przyp. 51; Reichel 1998; R.L. Fowler 2004: 230–1; Rösler 2011: 208; M.L. West 2011a: 10–11; R.B. Rutherford 2013: 32 wraz z przyp. 104; Kullmann 2015: 108.

²⁶J.M. Foley 1990: 5, 14; 1991: s. xv, 22; 1995: 63; 1997a: 163; patrz zwł. J.M. Foley 2011a. Inne terminy opisujące mieszaną naturę poematów homeryckich: Čolaković 2006: *passim* „posttradycyjne”; Sale 1996a: 24 „oralistyczna” (przeciwstawiony terminowi „oralny”) epika; Honko 2000: 7 „zorientowane na tradycję”; R.L. Fowler 2004: 222 „tekst przejściowy”.

²⁷Jednakże nie powinniśmy sądzić, że nawet południowoślowiańskie pieśni były tworzone w czysto oralnym środowisku: Finnegan 1974: 57; Katičić 1998: 17, 22–3; Čolaković 2006: 178–9. Dla kontrastu por. J. M. Foley 1990: 3; Amodio 2005: 204.

²⁸J.M. Foley 1999: 45; 1995: 63; 1997b: 59–60; Bakker 1997: 22, 23. Por. Danek 2002a: 18 na temat bośniackiego śpiewaka Ćamila Kulenovicia, który spisał swoje poematy skomponowane w stylu oralno-tradycyjnym, zadając kłam tezie M. Parry’ego i A.B. Lorda mówiącej, że tradycyjny śpiewak traci swój tradycyjny styl, gdy nauczy się pisać; por. A. Parry 1966: 183, 213–16 = 1989: 109, 136–40. Inaczej Lord 1960: 147: „[Homer] to nie rozczepiona osobowość z jedną połową swojego rozumowania oraz techniki zanurzoną w tradycji, z drugą zaś na parniasie metod opartych na piśmie (czy ten fragment jest w porządku?)”; por. *idib.* 128–32, 149; Lord 1953: 131; Jensen 1980: 89–92; Nagy 1990b (1982): 40. Lord zmodyfikował później swoje stanowisko (Lord 1995: 212–37), choć nie wobec Homera (*idib.* 236); Janko 1998a: 3; Dukat 1998: 325.

²⁹Nazywanie zachowanej, wczesnogreckiej poezji heksametrycznej „przedtekstowym etapem wczesnogreckiej poezji” (Allan 2005: 14; 2008: 206) jest problematyczne. Por. M.L. West 1981: 58 = 2011b: 151 na temat użycia frazy „zachowana grecka epika oralna”.

³⁰To wykluczenie jest szczególnie wyraźne w J.M. Foley i Arft 2015: 78–9, 83–4, 95.

³¹J.M. Foley 1991: 57–8. Por. *idib.* 5–6: „Możemy oczekiwać, że wyłoni się coś, co jest [...] oralną, tradycyjną poetyką, dzielącą pewne cechy z poetyką literacką i różniącą się od niej pod względem innych cech”; 15: „[termin «o proveniencji oralnej»] pozwala nam przebadать tradycyjne własności dzieła wraz z jego posttradycyjnymi cechami charakterystycznymi”. Por. J.M. Foley 1997: 163; 2011c: 608–9.

³²Por. Mueller 2011: 741–2: „prawdopodobnie wiele niezależnych powtórzeń jest rezultatem hybrydowej technologii, w której konwencje kompozycji oralnej dopasowują się do nowej, czasem niewygodnej stylistyki wraz z okazjami i zaletami oferowanymi przez nową technologię zapisywania tekstu”.

Troska Foleya dotyczyła, oczywiście, tradycyjno-referencyjnego modelu, którego działanie próbował on wyjaśnić, opierając się, między innymi, na eposach Homera. Interesowała go zdolność tekstów pochodzenia ustnego do nieprzerwanego funkcjonowania na zasadzie poematów oralnych z zachowaniem ich tradycyjnej poetyki³³. Jednakże ta troska odpowiada niekiedy za odstępstwo od stanowiska, które Foley sam deklarował (poematy homeryckie jako teksty ustne i przyjęcie stanowiska Lorda (poematy homeryckie jako poematy oralne). Jedną z oznak tego odstępstwa jest argument Foleya, oddziedziczony po Lordzie, że poematy homeryckie były tworzone poprzez dyktowanie pod wpływem zewnętrznego bodźca, czego jedynym widocznym uzasadnieniem jest ocalenie koncepcji o czysto ustnym charakterze tych poematów³⁴. Nie ma powodu, dla którego tekst o proveniencji oralnej nie zostałby napisany przez samego poetę lub, o ile podyktowany, to podyktowany z inicjatywy „wtajemniczonych” w tradycję³⁵. Kolejną oznaką tego samego odstępstwa jest wykluczenie szczegółowej aluzji z eposów homeryckich. Możliwość istnienia szczegółowej aluzji nie powinna wzbudzać konsternacji w kontekście poezji o proveniencji oralnej z jej „hybrydowym charakterem”. Ci, którzy uznają eposy homeryckie za poematy przekazywane ustnie, mogą postrzegać w nich zastosowanie tradycyjnej referencjalności w sposób znamieny, trudno jednak dostrzec powody dla twierdzenia, że zastosowanie to jest właściwe wyłącznie dla Homera. Pozostaje pokazać, czy faktycznie stosują one tradycyjną referencjalność w sposób bardziej znamieny niż szczegółową aluzję. Jest to też kolejne otwarte pytanie o to, czy nawet „czysto” oralne poematy z samej swej natury są niezdolne do szczegółowej aluzji³⁶.

Oczywiście nie musimy wybierać pomiędzy tradycyjną referencjalnością oraz aluzją; możemy przyjąć je obie³⁷. Obrona „aluzyjnej sztuki Homera” nie polega na zakwestionowaniu tradycyjnej referencjalności. Wartość wkładu tej ostatniej – zwłaszcza w objaśniania pozornie nietradycyjnych zastosowań tradycyjnego języka oraz odkrywanie konwencjonalnie nadanych konotacji – nie podlega tu dyskusji³⁸. Jednym ze znaczących sukcesów metody Foleya jest ocalenie „ozdobnego” epitetu od bezsensowności dzięki pokazaniu, jak w atrakcyjny sposób formuły są wybierane *artis causa*, a nie *metri causa*³⁹. Jednakże dyskusyjną usterką jest nieobecność próby zbalansowania modeli tradycyjnej referencjalności oraz szczegółowej aluzji. Taka sama krytyka mogłaby również zostać wycelowana w tę książkę. Można byłoby na przykład zrównoważyć odczytanie *Hymnu do Demeter* przez Foleya w kategoriach „sztuki tradycyjnej” moim własnym odczytaniem tegoż utworu w rozdziale 3 w kategoriach „sztuki aluzyjnej”⁴⁰. Jakkolwiek pożądana może być synteza lub pojednanie, poszczególne metody muszą najpierw zostać objaśnione, broniąc się na własną rękę. Taka obrona jest wyraźnie konieczna w przypadku szczegółowej aluzji, na którą patrzy się często z podejrzliwością we

³³J.M. Foley 1997a: 163, 170–1; 1990: 5; 1995: 60–98, 137; 1997b: 61–2; J.M. Foley† i Arft 2015: 82–3; Amodio 2005: 204–5.

³⁴J.M. Foley 2005a: 209; Por. 211; 2011b; Lord 1960: 152. Critiqued: Bakker 1997: 22.

³⁵Patrz § 1.4, s. 21–2.

³⁶Dowden 1996: 60.

³⁷Tak np. Danek 2002b: 17; 2005a: 19; Kelly 2007: 12.

³⁸Np. Sacks 1987: 3–4, 7, 8, 12; J.M. Foley 1997a: 168–9 i 1998: 171 (na temat czysto konwencjonalnie wprowadzonych konotacji wyrażen *ὑπόδρα ἰδών* oraz *πυκινὸν ἔπος*); Kelly 2007: 4 i *passim*.

³⁹J.M. Foley 1999: 7. Por. J.M. Foley 1991: 142–3, na temat *πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς* (por. Sale 2001: 70–1; Danek 2002b: 6; Graziosi i Haubold 2005: 51–3); 1995: 150–60, na temat *κρατὺς Ἀργειφόντης*.

⁴⁰J.M. Foley 1995: 136–80.

współczesnych badaniach nad Homerem. Musi być jednak jasne, że obrona jednej metody nie pociąga za sobą konieczności umniejszania innej: te dwa podejścia nie wykluczają się wzajemnie, a ich scalenie może stać się właściwym obiektem zainteresowania uczonych, gdy już zasadność każdego z nich będzie wydawać się wystarczająco pewna.

Kolejna kwestia dotyczy stopnia, w jakim techniki wyróżniają się jako oralno-tradycyjne oraz oparte na piśmie i w jakim „tradycyjna referencjalność” fundamentalnie odróżnia poezję oralną od opartej na piśmie⁴¹. Słowa jednego z recenzentów Foleya:

Tradycyjne reguły, które odkrywa F[oley], [...] są regułami poezji oralno-tradycyjnej; Dla niego to aksjomat, skoro nie oferuje porównawczych analiz poematów ściśle literackich. Jego krytycy jednak słusznie mogą tu zapytać: „Co jeśli Wergiliusz i jemu podobni również przestrzegają tych reguł? A zwłaszcza – co jeśli Lucan albo Stacjusz ich przestrzega? Czy nie jest możliwe, że F[oley] odkrywa po prostu reguły komponowania eposu – oralnego lub o proveniencji oralnej, lub pisanego – w danym języku?” Tak czy inaczej musimy wiedzieć, czy pisarze posługujący się wyłącznie pismem przestrzegają tych samych reguł⁴².

Inni odnotowali podobieństwo pojęcia „tradycyjnej referencjalności” Foleya do pojęcia intertekstualności J. Kristevej⁴³. Innymi słowy, to pojęcie byłoby nie tyle cechą szczególną oralno-tradycyjnej poezji, ile funkcją literatury w ogóle. Argumenty za tym, czy rozpoznawać tradycyjną referencjalność lub szczegółową aluzję u Homera, można porównać z argumentami za tym, czy rozpoznawać topos lub szczegółową aluzję w poezji łacińskiej⁴⁴. S.E. Hinds zdefiniował topos w poezji łacińskiej w kategoriach przywodzących na myśl tradycyjną referencjalność: „zamiast domagać się wyjaśnienia dla szczegółowego modelu lub modeli – takich jak aluzja – topos przywołuje swoją intertekstualną tradycję jako zbiorowość, której ściśle podlegają poszczególne konteksty i konotacje poszczególnych, uprzednich przykładów”⁴⁵. Poezja łacińska, jak pokazuje Hinds, korzysta zarówno z toposu, jak i szczegółowej aluzji. Tak samo, jak wielu by się teraz zgodziło, dzieje się w dramacie greckim pochodzącym z V wieku⁴⁶. Założenie obrońców podejścia tradycyjno-referencjalnego mówi, że za wyjątkowość epiki homeryckiej odpowiada użycie w niej tradycyjnej referencjalności⁴⁷.

⁴¹J.M. Foley 199/1995? na temat „potrzeby nowej poetyki”; por. Lord 1995: 202 „na poziomie estetyki należy wiedzieć, czy tekst jest oralno-tradycyjny, czy nie – po to, aby poprawnie zastosować kryteria referencjalności. Istnieje różnica pomiędzy oralno-tradycyjną poetyką oraz poetyką piśmienniczą”. Na temat kwestii tego, czy potrzebujemy osobnej „poetyki oralnej” por. Kirk 1976: 69–85; J. Griffin 1980a: ss. xiii–xiv; Janko 1998a: 11; R.B. Rutherford 2013: 28–9.

⁴²Sale 1996b.

⁴³Danek 1998a: 14; 2002b: 8; Holmberg 1998: 456, 474; I.C. Rutherford 2012: 155.

⁴⁴Cf. Hinds 1998: 34–47.

⁴⁵Hinds 1998: 34.

⁴⁶Tragedia: aluzja do toposów tragicznych: R.B. Rutherford 2012a: 359, 399–400; por. Easterling 1982: 21–2. Głównymi pretendentami do szczegółowej aluzji do innych tragedii są Eur. *El.* 487–584 (Cropp 1988: 134–41; Torrance 2013: 13–33) i Eur. *Phoen.* 751–2 (Mastrorade 1994: 360–1; por. 9–10, 393; Torrance 2013: 94–129). Szczegółowa aluzja w tragedii: Gregory 2005: 267–8; Garner 1990; Halleran 1997; Markantonatos 2007: 195–230; R.B. Rutherford 2012a: 360–1. Komedia: aluzja do toposów komediowych: np. Ar. *Ran.* 1–2, *Pax* 734–5, 741–7, *Nub.* 538–43, *Acharn.* 628–9, *Eq.* 507–9, *Thesm.* 785. Aluzja do określonych komedii (i tragedii): Biles 2011: 134–66; Storey 2003: 291–300; Bakola 2010: 16–24; Wright 2012: 90–102.

⁴⁷Np. Dué 2002: 2: „sam fakt, że *Iliada* jest «oralno-tradycyjna», dopuszcza często nawet głębsze i bardziej złożone poziomy znaczeniowe niż te, które można znaleźć w poezji skomponowanej w opartej na tekście kultury piśmiennej”.

Kłopot w tym, że możemy ostatecznie zubożyć poezję Homera, jeśli będziemy w niej dostrzegać zdolność wyłącznie do jednej formy odwoływania się⁴⁸.

[...]

1.4 Aluzja i ustalone teksty

Istnieją przeróżne sposoby pojmowania aluzji we wczesnogreckiej epice; żaden nie musi wykluczać pozostałych, mimo że różnią się one zasadniczo w kwestii identyfikacji tego, co jest na tyle ustalone, aby służyć jako obiekt aluzji. Tradycyjna referencjalność jest tym modelem, który kieruje uwagę ku „tradycji”, postrzegając ją jako na tyle ustaloną, aby służyć jako obiekt odniesienia (to oznacza konwencjonalne użycia na przykład formuł i typowych scen)⁴⁹. Inny model, a mianowicie „mitologiczna intertekstualność” obiera tradycję mitologiczną za ustalony punkt odniesienia⁵⁰. Jeszcze inny upatruje „prostą historię” (określaną jako „dającą się wydedukować *Urgeschichte* konkretnej narracji, jej *Urform*”) za pojęciowy, ustalony punkt odniesienia, będący miarą wszystkich konkretnych wersji tradycyjnej historii⁵¹. Towarzyszy im model, który przede wszystkim będzie w tej książce bronił. Zgodnie z nim poszczególne poematy mogą być ustalone na tyle, by służyć jako obiekt aluzji⁵².

Wielu nie pała sympatią do tego modelu, choć, co interesujące, nie w całym zakresie wczesnogreckiej heksametrycznej poezji. Stąd też, podczas gdy wielu uczonych nie chce przyznać, że *Iliada* może nawiązywać do określonych wcześniejszych poematów, niektórzy z zadowoleniem przystają na nawiązywanie *Odysei* do *Iliady*, *Prac i dni* do *Teogonii*, *Katalogu kobiet* do *Iliady* i *Odysei* albo niektórych z *Hymnów* do innych określonych przykładów wczesnogreckiej poezji heksametrycznej⁵³. Ci, którzy są gotowi zaakceptować niektóre lub wszystkie z tych nawiązań, muszą zmierzyć się z pytaniem, co czyni *Iliadę* na tyle odmienną, aby usprawiedliwić przyjęcie fundamentalnie odmiennego stanowiska wobec tego poematu. *Iliada* nie wydaje się

⁴⁸Sale 1996a: 24: „Adam Parry już w 1971 narzekał na to, że niejeden badacz kultury oralnej zubażał tekst, nie dopuszczając interesujących obserwacji z powodu, dla którego żaden poeta oralny by o nich nie pomyślał, a Anne Amory Parry wciągnęła Alberta Lorda w uczony pojedynek w tej kwestii. To nie oznacza, że nie można dodać satysfakcjonujących odczytań w wyniku pojmowania tekstu w kategoriach kompozycji oralnej. Gdy jednak mądre interpretacje są *odejmowane* w wyniku tego procesu, wzbudza to naturalną irytację krytyków”.

⁴⁹J.M. Foley 1991: 7 „Elementy tradycyjne sięgają poza bezpośredni przykład, w którym ukazują się żyznemu ogółowi całej tradycji”, „Tradycja” przez duże T: Janko 1998a: 7; Clay 1983: 243.

⁵⁰Burgess 2012a: 168; 2006a: 154, 173; 2009: 56. Por. Willcock 1983: 485 przyp. 8; Dowden 1996: 51.

⁵¹Cytat z Hölscher 1988: 27 (w przekładzie). Por. *ibid.* 26, definicja „prostej historii” (*einfache Geschichte*) i „*das pragmatische Gerüst einer Handlung, die Fabula*” Danek 2002c: 22 przyp. 20: „Sądzę, że możemy tu uchwycić ważny aspekt typowego, «oralnego» rodzaju intertekstualności, tj. aluzje odnoszące się nie do «tekstów» ani typologii, lecz do idei «fabuły»”, Danek 2005a: 15 przyp. 29.

⁵²Dowden 1996: 48: „Uważam, że warto wyobrazić sobie bardziej dobitny przypadek, gdy Homer wchodzi w interakcje z konkretnymi implementacjami standardowej historii”; 50 „[Homer] przywołał określone historie w określonych momentach dla uzyskania określonych efektów i równie dobrze mógł mieć na myśli określone opowieści, «teksty»”. Por. Danek 1998a: 484 „[die Odyssee hebt] sich nicht nur gegen die potentielle «einfache Geschichte», sondern gegen konkrete epische Versionen dieser Geschichte [ab]”. Danek 2002b.

⁵³O *Katalogu* pisze Ormand 2014: 119–80. O *Hymnach* O. Thomas 2011; Brillet-Dubois 2011; Olson 2012: 16–24, 279–81; Faulkner 2008: 31–4, 35–8, 38–40; Baumbach 2012: 137–8; Hunter 2012: 94.

znacznie bardziej oralno-tradycyjna niż inne poematy⁵⁴. Jeśli sprowadza się to do faktu, że nasze stwierdzenia poświadczające „źródła” *Iliady* jako najwcześniejszego zachowanego poematu są dużo bardziej skąpe niż w przypadku innych, problem okazuje się dotyczyć raczej dowodów niż zasady⁵⁵.

Jest oczywiście pewien uzasadniony zarzut wobec modelu bezpośredniego nawiązywania eposu do poematu we wczesnej epice greckiej: szczegółowa aluzja pomiędzy utworami z góry zakłada istnienie tekstów na tyle ustalonych, że można było do nich nawiązywać. Również pojęcie ustalonego tekstu w tradycji oralnej jest podawane w wątpliwość z powodu zjawiska (od)tworzenia w trakcie wykonania, co u południowoślowiańskich śpiewaków zaobserwował A.B. Lord⁵⁶. Zastosowanie tej obserwacji do eposów Homera wydało się oczywistością. Toteż S.L. Schein argumentował: „tradycja poetycka tych [tj. homeryckich] eposów była oralna i stąd [...] nie było ustalonego tekstu wcześniejszego eposu, z którego Homer mógł zapożyczać”⁵⁷. Jednakże model Lorda został zakwestionowany nawet dla pieśni południowoślowiańskich przez Z. Čolakovicia. Wśród najlepszych śpiewaków bośniackiej heroicznej tradycji epickiej znajduje on oddziaływanie improwizacji oraz zapamiętywania wraz z pewnymi elementami kompozycyjnymi, z których jedne są traktowane „swobodnie”, inne zaś w sposób „skostniały”⁵⁸. R. Finnegan i inni podkreślają, że poza Bałkanami również istnieją ustne tradycje poetyckie, w których ważne było „niemal dosłowne odtworzenie”⁵⁹. Finnegan obstawał przy twierdzeniu, że płynności jednej tradycji ustnej nie można wywnioskować z płynności innej; każda wymaga podejścia badawczego na swoich własnych warunkach⁶⁰. Musimy wiedzieć, jak bardzo ustalona była wczesnogrecka tradycja epicka, gdzie sytuować jej wytwory na spektrum sięgającym od swobodnego (od)tworzenia w trakcie wykonania do sztywnej, niemal dosłownej reprodukcji ustalonych tekstów⁶¹.

Konieczne jest odróżnienie kwestii zmienności w przekazie ustnym (tj. w powtórnym wykonaniu) od wariantowości w tradycji piśmiennej⁶². To rozróżnienie ma ważne, asymetryczne implikacje: zmiany w poematach w trakcie ich wykonania nie będą mieć widocznego wpływu na zapis tekstu. Jeśli jednak teksty są wykorzystywane przez wykonawców, zmiany, jakie w nich zaszły w trakcie wykonania, musiały zostać uwzględnione. To oznacza, że poematy doświadczane przez publiczność podczas realizacji podlegały zapewne fluktuacjom; nawet

⁵⁴Na temat odpowiednich stopni oralność/tradycyjność poematów por. G.P. Edwards 1971: 190–1; N.J. Richardson 1974: 31, 337–8; Janko 1982: 18–19, 40–1; J.M. Foley 1995: 145–6, 164; Faulkner 2008: 25.

⁵⁵Dowden 1996: 48.

⁵⁶Lord 1960: zwł. 99–101, 149; Garvie 1994: 6 wraz z przyp. 17; Martin 2011a.

⁵⁷Schein 1984: 28. Por. Burgess 2001: 133. Problemy związane z aluzją w przypadku nieobecności ustalonych tekstów omawia Andersen 1990: 44–5; Danek 1998a: 6, 13; D.L. Cairns 2001: 35; R.L. Fowler 2004b: 228.

⁵⁸Danek 2005c: 281 na temat Čolakovicia i Rojc-Čolakovicia 2004: 293–4.

⁵⁹Finnegan 1977: 73, 75, 144, 148; 1974: 60; Thornton 1984: 14–18. W ogólności dotyczy to „krótszych form poetyckich” raczej niż „obszernych, epickich, narracji poetyckich” (Finnegan 1977: 78; Lord 1981: 459–60).

⁶⁰Finnegan 1977: 152. Por. J.M. Foley 1998: 150–1; 2005b: 55–7 („porównanie musi zawsze być złagodzone przez kontrast”).

⁶¹Finkelberg 2000: 6: „problem [...] polega na tym, że w odróżnieniu od średniowiecznej i południowoślowiańskiej epiki nie potrafimy jasno sprecyzować stopnia wariacji dopuszczanej w samej greckiej tradycji epickiej”. Kirk 1960: 278–9; Dowden 1996: 47–8, 49–50; 2004: 188; D.L. Cairns 2001: 36 zakładają stosunkowo wysoki stopień stałości.

⁶²Powell 2007: 13–14; A.D. Morrison 2007b: 115 przyp. 9. Dla kontrastu por. np. Nagy 2011: 281.

poematy wyuczone na pamięć przez rapsodów nie mogły być dosłownymi reprodukcjami zapisanego tekstu⁶³. Wciąż jednak obecność spisanych treści musiała wprowadzać większą stabilność w wykonanie niż czysto oralny scenariusz (od)tworzenia⁶⁴. Ponadto, jeśli poeta korzystał z tekstów pisanych, jego zdolność do wprowadzania nawiązań mogła przekraczać zdolność do ich wychwytywania ze strony (przeciętnego) widza.

Istnieją pewne przypuszczalne wskazówki poziomów stałości i zmienności w poematach wykonywanych we wczesnogreckiej tradycji epickiej. Pierwsze dziewięć wersów czwartego i ósmego utworu w naszym korpusie *Hymnów homeryckich* jest postrzegane jako niezależne próby odtworzenia „tego samego” passusu z hymnu do Hermesa i tym samym jako wskaźnik tego rodzaju wariacji, jakiego należy oczekiwać od wykonania wczesnej epiki greckiej w jej historycznej fazie⁶⁵. Możemy je postrzegać albo jako niezależne „nagrania” dwóch oddzielnych wykonań, albo, może lepiej, jako dwa przykłady odtwarzania pisanych tekstów z pamięci przez rapsodów⁶⁶. Możliwe jest uwypuklenie rozbieżności pomiędzy tymi dwoma wersjami. Stąd też jeden z uczonych odnotowuje: „wspólne są im dokładnie tylko trzy wersy”⁶⁷. Z jednej strony ta odpowiedniość okazuje się niezwykle bliska: jesteśmy chyba w istotny sposób zobligowani do uznania tego za sytuację, w której poemat „jest pojmowany jako mniej lub bardziej ustalony byt z własnym słownictwem” oraz „sam jest przekazywany jako byt werbalny” – niż raczej za sytuację przyjmowaną powszechnie dla „tradycyjnych eposów oralnych”, w której „historię i/lub tematy stanowi to, co jest zapamiętane” i w której „poemat lub pieśń jest historią, a nie danym zbiorem słów, nie danym tekstem”⁶⁸. Wydaje się, że nie byłoby większych trudności z czynieniem aluzji do poematu, którego tekst zmienia się w ramach tych kryteriów. Widać tutaj, że nasza dyskusja obraca się wokół dwóch kluczowych nieokreśloności. Po pierwsze, wykrycie zmienności lub stałości jest często subiektywne i względne; normalną rzeczą dla jednego interpretatora jest dostrzeżenie zmienności tam, gdzie inny widzi stałość⁶⁹. Po drugie, stałość i zmienność to mało

⁶³Rapsodowie uczący się na pamięć: Xen. *Symp.* 3.5, *Mem.* 4.2.10; Plat. *Ion* 530b10–11, 537a4; por. *Leg.* 810e12. O uczeniu się na Homera na pamięć pisze Verdenius 1971: 6–7.

⁶⁴Ćolaković 2006: 181: „Jeden z bośniackich śpiewaków Parry’ego nauczył się na pamięć [poematu ze źródła pisanego] z dokładnością niemal 90%, mimo że jego długość przekraczała 2000 wersów”. Por. M.L. West 1997: 600.

⁶⁵HHerm 1–9 i HHom 18.1–9 potraktowane w ten sposób: Hainsworth 1988: 29–30; por. Janko 1982: 3; Cantilena 1982: 241–2. Inaczej M. L. West 2003c: 4–5, 18, postrzegając HHom 18 jako „wypis” z HHerm. Tradycja rękopiśmienna HHom 10 oferuje podobny obraz (Olson 2012: 291). Por. HAp 146–50, => 165–72, tak jak zachowały się w pośredniej i bezpośredniej (Thuc. 3.104.3–6) tradycji: Janko 1982: 2–3, 233–4; Aloni 1989: 110; N. J. Richardson 2010: 104.

⁶⁶W obronie pierwszej opinii por. Janko 1982: 3: „Te przypadki pokazują, że wersje tego, co zasadniczo jest tym samym poematem, mogły podlegać znacznej zmianie – najwidoczniej wskutek przekazu oralnego, z którym wiąże się pewien stopień ponownego komponowania: te wersje zdają się różnymi zapisami tego samego, podstawowego *Gestalt*”.

⁶⁷Hainsworth 1988: 30.

⁶⁸Cytaty z Lorda 1995: 20.

⁶⁹Scodel 2002: 43: „Z zewnątrz jest niemożliwe, aby dowiedzieć się, jak rozbieżne mogły być pieśni, które rozpoznano jako «identyczne»”. Lord 1985: 321: „Muszę powiedzieć, że uważam za nieadekwatne podsumowujące porównanie dwóch wersji poematu na cześć Hamu sporządzone przez Cope’a. Gdy mówi on na przykład [...] «pierwsze dwa wersy odpowiadają sobie», nie ma na myśli tego, że są identyczne. Zapraszam czytelnika, by sam porównał te teksty i ich przekłady”. Goody 1987: 87: „Gdy przebadaliśmy różne wersje utworu *Biały Bagre* recytowanego przez Sielo w 1975, [...] [mojego współpracownika] zaskoczyła niekonsekwencja ze strony Sielo, podczas gdy mnie zdumiały podobieństwa. W każdym razie byliśmy daleko od dosłownego odtworzenia”.

precyzyjne terminy; stałość nie należy do kategorii wszystko lub nic⁷⁰. „Pomiędzy dwoma ekstremami zupełnej stałości oraz całkowitej zmienności leżą rozmaite poziomy półstałości”⁷¹. Nie jest jasne, w jak dużym stopniu tekst musi być ustalony, aby spełniać nasze minimalne wymagania umożliwiające szczegółową aluzję. Wystarczy jednak coś, co znacznie odbiega od całkowitej stałości (dokładnej – dosłownego odtworzenia), zwłaszcza tam, gdzie aluzja działa bardziej na poziomie motywu lub struktury narracyjnej niż na poziomie sformułowań.

Samo istnienie odrębnych poematów we wczesnogreckim korpusie heksametrycznym jest zakwestionowane przez „model ewolucyjny” będący wpływową i kontrowersyjną propozycją G. Nagya. Postuluje on płynne przekazywanie wczesnogreckiej epiki przez okres archaiczny i postrzega wariantowość w tradycji tekstu jako odzwierciedlenie ciągłego procesu tworzenia podczas wykonania poematów⁷². Do modelu ewolucyjnego zgłoszono szereg różnych zastrzeżeń⁷³. Po pierwsze, nie dowiedziono, że warianty w homeryckiej tradycji tekstu rzeczywiście odzwierciedlają wielopostaciowość wynikającą z tradycji wykonania⁷⁴. Po drugie, niezwykle własności, jakie odnajdujemy w eposach Homera, musiałyby ulec zatraceniu, gdyby utrwalenie pieśni Homera zależało wyłącznie od śpiewaków, a nie od pisma, za pomocą którego zostały one od razu ustalone⁷⁵. Po trzecie, należy rozpoznać fundamentalną różnicę pomiędzy rapsodami oraz pieśniarzami (ἀοιδοί): rapsodowie wykonujący pieśni Homera w okresie archaicznym nie praktykowali tworzenia w trakcie wykonania, lecz operowali jasnym pojęciem ustalonego tekstu, który zamierzali wiernie odtworzyć⁷⁶. Po czwarte, językowa ewolucja zachowanych wczesnogreckich dzieł heksametrycznych została zahamowana w określonym momencie: szczególnie sugestywne jest być może odkrycie, że w przypadku *Iliady* i *Odysei* oraz *Teogonii* i *Prac i dni* drugi utwór z pary jawi się konsekwentnie jako bardziej rozwinięty w zakresie swoich cech językowych. Tymczasem jednak, gdyby te teksty reprezentowały tradycje wykonawcze jako ciągły proces, identyfikacja wśród nich starszych i młodszych

⁷⁰Por. A. Parry 1966: 189 = 1989: 115: „To prowadzi nas do decydującego pytania, z którym najwyraźniej nikt się jeszcze nie skonfrontował: co jest sednem *Iliady*? W jak dużym stopniu nasz powszechnie przyjęty tekst musiałby zostać zmieniony, by rozsądny student mógł powiedzieć: «To już nie jest *Iliada*, to pieśń odśpiewana prawie w tym samym stylu i traktująca o podobnych tematach»? Na to pytanie nie można udzielić precyzyjnej odpowiedzi. Jeśli jednak nie będziemy gotowi, aby udzielić na nie jakiegokolwiek odpowiedzi, nie mamy prawa, moim zdaniem, aby mówić o precyzji reprodukcji; albowiem, by o takich zagadnieniach w ogóle mówić, musimy mieć jakieś jasne, racjonalne pojęcie tego, czym reprodukcja jest lub nie jest”.

⁷¹Dowden 1996: 48. Por. Lord 1995: 20, 39–40, 212: „mniej więcej” ustalone teksty.

⁷²Homer: Nagy 1996a: 29–63; 1996b: 107–52; 2004; 2012: 39–46; por. Burgess 2001: 10–11; Dué 2009: 24–5; Dué i Ebbott 2010: 19–20.

⁷³Janko 1998a: 12 przyp. 63; Finkelberg 2000; Blümer 2001: i.23–91; Scodel 2002: 61 wraz z przyp. 43; Pelliccia 2003; R.L. Fowler 2004: 224–5; Reece 2005; Andersen i Haug 2012: 7.

⁷⁴Finkelberg 2000; por. Janko 1998b: 206; M.L. West 2001a: 11, 159 przyp. 2; 2001 = 2011b: 178; 2004; R.L. Fowler 2004: 231 wraz z przyp. 47; Powell 2007: 13–14; Rengakos 2011: 168. Pelliccia 2003: 114–15 przyp. 36 pouczająco porównuje starożytne warianty w tradycji innych autorów, które nie implikują trwającej tradycji wykonawczej.

⁷⁵Danek 2012b: 41–2, zwł. 42: „Model M. Parry’ego przeprowadzania porównań pomiędzy Homerem i legendarnym Ćor Huso jest nietrafiony, ponieważ specyficzna własność jego wykonania nie była już widoczna po zaledwie jednym pokoleniu oralnego przekazu eposów w pieśniach jego następców. Toteż model Nagya, tzn. stopniowe ustalanie formy tekstu przez kilka pokoleń czystego przekazu oralnego, może zostać odrzucony jako mało prawdopodobny: tekst Homera mógł zachować swoją wyróżniającą się jakość tylko dlatego, że następnym śpiewakom mogła przewodniczyć tekstualnie ustalona forma. Model oparty na Mededovicu oferuje tu lepszą analogię: tekst Homera zachował się dla potomności najwyraźniej tylko dlatego, że został zamrożony w formie książkowej” (w przekładzie). Por. A. Parry 1966: 182–3, 189–201 = 1989: 108–9, 115–26; R.L. Fowler 2004: 224; Čolaković 2006: 162–9, 179.

⁷⁶Pelliccia 2003; Por. Powell 2007: 41–2. Differently, Nagy 1990b (1982): 42; 1996b: 112–13; 2004: 79; Burgess 2005b: 127; Martin 2005: 167 wraz z przyp. 38.

kompozycji nie powinna być możliwa⁷⁷. Po piąte, i jest to zastrzeżenie bardzo ważne dla tej książki, istotne relacje oparte na aluzji są jednostronne: dla przykładu, *Odyseja* nawiązuje w sposób istotny do *Iliady*, ale nie na odwrót; *Prace i dni* nawiązują w istotny sposób do *Teogonii*, ale nie na odwrót⁷⁸. To odkrycie, o ile na nie przystać, również zasługuje na uznanie. Jeśli ustalone teksty są warunkiem koniecznym do szczegółowej, jednokierunkowej aluzji, to jej demonstracja, o ile da się ją przeprowadzić, będzie oznaczać obecność ustalonych tekstów w tej tradycji. W skrócie: nic nie zabrania nam wierzyć w odrębne i wystarczająco stałe teksty, z których część byłaby zdolna nawiązywać do innych niż w wielopostaciowe „tradycje”, wzajemnie na siebie oddziałujące przez okres archaiczny⁷⁹. Nie znaczy to, że nie dochodziło nigdy do kontaminacji pomiędzy wciąż fundamentalnie odrębnymi poematami. Taka kontaminacja jednak mogła być marginalnym i raczej kontrolowanym zjawiskiem; należy ją też uzasadnić, opierając się na poszczególnych przypadkach, nie zaś brać za pewnik⁸⁰.

Ewolucyjny model Nagya, choć nie da się go pogodzić ze szczegółową, jednokierunkową aluzją, dostosowuje się mimo to do bardzo odmiennie pojmowanej dwukierunkowej intertekstualności⁸¹. (Niniejsza wersja intertekstualności otrzymała również nazwę „intertradycyjności”, ponieważ pociąga za sobą oddziaływanie nie pomiędzy względnie ustalonymi tekstami, lecz pomiędzy płynnymi, ewoluującymi tradycjami pieśniarskimi⁸².) Koncepcja wczesnogreckiej intertekstualności epickiej cieszy się popularnością, nie jest jednak tematem tej książki⁸³. Jest Zupełnie prawdopodobne natomiast, że każdy z zachowanych wczesnych tekstów heksametrycznych był poprzedzony kilkoma poematami na ten sam temat oraz że te poematy mogły wchodzić w interakcję z innymi o odmiennej tematyce i na odwrót. Możemy jednak i powinniśmy zezwolić na to, aby ten obraz zawierał również (względnie) ustalone teksty, które stały się źródłowymi i docelowymi tekstami szczegółowej, jednokierunkowej aluzji. W praktyce, jak postaram się w tej książce pokazać, będziemy często chcieli mówić o licznych motywach i sformułowaniach, które przewijają się w różnych poematach, że jedno nawiązuje do drugiego, aniżeli w równym stopniu nawiązują do siebie nawzajem. Poza tym w przypadku dwóch tekstów A i B (powiedzmy, *Odysei* i *Iliady*) pojawi się często wyraźny kierunek wpływu. Będziemy chcieli wtedy mówić, nie że A nawiązuje do B w przybliżeniu tyle razy, ile B nawiązuje do A, lecz że A niezwykle często nawiązuje

⁷⁷Janko 1982; 2012; 1998a: 12 przyp. 63; por. R.L. Fowler 2004: 225; Haslam 2011: 849–50. Krytyka metody przyjętej przez Janko: np. Olson 2012: 10–15; M.L. West 2012: 227–8.

⁷⁸*Odyseja i Iliada*: patrz § 2.1. *Prace i dni* oraz *Teogonia*: Pucci 1977: 140–1; Rowe 1978: 104, 110; Janko 1982: 195; Verdenius 1985: 15; Most 1993: 76–91; Blümer 2001: zwł. i.93–106, ii.137–200, ii.64; Scodel 2012: 512. Differently, Clay 2003: 6, 8.

⁷⁹Nagy 1990 (1982): 79: „zamiast odnosić się do poematu w takim kontekście, lepiej byłoby mówić o tradycji wykonywania pewnego rodzaju poematu”; Nagy 1990a: 53–4 przyp. 8. Por. Tsagalis 2008: 63 przyp. 2, 110, 146, 136; również Burgess 2001: 5, 11–12; 2006a: 148 przyp. 2; 2009: 2; Dué 2002: 2–3 przyp. 6; Marks 2008: 12–13; Cook 2009: 137. Przeciwnie: Danek 2012a: 121: [*Doloneja w Iliadzie*] dowodzi, że jesteśmy uprawnieni do dyskusowania nad chronologicznymi relacjami pomiędzy różnymi dziełami w epice archaicznej, tj. pomiędzy tekstami z ustalonym zasobem słów – a nie tylko nad tradycjami fabularnymi” (Inaczej o *Dolonei*: Dué i Ebbott 2010: 19–20; Bierl 2012a: 137–8.)

⁸⁰Patrz § 2.1, s. 39–40 na temat kwestii kontaminacji pomiędzy *Iliadą* i *Odyseją*. Wzajemna inspiracja zachodząca pomiędzy *Etydą* i *Iliadą*: Willcock 1973: 8–9; Cook 2009: 137. Pomiedzy *Opowieściami cypryjskimi* i *Iliadą*: Tsagalis 2008: 110. Pomiedzy *Katalogiem* i *Iliadą* oraz *Odyseją*: Ormand 2014: 119–20. Uwagi ogólne, Scafoglio 2004b: 295. Zauważ, że inaczej Burgess 2001: 132–71, przypuszczając, że eposy homeryckie miały niewielki wpływ na eposy cykliczne.

⁸¹Bakker (2013: 158 przyp. 1) uważa, że model ewolucyjny Nagya „zapewnia nastrój, który sprzyja świadomemu cytowaniu”; por. 169.

⁸²Tsagalis 2014b: 396.

⁸³Patrz Pucci 1987; Nagy 1990a: 53–4 przyp. 8; 1998: 79–81; Tsagalis 2008. Por. Marks 2005: 13–14; Brillet-Dubois 2011: 131–2; Barker i Christensen 2014: 250–1.

do B. Jest rzeczą wymowną, że wielu uczonych, teoretycznie skłonnych do odnajdywania dwukierunkowej intertekstualności, w praktyce dostrzega, iż raczej tylko jeden tekst nawiązuje do drugiego niż na odwrót⁸⁴. Szczegółowa, jednokierunkowa aluzja między względnie ustalonymi tekstami, na podstawie powyżej przedstawionego rozumowania, jawi się jako dominująca forma aluzji, wobec której dwukierunkowa intertekstualność odgrywa rolę pomocniczą.

Powątpiewa się, „że w poematach homeryckich zawarta jest wiedza o innych «ustalonych» poematach”, „że przywołują one świadomie owe poematy, cytując określone wersy”⁸⁵. Odpowiadając na to, można powiedzieć, że poeta *Iliady* (i podobnie poeta *Odysei*) zna swój własny poemat jako ustalony tekst, którego partie przywołuje, cytując określone wersy. Szczególnie wyraźnie widać to w mowach⁸⁶. Nietrudno wyobrazić sobie „sens tekstu”, którym poeci tu operują, nawiązując kontakt z innymi poematami⁸⁷. Heziod w *Pracach i dniach* wydaje się ostentacyjnie komunikować z *Teogonią*, którą zna najwyraźniej jako ustaloną tekstowo i prawdopodobnie ustaloną na piśmie⁸⁸. To samo dotyczy⁸⁹ przypuszczalnie kontaktu *Odysei* z *Iliadą*. O *Iliadzie* twierdzi się często, że opiera się ona na istniejących narracjach heksametrycznych, które osiągnęły już pewien stopień stałości tekstowej: przykładowo w *Katalogu statków*, *Poselstwie do Achillesa* oraz *Katalogu nereid*⁹⁰. Nasza koncepcja poezji przekazywanej ustnie, funkcjonującej w zachowanych wczesnogreckich tekstach heksametrycznych musi pomieścić pewną pamięć o elementach całkiem dobrze ustalonych tekstów, choć niekoniecznie „zapamiętywanie” w pełni ustalonych⁹¹.

Przełożył Piotr Stępień

⁸⁴Zobacz, jak Pucci (1987) został skrytykowany przez Burgessa (2009: 57): „Teoretycznie mówi się o *Odysei* i *Iliadzie*, że «czytają się» one wzajemnie, ale w praktyce *Odyseja* jest opisywana jako utwór reagujący na *Iliadę*. To sugeruje późniejszą datę historyczną dla *Odysei* oraz, przynajmniej, zakłada, że ten poemat ma sekundarny status – choć takim wnioskom się zaprzecza. Por. Cook 1995: 4; Ormand 2014: 119–20, i 14.

⁸⁵Barker i Christensen 2008: 5. Por. Burgess 2001: 133; Allan 2005: 14.

⁸⁶Imponująco dalekosiężnym przykładem jest *Od.* 4.333–50, powtórzonym w 17.124–41. Uwagi ogólne w Lohmann 1970; i por. Young 1967: 311–13; Mueller 1984: 150, 158; 2009: 165; M.W. Edwards 1987a: 23; de Jong 1987: 179–94. Inaczej Clark 1997: 160, widzący tu „technikę komponowania poprzez powtórzenie długiego łańcucha formuł”; jest jednak mało prawdopodobne, by „łańcuch formuł” wykazywał konieczną stałość; Hainsworth 1993: 21. Nasze rękopisy mogą przeinaczać stopień odpowiedniości, zwiększając go (Janko 1990: 332–3; por. Lord 1962: 195; 1995: 213) lub zmniejszając (Eide 1999: 113–14); Ograniczone parametry, w obrębie których mogło się to wydarzyć, nie wpłyną jednak na najważniejszą kwestię.

⁸⁷„Sens tekstu Homera” to tytuł Dowdena 1996.

⁸⁸*WD* 11–26 i *Th.* 223–32; Scodel 2001: 122; i por. Most 1993: 77–80; 2006: xxi; Blümer 2001: ii.35–8 (inaczej Sinclair 1932: 3; Hooker 1992: 50–1; Zarecki 2007: 11–14). Hesiod i pismo: Most 1993: 82; 2006: xxi–xxii; por. M.L. West 1981 = 2011b.

⁸⁹Usener 1990: 207; Kullmann 1991: 444–5 = 1992: 120–1; 2002: 154–5 = 1995: 51–2. Patrz § 2.1.

⁹⁰Katalog statków (*Il.* 2.484–760): Scodel 2002: 72; por. Kullmann 2002 = 1993; 2009: 17; Mueller 2009: 175; z zastrzeżeniami Danek 2004: 63–6; por. Sammons 2010: 137–9. Poselstwo => *Il.* 9.182–98): por. Hainsworth 1993: 87; D.L. Cairns 2001: 36; Mueller 2009: 9. Katalog Nereid (*Il.* 18.39–49): Nieto Hernández 2011; M.W. Edwards 1991: 149; por. N.J. Richardson 1974: 287.

⁹¹Heubeck 1974: 147; Austin 1975: 20–1, 259; Austin 1991: 229–30; Dowden 1996: 59; Scodel 2002: 41; Danek 2005c: 281; Blöfner 2006: 19 przyp. 2, 20 przyp. 3 (porównaj dla kontrastu Lord 1991a: 80–1). A.B. Lord zajmował się wielokrotnie improwizacją, zapamiętywaniem, pamiętaniem, komponowaniem w trakcie wykonania i (względna) stałością tekstu: patrz Lord 1960: 58–63; 1985: 337–8; 1991a: 88–9; 1991b: 185; 1995: 11, 57–8, 62, 197–200, 167–82, 212–13.

Bibliografia

- Acosta-Hughes, Benjamin. *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2010.
- Allen, T. W. „The Epic Cycle”. *The Classical Quarterly* 2, nr 2 (1908): 81–88.
- Andersen, Øivind. „Homeridae”. W *The Homer Encyclopedia*, zredagowane przez Margalit Finkelberg. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Andersen, Oivind, i Dag T. T. Haug, red. *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Archi, Alfonso. „Transmission of Recitative Literature by the Hittites”. *Altorientalische Forschungen* 34, nr 2 (styczeń 2007).
- Athanassaki, Lucia. „Performance and re-performance”. W *Reading the Victory Ode*, zredagowane przez Peter Agocs, Chris Carey, i Richard Rawles, 134–57. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Austin, Norman. „Name Magic in the «Odyssey»”. *California Studies in Classical Antiquity* 5 (1972): 1–19.
- Bachvarova, Mary R. *From Hittite to Homer: The Anatolian Background of Ancient Greek Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- . „Hittite and Greek perspectives on travelling poets, texts and festivals”. W *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*, zredagowane przez Richard Hunter i Ian Rutherford, 23–45. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Bakker, Egbert J. *Linguistics and Formulas in Homer: Scalarity and Description of the Particle Per*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Balot, Ryan Krieger. „Pindar, Virgil, and the Proem to «Georgic» 3”. *Phoenix* 52, nr 1/2 (1998): 83.
- Barchiesi, Alessandro. „Voci e Istanze Narrative Nelle Metamorfosi Di Ovidio”. *Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici*, nr 23 (1989): 55.
- Barnes, Timothy G. „Homeric Ἀνδροτήτα Καὶ Ἥβην”. *The Journal of Hellenic Studies* 131 (2011): 1–13.
- Baumbach, Manuel. „Borderline Experiences with Genre: The Homeric Hymn to Aphrodite between Epic, Hymn and Epyllic Poetry”. W *Brill's Companion to Greek and Latin „Epyllion” and Its Reception*, zredagowane przez Manuel Baumbach i Silvio Bär. Paderborn: BRILL, 2012.
- Baumbach, Manuel, i Silvio Bär, red. *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*. Berlin, Boston: DE GRUYTER, 2007.
- Baumgartner, Albert I. *The Phoenician History of Philo of Byblos*. BRILL, 1981.
- Birnbaum, Henrik, i Speros Vryonis. *Aspects of the Balkans: Continuity and Change: Contributions to the International Balkan Conference Held at UCLA, October 23-28, 1969*. Paris: Mouton, 1972.
- Burgess, Jonathan. „Kyprias, the Kypria, and Multiiformity”. *Phoenix*. 56, nr 3 (2002): 234.
- Burgess, Jonathan S. *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.
- . *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, 2004.
- Danek, Geord. „Antenor Und Die Bittgesandtschaft. Ilias, Bakchylides 15 Und Der Astarita-Krater”. *Wiener Studien*. 118 (2005): 5.
- Danek, Georg. *Studien zur Dolonie*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988.

- Ehler, Christine, i Ursula Schaefer, red. *Verschriftung und Verschriftlichung: Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*. Tübingen: Narr, 1998.
- Finkelberg, Margalit, i Guy G Stroumsa. *Homer, the Bible, and beyond: Literary and Religious Canons in the Ancient World*. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- Fowler, Robert. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Homerus, i R.B Rutherford. *Odyssey: Books XIX and XX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Kirk, Geoffrey Stephen, J. E Raven, i Malcolm Schofield, red. *Filozofia przedsokratejska: studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Przetłumaczone przez Jacek Lang. Warszawa; Poznań: Wydaw. Naukowe PWN ; Axis, 1999.
- Lord, Albert Bates. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca: Cornell University, 1991.
- . *The Singer of Tales*. New York: Atheneum, 1978.
- Lord, Albert Bates, i John Miles Foley. *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1981.
- Montanari, Franco, Antonios Rengakos, i Christos Tsagalis, red. *Brill's Companion to Hesiod*. Boston: Brill, 2009.
- . *Homeric contexts: neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011.
- Nagy, Gregory. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- . *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Pasquali, Giorgio. *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951.
- Schein, Seth L. *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley [etc.: University of California Press, 2013.
- West, Martin Litchfield. *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. München; Leipzig: K.G. Saur, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

H O M E R

neoanalizac

epika grecka

ABSTRAKT:

W swojej książce *Homer's Allusive Art*. Bruno Currie broni tezy, w ramach której uznaje, że w najstarszych zachowanych przykładach greckiej poezji heksametrycznej można wykryć nawiązania do wcześniejszej greckiej poezji epickiej. Punktem wyjścia dla argumentacji zaprezentowanej w jego książce jest krytyczne omówienie i połączenie dwóch wpływowych, lecz odmiennych podejść badawczych wprowadzonych do studiów nad Homerem przez Foleya (tradycyjna referencjalność) oraz Pasquali'ego (sztuka aluzji). Swojego własnego stanowiska wobec obecności refleksów wcześniejszej poezji w między innymi *Iliadzie* broni autor poprzez stworzenie rygorystycznych ram teoretycznych, zastosowanie bogatej ilustracji w postaci przykładów (czerpanych nie tylko z greckiej tradycji epickiej) oraz poprzez skuteczną polemikę z poglądami innych badaczy.

intertekstualność

grecka poezja oralna

NOTA O AUTORZE:

Dr Bruno Currie wykłada grekę, łacinę oraz literaturę w oksfordzkim *Oriel College*. Jego zainteresowania badawcze skupiają się zwłaszcza wokół poezji Homera, Hezjoda oraz Pindara. W ramach swoich badań zajmował się związkami, które wczesna poezja grecka posiada zarówno ze starożytną mitologią bliskowschodnią, jak i ze starożytną religią grecką. Bruno Currie jest autorem książek *Pindar and the Cult of Heroes* (2005), *Homer's Allusive Art* (2016) oraz współwydawcą *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils* (2006). Obecnie prowadzi badania nad zastosowaniem pojęcia intertekstualności we wczesnej poezji greckiej.

Od spojrzenia w lustro do zdjęć na Instagramie (Anna Świrszczyńska – – Grzegorz Uzdański – – Insta Lie)

Marcin Telicki

ORCID: 0000-0002-4578-9661

W 1988 roku Anne Dumas przeprowadziła ciekawy eksperyment społeczny na dwóch grupach studentów: z Chin i ze Stanów Zjednoczonych. Badaczka pokazała zdjęcie mężczyzny ubranego w oficjalny, korporacyjny garnitur, jedzącego śniadanie i patrzącego z biura w wysokim wieżowcu na nowoczesne miasto. Z tradycyjnego obrazka, który często służy amerykańskiej reklamie, usunięto nazwę firmy i wszelkie informacje tekstowe. Opisy dokonane przez członków odmiennych grup narodowych różniły się dość znacząco – respondenci urodzeni w Ameryce wskazywali na związek wizerunku z władzą i bogactwem, natomiast komentarze Chińczyków koncentrowały się wokół pytania, dlaczego mężczyzna w średnim wieku je śniadanie samotnie, bez rodziny¹. Paul Messaris, który użył powyższego przykładu w swoim wywodzie argumentacyjnym, opatrzył wyniki autorskim komentarzem:

[Eksperyment] ukazuje potencjalne konsekwencje intrygującego aspektu nabywania kompetencji wizualnych [*visual literacy*], wynikające ze znajomości pewnych obrazów lub zestawów obrazów odgrywających rolę w określonym wizualnym dziedzictwie kulturowym².

¹ Przykład podaje P. Messaris w artykule: Paul Messaris, „Visual Literacy and Visual Culture”, w *Imagery and Visual Literacy: Selected Readings*, red. Darrell G Beauchamp, Roberts A Braden, i Robert E Griffin (Blacksburg: International Visual Literacy Association, 1995), 51.

² Messaris, 51.

Trzy dekady później, gdy dysponujemy wiedzą teoretyczną pogłębianą o nowe ustalenia spod znaku *cultural studies* i postkolonializmu oraz praktycznym doświadczeniem wielokulturowości, różnica nie jest tak zaskakująca jak w momencie dokonywania badania. W mniejszym stopniu interesować mnie będzie aspekt komunikacji interkulturowej, natomiast podstawowym założeniem czynię twierdzenie, że interpretacje tekstów literackich są dziś częściej modelowane poprzez zestawienie z narracjami medialnymi (w tym wizualnymi). Połączenia międzytekstowe – wykraczające poza tradycyjnie rozumiane pojęcie intertekstualności – chciałbym pokazać na przykładzie wiersza Anny Świrszczyńskiej *Grube jelito*³, wiersza *Instagram*⁴ (pastiszu twórczości Świrszczyńskiej dokonanego przez Grzegorza Uzdańskiego, autora strony na portalu Facebook *Nowe wiersze sławnych poetów*) i krótkiego filmu *Are You Living an Insta Lie? Social Media vs. Reality*⁵.

Proponuję, by wymienione wyżej medialne teksty czytać w odwróconej kolejności – od klipu obrazującego mechanizmy mediów społecznościowych po wiersz Świrszczyńskiej. Taki achronologiczny odbiór pozwoli na późniejsze przeanalizowanie wpływu kontekstu na poddane interpretacji teksty.

Kontekst wizualny

Tytuł filmu zawiera wyraźną tezę, której podporządkowana została narracja. Kreowanie swojego wizerunku w mediach społecznościowych określa się tu mianem „Instakłamstwa”, a odbiorcę prowadzi się ku negatywnemu wartościowaniu omawianego zjawiska (czyli wnioskuje, że *social media* zakłamują rzeczywistość). Wyraźne potwierdzenie aksjologicznej pozycji twórców przynosi zresztą umieszczona pod filmem definicja. Zgodnie z nią Instakłamstwo jest „celowo fałszywą reprezentacją prawdziwego życia w mediach społecznościowych”. Twórcy uzupełniają tę definicję o przykłady, do których zaliczają specjalne tagowanie zdjęć typu *selfie* (odbior materiału wizualnego jest profilowany przez dobór słów kluczowych), robienie setek zdjęć zanim wybierze się jedno określone jako „naturalne”, wykonywanie ujęć sugerujących pracę wykonywaną z przyjemnością lub używanie filtrów, by nadać fotografiom z podróży „niesamowity” (tzn. odrealniony) wygląd. Opowieść – ilustrująca problem, a równocześnie na swój sposób moralizująca – została skonstruowana jako seria obrazów tylko pozornie od siebie oderwanych. Każdy przeczytany post motywuje bowiem do działania kolejne osoby, dzięki czemu tworzy się nie tylko sieć „widzów”, ale także „twórców”. Młodzi ludzie korzystający z Internetu bez przerwy w dowolnym miejscu ucieleśniają ideę Web 2.0 (opierającą się na tworzeniu własnych treści, dzieleniu się nimi, głównie poprzez urządzenia mobilne⁶ oraz zaufaniu do materiałów dostępnych w sieci). W filmie pokazuje się jednak niemal wyłącznie negatywne

³ Anna Świrszczyńska, „Grube jelito”, w *Jestem baba* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975), 223.

⁴ Wiersz opublikowano również w „Przekroju”: Grzegorz Uzdański, „Anna Świrszczyńska «Instagram»”, *Kwartalnik Przekrój*, udostępniono 20 październik 2019, <https://przekroj.pl/kultura/anna-swirszczyńska-instagram-grzegorz-uzdanski>.

⁵ Film dostępny w serwisie YouTube: *Are You Living an Insta Lie? Social Media Vs. Reality*, udostępniono 20 październik 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=0EFHbruKEmw>.

⁶ Dla przypomnienia warto dodać, że Web 2.0 jest etapem pośrednim między początkową fazą rozwoju Internetu nazywaną Web 1.0 (zakładającą jednokierunkowość, tzn. odbieranie gotowych treści tworzonych przez wybrane osoby) a nadchodzącą, realizującą się na naszych oczach ideą Web 3.0 (Internet rzeczy opierający się na rozwoju systemów sztucznej inteligencji, utworzeniu „sieci semantycznej” i usieciowieniu jak największej liczby przedmiotów, usług czy nawet relacji międzyludzkich).

strony tego zjawiska oraz przewidywane konsekwencje społeczne: atomizację, zanik tradycyjnych więzi międzyludzkich, samotność czy utratę poczucia własnej wartości. W tym kontekście epitet „społecznościowe” brzmi jak ironia, gdyż media zamiast scalać „obraz rzeczywistości” – rozbijają go i fragmentaryzują.

Klip *Are You Living an Insta Lie?* – który, przypomnijmy, ma służyć jako intermedialna sugestia interpretacyjna – prowokuje do zadania pytań o wizualność i tworzone przez nią systemy. Roma Sendyka, rekonstruując różne ujęcia wizualności, powołuje się między innymi na definicję Lisy Cartwright i Marity Sturken. Wizualność to dla nich „stan bycia widzialnym. Często uważa się – piszą badaczki – [...] iż wizualność charakteryzuje naszą erę z powodu wzrastającej dominacji wyobrażeń wizualnych w mediach i sferze codziennej. [...] Wizualność dotyczy sposobów postrzegania codziennych obiektów: ludzi i rzeczy, nie tylko zaś tego, co przywykliśmy uważać za tekst wizualny”⁷. Powyższy cytat nabiera innego znaczenia, gdy zdamy sobie sprawę, iż 15 lat temu, gdy był formułowany, Facebook, YouTube i Twitter dopiero powstawały (odpowiednio: 2004, 2005 i 2006), a Instagram czekał na swoją premierę (2010). Dziś, po zaledwie dekadzie, o systemach wizualno-medialnych mówimy inaczej ze względu na zasięg zjawiska⁸, możliwości techniczne oferowane przeciętnym użytkownikom przez ogólnodostępne urządzenia i aplikacje, ale także większą świadomość psychologicznych oraz kulturowych zagrożeń, jakie niesie zmieniający się gwałtownie krajobraz medialny.

Jednym z instruktywnych pojęć, które można zastosować, opisując związki mediów społecznościowych i wizualności, jest „reżim skopiczny”. Termin zapożyczony przez Martina Jaya z książki Christiana Metza (1982)

oznacza swoistą strategię, retorykę widzenia (co wolno, jak trzeba, co musi się widzieć/nie widzieć). Reżimy skopiczne (paradygmaty widzenia) dotyczą kulturowo specyficznych sposobów widzenia i zastępują tradycyjną definicję „patrzenia” jako zjawiska uniwersalnego i pierwotnego. Wedle takiego ujęcia sposoby widzenia nie są naturalne, lecz konwencjonalne, mają pewną dynamikę zmian, różnicują się także w ujęciu synchronicznym i demontują tradycyjną definicję „widzenia” jako wspólnego wszystkim niezależnie od kultury, płci, rasy, momentu historycznego⁹.

Retoryka widzenia profilowanego przez Instagram polega na ciągłym ruchu odkrywania i zakrywania, dzięki któremu tworzy się społeczna tożsamość oglądanego – uprzednio programującego odbiór swojego wizerunku. Oglądany wie, w jaki sposób i poprzez jakie czynniki ocenia innych, przypuszcza zatem, jak sam będzie oceniany. Paradygmat widzenia jest więc swego rodzaju zamkniętym kołem: pokazuję to, co publiczność chce widzieć i za to jestem nagradzany. Sam również nagradzam innych o tyle, o ile wpiszą się w schemat tego, co powinno być ukazane.

⁷ Marita Sturken i Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (New York: Oxford University Press, 2005), 370; cyt za Roma Sendyką, „Poetyki wizualności”, w *Kulturowa teoria literatury. 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Ryszard Nycz i Teresa Walas (Kraków: Universitas, 2012), 139.

⁸ W styczniu 2019 roku agencje We Are Social and Hootsuite opublikowały raport „Digital 2019”, z którego wynika, że 98% użytkowników Internetu korzysta z mediów społecznościowych, spędzając w nich około 1/3 dziennego czasu. Co ciekawe, jeden użytkownik ma średnio 9 kont w mediach społecznościowych: „Digital 2019: Global Internet Use Accelerates”, We Are Social, udostępniono 21 października 2019, <https://wearesocial.com/blog/2019/01/digital-2019-global-internet-use-accelerates>.

⁹ Cyt. za Sendyką, „Poetyki wizualności”, 158.

Nie można naturalnie w tym miejscu pominąć techniki reprezentacji zagadnienia, modelującej ocenę widza. Wszystkie świadectwa odbioru filmu (notki i recenzje internetowe) pomijają różnicę między samym serwisem Instagram a jego ukazaniem w postaci dynamicznego materiału multimedialnego:

Obejrzyjcie poniższy materiał wideo, by odkryć prawdę o fotografiach, które oglądacie w sieci¹⁰.

To, co widzisz w swoim kanale, jest wyciągiem najważniejszych momentów czyjegoś dnia. Widzisz najlepszy moment, potem najlepsze zrobione zdjęcie, edytowane i filtrowane. Wszyscy po prostu przechodzimy przez nasz dzień i pokazujemy jego główne punkty, a następnie porównujemy je z najważniejszymi punktami pokazywanymi przez innych¹¹.

Film pokazuje, jak „idealne” życie widziane na zdjęciach w mediach społecznościowych jest często sfalszowane i zupełnie odmienne od rzeczywistości danej osoby. Użytkownicy sprawiają wrażenie, jakby żyli „doskonałym” życiem, ale w rzeczywistości są podobni do wszystkich innych¹².

Paradoksalne, że ostrzegając przed pułapką wytwarzania idealnej rzeczywistości, komentatorzy sami popadają w iluzję utożsamienia filmu, świata wirtualnego i rzeczywistości. Film staje się przestrogą „rzeczywistą” – interpretatorzy neutralizują jego elementy konstrukcyjne (grę aktorów, fabułę, przenikające się obrazy, montaż, muzykę), by udowodnić określoną tezę. Zabieg przypomina Barthes’owskie nakładanie kolejnych znaczących, które tworzą mit (zasłaniający dawniejsze znaczenia, naturalizujący historię, ukrywający swoje ideologiczne zaplecze). Bezpośredni kontakt wzrokowy został wyparty przez kadrowaną relację z życia, ale film *Are You Living Insta Lie?* nie oferuje żadnej możliwości powrotu do stanu „naturalnego”. Konstruowany jest w nim natomiast model innej krytyki zapośredniczonej. Piotr Celiński pisał, że naturalizacja wynika ze zniesienia różnicy między

obrazami starającymi się odbijać, transportować rzeczywistość (film, fotografia, zdjęcia), a tymi, które są raczej wariacyjnymi jej przedstawieniami (sztuka elektroniczna, sztuka nieelektroniczna przetłumaczona do postaci kodu cyfrowego). Wszystkie one są tylko projekcjami [...], których tworzenie polega na kombinatorycznym przebieganiu sterty elementów pozbawionych związku [...]¹³.

Obecnie, jak się wydaje, problem polega na zacieraniu się granicy między obrazami „transportującymi” i wariacyjnie przedstawiającymi rzeczywistość, a także coraz mniejszym zrozumieniu kombinatoryki wyboru.

¹⁰Opis umieszczony przez twórców filmu na stronie zespołu Ditch the Label, grupy twórców i edukatorów tworzących kampanie społecznościowe na rzecz świadomego korzystania z mediów: „Are You Living an Insta Lie?”, Ditch the Label, udostępniono 21 październik 2019, <https://www.ditchthelabel.org/living-insta-lie/>.

¹¹Jennifer Kim, „Are You Living An Insta Lie?”, The Odyssey Online, udostępniono 21 październik 2019, <https://www.theodysseyonline.com/living-lie-on-instagram>.

¹²Will Nicholls, „Instagram vs. Reality: How People Lie About Their Lives with Photos”, udostępniono 21 październik 2019, <https://petapixel.com/2017/07/28/instagram-vs-reality-video-shows-people-lie-life-photos/>.

¹³Piotr Celiński, „Interfejsy mediów cyfrowych: dalsza emancypacja obrazów czy szansa na ich zdetronizowanie?”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K, Politologia*. 13 (2006): 127.

Rekontekstualizacja

Per Linell podaje w swej książce *Approaching dialogue* definicję rekontekstualizacji:

Rekontekstualizacja może być zdefiniowana jako dynamiczne przeniesienie i transformacja czegoś z jednego dyskursu/tekstu w kontekście (kontekst jest w rzeczywistości matrycą lub polem kontekstów) do innego. [...] Kiedy części tekstów lub dyskursy są poddawane rekontekstualizacji, często podlegają zmianom tekstowym, takim jak uproszczenie, kondensacja, opracowanie i reorientacja¹⁴.

Po rozważeniu wybranych aspektów multimedialnego przedstawienia serwisu Instagram – także przesunięć w obrębie samego dyskursu cyfrowego – chciałbym dokonać interpretacji pastiszu wiersza Anny Świrszczyńskiej autorstwa Grzegorza Uzdańskiego:

Instagram, Grzegorz Uzdański

Wrzucam na Instagrama
swoje zdjęcie.

Patrz, jaka brzydka,
mówi zdjęcie.

Nie masz już światła w oczach,
ani ciepła we krwi.

Prosisz świat o litość,
to się mu nie spodoba.

Te zmarszczki, ten przykry smutek,
zrób coś, mówi zdjęcie.

Dodaję filtr Aden
(brzmi prawie jak Eden).

Wzmacniam
kolor i jasność,
na zmarszczkach rozmywam kontury.

Zdjęcie
nic już nie mówi.
Gotowe.

¹⁴Per Linell, *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives* (Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 2001), 154. (tłum. M.T).

„Mowa zdjęcia” wydaje się najbardziej oczywistym tropem interpretacyjnym. Jeśli za nim połączymy, otrzymamy wynik podobny do przestrogi z Insta Lie: świat obrazów rządzi twoim życiem, jesteś poddany nieustannej ocenie, pod pozorem nawiązywania relacji świat cyfrowy prowadzi do wyalienowania i obniżenia poczucia własnej wartości. Tylko pierwszy dystych zawiera informację o osobistej decyzji podmiotu, pozostałe są już cytatem z „wypowiedzi fotografii”, czyli w rzeczywistości domniemaną opinią użytkowników oglądających profil. W rzeczywistości zachodzi tu jednak proces bardziej skomplikowany, ukazujący moment edycji – ten sam, który odgrywają bohaterowie filmu.

Pośredniość tego momentu ma charakter tożsamościowy: w nim już jestem nie-ja (zdjęcie zostało zrobione i mówi – uzyskało pewien rodzaj autonomii), ale chcę być jeszcze bardziej nie-ja (zdjęcie trzeba tak przerobić, by spełniało wyidealizowane kryteria). Podziałowi temu odpowiadają dwie wyraźnie oddzielone części wiersza: oskarżenie i próba interwencji. Podmiot, odpowiadając na wyimaginowane zarzuty – będące w tym samym stopniu projekcją własnego niezadowolenia i możliwego odbioru zewnętrznego – postanawia działać. Podejmowana akcja nie prowadzi jednak do zmiany realnej (psychicznej, duchowej czy choćby fizycznej), ale do korekty wizerunku. Zauważmy przy tym, że zdjęcie komentuje nie tylko wygląd – zanik „światła w oczach” czy zmarszczki – ale także stany wewnętrzne. Brak „ciepła we krwi” prowadzi do „przykrego smutku”, stanu niepożądanego w kulturze oczekującej nieustającej radości i zadowolenia z własnego ciała¹⁵. Od niezgody na własny wygląd, przez proste odniesienia do biblijnego wygnania z raju (zamienionym tu na proponowany w Instagramie filtr), dochodzimy wraz z mówiącym podmiotem do ironicznego finału, w którym trudno zdecydować, czy „gotowe” oznacza ulgę czy tylko rezygnację.

Na jakim poziomie można zestawić obydwa utwory? Na ile opis psychologicznych konsekwencji użytkowania portali internetowych, kulturowych przemian postrzegania ciała albo technik autokreacji jest pracą dla literaturoznawcy? Z jednej strony liczy się referencjalna wartość tekstu literackiego, dostrzeżenie sposobów, w jakie mówi się o rzeczywistym świecie – dlatego niezbywalne jest odwołanie do samych tych zjawisk. Z drugiej, ważne są techniki intertekstualne, zmienione w środowisku cyfrowym. Nie rozgrywają się już one na poziomie tekst-tekst lub tekst-obraz, ale dotyczą serii materiałów multimedialnych kojarzonych *post factum*. Rekontekstualizacja jest nie tyle zmienianiem kontekstu, co jego stwarzaniem dla osiągnięcia określonego celu. Na podobną rzecz zwracał uwagę Tomasz Mizerkiewicz, gdy pisał, że nowa poetyka wymaga raczej prowokowania doświadczeń literackich niż samej ich deskrypcji:

¹⁵Raport *#StatusOfMind. Social media and young people's mental health and wellbeing* [*#Stan umysłu. Media społecznościowe wobec zdrowia psychicznego i samopoczucia ludzi młodych*] przygotowany przez brytyjską agencję Royal Society for Public Health głosi: „Co godzinę na Facebooku zamieszczanych jest 10 milionów nowych zdjęć, które młode kobiety wykorzystują do porównań swojego wizerunku. Badania wykazały, że kiedy młode dziewczęta i kobiety w wieku nastoletnim oglądają Facebooka choćby przez krótki czas, ich obawy związane z wyglądem ciała są większe niż tych, które nie są użytkownikami portalu. Jedno z badań wykazało również, że dziewczęta wyrażają zwiększone pragnienie, aby zmienić swój wygląd (twarz, włosy, skórę) po spędzeniu czasu na Facebooku. Inni sugerowali, że media społecznościowe stoją za wzrostem liczby młodszych osób, które zdecydowały się na chirurgię kosmetyczną, aby lepiej wyglądać na zdjęciach. Ma to wpływ na zdrowie fizyczne, ponieważ dokonuje się niepotrzebnych inwazyjnych operacji. Około 70% osób w wieku 18-24 lata rozważa dokonanie kosmetycznego zabiegu chirurgicznego”. Raport dostępny na stronie: „#StatusofMind”, udostępniono 21 października 2019, <https://www.rsph.org.uk/our-work/campaigns/status-of-mind.html>.

Wytwarzanie nowej wiedzy poetologicznej bowiem dokonuje się często jako bezpośredni skutek czynności tekstotwórczych, zabiegów dokonywanych na dziele, zabaw z nim, ćwiczeń. Może nawet należałoby zaryzykować twierdzenie, że warta wypracowania czy odsłaniania część wiedzy poetologicznej ma charakter dyskretny w rozumieniu, jakie nadawał wiedzy badacz praktyk codzienności Michel de Certeau. Sfera wynalazczości literackiej pozwoliłaby się wówczas uchwytywać pojęciowo jako mało znana poetyka obecna w nader powszechnym praktykowaniu pisania zanurzonego w codzienności inwencyjnej i autonomizującej się równie uparcie co filologia¹⁶.

Atrakcyjność pastiszu Uzdańskiego polega na znalezieniu części wspólnej pozornie niezbieżnych ze sobą zbiorów: nowoczesnej rzeczywistości wirtualnej oraz zmysłowej liryki Anny Świrszczyńskiej. Podsumujmy wyniki pierwszego połączenia (wiersz – film – serwis społecznościowy): relacje zostały przedstawione jako powierzchowne, oparte na ocenie innych ludzi, zatem podmiot jawi się jako zewnątrzsterowny – zależny od decyzji i opinii innych. Dewizą tak ukształtowanego podmiotu jest zdanie: „Prosisz świat o litość, to mu się nie spodoba”. Centralna tematyka somatyczna oscyluje wokół ciała jako obrazu i poddanego wartościowaniu według najprostszych kryteriów (ładne – brzydkie, pociągające – odpychające). Jak wobec tego rodzaju kontekstów sytuuje się literacka propozycja Świrszczyńskiej?

Tekst źródłowy

Agnieszka Czyżak pisała:

Cieleśność jako sfera, w której rodzi się poezja, nieustannie odsłania [...] (w przestrzeni życia codziennego) swoją kruchość i podatność na zniszczenie. W utworach Świrszczyńskiej z późnego okresu często pobrzmiwał bunt przeciw wyrokom materii, nieuchronnie skazanej na rozpad, przeciw nieodwołalności wyroku kładącego kres ludzkiej egzystencji w świecie. Rozpacz maskowana sarkazmem i drwiną, ukazywana z ironicznego dystansu nie przestawała być dotkliwie bolesnym doświadczeniem¹⁷.

Badaczka trafnie ujmuje problem formułą, którą podziela wielu komentatorów twórczości Świrszczyńskiej. Bunt wobec przemian ciała, mierzenie się ze starzeniem, przemijaniem oraz samą refleksją egzystencjalną wyrażany jest prostym językiem odwołującym się do różnych form ironii. Czytając wiersz Świrszczyńskiej *Grube jelito*, chciałbym zweryfikować raz jeszcze te rozpoznania, dodając element wizualnego modelowania interpretacji.

Grube jelito, Anna Świrszczyńska

Spójrz w lustro, spojrzjmy oboje.

To moje nagie ciało.

¹⁶Tomasz Mizerkiewicz, „Nowe sytuacje poetyki”, *Forum Poetyki*, nr 1 (lato 2015): 22, <http://fp.amu.edu.pl/tomasz-mizerkiewicz-nowe-sytuacje-poetyki/>.

¹⁷Agnieszka Czyżak, „Poetki wobec przemijania”, w *Formy (nie)obecności: szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, i Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2018), 154.

Ty podobno je lubisz,
ja nie mam powodu.
Kto nas związał, mnie i moje ciało?
Dlaczego muszę umrzeć
razem z nim?
Mam prawo wiedzieć, gdzie biegnie granica
między nami.
Gdzie jestem ja, ja sama, sama.

Somatyczna „część wspólna” pojawia się na poziomie tematycznym. Refleksji poddane jest ciało, ale przede wszystkim konsekwencje patrzenia na nie. Z pozoru sytuacja jest tu bardzo podobna, jak w reprezentacjach na Instagramie: frazy „spójrzmy oboje” i „Ty podobno je lubisz” odwołują się do zewnętrznego obserwatora (prawdopodobnie mężczyzny¹⁸). Wyściovą sytuacją wspólnego przyglądania się szybko zostaje zastąpiona przejęciem przez kobiety podmiot inicjatywy. Bohaterom *Insta Lie* czy lirycznej bohaterce *Instagrama* brakowało relacji z samymi sobą, podmiot Świrszczyńskiej okazuje się zaś na tyle silny, by skonfrontować się z trudnymi pytaniami. Nawet jeśli prowadzą one do kryzysu egzystencjalnego, świadczą o samoświadomości i, używając pojęcia psychologicznego, wewnątrzsterowności. Myśl wiodącą, antytetyczną wobec „Prosisz świat o litość, to mu się nie spodoba”, stanowi zdanie: „Ty podobno je lubisz, ja nie mam powodu”. Kryje się tu nie obniżanie własnej wartości pod wpływem obserwatorów, lecz samodzielna ocena – sformułowana wbrew pozytywnej rekomendacji ukrytego partnera dialogu. Ciało oglądane w lustrze (analogowa forma odbicia jest nie bez znaczenia!) łączy się, jak zresztą w wielu utworach Świrszczyńskiej, z umysłem i duchem. Gdy kobieta pyta: „Gdzie biegnie granica między nami?” nie wiemy, czy naprawdę zadaje pytanie o jedność *soma* i *psyche* (co bardziej prawdopodobne), czy raczej chce się dowiedzieć, gdzie jest granica między patrzącym a widzianym przez niego przedmiotem, czyli ciałem. Tożsamościowa refleksja znajduje zaś swoją kulminację w finałowym: „Gdzie jestem ja, ja sama, sama”. Ta udratyzowana wątpliwość – diametralnie różna od wykrzyknienia „Gotowe” w wierszu Uzdalskiego – pokazuje proces poszukiwania granic i możliwości samostanowienia¹⁹. Pozwala zadać pytania o „ja” i o samotność w świecie – tematy w dużej mierze wypierane przez media społecznościowe (z definicji kolektywne, a wtórnie, w sposób niejawni generujące osamotnienie). Monika Rudaś-Grodzka pisała:

Trwałe poczucie bycia osobą związane z doświadczaniem własnego ja i własnego ciała zostaje przez nią [Świrszczyńską – przyp. M.T.] zakwestionowane. Zachwiane odczucie granic i „własności” ciała,

¹⁸Renata Inbrant twierdzi dość kategorycznie, że w części tomu, w której znajduje się *Grube jelito* „dominuje już narracja w pierwszej osobie, gdzie kobieta przemawia własnym głosem, destabilizując hegemonię męskiego punktu widzenia i uwalniając kobiecość od narzuconych jej przez kulturę norm i ograniczeń. «Ja» liryczne Świrszczyńskiej jest świadome tego, że w oczach mężczyzny jawi się jako fałszywe odbicie w lustrze”. Renata Inbrant, „Kobiety antyświat w poezji Anny Świrszczyńskiej”, w *Formy (nie)obecności: szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, i Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2018), 267.

¹⁹Trafnie zauważa Irena Grudzińska-Gross, że „bezwzględność tych wierszy polega na braku sentymentalizmu, na rentgenowej szczerości, która nie domaga się od czytelnika ani współczucia, ani litości, choć sama poetka współczucie i litość wyraża”. Irena Grudzińska-Gross, „Książka jak uderzenie”, *Dwutygodnik.com*, udostępniono 21 października 2019, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4641-ksiazka-jak-uderzenie.html>.

leżące u źródła pierwotnego rozeznawania się w świecie, wyzwala w niej poczucie obcości i niechęć czy dystans do siebie. Tożsamość staje się więc zadaniem – projektem, który poetka rozpisuje dla siebie samej w swojej poezji. Świrszczyńska jak niesłabnące echo powtarza, że nie jest tym, czym jest i dlatego musi coś z tym zrobić²⁰.

W jakiej mierze prezentowane podejście różni się od obecnego w mediach społecznościowych? Wszak można by powiedzieć, że i w nowszych kanałach komunikacji ważna jest zmiana, a nie stałość, że tożsamość jest projektem, a wytwarzany obraz wywołuje pogłębiające się poczucie obcości względem siebie. Główną różnicę można odnaleźć w stopniu refleksyjnego podejścia do zjawiska, w poziomie problematyzacji, w gotowości do stawiania skomplikowanych (psychologicznie, egzystencjalnie, moralnie) pytań. Wbrew pozorom Świrszczyńska prezentuje też o wiele bardziej wysublimowaną wersję intymności – odsłaniającej w sposób nienachalny, nieekshibicjonistyczny, a jednak odważną i szczerą.

Intertekstualność *a rebour*

Ostatnie pytanie dotyczyć powinno zasadności zestawienia tekstów i kolejności ich omawiania. Tradycyjna lektura intertekstualna opiera się na kolejności: tekst oryginalny – intertekst/ seria intertekstualna. Taka kolejność wiąże się ściśle z nabywaniem kompetencji lekturowych w dawniejszym (choć w praktyce ciągle silnie obecnym) modelu edukacji: od tekstów starszych do nowszych, zgodnie z tradycją rozumianą jako proces dobudowywania kolejnych elementów. Moment pojawienia się dzieła i konieczność poznania tego, co starsze w pierwszej kolejności, decydują o ustanowieniu historycznej relacji. Elementy starsze stanowią prototypy, hipotez, presupozycje – świadomie lub nieświadomie przywoływane fragmenty tekstów z przeszłości. Wszystkie są jednak w dużej mierze uzależnione od domniemanej intencji autorskiej.

Propozycja czytania ahistorycznego, świadome powoływanie „intertekstów”, których autor nie mógł znać, ma częściowo odmienne cele i metody. Po pierwsze, czytelnik interpretator skupia się na ujęciu problemowym bardziej niż strukturalnym. Od śledzenia przeniesionych zdań, imitowanych obrazów czy parafrazowanych treści ciekawsza wydaje mu się wspólnota myśli (modyfikowana przez świadomość danego czasu historycznego). Po drugie, nabywanie kompetencji tekstowych jest współcześnie poprzedzone rozwojem kompetencji wizualnych. Dlatego późniejsze chronologicznie teksty kultury są poznawane wcześniej i stają się punktem odniesienia dla tekstów tradycyjnych. Odbiorca mający pewien zestaw wyobrażeń ukształtowanych pod wpływem oglądanych obrazów nie będzie czytał tekstów w taki sposób, jak czytelnik wychowany na tekstach pisanych/czytanych. Podobnie będzie w przypadku pojedynczych interpretacji poprzedzonych sugestią audiowizualną, w której dzięki konfrontacji treści oddanych różnymi środkami wyrazu możemy pełniej ocenić stopień kontynuacji lub zmiany wybranego zjawiska kulturowego.

²⁰Monika Rudaś-Grodzka, „Parthenogeneza w okresie menopauzy”, *Teksty Drugie* 2002, nr 6 (2002): 71.

Bibliografia

- Ditch the Label. „Are You Living an Insta Lie?” Udostępniono 21 październik 2019. <https://www.ditchthelabel.org/living-insta-lie/>.
- Are You Living an Insta Lie? Social Media Vs. Reality*. Udostępniono 20 październik 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=0EFHbruKEmw>.
- Celiński, Piotr. „Interfejsy mediów cyfrowych: dalsza emancypacja obrazów czy szansa na ich zdetronizowanie?” *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K, Politologia*. 13 (2006): 123–31.
- Czyżak, Agnieszka. „Poetki wobec przemijania”. W *Formy (nie)obecności: szkice o współczesnej poezji kobiet*, zredagowane przez Joannę Grądział-Wójcik, Agnieszkę Kwiatkowską, i Edytę Sołtys-Lewandowską. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2018.
- We Are Social. „Digital 2019: Global Internet Use Accelerates”. Udostępniono 21 październik 2019. <https://wearesocial.com/blog/2019/01/digital-2019-global-internet-use-accelerates>.
- Grudzińska-Gross, Irena. „Książka jak uderzenie”. *Dwutygodnik.com*. Udostępniono 21 październik 2019. <https://www.dwutygodnik.com/artikul/4641-ksiazka-jak-uderzenie.html>.
- Ingbrant, Renata. „Kobiety antyświat w poezji Anny Świrszczyńskiej”. W *Formy (nie)obecności: szkice o współczesnej poezji kobiet*, zredagowane przez Joannę Grądział-Wójcik, Agnieszkę Kwiatkowską, i Edytę Sołtys-Lewandowską. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2018.
- Kim, Jennifer. „Are You Living An Insta Lie?” *The Odyssey Online*. Udostępniono 21 październik 2019. <https://www.theodysseyonline.com/living-lie-on-instagram>.
- Linell, Per. *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 2001.
- Messaris, Paul. „Visual Literacy and Visual Culture”. W *Imagery and Visual Literacy: Selected Readings*, zredagowane przez Darrell G Beauchamp, Roberts A Braden, i Robert E Griffin. Blacksburg: International Visual Literacy Association, 1995.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Nowe sytuacje poetyki”. *Forum Poetyki*, nr 1 (lato 2015): 18–25. <http://fp.amu.edu.pl/tomasz-mizerkiewicz-nowe-sytuacje-poetyki/>.
- Nicholls, Will. „Instagram vs. Reality: How People Lie About Their Lives with Photos”. Udostępniono 21 październik 2019. <https://petapixel.com/2017/07/28/instagram-vs-reality-video-shows-people-lie-life-photos/>.
- Rudaś-Grodzka, Monika. „Parthenogeneza w okresie menopauzy”. *Teksty Drugie* 2002, nr 6 (2002): 69–79.
- Sendyka, Roma. „Poetyki wizualności”. W *Kulturowa teoria literatury. 2, Poetyki, problematyki, interpretacje*, zredagowane przez Ryszard Nycz i Teresa Walas. Kraków: Universitas, 2012.
- „#StatusofMind”. Udostępniono 21 październik 2019. <https://www.rsph.org.uk/our-work/campaigns/status-of-mind.html>.
- Sturken, Marita, i Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Świrszczyńska, Anna. „Grube jelito”. W *Jestem baba*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Uzdański, Grzegorz. „Anna Świrszczyńska «Instagram»”. *Kwartalnik Przekrój*. Udostępniono 20 październik 2019. <https://przekroj.pl/kultura/anna-swirszczynska-instagram-grzegorz-uzdanski>.

SŁOWA KLUCZOWE:

tożsamość

Anna Świrszczyńska

m e d i a

GRZEGORZ UZDAŃSKI

ABSTRAKT:

W artykule autor przedstawia możliwości interpretacji intermedialnej. Punktem wyjścia jest zestawienie kampanii społecznościowej poświęconej zachowaniom młodych ludzi na portalu Instagram, pastiszu wiersza Anny Świrszczyńskiej autorstwa Grzegorza Uzdańskiego oraz utworu poetyckiego samej Świrszczyńskiej. Krzyżują się tu pytania o różne rodzaje refleksyjności wyzwalane przez odmienne typy twórczości (gatunkowo, historycznie, społecznie) i inne media. Jednym z centralnych zagadnień pozostaje także zmieniająca się rola wizualności oraz związane z nią granice przystawalności doświadczeń. Ahistoryczny porządek lektury, według którego autor prowadzi swoją interpretację, ma związek z określonym założeniem dydaktycznym: obrazy medialne często wyprzedzają lektury „tekstowe”, dlatego mogą warunkować ich rozumienie. Warto zatem badać mechanizmy recepcji obrazów wizualnych i ich zależności ze strukturami literackimi.

p a s t i s z

Instagram

w i z u a l n o ś ć

NOTA O AUTORZE:

Marcin Telicki – dr hab., profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Ćwiczenie uważności. Codziennność jako poetyckie doświadczenie nowoczesne* (2018) oraz *Poetycka antropologia Julii Hartwig* (2009). Współredaktor książek z serii *Literatura i sztuka* („Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie; Ikono-klazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością; Tadeusz Różewicz i obrazy; Widzenie awan-gardy*). Do jego głównych zainteresowań naukowych należą: historia literatury XX i XXI wieku oraz związki między literaturą, mediami, kulturą popularną i wizualnością.

Poeci, afekty i miejsca wspólne,

czyli *In Memory of My Feelings* Franka
O'Hary i *Cover* Andrzeja Sosnowskiego
w perspektywie autotematycznej*

* 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”.

Agnieszka Waligóra

ORCID: 0000-0002-4316-9207

Andrzej Sosnowski jest jednym z najważniejszych i najbardziej wpływowych polskich poetów współczesnych. Jego twórczość stała się przyczynkiem do wielu istotnych krytycznoliterackich polemik, skupiających się najpierw wokół postmodernizmu, śmierci autora czy wyczerpania liryki, by później dostrzec zagadnienia takie jak podmiotowość, postsekularyzm czy polityczność i zaangażowanie. Urodzony w 1959 Sosnowski debiutował tomem *Życie na Korei* (1992); przez niemal trzydzieści lat aktywności twórczej spod jego pióra wyszło kilkanaście książek poetyckich, ale także zbiory esejów i poetyckich próz oraz liczne przekłady (tłumaczył między innymi Elizabeth Bishop, Rolanda Firbanka, Johna Ashbery'ego czy Arthura Rimbauda). Kontekst translatorski pozostaje dla interpretacji jego utworów oryginalnych nieobojętny: odnajduje się w nich liczne nawiązania do literatury zagranicznej, pojawiające się przy tym nie tylko na zasadzie postmodernistycznej zabawy tekstem.

O *Coverze* Andrzeja Sosnowskiego – oraz jego relacjach z *In Memory of My Feelings* Franka O'Hary – napisano już sporo: utwory analizowane i porównywane były przez Tadeusza Pióro, Ryszarda Chłopka, Jacka Gutorowa i Ewę Rajewską¹. Badacze wskazywali na rozmaite cechy, wyznaczniki i uwarunkowania *quasi*-gatunku coveru, podkreślając między innymi jego „przekładopodobność”, konieczną „pograniczność” (a więc istnienie na styku dwóch języków, dwóch poetyk), istotny kontekst postmodernizmu, który lokuje omawiany typ twórczości na tle kultury popularnej i sprzyja namysłowi nad ich intertekstualnością, możliwą parodystycznością czy (dekonstruowaną) kategorią nowości, zastępowaną przez pojęcie różnicy²; jak pisał Gutorow, cover to „utwór w nowej wersji, powtórzenie, lecz bynajmniej nie takie samo”³.

Choć przywoływane w tytule rozprawy liryki nie są zatem ani odbiorcy nieznane, ani nieobecne w krytyce, wydaje się, że wciąż nie powiedziano o nich ostatniego słowa. Przede wszystkim więc – można zastanawiać się nad niezwykle istotnym w wypadku dzieł określanych jako postmodernistyczne kontekście autotematycznym. W perspektywie metarefleksji utwory Sosnowskiego i O'Hary wchodzą ze sobą w niezwykle ciekawą relację, kontrastującą nieco – lub wręcz przeciwnie, paradoksalnie łączącą – permanentnie dyskutowaną konstrukcję nowoczesnego podmiotu jako bytu, któremu jednocześnie chce się przyznawać nadrzędną funkcję spajania doświadczeń, jak i ustawicznie wyraża zwątpienie w jej szansę, z postmodernistycznym zanurzeniem w tekście i zanegowaniem istnienia rzeczywistości innej niż znakowa. Można jednak na przywoływane dzieła spojrzeć także z perspektywy ich poetyki, zadając pytanie o jej tytułową „międzyobecność” – a zatem o to, jak na styku omawianych wierszy nawiązuje się stosunek nie tyle dialogu czy odpowiedzi, a właśnie swoistej współpracy. Ewentualne odpowiedzi na drugą z postawionych kwestii wynikać będą przy tym oczywiście z pierwszej: autotematyczne wątki *Coveru* i *In Memory of My Feelings* dostarczyć mogą bowiem ciekawych pomysłów interpretacyjnych dotyczących zwłaszcza tekstu „pochodnego” (o ile uruchomić starą przekładowczą – i nie tylko – retorykę dzieła oryginalnego i naśladowczego, źródła i kopii).

Objętość i poziom skomplikowania przywoływanych dzieł, z których każde stanowi kilkustro nicowy (i przy tym – wielopiętrowy) poemat o licznych odniesieniach kulturowych i symbolicznych, wyklucza oczywiście możliwość rzetelnej analizy na przestrzeni jednego artykułu, zwłaszcza jeśli miałoby to być badanie pozostające w miarę możliwości blisko tekstów, cechujących się sporym hermetyzmem i ponadto otwierających liczne drogi interpretacji kontekstowej. Wypadnie więc pozostać jedynie przy garści wstępnych uwag, które mogą posłużyć jako przyczynek do ponownej refleksji nad omawianymi poematami oraz istotną rolę obecnych w nich wątków autotematycznych.

¹ Zob. też Tadeusz Pióro, „Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy”, w *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. Grzegorz Jankowicz (Kraków: Zielona Sowa : Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003); Ryszard Chłopek, „Kogo śmieszy «Cover»?”, w *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. Grzegorz Jankowicz (Kraków: Zielona Sowa : Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003); Jacek Gutorow, „Kilwater”, w *Urwany ślad: o wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego* (Wrocław: Biuro Literackie, 2007); Ewa Rajewska, „Kariera coveru”, w *Kultura w stanie przekładu: translato logia - komparatystyka - transkulturowość*, red. Włodzimierz Bolecki i Ewa Kraskowska (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna : Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2012).

² Zob. Rajewska, „Kariera coveru”, 328–29.

³ Gutorow, „Kilwater”, 190.

Jak mogłaby brzmieć wyjściowa teza interpretacyjna, dotycząca ogólnego wydźwięku obu tekstów (stawiana przy założeniu, że *Cover* Sosnowskiego jest coverem *In Memory of My Feelings* O'Hary, a zatem wchodzą one ze sobą w szeroką relację intertekstualnego i międzyjęzykowego dialogu⁴)? Zapewne jedną z najoczywistszych propozycji byłoby następujące rozróżnienie: *In Memory of My Feelings* jest, mówiąc ogólnie, utworem poświęconym doświadczeniu oraz podmiotowości; sugerują to rozmaite elementy składowe wiersza, takie jak obecność licznych „naked selves” bohatera, z których każde poszczególne „self” ma własne przygody – w tym szczególnie istotna wydaje się postać węża („serpent”), opis percepcji i przeżyć którego zastępuje w pewnym momencie perspektywę człowieka (czy też swoistej upersonifikowanej postaci, opisywanej we fragmencie „my quietness has a man in it, he is transparent”⁵), wielokrotna obecność nazw konkretnych emocji i stanów („Manfred climbs to my nape,/speaks, but I can't hear him,/I'm too blue”) oraz multisensoryczność (opis uczuć przekładany na zmysłowy odbiór ciepła i zimna, a także struktury, materialności konkretnych przedmiotów, jak we fragmencie: „though in winter/they are warm as roses, in the desert/taste of chilled anisette”). Na taki typ lektury O'Hary nakierowuje także znajomość jego twórczości, cechującej się zanurzeniem w codzienności, doświadczeniowości, prywatności i konkretności osobistego przeżycia. W zasadzie jednak sama lektura tytułu wyraźnie profiluje interpretację dzieła: obok podmiotowej (prywatnej lub kolektywnej) pamięci pojawia się w nim także znaczące odniesienie do „moich uczuć” („my feelings”). Nie tylko zatem skupia to uwagę na emocjonalnym charakterze utworu, ale i wyraźnie podkreśla rolę ich przynależności do określonej postaci (człowieka? węża? podmiotu o nieustalonej, podatnej na transformację tożsamości?). Warto zwrócić także uwagę na dedykację, jaką poeta opatrzył swój wiersz – Grace Hartigan była znaną malarką ekspresjonistyczną; nie tylko wzmacnia to „emocjonalną” interpretację utworu, ale i wnosi istotny kontekst intersemiotyczności, tak dla autora istotnej⁶.

Zgoła inaczej rysuje się tu wstępna interpretacja *Coveru*: jego tytuł nie dość, że enigmatyczny (nie odsyła bowiem bezpośrednio do treści utworu, jak to ma miejsce w przypadku O'Hary; nie sugeruje nawet, czego coverem będzie, co w gruncie rzeczy na gruncie coverowym niespotykane – zarówno w kulturze popularnej, chętnie posługującej się coverem w zakresie muzyki, jak i praktyce literackiej, o czym świadczy lista przywoływanych przez Gutorowa tytułów składających się na swoisty korpus przykładów owego *quasi-gatunku*⁷), to odsyłający jedynie do kategorii genologicznych, teoretycznych i semiotycznych. Tytuł wiersza Sosnowskiego nie mówi zatem, o czym jest (ani do czego się odnosi), ale czym jest, przenosząc punkt ciężkości analizy z treści i problematyki na zagadnienia rodzajowe, a zatem – tekstowe. Wyjaśnienie, czego coverem jest *Cover*, następuje dopiero w jednej z końcowych partii utworu, co swoją drogą także w praktyce coverowania dość niespotykane. Wiersz odsłania jednak mechanizm własnego powstania w samej swej tkance, co – wspomagane przez jego treść, zwłaszcza zaś eksplicytnie metarefleksyjną część drugą – czyni go utworem ściśle autotematycznym, prob-

⁴ Rajewska, „Kariera coveru”, 328–29.

⁵ Wszystkie cytaty z poematu O'Hary pochodzą z wydania: Frank O'Hara, „In Memory of My Feelings”, w *The Collected Poems of Frank O'Hara*, red. Donald Allen (Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1995), 252–57. Z uwagi na istotną wagę różnicy języków polskiego i angielskiego w omawianych utworach wykorzystuję cytaty pochodzące jedynie z oryginału, nie zaś z polskiego przekładu.

⁶ Zob. Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet among Painters* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997).

⁷ Zob. Rajewska, „Kariera coveru”, 324. Badaczka przytacza tam przykłady podane przez Gutorowa podczas warsztatów literackich.

lematyzującym zarówno byt własny, jak i swej tekstowej inspiracji, źródła czy odwołania. W najogólniejszym i upraszczającym rozumieniu *In Memory of My Feelings* jest więc poematem o podmiocie i jego doświadczeniu, zaś *Cover* – tekstem o innym tekście; tekstem o tekstowości. Zawiązywałoby to *par excellence* sytuację dialogu: znakocentryczny postmodernista Sosnowski dyskutuje więc z emocjonalnym modernistą O’Harą⁸, Sosnowski pozostaje więc „typowym” Sosnowskim, a O’Hara – „typowym” O’Harą. Tym samym – wszak oba utwory są przy tym wyraźnie samotematyczne – otrzymujemy nie tylko doskonałe potwierdzenie (dawno obalonych) analitycznych etykiet dotyczących twórczości obu poetów, ale i podział metarefleksji na tę skupioną na podmiocie (twórczym) oraz produkcie (tworzenia): podział o idealnie czystych granicach.

Sprawę komplikuje jednak nie tylko fakt, że stereotypowe przekonania o autorach zostały już wielokrotnie zdekonstruowane (o Sosnowskim jako melancholiku oraz podmiotowych i doświadczeniowych aspektach jego twórczości pisały między innymi Karolina Felberg czy Alina Świeściak⁹, zaś jednostronności odczytania poematu O’Hary zdecydowanie zaprzecza interpretacja Pióro¹⁰). Choć *Cover* rzeczywiście pełny jest odwołań do innych tekstów literackich (i nie tylko), większość z nich cechuje się dość sporą emocjonalnością. „Chodzę i pytam./ Już trzydzieści lat temu bawiłem, przejazdem w Małkini (...)” oraz „chodzę i pytam, brnę/po uszy w bagnie, żeby odzyskać kotwicę”¹¹ stanowią odniesienia do słynnej frazy Rafała Wojaczka („chodzę i pytam: gdzie jest moja szubienica”), mogącej być zarówno nawiązaniem do samobójczych skłonności poety, jak i pytaniem o przeznaczenie i sens egzystencji w ogóle. Fragmenty ze *Snu o Warszawie* Czesława Niemena lokują zaś problematykę przywiązania do miejsca (w wersji Sosnowskiego – być może wyrugowania, poszukiwania „własnej drogi”) oraz emocji związanych z konkretną przestrzenią.

W czwartej części poematu pojawia się także znaczący obraz: nawał znaków długiego wiersza porównany zostaje z desantem stonki na polską plażę („stonka z miejsca przechodzi do ataku jak wiersze Franka O’Hary./Co to za poemat, długi jak przemarsz dywizji?/Patrząc/i naturalnie w dłoni wyrasta mi butelka z naftą, kiedy ten desant przenika/faszynowe płotki, włazi na wydmy i niknie w głębi lądu za ochronną kosówką/mrowiem wersów «In Memory of My

⁸ O twórczości O’Hary w kontekście modernizmu pisał T. Pióro: Tadeusz Pióro, *Frank O’Hara and the Ends of Modernism* (Warsaw: University of Warsaw. Institute of English Studies, 2013).

⁹ Karolina Felberg, „*Melancholia i ekstaza*”: projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2010); Alina Świeściak, „*Melancholia* ponowoczesna. Andrzej Sosnowski”, w *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010). Problem podmiotowości w tej poezji pozwałam sobie – z racji ogromnego skomplikowania i licznych głosów krytycznych – pominąć, akcentując jednak, że ta pozornie typowo „postmodernistyczna” twórczość nie jest wcale od intrygujących przejawów „Ja” wolna i skupiając się wyłącznie na tym, co możliwe do odnalezienia na poziomie omawianego tekstu. Z podobnych przyczyn zmuszona jestem pominąć zagadnienie modernistyczności Sosnowskiego czy bliższe przyjrzenie się kategorii *mimesis*.

¹⁰ Badacz zauważa więc, że choć metodą O’Hary jest pisanie w stylu „jestem tym, jestem owym”, to „niektóre z historycznych wydarzeń, które O’Hara przywołuje, mają kampowe zabarwienie, choć większość z nich – związanych z polityką i konfliktami zbrojnymi – pojawia się w kontekście rozmaitych zmian w historii sztuki i smaku”, dalej pisząc, że „w swojej analizie poematu Lytle Shaw zwraca uwagę na typowe dla kampu upodobanie do kopii – oryginał przestaje się liczyć”. Tadeusz Pióro, „Czytanie poematów O’Hary”, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2015): 85. Ochładza to nieco częste „emocjonalne”, „barbarystyczne” analizy (czy może raczej – świadectwa recepcji) poezji nowojorczyka, wskazując na jej silnie samoświadome – zarówno „podmiotowo”, jak i „literacko” – wydźwięki.

¹¹ Wszystkie cytaty z poematu pochodzą z wydania: Andrzej Sosnowski, „Cover”, w *Dożynki 1987-2003* (Wrocław: Biuro Literackie, 2006), 117–22.

Feelings»!). Tym samym wprowadzone już przez statek (na którego Sosnowski podmienił węża) wątki marynistyczne zyskują ciekawy kontekst kolonizacji – amerykańizacji: ojczyzną poetów, którymi się autor *Coveru* fascynuje, są wszak położone za oceanem Stany Zjednoczone, a mrowie wersów zyskuje paralełę z mrowiem owadów – elementu importowanego (zrzuconego na plażę przez *marines*), zalewającego polskie ziemie. Sprawia to, że – po pierwsze – statek możemy rozumieć nie tylko w odwołaniu do kulturowej symboliki oraz indywidualnego, autorskiego „toposu” (dość wspomnieć o fascynacjach Sosnowskiego Rimbaudem oraz całym tomie *Trawers*, zbierającym zresztą przedruki z wydań wcześniejszych), ale i jako swoistą metaforę medium między przestrzeniami, na przykład przestrzeniami dwóch języków. Pewne odwołanie do owej „pośredniczącej” figury stanowić może pierwsza część *Coveru*, w której czytamy: „Kapitan Nemo staje obok mnie/i coś tłumaczy, ale ja nie słyszę./jestem niewytłumaczalny” (będącej dokładnym formalnym odbiciem cytowanego już fragmentu z O’Hary: „Manfred climbs to my nape”).

Kategorie niewytłumaczalności, wykorzenia, zamknięcia (oddane w *Coverze* także za pomocą takich scen jak ta, w której podmiot mówi: „czasami bez tlenu/schodzę w lazury wy odmet/i patrzę na świat przez panoramiczne owadzie okno”) zyskują więc sąsiedztwo zagadnień zgoła innych – mrowie wersów poematu odnosi się zatem nie tylko do przytłoczenia rodzimej przestrzeni (czy – po prostu – przytłoczenia podmiotu) nawąłem znaków, w których nie może się odnaleźć (i dlatego wiecznie gubi ślady, a wiersz nigdy nie wraca do domu), ale i do aktywności żywych istot. Znaki skojarzone z ruchliwymi owadami lokują nie tylko problematykę nieskończonej semiozy, ale są też skojarzeniem ze światem zwierząt. Tym samym utwór traci wydźwięk czysto tekstualny, stając się swoistą mieszaniną przypisywanej często Sosnowskiemu znakocentryczności i – właściwej między innymi O’Harze – afektywności.

Podobnie jest zresztą z drugą częścią poematu, w której Sosnowski pisze: „Moje dziecko, moje «ja», zdeklasowani klasycyści i klasycy. Mój/«smutek tropików» beztroski jak wiatr,/zanim jeszcze wylądowałem na Korei/pajęcza arabeska pleśń na końcu języka/pękająca jak siateczka naczyń nośnych/dla krwi uciekającej na wszystkie strony/zapisane nieodpowiedzialnymi znakami”. Bezpośrednie odwołanie do procesu pisania nie zanurza metarefleksji całkowicie w zagadnieniach tekstualności (na przykład rozmywając ją do szeregu intertekstualnych nawiązań i gier), ale sytuuje ją w kontekście „ja” oraz „mojego (jego) dziecka”, „mojego smutku tropików”. Podporządkowanie sobie wielu elementów wiersza (kilkukrotne podkreślanie ich przynależności do „mnie”, nawet gdy odniesieniem „smutku tropików” jest nie Andrzej Sosnowski, a raczej Claude Lévi-Strauss) upodmiotawia wiersz, przydając mu ponownie afektywności. Wolor konkretny, tak istotnego u O’Hary (być może niekoniecznie w omawianym poemacie, ale w wielu innych tekstach, często chociażby adresowanych do przyjaciół poety i poruszających kwestię ich prywatnych relacji), przynosi natomiast początek części piątej, gdzie czytamy: „nie chciałbyś tego zrobić, Piotrze?/Jeszcze tylko kwadrans szkunera./On płynie tak bardzo daleko./Sens,/serce/arktycznego konwoju, jeśli to *move is to love*”. Pod imieniem Piotra trudno nie rozpoznać Piotra Sommera, tłumacza poezji amerykańskiej, który wydał słynny zbiór przekładów Franka O’Hary (a kilkanaście lat później opublikował na łamach „Literatury na Świecie” tłumaczenie *Pamięci moich uczuć*¹²). Cytowane wersy cechuje zresztą interesująca sentymentalność („on płynie tak bardzo daleko”),

¹²Frank O’Hara, „Pamięci moich uczuć”, tłum. Piotr Sommer, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2015): 75–82.

zaś swoista prośba do Piotra, by „coś” zrobić, nie tylko jest ciekawym przykładem tematyzowania życia literackiego (czy całej literackiej infrastruktury) na przestrzeni poezji, ale i może jawić się jako swoiste „wytłumaczenie siebie”.

Poprzednie wersy – zakończenie części czwartej – brzmią bowiem tak: „Wyglądają na roboli wyobraźni, te chrząszcze,/i przynoszą mi szum fal, w których zakochałem się jako wisielec”. Wyznanie, że poszukujący przeznaczenia podmiot zakochał się w szumie fal (tych, które omywają plażę, na jakiej *marines* przeprowadzili desant stonek-znaków), jest zatem zarówno kolejnym momentem, w którym ujawniony zostaje afekt; być może jest to także całkiem proste wyznanie, że podmiot poczuł ów afekt do mrowia wersów poematu *In Memory of My Feelings*, sam zaś nie może (nie chce? nie umie? nie zajmuje się tym?) przetłumaczyć go na język polski. Pozostaje mu więc prosić Piotra. Taka interpretacja – rzecz jasna upraszczająca, sprowadzająca niezakorzenionego Sosnowskiego do poziomu prostych rozpoznań interpretacyjnych – tłumaczyłaby, dlaczego Sosnowski poemat poddał coveryzacji: ponieważ przetłumaczenie go zostawił Piotrowi, sam zaś poddał się – zakochaniu?, tłumaczając jedynie początkowe wersy drugiej części poematu, co znaczące – ujęte w przestrzeni *Coveru* w nawias („martwi są na łowach – żywi zwierzyna łowna”, w oryginale „the dead hounding/and the alive, hunted”).

Wyznanie emocjonalnego stosunku do tekstu – zabarwionego jednak ironią, wszak tekst O’Hary porównany zostaje do armii atakujących stonek – swoiście dyskutuje też z podkreślaną przez badaczy dialogicznością relacji między *Coverem* a *In Memory of My Feelings*. Ową dialogiczność zapewniać miałyby liczne zmiany i podmiany, których Sosnowski dopuścił się na przestrzeni tekstu, a więc przede wszystkim obecność szkunera zamiast oryginalnego węża¹³. Chociaż autor *Coveru* – przynajmniej w początkowych partiach tekstu – pozostaje całkowicie wierny strukturze poematu O’Hary, precyzyjnie oddając rozpiętość wersów i akcentację, wprowadza wiele znaczących modyfikacji. Rozpoczynają się one już w pierwszych słowach utworu, w których oryginalne „my quietness has a man in it, he’s transparent/and he carries me quietly, like a gondola, through the streets” zostaje zastąpione przez: „mój niepokój ma przy sobie broń, ona nie jest biała/i towarzyszy mi w spokojne dni jak lotniskowiec”. Zawarte w *In Memory of My Feelings* „he” („man”) zostaje zastąpione przez „nią” – broń; w dalszej części pierwszej strofy Sosnowski pisze także „ona jest funkcjonalna, jak eskadra i eskorta, jako desant” (w miejsce „he has several likenesses, like stars and years, like numerals”).

Znaczące jest oczywiście odejście od podmiotowego „man” (oraz „me”, „selves” itd.) na rzecz pierwotnie odpersonalizowanej „broni”, „statku” czy „konwoju”. Kwestia podmiotowości w obu utworach jest jednak znacznie bardziej skomplikowana, co w tym miejscu skomentować można jedynie poglądowo. Bohater-podmiot *In Memory...* jest więc – co oczywiste – wciąż zanurzony w konstrukcjach modernistycznych, waha się zatem między spoistą, esencjalną tożsamością racjonalnego „Ja” oraz labilną mnogością zmiennych wcieleń. Zauważmy jednak, że – dzięki autotematycznej samozwrotności, ujawnionej już w pierwszej strofie poematu – podmiot ten czyni tu krok w stronę niemodernistycznych koncepcji „Ja”.

¹³Na elementy polemiczne wskazuje na przykład: Pióro, „Czytanie poematów O’Hary”, 107–8.

Badająca formy samozwrotne w literaturze nowoczesnej Roma Sendyka zauważa, że sama idea „Ja” jest w pewnym sensie nietrafiona: zastąpić może ją natomiast metarefleksyjne „self” („siebie”), które będzie nie tylko pewnym krokiem w stronę dekonstrukcji antropocentrycznej definicji podmiotu (zaimiek „siebie”, choć nie w formie znakowej, jest bowiem aplikowany także u innych bytów – kierowanych imperatywem, by „ochronić siebie”, „zadbać o siebie” itd.). To właśnie owo wytworzone w procesie autorefleksji nad-Ja (to, które myśli „o sobie” – myśli „siebie”, a także dystansuje się wobec swoich temporalnych i przestrzennych, konkretnych i zmiennych „Ja”) jest instancją spajającą doświadczenia podmiotu¹⁴. U O’Hary sprawa ta jest nieco bardziej skomplikowana, zaznaczmy jednak, że kiedy pisze on: „my quietness has a man in it, he’s transparent/and he carries me quietly, like a gondola, through the streets”, rysuje sytuację całkiem podobną: mówi zatem o uprzednim, bezpośrednim doświadczeniu czy uczuciu „my quietness”, które ma w sobie „kogoś” („a man”) – pewne medium mnogich, czujących „Ja”, które niesie je przez świat. Kruche tożsamości owego „Ja” wymagają przy tym obrony, której dokonuje owo „nad-Ja”, zamykające w sobie także cielesną figurę bohatera (tę niosącą go niczym gondola), co swoją drogą umacnia także materialno-duchowy dualizm istnienia.

Nieco inaczej jest natomiast u Sosnowskiego, u którego brakuje bezpośrednich, emocjonalnych ewokacji „Ja” – nie znaczy to jednak, że jest ono nieobecne¹⁵. Z całą pewnością *Cover* opisuje także pewną przygodę podmiotu (co potwierdza ciągle podkreślanie pierwszoosobowej „narracji”: „schodzę”, „patrzę” itd.), być może też – przygodę pewnej zbiorowości (pojawiający się kilkakrotnie „konwój” jest wszak określeniem pewnej grupy). Zamiast swoiście „bezpiecznej”, uczuciowej relacji, obecnej w poemacie O’Hary przynajmniej na początku, konsekwentnie opisuje natomiast niepokój, brak zakotwiczenia („niekonwencjonalny teatr wojny”, „twierdza wysadzona w platynowe powietrze”, „wymowny wrak sterczący u wejścia do portu” itd.). Można zaryzykować zatem stwierdzenie, że bohaterowi *Coveru* – w przeciwieństwie do bohatera *In Memory of My Feelings* – brakuje „spokojnej gondoli”: medium, które mogłoby scalić jego byt. Pozostaje mu jedynie szkuner (wrak, statek bez kotwicy), odnoszący się do licznych tekstów kultury, z których jednym z istotniejszych byłby może *Statek pijany* Arthura Rimbauda.

Interesująco wpływa na interpretację „podmiotowości” także samo motto, zaczerpnięte z Augusta Strindberga: „na witrynie zakładu widzę wymalowane moje inicjały: A.S., unoszące się na srebrzystobiałym obłoku, a ponad nimi łuk tęczy”. Analogia między inicjałami Sosnowskiego i Strindberga problematyzuje tu kwestię autorstwa, ale i istnienia „Ja” w ogóle – czy Strindberg patrzy rzeczywiście na swoje inicjały, skoro są to jednocześnie inicjały Sosnowskiego? Czy imię – a raczej skrót imienia – rzeczywiście identyfikuje podmiot, skoro noszą je także inne podmioty? Czy znaki mówią prawdę o rzeczywistości, skoro – po pierwsze – można pod nie podstawić inne desygnaty, a po drugie – rozciąga się za nimi świat, który trudno sprowadzić do słów (obłok, tęcza)? Czy cokolwiek da się sprowadzić do tekstu – podmiot do imienia czy inicjałów, zjawiska do nazwy, przeżycie do wiersza – a może

¹⁴Por. Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie: o zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, 2015.

¹⁵O emocjonalności całego tomu *Konwój*. *Opera* wspominał T. Pióro, pisząc, że: „«operowość» *Opery* polega na wtłoczeniu wielkiej dawki patosu do sytuacji codziennych, banalnych, a zarazem ostatecznych, to znaczy zawsze dotykających śmierci”. Pióro, „Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy”, 114.

tekstem jest wszystko, problemem jest zaś kwestia interpretacji: jeśli A.S. to nie tylko August Strindberg, ale i Andrzej Sosnowski, to czy ma znaczenie, kim jestem „Ja”, skoro i tak nie istnieje jednoznaczność? Zasadniczo oba poematy opisują więc pewne problemy z własną podmiotowością oraz jej relacją ze światem¹⁶, każdy czyni to jednak w nieco odmienny sposób; warto jednak zauważyć, że prosta konstatacja o modernistyczności (nowoczesności) O’Hary oraz postmodernistyczności (ponowoczesności) Sosnowskiego napotkałaby na wiele komplikacji, z których jedną byłyby właśnie owa wskazana nieokreśloność podmiotu amerykańskiego poety.

Pełen opis wszystkich zmian, których dokonuje względem poematu O’Hary *Cover*, wymagałby napisania odrębnej rozprawy. Zauważmy natomiast jeszcze, że Sosnowski konsekwentnie posługuje się metaforą (symboliką, sztafażem) marynistycznym (nie tylko statek, ale i morze, kotwica, ryby itd.), podczas gdy w *In Memory of My Feelings* znaczący jest kontrpunkt między wijącym się wężem (momentalnie nasuwającym skojarzenia z przywiązaniem do ziemi – wszak według Biblii Szatan ukarany został za swe winy skazaniem na wieczne pełzanie) a przestrzeniami powietrznymi, górskimi czy wręcz kosmicznymi („I rise into cool skies/and gaze at the imponderable world with the simple identification/of my colleagues, mountains”, „one of me/flutter up from the center of the track amidst the pink flamingoes”, figura księżyca pojawiająca się w wersie „a flaking moon drifting across the muddled teeth”). Co jednak znaczące, ostatni wers pierwszej części poematu („and presently the aquiline serpent comes to resemble the Medusa”) przynosi postać jednej z głów Gorgony – co warte nadmienienia, według mitologii jedynej śmiertelnej z trzech potwornych bogiń.

Meduza – to bóstwo morskie. Dla węża z poematu O’Hary przestrzeń wodna jest najbardziej przerażająca – ziemia, choć także pełna zagrożeń (i brudu, lokowanego dzięki odniesieniom do błota), jest jego królestwem; przestrzenią wymarzoną jest natomiast niebo. Sosnowski skupia się właśnie na tym, co w *In Memory of My Feelings* wspomniane negatywnie – tym samym cover staje się nie odwróceniem, a swoistym uzupełnieniem oryginalnego utworu. Podobnie ma się sprawa z innymi wspomnianymi elementami. Podmiot Sosnowskiego – ten, który wciąż chodzi i pyta, gdzie może zarzucić swą kotwicę – nie czuje spokoju (jak tłumaczyć można wieloznaczne słowo „quietness”, konotujące również ciszę, milczenie, łagodność czy wycofanie), ale właśnie niepokój. Broń, o której pisze dalej autor *Coveru*, pojawia się i u O’Hary, we fragmencie „my quietness has a number of naked selves,/so many pistols I have borrowed to protect myself/ from creatures who too readily recognize my weapons/and have murder in their heart!”¹⁷.

Wytworzone w *In Memory...* „self”, samozwrotna instancja spajająca nietożsamy podmiot (czy raczej podmiot o wielu figurach), zdaje sobie sprawę z kruchości i bezbronności swych ruchliwych „selves”, stąd wypożyczanie mnogich broni – spokojne i ciche, przezroczyście „nad-Ja”,

¹⁶Refleksję nad autorstwem i podmiotowością w *Coverze* – czy raczej wątpliwości względem możliwości takiej refleksji – przejawiał już Gutorow, Zob. Gutorow, „Kilwater”, 189–90.

¹⁷Podobną intuicję – w sprawie polemiczności, ale i łączliwości obu utworów, podobieństw w zakresie obrazowania, ale z pewną dozą przewrotności – wykazywał R. Chłopek, zob. Chłopek, „Kogo śmieszy «Cover»?”, 169. Wydaje się jednak, że można dyskutować z tezą, iż „różnice przebiegają w sposób niejednorodny i charakter diametralny przyjmują jedynie tam, gdzie mowa jest o samym podmiocie lub jego jaźniach, czyli o tym, co osobiste i o czym mówić najtrudniej”. Być może właśnie „lekcja afektywnej poezji” pozwala tu na otwarcie i wytworzenie miejsc wspólnych, a nie prowadzi do sprzeczności.

które niczym gondola niesie w sobie „Ja” podmiotu oraz wszystkie jego multiplikacje, nie przejawia naturalnej agresji: przemoc jest dla niego czymś obcym. Zgoła inaczej rzecz się ma w *Coverze*, w którym potrzeba eskadry i eskorty: *Cover* jest bowiem poematem opartym na niepokoju – warto zauważyć, że ów znakocentryczny Sosnowski rozpoczyna utwór silnym afektem, zaś emocjonalny O’Hara – wyciszeniem. Gondola, do której porównana zostaje „cichość” podmiotu, zyskuje paralelę z użytym przez Sosnowskiego szkunerem – statkiem, który nie kojarzy się już tak bardzo z przyjemną wycieczką. W istocie więc Sosnowski nie tyle dialoguje z *In Memory of My Feelings*, ale w pewien sposób remiksuje wykorzystane w nich elementy, czym wpływa na ich rekontekstualizację. Zasadniczo nie zmienia jednak najogólniejszych kategorii obrazowania – na przykład ziemia i góry, choć zastąpione przez morze, tak jak woda są określeniami przestrzeni; statek zaś, choć zasadniczo różny od węża, podobnie jak on przykuty jest do pewnej powierzchni, po której przemieszcza się ruchem posuwistym. Są to oczywiście analogie dalekie; podobne relacje odnaleźć można jednak na przestrzeni całego utworu, a więc wskazywane u O’Hary „my father, my uncle,/my grand-uncle and the several aunts. My/grand-aunt dying for me, like a talisman, in the war” oddane zostaje jako „moje dziecko, moje «ja»,/zdeklasowani klasycyści i klasycy. Mój/«smutek tropików», beztroski jak wiatr”. Oba fragmenty wykorzystują określenia „rodzinne” – u O’Hary dosłowne (ojciec, wuj, ciotki), u Sosnowskiego zaś – sugerujące raczej rodowód literacki (znamienne, że w dalszej części *Coveru* „jego dziecko” sportretowane zostaje jako juror konkursu recytatorskiego).

Choć ponownie lokowałoby to wyraźne rozgraniczenie na autotematyzm „podmiotowy” (widoczny u O’Hary) i „tekstowy” lub „literacki” (wyraźny u Sosnowskiego), warto zauważyć, że właśnie owa tekstualność *Coveru* – i twórczości jego autora w ogóle – zostaje swoiście rozbita właśnie przez przejęcie elementów upodmiotawiających, czy może raczej: interpretujących podmiotowość w kategoriach tekstowych – lub tekst w kategoriach podmiotowych. Uprawnia to do postawienia hipotezy, że poetyka wykorzystana (czy wytworzona) przez Sosnowskiego na przestrzeni omawianego poematu jest w istocie interpoetyką – z kilku równoważnych względów.

Po pierwsze więc, znacząca jest oczywiście sytuacja różnicy języków: angielskiego *In Memory of My Feelings* (które, podkreślimy, wówczas jeszcze nie funkcjonowało w przekładzie na język polski) oraz rodzimego *Coveru* (którego tytuł jest, co bardzo istotne, anglojęzyczny). Wykorzystanie struktury czy układu formalnego utworu O’Hary (przede wszystkim więc rozczłonkowania na wersy i strofy, długości poszczególnych linii, akcentacji oraz – co już zostało wykazane – symboliki czy zestawu najistotniejszych rekwizytów i motywów), nie będące wszak przekładem *sensu stricto* (a jedynie produktem przekładopodobnym, okołoprzekładowym), każe mówić o zaistnieniu pewnej międzypoetyki – łączącej zarówno wskazane rysy autora *Meditations in an emergency*, jak i elementy idiomatyczne dla poezji Sosnowskiego. Z całościowym projektem artystycznym polskiego poety (jeśli można tak nazywać jego twórczość) łączyłaby *Cover* nie tylko stylistyka marynistyczna, ale i pojawiający się kilkakrotnie konwój, będący wszak składową tytułu tomu, z którego poemat pochodzi (poprzedzając zresztą utwór o tytule *Konwój*)¹⁸.

¹⁸Pisał o tym także Pióro, „Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy”, 108.

Można oczywiście spierać się o pojęcie tłumaczenia w ogóle, przywołując głosy takie jak te, że każdy przekład poezji jest pisaniem jej od nowa, tłumacz jest autorem tekstu funkcjonującego w języku oryginału, zaś pełna ekwiwalencja nie istnieje i utwór docelowy zawsze zawiera swoisty naddatek (czy, według nastawienia mniej pozytywnego, niedobór) wartości i znaczeń względem tekstu źródłowego. Praktyka tłumaczeniowa pokazuje jednak, że autonomia tłumacza jest – w wielu wypadkach – wyłącznie postulatywna, zaś kategorie takie jak oryginał i kopia czy *mimesis* wciąż wyznaczają warunki funkcjonowania tekstów tłumaczonych. Wydaje się zatem, że *Coveru* nie można nazwać przekładem, on sam zresztą – jak zostało już wskazane – do takiego miana nie pretenduje, będąc może jedynie świadectwem fascynacji (zainteresowania, sympatii, niepokoju, ciekawości, przywiązania) poety względem dzieła Franka O'Hary. Cytowani badacze wykazali już także, że trudno byłoby nazwać *covery* „zwykłymi” intertekstami oryginałów – wyraźnie czerpią one pewien twórczy potencjał konkretnych wierszy (poetyk, stylów, fraz, języków) i zaszczepiają go w mowie rodzimej (oraz rodzimej poetyce)¹⁹. Nie jest to jednak nawiązanie parodystyczne czy odtwórcze (podobnie jak coraz rzadziej definiuje się w kategoriach naśladowania przekład), stąd nie nazwiemy *coverów* parodiami czy pastiszami. Można mówić natomiast o wchłonięciu istotnych cech poetyki (stylu, obrazowania, nastroju itd.) oraz włączeniu ich do poetyki własnej, co wytwarza swoistą interpoetykę (O'Hary–Sosnowskiego, ale też – chociażby – Johna Ashbery–Sosnowskiego, jak komentuje to bowiem Anna Kałuża, jego poezja, „którą Sosnowski tłumaczył i wprowadził do polskiej literatury, stanowiła pole uzasadnień i uwiarygodnień dla strategii i chwytów poetyckich stosowanych przez autora *Życia na Korei*”²⁰).

Istnienie owej umiejscowionej między językami interpoetyki – której zbadanie wykracza oczywiście znacznie poza możliwości jednego artykułu – byłoby ciekawe zwłaszcza w kontekście podnoszonej niedawno kwestii uniwersaliów przekładowych²¹ czy potencjalnego istnienia języka „translationese”, przejawiającego się w charakterystycznym doborze rozwiązań u licznych tłumaczy oraz przenikaniem kalek (czy, mówiąc ogólnie, wzorów) językowych z jednej mowy do drugiej. U Sosnowskiego owo „kalkowanie” angielskiej składni (będące oczywiście celowym zabiegiem artystycznym, nie zaś przekładowym błędem) przejawia się w poemacie przynajmniej kilkakrotnie. „Mój niepokój ma przy sobie broń, ona nie jest biała” jest dokładnym odwzorowaniem szyku „my quietness has a man in it, he's transparent” (oraz później: „ona jest funkcjonalna, jak eskadra i eskorta, jako desant” w miejsce „he has several likenesses, like stars and years, like numerals”), wraz z utrzymaniem być może nie tyle nienaturalnego, ale rzadko spotykanego powtarzania zaimka „ona”, który w pierwszym cytowanym wersie zamienilibyśmy raczej na neutralne „która”, zaś w drugim – zwyczajnie pominęli. Podobnie rzecz się ma z również już przytaczanym początkiem drugiej części, gdzie podmiot wymienia: „moje dziecko, moje «ja»/zdeklasowani klasycyści i klasycy. Mój/«smutek tropików» beztroski jak wiatr”. Choć wielokrotne powtarzanie zaimka dzierżawczego nie jest w tym miejscu wyjątkowo nacechowane, warto zauważyć, że nie jest dla

¹⁹O problematyce intertekstualności w przekładzie pisała Ewa Kraskowska, zob. Ewa Kraskowska, „Intertekstualność a przekład”, w *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, i Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Wydawn. Nauk. PWN, 1992).

²⁰Anna Kałuża, „Andrzej Sosnowski”, *Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, udostępniono 19 października 2019, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/andrzej-sosnowski/>.

²¹Ewa Kraskowska, „Uniwersalia przekładowe”, *Forum Poetyki*, nr 14 (2018): 86–89, <http://fp.amu.edu.pl/universalia-przekladowe/>.

poliszczyzny charakterystyczne (a więc powiemy na przykład: „chwyc mnie za rękę”, nie zaś „chwyc mnie za moją rękę” – „take my arm”, jak to jest w języku angielskim).

Jednocześnie wydaje się, że owa międzypoetyka dotyczyła będzie nie tylko poziomu tekstowego, a więc ujawniała się wyłącznie na przestrzeni formy, w zakresie środków stylistycznych, konstrukcji utworu, sztafażu symbolicznego itd. Da się ową intertwórczość rozpatrywać także względem problematyki czy struktury głębszej. Nie sugerując oczywiście, że Sosnowski stał się poetą niepostmodernistycznym i nieznakocentrycznym (jeśli kiedykolwiek takim był) właśnie dzięki lekturze O'Hary (czy jakiegokolwiek innej lekturze), warto zauważyć, jak przejęcie licznych elementów *In Memory of My Feelings* wpływa na wydźwięk całego poematu. Wyraźne przywiązanie do kwestii tekstowych, widoczne między innymi we fragmentach autotematycznych, zostaje wzbogacone nie tylko przez tło czy podstawę utworu, jakim jest emocjonalny, doświadczeniowy utwór nowojorczyka, ale i przez wprowadzanie nietypowych rozwiązań na przestrzeni samego coveru (a więc egzystencjalne pytania „chodzę i pytam”, obraz podmiotu zamkniętego w łodzi podwodnej i szukającego miejsca, by zarzucić kotwicę itd.), które nie zostają zwyczajnie przepisane, ale (dokładnie w stylu Sosnowskiego) sprowadzone do roli afektywnych tropów (tropów „Ja”, jak chciałby Ryszard Nycz) rozsianych na przestrzeni „mrowia wersów”, wymieszanych z rozmaitymi innymi śladami, rozbijanych ironią czy dowcipem, uniemożliwiających stworzenie jednolitej wykładni Coveru – tak jak i niemożliwe jest stworzenie jednolitej wykładni *In Memory of My Feelings*. Wytworzone w Coverze miejsca wspólne – także miejsce wspólne dwóch języków, nie będące wszak przekładem – pokazują jednak intrygującą, powstałą na styku wpływów i prądów (post)modernistyczną dyskusję z podmiotowością i tekstualnością, stając się istotnymi głosami w literackiej metarefleksji.

Bibliografia

- Chłopek, Ryszard. „Kogo śmiesz «Cover»?” W *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, zredagowane przez Grzegorz Jan-kowicz. Kraków: Zielona Sowa: Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- Felberg, Karolina. „Melancholia i ekstaza”: projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2010.
- Gutorow, Jacek. „Kilwater”. W *Urwany ślad: o wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław: Biuro Literackie, 2007.
- Kałuża, Anna. „Andrzej Sosnowski”. Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny. Udostępniono 19 październik 2019. <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/andrzej-sosnowski/>.
- Kraskowska, Ewa. „Intertekstualność a przekład”. W *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, zredagowane przez Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, i Włodzimierz Bolecki. Warszawa: Wydawn. Nauk. PWN, 1992.
- . „Uniwersalia przekładowe”. *Forum Poetyki*, nr 14 (2018): 86–89. <http://fp.amu.edu.pl/universalia-przekladowe/>.

- O'Hara, Frank. „In Memory of My Feelings”. W *The Collected Poems of Frank O'Hara*, zredagowane przez Donald Allen. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1995.
- . „Pamięci moich uczuć”. Przetłumaczone przez Piotr Sommer. *Literatura na Świecie.*, nr 9–10 (2015): 65–67.
- Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997.
- Pióro, Tadeusz. „Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy”. W *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, zredagowane przez Grzegorz Jankowicz. Kraków: Zielona Sowa : Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- . „Czytanie poematów O'Hary”. *Literatura na Świecie.*, nr 9–10 (2015): 83–113.
- . *Frank O'Hara and the Ends of Modernism*. Warsaw: University of Warsaw. Institute of English Studies, 2013.
- Rajewska, Ewa. „Kariera coveru”. W *Kultura w stanie przekładu: translatologia - komparatystyka - transkulturowość*, zredagowane przez Włodzisław Bolecki i Ewa Kraskowska. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna : Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2012.
- Sendyka, Roma. *Od kultury ja do kultury siebie: o zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, 2015.
- Sosnowski, Andrzej. „Cover”. W *Dożynki 1987-2003*. Wrocław: Biuro Literackie, 2006.
- Świeściak, Alina. „Melancholia ponowoczesna. Andrzej Sosnowski”. W *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010.

SŁOWA KLUCZOWE:

ANDRZEJ SOSNOWSKI

Frank O'Hara

przekład literacki

metarefleksja

INTERPOETYKA

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą ponownego zinterpretowania poematów *In Memory of My Feelings* Franka O'Hary oraz *Cover* Andrzeja Sosnowskiego w świetle ujawnionych w nich wątków autotematycznych. Autorka skupia się najpierw na bliższym zbadaniu relacji, jaka została między owymi tekstami nawiązana, przyglądając się zarówno różnicom (język, emblematy, symbolika, konteksty) oraz podobieństwom, usiłując zbadać, jaki wpływ na utwór Sosnowskiego wywarł poeta szkoły nowojorskiej. Później natomiast uwaga zostaje zwrócona na wytworzenie między dziełami swoistej przestrzeni zależności – tekst dyskutuje możliwość rozpatrywania wiersza Sosnowskiego w kategoriach interpoetyki.

c o v e r

autotematyzm

INTERTEKSTUALNOŚĆ

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

NOTA O AUTORZE:

Agnieszka Waligóra – ur. 1995, magister, 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. Grądział-Wójcik, J. Kaniewski, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015; *Poeta i pismo. O dwóch utworach Stanisława Barańczaka*, w: *Ścieżki interpretacji. Szkice nie tylko o poezji*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, Poznań 2017; *Poezja anestetyczna. „nice” Barbary Klickiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33; *Polska poezja najnowsza wobec Holocaustu*, w: *Work in progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie*, red. J. Budzik, Kraków 2018.

Poetyka postpiśmienna

Piotr Gorliński-Kucik

ORCID: 0000-0003-3733-4023

k r y t y k i :

Dukaj Jacek, *Po piśmie*. Kraków:
Wydawnictwo Literackie, 2019.

„Pomiędzy przeżyciem i przeżyciem – maszyna do przeżywania, człowiek”

Jacek Dukaj, *Po piśmie*¹

„Co możesz zrobić – obserwuj zmiany mód [...] Może to tobie pierwszemu dane będzie spotkać Obcych”

Jacek Dukaj, *Czarne oceany*²

Jak czytać *Po piśmie*?

Jacek Dukaj jest przede wszystkim autorem powieści fantastyczno-naukowych, chciałbym zatem zacząć od uwagi na temat tej właśnie konwencji. W *science fiction* jest miejsce na pewną spekulatywność w budowaniu *quasi*-naukowych teorii, na tym przecież polegają jej futurologiczne ambicje. Poza tym oczekiwanie na potwierdzenie przez badaczy pewnych hipotez uniemożliwiałoby SF w ogóle. Przede wszystkim zaś wspomniana spekulatywność odnośnie do odkryć, wynalazków czy teorii objaśniających prawa fizycznej rzeczywistości nie neguje z założenia przewidywanych efektów ich oddziaływania, czyli dalekosiężnych konkluzji. Upraszczając nieco, można powiedzieć, że pisarzom SF zdarza się zmylić drogę, ale i tak dotrzeć do celu. Świetnym przykładem jest klasyczny już *Frankenstein*³ – powieść stawia pytania o możliwości kreacyjne człowieka i jej konsekwencje, zwłaszcza etyczne. To, że następca *homo sapiens* nie powstanie ze wskrzeszonych zwłok, a będzie raczej efektem bioinżynierii czy digitalizacji ma tu mniejsze znaczenie⁴. Większość pytań postawionych przez Mary Shelley w pierwszej połowie XIX wieku pozostaje aktualna do dziś.

¹ Jacek Dukaj, *Po piśmie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019), 395. J. Dukaj, *Po piśmie*, Kraków 2019, s. 395. Paginacja w tekście głównym z dopiskiem PP.

² Jacek Dukaj, *Czarne oceany*, II (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008), 172–73.

³ Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, tłum. Henryk Goldmann (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1989).

⁴ O najnowszych filmach w konwencji *science fiction*, które przedstawiają kilka różnych dróg stworzenia czy powstania następcy *homo sapiens*, pisałem w: Piotr Gorliński-Kucik, „Między nadzieją a paranoją. O post-człowieku w filmach *science fiction* (na kilku przykładach)”, *Creatio Fantastica*, nr 2 (2018).

Inaczej rzecz ma się z esejem, który bywa oparty na skojarzeniach, nielinearnej, dygresyjnej i subiektywnej narracji, jest refleksyjny i hybrydyczny gatunkowo – tak często realizuje się literacka odmiana tej formy. Mamy też do czynienia z esejem naukowym, który cechuje spójność stylistyczna, wynikanie przyczynowo-skutkowe oraz skrupulatne odnotowywanie źródeł.

Uważam, że można przeczytać *Po piśmie* Jacka Dukaja na dwa sposoby. Pierwszy z nich polegałby na uważnym śledzeniu wywodu autora *Lodu* i poddawaniu krytyce doboru i sposobu użycia źródeł, pewnych generalizacji czy arbitralnego konstruowania niektórych wniosków. Problem w tym, że Dukaj korzysta z tekstów o różnej proveniencji (naukowych, publicystycznych) z bardzo odległych dziedzin (neurologia, filozofia, językoznawstwo). Píše tak:

Nie odkrywam tu bowiem żadnych nieznanymi wcześniej faktów. Nie przeprowadzałem badań socjologicznych, które miałyby dostarczyć nowych danych. Każdą cegiełkę do tego łuku teorii wykradłem z cudzych architektur myśli. Mój jest tylko sposób, w jakie je organizuję (reorganizuję) (PP, s. 233-234).

Tego rodzaju polemikę podjął Michał Tabaczyński⁵, śledząc w swoim erudycyjnym i bardzo merytorycznym tekście braki w metodologii autora *Lodu*: „Dukaj dokonuje wielu spłaszczeń, ale najważniejsze dotyczą dwóch struktur: społecznej i narracyjnej”⁶. Pierwsza rzecz dotyczy przede wszystkim tego, że „U Dukaja literatura doby pisma jest właściwie wyłącznie strukturą fabularną”⁷. Opierając się na Rolandzie Barcie, Jayu Davidzie Bolterze oraz historii literatury, Tabaczyński dowodzi, że myślenie pozalinearne było właściwe pismu jeszcze w czasach jego świetności. Podobnie z absolutyzacją druku – posądza badacz autora *Lodu* o tkwienie w „micie gutenbergiańskim”, który skutki tego wynalazku ujmuje w kategoriach rewolucji, a nie ewolucji. Obok zarzutów o uproszczenia i pomijanie pośrednich stadiów ewolucji (na linii oralność – piśmiennictwo – postpismo) pojawiają się też obawy o niedostrzeganie procesów remediacji nowych mediów⁸, zwłaszcza że bezpośredni transfer przeżyć miałby być „rzeczywistym zerwaniem ewolucji piśmienności”⁹. Dukajowy myślnik lepiej zaś, według Tabaczyńskiego, zastąpić habitusem Pierre’a Bourdieu, a to dlatego, że oprócz pisma na nasze uwarunkowanie wpływają: „doświadczenie cielesne, orientacyjny i kinestetyczne, nieuświadomiona symbolika przestrzeni”¹⁰ oraz płeć i klasa społeczna.

Czytam polemikę Tabaczyńskiego i z niektórymi argumentami się zgadzam, z innymi próbowałbym polemizować. Nie chodzi o to, że cała literatura jest narracyjna, ale o to, że linearna (o) powieść najmocniej (i najszerzej) oddziaływała, a do swojego wyczerpania sama się przysłużyła (co autor *Lodu* mówi wprost). Nie można powiedzieć, że Dukaj nie dostrzega zjawiska remediacji, podczas gdy jest autorem *Starości aksolota* i zwraca uwagę na przejściowość obecnego etapu: seriale Netflix’a zatopione są w porządku pisma, ale mediują w stronę modułów przeżyć,

⁵ Michał Tabaczyński, „Po huku, po szumie, po piśmie”, *Dwutygodnik.com*, udostępniono 23 październik 2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8315-po-huku-po-szumie-po-pismie.html>.

⁶ Tabaczyński.

⁷ Tabaczyński.

⁸ Mirosław Filiciak i Alek Tarkowski, „ALFABET NOWEJ KULTURY: R jak Remediacja”, *Dwutygodnik.com*, udostępniono 23 październik 2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html>. Chodzi tu o proces wzajemnego wpływu i oddziaływania starych i nowych mediów (telewizja wpłynęła na Internet, który teraz wymusza na telewizji upodobnienie się do Internetu) oraz ich odbiorców.

⁹ Tabaczyński, „Po huku, po szumie, po piśmie”.

¹⁰ Tabaczyński.

z czego wynika, że do czynienia mamy z ewolucją, a nie rewolucją. Koncept „myślunku pisma” podkreśla, że społeczne uwarunkowania habitusu zatopione są w piśmie jako narzędziu władzy, bo przez pismo były kształtowane. Literackość, metafory, poetyckość języka, kreatywne słowotwórstwo mają tu pewną wartość naddaną. Dukaj nie proponuje czytelnikom naukowej rozprawy, siłą rzeczy zamkniętej w obrębie określonej metodologii. Ta misterna konstrukcja jest z założenia spekulatywna i w tym drzemie jej urok, a przede wszystkim – potencjał. To tekst pisarza-futurologa, i tak – jak sędzę – należy go czytać. Tak jak czyta się eseje Stanisława Lema¹¹.

Dlatego zwracam się w stronę drugiego sposobu czytania *Po piśmie*: jak eseju literackiego, względnie nawet literatury, i to – w pewnych miejscach – w konwencji *science fiction* (wróć do tego na końcu). Większą uwagę chcę poświęcić rekonstrukcji toku myślowego, ten bowiem wydaje się wcale słuszny. Dukaj chciał coś – mówiąc językiem Gombrowicza – „wyjęzyczyć”, ale nie potrafił tego zrobić w prozie (stąd, jak rozumiem, porażka w tworzeniu *Rekursji*), spróbował zatem w *Po piśmie*, które jest, jak sam przyznaje, „*jam session* skojarzeń i hipotez” (PP, s. 232). Niektóre elementy swoich wcześniejszych powieści traktuje jako oznaki kształtującej się koncepcji¹².

Wyjęzyczanie idei (Dukaj wobec siebie)

Chociaż wiele z wcześniejszych utworów autora *Lodu* można *post factum* odczytać w kontekście postpiśmienności (Dukaj sam to sugeruje), to mniej więcej od roku 2012 pewne idee pojawiają się w jego tekstach literackich bardzo wyraźnie. *Portret nietoty*¹³ to opowieść o świecie, w którym ludzie władają szóstym zmysłem. Bohaterką opowiadania jest Laura, tego akurat zmysłu, wskutek wrodzonego kalectwa, pozbawiona: „diagnozy tetologów od początku brzmiały jak wyrok: całkowity brak nerwów tuchowych, neuropatia tetyczna”¹⁴. Co znaczy otuchować, stuchować, pachować, wytuszyć? Tyle, co dla niewidomego czerwony, dla głuchego – Fis-dur. Dziewczyna podejmuje nieustanny wysiłek translacji oparty na zmysłowych skojarzeniach: „Tak zaczęła się życiowa misja Laury, wyzwanie niemożliwe, jej *quest* donkiszotowy i katabaza sensualna: przetłumaczyć świat tuchujących na świat nietoty”¹⁵. Obraz świata zbudowany na fikcyjnym zmyśle oddano za pomocą neologizmów oraz synestezji:

Nazajutrz obudziła się z już z pewnością przeciwną: niebo było zimnobłękitne, powietrze kieliszkowe, przez uchylony świetlik poddasza trylowały paździenikowe cherubiny miasta, pachniało mokrymi parasolami i wichrowym wrzosem¹⁶.

Partnerem Laury jest Gustaw Rak-Raczyński, wybitny artysta realizujący się w komcharstwie, które odbiera się właśnie za pomocą nerwów tuchowych. Jego wielkim projektem jest „arche-

¹¹Zob. Stanisław Lem, *Summa technologiae*, IV (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1984). Lem nie zawsze był w stanie przewidzieć pośrednie stadia ewolucji pewnych technologii i czasem się mylił. Jego eseje są też interdyscyplinarne i zdarzają się w nich uogólnienia i uproszczenia – a jednak prognozy autora *Solaris* okazywały się ostatecznie względnie trafne.

¹²W przypisach przywołuję najważniejsze odwołania do powieści Dukaja. O twórczości autora *Lodu* pisałem szerzej w: Piotr Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction: proza Jacka Dukaja* (Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2017).

¹³Jacek Dukaj, „Portret nietoty”, w *Zachcianki: dziesięć zmysłowych opowieści*; Chutnik, Dębski, Dukaj, Gretkowska, Kofta, Kuczok, Miłoszewski, Plebanek, Tulli, Twardoch, red. Beata Kołodziejska (Warszawa: Świat Książki, 2012).

¹⁴Dukaj, 91.

¹⁵Dukaj, 69.

¹⁶Dukaj, 62.

ologia ducha”, polegająca na tłumaczeniu tuchowania ludzi z innych epok. Ostatecznie Laura kończy jako element jego artystycznej instalacji.

O *Starości aksolotla*¹⁷ pisałem już na łamach „Forum Poetyki”¹⁸. Oprócz metafory kondycji człowieka w perspektywie transhumanizmu jako niedojrzałej formy larwalnej gatunku, który jednak, dzięki impulsowi „z zewnątrz” cywilizacji, może się rozmnażać, ważna jest także forma książki. Wydana w formacie digitalnym próbuje testować poetykę powieści e-bookowej dzięki hiperłączom, przypisom oraz różnego rodzaju grafikom¹⁹ i wychodzi w stronę komunikacji multimedialnej. Wysnułem z tego wniosek, że literatura poradzi sobie bez formy papierowej książki, przesiadając się na inne nośniki (podobnie jak człowiek przesiadzie się ze swojej „naturalnej” formy organicznej na inne). Dziś, *Po piśmie*, należałoby dodać, że literatura poradzi sobie jeszcze przez jakiś czas, a tym, co trwa, będzie instynkt dzielenia się przeżyciami (okresowo przyjmujący formę literatury piśmiennej).

Kolejny eksperyment to spolszczenie *Serca ciemności*²⁰. Była to próba oddania w polszczyźnie XXI wieku eksperymentu Josepha Conrada, który próbował „low-techowego” transferu przeżyć²¹. Istota tego zabiegu polegała na założeniu pisarza, że „Wielka sztuka przemawia przede wszystkim do zmysłów”, a pisarz powinien „słowem pisany sprawić, byś USŁYSZAŁ, byś PO-CZUŁ, a nade wszystko – ZOBACZYŁ”²². Dlatego też oceniać tego tłumaczenia nie można względem standardowych kategorii translatoryki, to przekład ekstremalnie osławiający, bo biorący pod uwagę przeformatowanie umysłów czytelników. Na ile lepiej wczuł się czytelnik w narratora, który wczuł się w Marlowe’a, który wczuł się w Kurtza w spolszczeniu Dukaja, niż w poprzednich tłumaczeniach? Różnice najlepiej dostrzec, śledząc konkretne frazy w oryginale²³, tłumaczeniu Magdy Heydel²⁴ oraz spolszczeniu autora *Lodu*²⁵.

¹⁷Jacek Dukaj, *Starość Aksolotla* (Allegro, 2015).

¹⁸Piotr Gorliński-Kucik, „Przeprowadzka literatury”, *Forum Poetyki*, nr 5 (jesień 2016): 44–55, <http://fp.amu.edu.pl/przeprowadzka-literatury/>.

¹⁹W pewnym sensie podobny trend zarysował się już w: Jacek Dukaj, *Wroniec* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009).

²⁰Joseph Conrad, *Serce ciemności* = *Heart of darkness*, tłum. Jacek Dukaj (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017). Tekst powstał w roku 2015, ale fascynację powieścią Conrada dostrzec można było już w opowiadaniu *Serce mroku* z roku 1998. Zob. Jacek Dukaj, „Serce mroku”, w *Król Bólu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010).

²¹O metodzie deprawacji sensorycznej stosowanej przez Conrada w celu zbudowania empatii, a następnie wzięcia się w drugiego (niekoniecznie istniejącego!) Zob. Dukaj, *Po piśmie*, 159–62. Tak odczytane *Heart of Darkness* staje się ważnym ogniwem całej koncepcji Dukaja.

²²Conrad, *Serce ciemności* = *Heart of darkness*, 5. (przedmowa Conrada do Murzyna z załogi „Narcyza”: Por. Dukaj, *Po piśmie*, 155.).

²³Pierwszy opis Marlowe’a buduje Conrad tak: „Marlow sat cross-legged right aft, leaning against the mizzenmast. He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. [...] «Mind», he began again, lifting one arm from the elbow, the palm of the hand outwards, so that, with his legs folded before him, he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus-flower”. Joseph Conrad, „Heart of Darkness”, udostępniono 23 październik 2019, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/526/pg526.txt>.

²⁴Ten sam opis tłumacza oddaje tymi słowami: „Marlow siedział po turecku z prawej strony rufy, oparty o maszt. Policzki miał zapadłe, żółtawą cerę, proste plecy; sprawiał wrażenie ascety, a siedząc tak z opuszczonymi ramionami i otwartymi dłońmi, wyglądał niczym bożek (...) – A jednak – podjął po chwili, unosząc ku nam zgiętą w łokciu rękę z otwartą dłonią: siedział ze skrzyżowanymi nogami, wyglądał niczym nauczający Budda, w europejskim stroju i bez kwiatu lotosu – a jednak nikt z nas nie miałby dokładnie takich samych odczuć jak on”. Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. Magdalena Heydel (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2011), 8, 11.

²⁵A w spolszczeniu Dukaja fragment ten wygląda tak: „Z prawej strony rufy, oparty o maszt, siedzi Marlow: zapadłe policzki, żółtłkła cera, ręce wzdłuż ciała, otwarte dłonie – asceta, bożek, Budda [...] A Marlow – skrzyżowane nogi, jednak ręka otwarta dłonią do góry, ubiór Europejczyka, ale to Budda, Budda minus kwiat lotosu”. Conrad, *Serce ciemności* = *Heart of darkness*, 7, 9.

W opowiadaniu *Vtrko*²⁶ Daniel Massny podróżuje do fikcyjnej, postradzieckiej Republiki Trskiej, aby dowiedzieć się, że jest jednym z licznych, nieślubnych dzieci byłego dyktatora Milovoia Strkovskiego. Poza kilkoma fragmentami, w których Dukaj próbuje stylistycznych eksperymentów jeszcze-piśmiennego przekazywania przeżyć, interesujące są fragmenty dotyczące polityki, która dzieje się niejako poza politykami i za pośrednictwem nowych mediów:

[...] to dziennikarze i macherzy kultury są prawdziwymi politykami XXI wieku; posłowie i ministrowie jedynie przekuwają na ustawy i zarządzenia oczywistości przewalczone już wcześniej w umysłach wyborców. – Następny Stalin Hitler Strkovski wyjdzie na świat z serialu Netflixa²⁷.

To świat, w którym *big data* wiedzą o człowieku więcej niż on sam. Kiedy Massny cierpiał na depresję i myśli samobójcze:

Nawet Google podsuwało mu podpowiedzi wyszukiwać technik eutanazji. Ty może nie odwiedzasz tych ciemnych piwnic jaźni, ale Amazony i Facebooki mają już ich detaliczne mapy²⁸.

Najciekawszym bodaj tekstem literackim, w którym próbuje Dukaj oddać zarówno koncepcje transferu przeżyć, jak i upodmiotowionego narzędzia, jest *Imperium chmur*²⁹. Nakreślona z rozmachem historia alternatywna oparta jest na fantastycznym koncepcie profesora Geista z *Lalki* Bolesława Prusa³⁰ – metalu lżejszym od powietrza. Dysponentami wiedzy są Stanisław Wokulski i Julian Ochocki, pochodzący z Kraju, Który Nie Istnieje (Polska). Przekazują Cesarstwu Nihonu³¹ (Japonia) patent na Żelazo Ducha, aby kiedy rozpęta się wojna, wykroić z Imperium Rosyjskiego terytorium dla Polski. Nihon (w tej rzeczywistości względnie demokratyzowany) buduje Okręty Żelaza Ducha, a następnie swoją militarną potęgę i staje się imperium. W Europie powstaje Rzeczpospolita Polska, której pozycja opiera się na technologii lekkiego metalu³², a jej prezydentem, do czasu zamachu, jest Wokulski³³.

Najważniejszy jednak w *Imperium chmur* jest „bezosobowy przepływ wiedzy”. Kiyoko, współpracująca z Ochockim, kaligrafuje znaki kanji, ale te są zbyt powolne do zapisywania mowy, zaczyna więc używać soki³⁴, graficznego systemu bliskiego malarstwu. Następnie przepisuje soki na kanji, i choć brzmienie się zgadza, znaczenie dwóch zapisów znacznie się między sobą różni. Dziewczyna nie wie, skąd się bierze różnica, podobnie jak Ochocki: „Nie potrafię wykazać krok

²⁶Jacek Dukaj, „Vtrko”, w *Ojciec: Opowiadania*, przez Jacek Dukaj i in. (Warszawa: Ringier Axel Springer Polska Sp. z o.o., 2017).

²⁷Dukaj, 264.

²⁸Dukaj, 247.

²⁹Jacek Dukaj, „Imperium chmur”, w *Inne światy: antologia inspirowana pracami Jakuba Różalskiego*, przez Jacek Dukaj i in. (Kraków: Wydawnictwo SQN, 2018).

³⁰Zob. fragment rozdziału *Widziadło*: Bolesław Prus, *Lalka*, red. Józef Bachórz, t. II, BN, I (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), 134–47.

³¹Jego mieszkańcy coraz mocniej z biegiem czasu przejmują formy zachowań „barbarzyńców” z Europy.

³²Dukaj, „Imperium chmur”, 591.

³³W konflikcie swoją rolę odgrywają idee niepodległościowe Romana Dmowskiego i Józefa Piłsudskiego (specyficznie spersonifikowane w postaciach braci Ezawa i Jakuba Ochockich). Dmowski w porozumieniu z Wokulskim miał bardziej skupić się na gromadzeniu kapitału i szachować Rosję „możliwością powstania”, Piłsudski miał stawiać na czyn zbrojny, co ostatecznie się urzeczywistniło i w efekcie sprawdziło. Dukaj, 531.

³⁴Dukaj, 429–31.. O postpiśmienności w cywilizacji chińskiej zob. Dukaj, *Po piśmie*, 249–52.

po kroku, myśl po myśli, dlaczego działa. Ale – działa. Widzimy, że działa”³⁵. Japończycy próbują złamać tajemnicę Polaków, ale Kiyoko jest bezradna: „Myśl nie potrzebuje myślącego [...] Potrzebuje ręki i pióra”³⁶. Ostatecznie przecież „Nie musimy rozumieć drogi prowadzącej do tej wiedzy, żeby uczynić z wiedzy użytek”³⁷. Chociaż metal lżejszy od powietrza wygenerował postęp technologiczny i w efekcie zmienił oblicze świata, a wiedzę o nim wykładano na uniwersytetach, to – jeśli dobrze rozumiem – nie pojęto, jak odkryto sposób jego uzyskania³⁸. *Imperium chmur* to opowieść o subtelnościach pisma i o tym, że podczas tłumaczenia jednego systemu na drugi rodzi się nieświadomy dla człowieka naddatek. Ten naddatek – mówiąc językiem *Po piśmie* – upodmiotawia się i odtąd traktuje człowieka jako narzędzie. „Strzała nie potrzebuje łucznika”³⁹.

Po piśmie

Tytułowy esej poprzedza pięć krótszych, publikowanych już w latach 2013–2017⁴⁰. Zakreślają one szersze kręgi, na których wyrasta postpiśmienność. A zatem podług wektorów (1) transhumanizmu człowiek i jego otoczenie przenoszą się stopniowo ze środowiska materialnego, do niematerialnego⁴¹. Nasze ciała stopniowo się wirtualizują, coraz swobodniej rzeźbimy je podług naszych wyobrażeń. Jako że „granie w grę upodmiotawia zasady tej gry”, możliwe, że to technologia używa nas do swojej ewolucji⁴². Z rozwoju technologicznego wynika postępująca (2) delaboryzacja. Dukaj wierzy w moc gospodarki nadobfitości, która utrzyma rzesze bezrobotnych⁴³. Jeśli praca jest wartością samą w sobie, należy zatem stworzyć protezę tej wartości. „Rozrywka staje się naszą pracą; rozrywka – sensem życia” (PP, s. 76)⁴⁴. Z związku z tym powstają gałęzie przemysłu dostarczające zajęcie w czasie wolnym, a dzięki *big data*⁴⁵

³⁵Dukaj, „Imperium chmur”, 484.

³⁶Dukaj, 507.

³⁷Dukaj, 567.

³⁸Dukaj, 565, 572–73.

³⁹Dukaj, 595.

⁴⁰*Trzecia Wojna Światowa Ciała z Umysłem* w miesięczniku „Znak” (2013), *Szczęśliwi uprawiacze nudy* w „Przeglądzie Politycznym” (2019), *Do kresu nadziei* było pierwotnie wykładem wygłoszonym w cyklu TeKa Refleksji (2016), *Sztuka w czasach sztucznej inteligencji* to także wykład dla Forum Przyszłości Kultury, opublikowany następnie w „Gazecie Wyborczej” (2017), natomiast *Żyj mnie* ukazało się w brytyjskiej antologii *Conradology* oraz w „Książkach” (2017); zob. PP, s. 399–400.

⁴¹„Pierwsza Wojna Światowa Ciała z Umysłem była wojną religii. Druga Wojna Światowa Ciała z Umysłem była wojną filozofii. Trzecia Wojna Światowa Ciała z Umysłem jest wojną technologii” (Dukaj, *Po piśmie*, 27.).

⁴²Ten problem zarysowuje Dukaj już w *Czarnych oceanach*, kiedy mowa o „metaksokracji”. zob. Dukaj, *Czarne oceany*; Dukaj, *Po piśmie*, 10. Transhumanizm jest tematem w zasadzie większości tekstów prozatorskich Dukaja. O najbardziej zaawansowanym etapie rozwoju cywilizacji zob. Jacek Dukaj, „Aguerre w świecie”, w *Król Bólu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010); oraz Jacek Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość: pierwsza tercja progresu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009).

⁴³W najbardziej obrazowy sposób ukazał to Dukaj w *Cruxie*. W Polsce roku 2054 bezrobotne i żyjące w biedzie warstwy społeczeństwa buntują się przeciwko salariatowi, który je – dzięki postępowi wydajności pracy oraz programom socjalnym – *de facto* utrzymuje. Zob. Jacek Dukaj, „Crux”, w *Król Bólu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010).

⁴⁴W *Linii oporu* bohaterowie tkwią w takim właśnie stanie, zwanym tu *nolensum* – niewielki czas pracy pozwala zarobić fundusze, wystarczające na stosunkowo długi czas życia bez pracy. Rozrywki pozbawionym celu ludziom dostarczają „plaje” i „szlaje”. Funkcjonują też w „konstelacjach znajomych”, a ich relacje z ludźmi przypominają relacje pomiędzy użytkownikami mediów społecznościowych. Zob. Jacek Dukaj, „Linia oporu”, w *Król Bólu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010).

⁴⁵*Big data* to ogromny zbiór danych różnej proveniencji. W tym kontekście mowa o danych zbieranych głównie za pośrednictwem Internetu, a dotyczących jego użytkowników. Portale społecznościowe (np. Facebook i cały ekosystem Google) nieustannie analizują, co, kiedy i jak klikamy, które treści interesują nas bardziej, gdzie i kiedy bywamy (GPS), a także wiele więcej.

algorytmy zaproponują odbiorcy teksty kultury coraz lepiej dopasowane pod jego osobiste, nieuświadomione preferencje. Powstanie inżyniera zajętości i wartości (PP, s. 78-80).

Technologia (3) likwiduje niespełnienie (nadzieję⁴⁶), zasypując przestrzeń pomiędzy „chcę” a „mam”. YouTube, Netflix czy Amazon proponują nam kolejny tekst kultury, o którego istnieniu nie mieliśmy nawet pojęcia. „«Wiedza o człowieku jest poza człowiekiem» – takie *credo* ukułem dla epoki posthumanistycznej” (PP, s. 100) – pisze Dukaj. W erze digitalnej wszystko podlega cyfryzacji, jest (4) nieaurystyczne (to odwołanie do koncepcji Waltera Benjamina). Nasza sztuka to sztuka życia, *lifestyle*; żyjemy razem w mediach społecznościowych. Wnet sztukę tworzyć będzie sztuczna inteligencja, a zatem „[...] to sam Logos [...] determinuje kształt człowieczeństwa nieaurystycznego. Technologia jest twórcą wartości” (PP, s. 141). To odpodmiotowanie człowieka nie oznacza wszak dehumanizacji. Mamy do czynienia z następującymi po sobie (5) metodami transferów przeżyć: słowa → sztuka figuratywna → *augmented reality* → *Mind-machine interface* (PP, s. 153). Transfer przeżyć eliminuje zakodowywanie (przez nadawcę) i odcodowywanie (przez odbiorcę) przeżyć w znakach.

Oto podstawy koncepcji Dukaja. Człowiekiem rządzi instynkt uzewnętrzniania przeżyć, a zatem dzieje człowieka można opowiedzieć jako historię ewolucji metod ich transferu: oralność → piśmienność → bezpośredni transfer. Te trzy porządki generują trzy „myślunki”, style myślenia, *mindstyle's* (niebędące ani umysłowościami, ani światopoglądami), które z kolei generują trzy odmienne człowieczeństwa, w konsekwencji kształtujące ekonomię, estetykę, etykę czy politykę⁴⁷.

Wróćmy teraz do frazy: „granie upodmiotawia reguły gry”. W ważnych grach, w które zdarzyło się grać człowiekowi przez wieki „zwykliśmy nadawać [...] regułom imiona, stawiać im posągi i ołtarze” (PP, s. 192)⁴⁸. A co, jeśli grając na znakach, posługując się językiem, pomyślimy tę grę odwrotnie: może to język posługuje się nami? Myślę, że dobrym przykładem jest literatura jako system: najbardziej wtajemniczeni, od pisarza, przez krytyka, po badacza, poruszają się w systemie wzajemnych nawiązań do tekstów, konwencji, poetyk. Grają w grę, jaką jest literatura. Albo, jak powiedziałaby Dukaj, literatura gra nami w swoją grę. „To, co nami się tu posługuje, nie ma intelektu, intencji, woli. Jest; to wszystko, co da się o nim uczciwie powiedzieć” (PP, s. 193)⁴⁹.

⁴⁶Dukaj nagina tu polszczyznę względem innych języków i mówi o „nadziejowaniu” zamiast „posiadaniu nadziei”. Zob. Dukaj, *Po piśmie*, 94 i n.

⁴⁷To, na pewnym poziomie uogólnienia, zbieżne z poglądami McLuhana. Zakłada on, że doświadczenia, postawy umysłowe oraz ekspresja są kształtowane przez media, będące przedłużeniem zmysłów człowieka. W efekcie kształtują zaś media samego człowieka. Jeśli dobrze rozumiem, postpiśmienność nie tylko pogłębi zjawisko „globalnej wioski”, ale też wygeneruje media ekstremalnie gorące, które z człowieka uczynią biernego odbiorcę, pozbawionego konieczności uzupełnienia otrzymywanego przekazu. Zob. Marshall McLuhan, *Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan i Frank Zingrone, tłum. Ewa Różalska i Jacek M. Stokłosa (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2001), 136–258. Już Walter Ong pisał o piśmie jako technologii i opisywał różnice ludzkiej mentalności pod wpływem oralności i pisma (zob. Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, II popr. (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011)).

⁴⁸Ruch odpodmiotowania i upodmiotowania próbował Dukaj wyrazić językiem literatury w *Lodzie* (zob. Jacek Dukaj, *Lód* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007)), kiedy Benedykt Gierosławski znajdował się pod władzą konieczności zamrożonych struktur myślowych, zmieniała się językowa konstrukcja wypowiedzi pierwszoosobowego narratora („robiło się”, „szło się”, „zaśmiało się”). Z formą, która determinowała zachowanie, zmagali się bohaterowie *Innych pieśni* (zob. Jacek Dukaj, *Inne pieśni*, II (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009)).

⁴⁹W pewnym sensie podobnym tokiem myślenia, tylko w kontekście języka, posługuje się badacz, na którego Dukaj się powołuje: Daniel Leonard Everett, *Język: narzędzie kultury*, tłum. Zofia Wąchocka i Paweł Paszkowski (Kraków: Copernicus Center Press, 2018).

Myślunek oralny (oparty na redundantnej, totalizującej oraz emfatycznej oralności) został wyparty przez myślunek pisma, kiedy kultura agrarna i organizmy miejskie wygenerowały ekonomiczną nadwyżkę, którą należało zarządzać (a wprawdzie „zapamiętać”). W jego porządku nauczyliśmy się dedukcji, myślenia symbolami i ideami, a także abstrakcjami i konstruktami analitycznymi, oraz strukturalnej empatii (pismo stworzyło człowieczeństwo myślunku pisma). Obie te formacje są do siebie o tyle podobne, że używają symbolicznego kodowania przeżyć.

Na kolejnym etapie pominiemy kodowanie i skupimy się na samych przeżyciach. Przesiadamy się na technologię bardziej efektywną w przekazywaniu przeżyć – transferować będziemy bowiem nie znaki przeżyć, a same przeżycia. Innymi słowy: instynkt uzewnętrznienia przeżyć chce pozbyć się wysiłku kodowania i odekodowywania (PP, s. 266). Bezpośredni transfer zastąpi naturalne środowisko bodźców (PP, s. 272), a ich nośnikami staną się *Virtual Reality* oraz *Augmented Reality*, by w końcu podawać je bezpośrednio do mózgów przeżywaczy bez udziału zmysłów⁵⁰ (jeśli dobrze rozumiem, byłoby to spełnienie utopii niezapśredniczonego poznania).

Człowieka oralnego charakteryzowało myślenie czasownikowe, piśmiennego – rzeczownikowe, postpiśmiennego będzie charakteryzować myślenie przymiotnikowe (PP, s. 210), najważniejsza bowiem będzie jakość transferowanych przeżyć, których źródło znajdzie się poza osobistą weryfikacją. A zatem kultura transferu bezpośredniego przekracza granice fikcji i realu, sytuuje się poza opozycją *fiction* i *non-fiction*, przeżyciom nadając jakość prawdy.

Czy da się jeszcze obronić ustępujący myślunek? Dukaj pisze: „Człowiek wychowany w piśmie właściwie nie może myśleć o postpiśmienności inaczej jak o nowym barbarzyństwie i upadku kultury pisma” (PP, s. 187), bo na wychowanych w kulturze pisma działają ustalone dawno „hierarchie prestiżu”. Choć w krajach najbardziej rozwiniętego bezpośredniego transferu przeżyć IQ spada z dekad na dekadę, to sam wskaźnik zanurzony jest w logice pisma, i wnet pojawi się inny wyznacznik określający sprawność. „Zazwyczaj widzi się w tych zmianach zmiany na gorsze. Ich istotę stanowią tymczasem przewroty samych wartości, wedle których mierzymy gorszość i lepszność” (PP, s. 265).

Dziś czytamy coraz mniej, bo lektura zabiera nam zbyt dużo czasu⁵¹, a czytanie nie jest nam potrzebne, aby funkcjonować w społeczeństwie, odnieść w nim zawodowy i ekonomiczny sukces (nie gwarantuje już efektywnego przyrostu wiedzy) czy nawet być częścią wspólnoty. Ostatnią przewagą pisma jest jego zdolność do formatowania mózgu ku długotrwałemu wysiłkowi skupiania uwagi na jednej czynności. Choć liczba tekstów, także pisanych, rośnie, to przewagę zyskuje postpiśmienny format książki, a bibliofilstwo przeżywa niszową eksplozję⁵². Przekaz

⁵⁰ „Ale już dziś praktycy mass mediów składają deklaracje rychłego ziszczenia technologii transferu przeżyć w wersji krańcowej, pomijającej bodźce zmysłowe: przeżycie wędrowałoby po mózgach bez żadnych pośredników” (Dukaj, *Po piśmie*, 277.).

⁵¹ Por. Jacek Dukaj, „Za długie, nie przeczytam...”, *Tygodnik Powszechny*, udostępniono 23 październik 2019, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/za-dlugie-nie-przeczytam-142865>. Zob. też: Jacek Dukaj, „Lament miłośnika cegieł”, *Gazeta Wyborcza*, 12 listopad 2015; por. Dukaj, *Po piśmie*, 10.

⁵² Swoją drogą warto odnotować ciekawe przeformułowanie sposobów mówienia o literaturze. Obok krytyki literackiej mamy do czynienia z licznymi wypowiedziami o książkach (notki, streszczenia, omówienia), które wypełniają internetowe blogi. Jednak coraz częściej napotykamy specyficzną formę niszowego bibliofilstwa, które skupia się już nie na tekście, ale na samej książce. Prym wiedzie w tym trendzie Instagram, na którym powstają profile pełne barwnych zdjęć skupiających się tylko na książkach. Aby zdać sobie sprawę ze skali zjawiska, wystarczy przeszukać portal za pomocą hasztagu #bookstagram.

audiowizualny (wywiad, wykład, podcast, audiobook) zyskuje przewagę, nie tylko dlatego, że nacisk na niego kładą podmioty produkujące rozrywkę (stanowi on obecnie najlepszy sposób opowiadania, niemal przyległy do życia). Dominuje także w dyskursie prasowym, eseistycznym, edukacji szkolnej i dydaktyce akademickiej, głównie poprzez prezentacje multimedialne.

Jeśli Dukaj ma rację, oto nadchodzi stopniowy koniec literatury. Jej „resztką”, poza transferowaniem przeżyć, jest sam człowiek, a jej domeną pozostanie funkcja sprawcza, sposób ujmowania idei, formalizm języka, możliwość kreślenia „krajobrazów ducha”. Pocieszenie człowiek pisma znajduje w tym, że to prawdopodobnie on będzie inżynierem bezpośredniego transferu przeżyć (chyba że technologia osiągnie autonomię) albo nastąpi wymiana cykli (piśmienność – postpiśmienność – piśmienność).

Trzecie człowieczeństwo. Poetyka myślunku postpisma

W nowej erze czeka nas postreligijność oparta na duchowości (*spirituality*), filozofia obuduje swoim dyskursem empatyzowanie oraz myślenie pozapodmiotowe, a jej głównym modelem będzie „sztuka bycia”, w życiu społecznym nadejdzie byt „jakikolwiek”⁵³. W ekonomii pieniądź już staje się pustym znakiem, a przedmiot transakcji jest coraz bardziej zwirtualizowany⁵⁴. Polityka będzie polityką jednostkową, bowiem w zindywidualizowanym świecie niemożliwe będzie zredukowanie kombinacji przeżyć do prostych składowych: „[...] nie mamy społeczeństwa [...] Są tylko miliardy tożsamości [...] [więc gramy – przyp. P.G.K.] transferami tych tożsamości” (PP, s. 353). Możemy ponadto żyć każdego i każdą narrację, w którą się „wfikcjonowujemy” (żyjemy w postfikcji, zatem postprawda i *fake newsy* nie powinny nas ekscytować). Demokracja zamieni się w patokrację opartą na roli czwartej władzy – symbolicznej (władza także znajduje się poza człowiekiem).

Człowiek postpisma będzie biologiczną maszyną do przeżywania, odpodmiotowiony przez nieskończoną rekursywność (PP, s. 384–386). Skoro tożsamość (jestem tym, co przeżyłem) jest transferowalna (streamujemy przeżycia i emocje), to dryfujemy rzekami przeżyć, w których wszyscy żyją wszystkich: „Oto koło hermeneutyczne Facebooka: John żyje Franka, który żyje Pierre’a, który żyje Swiętlanę, która żyje Mariko, która żyje Li, która żyje Johna” (PP, s. 172). Wszystko zatem jest *contentem*, przeżycia (ich prawdziwość określa fakt ich przeżycia) konstytuują uniwersalnych, pasywnych przeżywaczy mających fikcję wolności osobistej. Żyjemy w stanie wzniesłego (w rozumieniu Burke’a) przepływu (*flow state*), w którym wyłącza się „ja”, a włącza – „czyste przeżywanie”. Odpodmiotowienie człowieka i upodmiotowienie przeżyć to logiczna konsekwencja bezpośredniego transferu przeżyć. „Życie żyje się poza nami” (PP, s. 393), bo „Bycie jest przeżywaniem” (PP, s. 393).

Jaka będzie zatem potyka postpiśmienna? Jesteśmy tu skazani na domysły, bowiem dla myślunku pisma jest to rzecz nie do pomyślenia (tak jak nie do pomyślenia jest dla nas sposób

⁵³Dukaj komentuje tu włoskiego filozofa (zob. Giorgio Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008).): „Agamben potrzebuje tych narzędzi myślowych [z historii filozofii – przyp. P.G.K.] do wytyczenia możliwości wspólnoty «ludzi bez właściwości». Jednostek niedefiniowanych żadnymi tożsamościami, a zatem żadnymi różnicami [...] Jedynie swoim byciem – każda z osobna” (Dukaj, *Po piśmie*, 340.). Włoski filozof także dostrzega „antynomię jednostkowości i ogólności” czającą się w języku, a potem w przemianach form komunikacji aż do ruchu odpodmiotowienia przeżywacza/bytu „jakiegokolwiek”. Dukaj wskazuje jednak różnice, między innymi w kontekście polityki. Tak przeczytany Agamben staje się ważnym antecedensem dla koncepcji Dukaja (zob. Dukaj, 339–43.).

⁵⁴To przypadek metagięldy i poddanego desubstancjalizacji pieniądza w *Czarnych oceanach*. Zob. Dukaj, *Czarne oceany*.

komunikowania się Obcych, których myślenie definiowałyby inne biologie, kultury czy fizyki). Zapowiedź tego daje nam pornografia, będąca zawsze w awangardzie technologicznej, aby skutecznie zaspokajać „wrodzony głód nagich przeżyć libidinalnych” (PP, s. 217) dzięki immersywności oraz wirtualnej rzeczywistości. Przeżywanie porno to przeżywanie bezkontekstowe, bezczasowe i przymiotnikowe (liczy się tu jakość prywatnego przeżycia), a zatem jako takie sytuuje się poza prawdą i fałszem.

Znajdziemy się zapewne w porządku postfabularnym, a nawet postlinearnym, kolejne mikroteksty wiązać się będą na zasadzie montażu probabilistycznego, mapy przeżyć czy wektorów interakcji (PP, s. 338). Logiczne wynikanie, do którego jesteśmy przyzwyczajeni na mocy ciągu przyczynowo-skutkowego zastąpi narracja wielokierunkowa i skojarzeniowa, podlegająca logice „kojarzenia przeżyć” (PP, s. 276).

Będziemy dryfować po tekstach tak, jak dziś dryfujemy po kolejnych klipach YouTube’a albo serialach Netflixa (dziś wciąż jeszcze zatopionych w myślunku pisma), tyle że algorytmy SI będą je proponować trafniej (bo na podstawie danych biometrycznych), i zanim jeszcze pomyślimy, że chcemy je zobaczyć. „I tak oto odnosimy wrażenie, że sama rzeczywistość przeżywana – w domu, na ulicy, w pracy, w sferze publicznej – rozpada się, fragmentaryzuje i chaotyzuje. Że jest bardziej jak Instagram, bardziej jak wall Facebooka i lawina linków” (PP, s. 303).

Poetyka postpiśmienna jest ewolucyjnie powiązana z poetyką ostatnich dekad myślunku pisma: „[...] kultura mash-upu i patchworku, samplowania i coverowania, mentalność DJ-a aplikowana do coraz odleglejszych od muzyki klubowej sfer ekspresji człowieka – one już wcześniej sygnalizowały wzrastanie presji myślunku postpiśmiennego, postlinearnego” (PP, s. 275). Sądzę, że zaobserwować możemy te zjawiska także w eksperymentach formalnych pisarzy „wyczerpania modernizmu”: w nielinearnych narracjach Leopolda Buczkowskiego, diarystyce Witolda Gombrowicza i w ogóle diarystycznej konwencji powieści, fabulacjach Tadeusza Konwickiego czy specyficznej formule pisarstwa Jerzego Limona. Chodzi o oznaki wyczerpywania się potencji narracji linearnej, wypłukiwanie się beletrystyki z opisów, używanie behawioryzmu jako dominującego języka, inwazję poetyki fragmentu, a także wiele z postmodernistycznych konceptów.

O przykład nie jest trudno, problem leży raczej w umiejętnym sposobie opisu poetyk, formy te bowiem leżą nie dość, że na granicy pomiędzy myślunkiem pisma i postpisma, to są na dodatek transmedialne. Sądzę, że jednym z lepszych przykładów jest vlog, którego genealogia wyglądałaby w przybliżeniu tak: dziennik pisany → dziennik internetowy (blog) → dziennik wideo (vlog). Oczywiście każda z tych odmian dziennika była sama w sobie zmienna w czasie, a poza tym miała różne warianty. Czym innym jest intymny notatnik dziewiętnastowiecznej guwernantki, a czym innym dziennik dwudziestowiecznego pisarza przeznaczony do publikacji. Blog publikuje się w Internecie, ale autor może albo prowadzić osobiste zapiski przeznaczone dla grona bliskich przyjaciół, albo – na przykład – felietonistykę dla bardzo szerokiego *spectrum* odbiorców.

Niech przykładem będzie YouTube’owy kanał Krzysztofa Gonciarza⁵⁵, mieszkającego na co dzień w Tokio. Z jednej strony zatopiony jest w myślunku pisma i tradycji gatunkowej dziennika: ma

⁵⁵Krzysztof Gonciarz, YouTube, udostępniono 23 listopad 2019, <https://www.youtube.com/user/wybuchajacebeczki>.

linearną narrację, jest subiektywną opowieścią o otaczającym autora świecie, jego działalności artystycznej i biznesowej oraz podróżach. Z drugiej zaś strony – korzysta z formatu audio-wideo. Tu wszak Gonciarz czerpie z dwóch co najmniej konwencji: filmowej i internetowej. Długie, estetyczne ujęcia krajobrazów, z pietyzmem komponowane kadry, odpowiednio dobrane kolory i monologi narratora o zabarwieniu egzystencjalnym; a obok tego trzęsące się ujęcia z ręki, zwroty do adresatów oraz interakcje z nimi (format Q&A) i pozorny chaos codzienności. To nic innego jak krzyżowanie się postaci gatunkowych⁵⁶, tylko na znacznie szerszym planie (krzyżując się tu odmiany, gatunki, rodzaje, media) i w znacznie szybszym niż dotąd tempie.

Osią tej opowieści jest sam Krzysztof Gonciarz. Co robię każdego wieczoru? Żyję Gonciarza – powiedziała by Dukaj. Spaceruję po parku Yoyogi, biegnę maraton w Londynie, zwiedzam Szkocję. Czuję emocje Gonciarza: smutek, gdy niszczy drona, dumę, gdy otwiera swoją wystawę w Muzeum Manggha w Krakowie, zmęczenie, gdy wraca z siłowni.

Kolejnym wcieleniem vloga są Instarelacje (Instastories⁵⁷), krótkie formy wideo. Żyjemy celebrytów modułami (ich?) przeżyć, lifestylami: trzy minutowe mikroformy z siłowni, potem dwa memy, jedno zdjęcie zdrowego posiłku, trzy kolejne minuty wypełnione przemyśleniami. A żyją ich, dosłownie, miliony: Instagram Cristiano Ronaldo⁵⁸ (jeden z najlepszych piłkarzy naszych czasów) obserwuje 177 milionów użytkowników, Lewisa Hamiltona⁵⁹ (pięciokrotny mistrz świata Formuły 1) – ponad 12, Stephena Kinga⁶⁰ (jeden z najpoczytniejszych autorów horrorów na świecie) – 1,2.

Żeby opisywać kolejne etapy ewolucji postpiśmiennej poetyki, należy czujnie obserwować nowe media i fluktuacje trendów (czy Snapchat stanie się popularniejszy niż Instagram?), z których wyłonią się nowe formy komunikacji i nowe poetyki. Jak pisał Dukaj: „Co możesz zrobić – obserwuj zmiany mód [...] Może to tobie pierwszemu dane będzie spotkać Obcych”⁶¹. Człowiek trzeciego myślniku będzie bowiem kimś innym niż człowiek drugiego myślniku. Być może poznamy go poetyce jego tekstów/przeżyć.

⁵⁶Zob. Ireneusz Opacki, „Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji”, *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1963): 349–89. Po drobiazgowej analizie *Dziwów* Romana Zmorskiego, *Królestwa* Leopolda Staffa, *Podróżnego i strumienia* Franciszka Karpińskiego Opacki dochodzi do takich wniosków: „Cechy konstytutywne niezmiennie, stałe, gatunkowi nie przysługują. Po pierwsze – ze względu na zachodzące «przepostaciowanie» w trakcie ewolucji. Po drugie – to w tym wypadku ważniejsze – ze względu na przesuwanie ważności dystynkcyjnych poszczególnych cech struktury w zależności od literackiego kontekstu epoki czy prądu” (Opacki, 387.). „Można natomiast mówić o [...] wielopostaciowości genologicznej, w tym sensie, że da się w utworze wysledzić obecność kilku utrwalonych dawniej postaci gatunkowych, które na danym etapie rozwoju zatraciły już swoją gatunkową wyrazistość, ograniczoną ściśle granicami prądu literackiego, w których ta postać się utrwaliła” (Opacki, 389.). Sądzę, że po pewnych zmianach, przede wszystkim analizowanych zakresów oraz używanego języka, ten tekst pozostaje w pewnym stopniu aktualny. Chodzi oczywiście, o wspomniany wcześniej, proces remediacji mediów.

⁵⁷Olimpia Jeneczek, „Kompletny poradnik jak relacjonować wydarzenia na InstaStories”, Sektor 3.0 - Technologie w organizacjach, udostępniono 23 październik 2019, <https://sektor3-0.pl/blog/kompletny-poradnik-jak-relacjonowac-wydarzenia-na-instastories/>. To jeden z wielu poradników, jaki możemy znaleźć w Internecie. Funkcje portali takich jak Instagram bardzo często się zmieniają, zatem i poradniki są aktualizowane. Najczęściej są skierowane do influencerów czy podmiotów komercyjnych, prowadzących za pośrednictwem tych mediów różne formy działalności reklamowej.

⁵⁸udostępniono 28 lipiec 2019, <https://www.instagram.com/cristiano/>.

⁵⁹udostępniono 28 lipiec 2019, <https://www.instagram.com/lewishamilton/>.

⁶⁰udostępniono 28 lipiec 2019, <https://www.instagram.com/stephenking/>.

⁶¹Dukaj, *Czarne oceany*, 172–73.

Wielkie narracje (Dukaj wobec innych)

Jak autor *Lodu* plasuje się wobec innych, podobnych narracji ostatnich dekad⁶²? Francis Fukuyama w *Końcu człowieka*⁶³ w umiarkowanie apokaliptycznym tonie ostrzegał przed bioinżynierią, która ma zmienić naturę ludzką oraz spowodować rozwarstwienie społeczne i zagrażać prawom człowieka. Jedynym ratunkiem są prawne regulacje, które może zagwarantować liberalna demokracja. Fukuyama stworzył, wedle Dukaja, „Ostatnią futurologię historiozoficzną o globalnym oddźwięku” (PP, s. 379). Dziś czytamy książki Yuvala Noaha Harariego⁶⁴. Co jest w nich takiego, że urzekły tak szerokie grono czytelników, a z jej autora uczyniły gwiazdę humanistyki ostatnich lat?

Sądzę, że decyduje o tym wielość podejmowanych tematów i rozmach narracji: od rewolucji poznawczej, przez neolityczną, naukową, aż do drugiej poznawczej, mającej wnet nadejść. Harari pisze o skutkach życia w obszarze globalnej cywilizacji, wyczerpaniu potencjału tradycyjnych konfliktów oraz fake newsach (*homo sapiens* zawsze żył w fikcji – zauważa słusznie). Niedaleką przyszłością rządzić będą dwie nowe religie. Technohumanizm (transhumanizm) ogłasza dotarcie przez *homo sapiens* do granic swojego rozwoju i za pomocą bioinżynierii, cyborgizacji lub tworzenia nieorganicznego życia proponuje stworzenie *homo deus*. Byłaby to właśnie druga rewolucja poznawcza. Jest wszakże Harari zaniepokojony pogłębiającym rozwarstwieniem i przewiduje powstanie wąskiej grupy uprzywilejowanych nadludzi. Dataizm z kolei opiera się na założeniu, że wszystko jest algorytmem (życie biologiczne także), należy zatem mądrze przetwarzać *big data* (lepiej w sposób rozproszony niż scentralizowany). Algorytmy SI, mając do dyspozycji dane biometryczne, będą znały człowieka lepiej niż on siebie sam. Wkrótce sztuka (teksty kultury) będzie powstawać poza człowiekiem, który – jako że nastanie delaboryzacja – będzie się nudził i chętnie ją konsumował. Autor *Homo deus* przewiduje koniec demokracji i powstanie postliberalizmu.

Narracja ta jest przystępna, ma eseistyczny ton nastawiony na dotarcie do możliwie najszerszego grona czytelników, pełna jest barwnych metafor i subtelного humoru. O popularności Harariego przesądził ton „odkrywania prawdy” – przenikliwie unaocniając powiązania między znanymi faktami wprawia czytelników w dobry nastrój. Jego narzędziem jest racjonalizm i scjentyzm, pozytywnie ocenia sekularyzm, kapitalizm oraz liberalną demokrację (niebezkrytycznie wprowadzie, ale uważa, że stanowi jedyną możliwą opcję w poradeniu sobie z globalnymi wyzwaniami XXI wieku, podczas gdy inne systemy nie mają na nie odpowiedzi).

A jednak Harari, choć porusza tak wiele podobnych tematów co Dukaj, nie stawia „kropki nad i”, nie interpretuje szkicowanego przez siebie obrazu, zatrzymuje się o krok przed puszczeniem wodzy wyobraźni i spekulacją. Jednoznacznie wartościuje pewne postawy, ale nie kusi

⁶²Wymienia tu Dukaj: Richard Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. Marek Skoneczny (Warszawa: Prószyński Media, 2012); Nassim Nicholas Taleb, *Czarny łabędź. O skutkach nieprzewidywalnych zdarzeń*, tłum. Olga Siara (Warszawa: Kurhaus Publishing, 2014); Yuval Noah Harari, *Homo deus: krótka historia jutra*, tłum. Michał Romanek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019); Jeremy R. Lent, *The Patterning Instinct: A Cultural History of Humanity's Search for Meaning* (Amherst, New York: Prometheus Books, 2017); Parag Khanna, *Connectography: le mappe del futuro ordine mondiale* (Roma: Fazi, 2016).

⁶³Francis Fukuyama, *Koniec człowieka: konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004).

⁶⁴Yuval Noah Harari, *Sapiens: od zwierząt do bogów*, tłum. Justyn Hunia (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019); Harari, *Homo deus*; Yuval Noah Harari, *21 lekcji na XXI wiek*, tłum. Michał Romanek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018).

się na ocenę domniemanego, przyszłego stanu rzeczy. Dukaja także zajmują przeszłe i przyszłe dzieje człowieka, ale jego opowieść osnuta jest wokół konkretnego zagadnienia (ewolucja form uzewnętrzniania przeżyć). Wywód jest meandryczny, spekulatywny i *quasi*-literacki, dlatego może być mniej przekonujący (i na pewno będzie mniej popularny), ale za to jest bardziej inspirujący i intrygujący. Styl obu pisarzy jest najlepszą tego wykładnią. Tak Harari pisze o terroryzmie w kontekście 11 września:

Dlatego terroryści są jak mucha, która stara się zniszczyć skład porcelany. Mucha jest tak słaba, że nie jest w stanie przesunąć nawet jednej filiżanki. Jak więc zabiera się do dzieła zniszczenia? Znajduje słonia, wchodzi mu do ucha i zaczyna bzyczeć. Słoń ze strachu i wściekłości wpada w szal – i rujnuje wszystko dookoła. Tak właśnie stało się po 11 września, gdy islamscy fundamentalści podburzyli amerykańskiego słonia, by zniszczył bliskowschodni skład porcelany. Teraz muchy świetnie prosperują na gruzach⁶⁵.

Oto jak Dukaj pisze o powieści Conrada:

Niewiele mnie obchodzi dyskurs postkolonialny i bóle fantomowe amputowanych imperiów. Nie moja pycha, nie moje brzemię. Inne symetrie grozy przykuły mnie do tego relikwiarza poźółkłej beletrystyki. Jak Nietzsche przepowiedział i zdiagnozował konwulsje egzystencjalne po śmierci Boga, tak Conrad w *Heart of Darkness* wyświetlił cieniem Kurtza los post-Europejczyka (PP, s. 176).

Harari za pomocą prostej, obrazowej metafory celnie wyjaśnia mechanizm działania terrorystów. Gdyby miał choć pokrótce opisać zagadnienia poruszone przez Dukaję w jednym akapicie – zajęłoby mu to cały rozdział. Pomijając już estetyczne wartości obu akapitów (popularyzatorskiego eseju naukowego i eseju literackiego), rysuje się tu też obraz założonego odbiorcy.

Zniewalająca konieczność

Czytam *Po piśmie* jak literacki esej pisarza-futurologa, który próbuje w znany sobie, mocno perswazyjny sposób (urzekający styl, słowotwórcza inwencja, umiarkowana wzniosłość) opowiedzieć jedną z możliwych narracji o dziejach i przyszłości człowieka przez pryzmat „[...] języka i pisma jako niekoniecznych i przemijających nosicieli człowieczeństwa; oraz człowieka pozbawionego podmiotowości” (PP, s. 8).

Sądzę, że na pewnym stopniu ogólności Dukaj ma rację. Można pomyśleć o nas jako o tych, którzy mają instynkt opowiadania o swoich przeżyciach i szukają najlepszego sposobu ich ekspresji (te przeżycia szukają najlepszego sposobu). Niewątpliwie inaczej uwarunkowany jest człowiek oralny, inaczej piśmienny, zatem inny musi być człowiek postpisma. I nie można zaprzeczyć, że nasze dzieci (urodzone w pierwszych dekadach XXI wieku) będą różnić się od nas diametralnie, bo nie będą w wieku lat czterech czytać (co zdarzało się na początku wieku XX⁶⁶), ale będą umiały posługiwać się Internetem. A w nim będą przeżywać innych, w formie

⁶⁵Harari, *21 lekcji na XXI wiek*, 211–12.

⁶⁶Urodzony w roku 1908 Teodor Parnicki wspomina: „Więc skoro pierwszy raz się objawiłem publicznie jako umiejący czytać na urodziny ojca, to gdy skończyłem cztery lata, byłem już kimś, kto umie czytać”. Teodor Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana* (Warszawa: Czytelnik, 1980), <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/6960375.html>.

audio-wizualnych mikrotekstów, podsuwanych im przez algorytmy działające poza logiką linearną narracji (lub przynajmniej na granicach jej wyczerpania).

A upodmiotowienie narzędzia? Jeśli przedmiotem ewolucji biologicznej jest życie, to co jest jej podmiotem? Co przekazuje życie? Ta sama siła, która przekazuje informacje w procesie ewolucji technologicznej, oraz przeżycia w procesie ewolucji form transferu przeżyć. „To, co nami się tu posługuje, nie ma intelektu, intencji, woli. Jest; to wszystko, co da się o nim uczciwie powiedzieć” (PP, s. 193). Technologia to narzędzie, jest więc to opowieść o wybijaniu się na niepodległość tej „narzędziowości pośredniczącej między podmiotem a przedmiotem” (PP, s. 9-10).

Sądzę, że w dużej mierze dyskurs Dukaja pozostaje mniej więcej taki, jaki był w jego dotychczasowych powieściach. Wciąż pozostaje ewolucjonistą, ale już niekoniecznie progresistą; nadal to nostalgiczny konserwatysta, ale w coraz mniejszym stopniu elitarysta. Choć wywód Dukaja jest mocno subiektywny i spekulatywny (oraz mocno perswazyjny, w pierwszym odruchu nie znajdujemy pola do polemiki), to wobec przewidzianego stanu rzeczy jest *quasi*-obiektowny, bowiem nie ocenia przeskoku pomiędzy myślunkami pisma i postpisma jako regresu. To o tyle progres, o ile jest swego rodzaju ewolucyjną koniecznością wynikającą z rozwoju form transferu przeżyć. *Po piśmie* nie lament mola książkowego ani euforia człowieka Internetu. Tak po prostu „wyszło z obliczeń”, taka okazuje się droga optymalizacji przekazu informacji/przeżyć. Pismo przestało być konkurencyjne dla innych form transferu, podobnie jak papierowa mapa nie może konkurować z systemem opartym na GPS.

Oczywiście jest pewien koszt takiej narracji, którego zniwelować się nie udało – to popadanie w totalności. Jest nią, oprócz metafizycznej alternatywy oraz syntetycznej trójcy, także samo, teraz już upodmiotowione, narzędzie – ewolucja. Tu muszę zgodzić się z Dukajem-interpretującym-Dukaja: jego transhumanizm nigdy nie był antropocentryczny, zawsze rządziły nimi pewne konieczności. Teraz jesteśmy tylko/aż figurą „uniwersalnego przeżywacza”, który „Nie ma twarzy. Nie ma płci. Prawie że nie ma ciała. Zrzuca i wdziewa tożsamości w stroboskopowych spazmach” (PP, s. 393).

Mam jeszcze niejasne przecucie. Na pewno *Po piśmie* należy, w pewnym stopniu, do „literatury imaginatywnej”⁶⁷, ale może jej styl wychyla się jeszcze dalej? Choć jest książką zatopioną w piśmie (to oczywiste), to może (nieświadomie?) symuluje (na ile jest w stanie) tekst postpiśmienny? Może stąd jej nieliniarna narracja, swobodne poruszanie się pomiędzy różnej proveniencji koncepcjami podług logiki skojarzeń i w obrębie subiektywnie wybieranych przez Dukaja lektur (Amazon mu wybierał)? Jeśli by tak było, wtedy *Po piśmie* trzeba by nie tyle czytać (analizować, interpretować), ile przeżywać. Wtedy to jakość przeżycia wyznaczałaby jej prawdziwość.

A zatem czy to książka udana? Tak, bo jeśli Dukaj nie ma racji, otrzymujemy efektownie napisany „*jam session* skojarzeń i hipotez” (PP, s. 232). Tym bardziej tak – jeśli Dukaj ma rację, jeśli dobrze przeczuł.

⁶⁷Dukaj powołuje się tu na „zwrot ku literaturze” w filozofii oraz eseistykę Richarda Rorty’ego (Dukaj, *Po piśmie*, 310–11; por. Richard Rorty, „Wybawienie od egotyzmu: James i Proust jako ćwiczenia duchowe”, tłum. Arkadiusz Żychliński, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2006): 181–204.). To kolejny ważny filar jego koncepcji.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Wspólnota, która nadchodzi*. Przetłumaczone przez Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.
- Conrad, Joseph. „Heart of Darkness”. Udostępniono 23 październik 2019. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/526/pg526.txt>.
- . *Jądro ciemności*. Przetłumaczone przez Magdalena Heydel. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2011.
- . *Serce ciemności = Heart of darkness*. Przetłumaczone przez Jacek Dukaj. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- Dawkins, Richard. *Samolubny gen*. Przetłumaczone przez Marek Skoneczny. Warszawa: Prószyński Media, 2012.
- Dukaj, Jacek. „Aguerre w świecie”. W *Król Bólu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- . „Crux”. W *Król Bólu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- . *Czarne oceany*. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- . „Imperium chmur”. W *Inne światy: antologia inspirowana pracami Jakuba Różalskiego*, przez Jacek Dukaj, Sylwia Chutnik, Aneta Jadowska, Anna Kańtoch, Jakub Małecki, Remigiusz Mróz, Łukasz Orbitowski, Robert J Szmidt, Aleksandra Zielińska, i Jakub Żulczyk. Kraków: Wydawnictwo SQN, 2018.
- . *Inne pieśni*. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . „Lament miłośnika cegieł”. *Gazeta Wyborcza*, 12 listopad 2015.
- . „Linia oporu”. W *Król Bólu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- . *Lód*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- . *Perfekcyjna niedoskonałość: pierwsza teoria progresu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . *Po piśmie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- . „Portret nietoty”. W *Zachcianki: dziesięć zmysłowych opowieści*; Chutnik, Dębski, Dukaj, Gretkowska, Kofta, Kuczok, Miłoszewski, Plebanek, Tulli, Twardoch, zredagowane przez Beata Kołodziejska. Warszawa: Świat Książki, 2012.
- . „Serce mroku”. W *Król Bólu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- . *Starość Aksalotla*. Allegro, 2015.
- . „Vtrko”. W *Ojciec: Opowiadania*, przez Jacek Dukaj, Jakub Małecki, Wit Szostak, Łukasz Orbitowski, Andrzej Muszyński, Michał Witkowski, Ziemowit Szczerek, Wojciech Engelking, i Michał Cichy. Warszawa: Ringier Axel Springer Polska Sp. z o.o., 2017.
- . *Wroniec*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . „Za długie, nie przeczytam...” *Tygodnik Powszechny*. Udostępniono 23 październik 2019. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/za-dlugie-nie-przeczytam-142865>.
- Everett, Daniel Leonard. *Język: narzędzie kultury*. Przetłumaczone przez Zofia Wąchocka i Paweł Paszkowski. Kraków: Copernicus Center Press, 2018.
- Filiciak, Mirosław, i Alek Tarkowski. „ALFABET NOWEJ KULTURY: R jak Remediacja”. *Dwutygodnik.com*. Udostępniono 23 październik 2019. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html>.
- Fukuyama, Francis. *Koniec człowieka: konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*. Przetłumaczone przez Bartłomiej Pietrzyk. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- Gonciarz, Krzysztof. YouTube. Udostępniono 23 listopad 2019. <https://www.youtube.com/user/wybuchajacebeczki>.
- Gorliński-Kucik, Piotr. „Między nadzieją a paranoją. O post-człowieku w filmach science fiction (na kilku przykładach)”. *Creatio Fantastica*, nr 2 (2018).
- . „Przeprowadzka literatury”. *Forum Poetyki*, nr 5 (jesień 2016): 44–55. <http://fp.amu.edu.pl/przeprowadzka-literatury/>.

- . *TechGnoza, uchronia, science fiction: proza Jacka Dukaja*. Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2017.
- Harari, Yuval Noah. *21 lekcji na XXI wiek*. Przetłumaczone przez Michał Romanek. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- . *Homo deus: krótka historia jutra*. Przetłumaczone przez Michał Romanek. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- . *Sapiens: od zwierząt do bogów*. Przetłumaczone przez Justyn Hunia. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- Jeneczek, Olimpia. „Kompletny poradnik jak relacjonować wydarzenia na InstaStories”. Sektor 3.0 - Technologie w organizacjach. Udostępniono 23 październik 2019. <https://sektor3-0.pl/blog/kompletny-poradnik-jak-relacjonowac-wydarzenia-na-instastories/>.
- Khanna, Parag. *Connectography: le mappe del futuro ordine mondiale*. Roma: Fazi, 2016.
- Lem, Stanisław. *Summa technologiae*. IV. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1984.
- Lent, Jeremy R. *The Patterning Instinct: A Cultural History of Humanity's Search for Meaning*. Amherst, New York: Prometheus Books, 2017.
- McLuhan, Marshall. *Wybór tekstów*. Zredagowane przez Eric McLuhan i Frank Zingrone. Przetłumaczone przez Ewa Różalska i Jacek M. Stokłosa. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2001.
- Ong, Walter J. *Oralność i piśmienność: słowo podane technologii*. Przetłumaczone przez Józef Japola. II popr. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Opacki, Ireneusz. „Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji”. *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1963): 349–89.
- Parnicki, Teodor. *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa: Czytelnik, 1980. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/6960375.html>.
- Prus, Bolesław. *Lalka*. Zredagowane przez Józef Bachórz. T. II. BN, I. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Rorty, Richard. „Wybawienie od egotyzmu: James i Proust jako ćwiczenia duchowe”. Przetłumaczone przez Arkadiusz Żychliński. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2006): 181–204.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. Przetłumaczone przez Henryk Goldmann. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1989.
- Tabaczyński, Michał. „Po huku, po szumie, po piśmie”. *Dwutygodnik.com*. Udostępniono 23 październik 2019. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8315-po-huku-po-szumie-po-pismie.html>.
- Taleb, Nassim Nicholas. *Czarny łabędź. O skutkach nieprzewidywalnych zdarzeń*. Przetłumaczone przez Olga Siara. Warszawa: Kurhaus Publishing, 2014.

SŁOWA KLUCZOWE:

transhumanizm

PISMO

science fiction

ABSTRAKT:

Jacek Dukaj w swoim najnowszym tomie esejów *Po piśmie* ujmuje dzieje człowieka jako ewolucję form uzewnętrzniania przeżyć, których ostatnim stadium jest bezpośredni transfer przeżyć. Drugim z najważniejszych tu zagadnień jest upodmiotowienie narzędzia. Tekst śledzi wcześniejsze realizacje tych koncepcji w utworach literackich autora *Lodu*, a także porównuje jego dyskurs z innymi współczesnymi narracjami o dziejach i przyszłości *homo sapiens* (głównie – Yuvala Noah Harariego).

p o s t p i ś m i e n n o ś ć

Jacek Dukaj

NOTA O AUTORZE:

Piotr Gorliński-Kucik – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt Zakładu Krytyki i Literatury Ponowoczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się polską prozą współczesną, kulturą popularną oraz edytorstwem. Autor monografii *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (Katowice 2017), publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i „Śląskich Studiach Polonistycznych”.