



Paulina Chorzewska

Przemysław Kaliszuk

Ewa Kraskowska

Lucyna Marzec

Inez Okulska

jesień 18 | 2019

Interpoetyki II

Interpoetyka zachęca do poznawania różnych podwojeń i złożań zachodzących między poetykami dzieł przygotowanych w odmiennych mediach czy gatunkach. Przeniesienie poetyki do odmiennego medium lub uruchomienie innego wymiaru poetyki w danym medium powoduje, że utwór wymaga specjalnej, interpoetologicznej lektury oraz analizy.

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” jesień 2019 (18) 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>Ed Sheeran i algorytm, czyli zasada podwójności w interpoetyce</i>		s. 4
teorie	Lucyna Marzec, <i>Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności</i>		s. 6
	Inez Okulska, <i>Sieci neuronowe typu GAN i GPT-2, słowa zużyte i kreatywność, czyli literacki second-hand</i>		s. 26
	Joanna Sikorska, <i>Ponad inter-, w kręgu trans-. Nowelizacje gier wideo jako przykład narracji transmedialnych</i>		s. 36
praktyki	Paulina Chorzewska, <i>Screenshot jako narzędzie praktyki poetyckiej – na przykładzie graficznych postów Tomasza Pułki na art blogu Cichy Nabiau</i>		s. 50
	Honorata Sroka, <i>Interpoetyka autobiograficzna. Wojenna twórczość Franciszki i Stefana Themersonów</i>		s. 64
	Weronika Szwebs, <i>Przyjemność intertekstu (w przekładzie). Casus Barthes’a i Lewańskiej</i>		s. 76
	Przemysław Kaliszuk, <i>Boobalk, Schubert i szyfry</i>		s. 86
	Ewa Rajewska, <i>Tylidy Tildena</i>		s.102
słownik poetologiczny	Nikodem Wołczuk, <i>Wariant</i>		s.110
krytyki	Ewa Kraskowska, <i>Między teoriami</i>		s.116

Ed Sheeran i algorytm, czyli zasada podwójności w interpoetyce

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Drugi numer „Forum Poetyki” poświęcony interpoetyce formułuje liczne zagadnienia do niej należące jeszcze śmielej i bardziej wieloaspektowo niż numer pierwszy. Przede wszystkim uzupełnia problematykę szczególnej podwójności, jaką opisują studia interpoetologiczne.

Jakie bowiem doświadczenie staje się udziałem małoletnich czytelników, którzy wybierają – i to wybierają masowo – lekturę popularnego cyklu powieściowego Pamiętnik 8-bitowego wojownika Cube Kida, czyli znanej nowelizacji gry komputerowej Minecraft? Poetyka gry staje się podstawą poetyki powieści

i w tej postaci zyskuje oraz sprawdza swoje nowe możliwości. Można przy tym Pamiętnik analizować jako dzieło odrębne i śledzić role wyznaczone przezeń dla czytających, wydaje się jednak, że cykl powieści o 8-bitowym wojowniku bywa odbierany najczęściej w innym trybie tj. jako proponujący jednocześnie poetykę powieści i poetykę kultowej gry komputerowej. Z tej właśnie podwójnej interpoetologicznej perspektywy oglądany cykl daje wyjątkową, unikatową przyjemność lekturową i otwiera nową przestrzeń odbiorczą, gdzie wartością staje się pomysłowe nakładanie świata powieści na świat gry.

Interpoetyka zachęca do poznawania różnych podwojeń i złożań zachodzących między poetykami dzieł przygotowanych w odmiennych mediach czy gatunkach. Przeniesienie poetyki do odmiennego medium lub uruchomienie innego wymiaru poetyki w danym medium powoduje, że utwór wymaga specjalnej, interpoetologicznej lektury oraz analizy. W tym numerze proponujemy kilka podobnych lektur. Inez Okulska pokazuje, jak współczesne programy komputerowe próbują generować teksty w konkretnej poetyce, co można sprawdzić nawet na przykładzie tekstu popularnej piosenki Eda Sheerana. Lucyna Marzec szkicuje projekt nowego badania tradycyjnej epistolografii, które analizowałoby złożenia kilku wymiarów, np. zapisanego tekstu uzupełnianego o dodatki „materialne” w formie wklejek, kolorowych rysunków, drobnych przedmiotów. Bezpośrednio nawiązuje do projektu Marzec Honorata Sroka w artykule o interpoetyce autobiografii, której interesującym przypadkiem są słowno-wizualne kompozycje pary polsko-brytyjskich artystów awangardowych Franciszki i Stefana Themersonów. Wspomniany już problem nowelizacji gier komputerowych w przekrojowym ujęciu podejmuje Joanna Sikorska. Fascynujący przypadek twórczości poetyckiej Tomasza Pułki analizuje Paulina Chorzewska; młody artysta opatrywał komentarzami artystycznymi screenthy, tj. zrzuty stron internetowych, na których zamieszczał swoje teksty liryczne. Weronika Szwebs poddaje uważnemu oglądowi dyskretnie zagadnienie przekładoznawcze – miejsca wpisywania przez polską tłumaczkę Przyjemności tekstu Rolanda Barthesa słów będących silnie odczuwalnymi odeślaniami do polskiej tradycji literackiej, do której nie nawiązywał francuski autor. Zdaniem Szwebs, zadziałał w tym przypadku „przyjemnościowy” imperatyw nakładania poetyki tekstu Barthesa na nieznane mu teksty polskiej literatury. Przemysław Kaliszuk przypomina ekscentryczną powieść Ryszarda Schuberta Trenta Tre opartą na nawiązaniach do marginalnych, pozapominanych tekstach kultury, przez co wymusza unikatową interpoetologiczną lekturę prowadzoną między złożeniami zauważalnymi i niezauważalnymi. Ewa Rajewska analizuje klasyczne heritologiczne studium Freemana Tildena i zastanawia się nad pożytkami wynikającymi dla literaturoznawstwa z jego projektu interpretowania skomplikowanych ontologicznie obiektów dziedzictwa kulturalnego. Nikodem Wołczuk definiuje „wariant” w jego ujęciu klasycznym i nowogenetycznym. Wreszcie Ewa Kraskowska omawia nowatorską monografię Anny Łebkowskiej poświęconą somatopoetyce.

Interpoetyka, której próbkę dajemy w tym numerze „Forum Poetyki”, daje wgląd w bardzo aktualne procesy radykalnych przemieszczeń poetyk. Analizowane dzieła i eksperymenty stanowią równocześnie część tych procesów, ich dokumentację oraz obserwację. Być może i sama interpoetyka jako praktyka badawcza musi równie śmiało definiować oraz komplikować swój status ontologiczny. |

Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności

Lucyna Marzec

ORCID 0000-0001-6478-3997

Dlaczego korespondenci tak często i drobiazgowo informują się wzajemnie o okolicznościach pisania i czytania swoich listów, opisują akt zamykania koperty i naklejania znaczka, wspominają nerwowe oczekiwanie na listonosza, moment wrzucania listu do skrzynki oraz chłonięcia śladów czyjegoś atramentu, całowania koperty, rozpakowywania przesyłki? Dlaczego, używając formuły „kiedy czytać będziesz te słowa...”, zapowiadają i projektują sobie swoją i cudzą przyszłość? Opisują to, jak siebie wyobrażają i jak siebie „słyszą”? Bądź też, przeciwnie, odwołują się do pozaczasowego, pozaprzestrzennego „tu i teraz” wymiany czystych myśli, przekraczającej bariery fizyczne niezmienną relacji? Zjawisko to ma charakter ponadczasowy i ponadlokalny. W świetle Nowej teorii listu Anity Całek¹ takie praktyki pisarskie sytuują się w samym centrum refleksji nad listem, ponieważ dotyczą kluczowego zagadnienia „listu jako szczególnej formy wypowiedzi, jednocześnie dialogującej i skupionej na nadawcy, który w formie monologu kreuje przestrzeń komunikacyjną, stwarzając w niej siebie i swojego odbiorcę”². Wiążą się zatem z problematyką autokreacji i autoprezentacji korespondentów oraz relacyjności, interaktywności korespondencji. Przynależą do całego szeregu typowych dla korespondencji strategii uobecnienia, do zestawu podstawowych gestów epistolarnych³ i kluczowych figur korespondencji, o czym pisze Esther Milne w monografii *Letters, postcards, email. Technologies of presence*⁴, a ja charakteryzuję interpoetyckość tych praktyk.

Wydobywa się ona najsilniej w momentach zakłócenia uobecniającej praktyki pisania listu przez innego typu technologię obecności – w XX wieku była to przede wszystkim rozmowa telefoniczna.

¹ Anita Całek, *Nowa teoria listu* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019).

² Całek, 173.

³ Całek, 9, 82, 195–198.

⁴ Esther Milne, *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence* (New York–London: Routledge 2010).

W planie poetyki listu skutkuje to często zaburzeniem narracji skierowanej do osoby nieobecnej, wyobrażonej (wspominanej czy projektowanej) i często łączy się z materialnym śladem – innym kolorem tuszu, zmianą rozmiaru pisma, wprowadzeniem kapitalików. Znaczenie interwencji: dzwonek telefonu, głosu, doznań słuchowych, sytuacji rozmowy, którą się opisuje w pozornie „niemej”, lecz przywołującej pamięć albo wyobrażenie „głosu”, namacalnej korespondencji, warto zestawić z typowymi figurami epistolarnego uobecnienia. List – rozumiany jako medium paradoksalne, transferowe, heterogeniczne, materialne i fantazjujące o swej mocy sprawczej – osiąga punkt szczytowy owej mocy właśnie w praktykach piśmiennego (i nie tylko) uobecnienia adresatki/adresata oraz siebie⁵. Więcej nawet: lwia część korespondencji dotyczy – czy może lepiej opiera się na – właśnie tej fantazji.

Termin interpoetyckość dużo bardziej odpowiada potrzebom konceptualizacji korespondencji niż intertekstualność. Bez względu na to, czy są to listy, karty pocztowe, paczki, bileciki wizytowe, mają niemal zawsze charakter intermedialny (druk i pismo, rysunek i reprodukcja, papier i kartonik etc.), tekstowy i pozatekstowy (piśmienny komunikat i zasuszony kwiatek, dobrany celowo znaczek czy znaczki ułożone w konkretny kształt, samodzielnie wykonana widokówka: kolaż, zdjęcie, wycinek z gazety etc.). Korespondencję nie tylko się czyta, ale także dotyka (całuje, gniecie czy drze), wacha, a nawet smakuje – może angażować wszystkie zmysły, przede wszystkim wzrok i dotyk. Jej foniczność wynika ze skryptoralności każdej wypowiedzi tekstowej⁶, ale jest szczególnie istotna w przypadku, kiedy korespondują ze sobą osoby znające swoje głosy. Korespondencja łatwiej niż literatura daje się uchwycić w momencie, gdy polega na „pisanu na głos”⁷, gdy znajduje się w stanie dialogu lub półdialogu – zgodnie z tym, jak definiowały praktykę epistolografii dawne teorie listu. Zbliża się tym samym do werbalnej komunikacji opartej na bezpośredniej wymianie zdań, oscyluje między oralnością a piśmiennością⁸. Jednak stopień tego zbliżenia nie jest aż tak silny, jak korespondencja obiecuje. Tekstowe/korespondencyjne nigdy nie zastąpi tego, co materialne i oralne.

Zasada ta działa w przeciwnym kierunku: korespondencja jest wyjątkową formą komunikacji. Jednym z konstytutywnych sposobów wytwarzania efektu obecności jest fikcjonalizacja, zwłaszcza fikcjonalizacja odbiorcy⁹. Obok materialności właśnie ona ma największy wpływ na budowanie efektu obecności korespondencji. Węzłowy paradoks korespondencji – by odwołać się już tradycyjnie do teorii Stefanii Skwarczyńskiej – polega na tym, że materialność i wirtualność współtworzą ten efekt. Fikcjonalizacja nie polega rzecz jasna na oderwaniu korespondentów od rzeczywistości czy podważeniu referencjalności ich piśmiennych (auto)kreacji, nie jest też sposobem na włączenie epistolografii w twórczość literacką pojmowaną jako twór fikcyjny – choć daje taką możliwość¹⁰. Fikcjonalizacja w korespondencji oznacza wzajemne umieszczenie

⁵ Por. genezę listu w ujęciu Joanny Correi de Magalhães, cytowanej przez Całek, 9.

⁶ Andrzej Hejmej, „W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury”, *Teksty Drugie* 155, nr 5 (2015): 88–102.

⁷ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska (Warszawa: KR 1997), 97–98.

⁸ Agata Sikora, *List, w Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Marta Rakoczy, Paweł Rodak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2014), 247–252; Stefania Skwarczyńska, *Teoria listu. Na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowała Elżbieta Feliksiak* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2006), 32–52.

⁹ Walter Jackson Ong, „Autor zawsze fikcjonalizuje odbiorcę”, w *Osoba, świadomość, komunikacja. Antologia*, tłum. J. Japola (Warszawa 2010: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), 54–8; Józef Japola, „Między retoryką a głosem: Walter J. Ong a problemy komunikacji literackiej”, *Pamiętnik Literacki*, z. 3 (1997): 152.

¹⁰ Por. rozumienie listu przez Vincenta Kaufmanna, za: Całek, 38–39.

korespondentów w „przestrzeni wirtualnej”¹¹, „wyobrażonej przestrzeni spotkania”, „rzeczywistości wykreowanej kulturowo”¹² czy „drugiej rzeczywistości”¹³, jaką jest każdy dyskurs. Właśnie dlatego przerwanie procesu pisania listu, czyli procesu wytwarzania wirtualnej rzeczywistości telefonem od adresata – a więc zetknięcie z realnym (choć zniekształconym przez łącza telefoniczne) głosem wywołuje ambiwalentne uczucia korespondentów.

Heterogeniczność korespondencji (a nie tylko listu jako gatunku praktyki piśmiennej, intymistyki/life writing) wiąże się silnie nie tylko z intermedialnością i zróżnicowanymi praktykami dyskursywnymi, z których korzysta, ale także z samej złożonej materialności epistolografii. Myślenie o korespondencji jako medium piśmiennym i tylko piśmiennym (do czego zachęcają edycje listów), redukuje jej znaczenia. Wartość materialnego, wizualnego i piśmiennego aspektu korespondencji jest równorzędna, co wyzyskują do granic twórczynie i twórcy Mail Artu, nurtu w sztuce współczesnej, który wykorzystuje medium przesyłki pocztowej (paczki, listu, kartki) i komunikacyjny charakter poczty jako instytucji¹⁴. Praktyka przesyłania drogą pocztową pracy artystycznej, której głównym materiałem jest papier pakowy, jako paczki o nieregularnych kształtach (np. ludzkiego ciała) albo namalowanego na płótnie obrazu, w który znaczki wkomponowane są tak, aby tworzyły element figuracji, jest związana z dwudziestowiecznym ruchem demokratyzacji sztuki, dążeniem do przekraczania granic użytkowości/wysokiego arcyzmu, recyklingiem oraz budowaniem społeczności artystów ponad podziałami politycznymi i państwowymi¹⁵. W XXI wieku dodatkowym punktem odniesienia jest globalna sieć internetowa: wirtualna, ale umożliwiająca szybkie nawiązanie kontaktu (*call for art works*, wymiana adresów pocztowych) oraz podzielenie się fotografią przedstawiającą akt wrzucania do skrzynki pocztowej przesyłki/kartki (ruch *postcrossing*¹⁶). Międzynarodowy ruch Mail Art ma jednak swoje wcześniejsze inkarnacje związane z tendencją do „personalizacji” listów i kart przez zwyczajnych użytkowników, obecną już w XIX wieku, kiedy komunikacja pocztowa rozwinęła sieć łączności i staniała na tyle, by korzystały z niej nie tylko najbogatsze warstwy europejskich społeczeństw¹⁷.

Za interpoetyckością przemawia jeszcze jeden argument: stopniowalna, a czasem płynna, i zamazana granica między użytkowością i literackością listu/kartki, szczególna skłonność listu do tego, by wchłaniać inne media i gatunki (np. opowiadanie, dowcip, anegdotę), aby generować nowe gatunki (np. powieść w listach, list poetycki), a zarazem dostosowywać się do nowych mediów (e-mail, wirtualna kartka pocztowa). Jest to szczególnie widoczne z odległej perspektywy: list zawsze był medium ruchomym – z jednej strony elementem codzienności i wymuszonej odległości komunikacji, z drugiej – częścią piśmiennictwa (np. listy w Biblii, obwieszczenia

¹¹Joseph Hillis Miller, *O literaturze*, tłum. Krzysztof Hoffman (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM).

¹²Całek, 82.

¹³Zob. Całek 99–110 oraz Michael Fleischer, „Podstawy konstruktywistycznej i systemowej teorii kultury”, w *Język w komunikacji*, t. 1, red. Grażyna Habrajska (Łódź: WSHE2001), 83–104.

¹⁴Grażyna Bobilewicz, „Poszukiwania form komunikacji – sztuka poczty”. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*, t. 41 (2006): 225–237; Piotr Rypson, *Mail art., czyli sztuka poczty* (Warszawa: Akademia Ruchu 1985).

¹⁵Ostatnia międzynarodowa wystawa – pośród wielu innych mail artu – miała miejsce w nowojorskim MoMA 1.10–10.12.2012 „Sieć analogowa. Mail art. 1960–1999”, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1482>

¹⁶Zob. <https://www.postcrossing.com>

¹⁷Zob. historię zdobionych i „personalizowanych” listów rodziny Tolhurstów, które trafiły do Brytyjskiego Muzeum Poczty, <https://postalheritage.wordpress.com/2014/12/04/the-mystery-of-the-tolhurst-envelopes/> i <https://postalheritage.wordpress.com/2015/06/29/the-mystery-of-the-tolhurst-envelope-case-closed/>

władz), a w końcu i literatury. Podstawowa forma listu – zwrot do osoby, która jest fizycznie nieobecna¹⁸ – wyzyskana była i jest na różnych polach i obiegach kultury: od Niebezpiecznych związków czy *Cierpień młodego Wertera* po pocztówkę dźwiękową i rockową balladę PJ Harvey.

Bliskość w załączniku

Takie zbiory, jak korespondencja Wisławy Szymborskiej i jej partnera Kornela Filipowicza¹⁹ (związali się w 1967 roku i byli parą do śmierci Filipowicza w 1990) czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i jej trzeciego męża Stefana Jerzego Jasnorzewskiego²⁰ (byli małżeństwem od 1931 roku do śmierci poetki w 1945) pozwalają z bliska przyjrzeć się intermedialnym i intergatunkowym ruchom listu. Jest to możliwe w ograniczonym zakresie: wydrukowane zbiory korespondencji są pozbawione (w przypadku Szymborskiej i Filipowicza części, w drugim przypadku – całości) materiału ilustracyjnego. Opisy edytorskie, jak np. „wzięte w ramkę” czy „pocztówka z widokiem lotniczym Łodzi, przy słowach «Wszelkie prawa zastrzeżone» dopisek dla «Ciebie»” – pozwala coś niecoś sobie wyobrazić, ale nie zastąpi to kontaktu z listami, kopertami i kartkami. Edytorskie przygotowanie do druku odbiera korespondencji to, co jest dla niej najważniejsze – naznaczoną charakterem pisma sygnaturę osoby²¹. Skan jest też tylko płaskim obrazem, który pozbawia przedmioty ich trójwymiarowości i zmienia ich proporcje. Co więcej, zawartość paczek: żywność, ubrania, pieniądze i inne prezenty, wokół których skupia się często korespondencja, przemijają w czasie, zużywają się. „Odzieranie z materialności” korespondencji wiąże się więc nie tylko z logiką druku i praktyką edytorską, ale z naturą materii i praktyką codzienności – najistotniejszym środowiskiem intymnej korespondencji, w której przesyłki mają pragmatyczny cel, a słowa podtrzymują relację. W obydwu przypadkach załączniki są równorzędnymi elementami piśmiennej wiadomości. Wykraczają poza tekstowe figury uobecnienia i ucieleśnienia ze względu na swą materialność: kiedy Filipowicz przesyła Szymborskiej rodzinę, a Jasnorzewski żonie kawę – to są to realne podarunki, a nie fantazje o prezentach czy wizjach wspólnego obiadu. Nie zastępują fizycznej obecności, tylko wspomagają (ułatwiają, uprzyjemniają) codzienne funkcjonowanie, lecz ich materialność przekracza piśmienną metonimię czy metaforę, zwłaszcza gdy chodzi o brakującą żywność czy odzież.

Trudno przecenić znaczenie paczek, które Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Stefan Jerzy Jasnorzewski przesyłali sobie w czasie ograniczeń aprowizacyjnych podczas II wojny światowej. Oddzieleni niewielką, ale w trakcie wojny sporą, jak na lata 1940–45, odległością kilkudziesięciu mil od Blackpool w Wielkiej Brytanii, gdzie mieszkała poetka, a często zmienianymi bazami lotniczymi, w których stacjonował Jasnorzewski, oficer łącznikowy polskiego lotnictwa, małżonkowie nie

¹⁸Całek 9, Skwarczyńska 50–51, Sikora 247–251.

¹⁹Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma Twój kot*, oprac. T. Fiałkowski, S. Kudas (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016). Dalej *Najlepiej* i numer strony.

²⁰*Z Tobą jednym: listy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Stefana Jasnorzewskiego*, wybór i opracowanie E. Hurnikowa (Warszawa: W.A.B., 2015). Dalej *Z Tobą* i numer strony. Por. korespondencję zebraną pary: Maria z Kossaków Jasnorzewska, *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, opracował i wydał Kazimierz Olszański (Kraków: Wydawnictwo „Kossakiana”, 1998).

²¹Stąd słowa przeprosin, gdy list pisze się na maszynie, np. z powodu choroby, nieczytelnego pisma czy pośpiechu i tak duża waga, jaką korespondenci przykładają do złożenia podpisu pod listami. Np. niewidoma Kazimiera Iłłakowiczówna posługiwała się pieczętką z faksymile swego podpisu, które składała pod listami dyktowanymi lektorkom.

spotykali się często, ale byli w nieustannym listowym kontakcie. Z całego zbioru tylko kilka listów dotyczy innych spraw niż wzajemna aprowizacja, wieści od rodziny, pomoc finansowa i wsparcie uczuciowe. Są to: kwestie mężowskiej cenzury wojennych wierszy poetki oraz temat postępującej u niej choroby nowotworowej. Tematyka zdrowia/cielesności według Mirelle Bossis, należy do fundamentalnych figur korespondencji²². W tym przypadku jednak poetka raczej ukrywała przed mężem swój realny stan, co wiązało się z niedoinformowaniem, tabu schorowanego ciała oraz, jak sugeruje edytorka, odrzuceniem przez Jasnorzewską wiadomości o śmiertelnej chorobie.

Materialność korespondencji Wisławy Szymborskiej i Kornela Filipowicza w mniejszym stopniu związana jest z załącznikami aprowizacyjnymi. Przede wszystkim para przysyłała sobie pogładowe rysunki (zwłaszcza Filipowicz: widoku pokoju, miejsca biwakowania, portret kota), starannie dobrane i znaczące dawne karty pocztowe, które oboje kolekcjonowali. Szymborska do listów wklejała wycinki z gazet i różnego typu drobne przedmioty (np. wstążkę, będącą częścią prezentu imieninowego, przyklejała plastrami), a także obdarowywała Filipowicza autorskimi kolażami – „wyklejankami”²³. Trudno zresztą oddzielić kolaże od wielu listów z gazetowymi wycinankami, jeśli myśli się o nich z perspektywy znaczącego medium, ponieważ są one nierozzerwalną całością. Na jednym z listów znajduje się np. wklejona ilustracja z łóżkiem, a sam list rozpoczyna się słowami „Kornelu! Nie zamieniaj tego łóżka na dwuosobowe przed moim przyjazdem!” (*Najlepiej* 161–162). Na innym, podobnie skomponowanym, przy wyciętej z gazety ilustracji kobiecej nogi w pończosze: „To jest moja pierwsza noga, którą wyciągam już w stronę domu. Kiedy prześlę Ci drugą nogę, będzie to znaczyć, że bezapelacyjnie wracam!” (*Najlepiej* 135–136). Bez ilustracji treść wiadomości pozbawiona jest mieszaniny czułości i absurdałnego humoru, którą wzmacniają – obok hiperboli – zaimki deiktyczne odnoszące się do konkretnych obrazów.

Nonfiction i metafiction korespondencji

Interpoetyka korespondencji wyraża się nie tylko w łączeniu materialnego i tekstualnego, ale także w epistolarnych grach towarzysko-słownych. W listach Szymborskiej i Filipowicza pojawiają się fikcyjne postacie, które operują własnym krojem pisma, np. popełniający błędy ortograficzne i gramatyczne anonimowi donosiciele przewin i wad partnerów oraz Gienia, uparta rywalka Szymborskiej o uczucia Filipowicza. Najważniejszymi fikcyjnymi postaciami są hrabina Heloiza Lanckorońska i jej plenipotent, Eustachy Pobóg-Tulczyński, przeszłe „wcielenia” pary. Ich rozpisany w czasie dialog, stylizowany na polszczyznę arystokracji początku XX wieku, „opowiada” przygody bawiącej za granicą hrabiny i zdanego na jej kaprysy plenipotentą, odpowiedzialnego za rodowy majątek. Z perspektywy czasu i na drukowanym nośniku ich korespondencję czyta się nie tylko jako wyraz pomysłowości Szymborskiej i Filipowicza, ale „powieść epistolarną w zbiorze korespondencji”, intymne mise en abyme korespondencji osób świadomych kreatywnej roli pisma, konwencji epistolarnych i literackich. Performatywność listu

²²Mirelle Bossis, *Methodological Journeys Through Correspondences*, tłum. Karen McPherson, „Yale French Studies”, nr 71 (1986).

²³„Wyklejanki” noblistki trafiały nie tylko do Filipowicza, ale wielu jej znajomych, stały się tematem opracowań i międzynarodowych wystaw. Zob. Ryszard Matuszewski, *Wisławy Szymborskiej dary przyjaźni i dowcipu. Teksty i wyklejanki poetki z kolekcji Ryszarda Matuszewskego* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Auriga, 2008); W. Szymborska, *Kolaże/Collages* (Kraków: MOCAR, 2014).

łączy się tutaj, nie ściera, z samozwrotnością epistolograficznych konwencji i fikcyjnością: każda wiadomość jest zaproszeniem do kolejnej rundy, którą można, ale nie trzeba, kontynuować.

Fikcjonalizacja jest jednak nie tyle wariantem korespondencji, ile jej koniecznym warunkiem. Przypadek Szymborskiej i Filipowicza tylko wyjaskrawia mechanizm jej działania, ponieważ używa jej w geście metaepistolograficznej gry, świadomej swoich reguł i granic. Ong – a za nim Japola – tłumaczyli konieczną fikcjonalizację odbiorców wszelkich komunikatów, aby wyjaśnić skuteczność działania komunikacji w warunkach, które późniejsi badacze określili „wirtualną rzeczywistością”. Polega ona na tym, że podczas pisania listu przywołujemy i zwracamy się nie tylko do realnej osoby, ale jej fikcyjnej osoby, rodzaju fantazji, którą mamy na jej temat, wzmacnianej przez pamięć, ale modyfikowanej przez różne czynniki, np. sytuację odległości, długość rozłąki, samopoczucie etc. Fikcjonalizacja wyraża się w budowaniu szczególnego nastroju listu: od formy inicjalnej, która nigdy nie brzmi jak zwyczajne, werbalne powitanie; po sposób, w jaki wyznaczamy adresatowi miejsce w naszym monologu²⁴. „Wirtualna rzeczywistość” listu działa podobnie jak każda inna – m.in. literatura, gdy wytwarza sytuacje i figuruje stany emocjonalne za pomocą słów. Fikcyjni adresaci korespondencji Szymborskiej i Filipowicza powoływani są do życia nie tylko za pomocą imion, i nie tylko przez stylizacje, ale także poprzez budowanie całego pejzażu emocjonalnego, nieadekwatnego wobec rzeczywistej sytuacji nadawców. Ale i bez *stricte* fikcyjnych bohaterów korespondencja pary wytwarza „wirtualną rzeczywistość”, w której korespondenci – Szymborska i Filipowicz – są zarówno fizycznie realnymi osobami, które tworzą materialne listy, jak i „wirtualnymi” (Ong powiedziałby: fikcyjnymi) personami, które istnieją jako tekstualne wytwory, a ich geneza jest skomplikowana i heterogeniczna, ponieważ powstaje w wyniku nakładania na siebie i interakcji między autoprezentacją i autokreacją nadawcy i rzutowaniem fantazji na odbiorcę.

Takim samym kodem fikcjonalizacji posługiwali się w korespondencji Szymborska i Zbigniew Herbert²⁵. Gdyby usunąć sygnatury autorskie, można by ją przeczytać jako zbiór kuriozalnych listów miłosnych inkrustowanych grafomańskimi wierszami niejakiego Frąckowiaka. Wymiana listów uwidacznia jednak, że adresaci idealnie dopasowywali się do swych ról, wyznaczonych przez nadawców i nie przeszkadzało im to w załatwianiu różnego typu organizacyjnych spraw. Kiedy Herbert przekazywał jeden z takich listów Bibliotece Ossolineum w 1984 roku, dodał w komentarzu, że „nie należy ich odczytywać inaczej niż wyrazy koleżeńskiej sympatii” [*Jacyś złośliwi* 64]. Uwaga dla postronnych jest być może na wyrost, ale humor oraz ironia bywają kodami tak zakamuflowanymi, że Herbert uznał za konieczne zadbać o czytelność listu. W ten sposób poeta zwrócił się do ustalonego tradycją badania listów „trzeciego odbiorcy” korespondencji – edytora, wydawcy, biografy, a w końcu czytelnika – i uwidocznił wielopoziomowość relacji epistolarnej²⁶ – już w pierwotnej „diadzie” między korespondentami poszerzoną o obecność fikcyjnych bohaterów.

Śladów podobnych gier epistolograficzno-literackich można odszukać wiele. Cennym zbiorem jest kolekcja widokówek z pozdrowieniami z Mrzeżyna, które każdego dnia w ciągu trzytygodniowych wakacji w sierpniu 1975 roku Stanisław Barańczak przysyłał przyjacielowi Lechowi

²⁴Ong 54–85, Japola 152.

²⁵Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, *Jacyś złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1996*, oprac. Ryszard Krynicki (Kraków: a5, 2018). Dalej: *Jacyś złośliwi* i numer strony.

²⁶Całek 199–204.

Dymarskiemu²⁷. Strona recto wszystkich widokówek jest taka sama: kolorowa fotografia zachodu słońca nad Bałtykiem. Każda karta napisana jest tak, jakby była pierwszą i jedyną, a ich wspólnym motywem jest wyjaśnienie, dlaczego wcześniejsze wysłanie kartki było niemożliwe. Efekt komiczny wynika z niezborności tych dwóch komunikatów. Ale nie tylko. Wariacje na temat konieczności wysłania pozdrowień znad Bałtyku łączą się z „ćwiczeniami stylistycznymi”, paralelnymi do słynnego zbioru językowych mutacji Raymonda Queneau. Dokonuje się tutaj modyfikacja formy opisu, a także nadawcy i odbiorcy kartki. Mamy do czynienia z podwójnym odbiorcą i podwójnym nadawcą. Metaepistolograficzny kod przeznaczony jest dla realnych osób, które rozpoznają konwencje pisania pocztówek z wakacji. Ich repertuar obejmuje: kartę sprawozdawczą, podniosłą, ustno-potoczną, popisową, telegraficzną etc., wraz z kliszami pocztówkowymi („pogoda śliczna”, „Mrzeżyno – perła polskiego Wybrzeża”, „morze cudne”, „wracamy jutro”). Wariacji podlegają typowi nadawcy i odbiorcy pocztówek z wakacji, w których „wciela się” nadawca faktyczny (np. ojca piszącego „za” syna, który pisze „za ojca”, zaradnych harcerek, „życzliwego” donosiciela, niewybrednego żartownisia) i w które obsadza swego odbiorcę (jako druha, „byczego chłopą”, znawcę kultury). Fikcjonalizacja (drugiego stopnia) korespondentów ujawnia się także w apostrofach i podpisach. Znajdziemy tu m.in. takie pary: „Leszku kochany – Twój rozżalony St.”; „Więc Leszku – Barańczakowie”; „Kochany L., cher ami – Stanisław de B. avec sa famille”; czy „Lechu! Chłopie – Stachu z żoną, dołączają się państwo Walczakowie i Fela z mamą i Zdzichem”. Istnienie tak konkretnych tekstowych (fikcyjnych bądź nie) „wcielen” nadawców i adresatów jest kluczowe dla wywołania efektu obecności. Klisze ożywają w metaepistolograficznej grze poetów-przyjaciół m.in. dlatego, że przylegają do realnych indywiduów. Są niezgodne z ich codziennym sposobem bycia i typowymi formami komunikacji, ale jednocześnie są całkowicie zgodne z charakterystyczną dla poetów tendencją do gier językowych.

Seria pocztówek, które Barańczak przesłał Dymarskiemu, koresponduje z eksperymentem Georges’a Pereca *Dwieście czterdzieści dwie pocztówki w prawdziwych kolorach*, skierowanym do Itala Calvina²⁸. Ta przypadkowa zbieżność wydobywa wspólnotę twórców w podejrzliwości do języka i tendencji do kombinatorycznych gier językowych. Tym razem gra ma tylko literacki charakter, pozbawiona jest warstwy materialnej: pocztówek i pisma, ale też, co istotne, pozdrowienia nie mają konkretyzowanych nadawców i odbiorców. Esej Pereca żongluje kliszami pozdrowień z wakacji, choć tutaj za każdym razem zmienia się lokalizacja (obejmuje lotniska i atrakcje turystyczne całego świata). W dużym nagromadzeniu treść widokówek brzmi sztafelowo, przewidywalnie: nazwa miejscowości albo hotelu w pierwszym zdaniu, informacje o dacie planowanego powrotu, „ciepłe pozdrowienia” czy „uściski”, informacje o różnych formach wakacyjnego wypoczynku, opalania, jedzonych potraw. Nie ma na pocztówkach z wakacji miejsca na inne treści. Można interpretować tę wariację z powtórzeniami jako ironiczny komentarz: tak właśnie bawi się ludzkość i tak informuje o swoich obyczajach. „Wymowa” widokówek Barańczaka do Dymarskiego jest inna, choć korzysta z podobnego zasobu słownika i umiejętności stylizatorskich: jest wyrazem przywiązania i sympatii. Widokówki z Mrzeżyna to nie tylko gra literacka, każda z nich przekazuje między wierszami

²⁷Zbiór pocztówek znajduje się w archiwum prywatnym Lecha Dymarskiego. W 2014 roku zbiór był prezentowany na wystawie „Widokówki znad morza i nie tylko” w Wielkopolskim Muzeum Niepodległości w Poznaniu, a w 2015 na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

²⁸George Perec, *Dwieście czterdzieści dwie pocztówki w prawdziwych kolorach*, tłum. Jacek Olczyk, w George Perec, *Urodziłem się. Eseje*, tłum. Jan Gondowicz, Ewelina Kuniec, Monika Ławniczak, Michał Paweł Markowski, Anna Olczyk, Jacek Olczyk, Tadeusz Pióro, Agata Rębkowska, Ewa Wieleżyńska, Adam Zdrodowski, red. Jacek Olczyk, Kraków: Wydawnictwo Lokator 2012, 119–25.

dodatkową wiadomość: „myślę o tobie codziennie”, a może także: „nudzę się”. W przypadku Pereca istotna jest waga dedykacji – nawet sztucznie spreparowane pocztówki z urlopu poświęca się, ofiarowuje, ale nie wiem, czy będzie pasowało), a więc metaforycznie przesyła, konkretnej osobie.

Korespondencja Jasnorzewskich także opiera się na fikcjonalizacji odbiorcy i nadawcy, wielokrotnie na metapoziomie: korespondują ze sobą świadomi konwencji partnerzy, którzy rozporządzają tekstowymi personami i epistolograficznymi „wcieleniami”. Wiąże się to z rodzinną tradycją Koszaków wymyślania czułych, osobliwych, a czasem cudacznych nazw dla bliskich i dalszych znajomych i rodzaj swoistego rodzinnego idiolektu. Jest ona podtrzymywana przez parę jako znak zażyłości, wytwarza nastrój czułości, tęsknoty, bliskości ich „wirtualnej rzeczywistości”. Kiedy Pawlikowska-Jasnorzewska pisze do męża: „Drogi Loteczku – Ucałowanie od żony (raz i tak można ją nazwać). [...] Robaczekiewicz ty b[ardzo] mój, myśl o Tobie jest pociechą. Mnie rozumiesz Ty” (*Z Tobą* 115) albo gdy Jasnorzewski pisze do żony: „Szanowna Osobo!” (*Z Tobą* 130) czy „Dlaczego moja Bajbeczka nie pisze?” (*Z Tobą* 150) to sam akt nazywania partnera i siebie, używania trzeciej osoby zamiast pierwszej i drugiej, ma wymiar tyleż performatywny, co właśnie fikcjonalizujący. Kreuje nadawcę i odbiorcę w tym samym stopniu, co wyraża emocje, przy czym istotna jest przemienność imion i przydomków związanych z rolami płciowymi. „Pankiem” bywa tu Jasnorzewska, „Panną Bajbak” – jej mąż, ale praktyka ta ujawnia się wyłącznie w formach inicjalnych. Podpisy są standardowo wariacjami na temat zdrobniałych imion pary, tj. Lilki i Lotka, tak jakby sygnatura listu musiała być gwarancją normy i stałej tożsamości. Mechanizm fikcjonalizacji odbiorcy-nadawcy w korespondencji umożliwia tego typu gry formami inicjalnymi: nie jest do tego konieczna metawiedza. Wystarczy przystanie na reguły „wirtualnej rzeczywistości” korespondencji. Natomiast metaepistolograficzna świadomość pozwala na bezbłędne odczytanie listów-gier.

Intymność na odległość

Jakkolwiek lektura intymnej korespondencji par wywołuje intensywne doznania czytelnicze²⁹, mieszaninę voyeurystycznego wrażenia, że obcuje się z „nagą prawdą” i materiałem „z życia wziętym” oraz nieredukowalnej maszyny „narratywizacji” listów na wzór literackich powieści epistolarnych, obydwie zbiory nie generują biografii pary w pigułce, nie dają ekstraktu ze złożonych i wieloletnich relacji, ani nie są utworami literackimi.

Obydwie pary korespondentów: Szymborskiej i Filipowicza oraz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Jasnorzewskiego wiązały zażyłe relacje, a okresy korespondencji były marginalne wobec codziennej bliskości, nawet gdy nie oznaczała wspólnego mieszkania (jak w przypadku Szymborskiej i Filipowicza). Fantazje uobecnienia i formy ucieleśnienia korespondenta/korespondentki w ich przypadkach miały silne podstawy – przeszłych doświadczeń i nadziei na szybkie spotkanie. Zgoła odmienne sytuacje analizuje w swojej książce Milne – najczęściej opisuje ona relacje korespondencyjne, które nie miały realizacji w rzeczywistości lub próba realizacji była nieudana (jak romantyczne przyjaźnie epistolarne), albo jej nie mają w tej chwili (jak znajomości na listach mailingowych i forach internetowych). Fizyczne oddalenie – warunek konieczny nawiązania relacji listownej – w przypadku analizowanych zbiorów korespondencji ma charakter tymczasowy i wyjątkowy.

²⁹Zob. Janet Malcolm, *Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*, tłum. Mira Michałowska (Poznań: Zysk, 1998).

Ze względu na charakter znajomości korespondentów zbiory listów nie są ogromne, proporcjonalnie do okresów oddzielnie spędzonego czasu. Podobnie tematyka listów dotyczy przede wszystkim spraw bieżących, codziennych oraz relacji między parami, służy głównie podtrzymaniu kontaktu i działa przeciw osłabieniu więzi. Z tych samych powodów listy są krótkie. Nie znajdziemy w nich tego, co w listach na stałe oddalonych korespondentów, których znajomość oparta jest przede wszystkim na kontakcie epistolarnym albo tych, którzy nawiązują listowną relację po latach rozłąki: szczegółowych opisów biografii (swojej i bliskich), deklaracji światopoglądowych, wynurzeń intelektualnych, opisów warsztatu i tematów pracy artystycznej etc³⁰. W omawianych przypadkach wymieniają się listami, paczkami i widokówkami osoby, które się dobrze znają i nie potrzebują się wzajemnie charakteryzować. Szczegółowo zaś informują się o tym, co różni się w zmienionym (przez wyjazd) otoczeniu i podkreślają niezmiennosc uczuć. Innymi słowy: listy Szymborskiej i Filipowicza nie przynoszą wiedzy o ich krakowskiej codzienności, zwyczajach, wzajemnych inspiracjach i warsztatach pracy, ale ukazują sposoby podtrzymywania kontaktu w krótkich okresach rozłączenia, opisują warunki tymczasowego zamieszkania i sanatoryjne czy letniskowe zwyczaje, współtowarzyszy i znajomych. Podobnie korespondencja Jasnorzewskich portretuje parę w nadzwyczajnym czasie wojennej rozłąki.

Podkreślam silnie heterogeniczność korespondencji i jej nieredukowalną materialność, ponieważ takie ujęcie wzbogaca rozumienie figur uobecnienia i ucieleśnienia podmiotów dyskursu epistolograficznego. Także charakterystyka intymnej zażyłości obydwu par w ich „pozaepistolarnym” wymiarze jest konieczna, by właściwie ukazać różnice i podobieństwa między moim myśleniem o strategiach uobecniania a propozycją Milne, i by – pomimo wszelkich zastrzeżeń – wykazać, że w najgłębszej warstwie „technologie obecności” działają poza zasadą skuteczności i performatywności oraz na przekór mierzalnym fizycznie realiom.

Korespondencja opiera się na podstawowej wierze, że istnieje adresat, do którego kieruje się swoje słowa, lecz by nawiązać z nim kontakt, konieczna jest fantazja, którą wspierają wszelkie formy zmysłowej i fizycznej bliskości. Wywołują one poczucie niezapośredniczenia, intymności i obecności³¹. Milne w swojej monografii twierdzi, że wszystkie (popularne i wszędobylskie) epistolarne strategie ucieleśnienia działają jednak na rzecz odcieleśnienia korespondentów³²: zarówno wy-suwanie na plan pierwszy tematyki ciała (które wywołuje efekt bezpośredniości, jak w formule zamykającej list: „Całuję ręce i nóżki kochanej Pani!”), jak i metonimiczne traktowanie materii listu jako ciała korespondenta (co zawiera się w praktyce całowania, wylewania łez, ściskania listów). Im bliżej ciała – tym od niego dalej, twierdzi badaczka. Więcej nawet: prymarną fantazją dyskursu epistolografii jest przekonanie, że komunikacja listowna okazuje się bardziej autentyczna i intymna niż komunikacja twarzą w twarz i daje silniejsze poczucie obecności³³. Jakkolwiek idea ta zakorzeniona jest w romantycznej wizji niezapośredniczonego spotkania dwojga dusz,

³⁰Funkcji listopisania, podobnie jak dziennikopisania, można wymienić kilkadziesiąt. W przypadku artystów i ludzi pióra byłaby to przede wszystkim wymiana intelektualna (doradztwo, wyrazy uznania i dezaprobaty, komentarze do utworów, informowanie się o książkach/twórcach/wydarzeniach kulturalnych), załatwianie spraw zawodowych i organizacyjnych (np. wydawniczych, stypendialnych, przekładowych).

³¹Milne, 14: „a sense of immediacy, intimacy and presence”.

³²Milne, 2, 8–17: „The term disembodiment refers to two distinct but related desires: the desire to escape the corporeal human body and to eclipse the material technology of communication [...] The dream of transcending the corporeal body is informed by the dichotomy of mind/body; while the desire to eclipse or see through a particular technology of communication is underpinned by the binary of information/medium”. Milne, 9–13.

³³Milne, 16.

to jej moc przetrwała zarówno modernistyczne z wątplenia i postmodernistyczne dekonstrukcje podmiotu. Współczesna korespondencja e-mailowa, podobnie jak romantyczne listy, opiera się na podobnych założeniach i pragnieniach wytwarzania intymności, bliskości i relacji – pomimo fizycznej odległości i nieobecności korzysta z podobnych formuł i strategii uobecniania i daje tę samą obietnicę bez pokrycia, że obecność dwojga piszących przyniesie spełnienie fantazji wypracowanych w trakcie korespondencji³⁴. Milne przy tym odżegnuje się od hierarchizacji bliskości listownej i bliskości fizycznej. Dla badaczki (ale też Ervinga Goffmana) performatywne gesty tworzenia „siebie” w kontakcie z innymi „na żywo” są porównywalne z praktykami pisemnymi.

Skupiając się na trwałej, wieloletniej korespondencji angielskich romantyków, „nieprzerywanej” zbyt często spotkaniami „na żywo”, wypełnionymi przy tym fantazjami na temat spotkania dusz oraz obcowania ze sobą poprzez materialność listu, Milne niejako wraz z nimi sądzi, że korespondowanie to równoległy wobec fizycznego (materialnego) sposób na znajomość i bliską relację, w takim samym stopniu zagrożoną porażką jak niosącą szansę na sukces i satysfakcję obydwu stron³⁵. W istocie wiele długoletnich znajomości epistolarnych, nie tylko epoki romantyzmu, utrzymywało się pomimo (a nawet dzięki) rzadkim spotkaniom w rzeczywistości. A jednak Milne zatrzymuje się w połowie drogi, interpretując przypadki porażek przyjaźni i romansów epistolarnych, podobnie jak pozostawia niedokończoną myśl, iż konieczne dla efektu intymności i obecności w korespondencji jest napięcie pomiędzy realnym, fizycznym ciałem korespondentów a personami, które wytwarzają na użytek korespondowania. Proponuję spojrzeć na tę sprawę inaczej: napięcie rozładowuje się w kontakcie realnym, fizycznym, ponieważ nie pozwala podtrzymać fantazji na temat „ciał korespondentów”, a jako że fantazje te mają najczęściej charakter idealizacji – konsekwencją jest fiasko bliskości „poza listami”. Najczęściej wzmiankowanym przypadkiem w historii kultury są nieudane „romanse listowne” Franza Kafki i Mileny Jesenskiej. Ale równie silnym dowodem są analizowane przeze mnie zbiory korespondencji dwóch par. Figury uobecnienia i ucieleśnienia są w nich bardzo częste oraz intensywne, właśnie dlatego (lub pomimo to), że zasadniczo pary częściej niż epistolarnie obcują ze sobą w rzeczywistości. Fantazje i wizje wiążą się tu nie tyle z trudnymi do realizacji wyobrażeniami, ile z pamięcią (tęsknotą) i realnymi oczekiwaniami. Co więcej, w ich korespondencji zdecydowanie dominuje – nad sprawozdaniem „z życia” i różnymi formami problematyzowania listownego „ja” – właśnie aspekt uobecnienia/ucieleśniania epistolarnego „ty”.

Sam fakt, że poczucie intymności i autentyczności korespondencji opiera się na różnych formach „uobecniania” i „ucieleśniania” korespondentów, świadczy raczej o prymacie fantazji o kontakcie, który daje tylko cielesna, fizyczna bliskość. Rzadko zdarza się, by rozmówcy, spotykający się na żywo, snuli marzenia o korespondowaniu ze sobą. A jednocześnie – właśnie dlatego, że w przypadku znajomości epistolarnych fantazja o kontakcie jest tylko życzeniowa, taka znajomość może się utrzymać pomimo przekroczenia w niej granic przewidzianych przez kulturowy *savoir vivre* danej epoki. Jej performatywność jest po prostu słaba. Fantazję można (ale nie trzeba) zignorować bez konsekwencji. Widać to na przykładzie korespondencji pisarki Mary Mitford i Williama Elforda, interpretowanych przez Milne³⁶. Badaczka szczegółowo opisała ambiwalentne uczucia, które wywołała w pisarce fantazja starszego o czterdzieści lat przyjaciela, jaki dzięki magicznemu talizmanowi transportował

³⁴Milne, 17.

³⁵Milne, 51–90.

³⁶Milne, 74–90.

się do jej pokoju i, niewidzialny, obserwował ją: rozmyślającą, czytającą, piszącą. Wieloznaczność marzenia dla Milne jest przede wszystkim dowodem na intymność, którą ci wytworzyli, wbrew „intuicyjnej” interpretacji, która by tłumaczyła, że jest ono sygnałem braku fizycznego kontaktu, tęsknoty za nim³⁷. Zgadzam się z Milne, ale rozumiem inaczej przyczyny tego stanu rzeczy: właśnie dlatego, że intymność korespondentów, którzy nie prowadzą równoległe „fizycznej” znajomości, należy do porządku dyskursu, fantazje przebrane na papier nie mają mocy silnych aktów performatywnych i nie wpływają znacząco na realne życie korespondentów. Intymność jest bowiem wytwarzana w relacji, a fantazje można snuć w samotności i fizyczna obecność drugiej osoby może je tyleż wzmacniać, co zakłócać i niszczyć. Moc fantazji tkwi między innymi w lekceważeniu elementów, mogących przeszkodzić w jej snuciu. Kiedy Milne cytuje deklaracje użytkowników forum internetowego czerpiących satysfakcję z nawiązanych tam relacji, dlatego że dają one kontakt czysto intelektualny, poza ograniczeniem ciała (m.in. etniczności, koloru skóry, płci), to w moim odczuciu wskazują na te czynniki, które mogą uniemożliwić nawiązanie bliskich relacji (ze względu na dyskryminujące stereotypy). Fora internetowe, grupy dyskusyjne, fandomy, społeczności graczy etc. dają taką możliwość nie tylko ze względu na wytwarzanie technologii obecności, ale także dzięki rudymenarnej machinie fikcjonalizacji nadawcy i odbiorcy w korespondencji i innych „wirtualnych światach”. Fizyczna nieobecność pozwala na dość swobodne fikcjonalizowanie i fantazjowanie. Nie warto jednak bagatelizować zjazdów, konwentów i spotkań wirtualnych grup, a także różnego typu niespodzianek (i porażek) związanych ze spotkaniami na żywo.

Najsilniej świadczą o tym sytuacje graniczne, jak korespondencja pary więźniów politycznych, Zofii i Kazimierza Moczarskich³⁸, którzy – przez sześć lat, kiedy oboje przebywali w więzieniu, a łącznie przez dziesięć lat rozłąki – utrzymywali kontakt listowy. Ich listy – pisane w sytuacji granicznej, czytane przez więzienną cenzurę i reglamentowane w zależności od zachowania więźniów – także zawierają formuły uobecniania, przede wszystkim oparte na wspomnieniach. Do pewnego stopnia przypomina to relacje opisywane przez Milne – ale w tym przypadku kontakt bezpośredni był niemożliwy ze względów niezależnych od korespondentów. To świadectwo wstrząsające, choć listy pary pisane z więzienia są monotonne – powtarzają się te same wspomnienia (zapoznania, ślubu, wakacji) i deklaracje niezmiennego uczucia i siły więzi. Monotonia sugeruje nie tylko hibernację uczuć i wspomnień, ale i cenzorską obecność oraz fizyczne unieruchomienie. Dlatego listy zmieniają się gwałtownie, kiedy Moczarska zostaje zwolniona z więzienia i małżonkowie spotykają się na widzeniach. Konfrontacja wyniszczonych, torturowanych (fizycznie i psychicznie) ludzi, którzy nie widzieli się przez lata – modyfikuje tematykę listów, ale wprowadza inny ton i nastrój, odległy od metafizycznego „porozumienia dusz”. To, że więź udało się podtrzymać i kontynuować po uwolnieniu obojga, jest zjawiskiem wyjątkowym.

Jednak i mniej skrajne sytuacje są znamienne. Listy obydwu par stale podejmują temat spotkań i tęsknoty za niedawną fizyczną obecnością. Jasnorzewski pisze w jednym z listów: „[...] bardzo przykro mi było oddalać się od Panny. W miarę oddalania się żal wzrastał, jak również pewien niepokój, czy Panna była ze mnie rada i zadowolona” (*Z Tobą* 122). Filipowicz do Szymborskiej z biwaku: „[...] po Twoim przedwczesnym wyjeździe bardzo nam tu wszystkim smutno, a najbardziej lokato-

³⁷Milne, 82–87.

³⁸Zofia i Kazimierz Moczarscy, *Życie tak nas głupio rozłącza... Listy więzienne 1946–1956*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła Anna Machcewicz (Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2015).

rowi z namiotu 4a. W namiocie wszystko zostało po staremu: zajęcza łapka, zepsute lustro, miętkówki, w przedpokoju stoją Twoje czerwone trzewiki – tylko Ciebie nie ma” (*Najlepiej* 313). Szyborska do Filipowicza: „Kochany Kornelu! Jutro przyjeżdża Adam i dopiero będę miała wiadomości o Tobie. Te trzy dni, w których nie było ani listu ani możliwości usłyszenia Twojego głosu wydają mi się szczególnie przykre i długie” (*Najlepiej* 150). Tęsknota za fizyczną obecnością i uczucie lęku związanego z uznaniem spotkania za nieudane, w sytuacji dłuższej rozłąki wiążą się z sytuacją oddalenia. Fantazje wokół porzucenia czy sprawienia zawodu wzmaga brak kontaktu. Oczywiście bardzo trudno orzec, na ile były one obecne w codzienności par, jednak opisy takich stanów pojawiają się częściej w korespondencji wtedy, gdy rozłąka zostaje przerywana i pary się na krótko spotykają. Działa tu pewnie przyzwyczajenie do nieobecności – stała cecha relacji czysto epistolarnych czy wirtualnych.

Najczęściej używane figury uobecnienia

Pomimo zarysowanych różnic pomiędzy korespondencją osób tworzących intymne relacje oparte na obecności oraz relacjach czysto korespondencyjnych, najciekawsze są podobieństwa w wywoływaniu tekstowych „uobecnień”, o których pisze Milne. Pojawiają się one bez względu na „kontekst”, „czas”, „przestrzeń”, stopień zażyłości korespondentów. Oczywiście wszystko to wpływa na kształt wizji, ale nie tłumaczy tego, że figura uobecnienia czy ucieleśnienia w ogóle się pojawia. Określiłabym je toposami i figurami korespondencji. Toposy odnoszą się do stale ponawianych obrazów, tematów i motywów, takich jak: stan zdrowia, warunki bytowe, pogoda, kulinaria. Figury – do konkretnych, powtarzalnych formuł opisujących akt czytania, pisanie i wysyłania listu, często związany z wyobrażaniem nadawcy/odbiorcy oraz hipotezami na temat działania poczty.

Praktyki uobecniania polegają na transpozycji pisma w osobę, jak w jednym z listów Kazimierzy Iłakowiczówny do siostry, Barbary Czerwijowskiej: „Takie miłe Twoje literki – jakbyś tu przy mnie była!”³⁹. Przy okazji tematyzowana bywa jakość papieru listownego, koperty, czy wybór ilustracji na pocztówce. Są to materialne ślady (pisma, opuszków palców), ale i świadectwa troski czy uwagi. Figurami obecności są rozbudowane opisy przygotowania do lektury listów, odpieczętowania pakunków. Szyborska pisze żartobliwie do Filipowicza: „Wiem, że tego listu nie otworzysz natychmiast, tylko dopiero popołudniu, leżąc na tapczanie, z Kizią u boku, po przeczytaniu «Echa» i wysłuchaniu popołudniowych wiadomości w radiu. No i co, zgadłam?” (*Najlepiej* 387). Maria Pawlikowska-Jasnorzewska szczegółowo opisuje ceremonię otwierania przesyłki od męża:

Mój Robaku przemiły! Paczka przyszła dziś rano. Wniosła ją Ann, siostra Mary, tak rozradowana, jakby to było dla niej. Wzruszająca pocziwość tych dwóch irlandzkich sióstr! Przed otwarciem, które jest zawsze połączone z wyrzutem sumienia, że się psuje pracę zręcznych łapinek pana Robaka, ucałowałam pieczętkę granatową. Widzę, że Bajbaczka mnie lubi, bo tyle sobie zadała trudu, aby ucieszyć. Ucieszyła bardzo (*Z Tobą* 176).

Granatowa pieczętka jest tu metonimią nadawcy, nawet jeśli całowanie paczki było jedynie fantazją. Ważniejsze jest samo opowiadanie kolejnych faz ceremoniału, związanych ściśle ze

³⁹Kazimiera Iłakowiczówna, *Listy do siostry Barbary Czerwijowskiej z lat 1946–1958*, oprac. Lucyna Marzec (Poznań: Wydawnictwo Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2014), 257.

zmysłami: najpierw obserwowaniem paczki przyniesionej przez znajomą, a potem rozpakowywaniem – dotykaniem. Finezyjne (a może tylko staranne) opakowanie przesyłki rozumie poetka jako gest troski o nastrój i podtrzymanie sympatii odbiorczyni. Otwarcie paczki – zniszczenie opakowania – jest więcej niż sposobem na dotarcie do zawartości. Opisanie wszystkich towarzyszących odbiorze paczki czynności w zwrotnym liście oznacza „poprawne” odczytanie kodu uczuciowego: czułe słowa za czułe gesty.

W listach Wisławy Szymborskiej do Kornela Filipowicza znajdujemy ten sam szereg. Na przykład w pisanym z sanatorium w 1968 roku (kapitałkami, dla podkreślenia doniosłości komunikatu):

KORNELU! DZIĘKUJĘ ZA ORZECHY I SARDYNKI.

KIEDY OTWORZYŁAM PACZKĘ ZROBIŁO MI SIĘ JAKOŚ CIEPŁO. OŚWIADCZAM CI, ŻE TWOJE LISTY I WSZYSTKO CO OD CIEBIE POCHODZI JEST NAPROMIENIOWANE I JA TO ODBIERAM JAKO OTUCHĘ I W OGÓLE WYDAJE MI SIĘ, ŻE JESTEŚ BLISKO. MÓJ KOCHANY (NAJLEPIEJ 105).

Szczegółowo opisane zmysłowe wrażenia związane z otwieraniem paczki są metonimią bliskości fizycznej adresata. Namacalność orzechów i sardynek (nie przez przypadek chodzi o produkty żywieniowe – do fizycznego przyswojenia) odpowiada upragnionej obecności Filipowicza.

Wywoływanie obrazu korespondenta i uruchamianie innych zmysłów (zapachu, dotyku, słuchu) w listownym spotkaniu jest najczęstszą strategią wywoływania efektu obecności w korespondencji. Jej romantyczna wersja przybiera taką formę, jak w liście klasyka romantycznej korespondencji, Zygmunta Krasińskiego do Konstantego Gaszyńskiego:

Gdym czytał Twe słowa wczoraj, ujrzałem Cię nagle przed sobą oczyma serca bladym, zgorzkwany, zasępionym na licu, a otóż z drugiej strony i w jednejże chwili ujrzałem drugiego Ciebie, młodego, rzeźwego, pełnego ducha i radości, a to Ty był z czasów ery fajkowej i stałem między Wami oboma podając obu Wam ręce i płacząc. A gdy minęło to widzenie, wzniosłem myśl ku Bogu i pomodliłem się o Ciebie, mój drogi, by rozerwanej Twej duszy, żal, tęsknota przemieniły się w siłę twórczą, w zapał odrodzony do pracy umysłowej, w wiarę i ufność, że ten, który ptaka ni lilii polnej nie opuszcza, i nas nie opuści na tym sieroctwie serca i ducha⁴⁰.

A współczesna – znów przykład z listu Wisławy Szymborskiej do Kornela Filipowicza, który wyjechał na ryby z przyjaciółmi:

Kornelu! Myślę o Tobie w różnych porach dnia. Widzę Cię nad wodą, w tym Twoim kapeluszu! [...] Całuję! Przykładam policzek do Twoich pleców! I zupełnie Cię nie zdradzam! Wyobraź to sobie! Wisława (Najlepiej 249).

Obydwie wizje różnią się znacznie – ale pod kilkoma względami są do siebie podobne. Krasiński z rozmachem wyobraża sobie dwóch Gaszyńskich – szczęśliwego, znanego ze wspomnień i obecnego, posuniętego w wieku, zgorzkniałego, a pisze o tym jako widzeniu, fantazji. Punktem odnie-

⁴⁰Zygmunt Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Zbigniew Sudolski (Warszawa: PIW, 1971), 285–286.

sienia w kolejnym zdaniu jest Bóg – źródło wizji religijnych, adresat życzeń o poprawę losu przyjaciela. Ten „wielki nieobecny”, „odbiorca idealny”, do którego pisze się wiersze, modlitwy i listy (oraz wiersze-listy, jak uczynił to np. Barańczak w *Widokówkach z tego świata*) pozostawia je bez odpowiedzi, co nie udaremnia wysiłków kolejnych pokoleń, by adresować doń listy i wysyłać je (ten temat podejmuje dokument Marcela Łozińskiego *Poste restante* z 2008 roku o Wydziale Przesyłek Niedoręczalnych Poczty Polskiej). Wydawałoby się, że podejrzliwej wobec wielkich systemów metafizycznych Szymborskiej obce będą wizje bliskości i kontaktu pozazmysłowego, a jednak sposób, w jaki przywołuje obraz Filipowicza, jest podobny do tego, w jaki Krasiński wyobrażał sobie przyjaciela. Wizje różni oczywiście stylistyka – u Krasińskiego dominuje patos, u Szymborskiej – prywatna ironia, humor. Ale i tutaj wprost pisze się o „widzeniu”, wywołanym opisem miejsca biwakowania przez Filipowicza, i kontakcie fizycznym, niemożliwych ze względu na odległość, ale upragnionych. Wyobrażenia i fantazje ciągną ku wizjom ucieleśnienia, zmysłowego kontaktu.

Równie istotne w wywoływaniu efektu obecności są opisy pisania listów i planów dotyczących ich wysłania – swego rodzaju autokomentarz, który staje się jedynym komunikatem, a więc „nie-domiarem” i „nadwyżką” listu jednocześnie. Z listu Jasnorzewskiego do żony: „Skończyłem tamten list o całej historii [...], a teraz parę słów tylko tak. Nie jestem pewien, czy ten list wyślę dziś, bo muszę poszukać odpowiedniej koperty. Ale pewnie pójdzie jutro rano. Tymczasem dodaję dużo serdecznych pocałunków, pozdrowień i uścisków” (*Z Tobą* 159). Z listu Jasnorzewskiej do męża: „Piszę do Ciebie już w trzy godziny po Twoim odejściu” (*Z Tobą* 196). Szymborska do Filipowicza: „Piszę zaraz czyli o 12 w południe, jeszcze przed śniadaniem, ale już po wizycie w antykwariacie” (*Najlepiej* 15). Filipowicz do Szymborskiej: „Piszę jeszcze dzisiaj przed zapowiedzianym przez Ciebie listem, na który będę mógł odpowiedzieć dopiero jutro wieczorem” (*Najlepiej* 33). Często wiążą się z prośbami o listy i znakami oczekiwania („Czekam na Twój liścik”, „Pisz do mnie”, „Odpisz, proszę”, „Pisz często”), a także podkreślają okoliczności wysyłania listów. Charakterystyczna jest detaliczność tych opisów, często towarzyszą im deskrypcje warunków pisania listu (lokalizacja w przestrzeni, warunki pogodowe, przede wszystkim czas).

Istotnym punktem odniesienia jest działanie instytucji poczty, zwłaszcza wtedy, gdy nie funkcjonuje płynnie i tak szybko, jak chcieliby tego korespondenci. Pozwala to wydobyć elementarną, obok nieobecności, cechę korespondencji: nieprzystawalność czasu pisania i czasu czytania. Filipowicz do Szymborskiej: „Nad Wieprzem, w okolicy Łysobyków (nazwa nie wymyślona!). Bóg raczy wiedzieć, gdzie i kiedy ta karta zostanie wrzucona do skrzynki” (*Najlepiej* 26). Szymborska do Filipowicza: „Piszę z Chochołowskiej Dol[iny] i zaraz wrzucę tę karteczkę do skrzynki, która wygląda, jakby z niej wybierali dopiero z końcem roku. Więc może będzie właściwe złożyć Ci najlepsze noworoczne życzenia?” (*Najlepiej* 219). Konkretnie dla nadawcy określenia czasowe, zazwyczaj dotyczące przyszłości („zaraz”, „jutro”), dezaktualizują się w trakcie przewozu, dla odbiorcy są śladami przeszłości. Dla osoby piszącej list liczy się bowiem „tu i teraz” aktu pisania, w trakcie którego wychylona jest zawsze w stronę przyszłości i epistolarnego ty: „kiedy będziesz czytać te słowa”.

Mistrzem „technologii obecności” był Stefan (Lotek) Jasnorzewski. Pisał w „czwartek, godz. 12.30, 17-18 IV 1942” do żony:

Kochana Panno Bajbas! Niby co to ma być z tym piszczeniem. Kto to miał co dzień pisać? Kto? Kto to niby dostał akademickie bobki za piszczenie, ja czy Ty? Za co Ci dali, za co? Pytam się z goryczą.

Chciałem dziś po południu napisać list do Panny, ale byłem bardzo śpiący, bo chociaż czuję się bardzo dobrze, ale tej nocy przysłała jakaś dziwna bezsenność i nie mogłem zasnąć zupełnie. Powróciłem do zajęć, o godz. 5-tej i zdrzemnąłem się, a później zamówiłem rozmowę z Tobą telefoniczną, lecz nie można było doczekać się i o godz. 12-ej przez chwilę odwołałem, by Cię czasem nie budzili i nie straszili po nocy.

A list ten piszę, leżąc wygodnie w łóżeczku, a rano wyślę. [...]

Munduru nie dostałem jeszcze, list polecony z zawartością tak. Bardzo dziękuję za już i za jeszcze, no i pisać jak najwięcej. Chociażby tak dla wprawy, może się jeszcze kiedyś wyrobisz i literatką zostaniesz (*Z Tobą* 98).

List składa się jedynie z formuł uobecniania żony i ucieleśniania siebie: poza dopominaniem się o listy i opisem pisania do Lilki oraz relacji z próby kontaktu telefonicznego i podziękowaniu na paczkę – „nic” tu nie ma. Właśnie to „nic” umożliwia i uprawomocnia wszelkie strategie uobecnienia, ucieleśnienia korespondentki, z których korzysta Jasnorzewski. Tym „niczym” jest bowiem kontakt pozakorespondencyjny – lata wspólnego życia i doświadczeń, do których odwołuje się mąż, rozmowy telefoniczne oraz spotkania na żywo, z których „stenopisów” nie uzyskamy i nie poznamy. Ich nieobecność najbardziej uwydatnia relacyjny charakter korespondencji oraz jej silny związek z codziennością i doczesnością, w tym całkowicie zrozumiały brak dbałości o to, by tworzyć kompletny (narracyjnie, faktograficznie, opisowo) obraz znajomości i samej/samego siebie⁴¹. Idiolektały język Jasnorzewskich (pisać – pisać; akademickie bobki – to Złoty Wawrzyn Akademii Literatury, nagroda, którą poetka otrzymała w 1935 roku) rozkrusza skostniałe formuły kompozycyjne listu i stereotypowe frazy, nie jest jednak językiem wytworzonym na potrzeby korespondencji, ale językiem codzienności pary i ich bliskich.

Zakłócenia fantazji o uobecnieniu: dzwonek telefonu

Znaczenie korespondencji wytwarza się w relacji obojga korespondentów, ale figury uobecnienia wytwarza się w samotności: fantazjując i pisząc. Akt pisania odbywa się w konkretnym, realnym czasie, choć odwołuje się zarówno do „czasu korespondencji”, przeszłości i przyszłości. Dlatego też przerwanie pisania listu rozmową telefoniczną (szczególnie, gdy rozmówcą jest adresat), wywołuje efekt niesamowitości. Tę skomplikowaną sytuację, w której dwie technologie komunikacji na odległość – telefon i list/karta pocztowa, nakładają się na siebie, wyraził Adam Zagajewski w wierszu *List. Oda do wielości*:

Twój telefon przerwał mi pisanie listu do ciebie.
Nie przeszkadzaj mi, gdy
z tobą rozmawiam. Dwie
nieobecności krzyżują się,
jedna miłość rozdziera się
jak bandaż.

⁴¹Nie jest to oczywiście jedyny model korespondencji. Por. autobiograficzny model listopisania, który na przykładzie Witkacego opisuje Olga Szmidt. Olga Szmidt, *Korespondent Witkacy* (Kraków: Universitas, 2014).

Tłumaczenie wiersza na sytuację listopisania byłoby mniej więcej takie: dezorientacja lirycznego „ja” wynika z wytrącenia z procesu fikcjonalizacji odbiorczyni i fantazjowania na jej temat – poprzez kontakt pośredni (łącze telefoniczne), ale w czasie rzeczywistym. Wiersz wydobywa paradoks krzyżowania się dwóch nieobecności, czyli dwóch sposobów wytworzenia kontaktu w sytuacji fizycznej absencji. Kiedy jedna zostaje przerywana przez drugą, wywołuje to dysonans poznawczy. Dlaczego oznacza to dla podmiotu lirycznego zagubienie w miłości? To już pole dla interpretacji.

W korespondencji Jasnorzewskich temat rozmów telefonicznych jest rzadkością, co wynikało z warunków wojennych i mieszkalnych pary. Przytoczony list o nieudanej próbie kontaktu należy do wyjątków. U Szymborskiej i Filipowicza to ważny i powracający temat, o czym najlepiej świadczy wyimek z listu Filipowicza:

Wymyśliłaś rodzaj emocji, na który jestem (zawsze byłem) szczególnie wrażliwy, ale uważam, że szkoda dla mnie takich wzruszeń – **w tym miejscu odezwał się telefon i usłyszałem Twój głos. Był to z całą pewnością Twój głos – ale nagrany na taśmę magnetofonową (zagraniczną oczywiście). Co też ludzie nie wymyślą! Niedługo będzie można odprowadzać randki za pomocą telewizji. Ale ja wolę z Tobą konwencjonalnie i bardzo czekam chwili, kiedy to będzie możliwe** (*Najlepiej* 142; kolor zmieniony przez Filipowicza, a później wydawcę).

To przypadek, który mógł wprawić pisarza w dużo większą konsternację niż rozmowa telefoniczna: słuchał bowiem nagrania, tj. zapisu dokonanego w innym czasie niż ten, w którym odsłuchiwał wiadomości. Zarazem jednak nie mógł odpowiedzieć na wiadomość: kontakt był tak samo „jednostronny” i oparty na nieobecności, jak pisanie listu. Dlatego też Filipowicz informację o tym doświadczeniu opisał, używając innego koloru długopisu. Wyjaśnienie jest konieczne, by wyodrębnić czas, w którym nagranie głosu Szymborskiej „przeszkodziło” pisaniu do niej listu. Z perspektywy kompozycji nie byłoby ono potrzebne. Można przecież zakończyć list, jak gdyby sytuacja nie miała miejsca, a potem ją ewentualnie opisać albo opowiedzieć przy spotkaniu na żywo. Tyle że zbyt silne jest doświadczenie „krzyżowania się nieobecności”, by mogło zostać zignorowane. List Filipowicza odtwarza wypadek niemal w realnym czasie, w którym został wytrącony z aktu uobecniania i fikcjonalizacji korespondentki.

Zazwyczaj wzmianki o rozmowach telefonicznych nie mają aż tak niesamowitej aury. Najpierw tłumacz, dlaczego kontakt telefoniczny nie był w pełni udany: przede wszystkim ze względu na brak intymności, np. wtedy gdy Szymborska była we wspólnej sali w sanatorium („Kornelu! Kochany! Nie mogę Ci przez telefon powiedzieć, jak jest smutno i pusto bez Ciebie” (*Najlepiej* 238)), a Filipowicz miał w domu gości („Kochana Wisławo! Wybacz, że w czasie naszej ostatniej rozmowy telefonicznej (przed dwoma godzinami) nie powiedziałem Ci nic miłego – ale miałem na głowie St.[anisława] R[ózewicza]” (*Najlepiej* 269)). Rozmowa telefoniczna może się nie udać dużo bardziej niż wymiana listów, między innymi dlatego, że nie pozwala na bezgraniczne fantazjowanie i ogranicza fikcjonalizację. Konfrontacja z głosem bywa rozczarowująca albo niepokojąca, jak wynika z listu Szymborskiej do Filipowicza: „Dwie godziny po rozmowie telefonicznej z tobą doszłam do wniosku, że jeszcze muszę troszeczkę pogadać. Choćby dlatego, żebyś mnie potem nie pytał, czemu mój głos był jakiś inny i czy się coś nie zmieniło. A zmienia się tylko to, że coraz bardziej tęsknię!” (*Najlepiej* 137). Skoro pisanie jest przedłużeniem „pogadania”, to odnosi się do werbalnej komunikacji i sytuacji dialogu, ale jako ich wyobrażenie. Przybiera postać monologu na temat tego, co by było, gdyby korespondenci

mogli kontynuować przerwana rozmowę telefoniczną. Wyobrażony i sfikcjonalizowany Filipowicz jest obsadzony w roli adwersarza, na którego potencjalne zarzuty odpowiada Szymborska. Oto język pragnienia typowy dla listu miłosnego⁴². W odpowiedzi na ten właśnie list Filipowicz odpowiada, wskazując na kolejne zaburzenie sytuacji pisania: „W tym miejscu zadzwonił telefon od Ciebie. Miałaś tym razem głos bardzo miły, nie wzbudzający żadnych wątpliwości ani podejrzeń...” (*Najlepiej* 139). Nie można stwierdzić, czy Filipowicz odsłuchiwał zapisu głosu, czy rozmawiał z Szymborską. Kolejny list od Szymborskiej dopomina się – z humorem – o wyznania: „Chciałam Cię o to zapytać przez telefon, ale zdecydowałam, że lepiej będzie dostać odpowiedź na piśmie” (*Najlepiej* 140): tak, jakby pewne sprawy (obok barwy i brzmienia głosu, znamionujących uczucia, także otwarte deklaracje) były możliwe do stematyzowania jedynie za pomocą konkretnego medium, pisma i listu. Choć wydawałoby się, że kontakt telefoniczny jest bardziej bezpośredni od listownego, ponieważ oddalenie fizyczne „niweluje” zwrotność i możliwość swobodnej wymiany zdań, to jednak właściwości głosu, pozbawione kontekstu innych niewerbalnych właściwości „mowy ciała” jak gestykulacja i mimika, w połączeniu z warunkami rozmowy, ale także sama sytuacja „niepełnej” komunikacji sprawiają, że pośredniość multiplikuje się wraz z „krzyżowaniem się nieobecności”.

Pełnię oraz ideał, do którego odwołują się Szymborska i Filipowicz, Pawlikowska-Jasnorzewska i jej mąż, zapewniać miałyby fizyczna obecność interlokutorów. A jednak świadomość bliskości spełnienia tego ideału rzadko powstrzymuje korespondentów przed pisaniem – zwłaszcza pisaniem o pisaniu, pisaniem o telefonowaniu i pisaniem o spotkaniu: „Kochany! Ta karteczka to oczywiście znowu musztarda po obiedzie, bo przyjedzie do Ciebie w poniedziałek, a ja w sobotę pozwolę sobie na przyjemność rozmawiania z Tobą” (*Najlepiej* 169). „Kornelu! Xiążę! Piszę w sobotę, więc tuż przed niedzielnym telefonem do Ciebie i dlatego nie pytam, co słyhać, bo sobie to wcześniej oboje wyjaśnimy” (*Najlepiej* 189). Tłumaczenie się z pozornie bezzasadnych gestów pisania, pozdrawiania i zadawania pytań jest i paradoksalne, i konieczne. Towarzyszy listopisanu nieodzownie jako akt ustanawiania sytuacji korespondencyjnej i fikcjonalizacji adresata/nadawcy. W figurach korespondencyjnego uobecnienia liczy się bowiem sam akt uobecniania, nie performatywny, skierowany nie na działanie i przyszły efekt, ale związany z koniecznym fantazjowaniem o korespondencji i wytwarzaniem chronotopicznego „tu i teraz” osoby piszącej list. Uobecnianie to warunek listopisania, tak jak fizyczna nieobecność korespondentów.

Podsumowanie

Moim celem było ukazanie trzech fundamentalnych i nierozzerwalnie ze sobą związanych aspektów korespondencji/listopisania: 1) materialnej namacalności listów oraz wagi różnego typu załączników: paczek żywnościowych, ubraniowych; kolaży, „wyklejanek” i innego typu współtworzących komunikat oraz medium środków; 2) fikcjonalizacji odbiorcy w „wirtualnej rzeczywistości” dyskursu epistolarnego oraz związanych z tym metaepistolograficznych gier; 3) tekstualnych figur i toposów uobecnienia korespondentów oraz tego, w jaki sposób mogą zostać zakłócone. Punktem wyjścia – i dojścia – było przekonanie o prymacie fantazji o fizycznym kontakcie korespondentów, które generuje wszelkie strategie uobecnienia, jest pochodną kluczowej dla korespondencji sytuacji nieobecności, a zarazem warunkiem generowania figur uobecnienia – które działają, w specyficznych dla korespondowania, czasie i przestrzeni listopisania.

⁴² Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. Marek Bieńczyk (Warszawa: Alatheia, 2011), 227.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przetłumaczone przez Marek Bieńczyk. Warszawa: Alatheia, 2011.
- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*. Przetłumaczone przez Ariadna Lewańska. Warszawa: KR, 1997.
- Bobilewicz, Grażyna. „Poszukiwania form komunikacji – sztuka poczty”. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej* 41 (2006): 225–237.
- Bossis, Mireille. „Methodological Journeys Through Correspondences”. Przetłumaczone przez Karen McPherson. *Yale French Studies* nr 71 (1986): 63–75.
- Całek, Anita. *Nowa teoria listu*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Hejmej, Andrzej. „W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury”. *Teksty Drugie* 155, nr 5 (2015): 88–102.
- Herbert, Zbigniew i Wisława Szymborska. *Jacyś złośliwi bogowie zakpiłi z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1996*. Opracował Ryszard Krynicki. Kraków: a5, 2018.
- Hiłakowiczówna, Kazimiera. *Listy do siostry Barbary Czerwijowskiej z lat 1946–1958*. Opracowała Lucyna Marzec. Poznań: Wydawnictwo Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2014.
- Japola, Józef. „Między retoryką a «głosem»: Walter J. Ong a problemy komunikacji literackiej”. *Pamiętnik Literacki* 88, nr 3 (1997): 141–156.
- Jasnorzewska z Kossaków, Maria. *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*. Opracował i wydał Kazimierz Olszański. Kraków: Wydawnictwo „Kossakiana”, 1998.
- Kraśński, Zygmunt. *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Opracował Zbigniew Sudolski. Warszawa: PIW, 1971.
- Miller, Joseph Hillis. *O literaturze*. Przetłumaczył Krzysztof Hoffman. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014.
- Milne, Esther. *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence*. New York–London, Routledge, 2010.
- Moczarska, Zofia i Kazimierz Moczarski. *Życie tak nas głupio rozłącza... Listy więzienne 1946–1956*. Opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Anna Machcewicz. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2015.
- Ong, Walter Jackson. „Autor zawsze fikcjonalizuje odbiorcę”. W *Osoba, świadomość, komunikacja. Antologia*. Przetłumaczone przez Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Perec, George. *Dwieście czterdzieści dwie pocztówki w prawdziwych kolorach*. Przetłumaczone przez Jacek Olczyk. W George Perec. *Urodziłem się. Eseje*. Przetłumaczone przez Jan Gondowicz, Ewelina Kuniec, Monika Ławniczak, Michał Paweł Markowski, Anna Olczyk, Jacek Olczyk, Tadeusz Pióro, Agata Rębkowska, Ewa Wieleżyńska, Adam Zdrodowski. Redakcja: Jacek Olczyk. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2012.
- Rypson, Piotr. *Mail art., czyli sztuka poczty*. Warszawa: Akademia Ruchu, 1985.
- Sikora, Agata. „List”. W *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*. Zredagowane przez Grzegorz Godlewski, Marta Rakoczy, Paweł Rodak. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Skwarczyńska, Stefania. *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowała Elżbieta Feliksiak. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2006.
- Szmidt, Olga. *Korespondent Witkacy*. Kraków: Universitas, 2014.
- Szymborska, Wisława i Kornel Filipowicz. *Najlepiej w życiu ma Twój kot*. Opracował Tomasz Fiałkowski i Sebastian Kudas. Kraków: Znak, 2016.
- Z Tobą jednym: listy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Stefana Jasnorzewskiego*. Wybór i opracowanie Elżbieta Hurnikowa. Warszawa: W.A.B., 2015.

SŁOWA KLUCZOWE:

o b e c n o ś ć

list

M A T E R I A L N O Ś Ć

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

ABSTRAKT:

Artykuł omawia korzyści płynące z konceptualizacji korespondencji jako medium interpoeetyckiego. Analizuje tekstowe i wizualne sposoby uobecniania adresata i nadawcy w listach oraz ich zakłócenia powodowane przerywaniem pisanie listu przez rozmowę telefoniczną. Wskazuje na rolę fikcjonalizacji odbiorcy i nadawcy jako warunku wytworzenia „wirtualnej rzeczywistości” listu. Przedstawia podstawowe figury i topoty uobecniania w korespondencji na podstawie zbiorów korespondencji: Wisławy Szymborskiej i Kornela Filipowicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Stefana Jasnorzewskiego, Stanisława Barańczaka i Lecha Dy-marskiego oraz Zofii i Kazimierza Moczarskich.

STANISŁAW BARAŃCZAK

KORNEL FILIPOWICZ

Wisława Szymborska

metaepistemologia

Z b i g n i e w H e r b e r t

NOTA O AUTORCE:

Lucyna Marzec – adiunktka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, redaktorka „Czasu Kultury”, członkini Rady Naukowej Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci Kulturowej UAM. Publikuje artykuły z zakresu biografistyki, krytyki feministycznej i życia literackiego XX wieku; e-mail: lucyna.marzec@amu.edu.pl.

Sieci neuronowe typu GAN i GPT-2, słowa zużyte i kreatywność, czyli literacki *second-hand*

Inez Okulska

ORCID 0000-0002-1452-9840

„Wszyscy piszą, tylko nikt nie czyta”, „jak chcesz dobrze pisać, najpierw musisz poznać klasykę, zobaczyć, co stworzyli inni” – te lub podobne wypowiedzi towarzyszą entuzjastom pisarstwa od dawna. I kiedy mówię „dawna”, mam na myśli naprawdę długie wieki, bo kiedy jeszcze przekład literacki nie wyemancypował się do osobnego gatunku, służył nierzadko za podstawę twórczej działalności. Klasykami można nazwać choćby Jana Kochanowskiego, Łukasza Górnickiego czy Adama Mickiewicza, którzy natchnieni lekturą innych siadali tworzyć swoje utwory, mniej lub bardziej dosłownie czerpiąc z obcych, już istniejących dzieł¹.

Jak się ma więc do tego kreatywność?

Bez wątpienia poznajemy istniejące dzieła, by się zainspirować, to znaczy nasiąknąć wzorcami, gotowymi elementami, choćby najdrobniejszej miary, i z nich układać nowe. Poznajemy istniejące dzieła, by w euforii nie odkryć dawno odkrytego. I wreszcie poznajemy istniejące dzieła w konkretnym kontekście krytycznym, umiejscowione w trendach i prądach po to, by nabrać smaku i odróżnić dzieło od gniota, kreatywność od kreatury. W tego typu rozważaniach zawsze pojawia się pełne nadziei pytanie o możliwość stworzenia czegoś absolutnie nowego, o definicję i granice owej nowości oraz, siłą rzeczy, o relacje z innymi dziełami.

W dobie sztuki rozszerzonej o nowe i jeszcze nowsze media intertekstualność Kristevej zastępuje dziś interpoetyka, gdzie cytatem może być nie tylko tekst, lecz także struktura, mechanizm, algorytm. Ale nawet na poziomie „zwykłego” ludzkiego pisarstwa, którego tworzywem jest język, jego słowa, frazy, składnie, Bachtin rozwiał wszelką nadzieję: niemal każde słowo w dziele jest swoją własną inkarnacją, sumą kontekstów i znaczeń, jakie zyskało wcześniej, w innych dziełach, na innych ustach. Arcydzieło literatury jest więc najczęściej wybitną mieszanką elementów starych, by nie rzec wręcz „wyświechtanych”:

¹ O czym pisało już wielu, ale ostatnio m.in. Małgorzata Łukasiewicz w swojej książce. Małgorzata Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie* (Kraków: Karakter, 2018).

Każda wypowiedź związana jest z „jednym językiem” (z siłami i tendencjami dośrodkowymi) i jednocześnie ze społeczną i historyczną różnorodnością (siłami odśrodkowymi, rozwarstwiającymi język). Jest to język dnia, epoki, grupy społecznej, gatunku, kierunku itd. [...] Wszelkie konkretne słowo (wypowiedź) znajduje przedmiot, ku któremu jest skierowane, zawsze, by tak rzec, już omówiony, przedyskutowany, oceniony, ukryty w oddalającej go mgle lub, przeciwnie, przybliżony światłem wcześniej wypowiedzianych o nim słów. Przedmiot ten oplątały i przeniknęły wspólne myśli, poglądy, cudze oceny, akcenty. Słowo zwrócone ku owemu przedmiotowi włącza się w to dialogowo zaktywizowane i poruszone środowisko cudzych słów, ocen i akcentów, wplątuje się w ich skomplikowane stosunki wzajemne, upodabnia się do jednych, kontrastuje z innymi, z innymi jeszcze – przecina².

Jeśli materia, z której mamy tworzyć, jest ograniczona i pozostaje wciąż w użyciu, wówczas okazuje się, że „kreatywność nie jest czynnością absolutną, lecz względną. Bywamy kreatywni wewnątrz naszej kultury i ramy odniesień”³ – jak pisał w swoich rozważaniach o cyfrowej sztuce znany matematyk Marcus de Sautoy. Na ograniczenie kreatywności związane z zanurzeniem w konkretnym zestawie kulturowych odniesień zwracał już w latach 70. uwagę Stanley Fish już w latach siedemdziesiątych, mówiąc o wspólnotach interpretacyjnych⁴, które można objaśnić następująco:

jesteśmy tym, czym nas uczyni szkoła, grupa rówieśnicza, lokalne autorytety, podsunięte nam lektury, poglądy cieszące się uznaniem wśród wpływowych przedstawicieli naszego zawodu, itp. Zatem protokoły naszych indywidualnych strategii interpretacyjnych zawsze pisane są ręką wspólnoty interpretacyjnej, z którą się identyfikujemy⁵.

Mowa tu wprawdzie wyłącznie o interpretacji, a więc o odbiorze, ale to samo tyczy się procesu kreacji, bo tworząc, nieustannie odnosimy się do już nauczonych (i oczekiwanych) poetyk. W zasadzie kreatywna jest głównie relacja, stanowisko, jakie się wobec tych poetyk przyjmuje – aprobata, kontra, redukcja, kontaminacja, transformacja etc., czyli właśnie te wszystkie „skomplikowane stosunki wzajemne”, o których pisał Bachtin.

Sieci neuronowe typu GAN (Generative Adversarial Networks, generatywna sieć przeciwstawna)⁶ to idealna cyfrowa wykładnia kreatywności rozumianej jako twórcze poruszanie się wyłącznie po konkretnym obszarze wzorców i oczekiwań. Architektura tego typu sieci zakłada istnienie twórczego duetu, z którego jedna sieć niczym wewnętrzne dziecko, wolne od jakiegokolwiek ramy predefiniowanych założeń, podejmuje się tworzenia. Akt ten oznacza kilkustopniowe filtrowanie i układanie przypadkowych elementów (elementów przypadkowego wektora z), w efekcie których powstaje dzieło. Swoją drogą ciekawe, co na tak czystą formę powiedziałby sam Witkacy? Niestety, czystość ta jest jedynie chwilowa i dla odbiorcy ostatecznego efektu działania sieci niedostępna, bo, jak już wspomniałam, GAN to duet. Generator tworzy, ale Dyskryminator

² Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. Wincenty Grajewski (Warszawa: Czytelnik, 1982): 102–103.

³ „Creativity is not an absolute but a relative activity. We are creative within our culture and frame of reference”. Marcus du Sautoy, *The creativity code. How AI is learning to write, paint and think* (London: Fourth Estate, 2019), 13.

⁴ Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red., przedm. Andrzej Szahaj, wstęp Richard Rorty, tłum. A. Szahaj (Kraków: Universitas 2002): 63.

⁵ Leszek Drong, „Od konwencjonalizmu do normatywizmu. Kilka uwag o ewolucji poglądów teoretyczno-literackich Stanleya Fisha”, *Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura*, vol. 12, nr 1 (2006): 25–37.

⁶ Więcej o architekturze tych sieci można przeczytać w: Rohith Gandhi, „Generative Adversarial Networks – Explained”, <https://towardsdatascience.com/generative-adversarial-networks-explained-34472718707a> (dostęp: 8.05.2019).

krytykuje, i to z mocą, o której niejeden krytyk w afekcie mógłby pomarzyć – informacja zwrotna od bliźniaczego cenzora ma natychmiastowy wpływ na dynamiczny proces doskonalenia pierwotnego dzieła. Procedura ta powtarzana jest tak długo, aż krytyk będzie kontent.

Takie ujęcie procesu twórczego zahacza aż o dwie newralgiczne kwestie: po pierwsze, twórca jest niewolnikiem swojego krytyka. Po drugie, krytyk (a ostatecznie więc również twórca) jest niewolnikiem istniejących, oczekiwanych schematów, ponieważ cenzorska sieć swoją ekspertyzę opiera na „wiedzy” zdobytej ze zbioru uczącego, czyli milionów próbek istniejących „dzieł” (mogą to być teksty, zdjęcia lub muzyka czy wideo, w zależności od tego, w czym sieć ma się specjalizować). A nieustająca walka, jaka toczy się pomiędzy obiema sieciami polega na tym, że Generator próbuje stworzyć coś nowego, co będzie jednak na tyle przekonujące, że zdoła oszukać krytyka, który uzna je za „rzeczywiste”, czyli wysoce prawdopodobne. Dyskryminator *vel* inżynier Mamóń akceptuje więc wyłącznie te dzieła, które wpisują się w znane mu wzorce. Czyli dzieła, które są niczym innym jak centonem, utworem złożonym w całości z kreatywnie dobranych i ze sobą połączonych cytatów, elementów, które już gdzieś kiedyś istniały. Rozdzielczość jest tu wprawdzie nieco inna, bo cechy wyróżnione wektorze z (te „cytaty” z nauczonych dzieł) są dla człowieka niemal niedostępne (logika podziału i wyodrębniania odbiega od naturalnej ludzkiej kategoryzacji na słowa, przedmioty, kolory czy kształty), ale założenie strukturalne jest takie samo.

Proces kreacji oparty wyłącznie na coraz to nowym zestawianiu elementów już istniejących i odwoływaniu się wyłącznie do ograniczonego zbioru oczekiwanych wyników może być oczywiście na dłuższą metę raczej fatalny w skutkach ze względu na niemal wykładniczy rozwój „chowu wsobnego”. Jeśli sieci służące do generowania, redakcji (takie jak zewnętrzne Grammarly, wbudowane funkcje w edytorach tekstu) i tłumaczenia tekstów są uczone na pewnych korpusach tekstów spełniających normy poprawności i określonego stylu, oraz są coraz chętniej używane przez ludzkich autorów, mogą przyczynić się do tworzenia coraz większej liczby „znormalizowanych” stylistycznie tekstów. Ich publikacja będzie natomiast zwiększała prawdopodobieństwa znalezienia się ich w korpusie danych uczących dla kolejnych sieci, i tak krok po kroku procent uczestnictwa owej normy w puli inspiracji będzie rósł, przekładając się na zubożenie zakresu stylistycznej czy leksykalnej różnorodności, tworząc upiorną wizję zapętlenia Bachtinowskiej dialogiczności⁷.

Na szczęście jednak generacja tekstów oparta na tym mechanizmie nie jest jedyną formą tekstowej ekspresji ani maszyny, ani tym bardziej człowieka. Kognitywistka Margaret Boden wyróżniła trzy typy kreatywności⁸:

1. zgłębiająca (*exploratory*), umożliwiająca badanie istniejących u(tworów) w poszukiwaniu wariantów granicznych, które pozwolą jednocześnie nie złamać przyjętych zasad;
2. zestawiająca (*combinatory*), pozwalająca łączyć ze sobą elementy dotychczas uznawane za absolutnie do siebie nieprzystające;

⁷ Co trochę nawiązuje m.in. do modernistycznej idei „języka literackiego” jako poprawnego, normatywnego, momentami przezroczystego w obawie przed sięgnięciem bruku. Taka postawa widoczna była w długiej tradycji przekładów podnoszących rejestr i wygładzających oryginalną chropowatość dzieł klasycznych, które wchodziły do obiegu inspiracji w takiej niepotrzebnie zubożonej, znormalizowanej formie.

⁸ Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (London: Routledge, 2004): xxx.

3. przeobrażająca (*transformational*), czyli taka, której efektem są prawdziwe przełomy i kiedy zmianie ulegają elementy uważane wcześniej za niepodważalne – materiał, narzędzie, styl odbioru.

Ten ostatni typ zdaje się mieszkanką zestawienia i eksploracji przy jednoczesnym przekroczeniu granic i złamaniu zasad. Klucz do sukcesu twórczego zasilanego tego typu kreatywnym postępowaniem to jednak, jak podkreśla du Sautoy⁹, przygotowanie na porażkę, bo prawdziwy przełom jest najczęściej ostatnim etapem długiej ścieżki kompletnie chybionych pomysłów. Emocjonalny związek z dziełem, niewymierny koszt procesu twórczego u człowieka, nierzadko jednak umożliwia takie zimne, niemal wyrachowane podejście do własnej porażki, każące ją traktować wyłącznie jako źródło bezpośredniej informacji o kierunku, który należy obrać w kolejnej iteracji. W takim podejściu specjalizują się natomiast adaptacyjne systemy sztucznej inteligencji.

Ponieważ uczenie sieci neuronowej na potrzeby przetwarzania języka naturalnego to najczęściej niezwykle czasochłonny proces o ogromnej złożoności obliczeniowej (nieraz nierzadko niewykonalny na zwykłym komputerze osobistym), ale także ze względu na bezpośrednie korzyści wynikające z poszerzonego zbioru uczącego, w sieci dostępne są modele wstępnie wytrenowane (tzw. *pre-trained models*). Pod intrygującymi nazwami (m.in. Transformer, BERT, ELMo czy Flair) kryją się modele, którym już stworzono odpowiednią architekturę, dobrano parametry i podano ogromne korpusy tekstu (np. aktualny zrzut z całej dostępnej Wikipedii). Niektóre z nich zostały zaprojektowane z myślą o konkretnym zadaniu (np. analiza sentymentu tekstu, czyli określenie czy wypowiedź ma wydźwięk pozytywny, neutralny czy negatywny), inne, takie jak hybryda Google’a BERT, są wielozadaniowe.

Szczególnie w tym ostatnim przypadku ciekawe jest to, że zbiory uczące przeznaczone do rozwiązywania jednego problemu mogą być wykorzystane do innego, a pamiętając, że problem podpowiadania słów, tłumaczenia czy generowania całych tekstów wykorzystuje wiedzę na temat kontekstu i możliwych połączeń wydestylowanych z milionów próbek istniejących tekstów, okaże się, że cytaty z jednego typu tekstu są z powodzeniem wykorzystywane do przetwarzania innego typu tekstu. Czyli, idąc tropem metafory *stricte* literackiej, to tak, jak autor piszący fragment prozy, wykorzystujący słowa, wyrażenia, relacje i struktury wywiedzione z poezji, dramatu czy innych gatunków – co oczywiście jest naturalnym mechanizmem kreacji we współczesnej literaturze, w której mówi się o „nasłuchiwanie” idiolektów, mowy „ulicy”, o nawiązaniach do poetyki nowych mediów i tym podobnych. Niejeden autor i jego krytyk intuicyjnie już dawno więc wyczuli, że taka interpoetyka, otwarty zapraszający gest twórcy, przybliżają nas do dobrej literatury, obiecują dobrą jakość tekstu. A sztuczna inteligencja swoim działaniem tylko dowiodła wymiernych zalet owego otwarcia na inne – modele trenowane na niespecyficznych zestawach danych (tzn. tematycznie czy stylistycznie odpowiadających danemu zadaniu) generują widocznie lepsze wyniki. Transfer struktur odbywać się może zresztą nie tylko na poziomie tekstu, na którym się uczy tworzyć, ale też na poziomie architektury samej sieci – zapożyczany jest więc nie tylko materiał¹⁰.

⁹ Du Sautoy, *The creativity code*, 39.

¹⁰O zastosowaniu rozwiązań uczenia maszynowego z obszaru analizy obrazu do automatycznej analizy tekstu pisali: Marius Pompesu i Radu Tudor Ionescu, *Knowledge Transfer between Computer Vision and Text Mining*, Bucharest: Springer, 2015, a o kwestii transferu metod wewnątrz różnych zadań przetwarzania języka naturalnego Lili Mou i in., „How Transferable are neural networks in NLP applications”, *Proceedings of the 2016 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing (EMNLP)* (2016): 478–489.

Model GPT-2 opracowany przez OpenAI miał zachwycać jakością swoich poczynąń, które koncentrowały się głównie na generowaniu tekstu będącego kontynuacją zadanego fragmentu (*text completion*), tłumaczeniu maszynowym oraz czytaniu ze zrozumieniem kontekstu (*question answering*). To ostatnie zadanie polega głównie na parsowaniu tekstu, ekstrakcji informacji oraz wnioskowaniu i dla naszych rozważań nie będzie kluczowe, natomiast zarówno generowanie tekstu, jak i generowanie tłumaczeń to zadania oparte przede wszystkim na inteligentnym i twórczym żonglowaniu miliardami cytatów, na ich fragmentowaniu i kreatywnej rekompozycji.

GPT-2 musi najpierw zidentyfikować poetykę zadanego fragmentu, po czym pośród „prze czytanych” (nauczonych wcześniej) tekstów znaleźć możliwie ekwiwalentne poetyki, z których skompiluje nowy utwór odpowiadający stylem i treścią pierwszym akapitom napisanym przez człowieka. A model ten, trzeba przyznać, jest niezwykle „oczytany”, bowiem korzysta z aż 40 GB danych tekstowych pochodzących łącznie z 45 miliardów stron (i podstron) opublikowanych w Internecie. I mowa tu o wszelkich gatunkach tekstowych, od wpisów na blogach, artykułów na portalach przez komentarze, przepisy kulinarne, opinie konsumentów czy instrukcje obsługi – choć z wyjątkiem Wikipedii, która w całości została ze zbioru usunięta (jako zbyt chętnie używana przez inne modele). Działanie pełnego modelu (którego twórcy strzegą, bo – jak się buńczucznie chwala – jest tak dobry, że mógłby zostać wykorzystany do niepożądanych celów, jak choćby tworzenie niezwykle przekonujących fake newsów) naprawdę robi wrażenie.

Rzeczywisty wpis¹¹ zamieszczony na profilu GitHub, społecznościowej platformy wymiany plików i projektów oraz publikacji kodu, tutaj pochodzący z pliku pomocy komentującego zamieszczoną konfigurację środowiska programistycznego, został wczytany do modelu. Zadanie polegało na możliwie realistycznym dokończeniu tego tekstu. Poniżej prezentuję efekt działania algorytmu (na niebiesko tekst oryginalny stworzony przez człowieka, na czarno dopisany przez sztuczną inteligencję):

In Cygwin on Windows I found that I could not set the permissions of my `/.ssh/` folder to be 0600, as is required for ssh to allow you to use keys. The symptom I had was that I no matter what I did, it always modified the owner and the group, making these files read-only. I tried just starting ssh and using a program like `passwd` which modifies the owner/group to 0644 permissions, but it didn't work. It was annoying but not nearly as bad as it could be, just annoying to have to fiddle with permissions. So I decided to do this as the reverse: For each `/.ssh` folder in your Cygwin directory, set the permission of each file and directory to 2644. Then start ssh with: `ssh-add /.ssh`¹².

Twórcy modelu chwalą się, że jest on w stanie kontynuować tekst w wybranym stylu i rzeczywistości, gdyby nie kolor tekstu, całość spokojnie zdałaby test Turinga, a miejsce spojenia zupełnie umknęło ludzkiemu oku i uchu. Algorytm bez trudu, jak widać „wczuł się” w autora, szafując dalej jego osobowym ‘ja’; sięgnął również po słowa „annoying” oraz „nearly”, które pojawiają się w oryginalnym dokumencie i prawdopodobnie uzyskały priorytetowe wagi jako godne wykorzystania markery stylu autora. Do stworzenia tego tekstu jednak nie wystarczyła pojedyncza

¹¹<https://github.com/lelandbately/configDebDev/blob/master/helpFiles.md>.

¹² Alec Radford i in, „Language Models are Unsupervised Multitask Learners”, raport techniczny, <https://d4mucfpksywv.cloudfront.net/better-language-models/language-models.pdf> (dostęp: 20.07.2019).

próbka danego pisarstwa ani też wiele dzieł danego autora, lecz na ów syntetyczny utwór złożyły się setki tysięcy wpisów innych osób, najpewniej również pochodzące z platformy GitHub oraz absolutnie niezbędnej kopalni wiedzy w trybie „samopomocy programistycznej”, czyli StackOverflow. To platforma, na której praktycy odpowiadają sobie nawzajem na pytania o konkretne problemy, nierzadko opisując własne doświadczenia w sposób nieformalny i emocjonalnie nacechowany (w końcu mowa o tych chwilach, gdy po wielu godzinach prób program się zaczyna i klawiatury fruną na skrzydłach frustracji).

GPT-2 świetnie też radzi sobie z fikcją, generując tekst, którego styl i pomysłowość mogłyby zawstydzić nie tylko grafomanów:

In a shocking finding, scientist discovered a herd of unicorns living in a remote, previously unexplored valley, in the Andes Mountains. Even more surprising to the researchers was the fact that the unicorns spoke perfect English. The scientist named the population, after their distinctive horn, Ovid's Unicorn. These four-horned, silver-white unicorns were previously unknown to science. [...] Dr. Jorge Perez, an evolutionary biologist from the University of La Paz, and several companions, were exploring the Andes Mountains when they found a small valley, with no other animals or humans. [...] Dr. Perez believes that the unicorns may have originated in Argentina, where the animals were believed to be descendants of a lost race of people who lived there before the arrival of humans in those parts of South America. [...] However, Perez also pointed out that it is likely that the only way of knowing for sure if unicorns are indeed the descendants of a lost alien race is through DNA. "But they seem to be able to communicate in English quite well, which I believe is a sign of evolution, or at least a change in social organization," said the scientist¹³.

Jest mowa zależna, niezależna, są bohaterowie, są relacje między nimi, autorytety i trudne słowa, jest magia i tajemnica, słowem świat przedstawiony barwny niczym tęczowa kraina jednoroźców. W ostatnim zdaniu pojawia się również niezły substytut humoru: konstrukcyjnie przekonująca puenta, oparta na zaskakującym, nieoczywistym (a więc kreatywnym) zestawieniu rozwinięcia mowy u jednoroźców ze społeczną organizacją, które to zestawienie zostaje przemycone pod płaszczykiem przyczynowo-skutkowego wniosku, jakże pasującego do eksperckiego cytatu archetypicznego naukowca. Sieć najwyraźniej przebiła jednoroźce, bo nie tylko przemówiła perfekcyjną angielszczyzną, lecz również brytyjskim humorem.

Ten sam model został również użyty do wygenerowania tekstu mającego być kontynuacją pierwszego zdania z powieści Orwella *Rok 1984*¹⁴. Sieci miało ono wystarczyć do „wyczucia” subtelnie futurystycznego stylu:

It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen.
I was in my car on my way to a new job in Seattle. I put the gas in, put the key in, and then I let it run. I just imagined what the day would be like. A hundred years from now. In 2045, I was a teacher in some school in a poor part of rural China. I started with Chinese history and history of science.

¹³Radford.

¹⁴„New AI fake text generator may be too dangerous to release, say creators”, *The Guardian*, artykuł on-line z 14.02.2019, <https://www.theguardian.com/technology/2019/feb/14/elon-musk-backed-ai-writes-convincing-news-fiction> (dostęp: 20.07.2019).

Ivana Kajić, doktorantka w dziedzinie informatyki z Uniwersytetu Waterloo w Ontario, postanowiła natomiast przetestować oficjalnie dostępny, uproszczony model GPT-2 na tekstach piosenek¹⁵. Podała sieci między innymi dwie pierwsze zwrotki utworu Eda Sheerana *Shape of you*:

The club isn't the best place to find a lover
So the bar is where I go
Me and my friends at the table doing shots
Drinking fast, and then we talk slow

And you come over and start up a conversation with just me
And trust me, I'll give it a chance now
Take my hand, stop
Put "Van the Man" on the jukebox
And then we start to dance
And now I'm singing like

W zarysowanej scenie pojawia się zapowiedź odważnej interakcji damsko-męskiej, ale wciąż jeszcze jest szafa grająca i chęć tańca, spotkanie ciał będzie niedosłowne, z nutą irlandzkiej patyny. W dalszym fragmencie oryginału, owszem, już pojawiają się coraz bardziej bezpośrednie obrazy, ale w ramie asonansów i metafory. Fragment dopisany przez sieć zdaje się natomiast wprowadzać zupełnie nową poetykę, krótszej, bardziej rytmicznej frazy, z silniejszym podmiotem, i choć na próżno szukać tu rymów, to siła ekspresji (łącznie z zaskakującym „you better get dressed”, sugerującym, że sytuacja była bardziej rozwojowa niż mogliśmy początkowo przypuszczać) bliższa jest tekstom utworów spod znaku hip-hopu:

You know what I mean
That's the way it is
So please, I know it's weird
But I know it's right
Because I just tell it
And I say "Hi, nice to meet you
You better get dressed"

Tekstowe inspiracje wynikające ze wspomnianego szerokiego, niespecjalizowanego „oczytania” sieci znalazły zatem widoczne odzwierciedlenie w utworze. Model ten jest okrojoną wersją swojego genialnego brata i owa redukcja manifestuje się najwyraźniej w większej podatności na wzorce nauczone wcześniej przy jednocześnie mniejszej zdolności „wczucia się” w styl zadanego fragmentu, co ostatecznie owocuje jednak ciekawym mieszaniną poetyk, owym kreatywnym eksplorowaniem możliwości granicznych (na krok przed wściekłym snem zielonych idei Chomsky’ego).

¹⁵Ivana Kajić, „Alternate endings: Lyrics completion using GPT-2”, <http://www.ivanakajic.me/blog/2019/03/31/alternate-lyrics> (dostęp: 15.07.2019).

Podejście generatywne, żonglowanie cytatami, niepohamowany styl korzystania z rozmaitych leksykonów – odważni przedstawiciele OuLiPo, czyli francuskiej szkoły literatury automatycznej z lat sześćdziesiątych, najwyraźniej doczekali się całkiem godnych potomków, choć trudno raczej będzie opisać perypetie życiowe maszyn, na próżno szukać u nich porywów serca, staranych nerwów, złych wyborów, szczęścia i tego wszystkiego, co składa się na proces twórczy.

A prawdziwe dzieło cieszy tak naprawdę potencjalnością tego procesu. Nie wiem, co czuł artysta, kiedy tworzył, ale jak miło percypując jego dzieło założyć, że w ogóle mógł coś czuć. Sztuka stworzona przez sztuczną inteligencję wciąż jeszcze jawi się więc jako „sztuczna”, bo jest z tej potencjalności odarta, słowem – zupełnie nieludzka.

Bibliografia

- Bachtin, Michaił. *Problemy literatury i estetyki*. Przetłumaczone przez Wincenty Grajewski. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- Boden, Margaret A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. London: Routledge, 2004.
- Drong, Leszek. „Od konwencjonalizmu do normatywizmu. Kilka uwag o ewolucji poglądów teoretyczno-literackich Stanleya Fisha”. *W Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura*, vol. 12, nr 1 (2006): 25–37.
- Fish, Stanley. *Interpretacja, retoryka, polityka*. Redakcja i przedmowa Andrzej Szahaj. Wstęp Richard Rorty. Przetłumaczone przez Andrzej Szahaj. Kraków: Universitas, 2002.
- Gandhi, Rohith. *Generative Adversarial Networks – Explained*, <https://towardsdatascience.com/generative-adversarial-networks-explained-34472718707a>, (dostęp: 8.05.2019).
- Kajić, Ivana. *Alternate endings: Lyrics completion using GPT-2*, <http://www.ivanakajic.me/blog/2019/03/31/alternate-lyrics> (dostęp: 15.07.2019).
- Kazimierska, Agata. „Prawdziwe kłamstwa”. *Tygodnik Powszechny*. Artykuł on-line z 15.04.2019, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/prawdziwe-klamstwa-158508> (dostęp: 20.07.2019).
- Łukasiewicz, Małgorzata. *Pięć razy o przekładzie*. Kraków: Karakter, 2017.
- Mou, Lili i in. “How Transferable are neural networks in NLP applications”. *Proceedings of the 2016 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing (EMNLP)* (2016): 478–89.
- “New AI fake text generator may be too dangerous to release, say creators”. *The Guardian*. Artykuł on-line z 14.02.2019, <https://www.theguardian.com/technology/2019/feb/14/elon-musk-backed-ai-writes-convincing-news-fiction> (dostęp: 20.07.2019).
- Pompescu, Marius i Radu Tudor Ionescu, *Knowledge Transfer between Computer Vision and Text Mining*, Bucharest: Springer, 2015.
- Radford, Alec i in. *Language Models are Unsupervised Multitask Learners*. Raport techniczny, <https://d4mucfpksyww.cloudfront.net/better-language-models/language-models.pdf> (dostęp: 20.07.2019).
- du Sautoy, Marcus. *The creativity code. How AI is learning to write, paint and think*. London: Fourth Estate, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

krytyka literacka

SZTUCZNA INTELIGENCJA

machine learning

ABSTRAKT:

Czy kreatywność to wyłącznie domena człowieka? Czy sieć neuronowa, choćby najbardziej skomplikowanej architektury, nakarmiona materiałem stworzonym i wybranym przez człowieka może być kreatywna, a jeśli nawet, to czy jej dzieło nie będzie wobec ludzkiego wtórne? A może, jak chciał Bachtin, a za nim Kristeva, każda nasza wypowiedź i tak jest skazana na wtórność, bo taka jest natura języka? Czym jest kreatywność, co potrafi sztuczna inteligencja, do jakich refleksji krytycznoliterackich skłaniać może jej twórczość, szczególnie w kontekście relacji intertekstualnych, interpoetyckich? W artykule odpowiedzi szukam na przykładzie funkcjonowania sieci neuronowych typu GAN oraz modelu GPT-2. Oprócz fragmentów analizowanych tekstów i nawiązań do teorii literatury pojawia się również wprowadzenie do struktury i istoty omawianych rozwiązań technologicznych.

KREATYWNOŚĆ

creative writing

INTERPOETYKA

INTERTEKSTUALNOŚĆ

NOTA O AUTORZE:

Inez Okulska – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Po przejściu barwnej ścieżki humanistycznej (na którą składały się m.in. lingwistyka, komparatystyka literacka, kulturoznawstwo, filozofia), zakończonej podoktorskim stażem na Harvard University, podjęła studia magisterskie na kierunku automatyka i robotyka na Politechnice Warszawskiej. Obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej TIB Polskiej Akademii Nauk w zakresie informatyki technicznej. Metody sztucznej inteligencji, a w szczególności metody przetwarzania języka naturalnego, którymi obecnie zajmuje się naukowo w Państwowym Instytucie Badawczym NASK, doskonale łączą te odległe, zdawałoby się, dziedziny, zwłaszcza że metody te najchętniej aplikuje właśnie od analizy materiału literackiego.

Publikowała w „Przekładaniu”, „Literaturze na Świecie”, „Czasie Kultury”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Forum Poetyki” oraz prezentowała wyniki swoich badań na kilkudziesięciu krajowych i zagranicznych konferencjach zarówno humanistycznych, jak i technicznych. |

Ponad *inter*-, w kręgu *trans*-. Nowelizacje gier wideo jako przykład narracji transmedialnych

Joanna Sikorska

ORCID: 0000-0002-1345-3979

Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja nowelizacji gier wideo jako istotnego elementu współczesnych, transmedialnych praktyk narracyjnych. W pierwszej części tekstu przedstawiam charakterystykę nowelizacji z uwzględnieniem ich miejsca w dynamicznie zmieniającym się, konwergentnym krajobrazie medialnym oraz rozważam, jakie pełnią funkcje wobec swoich audiowizualnych (w przypadku nowelizacji filmowych) oraz interaktywnych (w przypadku nowelizacji gier wideo) pierwowzorów. Powyższe rozpoznania pozwalają – w drugiej części artykułu – zastanowić się nad światotwórczym potencjałem nowelizacji, a zwłaszcza nad ich rolą w kształtowaniu, rozwijaniu, uzupełnianiu, ale także przetwarzaniu i deformowaniu digitalnych narracji. Prezentuję typologię nowelizacji gier wideo i wskazuję, że ich poszczególne rodzaje pełnią odmienne funkcje w kreowaniu światoopowieści (*storyworlds*). Badając powyższą hipotezę, analizuję wybrane przykłady powieści, powstałe na podstawie digitalnego pierwowzoru. Ograniczam przy tym materiał badawczy wyłącznie do tzw. nowelizacji oficjalnych (tj. pisanych albo na zlecenie deweloperów, mających prawa autorskie i majątkowe do gry, albo za ich zgodą), pomijając nowelizacje nieoficjalne (tj. tworzone przez fanów). Zaznaczam jednak, w zakończeniu, że dokonane rozpoznania oraz przedstawiona typologia mogą zostać wykorzystane również do badania powieści i opowiadań fanowskich.

Konwergentność i transmedialność nowelizacji

Nowelizowanie jest zjawiskiem polegającym na transformacji¹ audiowizualnego pierwowzoru (filmu lub gry wideo) w formę słowną – w fikcję literacką. Autorzy nowelizacji tworzą rozbudowane, zazwyczaj wielowątkowe fabuły, powtarzając i przetwarzając narracje rozwijające się w przestrzeni mediów audiowizualnych². Nowelizacje można zatem traktować jako jedną z egzemplifikacji współczesnej kultury konwergencji: są one wyrazistym przejawem przepływu treści między różnymi mediami (cechującymi się odmiennymi sposobami reprezentacji narracji w świecie tekstu³) oraz wyznaczają nowe sposoby komunikacji z odbiorcami – uczestnikami kultury popularnej⁴.

Nowelizacja, jako jedna z form kultury konwergencji, jest również częścią transmedialnych strategii marketingowych, które polegają na prowadzeniu narracji odnoszącej się do danego tekstu w różnych platformach medialnych (internecie, telewizji, prasie itd.). Nowelizacje stanowią przykład towaru wiążanego w sprzedaży z innym produktem (*tie-in*)⁵. Zazwyczaj kołportrowane są na rynku równolegle do premiery filmu lub gry wideo, którym towarzyszą jako powiązany przekaz literacki (np. powieści *Assassin's Creed* pojawiały się w sprzedaży wraz z dystrybucją kolejnych odsłon gry pod tym samym tytułem). Podobnie jak inne produkty *tie-in*, m.in. figurki, plakaty czy koszulki nawiązujące tematycznie do filmu lub gry wideo, nowelizacje adresowane są przede wszystkim do fanów oryginalnego tekstu i rozszerzają związane z nim doświadczenia na inne aspekty sztuki i życia. Cechują się jednak znacznie większym stopniem narracyjności niż wyżej wymienione produkty⁶. Ponieważ są rozbudowanymi formami narracyjnymi, mogą funkcjonować niezależnie od swoich audiowizualnych pierwowzorów⁷.

¹ W niniejszym artykule traktuję nowelizacje jako przykład transformacji tekstu archetypicznego w medium odmiennym niż oryginalnie się on manifestuje. Transformację rozumiem za Dudleyem Andrew jako zachowanie najważniejszych elementów narracji danego dzieła przy jednoczesnym dostosowaniu go do specyfiki medium. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), 9.

² Kate Newell, *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization* (London: Palgrave Macmillan 2017), 27.

³ Ewa Szczesna zauważa, że „narracja [...] jest dyspozycją, która może być aktywowana przez różne znaki i która znajduje swoje liczne reprezentacje w świecie tekstu”. Narracje w literaturze aktywowane są przede wszystkim przez formy słowne, w filmie – audiowizualne, natomiast w grach wideo – interaktywne. Ewa Szczesna, „O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji”, w *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017), 254.

⁴ Kulturę konwergencji – jak wskazuje Henry Jenkins, autor tej propozycji terminologicznej – charakteryzuje nie tylko nieustanny, dynamiczny przepływ treści między platformami medialnymi, ale również to, że treści te w różnorodny sposób oddziałują na swoich odbiorców (m.in. wpływają na proces krystalizowania się fandomów). Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007), 9.

⁵ Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 127.

⁶ Na wysoki stopień narracyjności nowelizacji zwraca uwagę Inez Okulska, zestawiając je z innymi produktami *tie-in*, takimi jak figurki, które są w jej ujęciu nienarracyjne („Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu *tie-in*, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia”, *Forum Poetyki*, nr 6 (2016): 56–67). Jakkolwiek zgadzam się z autorką, że figurki czy plakaty odnoszące się do tekstów źródłowych charakteryzują się mniejszym stopniem narracyjności niż nowelizacje, to wątpliwości budzi zupełne negowanie ich potencjału narracyjnego. Figurka prezentująca np. protagonistę *Assassin's Creed* czy zestaw McDonald's zawierający zabawkę odnoszącą do określonego tekstu audiowizualnego, może mieć, jak sądzę, potencjał dyskursywny, a zatem „cechować się zdolnością do wytwarzania w postrzegającym podmiocie ciągu myślowego, w którym każde kolejne zdarzenie odczytywane jest jako zależne od poprzedniego i warunkujące następne” (Szczesna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, 254–255). Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy odbiorca – obcując z przedmiotem – odtworzy w pamięci sekwencję z gry, w której pojawiał się określony bohater bądź wejdzie z nim w interakcje o charakterze ludycznym, np. udając, że obcuje ze swoistą reprodukcją postaci z gry. W powyższych przypadkach figurki/zabawki implikują rozwój narracji dotyczącej określonej gry wideo (czy też filmu lub powieści), a więc mają potencjał narracyjny.

⁷ Newell, *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*, 198.

Wysoki stopień narracyjności, będący cechą normatywną nowelizacji, wyznacza ich granice gatunkowe. Są to powieści (wydawane w formie papierowej lub elektronicznej), których autorzy prezentują wielowątkowe fabuły w różnorodny sposób transformujące fabuły tekstów archetypicznych. Nowelizacjami nie są natomiast ksenoencyklopedie⁸ oraz leksykony światów diegetycznych, pełniących przede wszystkim funkcję informacyjną, rozszerzającą wiedzę o tych światach⁹.

Nowelizacje, traktowane jako narracyjne transformacje audiowizualnego pierwowzoru, są przykładami tekstów nie tyle intermedialnych, ile transmedialnych. Ich twórcy wykorzystują bowiem wyłącznie literackie środki wyrazu i sposoby ekspresji (nowelizacje nie wpisują się tym samym w „fenomen wymiany [środków wyrazu] między odmiennymi mediami”¹⁰, który definiuje strategie intermedialne) po to, aby rozwijać opowieść na przestrzeni medium innego niż to, w którym nowelizowany tekst oryginalnie się manifestuje. Innymi słowy, nowelizowanie polega na tworzeniu narracji transmedialnych i transdyskursywnych; narracji, które rozwijają się nie tyle pomiędzy (*inter*)mediami, ale na przestrzeni mediów, „przenikając się niejako na wskroś”¹¹. W ten sposób uzupełniają one tekst audiowizualny w medium literatury.

Transmedialność oraz konwergentność analizowanego zjawiska uwidacznia się szczególnie wyraźnie w przypadku najnowszej odmiany nowelizacji, a mianowicie – nowelizacji gier wideo. Nie tylko przenoszą one tekst archetypiczny do innego medium (co jest również właściwością nowelizacji filmowych), ale także przeformułowują sposoby komunikacji z odbiorcami – fanami tego tekstu. Interaktywna, wariacyjna opowieść, którą współkształtuje użytkownik gier wideo, w nowelizacji staje się nieinteraktywna i nierekonfigurowalna¹². Cechą normatywną odbioru tekstu drukowanego jest bowiem linearność¹³. Oznacza to, że czytelnik nie może decydować o przebiegu narracji, a zatem uczestniczyć w procesie, do którego „włączają” go narracje interaktywne. Nowelizacja – skończony, nieergodyczny tekst pełni więc odmienne funkcje komunikacyjne od gry wideo, którą transformuje.

⁸ Ksenoencyklopedia, jak wskazuje Krzysztof M. Maj, odwołując się do rozpoznania Richarda Saint-Gelais’go, jest „zbiorem materiałów pozadiegetycznych zawierających dodatkowe dane wzbogacające zarówno sam tekst, jak i encyklopedię danego gatunku” (Krzysztof M. Maj, „Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych”, w *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017), 302). Kluczowe jest w tym przypadku określenie „pozadiegetyczne” – w przeciwieństwie do nowelizacji, które transformują fabułę tekstu archetypicznego, ksenoencyklopedie przekazują informacje na temat struktur i zasad, konstruujących świat przedstawiony, ale nie rozwijają ani nie modyfikują fabuł.

⁹ Gary K. Wolfe, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* (Santa Barbara: Greenwood, 1986), 83.

¹⁰ Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway* (München: Verlag Wilhelm Fink, 1998), 31–32. Przekład za: Konrad Chmielecki, „Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury”, *Kultura Współczesna* 52, nr 2 (2007): 118–137.

¹¹ Maj, *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, 288.

¹² Lev Manovich wskazuje, że otwartość na rekonfigurację, a więc na wariacyjność, jest dystynktywną cechą nowych mediów (autor nie używa sformułowania media interaktywne, zastępując je pojęciem nowe media). Badacz tłumaczy, że „obiekt nowych mediów nie jest czymś ustalonym raz na zawsze, ale raczej czymś, co istnieje w wielu odmiennych od siebie wersjach, których liczba może być teoretycznie nieskończona”. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 102.

¹³ Szczesna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, 266. Oczywiście istnieją przykłady nieliniarnych tekstów drukowanych, choćby wspomnieć *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, jednak są one rodzajem awangardy, literackiego eksperymentu, a nie normą wydawniczą. Podobnie w sieci pojawiają się przykłady nowelizacji interaktywnych (np. wspomniany w niniejszym artykule *Mass Effect: Pick Your Path*), ale tworzone są one przede wszystkim przez fanów, a zatem nie wpisują się w „oficjalny” obieg nowelizacyjny.

Przyjemność czerpana przez użytkownika gry wideo wynika z możliwości komunikowania się z oprogramowaniem¹⁴. Gracz wydaje polecenia systemowi (który polecenia te „rewiduje” – wypełnia je bądź odrzuca) i w ten sposób wpływa na kształt i przebieg rozgrywki. Nawigowanie w interaktywnej rzeczywistości umożliwia zaistnienie zjawiska immersji – wrażenia niezmediatezowanego uczestnictwa w świecie diegetycznym i zaangażowania się w ten świat¹⁵. Celem nowelizacji jest z kolei stymulowanie doświadczenia zanurzenia w świat przedstawiony poza aktem grania – odbiorca (fan) doświadcza świata gry niejako poza jego cyfrowym źródłem. Nowelizowanie gier wideo można więc traktować jako formę praktyki światotwórczej. Polega ono na aktualizacji narracji digitalnych w literaturze. Tego rodzaju nowelizacje są zatem istotnym kompozytem współczesnych światów transmedialnych.

Typologia nowelizacji gier wideo

Praktyka nowelizowania tekstów audiowizualnych, której geneza sięga lat dwudziestych ubiegłego stulecia¹⁶, jest współcześnie wyjątkowo popularna zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Nowelizacje stanowią istotny element amerykańskich przemysłów kultury¹⁷. Ich twórcy rozpowszechniają dyskurs o tekstach audiowizualnych za pośrednictwem literatury. Uatrakcyjniamy przy tym narracje, gdyż uzupełniają je (np. prezentują zupełnie nowych bohaterów, lokacje oraz zdarzenia¹⁸) i rozszerzają o nowe konteksty (np. wyjaśniają genezę światów przedstawionych czy budują ich mitologię¹⁹). Oznacza to również, że nowelizacje – używając języka narratologów transmedialnych – rozwijają światoopowieści (*storyworlds*)²⁰.

¹⁴Andrew Mactavish, „Technological Pleasure: The Performance and Narrative of Technology in Half-Life and other High-Tech Computer Games”, w *Screenplay: Cinema/Videogames/Interfaces*, red. Geoff King, Tanya Krzywinska (London: Wallflower Press, 2002), 47.

¹⁵Piotr Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki* (Kraków: Universitas, 2016), 44.

¹⁶Warto podkreślić, że nowelizacje filmowe początkowo wydawano w formie powieści odcinkowych przedrukowywanych w prasie. Zaczęły być rozpowszechniane jako książki drukowane dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, a jedną z pierwszych nowelizacji tego rodzaju była powieść oparta na francuskim filmie nowofalowym *Czterysta batów* w reżyserii François Truffauta (1959). Newell, *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*, 27.

¹⁷Określenie „przemysły kultury” zastosował po raz pierwszy Theodor W. Adorno w wydanej w 1947 roku książce *Dialektyka oświecenia*. Autor chciał w ten sposób zwrócić uwagę na postępującą fuzję kultury oraz rozrywki, której konsekwencją jest urynkowanie czy też – komercjalizacja kultury. Nowelizacje są wyrazistym przykładem przemysłów kultury, ponieważ nie ukrywają swojego komercyjnego charakteru, nie predestynują też do bycia dziełami sztuki literackiej. Badacze zazwyczaj klasyfikują je jako przykłady tekstów wtórnych (kopiuje bowiem tekst archetypiczny) i nieautorskich, co wynika z faktu, że nowelizacje często pisane są przez ghostwriterów. Jan Baetens, „From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent”, w *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 226–227.

¹⁸Zob. m.in. nowelizacje *Dead Island: The Book* (Mark Morris, 2011), *Deus Ex: Black Light* (James Swallow, 2016).

¹⁹Zob. m.in. analizowaną w niniejszym szkicu nowelizację *Bioshock: Rapture autorstwa Johna Shirleya* (2011).

²⁰Tłumaczenie „światoopowieść”, którego używam w artykule, jest propozycją terminologiczną Piotra Kubińskiego po raz pierwszy przedstawioną w pracy „Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światoopowieści (storyworld)”, *Tekstualia* 43, nr 4 (2015): 23–36. Więcej na temat koncepcji *storyworld* w badaniach narratologów transmedialnych zob. m.in. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan (Lincoln-London: University of Nebraska Press, 2004) oraz *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, red. Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (Lincoln-London: University of Nebraska Press, 2014).

Jak wskazuje Piotr Kubiński, powołując się na rozpoznania takich badaczy jak Marie-Laure Ryan oraz David Herman:

Termin *storyworld* odnosi się do świata przywoływanego przez tekst narracyjny – jest to więc globalna kognitywna reprezentacja wydarzeń wraz z ich szerokim kontekstem [...], którą rekonstruuje się na podstawie wskazówek zawartych w tekście²¹.

Specyfika światoopowieści polega na tym, że jej poszczególne elementy („wydarzenia wraz z ich szerokim kontekstem”) mogą być transformowane przez różne media (film, gry wideo, komiks, literaturę, muzykę, teatr, sztuki plastyczne itd.) w dowolny sposób. Dla przykładu, istotnym elementem światoopowieści są „zasiedlający” ją bohaterowie. W grach wideo użytkownik zazwyczaj wciela się w określonego bohatera (awatara gracza), za pośrednictwem którego nawiguje w świecie diegetycznym i uczestniczy w zdarzeniach rozgrywających się w rzeczywistości wirtualnej. Może się jednak zdarzyć, że w nowelizacji gry wideo bohater ten zastąpiony zostanie całkiem innym protagonistą²², co zasadniczo wpłynie na rozwój narracji tej światoopowieści. Światoopowieści zmieniają się zatem dynamicznie. Kształtowane są przez różnorodne teksty, które opisują ten sam świat narracji, ale czynią to w odmienny sposób (co częściowo wynika ze specyfiki medium, w którym tekst został zrealizowany) i w różnych kontekstach.

Twórcy nowelizacji gier wideo wykorzystują różne ich rodzaje, aby wyjaśniać, uzupełniać, przetwarzać i rozbudowywać światoopowieści. Nowelizowanie, traktowane jako praktyka światotwórcza, nie jest więc homogeniczne. Wyróżnić można trzy główne typy nowelizacji gier wideo, które pełnią odmienne funkcje w kreowaniu światoopowieści. Należą do nich:

- a) nowelizacje eksplanacyjne,
- b) nowelizacje alternatywne,
- c) nowelizacje symultaniczne.

Ad. a) nowelizacje eksplanacyjne. Transformacje tekstów digitalnych na język literatury pełnią najczęściej funkcje eksplanacyjne. Prezentują genezę wydarzeń, w których użytkownik uczestniczy w trakcie rozgrywki (np. *Dragon Age: The Stolen Throne*, David Gaider, 2009), uzupełniają informacje na temat losów awatara przed (np. *Deus Ex: Icarus Effect*, James Swallow, 2014) lub po zdarzeniach w grze (np. *Assassin's Creed: Brotherhood*, Oliver Bowden, 2010) oraz poszerzają wiedzę na temat świata przedstawionego – jego historii, mitologii, polityki i ekonomii (np. *Bot Colony*, Eugene Joseph, 2010). Tego rodzaju nowelizacje objaśniają więc narracje i rozszerzają światoopowieści o nowe wątki. Mogą przyjmować formę *prequeli*, *midqueli* lub *sequeli*, przy czym najpopularniejsza jest ta pierwsza odmiana nowelizacji eksplanacyjnej.

²¹Piotr Kubiński, „Cyfrowe światoopowieści. Narracyjność gier wideo”, w *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017), 318.

²²Tak dzieje się m.in. w nowelizacji *Dishonored: The Return of Daud* (Adam Christopher, 2018). Protagonistą w grze wideo *Dishonored* (Arkane Studios, 2012) jest cesarski namiestnik Corvo Attano, natomiast w powieści autor prezentuje poszczególne zdarzenia (zarówno te, które przedstawione zostały w grze, jak i całkowicie nowe) z perspektywy Dauda – jednego z antagonistów i przeciwników Corvo.

Wykorzystanie nielinearnej narracji w grach wideo umożliwia użytkownikom prowadzenie zindywidualizowanej, zróżnicowanej rozgrywki. Poszczególne wątki, jak również zakończenie gry zmieniają się w zależności od decyzji podjętych przez gracza w czasie gameplaya²³. Wariacyjność narracji sprawia, że twórcy nowelizacji nielinearnych gier wideo zazwyczaj opisują zdarzenia, które poprzedzają fabułę gier (zob. m.in. *Borderlands: The Fallen*, John Shirley, 2011; *Mass Effect: Revelation*, Drew Karpysyn, 2007). Odnoszenie się do wydarzeń, które użytkownik współtworzy w czasie rozgrywki, skutkuje bowiem koniecznością wyboru jednej z wielu możliwości rozwoju i zakończenia gry. Jeśli nie jest to zakończenie, którego gracz doświadczył podczas gameplaya, nowelizacja traci potencjał eksplanacyjny. Nie wyjaśnia poszczególnych aspektów światoopowieści, ale tworzy jej alternatywne wersje. Stąd też nowelizacje nielinearnych gier najczęściej mają charakter *prequeli*, które rozszerzają granice poznania i zrozumienia różnorodnych światów narracji. Są to swoiste literackie preludia, które tłumaczą i doprecyzowują poszczególne modele „dynamicznie zmieniających się sytuacji”²⁴, składających się na światoopowieści.

Dla przykładu, w grze *BioShock* (2K Boston, 2007) użytkownik przemierza skonstruowane przez człowieka podwodne miasto Rapture. Zbudowane w latach czterdziestych, samowystarczalne, napędzane energią geotermalną metropolia położona jest na dnie Oceanu Atlantyckiego. W zamyśle swoich konstruktorów Rapture miało realizować wizję utopii absolutnej – zamieszkiwali go ludzie, którzy uznani zostali za cnotliwych, empatycznych i kierujących się zasadą społecznej równości. Użytkownik przemierza Rapture w momencie jego największego kryzysu – kiedy rajskie miasto przepoczwarza się w targane wojną domową, skorumpowane i niebezpieczne miejsce (*BioShock* jest przykładem fantastycznonaukowej antyutopii). Celem gracza staje się zbadanie obecnej sytuacji panującej w metropolii i poznanie przyczyny, dla której mieszkańcy Rapture przestali kontaktować się z ludźmi na powierzchni ziemi. Podczas *gameplaya* użytkownik odnajduje pliki audialne, których zapisy sukcesywnie tłumaczą powody destabilizacji miasta. Odnalezienie nagrań ma charakter fakultatywny²⁵ i nie jest warunkiem ukończenia gry, a zatem gracz może w toku rozgrywki pominąć ich poszukiwanie bądź znaleźć tylko część materiałów audialnych. W tej sytuacji nie zdobędzie wiedzy na temat społeczno-polityczno-ekonomicznej sytuacji Rapture. Co więcej, nawet gdy odkryje wszystkie pliki dźwiękowe, pozna wyłącznie informacje o zdarzeniach, które rozgrywały się w ciągu ostatnich miesięcy, które bezpośrednio doprowadziły do kryzysu panującego w podwodnej arkadii – nie pozna natomiast szczegółów o genezie powstania miasta.

²³Gameplay traktuję jako zespół zasad i mechanizmów umożliwiających użytkownikowi interakcję z oprogramowaniem, a w konsekwencji – nawigowanie w rzeczywistości wirtualnej. Nick Iuppa, Terry Borst, *Story and Simulations for Serious Games: Tales from the Trenches* (Burlington–Oxford: Focal Press, 2007), 17.

²⁴Marie-Laure Ryan, „Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology”, w *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, red. Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (Lincoln–London: University of Nebraska Press, 2014), 33.

²⁵Pliki audialne w grze *BioShock* pełnią funkcję tzw. *znajdziek* (pickups). „Znajdźki” to przedmioty interaktywne, które umieszczone zostały przez twórców w określonych miejscach lokacji gry. Ich odnalezienie może – jak to się dzieje w przypadku *BioShock* – uzupełniać wiedzę na temat świata przedstawionego lub też zwiększać poziom doświadczenia postaci (np. *Tomb Raider*, Square Enix, 2013) bądź przekazywać informacje pozadiegetyczne (np. odnajdowanie szkiców koncepcyjnych w grze *Wolfenstein: The New Colossus*, MachineGames, 2017). Zbieranie „znajdziek” nie jest jednak konieczne do osiągnięcia zakończenia poszczególnych etapów gry. Rudolf Kremens, *Level Design: Concept, Theory, and Practice* (Massachusetts: Tylor & Francis, 2009), 286.

Nowelizacja *BioShock: Rapture* prezentuje kulisy budowy metropolii, idee stojące za jej wzniesieniem oraz sposoby wyboru pierwszych mieszkańców miasta. Jej autor – John Shirley²⁶ – uzupełnia więc narracyjne luki; aktualizuje zdarzenia, które w grze wideo były źródłem „niekompletnej określoności”²⁷ narracji, a zatem dopowiada to, co w digitalnym pierwowzorze zostało tylko zasugerowane. W ten sposób nowelizacja rozszerza światoopowieść *BioShock*: konstruuje historię i legendę *Rapture*, a tym samym przyczynia się do ustalania kanonów istnienia tego świata.

Nowelizacje eksplanacyjne, a zwłaszcza *prequels*, opisują genezę świata przedstawionego (lub postaci zamieszkujących ten świat oraz rozgrywających się w nim zdarzeń) i zakorzeniają światoopowieść w siatce transmedialnych narracji. Umożliwiają odbiorcom (fanom) pełniejsze „odczuwanie świata”²⁸ (używając terminu Michaiła M. Bachtina) czy też „światoodczucie”²⁹ (stosując tłumaczenie określenia *worldness* zaproponowane przez Krzysztofa M. Maja). W ten sposób – uzupełniając wiedzę odbiorców na temat rzeczywistości przedstawionej za pośrednictwem wysoce znarratywizowanej formy podawczej – stymulują ich wyobraźnię i wpływają na zanurzenie w opowieść poza interaktywnym medium gry wideo.

Ad. b) nowelizacje alternatywne. Sposób rozwijania światoopowieści w nowelizacjach eksplanacyjnych dokonuje się w ścisłym związku z dziełem kanonicznym. Ich twórcy odnoszą się do tekstu archetypicznego – uzupełniają i wyjaśniają jego poszczególne aspekty, ale nie zmieniają ani nie deformują poszczególnych wariantów fabuły. Zmiana i deformacja, jako sposób oddziaływania na narrację, właściwe są nowelizacjom alternatywnym. Reaktualizują one światoopowieści (a zwłaszcza kluczowe jej elementy, takie jak bohaterowie oraz poszczególne zdarzenia), a tym samym gruntownie przemodelowują kanon. Nowelizacje alternatywne tworzą semikanony (*semi-canon*)³⁰ – konstruują światoopowieści, które prezentują odmienną (często opcjonalną i fakultatywną) wersję fabuły.

Znamienny przykład nowelizacji alternatywnej dostarcza powieść *Alan Wake* (Rick Burroughs, 2010), stworzona na podstawie gry wideo pod tym samym tytułem (Remedy Entertainment, 2010). W znacznej części powiela ona zdarzenia, w których użytkownik bierze udział podczas rozgrywki. Prezentuje historię Alana Wake’a – uznanego pisarza horrorów, borykającego się z niemocą twórczą. Protagonista, wraz z żoną Alice, wyrusza do niewielkiej miejscowości Bright Falls, aby znaleźć inspirację na powieść. Wkrótce po przybyciu na miejsce Alice znika

²⁶Na marginesie warto odnotować, że John Shirley jest autorem, który specjalizuje się w pisaniu nowelizacji. Nowelizuje zarówno gry wideo (oprócz powieści *BioShock: Rapture* napisał również m.in. *Borderlands: The Fallen*, 2011 oraz *Halo: Broken Circle*, 2014), jak i filmy (np. *Constantine*, 2005).

²⁷Leszek Brogowski, „Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena”, *Teksty Drugie* 21, nr 3 (1993): 63–80.

²⁸Michaił M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 161.

²⁹Maj, *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, 294.

³⁰Termin *semi-canon* został zaproponowany przez Jasona Mittela w odniesieniu do nowelizacji filmowych. Sądzę jednak, że pojęcie to jest na tyle uniwersalne, że okazuje się funkcjonalne również w badaniach nad nowelizacjami gier wideo. Jason Mittell, „Strategies of Storytelling on Transmedia Television”, w *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, red. Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (Lincoln–London: University of Nebraska Press, 2014), 258.

w tajemniczych okolicznościach, a Alan próbuje ją odnaleźć, zmagając się z mrocznymi siłami, które sukcesywnie anektują miasteczko. Autor nowelizacji dokonuje początkowo niewielkich przesunień względem fabuły gry – przede wszystkim rozwija historie bohaterów niezależnych³¹, nadając im istotniejsze funkcje w powieści względem roli, którą pełnią w grze. Alternatywny charakter nowelizacji w pełni ujawnia się przy jej zakończeniu – jest ono odmienne od tego, które pojawia się w grze wideo. Fabuła gry kończy się sceną, w której Alan poświęca samego siebie – dobrowolnie oddaje się w ręce mrocznych sił Bright Falls, aby ocalić żonę. Natomiast autor nowelizacji dokonał w zakończeniu istotnego przesunięcia, a mianowicie – zmienił fokalizatora opowieści.

Podmiotem percypującym, „który przefiltrowuje świat przedstawiony przez swoją świadomość i wypełnia go danymi sensualnymi³²”, jest w ostatnim rozdziale Alice. Kobieta, pogrążona w zadumie stoi nad brzegiem jeziora, gdzie spotyka szeryfa Bright Falls. Podczas rozmowy, Alice wyjawia szeryfowi, że ma przeczucie, że Alan już do niej nie wróci.

Odmienne, niejednoznaczne zakończenie nowelizacji nie neguje tego, co doświadczył gracz podczas gameplaya, ale nadaje temu doświadczeniu nowy kontekst interpretacyjny – być może to, co przydarzyło się Alanowi, było wyłącznie imaginacją jego umysłu, pomysłem na książkę, którego protagonista poszukiwał w Bright Falls. Przede wszystkim jednak, zmiana fokalizatora w epilogu powieści służy stymulowaniu emocji odbiorców. Powyższe rozwiązanie można traktować w kategoriach chwytu udziwnienia³³ – za jego pośrednictwem autor przeorganizowuje i reinterpretuje dotychczasową strukturę tekstu po to, aby wywołać u czytelników określone efekty, takie jak niepewność (czy zaprezentowane w grze/książce zdarzenia rzeczywiście się wydarzyły?), zaskoczenie (czy Alice nigdy nie została porwana?) oraz zaintrygowanie (co naprawdę stało się z Alanem?). Istotnym elementem nowelizacji alternatywnych jest zatem swoista gra z przyzwyczajeniami odbiorczyimi. Tworzą one semikanony – rozwijają światopowieść w odmiennym, niespodziewanym kierunku. Służą więc pełniejszemu, emocjonalnemu zanurzeniu fanów w transmedialną narrację.

Jednym z kluczowych mechanizmów immersji jest zdolność odbiorcy do współodczuwania z postaciami i przeżywania zdarzeń. Czytelnicy/użytkownicy/widzowie projektują własne emocje i doświadczenia wobec rzeczywistości przedstawionej, co sprawia, że angażują się w nią uczuciowo³⁴. Semikanoniczne nowelizacje alternatywne tworzą różnorodne iluzje, które skłaniają widza do przyjmowania określonych postaw emocjonalnych. Przeformułują,

³¹Bohaterowie niezależni (*non-player characters*) to ogólne sformułowanie, którym określa się wszystkich, sterowanych przez oprogramowanie bohaterów w grach wideo. Kathryn E. Merrick, *Computational Models of Motivation for Game-Playing Agents* (Canberra: Springer International Publishing, 2016), 45.

³²W ten sposób Robert Birkholc – odwołując się do koncepcji Mike Bal – charakteryzuje kategorię fokalizatora. Robert Birkholc, „Narracja subiektywnie zapośredniczona. Wokół zagadnienia «mowy pozornie zależnej» w filmie”, *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 14 (2016), 143–158.

³³Odnoszę się, używając pojęcia „chwyt”, do koncepcji udziwnienia Wiktora Szklowskiego. Badacz wskazywał, że za chwytów uznać można takie sposoby organizowania tekstu literackiego, które utrudniają jego odbiór. Za pośrednictwem chwytów autorzy przetwarzają formę utworu, a celem ich zastosowania jest sprawienie, że dotychczas funkcjonujące motywy, tematy oraz obrazy wydają się czytelnikowi niekonwencjonalne, gdyż zaprezentowane zostały w oryginalny sposób. Wiktor Szklowski, „Sztuka jako chwyt”, tłum. Ryszard Łużny, w *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Stefania Skwarczyńska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), t. 2, cz. 3, 17.

³⁴Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. Konrad Eberhardt (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 128.

deformują bądź reinterpretują poszczególne wątki fabularne i w ten sposób kwestionują dotychczasowe przyzwyczajenia odbiorcze, często też wywołują efekt dyskomfortu³⁵, szokują oraz zadziwiają. Główną funkcją nowelizacji alternatywnych w kreowaniu światoopowieści jest zatem – z jednej strony – wychodzenie poza granice kanonicznej narracji, a z drugiej – prowokowanie do dyskusji nad możliwymi sposobami jej rozwoju.

Ad. c) nowelizacje symultaniczne. Fabuły nowelizacji symultanicznych rozwijają się równocześnie do fabuł tekstów archetypicznych. Równoczesność oznacza w tym kontekście, że nowelizacje tego typu są ściśle powiązane z digitalnym pierwowzorem zależnościami czasoprzestrzennymi (zdarzenia w nowelizacji rozgrywają się w tych samych czasoprzestrzeniach, co zdarzenia w grze wideo). Innymi słowy, chronotop powieści jest identyczny z chronotopem gry, którą nowelizacja transformuje³⁶. Autorzy nowelizacji symultanicznych tworzą powieści, które mają charakter repetycyjny (powtarzają digitalną opowieść w medium literatury, np. *Ico: Castle in the Mist*, Miyuki Miyabe, 2011) i dopełniający (prezentują nowych, nieobecnych w grze bohaterów, których historie rozwijają się w tej samej czasoprzestrzeni co akcja gry, np. *Dead Island: The Book*).

Nowelizacje symultaniczne najczęściej towarzyszą – jako powiązany produkt literacki – grom wideo, w których *gameplay* staje się istotniejszy niż opowiadanie historii. Chodzi tutaj między innymi o gry logiczne (np. *Ico*, Team Ico, 2001), polegające na rozwiązywaniu przez użytkownika skomplikowanych zagadek logicznych oraz gry akcji (np. *Dishonored*; *Dead Island*, Techland, 2011) – designerzy tego rodzaju gier tworzą rozbudowane mechaniki rozgrywki³⁷ umożliwiające różnorodne interakcje z oprogramowaniem. Ograniczona warstwa fabularna w wyżej wymienionych typach gier rekompensowana jest możliwością rekonfiguracji poszczególnych elementów rzeczywistości wirtualnej. Celem nowelizacji symultanicznych staje się uzupełnianie luk narracyjnych oraz doprecyzowanie różnorodnych informacji fabularnych, które pojawiają się w wyniku koncentracji twórców gry na *gameplay*.

W japońskiej grze *Ico* użytkownik kontroluje tytułową postać – chłopca, który, z powodu rogów wyrosłych na głowie, zostaje wygnany z rodzinnej wioski i uwięziony w opuszczonym zamku. Spotyka w nim Yordę – córkę demonicznej królowej, pragnącej wykorzystać ciało dziewczynki, aby przedłużyć własną egzystencję. Celem użytkownika jest wydostanie prota-

³⁵Stąd też nowelizacje, które zmieniają i przetwarzają poszczególne elementy digitalnego pierwowzoru często spotykają się z krytyką fanów, którzy nie zgadzają się na włączenie ich do oficjalnego kanonu. Zob. m.in. dyskusję nad nowelizacją *Mass Effect: Deception* autorstwa Williama C. Dietza, 2012.

³⁶Chronotop jest określeniem zaproponowanym przez Michaiła M. Bachtina, który definiuje je następująco: „Istotne współpowiązanie relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznie, będziemy nazywali chronotopem [...]. Istotna jest wyrażona w nim nierozłączność przestrzeni i czasu (czas jako czwarty wymiar przestrzeni). Czasoprzestrzeń [xPOHOTON] rozumiemy jako formalno-treściową kategorię literacką. W literackiej czasoprzestrzeni artystycznej zachodzi zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Czas tu się kondensuje, zgęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii. Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie. I to właśnie przecięcie się obu porządków wraz z zespoleniem ich oznak cechuje czasoprzestrzeń artystyczną”. Michaił M. Bachtin, „Czas i przestrzeń w powieści”, tłum. Jerzy Faryno, *Pamiętnik Literacki* 65, nr 4 (1974): 273–311.

³⁷Terminem „mechaniki rozgrywki” określam poszczególne zasady i mechanizmy składające się na *gameplay*.

gonistów z wnętrza zamku. Gracz, aby osiągnąć epifanię³⁸, musi poprawnie rozwiązać szereg zagadek logicznych. Powyższa fabuła – nawiązująca do japońskich podań i legend ludowych – ledwie zarysowana w grze wideo, została znacząco rozbudowana w nowelizacji *Ico: Castle in The Mist*.

Autorka powieści Miyauki Miyabe skupiła się na opisanu ewoluujących relacji między protagonistami, a także – uzupełnieniu światoopowieści o konteksty japońskiej mitologii. Powyższa nowelizacja cechuje się repetytywnością (powtarza wątki fabularne, które istnieją w grze), ale również dopełnia narrację (m.in. czytelnik poznaje stosunek protagonistów do zdarzeń, których są uczestnikami). Uszczegółowienie historii, zniuansowanie psychologii postaci oraz zestawienie z rzeczywistymi mitami kultury japońskiej, pozwoliło uprawdopodobnić światoopowieść – osiągnąć swoisty efekt rzeczywistości³⁹. Nowelizacja nie tylko uzupełnia liczne miejsca niedookreślenia, które pojawiają się w digitalnej narracji, ale również pozwala stworzyć złudzenie (określane przez Barthes'a złudzeniem referencjalnym⁴⁰), że odbiorca ma do czynienia z wiarygodną symulacją realności.

Narracje nowelizacji symultanicznych mają zatem charakter swoistych iteracji. Powtarzają określone wątki i motywy tekstu archetypicznego w medium literatury. Podobnie jak nowelizacje eksplanacyjne, pełnią przede wszystkim funkcje poznawcze – uzupełniają poszczególne światoopowieści o nowe konteksty epistemiczne i interpretacyjne. W przeciwieństwie jednak do pierwszego typu nowelizacji, powieści symultaniczne rozwijają się w tej samej czasoprzestrzeni co fabuły gier wideo. Celem wykorzystania identycznego chronotopu jest nie tyle kreowanie zupełnie nowych modeli światoopowieści, co zwiększenie ich ekspresywności emocjonalnej. Nowelizacje symultaniczne tworzą barwniejsze, pełniejsze (zwłaszcza pod względem psychologii postaci), często również bardziej brawurowe narracje niż umożliwiają to te typy gier wideo, w których designerzy koncentrują się na gameplayu, a nie na rozwijaniu opowieści.

Wnioski

Praktyka nowelizowania tekstów audiowizualnych uwypukla istniejącą w konwergentnej kulturze współczesnej tendencję do rozwijania narracji na różnych platformach medialnych. Twórcy filmów oraz gier wideo dążą do intensyfikacji przepływu treści między różnymi mediami. Powodowane jest to kwestiami ekonomicznymi (nowelizacje są wszak przykładami produktów *tie-in*) oraz dążeniem producentów filmów i dystrybutorów gier wideo do jednoczenia fanów wokół określonych światów narracji.

³⁸Espen Aarseth nazywa przeszkody pojawiające się w grach wideo aporiami. Autor rozpatruje kategorię aporii w kontekście filozoficznym, wskazując, że jest to z pozoru niemożliwa do przezwyciężenia trudność, przy czym rozwiązać ją można na różnorodne sposoby. *Gameplay* składa się szeregu aporii, a odpowiednie wykorzystanie mechanik rozgrywki przez gracza prowadzi do ich redukcji, a zatem umożliwia stopniowe rozwiązywanie kolejnych problemów awatara. Kiedy użytkownik przezwycięży trudności, osiąga epifanie (*epiphanies*). Aarseth określa w ten sposób satysfakcję, którą odczuwa gracz, realizując cele gry podczas gameplaya. Espen Aarseth, „Aporia and Epiphany in Doom and The Speaking Clock: The Temporality of Ergodic Art”, w *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, red. Marie-Laure Ryan (Indiana: Indiana University Press, 1999), 37.

³⁹„Efekt rzeczywistości” (*l'effet de réel*) rozumiany jest tutaj w znaczeniu, które zaproponował Roland Barthes w artykule „Efekt rzeczywistości”, tłum. Michał P. Markowski, *Teksty Drugie* 136, nr 4 (2012): 119–126.

⁴⁰Barthes, 124–125.

Literackie nowelizacje, przenikające się w medialnym pejzażu z tekstami audiowizualnymi i interaktywnymi, są formą praktyki światotwórczej. Transformują określone elementy różnorodnych światów transmedialnych. Pozwalają poszczególnym aspektom światoopowieści (zdarzeniom, postaciom) dynamicznie i płynnie rozwijać się poza tekstem archetypicznym. Tego rodzaju strategia światotwórcza, konsekwentnie „uprawiana” przez producentów gier wideo, daje im pewną kontrolę nad kształtowaniem fandomów. Nadzorują oni bowiem rozwój światoopowieści, a w ten sposób stymulują zanurzanie się fanów w narracje poza ich źródłem – rozszerzają dyskurs o danym tekście na inne aspekty życia odbiorców.

Oczywiście, równie istotny w pejzażu współczesnych narracji transmedialnych jest „oddolny” ruch nowelizacyjny, tj. sytuacja, w której to fani – z własnej inicjatywy – uzupełniają światoopowieści w przestrzeni literatury. Zaprezentowana w artykule typologia może zostać wykorzystania również do badania nowelizacji fanowskich. Wśród nich daje się bowiem odnaleźć zarówno powieści symultaniczne (np. *Mass Effect: Pick Your Path*, Mike Kayatta⁴¹), jak i eksplanacyjne oraz alternatywne (ciekawym połączeniem obu typów nowelizacji jest projekt *Fallout – Novel*, a więc publikowana w Internecie książka, składająca się z dwudziestu rozdziałów, która napisana została przez polskiego anonimowego autora i odnosi się do gry *Fallout*, Interplay Productions, 1997⁴²). W niniejszym artykule skoncentrowałam się na nowelizacjach oficjalnych, aby zaprezentować, jak transformują one (kształtują, uzupełniają, przetwarzają i deformują) różnorodne światoopowieści oraz aby wskazać, w jaki sposób medium literatury używane jest do rozwijania narracji transmedialnych. Uważam jednak, że w przyszłych badaniach nad nowelizacjami gier wideo (zwłaszcza prowadzonych na gruncie polskim, gdzie zjawisko to nie doczekało się kompleksowej analizy) warto pochylić się nad nowelizacjami fanowskimi oraz ich rolą w kształtowaniu światoopowieści. Szczególnie interesujące wydają się w tym kontekście zwłaszcza nowelizacje interaktywne (np. wspomniany *Mass Effect: Pick Your Path*), powstające niejako na styku gry wideo oraz literatury i wykorzystujące środki wyrazu właściwe dla obu mediów. Stanowią one tym samym przykład praktyk nie tylko trans-, ale również intermedialnych.

⁴¹Powieść *Mass Effect: Pick Your Path* dostępna jest na <http://www.escapistmagazine.com/articles/view/video-games/columns/pickyourpath/9514-Pick-Your-Path-Mass-Effect> (dostęp: 5.10.2019).

⁴²Powieść *Fallout – Novel* dostępna jest na <http://fallout-novel.blogspot.com/> (dostęp: 5.10.2019).

Bibliografia

- Aarseth, Espen. „Aporia and Epiphany in Doom and The Speaking Clock: The Temporality of Ergodic Art”. W *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, zredagowane przez Marie-Laure Ryan, 31–41. Indiana: Indiana University Press, 1999.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Bachtin, Michaił M. „Czas i przestrzeń w powieści”. Przetłumaczone przez Jerzy Faryno, *Pamiętnik Literacki* 65, nr 4 (1974): 273–311.
- Bachtin, Michaił M. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przetłumaczone przez Natalia Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Baetens, Jan. „From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent”. W *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Zredagowane przez Deborah Cartmell, Imelda Whelehan,

- 226–238. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Barthes, Roland. „Efekt rzeczywistości”. Przetłumaczone przez Michał P. Markowski. *Teksty Drugie* 136, nr 4 (2012): 119–126.
- Birkholc, Robert. „Narracja subiektywnie zapośredniczona. Wokół zagadnienia «mowy pozornie zależnej» w filmie”. *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 14 (2016): 143–158.
- Brogowski, Leszek. „Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena”. *Teksty Drugie* 21, nr 3 (1993): 63–80.
- Chmielecki, Konrad. „Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury”. *Kultura Współczesna* 52, nr 2 (2007): 118–137.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Iuppa, Nick i Terry Borst. *Story and Simulations for Serious Games: Tales from the Trenches*. Burlington–Oxford: Focal Press, 2007.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Przetłumaczone przez Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Kremens, Rudolf. *Level Design: Concept, Theory, and Practice*. Massachusetts: Tylor & Francis, 2009.
- Kubiński, Piotr. „Cyfrowe światopowieści. Narracyjność gier wideo”. W *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Zredagowane przez Katarzyna Kaczmarczyk, 309–336. Kraków: Universitas, 2017.
- . „Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światopowieści (storyworld)”. *Tekstualia* 43, nr 4 (2015): 23–36.
- . *Gry wideo. Zarys poetyki*. Kraków: Universitas, 2016.
- Mactavish, Andrew. „Technological Pleasure: The Performance and Narrative of Technology in Half-Life and other High-Tech Computer Games”. W *Screenplay: Cinema/Videogames/Interfaces*. Zredagowane przez Geoff King i Tanya Krzywinska, 33–49. London: Wallflower Press, 2002.
- Maj, Krzysztof M. „Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych”. W *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Zredagowane przez Katarzyna Kaczmarczyk, 283–308. Kraków: Universitas, 2017.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Przetłumaczone przez Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Merrick, Kathryn E. *Computational Models of Motivation for Game-Playing Agents*. Canberra: Springer International Publishing, 2016.
- Mittel, Jason. „Strategies of Storytelling on Transmedia Television”. W *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Zredagowane przez Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon, 253–277. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 2014.
- Morin, Edgar. *Kino i wyobraźnia*. Przetłumaczone przez Konrad Eberhardt. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975.
- Newell, Kate. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Okulska, Inez. „Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu tie-in, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia”. *Forum Poetyki*, nr 6 (2016): 56–67.
- Ryan Marie-Laure. „Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology”. W *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Zredagowane przez Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon, 25–49. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 2014.
- Spielmann, Yvonne. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Verlag Wilhelm Fink, 1998.
- Szczęsna, Ewa. „O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji”. W *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Zredagowane przez Katarzyna Kaczmarczyk, 253–282. Kraków: Universitas, 2017.
- Szklowski, Wiktor. „Sztuka jako chwyt”. Przetłumaczone przez Ryszard Łużny. W *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Zredagowane przez Stefania Skwarczyńska, t. 2, cz. 3, 10–28. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Wolfe, Gary K. *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*. Santa Barbara: Greenwood, 1986.

Cytowane nowelizacje

Bowden, Oliver. *Assassin's Creed: Brotherhood*. London 2010.

Burroughs, Rick. *Alan Wake*. New York 2010.

Christopher, Adam. *Dishonored: The Return of Daud*. London 2018.

Dietz, William C. *Mass Effect: Deception*. New York 2012.

Fallout – Novel, dostępne na <http://fallout-novel.blogspot.com/> (dostęp: 5.10.2019).

Gaider, David. *Dragon Age: The Stolen Throne*. New York 2009.

Joseph, Eugene. *Bot Colony*. New York 2010.

Karpyshyn, Drew. *Mass Effect: Revelation*. New York 2007.

Kayatta, Micke. *Mass Effect: Pick Your Path*, dostępne na <http://www.escapistmagazine.com/articles/view/video-games/columns/pickyourpath/9514-Pick-Your-Path-Mass-Effect> (dostęp: 5.10.2019).

Miyabe, Miyuki. *Ico: Castle in the Mist*. San Francisco 2011.

Morris, Mark. *Dead Island: The Book*. London 2011.

Shirley, John. *Bioshock: Rapture*. New York 2011.

——— *Borderlands: The Fallen*. New York 2011.

——— *Halo: Broken Circle*. New York 2014.

Swallow, James. *Deus Ex: Black Light*. London 2016.

Swallow, James. *Deus Ex: Icarus Effect*. London 2014.

Cytowane gry wideo

Alan Wake, Remedy Entertainment, 2010.

BioShock, 2K Boston, 2007.

Dead Island, Techland, 2011.

Dishonored, Arkane Studios, 2012.

Ico, Team Ico, 2001.

Tomb Raider, Square Enix, 2013.

Wolfenstein: The New Colossus, MachineGames, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

nowelizacja

GRY WIDEO

światotwórstwo

KULTURA

KONWERGENCJI

storyworld

narracja transmedialna

ABSTRAKT:

Artykuł składa się z dwóch części: w pierwszej, teoretycznej, autorka charakteryzuje nowelizacje z uwzględnieniem ich miejsca we współczesnym pejzażu kulturowo-medialnym. Nowelizowanie, czyli transformowanie tekstów audiowizualnych w medium literatury jest w ujęciu autorki przykładem transmedialnych i konwergentnych praktyk światotwórczych. W drugiej części artykułu autorka przedstawia typologię nowelizacji gier wideo (nowelizacje eksplanacyjne, alternatywne oraz symultaniczne). Analizuje wybrane przykłady nowelizacji i na tej podstawie wyciąga wnioski odnośnie do funkcji, jakie poszczególne ich typy pełnią w kreowaniu światoopowieści (*storyworlds*).

NOTA O AUTORZE:

Joanna Sikorska – ur. 1990; doktor, adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Do jej zainteresowań badawczych należą szeroko rozumiane związki między grami wideo oraz filmem, a w szczególności sposoby wykorzystania i reinterpretowania poetyk filmowych w grach cyfrowych. Autorka artykułów z zakresu filmoznawstwa i groznawstwa publikowanych m.in. na łamach „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, „Studia Europaea Gnesnensia” oraz „Perspektyw Ponowoczesności”.

Screenshot jako narzędzie praktyki poetyckiej – na przykładzie graficznych postów Tomasza Pułki na art blogu *Cichy Nabiau*

Paulina Chorzewska

ORCID: 0000-0002-9524-1944

Wszystkie książki opublikowane przez Tomasza Pułkę za życia oraz zbiory wierszy wydane już po śmierci przedstawiają dorobek twórcy jako wyłącznie analogowy, zamazując tym samym istotny kontekst kulturowy związany z funkcjonowaniem jego poezji w sieci. Wiersze, które Pułka publikował pierwotnie w Internecie¹, następnie pojawiały się także (częściowo w zmienionych wersjach) w drukowanych książkach. Natomiast pozostała internetowa twórczość (m.in.: muzyczne, tekstowe i graficzne publikacje na „Cichym Nabiau’le”, trzy osobiste blogi², działalność krytyczna na portalu Niedoczytania.pl oraz prowadzone przez poetę zapiski autobiograficzne w felietonach *Impresje rudnickie* publikowane na stronie wydawnictwa Ha!art) jest komentowana przez krytyków jedynie kontekstowo.

Osobnym zjawiskiem w internetowym dorobku Pułki, uzasadniającym czytanie cyfrowych i analogowych utworów poety równolegle, w lekturze interpoetologicznej, jest grupa graficznych (wy-

¹ Pułka publikował pod pseudonimami (Tomaszek Halfka, ftnsdh76aa9 dnh6sa789, page down, halfka, ida niespój, Fernando Pessoa, Kopcimy Cygaro, Joachim Jernev) m.in. na portalach: Poezja-poska.pl, Nieszuflada.pl oraz Liternet.pl.

² Zob. kolejno: www.insertjazz.blogspot.com, www.techwych.blogspot.com, www.wehleiderrang.blogspot.com (dostęp: 28.04.2018).

konanych za pomocą zrzutu ekranu) postów na art blogu „Cichy Nabiau”, w których autorskie wiersze zostały wpisane w przestrzenie cyfrowych interfejsów. Pułka testował znaczenia swojej poezji, umieszczając ją w ramach tekstowego lub graficznego interfejsu użytkownika, a następnie zapisywał zawartość ekranu za pomocą screenshota. Strategia, która bazuje na przecięciu się dwóch płaszczyzn metaforycznych – kreowanych przez język poezji oraz język interfejsu, zmusza do zastanowienia się nad relacją między tekstualnością, obrazem cyfrowym, kulturowym znaczeniem praktyki fotograficznej a statusem ekranu jako narzędzia i przestrzeni twórczej działalności.

Screenshot jako poetyckie narzędzie

Zrzut ekranu (także – zdjęcie ekranu) to odpowiednik praktyki fotograficznej wykonywanej w przestrzeni wirtualnej. Operatywna zawartość ekranu, w momencie wykonania screenshota zostaje, na poziomie rozszerzenia otrzymanego pliku (a także jego znaczenia kulturowego), zredukowana wyłącznie do grafiki. Dodatkowo, fotografowany fragment ekranu zostaje „unieruchomiony”, a użytkownik wyłączony z możliwości wejścia w interakcję z przedstawionym na cyfrowym obrazie interfejsem. Hipertekstowa, głęboka struktura ekranu dynamicznego ulega spłaszczeniu³. Wykonanie zrzutu ekranu jest równoznaczne z „wykadrowaniem” i zatrzymaniem określonego elementu przestrzeni, wyraża subiektywne, jednostkowe spojrzenie użytkownika, który jest stale świadomy istnienia „przestrzeni ekranowej” oraz tego, co pozostaje na zewnątrz⁴. Lev Manovich, charakteryzując ekran komputera, zwraca uwagę na to, że „tylko przyzwyczajenie każe nam nazywać obrazem to, co widzimy na zmieniającym się w czasie rzeczywistym ekranie”⁵. *Screenshot* opiera się na odwróceniu tej zasady, jest operacją, która pozwala na zatrzymanie wybranego obrazu w czasie, sprawia, że chociaż ekran czasu rzeczywistego ciągle pokazuje teraźniejszość, staje się ona możliwa do ponownego odczytania w przyszłości, pełni więc funkcję „wizualnej pamiętki”⁶.

Do opisanía zależności między tekstem, obrazem oraz uwarunkowaniami technologicznymi w ich współlistnieniu na ekranie niezbędne jest zwrócenie uwagi na element pozornie niewidzialny oraz symbolicznie neutralny, a więc interfejs. *Słownik terminologii medialnej* definiuje interfejs jako „urządzenie, układ elektroniczny lub oprogramowanie służące do wymiany informacji pomiędzy komponentami wchodzącymi w skład systemu komputerowego, programami lub pomiędzy komputerem a użytkownikiem”⁷. W kontekście poetyckiego screenshota Pułki pojęcie to określa kilka poziomów zależności i znaczeń: fotografowany ekran jako „urządzenie wejścia-wyjścia” jest

³ Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 137–201.

⁴ Zob. Manovich, 161. Manovich podkreśla, że interfejs jest nieprzezroczysty nie tylko na poziomie projektowania programów i organizacji danych, ale także na poziomie stosowalności ekranu, nazywa ekran medium „agresywnym”, a jego funkcję określa jako „odfiltrowanie, odsianie, unieważnienie wszystkiego, co istnieje poza kadrem”. Zob. Manovitch, 179.

⁵ Manovitch, 183.

⁶ Janusz Musiał, *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Andrzeja Gwoźdźcia (Katowice: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 121.

⁷ Marcin Jasionowicz, „Interfejs”, w *Słownik terminologii medialnej*, red. Walery Pisarek (Warszawa: Universitas, 2006). Piotr Kubiński podkreśla, że „zaletą tej szerokiej definicji jest to, że wydobywa komunikacyjny aspekt omawianego zjawiska”. Zob. Piotr Kubiński, „Graficzny interfejs użytkownika jako zjawisko semiotyczne”, w *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. Ewa Szczesna (Warszawa: Universitas, 2015), 68.

elementem interfejsu człowiek-komputer⁸, sama operacja zrzutu ekranu jest rezultatem korzystania z możliwości interfejsu⁹ oraz, co najistotniejsze, z perspektywy potencjału poetyckiego – zrzut ekranu często portretuje fragment interfejsu konkretnego oprogramowania – na przykład znanego użytkownikom systemu Windows Paint lub okna popularnej przeglądarki.

W przypadku poetyckich screenshotów Tomasza Pułki można mówić o zestawieniu dwóch płaszczyzn metaforycznych – jedna składa się z tego, co generuje język poetycki w wierszu, natomiast druga wynika z języka interfejsu, a konkretnie z metafor używanych do jego projektowania, który tak samo, jak język naturalny, kreuje określone modele świata¹⁰. Manovich w kontekście języka interfejsów kulturowych podaje przykłady metafor zakodowanych w kulturze cyfrowej właśnie na poziomie projektowania interfejsów. Badacz wyróżnia – model hierarchiczny, oparty na logice oraz model sieciowy, hipertekstowy, bez wyraźnego centrum, „oparty na metonimii”¹¹, a także model podlegający logice baz danych, który opiera się na metaforze katalogu¹². Jay David Bolter natomiast, w kontekście graficznego interfejsu użytkownika charakteryzuje metaforę biurka, podkreślając, że pulpit „przynosi [...] obraz świata jako środowiska przetwarzania informacji – sprawnego biura, gdzie dokumenty i dane są wytwarzane oraz używane bez żadnego wysiłku”¹³.

Bez tytułu (przetworzony wiersz – Solec zdroj (2) z tomu Zespół Szkół)

Pierwsza wersja przetworzonego wiersza *Solec zdroj (2)* została opublikowana na portalu nieszuflada w lutym 2010 roku¹⁴. Już po pięciu minutach pojawił się komentarz autora, odsyłający do screenshota – „Źle się wkleiło – tutaj poprawna wersja”, na którym umieszczony chwilę wcześniej wiersz przedstawiony jest w przestrzeni interfejsu dostępnego dla autora publikującego na portalu literackim. Ta sama grafika została również (pół godziny później) umieszczona jako osobny post na blogu „Cichy Nabiau”¹⁵. Wiersz o tym samym tytule (z częściowo zmodyfikowaną treścią) wszedł w skład *Zespołu Szkół* (czerwiec 2010)¹⁶.

Portal poetycki jako przestrzeń komunikacji został przedstawiony za pomocą obrazu jego interfejsu – narzędzia do komunikowania, co zwraca uwagę na komunikacyjny aspekt praktyki poetyckiej, wewnętrzne sposoby komunikowania sensów w wierszu, ale także sposób funkcjonowania poezji i poety w zbiorowej wyobraźni. Zamieszczony przez autora *screenshot* to zapis utworu z punktowym przedstawieniem czasu, pokazuje wiersz na chwilę przed jego publikacją

⁸ Manovich, 147.

⁹ Jak pisze Manovich: „Interfejs to także sposoby manipulowania danymi, czyli gramatyką sensownych działań, które użytkownik może na nich wykonać”. Manovich.

¹⁰ Manovich, 142.

¹¹ Manovitch.

¹² Manovitch, 151.

¹³ Jay David Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński (Kraków: Ha!art, 2014), 84.

¹⁴ Kopcimy Cygaro [Tomasz Pułka], *Solec Zdrój (2)*, nieszuflada.pl/klasa.asp?idklasy=143808&idautora=10461&rodzaj=5 (dostęp: 8.05.2018).

¹⁵ PUŁKA\ [Tomasz Pułka], *Bez Tytułu*, www.cichynabiau.blogspot.com/2010/02/blog-post_13.html?zx=5b2de8a8703e2d5a (dostęp: 8.05.2018).

¹⁶ Tomasz Pułka, „Solec Zdrój (2)”, w *Zespół Szkół* (Kraków: Ha!art, 2010), 37.

– już gotowy, ale jeszcze niedostępny szerszej publiczności. Pułka, wykonując zrzut ekranu, na którym znajduje się interfejs Nieszuflady pokazuje nie tylko kulisy swojego warsztatu pracy, ale także to, na jakie ograniczenia poetyckiego interfejsu napotyka autor w momencie pisania.

Omawiany zrzut ekranu unaocznia to, że poeta, tworząc, ma do dyspozycji jedynie ograniczoną przez tradycyjne wyobrażenie wiersza „gramatykę sensownych działań, które użytkownik może wykonać”¹⁷. Awangardowe myślenie o potrzebie przełamania tradycji poetyckiej, klasycznie rozumianej figury poety i poezji pojawia się w wierszach Pułki wielokrotnie¹⁸, natomiast w screenshocie z umieszczonym wierszem *Solec zdroj (2)* refleksja ta została zwizualizowana, poprzez graficzne obudowanie tekstu wiersza tym, co zazwyczaj w papierowym tomie pozostaje niewidoczne, a jest zakorzenione w myśleniu o modelowym tekście poetyckim. Taką funkcję pełni uchwycenie wiersza wraz z opisanymi okienkami interfejsu – tytuł jest obramowany (warto zwrócić uwagę na przestrzenną metaforę ramy związaną z granicą, ograniczeniem, zamknięciem). Tytuł znajduje się ponad tekstem, natomiast musi być zdecydowanie krótszy, zapis musi być skierowany pionowo¹⁹. Tytuł musi być tekstem (a nie na przykład obrazem lub dźwiękiem). Można też z niego zrezygnować, na co wskazuje komentarz – „jeżeli tekst nie ma tytułu zostaw puste pole”, takiego zapisu nie ma przy polu „Tekst:”, który jest zasadniczą, obowiązkową częścią wiersza. Pułka, kadrując zrzut ekranu, zostawia w obrazie komunikat „Plik z nagraniem (mp3):”, lecz w tym przypadku nie pokazuje pustego pola, jedynie zaznacza możliwość, odsyłając tym samym do oralnej tradycji poezji, do tego, że interfejs Nieszuflady, ale także interfejs poety, uwarunkowany przez tradycyjne praktyki, pozwala na recytowanie lub śpiewanie poezji²⁰.

Poezję można więc nagrać, ale – co było przyczyną „błędu” Pułki – nie można jej rysować lub fotografować. Dopiero w komentarzu autor zamieszcza „poprawną” wersję wiersza w pliku graficznym. Błąd, spowodowany ograniczeniami platformy, na które natknął się Pułka, obrazuje to, że nie jest możliwe (a przynajmniej nie w pierwszej kolejności) pokazanie obrazu widzianego oczami drugiego uczestnika komunikacji. Do opisu gestu wykonanego przez Pułkę może być przydatna figura rewersu, która pojawia się w tytule jego debiutanckiego tomu²¹. Poeta pokazuje rewers interfejsu, przestrzeń komunikacji widzianą oczami twórcy. Także w tekście wiersza odwrócone (pokazane w rewersie) zostały postrzeganie zmysłowe i emocjonalne reakcje („czułość”), które są wartościowane odwrotnie niż powszechnym. Pułka postuluje sprawdzenie swojego punktu widzenia, „kopiując swoją naoczność”, kwestionuje własną perspektywę.

Następne odwrócenie, pokazanie rewersu ujawnia się w kolejnej części wiersza. Dwa wersy umieszczone w wersji cyfrowej na dole ekranu mogą stanowić praktyczną realizację postulowanego

¹⁷Manovich, 147.

¹⁸Zob. Tomasz Pułka, „Manifest dobrodzieja”, w *Cennik* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2012), 32–33.

¹⁹Pułka kwestionował podstawowe zasady dotyczące budowy tekstu poetyckiego, czego przykładem jest wiersz, w którym tytuł znajduje się na końcu utworu. Zob. Tomasz Pułka, „Tytuł na końcu”, w *Wybieganie z raju. 2006–2012*, red. Joanna Mueller, Krzysztof Sztafa (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017): 238. O nielinearności tekstów Pułki pisał Antonii Zając. Zob. Antonii Zając, *Światło rozgaszone do białości. Poet(e)ologia Tomasza Pułki – uwagi wstępne*, www.malyformat.com/2017/08/swiatlo-rozgaszone-do-bialosci-poeteologia-tomasza-pulki-uwagi-wstepne/#_ftnref1 (dostęp: 14.05.2018).

²⁰Opozycja widzenia i słyszenia, a także motyw słowa widzianego i słowa pisanego to wątki silnie obecne w wydanych pośmiertnie *Cenniku*. Zob. Pułka, *Cennik*.

²¹Tomasz Pułka, *Rwers* (Nowa Ruda: Mamiko, 2006). O figurze rewersu pisał Igor Stokfiszewski. Zob. Igor Stokfiszewski, „Tezy o postpoezji”, w *Zwrot polityczny* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2009), 113–131.

w pierwszej części sposobu percepcji oraz sposobu konstruowania tekstu. W zdaniu „Martwa natura przedstawiająca naczynia suszące (bierność) swojej mokrości” opisany zostaje obraz (treść dostępna dzięki zmysłowi wzroku). Jednak zarówno martwa natura, jak i naczynia stają się podmiotami częściowo, przynajmniej na poziomie języka, spersonifikowanymi, poprzez zastosowane formy gramatyczne („przedstawiająca” i „suszące”), które świadczą o nadaniu im podmiotowości. Interesująca w tym kontekście jest również wieloznaczność słowa „przedstawiać” – można przedstawiać siebie lub coś komuś, można prezentować coś na obrazie, a kolejne warstwy znaczeniowe ujawniają się po zestawieniu „przedstawiać” z „naoczność”. Oba wyrazy sugerują percepcję wzrokową, percypowanie tego, co widoczne, ale także wiążą się z usytuowaniem procesu w przestrzeni, na co wskazują formy – „przed-” oraz „na-”. Ostatnie zdanie: „Czego nie wywołasz wymieni osnowę” odwołuje do języka informatyki (można wywołać polecenie albo wywołać funkcję oprogramowania), ale także stanowi kolejny obraz nawiązujący do figury rewersu –którekolwiek znaczenie wybierzesz, zmieni się treść, cokolwiek polecisz (jako podmiot obdarzony sprawczością) – to, co starasz się kontrolować, „wymieni osnowę”. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na opozycję wzroku i mowy. „Wywołanie” z końcówki wiersza, które skutkuje utratą sprawczości, rozchwianiem „osnowy”, nawiązuje do krzyku, do mowy emocyjnej, niekontrolowanej, niespokojnej i głośnej. W opozycji do „wywoływania” można postawić „naoczność” jako symbol patrzenia, percypowania za pomocą wzroku, nad którym można mieć kontrolę, którą należy „sprawdzić, kopiując”.

Pułka sugeruje odwrócenie także za pomocą środków graficznych. Pojedynczy pusty nawias, rozdzielający w drukowanym tomie słowa „(sytuacja)” oraz „(bierność)” został zwielokrotniony do piętnastu w wersji cyfrowej. Na rzucie ekranu element graficzny przypomina drogę, tunel, kanał – przestrzeń możliwej komunikacji oraz przemieszczania się, ale także sugeruje odległość znaczeniową zapisanych pojęć. Wyodrębnione słowa można traktować jako słowa kluczowe, streszczenia lub notatki na marginesie głównego tekstu wiersza. Graficzne ustawienie wyrazów sugeruje, że „sytuacja” może przechodzić w „bierność”, a zwielokrotnione nawiasy kreślą konieczność występowania zarówno przestrzennych, jak i czasowych (w wersji cyfrowej wydłużonych) warunków do takiego przejścia.

Wiersz zamieszczony w książce poetyckiej został pozbawiony jeszcze jednego elementu tekstowego. Usytuowany na początku fragment „Łuszcz jak i pozostali członkowie grupy Kaliber 44 był uzależniony od marihuany” pełni funkcję motta-cytatu. Ujęcie zdania w cudzysłów bez podania źródła zdaje się nieprzypadkowym zabiegiem, po skopiowaniu go do wyszukiwarki okazuje się, że cytat pochodzi z Wikipedii – projektu zbudowanego na anonimowym i masowym dzieleniu się wiedzą²². Pułka wprowadza kontekst substancji psychoaktywnych, który wpisuje się w odczytanie wiersza w kluczu odwrócenia. Psychodelik miałby dawać dostęp do rewersu zmysłowego odczuwania. Motto-cytat, który funkcjonuje jedynie w cyfrowej wersji wiersza, został wprowadzony w obręb utworu dzięki operacji kopiuj-wklej, co naświetla również wykorzystaną później figurę kopiowania i fragmenty związane z językiem informatyki. Pułka tematyzuje swój sposób tworzenia tekstu, rezygnuje z gestu kopiowania w wersji drukowanej, podkreślając tym samym odrębność działania tekstu w przestrzeni cyfrowej.

²²W aktualnej wersji artykułu na Wikipedii zdanie występuje w zmienionej postaci – „Łuszcz, jak i pozostali członkowie grupy Kaliber 44, nadużywał marihuany”. Zob. [www.pl.wikipedia.org/wiki/Magik_\(raper\)](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Magik_(raper)) (dostęp: 11.05.2018). Natomiast w wypowiedziach znalezionych w internecie z końca 2009 roku powtarza się wersja zdania wykorzystana także przez Pułkę. Zob. kolejno: www.photoblog.pl/raptownerealia/52754482/26-s-p-magik.html, www.f.kafeteria.pl/temat/f1/jest-tu-jakis-fan-hiphopu-kto-to-był-magik-i-jak-zginal-jakis-kaliber44-p_4247091 (dostęp: 11.05.2018).

Strajk śmieciarzy (wykorzystane teksty wierszy *Ambitna* i *Groźna* z tomu *Autarkia*)

Grafika zamieszczona przez poetę w poście *Strajk śmieciarzy*²³ zawiera teksty dwóch wierszy z tomu *Autarkia*, które w takiej samej kolejności występują po sobie także w wersji drukowanej²⁴. W wersji cyfrowej Pułka nie zamieścił tytułów utworów (*Ambitna* i *Groźna*²⁵), wyciągając je ze spójnej²⁶ koncepcji tomu, natomiast pozostaje w podobnym polu problemów (zasugerowanych również przez tytuł *Autarkia*), zorientowanych wokół zagadnień związanych z ekonomią, jednostką i społeczeństwem.

Estetyka glitchu²⁷, usterkowość zamieszczonego przez Pułkę pliku kieruje uwagę raczej na graficzne elementy screenshota. Rozmazane teksty wierszy sprawiają, że ich lektura nie jest oczywistym wyborem percepcyjnym, użytkownik odczytuje tekst jako element obrazu, zwraca to uwagę na materialną stronę językowego znaku. *Screenshot* Pułki został zatytułowany dwukrotnie: jeden tytuł nosi post blogowy (*Strajk śmieciarzy*), natomiast inaczej nazwano umieszczony w przestrzeni bloga plik (*funkcja2*). Tytuł pliku można porównać (ze względu na to, że nie jest on bezpośrednio widoczny dla czytelnika bloga, ale także ze względu na samą funkcjonalność nazywania plików) do szkicowego, notatkowego zapisu, który służy prywatnym potrzebom katalogowania cyfrowych obiektów w osobistym archiwum. Natomiast nazwa pliku *funkcja2* nie powiela bezpośrednio innych tytułów lub elementów leksykalnych pojawiających się w przytoczonych wierszach, lecz wprowadza dodatkowe znaczenie – odnosi się do obrazu relacji między zagadnieniami pracy (funkcja jako stanowisko lub zakres obowiązków), niepotrzebnej materii oraz systemu ekonomicznego (funkcja jako możliwość oferowana przez program), który reguluje stosunki między wymienionymi elementami.

Screenshot Pułki ponad tekstem zawiera, zatrzymany dzięki operacji zrzutu ekranu kadr, z serialu. W tym przypadku Pułka nie fotografuje konkretnego, łatwo rozpoznawalnego dla innych użytkowników interfejsu, lecz ogólny typ aplikacji – program do odtwarzania lub edycji plików wideo. Ze względu na subiektywne, nieprzedstawiające całego aktualnie aktywnego okna lub jego czytelnego fragmentu kadrowanie trudno ustalić, jaka relacja wewnątrz programu zachodzi między tekstem a obrazem wideo. Wklejone przez poetę wiersze mogą, na przykład znajdować się w miejscu przeznaczonym na napisy do filmu lub jego opis. Poprzez uchwycenie na screenshotie elementów interfejsu – ikon, sugerujących możliwość manipulowania filmem – Pułka pokazuje ekran wideo w środowisku interaktywnego ekranu komputera. Manovich, pisząc o ekranie dynamicznym (kinowym, telewizyjnym), zwracał uwagę na kierujący odbiorcą „reżim odbioru”, który „możliwy jest dlatego, że pojedynczy obraz [...] w całości wypełnia ekran”²⁸. „Obraz na ekranie dąży do wytworzenia całkowitej iluzji i oddania wizualnej obfitości,

²³PULKA\[Tomasz Pułka], *Strajk śmieciarzy*, www.cichynabiau.blogspot.com/2011/04/strajk-smieciarzy.html (dostęp: 20.05.2018).

²⁴Pułka, „*Ambitna*”, „*Groźna*”, w *Wybieganie z raju*, 343–344.

²⁵Tytuły cytowanych wierszy wyróżniają się żeńską formą gramatyczną spośród całej reszty tytułów zamieszczonych w tomie *Autarkia*.

²⁶Koncepcyjność *Autarkii* podkreślał w komentarzu krytycznym do wierszy zebranych Paweł Kaczmarzski. Zob. Paweł Kaczmarzski, „Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki”, w Pułka, *Wybieganie z raju*, 406.

²⁷Zob. *Glitch art is dead*, red. Aleksandra Pieńkosz, Piotr Płucienniczak (Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016).

²⁸Manovich, 178.

a widz powinien wyzbyć się niedowierzania i identyfikować się z obrazem”²⁹. Pułka zatrzymuje na ekranie kadr z początkowej sceny odcinka popularnego serialu, którego tytuł wyjaśnia tytuł blogowego postu – *Monk i strajk śmieciarzy*³⁰. Przedstawiony fragment ukazuje reporterkę telewizyjną, która przechodzi przez pełne odpadów, brudne miasto i – wskazując na nie – mówi o trwającym właśnie, najdłuższym strajku śmieciarzy w San Francisco. Zarówno kontekst ekranu dynamicznego w screenshocie Pułki, jak i motyw wiadomości telewizyjnych oraz popkulturowego ukazania społecznego problemu kierują uwagę w stronę zależności między medialnym przekazem a strajkiem śmieciarzy, który jest widocznym (bo objawiającym się w ukazaniu niechcianej materii) pęknięciem systemu ekonomicznego³¹. W serialu strajk śmieciarzy jest przedstawiony jako problem nie samych pracowników, ale mieszkańców miasta, które niespodziewanie stało się przestrzenią niewygodną do codziennego funkcjonowania. W początkowej scenie dziennikarka mówi, że mieszkańcy „mogą być z siebie dumni. Nikt nie panikuje. Co więcej [...] stają na wysokości zadania i łatwo radzą sobie z kryzysem”³². Detektyw Monk, który uspokoja strajkujących śmieciarzy przekonuje ich słowami: „Nie jestem zawodowym pracownikiem oczyszczania miasta, ale w duszy zawsze nim byłem”, „Wiem, że pieniądze są ważne, ale nie dla pieniędzy zostaliście śmieciarzami. Robicie boską robotę, czyścicie ulice dla ludzi, pracujecie dla nich”³³. Na końcu odcinka uśmiechnięci, pracujący już śmieciarze są chwaleni za świetną pracę przez detektywa, który rozwiązał zagadkę, przywracając w mieście ład; następnie dziękują mu słowami: „Zrobimy dla pana wszystko”. Detektyw Monk bezproblemowo, dzięki doskonałej pamięci i analitycznym zdolnościom, ułatwił życie mieszkańcom San Francisco, zaprowadził ład i zażegnał kryzys. Taką samą łatwość w manipulowaniu problemem ukazany na obrazie sugeruje umieszczenie przedstawienia efektów strajku w kontekście interfejsu, którym można intuicyjnie sterować, co dodatkowo podkreśla fakt, że ikonki (a więc narzędzia, które pozwalają na sterowanie obrazem-problemem) są najmniej rozmazany, najbardziej ostrym i czytelnym ze wszystkich elementów przedstawionych na zrzucie ekranu.

W *Strajku śmieciarzy* Pułka zrezygnował ze stosowanego w innych przykładach równego kadrowania i wyczyszczenia zrzutu ekranu z niepotrzebnych elementów interfejsu. Chociaż poeta nie nawiązuje bezpośrednio do technik twórczych związanych z glitch artem, to brak dbałości o jakość zamieszczonej na blogu grafiki, nierówne ucięcie zrzutu fragmentu ekranu (screen-shot nie przedstawia nawet w całości niektórych ikon interfejsu), w połączeniu z tematyką wierszy i uchwyconą sceną serialu nawiązuje do estetyki glitchu, która w tym przypadku przejawia się w zamazaniu, nieostrości grafiki i rozpikselowanym, nie do końca zbuforowanym obrazie filmowym. Autorzy tekstów krytycznych opublikowanych w antologii *Glitch art is dead* zwracają uwagę na to, że glitch pokazuje „szwy technologii”³⁴, „odbija [...] wiedzę o zasadach działania urządzenia i odsłania [...] jak bardzo jest ona ograniczona”³⁵, usterka „czyni niewi-

²⁹Manovich.

³⁰*Monk i strajk śmieciarzy*, sezon 5, odc. 2, reż. Jerry Levine, scen. Andy Breckman, Daniel Gaeta, 2006.

³¹Zob. Piotr Płucienniczak, „Control Cannot Hold. Polityka hałasu, ekonomia usterek”, *Ha!art*, nr 37 (2012): 66–76.

³²*Monk i strajk śmieciarzy*.

³³*Monk i strajk śmieciarzy*.

³⁴Jakub Mihilewicz, „Glitch is dead”, w *Glitch art is dead*, 72.

³⁵Matthew Austin, „«Możemy być bohaterami». O naturze usterek w glitch arcie”, tłum.. Piotr. Płucienniczak, w *Glitch art is dead*, 83.

działalne widzialnym³⁶. Zglichtowanie obrazu zalanej śmieciami ulicy to pokazanie szwów systemu gospodarowania odpadami, szwów systemu ekonomicznego i ekosystemu miejskiego. Życie w metropolii jest w tym kontekście podobne do korzystania z komputera, technologii, w której „hardware znika z pola widzenia”³⁷, tak samo jak z pola widzenia mieszkańców znikają wszystkie czynności pozwalające utrzymać porządek. Zarówno glitch, jak i materialne śmieci są produktem ubocznym³⁸. Nieostry, rozpixselowany plik graficzny jest e-odpadem, „śmieciem bez materii”, bezwartościowym obiektem cyfrowym³⁹, a podwójne zatytułowanie go Strajk śmieciarzy oraz funkcja2⁴⁰ zdaje się wprowadzać głos sprzeciwu wobec pozornej bezwartościowości cyfrowej i systemowej usterki.

Teksty dwóch zamieszczonych na screenshocie wierszy wyraźnie korespondują z rozpoznaniem dotyczącym estetyki glitchu oraz kontekstem popkulturowym. Dwuwersowy utwór – „Naprawić rude miasto, truje się «Czytelnik»/kropla rosy jak mój sąsiad robi z tego notatki” daje się odczytać w bezpośrednim odwołaniu do odcinka serialu o Detektywie Monku. Pierwsza połowa pierwszego wersu brzmi jak postulat, problem postawiony w odcinku, czasownik „naprawić” sugeruje istnienie usterki, natomiast „rude miasto” przywołuje skojarzenia z rudą, produkcją przemysłową, a więc także zanieczyszczeniem środowiska, rdzą, zabrudzeniami. W drugiej części wersu („truje się «Czytelnik»”), utrzymana zostaje metaforyka miasta zepsutego, głównie przez zanieczyszczenia środowiska, natomiast wprowadzenie bohatera, wpisanego w cudzysłów Czytelnika może odnosić się do potencjalnego widza popkulturowego obrazu. Widz-„Czytelnik”, oglądając serial, uświadamia sobie problem, co znajduje rozwinięcie w kolejnym wersie – „kropla rosy jak mój sąsiad robi z tego notatki”. Kropla rosy, która symbolizuje ranek, oczyszczenie, porządek naturalny oraz początek, w połączeniu z notowaniem, wskazuje na genezę zauważenia (odnotowania) problemu. Notowanie jest działaniem na słowie, ale także (tak samo jak czytanie) czynnością wykonywaną indywidualnie, co odsyła do tytułu tomu – *Autarkia*. Ujmując postać czytelnika w cudzysłów, Pułka odcina się od cytowanego słowa, a łącząc to z konstrukcją „truje się” pyta o praktykę czytania, praktykę indywidualną, sugerując jej szkodliwość. Kontekst wspólnoty i osobności powraca w zderzeniu formy „mój sąsiad”, która obok zaimka dzierżawczego i określenia wiążącego się z fizyczną, codzienną bliskością bycia w przestrzeni stawia kontrastową, równie indywidualną co czytanie, praktykę pisanie – notowanie.

Metarefleksję nad literaturą w kontekście problemów społecznych kontynuuje tekst kolejnego wprowadzonego w przestrzeń screenshotu wiersza Pułki. W pierwszych dwóch wersach podmiot przedstawia się omownie, nakreśla swoją pozycję, porównując się do wysokowego baranka, co w dosłownym brzmieniu kreuje energiczny obraz, natomiast w kontekście religijnych skojarzeń stanowi raczej prześmiewczą wizję. Podmiot jest „Ocalony dzięki kwalifikacjom”,

³⁶Austin, 82.

³⁷Mihilewicz, 71.

³⁸O szumie jako produkcie oraz szumie jako nadmiarze pisze Tomasz Misiak: Tomasz Misiak, „Pięć pojęć szumu. Audiowizualne gry w Compression Sound Art Johanna Kreidlera”, *Halart*, nr 37 (2012): 76–82.

³⁹Aleksandra Kil, „Teoria cyberśmieci. O napięciach między materialnością i niematerialnością w refleksji nad nowymi mediami”, *Teksty Drugie*, nr 3 (2014): 162.

⁴⁰Tytuł pliku (*funkcja 2*) można odczytać jako metatwórczy komentarz do recyklingowania w artystyczny sposób zepsutej e-materii. Piotr Półdzian Płucienniczak pisze o glitchu: „Jest to niewątpliwie rodzaj alternatywnej ekonomii, barter gratami znalezionymi na terenie kopalni odkrywkowej, budowanie domu z butelek, sztucznych kwiatów i opon”. Zob. Płucienniczak, 70.

a więc pracy, umiejętnościom zawodowym oraz „wiesza porządkowe / przesłaniem estetyki”, co można odczytać jako skazywanie na śmierć osób, które dbają o porządek (służby porządkowe) albo bardziej abstrakcyjnie – liczb porządkowych – tych, które wyznaczają hierarchię. Przesłanie estetyki jest więc dla podmiotu narzędziem zabijania hierarchii, porządku. W dalszej części zdania podmiot zdaje się niekonsekwentny – „chełpi się stratą”, więc wynosi ponad innych, podkreśla swoją pozycję, natomiast Pułka gra na dwuznaczności słowa „strata”, które oznacza utratę czegoś cennego, stratę emocjonalną, cierpienie, ale także materialną – ujemny wynik finansowy. Podobne zderzenie znaczeń występuje w kolejnych elementach wyliczenia. Fragment „we / wczesnych spiżowych zjednoczeniach” sugeruje obraz zbrojnej walki, w ramach wspólnego interesu zjednoczonych podmiotów, natomiast w kontekście następującej w kolejnych wersach metaliterackiej refleksji, „spiżowe zjednoczenia” Pułki przywodzą na myśl horacjański „pomnik twardszy niż ze spiżu”. Pułka ponownie używa cudzych słów i cytuje powtarzające się także w innych wierszach w tomie stwierdzenie – „Ani sztuka ani literatura”. Podmiot zaczepnie odpowiada lekceważącym, niepełnym, chociaż dotykającym sedna problemu pytaniem: „To co?”. Ten dziwny dialog można zinterpretować jako rozmowę o funkcji literatury i próbę odpowiedzi na zarzut nieliterackości twórczości, która ma ambicje krytyki społecznej. Odpowiedź ujawnia ironiczne podejście Pułki do społecznego wyobrażenia literatury. Ironiczne zderzenie polega na dwuznaczności słów użytych w wyliczeniu „Kieliszek, wpływ, gest”. Wszystkie one sytuują literaturę w przestrzeni salonowej rozrywki. Szczególnie dwa ostatnie słowa pokazują relacje zachodzące między językiem (i społecznym funkcjonowaniem) literatury i ekonomii. Pułka przedstawia te relacje na poziomie konkretnych słów, które zazwyczaj są używane do komentowania sztuki. „Wpływ” (oprócz tego, że zakłada hierarchiczny porządek) oznacza stosunek, relację między twórcami, z czego jeden z nich ma władzę i autorytet, drugi wpływowi ulega. Słowo „wpływ” oznacza również „sumę pieniędzy wpłaconą do kasy”⁴¹. O geście poety lub artysty mówi się często, aby omownie opisać cel jego artystycznego działania, a także wyjątkowość twórczości o charakterze performatywnym, „gest” oznacza również „czyn wspaniałomyślny, dokonany w sposób podniosły lub dla efektu”⁴², co podwaja znaczenie wcześniejszego „chełpienia się”. W kontekście szerszej ujmowanego projektu poetyckiego Pułki warto zauważyć pierwsze znaczenie słowa „gest”, które wiąże się z ruchem ciała, a konkretnie ruchem ręki⁴³. Jeszcze bardziej gorzko brzmi ostatnia fraza z wiersza – „Projektant kobiecych porozumień”, sugerująca wyższość pojedynczego podmiotu nad podmiotem zbiorowym, który pozornie sam o sobie stanowi, pokojowo uzgadnia warunki. On, „Projektant” (w liczbie pojedynczej), kreuje plan do wykonania przez innych.

Cyfrowa wersja *Strajku śmieciarzy* wpisuje teksty Pułki w nowy kontekst estetyczny. *Glitch*, ujmowany jako stylizacja obrazu, ale także pęknięcie systemu ekonomicznego, błąd, brud, cyfrowy odpad zwraca uwagę na podobnego rodzaju pęknięcia, występujące w tekstach wierszy *Ambitna* i *Groźna*. Grafika zamieszczona przez Pułkę na blogu pozwala odczytać wiersze w kluczu opozycji: brud – czystość, jednostka – wspólnota, odpad – coś wartościowego, hierarchia – sieć, sztuka – ekonomia.

⁴¹Elżbieta Sobol, red. *Słownik języka polskiego PWN* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 1165.

⁴²Sobol, *Słownik*, 228.

⁴³Paweł Kaczmarek wymienia zależność „ręka – noga – głowa” jako jeden z tropów interpretacyjnych przydatnych przy lekturze wierszy zebranych Pułki. Zob. Kaczmarek, „Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki”, 408.

Zakończenie

Omówione przeze mnie dwa przykłady screenshotów, w których Tomasz Pułka cytował własne wiersze, nie wyczeprują zbioru podobnych przykładów. W internetowej twórczości poety zauważam jeszcze co najmniej trzy podobne przypadki. Cykl *Wiersz polecenia*, w którym wykorzystane zostały trzy wiersze z tomu *HWDP jako miejsce na ziemi*⁴⁴, opublikowano na „Cichym Nabiau’le”⁴⁵ oraz na portalu Liternet⁴⁶ w postaci screenshotów. Zbudowany na zasadzie dialogu cykl został, strofa po strofie, skopiowany do programu Wiersz polecenia – windowsowej konsoli tekstowej do komunikowania się z systemem operacyjnym⁴⁷. Wiersz *Dla Alberto Caeiro*⁴⁸ w cyfrowej wersji opublikowano w postaci zrzutu ekranu, na którym widoczny jest interfejs Tłumacza Google i efekt automatycznego przekładu wiersza Pułki na portugalski. Frazy z jednego z wierszy Pułki – *Łuku* z tomu *Zespół szkół*⁴⁹ – skopiowano do hipertekstowego postu zatytułowanego *Casanova*⁵⁰.

W przypadku praktyki twórczej Tomasza Pułki dialog wiersza w screenshotie z interfejsem odbywa się między tekstem, który tworzy wiersz, tekstem, który jest elementem interfejsu, polami możliwych działań, jakie daje sfotografowany interfejs oraz metaforą w nim zawartą. Pułka przenosi tekst wiersza z zadrukowanej kartki w przestrzeń cyfrowych interfejsów, platform, plików, pokazując komputer w stanie postmediów⁵¹, doświadczenie rzeczywistości wirtualnej z perspektywy świadomego technologicznych ograniczeń użytkownika. Spojrzenie ze strony software’u to spojrzenie także na metafory zawarte w pozornie neutralnych, przezroczystych systemach komunikacji.

Screenshot staje się sposobem zapisu chwilowego, nieuchwytnego doświadczenia wirtualnego dzięki operacji możliwej dopiero z poziomu systemu operacyjnego. Cyfrowe fotografowanie Translatora Google, programu do odtwarzania lub edycji plików wideo oraz pola tekstowego na portalu literackim to jedyny sposób zapisu tych doświadczeń w takiej formie. Interfejs wymienionych programów nie pozwala na graficzne zapisanie cyfrowego obrazu. Pułka wykonuje zrzuty ekranu narzędzi – tego, co można określić mianem cyfrowej przestrzeni przejściowej. Zestawienie oryginalnego i tłumaczonego tekstu w Translatorze Google nie jest zazwyczaj gotową, wykonaną już pracą, lecz szkicem, wstępem. Samo wpisanie wiersza w interfejs nieszufaldy również jest stanem przejściowym, którego efekt – publikacja na portalu literackim – okazuje się zazwyczaj istotniejszy. Taka postawa koresponduje z kilkoma głównymi (wyróżnianymi przez krytyków) cechami poezji Pułki: z rozbiciem podmiotowości⁵² oraz motywem paralaksy, o której Paweł Kaczmarski

⁴⁴Pułka, „Wiersz Polecenia (1,2,3)”, w *Wybieganie z raju*, 266–270.

⁴⁵Zob. www.cichynabiau.blogspot.com/2012/03/?guestAuth=APWGbHphitIX0bxbkR1ari_hu_UbmlO8gL7Ge0cVajkpDhliFZ4Ft5u9m7rCfoCr1a2EEqUrOarNyGJEBsGA4CpdEOR7V (dostęp: 20.05.2018).

⁴⁶www.halfka.liternet.pl/teksty (dostęp: 6.07.2017).

⁴⁷Zob. Paulina Chorzewska, *O trzech plikach .jpg Tomasza Pułki*, www.malyformat.com/2017/08/o-trzech-plikach-jpg-tomasza-pulki (dostęp: 20.05.2018).

⁴⁸Pułka, „Dla Alberto Caeiro”, w *Wybieganie z raju*, 299.

⁴⁹Pułka, „Łuk”, w *Zespół szkół*, 21.

⁵⁰Pułka\Tomasz Pułka, *Casanova*, www.cichynabiau.blogspot.com/search?q=casanova (dostęp: 12.06.2018).

⁵¹Zob. Piotr Celiński, *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013).

⁵²Zob. Eliza Kącka, *Ja, którego nie ma*, www.malyformat.com/2017/08/ja-ktorego-nie-ma/ (dostęp: 30.10.2019); M. Koronkiewicz, „Posłowie” w Tomasz Pułka, *Podczas siebie. Wybór Wierszy* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018) 117–127.

pisze: „dla Pułki – na najogólniejszym poziomie – jest ona synonimem koniecznego (czy raczej: nieuchronnego) językowego rozsunienia i poznawczego przekłamania, nie-przekładalności spostrzeżeń i doświadczeń na własny idiolekt, poetycki gest czy komunikacyjny akt”⁵³.

W swoich screenshotach Pułka prezentuje wiersz w innym, niż druk, hipertekstowym, sieciowym, interaktywnym polu pisma⁵⁴, a następnie – paradoksalnie – sprowadza je do grafiki, obrazu – spłaszczony ekran zatrzymuje czasowość i przestrzenność ekranu komputera. Wizualna przestrzeń, w której obrębie funkcjonuje wiersz, kładzie nacisk na pewne akcenty interpretacyjne, lecz w przypadku Pułki nie zmienia dramatycznie wymowy tekstu, raczej dubluje, wzmacnia, unaocznia struktury komunikacyjne, przez co we wszystkich omawianych przypadkach wprowadza kontekst autotematyczny, który polega również na mierzeniu się ze społecznym funkcjonowaniem literatury i stawianymi wobec niej oczekiwaniami.

⁵³Paweł Kaczmarski, „Wzdłuż linii załamania”, *Dodatek LITERAcki*, nr 8(9) (2011): 16.

⁵⁴Zob. Bolter.

Bibliografia

- Austin, Matthew. „Możemy być bohaterami». O naturze usterek w glitch arcie”. W *Glitch art is dead*. Zredagowane przez Aleksandra Pieńkosz i Piotr Płucienniczak. Przetłumaczone przez Piotr Płucienniczak, 78–89, Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016.
- Bolter, Jay David. *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*. Przetłumaczone przez Aleksandra Małecka i Michał Tabaczyński. Kraków: Ha!art, 2014.
- Celiński, Piotr. *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013.
- Chorzewska, Paulina. *O trzech plikach .jpg Tomasza Pułki*, www.malyformat.com/2017/08/o-trzech-plikach-jpg-tomasza-pulki (dostęp: 20.05.2018).
- Jasionowicz Marcin. „Interfejs”. W *Słownik terminologii medialnej*. Zredagowane przez Walery Pisarek, 84. Warszawa: Universitas, 2006.
- Kaczmarski, Paweł. „Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki”. W *Tomasz Pułka. Wybieganie z raj. 2006–2012*, 397–408. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017.
- Kaczmarski, Paweł. „Wzdłuż linii załamania”. *Dodatek LITERAcki*, nr 8(9) (2011): 16–17.
- Kącka, Eliza. *Ja, którego nie ma*, www.malyformat.com/2017/08/ja-ktorego-nie-ma/ (dostęp: 30.10.2019).
- Kil, Aleksandra. „Teoria cyberśmięci. O napięciach między materialnością i niematerialnością w refleksji nad nowymi mediami”. *Teksty Drugie*, nr 3 (2014): 162.
- Koronkiewicz, Marta. „Posłowie”. W *Tomasz Pułka. Podczas siebie. Wybór wierszy*, 117–127. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018.
- Kubiński, Piotr. „Graficzny interfejs użytkownika jako zjawisko semiotyczne”. W *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Zredagowane przez Ewa Szczęsna, 67–74. Warszawa: Universitas, 2015.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Przetłumaczone przez Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Mihilewicz, Jakub. „Glitch is dead”. W *Glitch art is dead*. Zredagowane przez Aleksandra

- Pieńkosz i Piotr Płucienniczak, 71–76. Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016.
- Misiak, Tomasz. „Pięć pojęć szumu. Audiowizualne gry w Compression Sound Art Johanna Kreidlera”. *Ha!art*, nr 37 (2012): 76–82.
- Musiał, Janusz. *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem Andrzeja Gwoźdźdza. Katowice: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego, 2008.
- Pieńkosz, Aleksandra i Piotr Płucienniczak, red. *Glitch art is dead*. Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016.
- Płucienniczak, Piotr. „Control Cannot Hold. Polityka hałasu, ekonomia usterek”. *Ha!art*, nr 37 (2012): 66–76.
- Stokfiszewski, Igor. „Tezy o postpoezji”. W *Zwrot polityczny*, 113–132. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2009.
- Zajac, Antoni, *Światło rozgaszone do białości. Poet(e)ologia Tomasza Pułki – uwagi wstępne*, www.malyformat.com/2017/08/swiatlo-rozgaszone-do-bialosci-poeteologia-tomasza-pulki-uwagi-wstepne/#_ftnref1 (dostęp: 14.05.2018).

SŁOWA KLUCZOWE:

TOMASZ PUŁKA

literatura cyfrowa

estetyka glitchu

interfejs

ABSTRAKT:

Artykuł zawiera analizę graficznych postów Tomasza Pułki (zamieszczanych przez autora na art blogu „Cichy Nabiaul”), w których tekstowej warstwie pojawiają się wiersze Pułki, publikowane także w drukowanych książkach poetyckich. Autorka zestawia dwa porządki medialne funkcjonowania poezji Pułki. Główną osią analizy jest *screenshot* – cyfrowa praktyka artystyczna, służąca Pułce do wprowadzania własnej poezji (a więc wypowiedzi metaforycznej) w przestrzenie interfejsów (które również w swej konstrukcji mają charakter metaforyczny).

L i t e r n e t

EKRAN

poezja najnowsza

screenshot

NOTA O AUTORZE:

Paulina Chorzewska – ur. 1996, studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, redaktorka czasopisma krytycznoliterackiego „Mały Format”. Zajmuje się związkami literatury i nowych mediów.

Interpoetyka autobiograficzna. Wojenna twórczość Franciszki i Stefana Themersonów

Honorata Sroka

ORCID: 0000-0002-3505-1604

Intermedialność i intertekstualność są bodaj jednymi z pierwszych słów, które przychodzą na myśl w kontekście twórczości artystycznej Franciszki i Stefana Themersonów. Ze słuszością przedstawianej argumentacji, problemom tym przyglądało się dotąd wielu badaczy¹. Moim celem jest natomiast zwrócenie uwagi na inną jeszcze heterogeniczność praktyki tych twórców.

Przyjrę się działalności intymistycznej, a więc jednocześnie artystycznej, Themersonów. Ich praktyka autobiograficzna rozumiana jest tu przeze mnie w sposób podwójny: z jednej strony jako forma rekompensaty intelektualnego i cielesnego braku osoby bliskiej (dokumenty, które są formą zastępczą fizycznej nieobecności), a z drugiej jako doświadczenie przerwy w modelu pracy, który tworzyli przez ponad dekadę od 1929 roku, a który polegał na wspólnotowości jako metodzie twórczej, pojmowanej zarówno jako współwytwarzanie (książki dla dzieci, filmy), jak i współwypracowywanie ideowego podłoża swojej aktywności artystycznej. Rozłąka spowodowana wojenną koniecznością zastępowana jest praktyką autobiograficzną, którą charakteryzuje interpoetyczność, czyli jednoczesne uprzywilejowanie wielu porządków formalnych i dys-

¹ Por. m.in. Beata Śniecikowska, „Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów”, w *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (Kraków: TaiWPN Universitas, 2005); Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007); Adam Dziadek, „Themerson i Schwitters”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2006); Ewa Kraskowska, „Tyłem, ale naprzód”. *Studia i szkice o Themersonach* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018); Artur Pruszyński, *Dobre maniery Stefana Themersona* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004).

kursywnych w obrębie jednej całości tekstualno-wizualnej. Egzemplifikacjami tego zjawiska są zarówno zachowane dokumenty przechowywane w archiwum Themersonów², jak i publikacja zawierająca wybór prac z lat 1940–1942 (*Niewysłane listy*)³. Książkę tę odczytuję jako wtórnie estetyzowany przykład realizacji intymistycznej, czyli formę subiektywnej interpretacji źródeł, rodzaj reprezentacji doświadczenia wojennego tych twórców awangardowych⁴. Uważam, że poza pierwszą, wymienioną formą reprezentacji we współczesnych praktykach autobiograficznych możemy mówić o dwóch innych strategiach realizacji intymistycznych: dokumentach (rękopisy, maszynopisy, oryginalne e-maile) i stylizacjach (mail art, powieść epistolarna). Pilna potrzeba uwypuklenia tych trzech formuł reprezentacji wynika z chęci nie tyle zwrócenia uwagi na różnice metodologiczne, ile na kulturową dynamikę gatunków intymistycznych.

W analizie wybranych przykładów podążam za myślą wyrażoną już gdzie indziej w tym tomie⁵. Rozszerzam jednak przyjęte przez Lucynę Marzec na potrzeby opisu listu założenie, że o specyfice epistolografii mówi uznanie jej za medium ruchome zdolne do: 1) zamazywania granic między referencyjnością a fikcjonalnością (użytkowość, literackość), 2) wchłaniania jednych (opowiadanie, anegdota) i generowania zupełnie innych gatunków (powieść epistolarna), 3) dostosowywania się do nowych nośników (e-maile, pocztówki elektroniczne). Na potrzeby analizy doświadczenia autobiograficznego Themersonów przyjmuję założenie, że dynamika gatunkowa jest problemem dotyczącym wszystkich form piśmiennictwa autobiograficznego (listy, dzienniki, kalendarze, autobiografie, życiorysy zawodowe, pamiętniki, karty choroby, notatki, pocztówki, telegramy itd.). Temu sądowi towarzyszy przekonanie, że w przypadku piśmiennictwa osobistego obserwujemy funkcjonowanie tekstu pod różnymi postaciami funkcjonalnymi, co jest konsekwencją jednoczesnego kodowania znaczeń w wielu rejestrach. Innymi słowy, znaczenie tych gatunków kształtuje się w pewnej rozpiętości semantycznej związanej zarówno z nośnikiem papierowym (tekst pisany), przekazem oralnym (telefoniczne ponaglanie do odpowiedzi, czytanie na głos listów, dyktowanie treści itd.), jak i całym rytuałem intymistycznym, w którym tekst ma funkcję przede wszystkim performatywną (działanie dla siebie, w stosunku do drugiej osoby). Idąc dalej tym tokiem rozumowania, trzeba też dodać, że wyrażanie się pisarstwa intymistycznego podobnie znajduje swoje realizacje tak w przypadku wizualnym (dokumenty filmowe), cyfrowym (blogi, wpisy w mediach społecznościowych, terminarze internetowe), oralnym (nagrania osób niezdolnych do pisania), jak i wtórnie estetyzowanym (publikacje książkowe na podstawie dokumentów).

O pośredniości dwóch poetyk w przypadku dokumentów osobistych możemy mówić zarówno na poziomie inter- (między-, współ-), jak i trans- (nakładania, przenikania) porządków formalnych.

² Największe zbiory są częścią Działu Rękopisów i Starych Druków Biblioteki Narodowej w Warszawie i funkcjonują tam pod nazwą „Archiwum Themersonów”, poza tym stosunkowo niewielka liczba dokumentów jest dostępna na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, kilkadziesiąt listów można odnaleźć w Muzeum Sztuki w Łodzi, wiadomo także, że część dokumentów pozostaje własnością zbiorów prywatnych. Listy i dzienniki z omawianego okresu zostały zdigitalizowane i można je odnaleźć na portalu Polona.pl, <https://polona.pl/search/?query=themerson&filters=public:1>

³ Franciszka Themerson, Stefan Themerson, *Niewysłane listy. Dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019).

⁴ Przy wydaniu pracowało wiele osób, jednak jak sądzę, największy wpływ na wygląd publikacji mieli: Jasia Reichardt, Nick Wadley i Pedro Cid Proença.

⁵ Lucyna Marzec, „Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności”, *Forum Poetyki*, nr 18 (2019).

Skupię się na analizie przypadków pierwszego typu, czego przykładem, jak sądzę, są wtórne estetyzacje – wszystkie publikacje książkowe, które zapośredniczają formę autentycznego doświadczenia autobiograficznego poprzez zmianę kontekstu, przekształcenie tekstu bazowego w reprezentację edytorską. Wspomniany, a pozostający poza obszarem rozważań tego wywodu jest drugi typ dystrybucji pośredniej autobiografizmu, w którym obserwujemy nie tylko zmianę nośnika, przeniesienie znaczeń z jednego statusu do drugiego, ale też transformację semantyczną i wzbogacenie samego funkcjonowania dokumentu. Do tego rodzaju zjawisk dochodzi w przypadku mail artu albo współczesnych praktyk artystycznych diagnozowanych przez Hala Fostera jako „impuls archiwalny”⁶, to znaczy w obrębie aktywności prymarnie artystycznej wykorzystującej dokument jako środek przekazu. Różnica dotyczyłaby zatem zmiany układu komunikacyjnego. Innymi słowy, transliteracja, wydanie książkowe listów jest formą przekładu nakierowaną na zwiększenie czytelności zapisu, na uwypuklenie wartości, którymi operuje edytor. Natomiast włączenie dokumentu w obręb praktyki artystycznej zmienia podstawową zasadę funkcjonowania zapisu, poddaje go nowemu sfunkcjonalizowaniu w obrębie działania nie tyle intymistycznego, ile estetycznego.

Przyjmując zarysowaną w ten sposób metodę czytania piśmiennictwa osobistego, uwypuklę bogate i zróżnicowane praktyki twórcze Themersonów z lat 1940–1942, które sytuują się na granicy autobiografizmu i działalności artystycznej, ukazując właściwy dla małżeństwa rodzaj relacji pomiędzy sztuką a doświadczeniem intymistycznym. W tych dążeniach istotna będzie dla mnie przede wszystkim analiza ich działalności zarówno dokumentalnej (rękopisy, Niewysłane listy), proces aktywności artystycznej (wykonane rysunki, zarysy notatek), jak i konsytuacja⁷ (wydarzenia polityczne, osobiste cezury temporalne). Prowadzenie tych obserwacji w kluczu wielości poetyk autobiograficznych wynika przede wszystkim z przeświadczenia, że są to porządki nawzajem się dopełniające semantycznie, a uchwycenie ich we wspólnocie intymistycznej daje przestrzeń do tego, by w większym zakresie poznać relacje, które zachodzą pod różnymi postaciami tekstu o nacechowaniu autobiograficznym.

Wtórna estetyzacja

Podstawową zasadą organizacji *Niewysłanych listów* jest przede wszystkim współfunkcjonowanie porządków tekstowych i wizualnych. Publikacja jest zbiorem, na który składają się: listy (wysłane, niewysłane), rysunki (z cyklu o tym samym tytule *Niewysłane listy*), telegramy (poza-
stawione nieprzetłumaczone w języku francuskim), karty pocztowe, rysunki, notatki, zdjęcia, zapisy dziennikowe, fragmenty opowiadań, pisma urzędowe i lekarskie albo, ujmując z innej perspektywy: transliteracje i reprodukcje. Zasada łączenia w obrębie jednej całości wielu poetyk odbywa się w kluczu łączenia wybranych prac małżeństwa z dwuletniego okresu. Czas, który wyznacza ramy kodowanych tu sensów, obejmuje przede wszystkim lata 1940–1942, czyli okres rozłąki pomiędzy przebywającym we Francji Stefanem a Franciszką, osiadłą w Wielkiej Brytanii

⁶ Hal Foster, „An Archival Impulse”, *October*, nr 110 (2004).

⁷ Terminu używam w rozumieniu zaproponowanym przez Jana Trzynałdowskiego. Konsytuację badacz ujmuje jako opozycję do kontekstu (zbioru faktów towarzyszących powstaniu tekstu, wspólnych cech wielu utworów danego czasu historycznego i miejsca geograficznego). Konsytuacja jest zbiorem okoliczności indywidualnych wpływających na tekst jedynie intymistyczny, to osobiście przeżywany sposób ekspresji kultury, czynników społecznych, politycznych, materialnych, odciskających indywidualne, jednorazowe piętno w każdym zapisie w inny sposób. Por. Jan Trzynałdowski, *Małe formy literackie* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977).

krótko po rozdzieleniu z mężem. Rok 1938 (przyjazd artystów do Paryża) obecny jest tu na zasadzie przywołanego we wstępie kontekstu, podobnie jak trzy ostatnie lata wojny (1942–1945).

Cezura osobistej chronologii, co nie zaskakuje w przypadku intymistyki, nie pokrywają się z domyślnym wyobrażeniem o wojnie zdominowanym przez historię polityczną. Ramy w życiu tych artystów wyznaczają więc nie tyle lata 1939–1945, ile trzy inne momenty, zależne od konkretnych, transgresyjnych przeżyć: 1938 (wyjazd z Polski), 1940 (rozłąka) i 1942 rok (początek wspólnego życia w Londynie). Mniej uwypuklona, choć obecna w obrębie wydania pozostaje również wiązka chronologiczna związana z życiem rodziny Themersonów w Polsce, która jednak funkcjonuje tu głównie w przestrzeni przypisów, w listach oddana o tyle, o ile małżonkowie wymieniają się wiadomościami na temat kartek otrzymywanych lub nie z Warszawy i Otwocka. W planie dziennym istotne są przede wszystkim trzy daty, wokół których oscyluje ich osobista praktyka intymistyczna: 25 stycznia (urodziny Stefana), 22 czerwca (rocznica ślubu), 28 czerwca (urodziny Franciszki). W jednym z listów malarka pisze zresztą wprost o nieprzystawalności osobistego poczucia czasu do tego, w jaki sposób wyznacza je zobiektywizowany układ kalendarza: „Właściwie piszę wciąż, bo czas mierzę od listu do listu, dostanego i napisanego”⁸. Znamienne pozostają zresztą stale obecne rytuały związane z celebracją dnia ślubu: „Nie wiem, czy dostaniesz ten list przed dwudziestym drugim czerwca [rocznica ślubu Themersonów]. Zaczynamy mierzyć czas rocznicami”⁹. Na co w innym miejscu pisarz odpowiada: „Kochanie moje, tylko kilka słów piszę, żeby prędzej doszło. Tak myślałem, że 22-go będziemy razem, ale widzę, że to już na pewno niemożliwe. Kochanie, kup sobie kwiatków i jakiś prezent ode mnie, tak cię proszę. I na urodziny [28 czerwca] także”¹⁰.

Wobec tak zarysowanej osi zdarzeń dochodzi jednak do przecięcia osobistej historii z wydarzeniami politycznymi, zaznacza się to w treści dokumentów, czego przykładem może być chociażby list Franciszki z 1 września 1941 roku: „Data, którą tak trudno zapomnieć, kochanie. – Jakżeż długie, długie i ciężkie te dwa lata”¹¹. Również przypisy, których nieoczywistym kształtom jeszcze się przyjrzymy, są przestrzenią zwarcia porządków politycznych i osobistych: „W sierpniu 1941 roku Hitler deklaruje, że podjęte zostaną «wszelkie niezbędne przygotowania do globalnego rozwiązania kwestii żydowskiej na europejskim obszarze wpływów niemieckich». Polityka unicestwienia Żydów będzie wdrażana najpierw we Francji, wiosną roku 1942: w wyniku działań Niemców życie straci jedna trzecia populacji francuskich Żydów”¹². W zestawieniu tych dwóch cytatów uwidacznia się jeszcze inny rozdzźwięk – pomiędzy tym, co pozostaje przestrzenią świadomości korespondentów, a tym, co określe jako historycznie zaktualizowany komentarz obecny w przypisie. Franciszka, pisząc o napaści nazistów na Polskę, co oczywiste, nie używa przyjętej po czasie nomenklatury pokroju „druga wojna światowa”. Konflikt zbrojny, o którym wspomina autorka, jest dla niej związany przede wszystkim z zagrożeniem przebywającej w Polsce rodziny, własnymi dylematami dotyczącymi powrotu, odseparowaniem od męża, poczuciem destabilizacji własnego życia, a także ograniczeniami związanymi z wykonywaną przez siebie pracą. W tym sensie analizowanie listów wojennych nie w pełni przyjmuje tu perspektywę wyobrażeń, odczuć i wiedzy

⁸ Themerson, Themerson, *Niewysłane listy*, 289.

⁹ Themerson, Themerson, 216.

¹⁰ Themerson, Themerson, 348.

¹¹ Themerson, Themerson, 248.

¹² Themerson, Themerson, 235.

(historycznej, politycznej, naukowej, medycznej itd.) zbliżonych do tych, które posiadali odbiorcy, lecz w sposób klasyczny dostosowuje zakres świadomości do tej, którą dysponuje edytor.

Jak wspomniałam, przypisy w tym wydaniu są skądinąd ciekawym wyborem edytorskim. Zastosowana w *Niewysłanych listach* strategia przesuwania wyobrażenia o przyjmowanych w publikacjach funkcjach odniesień. Nie znajdziemy tam na przykład notatek biograficznych osób, które pojawiają się w treści listów czy rozbudowanych opisów przybliżających specyfikę tekstów źródłowych. Przypisy w tej formie kierują nas w stronę fabularyzacji, a oddalają od tradycyjnie pojętej dla tej przestrzeni porozumienia z odbiorcą poetyki konkretności, precyzji i szczegółowości. Nie bez znaczenia pozostaje również układ typograficzny – zamiast umieszczenia dopisków w dole strony (co pozostaje najczęstszym wyborem wydawniczym), twórcy wkomponowali odnośniki w tok lektury, przeplatając je w nieznacznie mniej wyeksponowanej formie niż transliteracje. We wstępie Jasia Reichardt pisze zresztą wprost: „Opowieść nazywa się *Niewysłane listy*, ponieważ taki tytuł nadała Franciszka cyklowi swoich rysunków”¹³. Kilkukrotnie użyte słowo „opowieść” ustawia ramy lekturowe tej publikacji, nie mamy więc do czynienia z próbą transparentnego oddania jakiegoś żywiołu doświadczeń reprezentowanego przez dokumenty, lecz z narratywizacją opartą na źródle, a przypisy są tej strategii najdobitniejszym przykładem. By posłużyć się nawiązaniem do techniki filmowej, przypominają one raczej „głos mówiący z offu”, który prowadzi czytelnika przez doświadczenie projektowane w obrębie odbieranej lektury: „Na razie Sewek przebywa jeszcze poza warszawskim gettem, ale w październiku 1941 wchodzi tam, żeby być z rodziną”¹⁴, albo „Stefan nadal sporządza listy tematów, które można by wykorzystać w pisaniu albo w filmach – ale «Szkice» z dziennika pełnią funkcję wstępnych notatek do poematu *Croquis dans les ténèbres* [Szkice w ciemnościach]”¹⁵.

Konstrukcja tego wydania opiera się jednak przede wszystkim na jego wielogatunkowości autobiograficznej, w obrębie której nie dochodzi do hierarchizacji. Wszystkie formy twórczości funkcjonują tu ze sobą na zasadzie komplementarności, a chociaż epistolografia jest tu najbardziej liczna względem innych gatunków, to jednak zestawienie wszystkich piśmiennych oraz wizualnych praktyk autobiograficznych daje wyobrażenie o intymistycznym i artystycznym wymiarze twórczości wojennej Themersonów.

Wojenna twórczość Themersonów

Temat wojny światowej – tak pierwszej, jak i drugiej – jest obecnym i często powracającym pod różnymi postaciami elementem twórczości Themersonów. Analizowane chociażby przez Justynę Jaworską¹⁶ zagadnienie, w kluczu obecności kategorii traumy w utworach literackich Stefana, daje wyobrażenie o doniosłości tej kwestii i form jej zmaterializowania w przestrzeni artystycznej autora *Przygód Pędrka Wyrzutka*. Mnie interesuje jednak nie tyle podjęta przez badaczkę sprawa punktu dojścia (wątki autobiograficzne w pracach małżeństwa), ile punkt wyjścia (surowe formy konceptualizowania doświadczeń). Kwestię tę rozpatruję jako problem graniczny pomiędzy sztuką a au-

¹³Themerson, Themerson, 9.

¹⁴Themerson, Themerson, 158.

¹⁵Themerson, Themerson.

¹⁶Justyna Jaworska, „Co niesie czarny pudel?”, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2013).

tobiografistyką, znów jednak nie pojmując tych zależności w sposób bezpośredni jako przestrzeń transgresyjnego napięcia, mieszania się dwóch porządków, lecz jako autonomiczny rejestr, nieobecny nigdy wcześniej ani nigdy później w twórczości tych artystów. Interpoetyckość autobiograficzna w przypadku Themersonów jest więc rodzajem rekompensaty, działaniem przejściowym, zastępczym, co natomiast jest zależne zarówno od metod ich pracy (wielomedialność i wspólnotowość), jak i samych wyobrażeń na temat roli działalności artystycznej. Wyjdźmy od zrekonstruowania ostatniego z zagadnień. Jak sądzę, najbardziej znamiennymi w myśleniu o wojennej praktyce autobiograficznej i artystycznej Themersonów pozostają fragmenty pochodzące z listów Franciszki:

Aż zabawne, jakie ferdydurkizmy autobiograficzne wyłożyłam na papier. Wiesz, trochę jak początkujący literat. Też czasem coś łapie za trzewia, a czasem taka jakaś naiwność, że po pewnym czasie patrzeć na to nie mogę¹⁷. [...] Stałam teraz w ślepym punkcie z rysowaniem. To, co robiłam tu dotąd, było dość charakterystyczną, jakby analityczną (bardzo zresztą nieskontrolowaną i urywkową) autobiografią. Chciałam wyjść z tego kręgu, nie bardzo mi wystarcza – ale to niełatwo¹⁸.

W innym miejscu z kolei:

Jeszcze raz zdać sobie trzeba sprawę, że nie naszą rzeczą jest mówić tak ot, do uszu. Że jedynym sensem porozumienia się z ludźmi jest pozdrowienie pisany słowem lub formą plastyczną, pozwalające na odnalezienie gdzieś i kiedyś prawdziwej, bliskiej reakcji¹⁹. [...] Nie mów, Kochanie, że chciałabyś robić rzeczy przeciętne i pożyteczne. Rozumiem ten kryzys, jakże często sama go przechodzę. Ale ta świadomość, że Ty tam pracujesz dla siebie, że wiesz, czujesz i rozumiesz, że masz tę samą najprawdziwszą prawdę co ja – tyle daje mi siły, Kochanie²⁰.

Podobne myśli spotykamy jednak również w listach Stefana:

Ileż jeszcze czasu przeczekać trzeba będzie. Tyle go już minęło w bezczynności. Przeraża mnie to, że nic nie zrobiłem, co by było cośkolwiek warte²¹. [...] Kochanie moje, tak się cieszę, że pracujesz, tak bardzo się cieszę. Kochanie, mimo naszego rozstania, mimo to że jestem tylko wtedy właściwie, kiedy mam Twe listy przed sobą, a poza tym nie ma mnie tu przecież, mimo to – a przecież właśnie dlatego – o tyle jestem szczęśliwszy od tych wszystkich ludzi wkoło²².

Na różne sposoby problematyzowana kwestia codziennych starań artystycznych nie traci na intensywności opisu w obrębie całej korespondencji pomiędzy małżonkami. Często podejmowany jest także temat przesyłanych sobie prac, podarowanych rysunków i wierszy. Symptomatyczne pod tym względem pozostają powtarzające się wielokrotnie pytania Stefana o jedno z opowiadań, które wysłał żonie, na co jednak malarka nie zareagowała. W obawie przed tym, że przesyłka nie doszła, pisarz wysłał nawet tekst ponownie, a dopiero w chwili kiedy Franciszka wyraża swoją opinię na temat utworu, wątek ucicha.

¹⁷Themerson, Themerson, 297.

¹⁸Themerson, Themerson, 349.

¹⁹Themerson, Themerson, 279.

²⁰Themerson, Themerson, 298.

²¹Themerson, Themerson, 286–287.

²²Themerson, Themerson, 293.

W swojej analizie prac Themersonów z tego okresu przyjmuję więc rozstrzygające, a zarysowane już wcześniej, założenie, że ich wojenna działalność: po pierwsze jest momentem wyjątkowym w ich twórczości (rzadka osobność, poczucie zagrożenia), co znajduje swoje ujście w estetyce dzieł, która znacznie odbiega od tych tworzonych w latach trzydziestych, a także tych powstałych w późnych latach czterdziestych; a po drugie, że praktyka autobiograficzna artystów w latach 1940–1942 jest dla nich rodzajem takiego działania, w którym dochodzi do utraty pierwotnych funkcji autorefleksyjno-intymistycznych łączonych z aktywnością *life-writing*, na rzecz uprzywilejowania celów autotematyczno-artystycznych. Innymi słowy, staram się dowieść, że w przypadku Themersonów zawieszeniu podlegają nie tylko granice w obrębie medium (piśmiennego, wizualnego, w późniejszym czasie również oralnego), lecz że konsekwencją progresywnego i poszukującego modelu działania tych artystów jest łączenie przez nich wielu poetyk w ramach doświadczenia autobiograficznego. Dlatego poszczególne przykłady ich działalności widzę w skonstruowanym w ten sposób paradygmacie, jako aktywność rekompensacyjną, zastępczą względem faktycznych potrzeb artystycznych, działanie w odosobnieniu względem świata i wobec siebie, wykorzystywanie gatunków autobiograficznych w procesie problematyzowania tematów artystycznych (notatki, szkice, rysunki), ale też wypracowywanie w toku praktyki intymistycznej nowych estetyk, rozwijanych w późniejszej twórczości.

Przestrzenie autobiograficzne: *Niewysłane listy*, *Muzyka*, *Calling Mr. Smith*

Charakterystyczne dla całej powojennej twórczości Franciszki Themerson jest wykorzystywanie kreski zarówno w rysunkach (cienka, czarna), jak i w malarstwie (wyżłobienia w farbie)²³. Bez względu jednak na to czy potraktujemy prace wojenne jako odrębne względem pozostałej twórczości malarzki, czy przyjmujemy, że pozostają one w pewnym z nimi związku, faktem jest, że zasada kompozycji oparta na linii jest nieobecna w przedwojennej twórczości autorki²⁴. Nie bez znaczenia pozostaje tu kontekst użytkowego charakteru działalności plastycznej Themerson do końca lat trzydziestych. Dorobek artystyczny z początkowego etapu jej twórczości – tych prac, które się zachowały – to przede wszystkim ilustracje do książek (Porazińska, Brzechwa, Duninówna itd.) oraz współtworzone ze Stefanem publikacje dla dzieci²⁵. Nawet jednak uwzględniając tę okoliczność trudno o większy kontrast niż chociażby zestawienie okładek „Płomyczka” z pracą *Alice in Wonderland* z 1942 roku²⁶.

Cykl rysunków *Niewysłane listy* jest więc zapisem wyjątkowym na tle całego dorobku artystycznego Themerson – z jednej strony świadczy o tym różnica estetyk względem wcześniejszych i późniejszych prac, a z drugiej ich silne nacechowanie autobiograficzne, co również pozostaje osobliwością na tle całej twórczości autorki. Kategorię intymności można zresztą interpretować tu wielorako. Przede wszystkim prace z czasu wojny są rodzajem reakcji, konsekwentnie wyrażanego stanowiska politycznego Themerson, jej sprzeciwem wobec zapominania o swoim doświadczeniu poprzez akt wypowiedzi twórczej. Jednocześnie to laboratorium, poznawanie własnej tożsamości

²³Por. *Franciszka Themerson (1907–1988): paintings*, przedm. Nick Wadley (London: Themerson Estate, 2013).

²⁴Do wniosku tego doszłam nie bez udziału Joanny Błachnio i Pawła Polita, za rozmowę w październiku 2019 roku oraz to spostrzeżenie uprzejmie dziękuję.

²⁵Por. Beata Gromadzka, *Themersonowie dzieciom* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019); Beata Śniecikowska, „Interaktywne jaskółki intermediiów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci”, *PL.IT/ rassegna italiana di argomenti polacchi*, nr 9 (2018).

²⁶Por. Gromadzka, 139.

w stanie wyjątkowym, znajdowanie wyrazu dla zmieniającej się w czasie i poddanej rozmaitym bodźcom osobowości. Rysunki te są również odkrywaniem swojej prywatności w zakresie emocji z rejestru poczucia osamotnienia, strachu, bezradności. Wreszcie można je także postrzegać jako rodzaj pracy poprzedzającej późniejsze formy artystyczne, jeśli zwrócimy uwagę na zastosowaną przez artystkę po raz pierwszy w tym czasie strategię czarnej kreski na białym tle.

O podobnych antycypacjach można zresztą mówić również na przykładzie pism autobiograficznych Themersona, dla którego praktyka autobiograficzna miała zarówno charakter użytkowy (potrzeba nieustannego przedstawiania słowem, fragmenty szkiców literackich w obrębie dzienników), jak i terapeutyczny (autorefleksje na temat dotkliwych doświadczeń w dzienniku, listy wymieniane z żoną). Trudno mówić o jakimś fundamencie poetyki tych zapisów, ich dynamika jest szczególnie widoczna w przypadku dzienników, których konstrukcja ściśle zależy nie tyle od wyboru autorskiego, ile od momentu wędrówki, w którym Themerson pozostaje. W tym sensie jednozdaniowe zapisy ograniczające się do zrealizowanych wydatków czy miejsc, w których pisarz spał, rozrastają się w kilkustronowe narracje tworzone w czasie, kiedy przebywał w ośrodku dla uchodźców. Z tych zapisów intymistycznych przebijają, jak sądzę nie zawsze uświadomiony, wyraz własnej postawy politycznej, która artykułowana jest bardzo silnie w wojennej twórczości artystycznej²⁷. Ciekawe pod tym względem pozostają wiersze Themersona z tego czasu, których głównym tematem pozostają kwestie polityczne. Relacja pomiędzy zapisami osobistymi, a twórczością artystyczną Themersona byłaby więc również rodzajem transfiguracji, co oddaje chociażby utwór Muzyka. Dla czytelności wywodu przytoczmy go w całości:

Grubo muzyka gra
nikt jej nie chciał – na co komu muzyka
co tak rzezi i jęczy i łka.
Już nie skrzypki, nie bas, nie harmonia
a organy, te najgrubsze, grzmia.
Po lekarsku to się zwie – agonia,
politycznie – okupywać krwią.

Po księżowsku – zwie się: kara boska,
w podręcznikach zaś – szkolnych – ku chwale!
familijnie: zmartwienie, cios, troska,
a muzycznie – nie nazywa się wcale²⁸.

Co najmniej dwie kwestie odsyłają czytelników tego wiersza do późniejszego o trzy lata filmu Themersonów *Calling Mr. Smith*, w którym zaangażowanie ideowe artystów wyrażone zostaje w sposób, jak sądzę, najpełniejszy w całej ich twórczości. Warto może w tym miejscu dodać, że poza licznymi, choć marginalnymi, wybiegami politycznymi Themersona w obrębie jego pism powojennych, w których autor porusza te wątki regularnie, choć incydentalnie, problematyka ta była podejmowana przez małżeństwo również przed wojną, czego najlepszym przykładem jest odnaleziony

²⁷Por. Stefan Themerson, *Wiersze wybrane 1939–1945*, przedm., wybór i oprac. Jasia Reichardt (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003).

²⁸Themerson, 23.

w 2019 roku film *Europa*. Wracając jednak do cytowanego wiersza, w pierwszej kolejności warto przyznać, że wymowa *Calling Mr. Smith* jest zbieżna z *Muzyką*, choć w wersji wizualnej, przeciwnie niż w utworze literackim, sztuka ma podstawową moc sprawczą, jest sfunkcjonalizowanym środkiem działań doktrynerskich w faszyzmie. W drugim rzędzie uwagę zwraca wers „a organy, te najgrubsze, grzmią”, co można rozpatrywać w zestawieniu z motywem ujętym w dziewięćdziesiątej sekundzie filmu, gdzie obserwujemy rzeczony instrument w ciemnej tonacji kolorystycznej. Fonia również nie pozostaje tu bez znaczenia, scenie towarzyszą dźwięki wzbudzające niepokój, czyli początkowa część kompozycji „Toccata i Fuga D-moll” Johanna Sebastiana Bacha.

Jeśli powyższe przykłady zestawimy z innym fragmentem listu do Franciszki: „Pracuję trochę, wiersze tylko piszę – «lirycznie się» tak bardzo, no i notatki luźne, z których czerpać będzie można, kiedy się myśl wystoi jak wino”²⁹, to z całą przejrzystością zauważymy, że piśmienna i wizualna praktyka wojenna Themersonów jest takim rodzajem ich aktywności, który przybierając różne formy gatunkowe (tak autobiograficzne, jak artystyczne), jest zapisem procesu przemian umysłowości i wrażliwości jednostki, miejscem przeżywania własnej podmiotowości w momencie wyjątkowej intensywności doświadczeń. Zapisywanie przez Themersona w trakcie dwuletniej tułaczki zarówno pragmatycznych stron swojego życia (wyliczenia wydatków, miejsc noclegu, posiłków), jak i idei, myśli, wrażeń z codzienności oraz obserwowanych przez twórcę postaw ludzkich ma charakter konstrukcyjnego działania ufundowanego na przekonaniu o tkwiącej w tych obserwacjach prawdzie i jej potencjale transfiguracyjnym. Podobnie rysunki, telegramy i epistolografia kierowana przez malarkę do męża, choć pozostają odrębnymi porządkami komunikacyjnymi i estetycznymi, zachowują spójność wyrażanych w ich obrębie przeżyć jak chociażby brak dialogicznego modelu pracy, poczucie zagrożenia w czasie wojny, nasilającej się i słabnącej nadziei na ponowne życie w duecie tak egzystencjalnym, jak zawodowym.

Zakończenie

Może się okazać, że po tym wszystkim nie jesteśmy już tymi pełnymi entuzjazmu ludźmi, których znaliście w Paryżu. Na pewno przybyło nam dużo lat. Naprawdę nie wiem, jak znieśliśmy to wszystko, gdybyśmy nie byli teraz razem. To bardzo wiele³⁰.

W sierpniu 1942 roku Themersonowie spotykają się w Londynie, gdzie Franciszka przebywała już od dwóch lat. W krótkim czasie zostaje opublikowana książka z jej rysunkami *Forty Drawings for Friends London 1940–42* [Czterdzieści rysunków dla przyjaciół Londyn 1940–42]³¹, w tym samym roku 1942 małżeństwo kończy również prace nad filmem *Calling Mr. Smith*. Okres wojny, z wyraźną cezurą w postaci dwuletniej rozłąki, ma więc swoje domknięcie nie tyle w momencie pierwszego spotkania Themersonów w Wielkiej Brytanii, czy z chwilą podpisania aktu kapitulacyjnego III Rzeszy, ile jest zależny od stopniowej świadomości radykalnej zmiany układu świata³², a swoje

²⁹Themerson, Themerson, *Niewysłane listy*, 151.

³⁰Themerson, Themerson, 365.

³¹W latach czterdziestych ukazało się jedynie dwadzieścia pięć numerowanych egzemplarzy, jednak dostępne są późniejsze, wielokrotne reprodukcje.

³²Podstawowym kontekstem w rozumieniu tej kwestii pozostaje fakt, że Themersonowie stracili niemal całą rodzinę i przyjaciół, których II wojna światowa zastała w Polsce.

konsekwencje ma w procesie ostatecznego odchodzenia przez małżeństwo w swojej twórczości od strategii wyrażania bezpośredniego stosunku do polityki i doświadczonej traumy. Tę stopniową erozję możemy, jak sądzę, obserwować na przełomie lat 1944–48. Jasia Reichardt pisze na ten temat wprost: „Stefan mówi mi, że można żyć albo w przeszłości, albo w przyszłości i nie ma wątpliwości co do tego, która z tych sytuacji jest możliwa. Od tej pory to przyszłość staje się moim nieprzemijającym zainteresowaniem i pasją³³”. Poetyka wierszy wojennych, ale także publicystyki i form narracyjnych zebranych w tomie *Generał Piesć i inne opowiadania*, także montaż *Calling Mr. Smith* czy rysunki Themerson są z jednej strony przykładami najbardziej otwarcie formułowanych postaw zaangażowania politycznego, a z drugiej oryginalnym, na tle prac z innych okresów, odzwierciedleniem działań autoanalitycznych twórców.

³³Jasia Reichardt, *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu* (Warszawa–Łódź: Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018).

Bibliografia

- Archiwum Themersonów. Polona.pl: <https://polona.pl/search/?query=themerson&filters=public:1>
- Dziadek, Adam. „Themerson i Schwitters”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2006).
- Foster, Hal. „An Archival Impulse”, *October*, nr 110 (2004).
- Franciszka Themerson (1907–1988): *paintings*. Przedmowa Nick Wadley. London: Themerson Estate, 2013.
- Gromadzka, Beata. *Themersonowie dzieciom*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Jaworska, Justyna. „Co niesie czarny pudel?”. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2013).
- Karpowicz, Agnieszka. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007).
- Kraskowska, Ewa. „Tyłem, ale naprzód”. *Studia i szkice o Themersonach*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Pruszyński, Artur. *Dobre maniery Stefana Themersona*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Reichardt, Jasia. *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu*. Warszawa–Łódź: Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.
- Śniecikowska, Beata. „Interaktywne jaskółki intermediów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci”. *PL.IT/rassegna italiana di argomenti polacchi*, nr 9 (2018).
- Śniecikowska, Beata. „Obraz – dźwięk – słowo – ruch. Intermedialność sztuki Franciszki i Stefana Themersonów”. W *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków: TaiWPN Universitas, 2005.
- Themerson, Franciszka i Stefan Themerson. *Niewysłane listy. Dzienniki, rysunki, dokumenty 1940–1942*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Themerson, Stefan. *Wiersze wybrane 1939–1945*. Przedmowa, wybór i oprac. Jasia Reichardt. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003).
- Trzynadłowski, Jan. *Małe formy literackie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.

SŁOWA KLUCZOWE:

wojna

Franciszka Themerson

archiwum

INTERPOETYKA

LISTY

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy wojennych praktyk autobiograficznych Franciszki i Stefana Themersonów charakteryzujących się interpoetycznością, czyli jednoczesnym uprzywilejowaniem wielu porządków formalnych i dyskursywnych w obrębie całości tekstualno-wizualnej. Autorka analizuje zarówno dokumenty osobiste, jak i działalność artystyczną twórców awangardowych. Sroka proponuje odczytywać piśmienną i wizualną autobiografistykę trzech form reprezentacji: dokumentu, wtórnej estetyzacji, stylizacji. W oparciu o ten paradygmat autorka zwraca uwagę na specyfikę aktywności Themersonów w latach 1940–1942, podkreślając odrębność tego momentu od wcześniejszej i późniejszej twórczości małżeństwa.

autobiografia

Dzienniki

Stefan Themerson

AWANGARDA

dokumenty osobiste

NOTA O AUTORZE:

Honorata Sroka – ur. 1993, doktorantka literaturoznawstwa Uniwersytetu Warszawskiego, członkini Zespołu „Archiwum Kobiet” Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się piśmiennymi i wizualnymi praktykami autobiograficznymi Franciszki i Stefana Themersonów; e-mail: hksroka@gmail.com. |

Przyjemność intertekstu (w przekładzie). Casus Barthes'a i Lewańskiej*

* Artykuł powstał w ramach projektu „Tłumaczenie dyskursów teoretycznych w humanistyce polskiej przełomu XX i XXI wieku” (numer 2017/25/N/HS2/01585) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Weronika Szwebs

ORCID: 0000-0001-9806-515X

Problem związków zjawiska intertekstualności i przekładu rozpatrywany jest najczęściej z dwóch perspektyw¹. Pierwsza z nich polega na traktowaniu intertekstualności jako modelu relacji między oryginałem a przekładem. Druga śledzi sposoby, w jaki nawiązania intertekstualne obecne w tekście oryginału oddawane są w tłumaczeniu. W tym tekście nie będzie mnie interesowała żadna z nich. Zajmę się całkiem innym, znacznie rzadziej występującym i znacznie rzadziej eksplorowanym zjawiskiem – intertekstualnością występującą w przekładzie, która nie jest motywowana intertekstualnością oryginału. Jak uzasadnić obecność tego rodzaju niespotykanych nawiązań? Co mówią o stosunku tłumaczki do postawionego przed nią zadania? Jakie reakcje wywołują w czytelniczce?

Nietypowe nawiązania intertekstualne, których motywację, status i potencjalny sposób oddziaływania zamierzam skomentować, to zaledwie dwa niewielkie fragmenty opublikowanego w 1997 roku polskiego przekładu *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a, którego autorką jest Ariadna Lewańska². Pochodzący z 1973 roku tekst zarówno tematyką, jak i poetyką wpisuje się w poststrukturalistyczną fazę twórczości francuskiego krytyka. Bez wiary w możliwość

¹ Hasło *Intertekstualność* w *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. Urszula Dąbska-Prokop (Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii Edukator, 2000); Ewa Kraskowska, „Intertekstualność a przekład”, w *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 129–145; Marta Kaźmierczak, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 23–31.

² Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997).

pełni, stroniąc od systematyczności, Barthes eksploruje zagadnienie tekstualnej przyjemności i rozkoszy³. Wyzyskując poetykę fragmentu, która nie wyklucza kompozycyjnej finezji⁴, śledzi rozmaite zmienne, mające wpływ na doświadczanie tych odczuć przez pisarzy i czytelników. Tematyka książki Barthes'a ma kluczowe znaczenie dla kształtu mojego komentarza, uważam bowiem, że rzuca światło na niespotykane wybory Lewańskiej i może mieć wpływ na reakcje, jakie owe wybory wywołują w czytelnikach. Uważna lektura rozważań Barthes'a zachęca bowiem do tego, by odnieść jego propozycje i tezy do własnej, aktualnej lektury, uwrażliwiając tym samym na kwestie pozwalające przewartościować myślenie o przekładzie.

Nie ma tu miejsca, by szczegółowo omawiać jakość i poetykę całego przekładu Lewańskiej, można jednak zauważyć, że tłumaczka dba o stylistyczną wyrazistość – często używa wariantów nacechowanych, barwnych, wysmakowanych tam, gdzie z punktu widzenia słownikowej poprawności równie (albo nawet bardziej) uzasadnionym odpowiednikiem byłby wariant stylistycznie płaski, niezwracający uwagi. Wydaje się, że nietypowe wykorzystanie intertekstów może się wpisywać w taką właśnie szerszą tendencję. Pierwszy z interesujących mnie fragmentów pochodzi z rozdziału „Bords/Brzegi”. Barthes opisuje tutaj mechanizmy lekturowej przyjemności odnoszące się do tekstów dawnych i współczesnych:

Czytajcie powoli, detalicznie, powieść Zoli, a książka wypadnie wam z ręki; czytajcie szybko, po trosze, tekst współczesny, a tekst pozostanie niejasny, nie przysporzy wam żadnej przyjemności; chcecie, by się coś działo, a tu nic się nie dzieje, gdyż to, co się dzieje z językiem, nie dzieje się w dyskursie; to, co „się dzieje”, to, co „się zdarza” – zerwanie między brzegami, szpara rozkoszy – powstaje w obrębie języków, w akcie wypowiadania, a nie w następstwie wypowiedzi. Pora przestać połykać i pożerać, a zacząć skubać i drobniawo przeżuwać, powrócić przy czytaniu dzisiejszych autorów do **niepróżnującego próżnowania**⁵ dawniejszych lektur – wstąpić do klanu arystokratycznych czytelników (s. 20–21).

Lisez lentement, lisez tout, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'enonciation, non dans la suite des énonces : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouiller, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, **le loisir** des anciennes lectures : être des lecteurs aristocratiques (p. 23–24).

³ Raffaella Di Ambra, *Plaisirs d'écriture. Une lecture thématique de l'oeuvre de Roland Barthes* (Paris: Arts Éditions de Paris, 1997), 206–216; Annette Lavers, Roland Barthes. *Structuralism and After* (London: Methuen & Co, 1982), 204–205; Patrizia Lombardo, „Against Language” w *The Three Paradoxes of Roland Barthes* (Athens–London: University of Georgia Press, 1989), 45–86; Anna Turczyn, „Na styku przyjemności i rozkoszy. Psychoanalityczna wykładnia Przyjemności tekstu Rolanda Barthes'a, w *Imperium Rolanda Barthes'a*, red. Anna Grzegorzczuk, Agnieszka Kaczmarek, Katarzyna Machtyl (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2016), 63–70; George R. Wasserman, „An Erotics of Literature”, w Roland Barthes (Boston: Twayne Publishers, 1981), 100–105; Andrew Brown, Roland Barthes. *The Figures of Writing* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 86–87.

⁴ W tekście głównym poszczególne fragmenty nie mają numeracji ani tytułów, jednak gdy spojrzymy na spis treści, okazuje się, że każdy fragment posiada tytuł, a rozdziały zostały uszeregowane w kolejności jednocześnie chronologicznej i alfabetycznej. Ta właściwość okazała się kłopotliwa w przekładzie, ponieważ nie każdy francuski tytuł dało się przetłumaczyć tak, by po polsku zaczynał się na tę samą literę co po francusku. Z czegoś trzeba było zrezygnować – by zachować chronologiczny i alfabetyczny porządek spisu treści, tłumaczka lub wydawca zdecydowali się na zmianę kolejności fragmentów w tekście głównym. Kompozycja tekstu polskiego i francuskiego jest zatem różna.

⁵ Wszystkie podkreślenia pochodzą ode mnie – W.Sz.

Pominę szczegółową analizę przekładu tego fragmentu, by skoncentrować się na interesującym mnie zabiegu. Ostatnie zdanie głoszące postulowany sposób lektury zawiera aluzję do wydane- go w 1674 roku zbioru utworów Wespazjana Kochowskiego *Niepróżnujące próżnowanie*. Aluzja ta pojawia się w miejsce francuskiego *le loisir*, oznaczającego rozrywkę, wypoczynek, czas wolny. Oksymoroniczny, konceptualny tytuł Kochowskiego nawiązuje do pojęcia *otium negotiosum* i jego starożytnej tradycji. *Otium* to czas wolny od pracy, w którym mieszczą się również zajęcia intelektualne i literackie, *negotium* zaś to szeroko rozumiana praca. Jak zauważa Maria Eustachiewicz, tytuł sygnalizuje, że autorem jest poeta-ziemianin, opiewający uroki wiejskiego życia i realizujący właściwą swojej formacji koncepcję literatury⁶. Jak ta charakterystyka wpisuje się w sposób rozumowania Barthes'a? Na poziomie najważniejszych, ogólnych skojarzeń – całkiem trafnie. Przywołuje obraz przyjemności wynikającej z obcowania z tekstem, wymagającej aktywnego wkładu, ale podążającej własnym, niespiesznym trybem, a nawet podtrzymuje skojarzenie wiążące ten rodzaj delektowania się lekturą ze stylem życia klasy wyższej. Gdy przyjrzymy się dokładniej, zauważymy jednak pewne przesunięcia – tytuł zbioru Kochowskiego odnosi się przede wszystkim do zajęcia pisarza (napis pod ryciną wchodzącą w skład wydania głosi „Wespazjana Kochowskiego Liryka polskie w niepróżnującym próżnowaniu napisane”⁷), natomiast uwagi Barthes'a dotyczą aktywności czytelnika. Ponadto, konotacje lekturowych nawyków arystokratycznych czytelników francuskich⁸ – niezależnie od metaforyczności tego określenia – różnią się od tych charakterystycznych dla polskiego ziemianina doby baroku z co najmniej trojakiego rodzaju przyczyn: historycznych, geograficzno-kulturowych i klasowych. Zanim zastanowimy się nad uzasadnieniem i zasadnością wyboru tłumaczki, przyjrzyjmy się drugiemu przykładowi niespotykanego użycia intertekstu.

Drugi interesujący mnie fragment pochodzi z rozdziału *Droite/Prawica*, w którym Barthes rozważa przejawy stereotypowego myślenia o politycznym przyporządkowaniu przyjemności. Mówiąc krótko, prawica zawłaszcza przyjemność, przeciwstawiając ją nudnej, intelektualnej abstrakcji, lewica natomiast się od niej odżegnuje. Oto jeden z wyliczanych przez Barthes'a przejawów tej tendencji:

Na prawicy rewindykuje się przyjemność przeciwko intelektualizmowi i zmowie klerków: to stary reakcyjny mit serca przeciwstawianego głowie, **czucia i wiary – szkiełka i oku**, życia (na gorąco) – (zimnej) abstrakcji; czyż artysta nie powinien, wedle nieszczęsnej recepty Debussy'ego, „z całą pokorą przysparzać przyjemności”? (s. 83–84).

A droite, le plaisir est revendiqué contre l'intellectualité, la cléricature : c'est le vieux mythe réactionnaire du coeur contre la tête, **de la sensation contre le raisonnement**, de la «vie» (chaude) contre «l'abstraction» (froide) : l'artiste de doit-il pas, selon le précepte sinistre de Debussy, «chercher humblement à faire plaisir»? (p. 38–39).

Mamy tutaj do czynienia z podobnym zabiegiem tłumaczeniowym co w poprzednio przytoczonym fragmencie. W tekście Barthes'a czytamy o przeciwstawieniu serca głowie, uczucia – rozumowaniu. Ariadna Lewańska nie zadowolila się jednak takimi płaskimi odpowiednikami i wprowadziła do tekstu aluzję do Romantyczności Adama Mickiewicza. Jakie konsekwencje

⁶ Wespazjan Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. Maria Eustachiewicz, wyd. II zm. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), XIII–XVIII.

⁷ Kochowski, XVII.

⁸ O użyciu słowa „arystokratyczny” w późnej twórczości Barthes'a zob. Brown, 68.

dla interpretacji może mieć pojawienie się tego cytatu, jak wpisuje się on w tok rozumowania Barthes'a? Ponownie – na poziomie najważniejszych skojarzeń – całkiem trafnie, utrzymuje bowiem w mocy podstawową opozycję i najistotniejsze cechy składających się na nią stanowisk. Jednak dokładniejsze przyjrzenie się francuskiej i polskiej wersji pozwala zauważyć istotne przesunięcia. Francuskie *sensation*, oznaczające nie tylko „uczucie”, ale także „doznanie”, w bardziej spójny i oczywisty sposób wchodzi w sojusz z przyjemnością niż pojawiająca się w polskim tekście „wiara”. Co więcej, *raisonnement*, już na poziomie etymologicznym powiązane z rozumem, odsyła do istotnej we Francji tradycji racjonalistycznej, podczas gdy polskie „szkiełko i oko” wpisuje się raczej w nurt empiryczny. Aluzja do *Romantyczności* może ponadto wywołać wrażenie anachronizmu, zaburzające tożsamość opisywanych przez Barthes'a frakcji światopoglądowych. Końcowy fragment ballady, z którego pochodzi cytat, to kwintesencja jej programowej, ideowej zawartości i podsumowanie wpisanej w utwór polemiki z oświeceniowym światopoglądem⁹. W tym układzie role są jasno przypisane i od dawna rozdane, co nie znaczy, że pokrywają się z rozdaniem ról w innym, całkiem konkretnym układzie, do którego odwołuje się Barthes.

Czy opisane przesunięcia każą uznać propozycje Lewańskiej za nietrafione? Niekoniecznie. Uwzględniając przypuszczenia dotyczące prawdopodobnych reakcji czytelników oraz charakter tłumaczonego tekstu, spróbujmy zastanowić się, jakie motywacje – uświadomione bądź odczuwane tylko intuicyjnie – mogły stać za takimi wyborami tłumaczki. Choć kanony ulegają rozproszaniu, można założyć, że czytelnik skłonny zainteresować się książką Barthes'a, będzie osobą obeznaną w polskiej literaturze i kulturze, zdolną zidentyfikować interteksty albo przynajmniej zauważyć ich nieprzezroczystość i uznać za zakorzenione w polszczyźnie „skrzydlate słowa” – a w jeszcze większym stopniu można było tak zakładać w połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy powstawał polski przekład *Przyjemności tekstu*. Mimo to nie należy przyjmować za pewnik, że czytelnik będzie w stanie zaktualizować wszystkie przywołane przeze mnie wyżej konteksty, które pozwalają na dostrzeżenie, niekoniecznie pożądanego, ideowych przesunięć albo też że tryb jego lektury będzie sprzyjał takim obserwacjom. Może się okazać, że krytyczne rozstrzygnięcia zostaną zahamowane lub przyćmione przez dwie, w tym przypadku prawdopodobne, czytelnicze reakcje – zdziwienie i przyjemność.

Zdziwienie może wynikać z poczucia paradoksalnego pomieszania obcości i swojskości. Świadomy czytelnik, zainteresowany refleksją nad własnymi nawykami czytelniczymi i znający genezę książki, którą czyta, wie, że ma do czynienia z tekstem francuskiego teoretyka. Dopóki nic nie zaburza potoczności lektury, może nie pamiętać, że obcuje z przekładem, nie zastanawiać się nad jego rolą, możliwościami i warunkami. Z chwilą jednak, gdy zauważy intertekstualne nawiązania do polskiej literatury (a nawet wtedy, gdy nie zdoła przypisać im konkretnego odniesienia i potraktuje je jako „skrzydlate słowa”), dociera do niego z całą mocą, że czyta tekst napisany w języku polskim. Pojawiające się w polskim przekładzie interteksty to swoiste miejsciska skupienia językowej energii właściwej polszczyźnie. Ich manifestacyjna polskość wytrąca z iluzji obcowania z tekstem nieproblematycznym i przezroczystym, na mocy konwencji uznanym za odpowiadający oryginałowi. Pojawia się wątpliwość i ciekawość – jak to brzmiało w oryginale? Skąd pomysł, by tak to przetłumaczyć? Co się na tym zyskuje, a co traci?

⁹ Adam Mickiewicz, *Wybór poezji*. T. 1, oprac. Cz. Zgorzelski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997), XLIII; Bogusław Dopart, „Romantyczność Adama Mickiewicza jako utwór programowy”, *Ruch Literacki*, nr 3 (1988).

Ten mechanizm deziluzji pozwala przypomnieć, w jak skomplikowany sposób może funkcjonować wyobcowanie i udomowienie. Choć stanowisko Lawrence'a Venutiego, który rozpowszechnił te kategorie w translatologii¹⁰, uwzględnia niuanse, można odnieść wrażenie, że wyobcowanie i udomowienie bywają nierzadko traktowane jako przedłużenie Schleiermacherowskiej opozycji przybliżania czytelnika do autora i przybliżania autora do czytelnika¹¹. Ponadto, zwłaszcza w kontekście wpływowych współcześnie nurtów refleksji nad etyką przekładu, wysuwających na pierwszy plan tropienie relacji władzy oraz postulujących otwarcie na inność, udomowienie bywa traktowane jako zabieg utwierdzający oczywistą i bezpieczną, lecz uproszczoną wizję świata, wspierający istniejący układ sił, pracujący na rzecz hegemonu, utrwalający mit. Wyobcowanie natomiast jest w tym układzie zabiegiem wymagającym od czytelnika wysiłku, wytrącającym z poznawczej wygody, otwierającym na obcość. Taki binaryzm przekłada się na uproszczoną klasyfikację zabiegów formalnych. Udomowienie wiązałoby się z wyborem rozwiązań dobrze zakorzenionych w obrębie języka docelowego i zamianą budzących poczucie obcości elementów tekstu źródłowego na przezroczyste w języku docelowym odpowiedniki. Wyobcowanie z kolei pociągałoby za sobą wprowadzenie do tekstu docelowego nieoswojonych elementów językowych lub kulturowych pochodzących z języka źródłowego.

Zdaje się, że lekturowe zetknięcie z intertekstami Lewańskiej może wywołać bardziej złożony efekt. Czynnikiem mającym działanie deziluzyjne, wyobcowujące, przypominające o istnieniu języka obcego, innego, nieprzystającego wobec tego, co znane, są elementy, które mogłyby uchodzić za formalnie udomowiające, z uwagi na ich silny związek z kulturą docelową. Wprowadzenie ich nie usypia jednak czujności, nie pozwala zapaść się w oczywistość tożsamości i bezproblemowej komunikacji. Wręcz przeciwnie – choć czytamy przekład na język polski, fragmenty te są zbyt polskie, by mogły nie przypominać o tym, że oryginalny tekst został napisany w innym języku. Dochodzi w ten sposób do paradoksalnej sytuacji wyobcowania przez udomowienie.

Czytelnicy, którzy zdolni są do tego rodzaju obserwacji, wraz ze zdziwieniem mogą odczuwać jeszcze jedno uczucie – przyjemność. Przyjemność sprawiać może już sama niespodzianka, jaką jest odnalezienie typowo polskiego sformułowania w tekście napisanym przez Francuza, czytany ze świadomością jego tradycji i proveniencji. Przyjemna jest również językowa nadwyżka, którą cechują się wykorzystane przez Lewańską interteksty – stanowią one przecież cytaty z poezji i posługują się zabiegami, które mają oddziaływać estetycznie. „Niepróżnujące próżnowanie”, „czucie i wiara” oraz „szkiełko i oko” przyciągają uwagę, są nacechowane, wyraziste, zgrabne i autonomicznie atrakcyjne, nawet jeśli nie porównujemy ich akurat z bardziej standardowymi i płaskimi wariantami, które mogłyby się znaleźć na ich miejscu. Przyjemność można wreszcie odczuwać na myśl, że tłumaczka się bawi, prowadzi z czytelnikami grę zainspirowaną postulatami tłumaczonego przez siebie tekstu – i sama odczuwa z tego powodu przyjemność.

Przyjemność tekstu siłą rzeczy uwrażliwia na subtelne mechanizmy pisarskiej i lekturowej satysfakcji. Można założyć, że świadoma lektura tej książki ukierunkowuje nie tylko na zawarte w niej tezy,

¹⁰Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London–New York: Routledge, 1995); Lawrence Venuti, *Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (London–New York: Routledge, 1998).

¹¹Intuicję tę podziela Kaisa Koskinen w tekście „Domestication, Foreignization and the Modulation of Affect” w *Domestication and Foreignization in Translation Studies*, red. Hannu Kemppanen, Marja Jänis, Alexandra Belikova (Berlin: Frank & Timme GmbH, 2012), https://www.academia.edu/7872551/_2012_Domestication_Foreignization_and_the_Modulation_of_Affect_pre-print_ (dostęp: 30.06.2019).

ale również na styl prowadzenia wywodu, nie tylko na refleksję teoretyczną, lecz także jej praktyczne, tekstualne przejawy. Myśl, że charakter tekstu Barthes'a mógł zainspirować tłumaczkę do odważnych rozwiązań wykraczających poza standardową praktykę tłumaczeniową i niemających mocnego uzasadnienia w świetle ogólnie przyjętych reguł, nie jest zatem bezpodstawna. Spróbujmy wobec tego spojrzeć na *Przyjemność tekstu* jako na teorię przekładu. Barthes nie wspomina wprawdzie o tłumaczeniach, w świetle jego teorii nie ma jednak przeciwwskazań, by uznać, że w kwestiach związanych z przyjemnością przekłady rządzą się tymi samymi prawami co inne teksty.

Zanim wysupłamy z rozważań Barthes'a wybrane wątki dotyczące przyjemności, pozwalające sproblematyzować i skomentować intertekstualne zabawy Lewańskiej, warto odnotować, że relacja między przyjemnością [*plaisir*] i rozkoszą [*jouissance*] nie jest jego zdaniem jednoznaczna:

Przyjemność tekstu, tekst przyjemności: wyrażenia te są dwuznaczne, gdyż nie istnieje francuskie słowo obejmujące zarazem przyjemność (która przepełnia) i rozkosz (w której się człowiek zatracza). Zakres słowa „przyjemność” (nie jestem w stanie uprzedzić z góry) jest czasem równy rozkoszy, to znów jej przeciwny. Muszę się jednak pogodzić z tą dwuznacznością, gdyż z jednej strony **potrzebuję „przyjemności” ogólnej, ilekroć muszę odnieść się do nadmiaru tekstu, do tego, co wykracza w nim poza wszelkie funkcje społeczne i funkcjonowanie strukturalne;** z drugiej strony zaś potrzebuję „przyjemności” szczegółowej, prostej części Wszechprzyjemności, ilekroć muszę odróżnić euforię, spełnienie, komfort [...] od wstrząsu, zachwiania, zatury, które są właściwe rozkoszy. Jestem skazany na tę dwuznaczność, bo nie mogę oczyścić słowa „przyjemność” z sensów, których akurat nie potrzebuję: nie mogę zabronić, by po francusku „przyjemność” nie odsyłała zarazem do pewnej rzeczy ogólnej („zasada przyjemności”) i do pewnej miniaturyzacji [...]. Jestem więc zmuszony puścić mój tekst na pastwę sprzeczności (s. 51–52).

Z przytoczonego fragmentu można wyczytać różne odcienie słowa przyjemność, charakterystykę relacji między przyjemnością i rozkoszą oraz deklarację pogodzenia się ze sprzecznościami obecnymi w łonie własnych sądów. Takie postawienie sprawy przez Barthes'a pozwala czerpać inspirację z jego uwag, akceptując wpisaną w tę teorię nierozstrzygalność. Gdzie na tej skali różnych odcieni przyjemności sytuują się zabiegi Lewańskiej? Gdyby sugerować się tylko przytoczonym fragmentem, należałoby je uznać za przejawy „przyjemności ogólnej”, która wiąże się z nadmiarem i wykroczeniem, nie posuwa się jednak aż do szczegółowej rozkoszy, która byłaby domeną silniejszych wstrząsów. Warto jednak dodać, że w innych miejscach *Przyjemności tekstu* pojawiają się też passusy, w których to charakterystyka rozkoszy, a nie przyjemności, lepiej przystaje do propozycji polskiej tłumaczki¹². Skoncentrujmy się jednak tymczasem na wątku nadmiaru i wykroczenia, które w przytoczonym wyżej fragmencie Barthes łączy z przyjemnością.

Z punktu widzenia rządzących przekładem konwencji, których podstawowym punktem odniesienia byłyby ekwiwalencja, intertekstualne wstawki Lewańskiej są nadmiarowe, wnoszą stylistyczną nadwyżkę, która nie jest uzasadniona właściwościami oryginału. Poetyckie środki

¹² „Odkąd jednak dzieło postrzegamy w kategoriach pisania, przyjemność zgrzyta, wyłania się rozkosz” (s. 47); „tekst rozkoszy wytryska [...] zawsze jako skandal (potknięcie), [...] zawsze jest śladem pewnego zerwania i afirmacji (a nie rozkwitu) (s. 53)”; „Stąd aktualny układ sił: z jednej strony powszechne spłylenie języka (związane z jego powtarzalnością) – spłylenie obce rozkoszy, lecz niekoniecznie obce przyjemności; z drugiej strony zaś (marginalny, ekscentryczny) poryw ku Nowemu – poryw straceńczy, zdolny posunąć się aż do destrukcji dyskursu, historyczna próba przywrócenia rozkoszy stłumionej stereotypem” (s. 60).

wyrazu, którymi operują wplecione przez nią cytaty, przykuwają uwagę i wyróżniają się na tle otaczających je zdań, ale nie są motywowane analogicznymi właściwościami oryginału – źródłowe fragmenty, które tak barwnie przełożyła Lewańska, są bowiem dość przezroczyste stylistycznie. Wprowadzenia intertekstu do przekładu nie uzasadnia ani obecność intertekstu w oryginale, ani ładunek ideowy, który utwierdzałby wymowę oryginału w sposób niedający się osiągnąć bardziej standardowymi środkami. Zabiegi Lewańskiej dają się zrozumieć tylko wtedy, gdy przyjmujemy, że ich przyczyną i celem jest przyjemność płynąca z pisania (polskiego tekstu) i ofiarowywana czytelnikom.

Nadmiarowość, którą owocuje koncentracja na tekstualnej przyjemności, dokonuje się poprzez wykroczenie. Przywołajmy jeszcze dwa cytaty, które pozwolą rozwinąć ten wątek:

[...] przyjemność nie jest elementem tekstu, nie jest naiwną ostoją, nie podlega logicznej władzy intelektu i zmysłów; to dryf, rzecz rewolucyjna i równocześnie społeczna, której nie może uznać za swoją żadna zbiorowość, żadna mentalność, żaden idiolekt (s. 84).

Ani kultura, ani jej destrukcja nie są erotyczne: erotyczna staje się szczelina między jedną i drugą (s. 11–12).

Przyjemność to niekontrolowany impuls, niedający się zawłaszczyć przez żaden zewnętrzny wobec niej repertuar uzasadnień, wykraczający poza obowiązujące normy i konwencje. Takie postawienie sprawy dobrze koresponduje z intertekstualną zabawą Lewańskiej, która wychodzi poza model przekładu skupiony na ekwiwalencji i nie wpisuje się w zestaw wynikających z niego reguł. Wprowadzenie intertekstu, który nie ma uzasadnienia w oryginale ani nie wnosi istotnego ładunku ideowego, wymyka się uzasadnieniom pochodzącym spoza porządku przyjemności. Wykroczenie poza reguły, przepisy, uzasadnienia, składające się na aktualną kulturę myślenia o przekładzie nie prowadzi jednak, w wydaniu Lewańskiej, do całkowitej destrukcji tej kultury i rządzących nią reguł. Nie dochodzi do całkowitego rozsądzenia dyskursu, komunikatywność nie zostaje narażona na szwank, zasady, którymi rządzi się przekład, nie zostają w całości zakwestionowane. Pojawia się jedynie drobny sygnał, który znosi ich pretenzje do powszechnej zasadności, wymyka się racjonalnemu i praktycznemu uzasadnieniu, przez krótką chwilę wysuwa na pierwszy plan i eksponuje tekstualną przyjemność, która nie musi mieć zaczepienia w oryginale¹³.

Niezależnie od tego, czy uwagi Barthes'a rzeczywiście wpłynęły na stosunek Lewańskiej do tłumaczenia jego tekstu, pozwalają one uchwycić i wyeksponować swoistość zastosowanych przez nią zabiegów. Intertekstualne gesty, które należałoby uznać za przejaw nadmiaru i przekroczenia, gdyby za podstawowy punkt odniesienia uznać ekwiwalencję, zyskują przekonujące uzasadnienie: przyjemność obcowania z tekstem.

¹³Warto zauważyć, że ta punktowa, nienarzucająca się, nieciągła obecność przejawów przyjemności nie osłabia siły jej oddziaływania. Jeśli wziąć pod uwagę inne tezy Barthes'a z interesującej nas książki, należy uznać, że dzieje się wręcz przeciwnie: „Tekst przyjemności musi być krótki” (s. 45); „słowo bywa erotyczne pod dwoma sprzecznymi warunkami, a oba wiążą się z przesadą: albo kiedy powtarzane jest do znudzenia, albo kiedy, przeciwnie, ze względu na swą nowość pada niespodziewanie i soczyście (w niektórych tekstach słowa błyszczą, zjawiają się niestosownie i dla zabawy)” (s. 62).

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*. Przetłumaczone przez Ariadna Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Brown, Andrew. *Roland Barthes. The Figures of Writing*. Oxford: Claredon Press, 1992.
- Dąbska-Prokop, Urszula, red. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii Edukator, 2000.
- Di Ambra, Rafaella. *Plaisirs d'écriture. Une lecture thematique de l'oeuvre de Roland Barthes*, 45–86. Paris: Arts Éditions de Paris, 1997.
- Dopart, Bogusław. „Romantyczność Adama Mickiewicza jako utwór programowy”. *Ruch Literacki*, nr 3 (1988).
- Kaźmierczak, Marta. *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Kochowski, Wespazjan. *Utwory poetyckie. Wybór*. Opracowane przez Maria Eustachiewicz, wyd. II zm. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Koskinen, Kaisa. „Domestication, Foreignization and the Modulation of Affect”. W *Domestication and Foreignization in Translation Studies*. Zredagowane przez Hannu Kemppanen, Marja Jänis, Alexandra Belikova. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2012. https://www.academia.edu/7872551/_2012_Domestication_Foreignization_and_the_Modulation_of_Affect_pre-print_.
- Kraskowska, Ewa. „Intertekstualność a przekład”. W *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Zredagowane przez Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński i Włodzimierz Bolecki, 129–145. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Lavers, Annette. *Roland Barthes. Structuralism and After*. London: Methuen & Co, 1982.
- Lombardo, Patrizia. „Against Language”. W *The Three Paradoxes of Roland Barthes*. Athens–London: University of Georgia Press, 1989.
- Mickiewicz, Adam. *Wybór poezyj*. T. 1, oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997.
- Turczyn, Anna. „Na styku przyjemności i rozkoszy. Psychoanalityczna wykładnia Przyjemności tekstu Rolanda Barthes’a”. W *Imperium Rolanda Barthes’a*, zredagowane przez Anna Grzegorzczak, Agnieszka Kaczmarek, Katarzyna Machtyl, 63–70. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Venuti, Lawrence. *Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London–New York: Routledge, 1998.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London–New York: Routledge, 1995.
- Wasserman, George R. „An Erotics of Literature”. W *Roland Barthes*, 100–105. Boston: Twayne Publishers, 1981.

SŁOWA KLUCZOWE:

ROLAND BARTHES

PRZYJEMNOŚĆ TEKSTU

intertekstualność w przekładzie

ABSTRAKT:

Tekst jest interpretacją dwóch nietypowych nawiązań intertekstualnych obecnych w polskim przekładzie *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a dokonany przez Ariadnę Lewańską. Nietypowość owych intertekstów tkwi w tym, że nie są one motywowane intertekstualnością oryginału – aluzje do ważnych tekstów polskiej tradycji literackiej pojawiają się w miejscu niezwracających uwagi, przezroczystych sformułowań tekstu francuskiego. W artykule zostaje skomentowana motywacja, status i potencjalny sposób oddziaływania niespotykanych gestów tłumaczki. Inspirację dla komentarza stanowią obserwacje, tezy i postulaty pochodzące z *Przyjemności tekstu*, która została potraktowana jako teoria przekładu.

przyjemność w przekładzie

T Ł U M A C Z E N I E T E O R I I

Aridana Lewańska

NOTA O AUTORZE:

Weronika Szwebs – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Przygotowuje pracę doktorską pod tytułem *Tłumaczenie dyskursów teoretycznych w humanistyce polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Laureatka grantów NCN Preludium i Etiuda. Artykuły i przekłady publikowała m.in. w „Przekładaniu”, „Między Oryginałem a Przekładem”, „Przestrzeniach Teorii” i „Tekstach Drugich”.

Boobalk, Schubert i szyfry

Przemysław Kaliszuk

ORCID 0000-0001-8668-3911

Powieść Ryszarda Schuberta *Trenta tre*¹ budziła w połowie ósmej dekady XX wieku, w chwili pojawienia się w obiegu literackim pewne kontrowersje. Część krytyków uznała ją za nieudany eksperyment literacki², inni natomiast dostrzegli w książce Schuberta intrygującą konstrukcję narracyjną, poszerzającą poetykę nowoczesnego realizmu i ciekawy sposób problematyzacji codzienności jako sfery zagospodarowanej przez rozmaite języki, style, narracje³. *Trenta tre* była tekstem często przywoływanym w trakcie dyskusji poświęconych kondycji prozy polskiej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zarówno w debatach krytyczno-literackich, jak i w wystąpieniach quasi-programowych⁴. Choć *Trenta tre* nie zajmuje centralnej pozycji w syntezach historycznoliterackich, doczekała się, podobnie zresztą jak skromna ilościowo twórczość Schuberta, kilku wnikliwych omówień. Jej pozycja na mapie literatury ostatnich dekad XX wieku nie jest zbyt wyrazista, ulokowana na marginesie, poza kanonem, lecz pisarstwo Schuberta bywa wspomniane właśnie jako ogniwo przemian literackich polskiego modernizmu w jego dojrzałej fazie⁵.

¹ Ryszard Schubert, *Trenta tre* (Warszawa: Czytelnik, 1975) dalej jako T i numer strony.

² Bogdan Czeszko, „Pomyślunkiem parafianina się posługując...”, *Nowe Książki*, nr 17 (1975); Jan Walc, „Srutu tutu”, *Polityka*, nr 6 (1976); Michał Zieliński, „Zdrowy z urojenia”, *Tygodnik Powszechny*, nr 32 (1980).

³ Stanisław Jan Królik, „Czyściec”, *Kamena*, nr 20 (584) (1975): 13; Bohdan Zadura, „Trzydzieści trzy”, *Twórczość*, nr 2 (1976): 113–16; Jerzy Niemczuk, „Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny”, *Kultura*, nr 38 (1979); Włodzimierz Bolecki, „Wolne glosy. O prozie Ryszarda Schuberta”, *Twórczość*, nr 6 (1982).

⁴ Leszek Bugajski, „Rozziew”, w *Licytacja: szkice o nowej literaturze* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981); Stanisław Piskor, „Nowa proza”, w *Licytacja: szkice o nowej literaturze*; Donat Kirsch, „Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych”, *Twórczość*, nr 9 (1981).

⁵ Olga Szmidt, „Inne możliwości, inne zapomnienia. Polska krytyka literacka i czesanie historii pod włos”, *Zeszyty Naukowe Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne*, nr 8 (2014).

Kluczową, jak sądzę, kwestią, jaka z różną siłą wybrzmiewa w analizach powieści Schuberta, jest specyfika relacji międzytekstowych, które ustanawia ten utwór. Związki te mają paradoksalny charakter, ponieważ są jednocześnie czytelne i niejasne, sygnalizują swoją obecność, aby równocześnie szyfrować własną genezę, nieustannie wprowadzając odbiorcę w stan dezorientacji czy wręcz zakłopotania. Gra, którą proponuje Schubert, jest właściwie oparta na permanentnym braku symetrii między czytelnikiem a tekstem (bądź instancją nadawczą, jaka się za nim skrywa).

Narracja *Trenta tre* sytuuje się pomiędzy tekstami o różnej proveniencji, nie tylko literackiej, ale także zaczerpniętych ze sfery dyskursów pozaliterackich, przede wszystkim z wypowiedzi mówionych, ale też ze skodyfikowanych pisanych odmian stylistycznych. Interseksualne łamigłówki dotyczą obu tych przestrzeni, co sugeruje, że podział na to, co przynależy do estetyki literackiej (a więc jako literatura bywa rozpoznawane), oraz to, co nie mieści się w jej ramach, jest umowny. Schubertowska intertekstualność w takiej perspektywie tkwi w centrum problematyzacji procesu ustanawiania literackości i ostatecznie musi prowadzić do refleksji ontologicznej dotyczącej statusu tekstu literackiego. Oczywiście, taki punkt widzenia eksponuje również zagadnienia odnoszące się do praktyk artystycznych o rodowodzie awangardowym, które wykorzystuje Schubert.

Różne aspekty *Trenta tre* zostały dotychczas opisane przez komentatorów. Wydaje się również, że zagadki w postaci aluzji, odwołań i nawiązań do ważnych dla interpretacji powieści tekstów literackich zostały rozwiązane. Zidentyfikowano dość szybko dwa kluczowe elementy autorskiej strategii „mylenia tropów”: pierwszy odnosi się do źródeł tajemniczych cytatów, które segmentują poszczególne części powieści; drugi dotyczy tytułu powieści. W przywołanych omówieniach i recenzjach wskazano, że cytaty pochodzą z listów Zygmunta Krasińskiego do dzieci (Stanisław Królik, Bohdan Zadura), a także rozpoznano, że tytuł jest jednocześnie nazwą żeńskiego klasztoru we Włoszech (Włodzimierz Bolecki). Tropy te podsunął sam Schubert, kończąc list polemiczny względem recenzji Jana Walca:

Ja, Ryszard Schubert, tytułu „Srutu tutu” dla artykułu w gazecie bym nie wymyślił. Gdybym jednak wymyślił, to nie skojarzyłbym ani nie postawiłbym w sąsiedztwie Krasińskiego a **nawet** Schuberta „Trenta tre”(wyr. oryg.)⁶.

Dialogiczny żywioł integrujący niezrygoryzowaną (pozbawioną staranności osadzonej w skodyfikowanej normie) oralność z literackością stanowi sedno konceptu konstrukcyjnego i służy do wyrażenia: refleksji poświęconych „niełudzkości języka”, który tworzy nieusuwalną barierę między „ja” a światem⁷; niewydolności komunikacji oficjalnej w konfrontacji z „anarchizującą” mową potoczną, dającą dostęp do autentycznego uczestnictwa w rzeczywistości codziennej⁸, ale także pozwala pisarzowi dotrzeć do granicy dyskursu literackiego, za którym czeka już jedynie samozniesienie literatury jako nowoczesnej instytucji⁹.

⁶ Ryszard Schubert, „Dialog: autor – recenzent”, *Polityka*, nr 18 (1976): 5.

⁷ Olga Szmidi, „Piekło języka: «Trenta tre» Ryszarda Schuberta”, *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (2015): 111–12.

⁸ Bolecki, „Wolne glosy. O prozie Ryszarda Schuberta”, 96–8; Jan Galant, *Polska proza lingwistyczna: debiuty lat siedemdziesiątych*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, t. 12 (Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, 1998), 80–3.

⁹ Krzysztof Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu: od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 1753 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999), 148–52.

W tym kontekście należałoby postawić podstawowe pytania: czy ten katalog relacji wyczerpuje listę powiązań ustanowionych przez Schuberta? Czy intertekstowe szyfry służą czemuś jeszcze poza tym, co dotychczas wskazywali interpretatorzy? Co o samej naturze powiązań mówi powieść poznańskiego autora?

Uważam, że proces ustanawiania połączeń międzytekstowych jest warty uważniejszej rekonstrukcji, ponieważ obnaża sposób prowadzenia przez Schuberta gry, która skrywa obserwacje natury metaliterackiej. Właśnie ten aspekt, jak przypuszczam, pokazuje świadomą strategię szyfrowania statusu własnego tekstu jako tworu sprzecznego z ideami modernizmu ze względu na skutecznie przeprowadzaną inscenizację aporetyczności i utraty produktywności systemu opozycji, w których miałyby przeglądać się i definiować dyskurs literacki. Schubert konstruuje misterną sieć erudycyjnych nawiązań, subtelnych połączeń, które być może nie zostaną dostrzeżone (skoro dba o skuteczne zacieranie śladów i pozostawia wyłącznie minimalne wskazówki deszyfrujące) i buduje kontrapunkt tego finezyjnego zagadkotwórstwa, uruchomiwszy mechanizm „magnetofonowego zapisu” mowy potocznej¹⁰, który jawi się jako coś „bezinteresownego”, to znaczy jako tekst, który istnieje samoistnie, musiał zostać jedynie utrwalony, bowiem opowiada się samoczynnie, co nie wymaga żadnej warsztatowej wirtuozerii.

Powieść jest w istocie dość prosta w znaczeniu przebiegu fabularnego, lecz nie pozwala na proste rekonstrukcje ze względu na komplikacje struktury narracyjnej, jukstapozycyjne przemieszanie wydarzeń, chwytły przytaczania dialogów pozbawionych kontekstu czasoprzestrzennego oraz charakterystyki nadawców-rozmówców i parodystyczne stylizacje (stylu urzędowego, nowomowy, potocznego języka mówionego¹¹) przemieszczające trywialne wypadki codzienności w rejony groteskowo zdeformowanej dziwności. W siedmiu częściach opatrzonych tytułami sugerującymi dokumenty, listy, notatki, protokoły lub sprawozdania urzędowe¹², przeplatanych wyimkami z korespondencji Zygmunta Krasińskiego (co zidentyfikowali pierwsi krytycy), toczy się zasadnicza akcja: pracownicy bazy przeładunkowej, znajdującej się w pobliżu torów (bocznicy kolejowej?) PKP wykonują swoje obowiązki, ale przede wszystkim rozmawiają (partie dialogowe, w które nie ingeruje narrator ani figura autora, obecnego w tekście Rysia, zajmują zasadniczą, piątą część powieści – zatytułowaną *Na bazie macierzyństwa Letycji z Rachmajdów po linii organopreparatu jajnikowego firmy Ciba z Bazylei*). Niedaleko znajduje się lokal-restauracja „Panderoza”, w której spotykają się po skończonej pracy. Szczątkowe wydarzenia, jakie można zrekonstruować, dotyczą: poszukiwań tablicy ostrzegawczej sprzed basenu przeciwpożarowego, niegroźnego wybuchu cysterny, odprawy

¹⁰ Danuta Bula, „Iluzja mówioności w «Pannie Lilance» Ryszarda Schuberta”, *Język Artystyczny*, nr 3 (1985): 110–23.

¹¹ Galant, *Polska proza lingwistyczna*, 74–9.

¹² Część I *Na okoliczność: „...i spotkało mnie nieszczęście z dziećmi...”* – to zestawienie listów urzędowych i odpowiedzi, niezbornych stylistycznie; cz. II *Na bazie niemożności wykończenia Wampirzątka dajmy na to jest rodzajem sprawozdania przypominającego anonimowy raport*; cz. III Z tytułu ciąży referentki Tereski przynosi zapis dialogu, opatrzony przypisem autorstwa tego samego (prawdopodobnie) anonima, który przygotował raport w cz. II. W cz. IV *Po linii zrobienia kupy w pieluszkę tetra przed lokalem „Panderoza” w terminie wcześniejszym* dochodzi do kontaminacji protokołu sprawozdawczego z partią dialogową, podobnie dzieje się w cz. VI *Na okoliczność zakupu ciasteczek „Kokosanki” dla ob. dziecka a nie z tytułu żądzy nabycia mochemla w żadnym wypadku*. Ostatnia partia – cz. VII *Wolne głosy* – jest krótkim zapisem dialogów, w domyśle kończących zebranie. Por. Bolecki, „Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta”, 92–3.

wagonu z wyrobami gąbczastymi, zbliżającej się wizytacji dyrektora zakładu przeładunkowego, chrzcin syna jednego z pracowników „Panderozy”.

Trenta tre zostało ufundowane na wyrażnie zarysowanej sprzeczności konceptualnej – połączyć dwa w zasadzie nieprzystawalne żywioły: autentyk umocowany w praktyce przepisywania życia scalić z wyrafinowanym (choć pozornie bezładnym i poniekąd amorficznym) spłotem tekstów literackich. Cytat (rozumiany co najmniej podwójnie: jako przytoczenie obcej mowy i przywołanie obcego tekstu) jest zasadniczym elementem konstrukcji literackiej, ale także nieodłącznym środkiem komunikacji. Schubert zwraca uwagę, że tekst – tak pisany, jak mówiony – nie jest (i nie może być) autonomiczny, bowiem nieusuwalnie tkwi w relacjach¹³. Dalsze eksplorowanie wyjściowo przyjętej sprzeczności pozwala Schubertowi na sformułowanie, oczywiście w ramach konstruowanej opowieści, zastrzeżeń pod adresem intencji rozstrzygania interesującej go aporii na korzyść którejkolwiek ze stron: marzenie o absolutnej autonomii przez wzmocnienie literackości i uzyskaniu niezależności od istniejących ofert artystycznych jest w istocie ideologiczną fikcją niemożliwą do utrzymania, zaś odwrotna strona tego marzenia – przekroczenie granicy między porządkiem literackim a nieliterackim, czy – w nieco zmodyfikowanym wariacie – uczynienie z literatury narzędzia równego innym praktykom społecznym, musi finalnie doprowadzić do ukonstytuowania się literackości tym wyraźniejszej, ponieważ zrywającej z aktualnie obowiązującym modelem referencjalności realistycznej. Ujmując problem nieco syntetyczniej: *Trenta tre* staje się autoteliczne mimo intencji maksymalnego zbliżenia się do zapisywania procesu doświadczania życia codziennego i dowodzi nieusuwalności operacji porządkujących, a tym samym niezbędności dyskursu literackiego (nawet wówczas, czy zwłaszcza wtedy, gdy ten traci uprzywilejowaną pozycję, na którą wynieśli go moderniści).

Systematyka uwarunkowań zabiegów intertekstualnych Schuberta prowadzi wprost do sformułowania czegoś w rodzaju indywidualnej interpoetyki autora Panny Lilianki, skoro cytat wyznacza całą architekturę i strategię posunięć koncepcyjnych. Dyskurs literacki w praktyce Schuberta staje się tekstową łamigłówką, która tkwi w sieci opozycyjnych relacji – kwestionuje ją i rozsadza, choć równocześnie dystansuje się wobec definiujących ją dychotomii.

Napięcie między oralnością a literackością, ale także między potocznością a oficjalnością określa pierwszy wymiar połączeń tekstowych – czytelnik zostaje z konieczności uczestnikiem procederu ciągłego rozstrzygania dylematu dotyczącego statusu tekstu, z którym przyszło mu obcować. Ma – być może – do czynienia z zapisem usłyszanych rozmów, transkrypcją nagrań, kopią dziwacznych dokumentów kancelaryjnych, lecz nie może zweryfikować lub sfalsyfikować ich prawdziwości; autentyczność jest hipotetyczna, a przez to usytuowana zaskakująco blisko fikcji. Tekst-cytat ma ambiwalentną – w świetle niemożliwości sprawdzenia – postać, skoro nie istnieje płaszczyzna odniesień poza samym tekstem. W alternatywnym wariacie czytelnik rozpoznaje w *Trenta tre* parodystyczną stylizację, dostrzega literacką obróbkę, rozpoznaje jukstapozycję i kolaż zacierające granicę między przejawami codziennego życia i estetyką literacką. Z pisanego – drugi wymiar połączeń tekstowych – Schuberta wyłania się dialektyczne

¹³Mihail Mihajlovič Bahtin, *Estetyka twórczości słownej*, red. Eugeniusz Czaplewicz, tłum. Danuta Ulicka, Biblioteka Krytyki Współczesnej (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986).

spięcie między awangardowym ready-made a literackim przetworzeniem surowego tworzywa „wyciętego” z rzeczywistości. Autentyczność, jaka się wytwarza w zderzeniu różnych intertekstów, różnych poziomów języka, a pośrednio koncepcji rozumienia tekstualności, zawiesza możliwość rozstrzygania swojego statusu i odsyła w konsekwencji do sfery literackich konceptualizacji idei reprezentacji, autonomii i oryginalności.

Usuwanie kontekstu, który pozwoliłby na bezproblemową identyfikację, jest niezbędnym środkiem komplikującym sens całości zawieszanej pomiędzy dokumentarnością a fikcyjnością – w ramach trzeciej kategorii relacji tekstowych. O ile w partiach dialogowych i w dokumentach (protokołach, listach urzędowych) odniesienia dla tych „cytatów” mają ukonstytuować się dzięki doświadczeniu czytającego – niejako samoczynnie tworząca się minimalna rama kontekstowa pozwala w ograniczonym zakresie skonfrontować własne praktyki codzienne z ich zdeformowaną reprezentacją w tekście powieści (co oczywiście nie jest równoznaczne z uznaniem transparentności świata powieściowego, a tym samym z akceptacją proponowanego *mimesis*), o tyle odniesienia literackie stają się jeszcze bardziej kłopotliwe, wręcz przeistaczają się w niemal nierozwiązywalną łamigłówkę.

Schubert wymaga od czytelnika fachowej wiedzy, która umożliwi rozpoznanie intymistyki Krasińskiego, ale także antykwarycznej wręcz wytrwałości pozwalającej zdobyć woluminy, jakimi posłużył się, przywołując cytaty z listów autora *Irydiona*¹⁴. Schubert cytuje urywki z określonego wydania korespondencji Krasińskiego¹⁵. Posługuje się wyborem epistolografii Krasińskiego z 1860 roku (lub 1861)¹⁶.

Jak dokładny jest Schubert? Wykorzystuje 13 fragmentów, które w większości zostały przywołane zgodnie z oryginałem, uwzględniając datowanie. Są to wyłącznie listy pisane do dzieci: Władysława (Adzia), Zygmunta (Lilego) i Marii (Marylki). Zajmują najmniejszą, czwartą część tomu przygotowanego przez Konstantego Gaszyńskiego. Zostały zachowane charakterystyczne znaki diakrytyczne oraz interpunkcja, nieliczne zmiany wynikają raczej z modernizacji pisowni dokonanej przez wydawcę *Trenta tre*, ponieważ porównanie obu tomów *Wyjatków z listów* z roku 1860 i 1861¹⁷ nie pozwala stwierdzić w sposób wiążący, że Schubert skorzystał z konkretnej edycji. Błędy lub opuszczenia w przytoczeniach Schuberta nie są konsekwentne wobec konkretnej edycji, zbieżności pomiędzy usterkami przytoczeń a danym wydaniem *Wyjatków* są incydentalne.

Schubert wykorzystuje następujące fragmenty, pominąwszy sygnały, które w zbyt otwarty sposób identyfikowałyby autora (i adresata), co zresztą jest paralelne względem kłopotów czytelnika z identyfikowaniem postaci zaludniających *Trenta tre*:

¹⁴Co ciekawe, taką wskazówką mogłoby być studium poświęcone korespondencji Krasińskiego, z którego mógłby hipotetycznie korzystać Schubert. Por. Zbigniew Sudolski, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego: studium monograficzne* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968).

¹⁵Niepełny adres bibliograficzny podaje: Bolecki, „Wolne glosy. O prozie Ryszarda Schuberta”, 92.

¹⁶Zygmunt Krasiński, *Wyjutki z listów Zygmunta Krasińskiego*, red. Konstanty Gaszyński, t. 1 (Paryż, 1860), <https://polona.pl/item/wyjatki-z-listow-zygmunta-krasinskiego-t-1,MjU4MTMwOA> dalej jako W1 i numer strony.

¹⁷Zygmunt Krasiński, *Wyjutki z listów Zygmunta Krasińskiego*, red. Konstanty Gaszyński, t. 1 (Paryż, 1861), <https://polona.pl/item/wyjatki-z-listow-zygmunta-krasinskiego-t-1,MjU4MTAwMA> dalej jako W2 i numer strony.

1. Lili drogi mój! – Strzeż się nakłoni ku **skapstwu**. Adziu drogi, ty strzeż się popędu ku **marnotrawstwu**!

Drezno, 1958 r. (T, s. 7 – oryg. W1, s. 279)

2. Drogi Lili mój. – Serdecznie ci za list twój dziękuję – lecz gdym go czytał rumieniłem się z litości błędów zeń do ócz mi skaczących i czoło mi gryzących wyrzutem, żem cię źle języka twego ojczystego wyuczył.

Ems, 1958 r. (T, s. 7, oryg. W1, s. 276)

3. Kiedy do mnie piszesz, piszże też czasem mój chłopcze drogi, nie tylko o tém co na zewnątrz, ale co wewnątrz ciebie się dzieje: – o doznanych radościach lub przykrościach, o figlach splełanych lub dopełnionej dobrze powinności, o myślach wywołanych czy książki jakiejś czytaniem, czy zdarzonym wypadkiem. Daj mi tém dowód ufności i kochania, a ja ci się odpłacę sądem, radą, naganą lub pochwałą – a w jednym czy drugim razie, zawsze miłością!

Plombières, 1858 r. (T, s. 13, oryg. W1, s. 272: tutaj zapis „Pisz że”, identycznie w W2)

4. Nie pisz ćwiczenia żadnego i nie męcz się pracą aż za dni dziesięć.

Plombières, 1858 r. (T, s. 13, oryg. W1, s. 269–270)

5. Proszę cię, bądź zawsze grzecznym z guwernantką twój siostry, czy z wszelką inną kobietą.

Plombières, 1858 r. (T, s. 17, oryg. W1, s. 276)

6. Przyzwyczaj się, proszę ciebie, do przykładowej grzeczności z kobietami.

Ilekoć w obec jakiej kobiety uczujesz się kuszonym do niegrzeczności, wspomnij że matka Zbawiciela świata dziś królująca w niebiesiech, była kobietą, i że matka twoja własna jest kobietą.

Plombières, 1858 r. (T, s. 17, oryg. W1, s. 259: między dwoma akapitami tekst – tu opuszczenie niezaznaczone, brak przecinka przed spójnikiem „i”)

7. Zamiast **spaceru** niemieckiego używaj polskiej **przejazdzki**, gdy powóz masz lub **przechadzki**, gdy tylko nogi własne.

Plombières, 1858 r. (T, s. 17, oryg. W1, s. 261: brak przecinka przed przejazdki, W2, s. 243: przecinek obecny)

8. Droga i piśmienna Maryleczko moja! Pocałuneczkiem na czole, drugim pocałuneczkiem na nosku, trzecim pocałuneczkiem na usteczkach, dziękuję ci za twój list.

Jużem czytał w tutejszych gazetach, że w Trouville jest panienczka, od której fale morskie przejęte strachem uciekają, bo taka odważna; i że nigdy nie może się wykąpać, bo wody uciekły ze strachu, w okół siebie nieznachodzi.

Żart na stronę, z serca całego pragnąłbym oglądać ciebie płasającą wśród fal nieustraszenie.

Plombières, 1858 r. (T, s. 25, oryg. W1, s. 279–280: brak przecinka przed „od” i myślnik przed „i że”)

9. Nie pisz: **skończyłem 8 lat** – ale pisz: **skończyłam**, boś przecie nie chłopiec.

Plombières, 1858 r. (T, s. 25, oryg. W1, s. 280)

10. Wiedz, drogi mój, że panowanie nad sobą samym jest jedynym panowaniem w świecie – że wszystkie inne, tego pierwszego i głównego pozbawione, nic nie znaczy i tylko stawia człowieka w najtrudniejszym położeniu – w najsmutniejszym i najzgubniejszym – gdyż zmusza **lalkę** do rządzenia drugimi!

Plombières, 1858 r. (T, s. 63, oryg. W1, s. 275)

11. Piszesz **poszłem, doszłem**. Żeński tylko i nijaki może pisać: **poszłam, doszłam** – ale mężczyźni musi koniecznie, jeśli to ma być po polsku; **poszedłem, doszedłem**. Zważaj na to, bo to gruba pomyłka rażąca niezmiernie zmysł polski.

Plombières, 1858 r. (T, s. 63, oryg. W1, s. 249: dwukropek zamiast średnika po „po polsku”)

12. Bądź ostrożny w jadle, by żołądka nie przeładować, bo zaraz z niestrawności wraca febra; – żadnych owoców surowych – żadnego mleczywa – i chroń się przeziębów wszelkiego. Nie lataj, ale zwolna się przechadzaj, jak poważny człowiek – jak vir togatus.

Plombières, 1858 r. (T, s. 143, oryg. W1, s. 270: wyróżnienie vir togatus)

13. Tylko mi nie pisz: **posiadam ufność w papie**. Jakżesz możesz posiadać to co właśnie ty mi dajesz? Raczej **posiadałbyś** ufność czyjaś, gdyby kto drugi tobie zaufał. Mów więc: **Czuję ufność w papie, ku papie albo: pokładam ufność w papie** – albo: **dusza moja z całkowitą ufnością lgnie do papy, ma się ku papie**.

Plombières, 1858 r. (T, s. 143, oryg. W1, s. 275–276)

W buchalterii tego rodzaju pojawia się dość wyraźnie zasadnicza strategia konstruowania połączeń między tekstami – Schubert uwypukla relacyjny charakter języka jako narzędzia komunikacji i literatury jako tekstowej sieci wszelkich odniesień. Mimo że wyimki z listów dotyczą sfery bliskich związków międzyludzkich i sprowadzają się do porad, zaleceń lub instrukcji, mają więc charakter użytkowy, nabierają cech literackości, przekształcone przez Schuberta w osobliwe motta. Cytaty choć pozbawione autorskiej sygnatury, wykorzystane przez Schuberta znaczą wobec pozostałych partii powieści, co więcej ich anonimowość intensyfikuje relacyjność (są zarazem użytkowe, jak również intymne i literackie): mówiąc inaczej, brak oryginalnego kontekstu okazuje się fundamentalnym gestem pokazującym nieusuwalność Biblioteki (zbioru tekstów kultury, dyskursów i języków, w tym rozmaitych narracji użytkowych, w których działają ludzkie praktyki codzienności).

Analogicznie Schubert postępuje z tytułem – nadal porusza się w obszarze odwołań romantycznych. Trenta Tre jest nazwą żeńskiego klasztoru w pobliżu Neapolu, który odwiedzali romantycy, między innymi Mickiewicz i Krasiński. Budził charakterystyczną fascynację ze względu na dwie kwestie: surową regułę życia w odosobnieniu – zakonnice zasadniczo nie kontaktują się ze światem zewnętrznym i nie opuszczają murów klasztornych (ta izolacja w ramach wspólnoty jest kluczowa z punktu widzenia innych połączeń tekstowych) – oraz na zdolności profetyczne niektórych sióstr. Wzmianki o wizycie Krasińskiego w tym miejscu pojawiają się w listach do Henryka Reeve’a czy Joanny Bobrowej¹⁸. Autor *Nie-Boskiej komedii* pisze następująco:

A teraz przejdziemy do czegoś innego. Jest tu klasztor „Sepolte vive”; nazywają się one „Trenta tre” i jedna z nich, signora Agata, przepowiada przyszłość. Byłem tam. Kobieta, którą kocham i o której tyle razy Ci mówiłem, jest chora. Wymówiłem jej imię chrzestne u krat klauzury. Byłem oddzielony przepierzeniem od zakonnicy, której nie wolno oglądać twarzy ludzkiej; natychmiast głos jej dźwięk zmienia, inny się staje; woła, że czuje się bliską omdlenia, że serce się ściska, ale że dla niej Boga wzywać będzie. Po dziesięciu dniach powracam. Wówczas zakonnica obwieszcza mi, że ona umrze z tej choroby. Od tego dnia powróciłem razy dziesięć i zawsze powtarzano mi to posępne proroctwo. Kobieta ta nie wie, co to za choroba, wie o niej tylko, jakie imię chrzestne nosi, a wszystko odgadła. „Jest młoda, jest czuła, jest pełna miłości. Śmierć jej będzie ciężka”. Oto jej ostatnie słowa. A później o mnie, o ojcu moim powiedziała mi rzeczy dziwne, natchnienia mistycznego dowodzące, gdyż inaczej, należałoby przypuszczać, że jest obeznana z historią i polityką, co nieprawdopodobne, co niemożliwe, gdyż po przejściu chwil proroczych kobieta to prosta i ciemna, jak chłopka. Wiadomości, otrzymane przeze mnie od tej, która ma umrzeć młodo, potwierdzają słowa proroctwa. Choroba jej zaostrza się i powoli dokonywa swego okropnego zniszczenia. Cóż powiesz o tem, Henryku? Czyż posty i zamknięcie bardziej zbliżają do nieba, niż działanie?¹⁹

Włodzimierz Bolecki wskazywał inne miejsce, w którym czytelnik może znaleźć opis klasztoru Trenta Tre z okresu współczesnego Krasińskiemu. Antoni Edward Odyniec w liście do Juliana Korsaka z 1 czerwca 1830 roku relacjonuje swoją podróż po Włoszech w towarzystwie Adama Mickiewicza; odwiedzają wspomniany klasztor, wcześniej zaś chrześcijańskie katakumby w klasztorze Kamedułów²⁰.

Jeszcze innym potencjalnym źródłem, które mógł wykorzystać Schubert, wydanie listów Odyńca z roku 1937²¹. Kwestia jest o tyle ciekawa, że ten wariant wprowadza pewną komplikację dotyczącą adresata listu: część wyboru oznaczona jako „tom IV (z Neapolu do Genewy)” rozpoczyna się listem do Ignacego Chodźki, zaś list, w którym pojawia się *Trenta Tre*, jest

¹⁸List do Joanny Bobrowej z 30 marca oraz z 21 kwietnia 1835 r., do Henryka Reeve’a z 4 maja 1835 r. Por. Zygmunt Krasiński, *Listy wybrane*, red. Tadeusz Pini (Warszawa: Parnas Polski, 1937), <https://polona.pl/item/listy-wybrane,OTc2Nzk2NTM>

¹⁹Krasiński, 148.

²⁰Antoni Edward Odyniec, *Listy z podróży*, red. Marian Toporowski i Maria Dernałowicz, t. 2, Biblioteka Pamiątek Polskich i Obcych (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961), 382–83. Por. Bolecki, „Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta”, 95–96.

²¹Antoni Edward Odyniec, *Listy z podróży: wybór*, red. Henryk Życzynski, Biblioteka Narodowa. Serja 1, nr 117 (Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1937), 367–68, <https://polona.pl/item/listy-z-podrozy,MzQ2MzY1Mg/>

zaadresowany „Do tegoż”. Wybór Życzyńskiego, pozbawiony komentarza, skutkuje usterką zaburzającą ciągłość adresatów, co w kontekście narracyjnych zabiegów Schuberta wydaje się bardzo znaczącym uchybieniem, problematyzującym relację nadawczo-odbiorczą, tak istotną w rozmowach odbywanych w *Trenta tre*. Byłby to ciekawy przejaw kolejnych trudności, jakie mógłby postawić pisarz przed dociekliwym czytelnikiem-szaradziarzem; jest to rzecz jasna jedynie atrakcyjna hipoteza.

Obszar romantycznych²² nawiązań Schuberta zawiera również inne aluzje, przede wszystkim dotyczące Mickiewicza: jeden z pracowników bazy przeładunkowej cytuje *Odę do młodości* (T, s. 140–141), lecz błyskawicznie wychwytuje daremność tego gestu, odczuwając własną auto-parodię, w innym miejscu Rysio zostaje namaszczony na pisarza przez jednego z pracowników bazy Boobalk II niczym Mickiewicz przez Goethego (zob. T, s. 184) – obserwujemy groteskową realizację marzenia o połączeniu sztuki i życia, chwilę wcześniej w trakcie spotkania w „Panderozie” bohaterowie słuchają piosenek – fragmentów erotycznej parodii *Pana Tadeusza*, *Mrówek* Antoniego Orłowskiego (T, s. 182)²³ – kultura wysoka, istotna dla tożsamości narodowej i dla kanonu, o ile w ogóle jest dostępna, to jedynie poprzez takie karykaturalne uobecnianie się w powszechnej świadomości zbiorowej. Te zależności wobec romantycznej tradycji są elementem strategii szyfrowania własnej opowieści, podkreśleniem daremności prób kontynuowania romantycznego imaginariu ideowego i światopoglądowego. Paradoks odwołań romantycznych tkwi w tym, że są możliwe do zdekodowania w zasadzie wyłącznie przez czytelnika – antykwarystę bądź archeologa, wytrwałego poszukiwacza odniesień, połączeń, wspólnych elementów w Bibliotece, Tradycji, Kanonie.

Najciekawsza być może, choć właściwie niezauważona dotychczas relacja tekstowa łączy *Trenta tre* z twórczością Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Autor *Pokolenia* pozostawił niedokończone opowiadanie, w których groteskowo przekształca biograficzne doświadczenia szkolne, aby sportretować swoją szkołę, Gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie – *Gimnazjum imienia Boobalka I*²⁴.

W opowiadaniu inspirowanym Gombrowiczowskim *Ferdydurke*²⁵ obowiązuje dziwny porządek: pozornie, uczniowie i nauczyciele uczestniczą zgodnie w procesie edukacji, lecz w rzeczywistości nauka opiera się na osobliwych regułach imitujących faktyczne zdobywanie wiedzy. Zamiast socjalizacji i stymulacji samorozwoju gimnazjaliści przechodzą kolejne stadia zdziwienia, zaś nauczyciele odgrywają edukacyjną farsę, przekazując wiedzę, której albo sami nie

²²Por. Niemczuk, „Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny”.

²³Schubert posługuje się prawdopodobnie wydaniem z początku XX wieku, ponieważ wariant z czasopisma pomija cytowane w *Trenta tre* fragmenty. Por. Antoni Orłowski, *Pan Tadeusz czyli rzecz o mrówkach* (Kijów–Lipsk, wydawnictwo?, 1907), <http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=185001>. Antoni Orłowski, „Mrówki, czyli Spotkanie się pana Tadeusza z Telimeną i zgoda ułatwiona za pośrednictwem mrówek”, *Muchy*, nr 12 (9 grudnia) (1915): 1–2, <https://polona.pl/item/muchy-1915-nr-12-9-grudnia,NjkkMzcwMzc/>. Na temat parodii tekstu Mickiewicza zob. Dariusz Zarzycki, „Potomstwo literackie «Pana Tadeusza» (kontynuacje, parodie, pastisze, trawestacje)”, *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*, nr 30 (1995): 113–30.

²⁴Krzysztof Kamil Baczyński, „[Opowiadanie bez tytułu] (Gimnazjum imienia Boobalka I)”, w *Utwory zebrane*, red. Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970), dalej jako B i numer strony.

²⁵Małgorzata Wichowska, „Śladami sublokatorów przyszłości, jamnika Dana i sielanki Wergilego. O nieznanym utworze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego”, w *Cudowne przygody pana Pinzla rudego (powieść fantastyczna) ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza* (Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2017).

rozumieją, albo uznają za zbędną. Odbywa się niewypowiedziana gra, której żadna ze stron nie może opuścić. Uczniowie i nauczyciele definiują się, istnieją poprzez pełnione funkcje. Baczyński następująco charakteryzuje środowisko Boobalka:

Gimnazjum im. Boobalka I było rodzajem tajnego stowarzyszenia kast walczących. Walka ta stawała się z czasem przyzwyczajeniem, zaczynała sprawiać niejaką przyjemność walczącym i przechodziła w nałóg, którego za skarby świata nie wyrzeczono by się, tak jak wszyscy nałogowcy (B, s. 163–164).

Dynamika relacji między uczniami a nauczycielami, ich tożsamość, teleologia działania opierają się na powszechnie zrozumiałym, choć czysto umownym systemie zależności – przeciwstawienie obu sfer, uczniów i pedagogów jest nieusuwalne.

I tak paprali się w beznadziejnym, złośliwym infantylizmie, sądząc, że od tego zawisło ich życie, wkładając weń całą swoją energię, zdolności i wolę (B, s. 167).

Baczyński buduje dramaturgię przesilenia tego groteskowego porządku, który ma implodować, obnażając własną pozorność.

W powietrzu wisiała burza. Zdawało się, że uczniowie nigdy nie byli tak dorośle dokuczliwi, a profesorowie nigdy tak dziecinnie perwersyjni. Gimnazjum im. Boobalka I zamieniało się dziś w jakąś rozkapryszoną, infantylną papkę, nad którą wisiał ciężki zaduch powietrza szkolnego jak sina, groźna chmura (B, s. 167).

Jeden z rutynowych dni lekcyjnych okazuje się tym momentem, w którym dochodzi do przełamania sztywnej zależności owych „kast walczących”. Równolegle w trakcie lekcji matematyki, historii i religii kruszy się szkolny system. Matematyk przygotowuje zadanie rachunkowe, które ma obnażyć grę, jaką wszyscy uprawiają w murach Boobalka. Przygotowuje bezsensowne wzory i żąda od gimnazjalistów, aby uporali się z tym:

I w jednej chwili doprowadził Teotyp do krótkiego snu. Wiedząc, że jego bezsensowne rysunekki na tablicy nie mają żadnego znaczenia, zażądał czegoś tak nieprawdopodobnego jak wytłumaczenie. Chciał po prostu, żeby się to wszystko wydało, żeby już przestał udawać, że wie, co robi, a oni, uczniowie, że coś z tego pojmują (B, s. 169).

Fortel matematyka prowadzi do buntu – nie przeciw samej naturze interakcji szkolnych, ale przeciw profesorowi, który próbuje się temu przeciwstawić. W tym samym czasie na lekcji historii profesor Nogotokop marzy: „Cholera – pomyślał – jakoś to się musi skończyć nareszcie” (B, s. 170). Zaś katecheta, ksiądz Estypkowicz, zostaje upupiony przez swoich podopiecznych, gdy nierozważnie uczestniczy w ich zabawie nakręcanym samochodziem. Włączenie w ludyczne zachowania uczniów, niweluje dystynkcję, a zatem wyzwala niebezpieczeństwo zachwiania równowagi, na co wszak czeka matematyk i historyk.

Finalnie w gimnazjum wybucha walka pomiędzy nauczycielami i uczniami, prowadzona przy użyciu sprzętów dydaktycznych i przyborów szkolnych. Ostatecznie w Boobalce dochodzi do karykaturalnej intensyfikacji relacji szkolnych, groteskowa wojna bowiem w gimnazjalnym

gmachu nadal napędza mechanizm generujący tożsamości w ramach opozycyjnie uwarunkowanych ról społecznych: uczniowie nie istnieją bez nauczycieli i vice versa. Bohaterowie opowiadania Baczyńskiego nie mają alternatywy dla tworzenia „tajnego stowarzyszenia kast walczących”.

Nazwa bazy przeładunkowej w *Trenta tre* to Boobalk II. Schubert sygnalizuje w specyficzny dla siebie sposób, w formie aluzyjnego szyfru, że kontynuuje opowieść Baczyńskiego – w tej perspektywie miejsce akcji *Trenta tre* nosi imię Boobalka Drugiego, a nie jest bazą Boobalk Dwa. To połączenie jest nie tylko erudycyjną aluzją, odsyłającą do marginalnej części twórczości Baczyńskiego, ale sygnalizuje, że Schubert w jakiś sposób kontynuuje antropologiczne obserwacje Baczyńskiego, a właściwie Gombrowicza, przekształcone w narracji autora *Z głową na karabinie*.

Schubert – podobnie jak Baczyński – wprowadza czytelnika w hermetyczne środowisko, które jawi się jako niesamowita, niezrozumiała z zewnątrz przestrzeń społeczna. Różnica polega jednak na tym, że „fantastyczność” Boobalka II opiera się na stylizacji wypowiedzi bohaterów na język mówiony i usunięciu z tła dialogów. Oba teksty łączy natomiast operowanie przezwiskami, zniekształconymi nazwiskami. Poza zbieżnościami fabularnymi istotne jest, jak sądzę, koncepcyjne przekształcenie i rozszerzenie obserwacji Baczyńskiego na temat paradoksalności szkoły jako instytucji edukacyjnej.

Zabieg matematyka, profesora Teotypa – narysowanie na tablicy zadania opartego na nieistniejących symbolach matematycznych, a więc niemożliwego do rozwiązania i wyjaśnienia – przeistacza się w strategii Schuberta w samą powieść *Trenta tre*. Naśladowanie realności, które proponuje Schubert, jest paradoksalne – nie sposób przepisywać codzienności, nie sposób połączyć dyskursu literackiego ze sferą pozaliteracką (sztuki i życia), gdyż wówczas dochodzi do jeszcze wyraźniejszego oddzielenia obu porządków. Pozostaje samooszukanie – wycofanie się do sprawdzonych wzorców nowoczesnej mimesis dających iluzyjny efekt rzeczywistości – lub definitywne porzucenie marzenia o pełnej wyrażalności doświadczenia, powiada Schubert. Odwołanie do *Gimnazjum imienia Boobalka I* metaforyzuje refleksję metaliteracką na temat sytuacji literatury i stawianych wobec niej oczekiwań wywiedzionych z modernistycznych konceptualizacji dyskursu literackiego.

Intertekstualność powieści Schuberta służy wyeksponowaniu aporii modernistycznej literatury. Połączenia międzytekstowe, jakie ustanawia Schubert, nakierowują uwagę na problematykę oryginalności dzieła i nowatorstwa tekstu. W najbardziej skrajnej perspektywie interpretacyjnej, można uznać *Trenta tre* za zbiór cytatów, przytoczeń i aluzji, a wtedy staje się wtórnym plagiatem, który nie istnieje samoistnie. Jeśli pozostać na poziomie refleksji poświęconej „mówioności” języka, parodiującej style polszczyzny lub pozostać na poziomie rozważań intertekstualnych, to wówczas znika złożoność i ambiwalentny stosunek projektu Schuberta wobec problematyki ontologicznej swoistości i autonomiczności tekstu literackiego jako porządku jakościowo odmiennego od tego, co pozaliterackie. Konceptualna problematyzacja granicy opozycyjnych sfer rodzi się w wyniku powrotu do momentu narodzin literatury – do narracji oralnej, lecz w tych okolicznościach powtórne narodziny są równocześnie neoawangardowym kresem eksperymentatorstwa wymierzonego w instytucjonalny wymiar

literatury. Oryginalność rodzi pytanie o status ontologiczny tekstu, a to z kolei wątpliwości dotyczące literackości. Nowatorstwo i oryginalność okazują się więc ideologicznym konstruktem, tęskniących za wzniosłością, schyłkowych modernistów, z grona których Schubert próbuje się wyłączyć²⁶.

Sfera romantycznych odwołań konotuje pragnienie autentyczności, zaś aluzja do tekstu Baczyńskiego-Gombrowicza wprowadza myślenie o autentyczności w kategoriach relacji, bycia wobec czegoś. Elementem wspólnym Schubertowskich odwołań jest swoista poboczność. Marginesy kanonu literatury polskiej, ciekawostki, boczne odnogi, trawestacje, parodie i aluzje – słowem: peryferyjność – buduje siatkę powiązań, w której Schubert osadza własny konglomerat cytatów. Kasiński jako autor listów, romantycy – bardziej podróżnicy niż wieszczowie, Mickiewicz sparodiowany, Gombrowicz – krytyk romantyzmu, uobecniony przez krótką prozę Baczyńskiego. *Trenta tre* – niczym siostry w klasztorze – odizolowuje się od głównego nurtu polskiej literatury, lecz nie zrywa relacji, a zarazem profetycznie wieści (jak przeorysza klasztoru z listu Kasińskiego) kres modernistycznych paradygmatów literackich. Tekst uobecnia się i istnieje w sieci, tkwi w permanentnych, nieusuwalnych relacjach (jak bohaterowie Gimnazjum Boobalka), nie może być jednostkowy i autonomiczny, jego formą ontologiczną jest wręcz cytatowość, tekstowa łączliwość. Jedyna prawda, o której mówi *Trenta tre*, to niemożliwość izolacji.

Dwa podstawowe hasła „szyfrujące”, jakich używa Schubert – Boobalk i Trenta Tre – stawiają przed czytelnikiem wymóg i obietnicę – wraz z autorem zbuduje wspólnotę wtajemniczonych w hermetyczne powiązania pomiędzy rozmaitymi sferami, na których rozpięta jest powieść. Jednocześnie za cenę posiadania tych kompetencji nie otrzymuje zbyt wiele, to znaczy zdekodowanie tych szyfrów jest tyleż konieczne, ile fakultatywne. Rozwiązanie łamigłówek nie przynosi właściwie niczego ponad satysfakcję wynikającą z samej czynności. Nawet jeśli sieć powiązań w powieści zostanie zatarta retorycznym gestem (a to przecież robi Schubert, szyfrując poprzez hasła oraz cytaty), te połączenia – choć utajone – nadal istnieją, lecz zarazem ich istnienie (jak i ów gest zasłonięcia) są właściwie czysto umowne, relacyjne, a przez to fakultatywne. W klasztorze Trenta Tre przepowiadano przyszłość, pełna izolacja od świata nie była możliwa – właśnie ten sam proces w trybie konceptualizacji metaliterackiej i praktyki interpoetologicznej przeprowadza Schubert. Niemożliwe jest opowiadanie doświadczania rzeczywistości, które będzie pozbawione literackości – to jest rodzaj przepowiedni Schuberta z powieści-klasztoru *Trenta tre*.

²⁶Jednym z najważniejszych dylematów, które w ramach konstrukcji tekstu sygnalizuje Schubert, jest zasadność utrzymywania tego, co McHale określił dominantą epistemologiczną. W *Trenta tre* rzeczywiście ciężar przesuwana się ku dominancie ontologicznej, co dość dobrze ujawnia się w intertekstowych grach wymierzonych w modernistyczną ideę oryginalności i autonomiczności dzieła literackiego. Jednocześnie uwikłanie Schuberta w zabiegi formalne o awangardowej proveniencji decyduje o niejednoznaczności wspomnianego przesunięcia dominaty, która raczej jest przesuwana niż przesunięta. Skończoność tego procesu wydaje mi się dyskusyjna, dlatego sądzę, że – by pozostać w ramach koncepcji McHale’a – Schubert lokuje się pomiędzy obiema dominantami, a tym samym tkwi na granicy postmodernizmu. Por. Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. Maciej Płaza, Seria Eidos (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 3–58.

Bibliografia

- Baczyński, Krzysztof Kamil. „[Opowiadanie bez tytułu] (Gimnazjum imienia Boobalka I)”. W *Utwory zebrane*. Zredagowane przez Anielę Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Bahtin, Mihail Mihajłowič. *Estetyka twórczości słownej*. Zredagowane przez Eugeniusz Czaplejewicz. Przetłumaczone przez Danuta Ulicka. Biblioteka Krytyki Współczesnej. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Bolecki, Włodzimierz. „Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta”. *Twórczość*, nr 6 (1982).
- Bugajski, Leszek. „Rozziew”. W *Licytacja: szkice o nowej literaturze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Bula, Danuta. „Iluzja mówioności w «Pannie Lilance» Ryszarda Schuberta”. *Język Artystyczny*, nr 3 (1985): 110–23.
- Czeszko, Bogdan. „Pomyślunkiem parafianina się posługując...”. *Nowe Książki*, nr 17 (1975).
- Galant, Jan. *Polska proza lingwistyczna: debiuty lat siedemdziesiątych*. Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”. T. 12. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, 1998.
- Kirsch, Donat. „Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych”. *Twórczość*, nr 9 (1981).
- Kraśński, Zygmunt. *Listy wybrane*. Zredagowane przez Tadeusza Pini. Warszawa: Parnas Polski, 1937, <https://polona.pl/item/listy-wybrane,OTc2Nzk2NTM>.
- . *Wyjātki z listów Zygmunta Kraśńskiego*. Zredagowane przez Konstanty Gaszyński. T. 1. Paryż, 1860, <https://polona.pl/item/wyjatki-z-listow-zygmunta-krasinskiego-t-1,MjU4MTMwOA>.
- . *Wyjātki z listów Zygmunta Kraśńskiego*. Zredagowane przez Konstanty Gaszyński. T. 1. Paryż, 1861. <https://polona.pl/item/wyjatki-z-listow-zygmunta-krasinskiego-t-1,MjU4MTAwMA>.
- Królik, Stanisław Jan. „Czyścić”. *Kamena*, nr 20 (584) (1975): 13.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*. Przetłumaczone przez Maciej Płaza. Seria Eidos. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Niemczuk, Jerzy. „Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny”. *Kultura*, nr 38 (1979).
- Odyniec, Antoni Edward. *Listy z podróży*. Zredagowane przez Marian Toporowski i Maria Dernałowicz. T. 2. Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.
- . *Listy z podróży: wybór*. Zredagowane przez Henryk Życzynski. Biblioteka Narodowa. Serja 1, nr 117. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1937, <https://polona.pl/item/listy-z-podrozy,MzQ2MzY1Mg/>
- Orłowski, Antoni. „Mrówki, czyli Spotkanie się pana Tadeusza z Telimeną i zgoda ułatwiona za pośrednictwem mrówek”. *Muchy*, nr 12 (9 grudnia) (1915): 1–2.
- . *Pan Tadeusz czyli rzecz o mrówkach*. Kijów–Lipsk, 1907. <http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=185001>.
- Piskor, Stanisław. „Nowa proza”. W *Licytacja: szkice o nowej literaturze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Schubert, Ryszard. „Dialog: autor – recenzent”. *Polityka*, nr 18 (1976).
- . *Trenta tre*. Warszawa: Czytelnik, 1975.
- Sudolski, Zbigniew. *Korespondencja Zygmunta Kraśńskiego: studium monograficzne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Szmidt, Olga. „Inne możliwości, inne zapomnienia. Polska krytyka literacka i czesanie historii pod włos”. *Zeszyty Naukowe Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne*, nr 8 (2014).
- . „Piekło języka : «Trenta Tre» Ryszarda Schuberta”. *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (2015): 97–112.
- Uniłowski, Krzysztof. *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu: od Gombrowicza po utwory najnowsze*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 1753. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1999.

Walc, Jan. „Srutu tutu”. *Polityka*, nr 6 (1976).

Wichowska, Małgorzata. „Śladami sublokatorów przyszłości, jamnika Dana i sielanki Wergilego. O nieznanym utworze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego”. W *Cudowne przygody pana Pinzla rudego: (powieść fantastyczna) ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza*. Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2017.

Zadura, Bohdan. „Trzydzieści trzy”. *Twórczość*, nr 2 (1976).

Zarzycki, Dariusz. „Potomstwo literackie «Pana Tadeusza» (kontynuacje, parodie, pastisze, trawestacje)”. *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*, nr 30 (1995): 113–30.

Zieliński, Michał. „Zdrowy z urojenia”. *Tygodnik Powszechny*, nr 32 (1980).

SŁOWA KLUCZOWE:

RYSZARD SCHUBERT

MODERNIZM

romantyzm

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy relacji międzytekstowych w utworze Ryszarda Schuberta *Trenta tre*, uznawanym za schyłkowe osiągnięcie polskiej literatury neoawangardowej. Autor pokazuje, w jaki sposób Schubert konstruuje odniesienia do literatury romantycznej oraz do modernistycznych tekstów dialogujących z romantyzmem. Identyfikuje potencjalne źródła cytatów i aluzji, a także zwraca uwagę na relację między utworem Schuberta a niedokończonym opowiadaniem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Zasadniczym celem budowania połączeń międzytekstowych okazuje się problematyzacja kluczowych opozycji literatury nowoczesnej, a tym samym ilustracja schyłkowości samej formacji i spowolnienia dynamiki tych procesów, które decydowały o jej produktywności.

intertekst

A W A N G A R D A

n o w o c z e s n o ś ć

NOTA O AUTORZE:

Przemysław Kaliszuk – ur. 1985, dr, pracuje na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Interesuje się prozą nowoczesną II połowy XX wieku, literaturą eksperymentalną i prozą fantastyczną. Autor książki *Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności*. |

Tyldy Tildena

Ewa Rajewska

ORCID 0000-0002-8561-0638

Wydana po raz pierwszy w 1957 roku i wielokrotnie wznawiana praca *Interpreting Our Heritage* amerykańskiego mentora i filozofa Freemana Tildena (1893–1980), niedawno opublikowana w polskim przekładzie Agnieszki Wilgi jako *Interpretacja dziedzictwa*¹, to klasyczna pozycja heritologii, relatywnie młodej dyscypliny nazywanej też studiami nad dziedzictwem kulturowym².

Powstała na zlecenie amerykańskiej National Park Service, instytucji z czterdziestoletnim wówczas stażem, wciąż jednak wypracowującej reguły własnego działania, książka Tildena była bezpośrednim efektem wielomiesięcznej podróży po amerykańskich parkach narodowych i muzeach³. Od ponad półwiecza praca ta wyznacza standardy oprowadzania w Stanach Zjednoczonych; powszechnie stosuje się w Europie, w tym również i w Polsce, sześć sformułowanych w niej zasad działania interpretacyjnego.

Nie będąc – z całą pewnością – tradycyjnym podręcznikiem dla strażników i popularyzatorów dziedzictwa narodowego, niezwykła praca Tildena jest znakomicie napisanym dziełem wytrawnego znawcy retoryki. „Nie jestem ekspertem w dziedzinie muzealnictwa i obawiam się, że gdyby mi powierzono aranżację całego muzeum, efekt byłby opłakany”, zastrzegął się – wypada sądzić, że w znacznej mierze kokieteryjnie – Tilden, przez pierwszą część swojej kariery zawodowej dziennikarz, prozaik i dramaturg. „Mam jednak przekonanie, że potrafię wywołać odpowiedni nastrój i zaproponować właściwe podejście” (s. 161). Sam był skłonny zaliczyć się do grona „radosnych amatorów” historii, także naturalnej, to znaczy do tych, którzy są „uособnieniem szczęścia, ponieważ robi[ą] to, co kocha[ją]” (s. 175).

Zgodnie z tytułową zapowiedzią, niniejszy tekst miałby stanowić mniej więcej uporządkowany zbiór lekturowych abrewiacji i aproksymacji do *Interpretacji dziedzictwa* Freemana Tildena, również niewolnej od pewnych myślowych skrótów i przybliżeń. Dlatego tyldy.

¹ Freeman Tilden, *Interpretacja dziedzictwa*, tłum. Agnieszka Wilga (Poznań: Centrum Turystyki Kulturowej TRAKT, 2019). Wszystkie cytaty z Tildena przywołuję za tym wydaniem – przyp. E.R.

² Której przedmiot zainteresowania zmienia się niemalże na naszych oczach: jeszcze na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych termin „dziedzictwo” oznaczał wyłącznie zabytki materialne i przynależał do historii sztuki, a książki o dziedzictwie były *de facto* książkami o konserwacji, zauważa Krzysztof Kowalski. Zob. Krzysztof Kowalski, *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*. Seria Heritologia, t. 3 (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013).

³ Michał Kępski, „Wprowadzenie”, w Tilden, *Interpretacja dziedzictwa*, 19–20.

Interpretacja

„Niniejsza książka jest wynikiem badań nad sztuką interpretacji praktykowaną w wielu różnorodnych placówkach [...] oraz moją próbą sformułowania ogólnej filozofii i podstawowych zasad”, czytamy w *Interpretacji dziedzictwa* (s. 38).

Tilden daje kilka dość zbieżnych definicji tego, co rozumie przez pojęcie interpretacji. Już w otwierającym zdaniu zauważa, że: „Znaczenie, w jakim słowa «interpretacja» używam w tej książce, dopiero niedawno weszło do świata naszej kultury, nie należy więc liczyć na odnalezienie odpowiedniej definicji w słowniku” (s. 35). Słowa te zostały po raz pierwszy opublikowane z górą 60 lat temu – i teraz, owszem, odpowiednia definicja już jest: popularny słownik współczesnej anglijszczyzny amerykańskiej, Merriam-Webster Dictionary, jako trzecie znaczenie słowa interpretation, zaraz za „wyjaśnieniem” i „odtworzeniem, wykonaniem”, podaje: „A teaching technique that combines factual with stimulating explanatory information”: „metoda nauczania, która łączy przekazywanie faktów z ich stymulującym objaśnieniem”⁴.

W największym przybliżeniu Tilden nazywa interpretację „sztuką popularyzowania informacji” (s. 65). Bardziej szczegółowo rozumie ją jako przekazywanie, „jak piękne, zdumiewające, inspirowane i ważne duchowo jest to, czego w danym miejscu doświadcza się zmysłami” (s. 36). Znaczący to ewidentnie, że istotnym elementem interpretacji jest w jego ujęciu szczególne doświadczenie osobiste, którym interpretator chce się dzielić. Konkretniej: doświadczenie estetyczne. „Czasem się zastanawiam, czy aby prawie wszystko, co jako interpretatorzy staramy się ludziom przekazać, zarówno w plenerze, jak i we wnętrzach, koniec końców nie jest kwestią estetyczną. Jeśli przyjmujemy taką perspektywę, wówczas nawet prymitywne chaty z darni budowane przez osadników w stanie Dakota przestają być tylko obiektami upamiętniającymi pewną epokę rozwoju społecznego, i stają się piękne, ponieważ są przykładem umiejętnego wykorzystania przez człowieka materiałów, które potrafił on znaleźć w swoim otoczeniu” (s. 160), pisze. Odnotujemy tę wzmiankę o pięknie umiejętnego użycia, za moment do niej wrócę.

Wskazując różnorakie obiekty interpretacji: „parki narodowe, stanowe i miejskie, pomniki przyrody, pola sławnych bitew, zabytkowe budowle, wielkie i małe muzea” (s. 35), „rezerваты, piękne wybrzeża, pradawne ruiny, [...] ogrody zoologiczne i botaniczne, zabytki historyczne” (s. 49), Tilden dokonuje rozróżnienia między dziełami natury a wytworami kultury, zauważa jednak zarazem, że „w każdym rezerwacie dzikiej przyrody można odnaleźć pewien kontekst historyczny” (s. 135). Do pewnego stopnia próbuje zmienić dzieła natury w artefakty, czy też: próbuje w nich zobaczyć artefakty. W tym sensie dziedzictwo – w rozumieniu Tildena – byłabym skłonna ostrożnie uznać za zbiór konstruktów kulturowych, w rzeczy samej – tekstów, a jego teorię interpretacji zestawić z innymi teoriami ich interpretowania – na przykład literaturoznawczymi. Poniekąd postępowanie takie uprawomocnia sam Tilden, porównując obcowanie ze skarbami dziedzictwa z czytaniem powieści: „Odbiorca nie zareaguje żywo, jeśli nie przedstawi mu się czegoś, co dotknie jego osobistych doświadczeń, przemyśleń, nadziei, stylu życia, pozycji społecznej i tak dalej [...] Gdy ktoś czyta powieść lub ogląda sztukę teatralną, instynktownie porównuje zachowanie fikcyjnych bohaterów z tym, jak sam sobie wyobraża własne postępowanie w podobnych okolicznościach” (s. 50).

⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/interpretation> (dostęp: 30.10.2019).

Tilden jest też w pełni świadom potencjału języka: „Siłą napędową skutecznej interpretacji jest odpowiednie i pomysłowe czerpanie ze środków językowych, które przeniosą odbiorcę ponad same fakty, w kierunku doświadczenia ich wymiaru duchowego”, pisze (s. 75). A najcięższym orężem tej skutecznej interpretacji, dodaje, jest celna metafora.

Dlaczego więc do jego koncepcji nie przyłożyć narzędzi literaturoznawczych?

Interpretacja według Freemana Tildena to 1) odnajdywanie i 2) przekazywanie sensu pamiątek historii, również historii naturalnej, przy silnie esencjalistycznym założeniu, że sens ten istnieje. Stąd też zalecana przez niego praktyka interpretacyjna może się jawić dwustopniowo: 1) jako szczególny akt czytania i 2) jako akt tworzenia informatywnej i stymulującej opowieści, przeznaczonej dla obcującego z przedmiotem interpretacji odbiorcy.

Tildenowska koncepcja interpretacji, czytana na tle literaturoznawczych teorii dwudziestowiecznych, wydaje się pomysłem zaskakująco świeżym.

Intencja

W klasycznym już dziś wykładzie tannerowskim z 1990 roku Umberto Eco, poczyniwszy rozróżnienie między intencją autora, intencją tekstu oraz intencją czytelnika, stawiał przed interpretatorem zadanie zrekonstruowania intencji – sensotwórczego mechanizmu – samego tekstu⁵. To, czego poszukuje interpretator tekstu, oferuje mu sam tekst – to właśnie on, mocą swej spójności, udziela odpowiedzi na pytanie, co znaczy, o czym tak naprawdę jest. Takie postawienie sprawy nie było oczywiście żadnym novum, był to raczej ze strony Eco gest obronny, mający chronić tekst przed zakusami dekonstrukcjonizmu – bardzo podobnie, kładąc nacisk na intencję tekstu, chociaż tak tego nie nazywając, przedmiot interpretacji definiowały przecież najważniejsze szkoły teoretyczne XX wieku, od formalistów rosyjskich, przez strukturalistów po semiotyków, do których zaliczał się sam Eco; na takie ujęcie przystaliby, jak sądzę, także dwudziestowieczni hermeneuci.

Przypomnijmy, że Eco przestrzegał przed błędem intencjonalności (piętnowanym, a przecież tak ciekawym i przez pokolenia czytelników ponawianym pytaniem „co autor miał na myśli?”, czyli próbą odgadnięcia intencji autora, *intentio auctoris*) oraz uzurpacją w postaci przypisywania tekstowi własnych potrzeb i celów (czyli skupieniu się na intencji czytelnika, *intentio lectoris*).

Tymczasem wydaje się, że Freeman Tilden doradza interpretatorowi zrobić właśnie to ostatnie: skupić się na intencji własnej i przekonująco przedstawić przedmiot interpretacji w takim świetle, aby zdołał przemówić do odbiorcy. Według Eco byłby to błąd, manipulacja, nadinterpretacja. Użycie tekstu. Lecz koncepcja Tildena, miłośnika pism Emersona, dobrze współbrzmi z amerykańskim pragmatyzmem, zwłaszcza z wykładnią działania interpretacji według neopragmatysty Richarda Rorty’ego, który stwierdził, iż dany tekst tylko dostarcza bodźców, dzięki którym czytelnik z większą lub mniejszą trudnością potrafi przekonać siebie lub innych do tego, co od samego początku miał ochotę na jego temat powiedzieć:

⁵ Umberto Eco, „Nadinterpretowanie tekstów”, w Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooks-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, tłum. Tomasz Bieroń (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996).

Lektura tekstów polega na tym, że czytamy je w świetle innych tekstów, ludzi, obsesji, pojedynczych informacji i czegoś tam jeszcze, po czym sprawdzamy, jaki jest efekt. [...] Niekiedy jest tak bardzo fascynujący i przekonujący, że ma się wrażenie, iż teraz się rozumie, o co w danym tekście naprawdę chodzi. Tymczasem o tym, co fascynuje i przekonuje, przesądzają potrzeby i cele osób, które dają się zafascynować i przekonać⁶.

Dla Tildena, podobnie jak dla Rorty'ego, najważniejsza jest intencja interpretatora – czytelnika. Utylitaryzm Tildenowskiej *intentio interpretis* wydaje się jednak szczególnie: okazuje się ona silnie nakierowana na odbiorcę interpretacji, a jej „prawdziwym celem [...] jest stymulowanie odbiorcy, żeby poczuł chęć poszerzania swojej wiedzy i horyzontów, a także aby zyskał wgląd w głębszą prawdę kryjącą się za przedstawianymi faktami” (s. 80).

Tego dualistycznego, Platońskiego z ducha podziału na pozór i rzeczywistość, powierzchwnię i głębię, Rorty, zwolennik użycia („jedyne, co można z czymkolwiek czynić, to używanie. Interpretacja czegoś, jego znajomość, odkrywanie istoty itd. to sposoby opisania procesu użytkowania danej rzeczy”⁷), już by najprawdopodobniej nie zaakceptował.

Użycie

Zwiedzający – adresaci działania interpretacyjnego – są przez Tildena postrzegani jako zbiorowość egalitarna i traktowani równo jako obdarzeni inteligencją niespecjaliści, których należy zainspirować do samodzielnego poszukiwania wiedzy. Podobny egalitaryzm nie jest w literaturoznawstwie szczególnie popularny – jedną z niezbyt licznych publikacji na ten temat jest książka Rity Felski o użyciach literatury (*Uses of Literature*, 2006; polski przekład: *Literatura w użyciu*, 2016). To rzecz o tym, że czytelników „zwykłych” i profesjonalnych nie dzieli przepaść nie do przeskoczenia, i o wspólnych dla nich, czterech formach „zaangażowania w tekst”, jakimi są: rozpoznanie, oczarowanie, wiedza i szok:

Na kolejnych stronach tej książki staram się dowieść, że czytanie pociąga za sobą logikę **rozpoznania** [*recognition*]; że doświadczenie estetyczne jest podobne do **oczarowania** [*enchantment*] w tych rzekomo odczarowanych czasach; że literatura tworzy określone konfiguracje **wiedzy** społecznej [*knowledge*]; że doświadczenie **szoku** lekturowego [*shock*] może być dla nas wartością. Te cztery kategorie stanowią różne przejawy tego, co nazywam formami zaangażowania w tekst: nie są one ani inherentnymi właściwościami literatury, ani niezależnymi stanami psychicznymi, lecz wskazują na wielopoziomowe interakcje pomiędzy tekstem a czytelnikiem⁸.

⁶ Richard Rorty, „Kariera pragmatysty”, w Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooks-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, 104. Zob. także inny polski przekład tego tekstu: Richard Rorty, „Ścieżka pragmatysty: Umberto Eco o interpretacji”, tłum. Janusz Grygieńć, Sergiusz Tokariew, w Richard Rorty, *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013). Dyskusję, jaką tekst Rorty'ego wywołał w polskim literaturoznawstwie, ciekawie opisuje Tomasz Umerle, *Trocki – storczyki – literatura. Miejsce literatury w (auto)biografii intelektualnej Richarda Rorty'ego* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015).

⁷ Richard Rorty, *Ścieżka pragmatysty...*, 188.

⁸ Rita Felski, *Literatura w użyciu*, przeł. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, red. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2016), 23.

Te, wskazane przez Felski, cztery momenty lekturowe według Felski chciałabym wykorzystać do bliższego scharakteryzowania koncepcji Tildena w odniesieniu do pierwszego, „lekturowego” etapu jego interpretacji okazów dziedzictwa materialnego.

Tildenowska kategoria „uczestnictwa” [*participation*], bezpośredniego doświadczenia fizycznego, które otwiera zwiedzających na zrozumienie historii naturalnej i dziejów człowieka, wręcz umożliwia „przenoszenie odbiorców w przeszłość” (s. 145), jest pod pewnymi względami bardzo podobna do czytelniczego „rozpoznania”: „Co to znaczy rozpoznać samego siebie w książce? Doświadczenie to wydaje się z jednej strony do cna przyziemne, z drugiej – wyjątkowo tajemnicze. Gdy przerzucam stronę, moją uwagę przykuwa fascynujący opis, konstelacja zdarzeń, rozmowa postaci, monolog wewnętrzny. Nagle i bez ostrzeżenia w jednym błysku powstaje most między tekstem i czytelnikiem”, pisze Felski (s. 32). W koncepcji Tildena „uczestnictwo” wydaje się wstępem do momentu rozpoznania, który jest przeblaskiem wglądu w głębszą rzeczywistość, poczucia pełnej przynależności, zrozumienia swojego miejsca w świecie. Zwiedzający może go doznać, interpretator – musi, aby móc swemu doznaniu nadać później formę przekonującej narracji, inspirującej odbiorcę opowieści. Jest to też moment – Tilden nie waha się użyć tego słowa – szczęśliwotajny. Wyraźnie łączący się z lekturowym „oczarowaniem”, które Felski charakteryzuje jako „stan silnego zaangażowania, poczucie tak zupełnego zafascynowania przedmiotem estetycznym, że wszystko inne zdaje się nieważne” (s. 63). Tilden pisze o zachwycie, zwłaszcza dziełami natury, pisze zupełnie otwarcie, jednocześnie przestrzegając interpretatora przed szafowaniem wielkimi słowami: „jeśli chcemy ukazać ludziom majestat pasma Teton w Górach Skalistych, nie wolno nam zrobić ani powiedzieć nic, co czyniłoby z tego doświadczenia igraszkę. Te wysokie szczyty mówią same za siebie, komunikują się językiem znanym całej ludzkości”, pisze; „żaden piękny widok nic nie zyska na tym, że się go nazwie pięknym. W pewnym sensie użycie tego określenia może nawet ująć mu uroku” (s. 157).

Piękno, jak już wspomniałam, może być efektem umiejętnego użycia danego przedmiotu, ale bywa też immanentną właściwością, która na odbiorcę zadziała sama:

Gdybym miał urządzać muzeum, czy to minerałów, czy czegokolwiek innego, zaprezentowałbym zwiedzającym przy samym wejściu pojedynczy piękny obiekt, bez tabliczki objaśniającej. Jeśli dana rzecz sama w sobie jest niesłychanie piękna, jej nazwa nie ma większego znaczenia – przynajmniej na początku. Każdy, kto później zechce się tego dowiedzieć, taką informację otrzyma. Zostawiłbym wokół tego eksponatu sporo miejsca, żeby żaden inny nie robił mu konkurencji (s. 161).

Wiedzę, kolejny – według Felski – tryb lekturowy według Felski, Tilden radzi dozować bardzo ostrożnie: nadmiar informacji prowadzi do rozproszenia; interpretacja nie polega na przekazywaniu suchych faktów. Jeszcze mniejszą rolę w jego koncepcji odgrywa szok, niepokój, przerażenie. W ujęciu Tildena ważniejsza jest zasada przyjemności – chociaż rozpoznanie, wgląd w głębszą rzeczywistość, duchowe uniesienie na pewno, podobnie jak doświadczenie szoku, wytrącają z rutyny. „Trudnej” historii jest u Tildena w ogóle bardzo mało – ogranicza się właściwie do bratobójstwa wojny secesyjnej; aluzję do niewolnictwa odnajduję jedną, i to bardzo dyskretną, a wyzuwanie Indian z ich dziedzictwa w ogóle nie stanowi tematu.

Bo też książka Tildena jest niezwykle afirmatywna: „chcę, by [...] zawierała głównie pozytywne inspiracje i konstruktywne myśli” (s. 151), postuluje autor. Trzeba przyznać, że ta afirmacja, pasja i autentyczny entuzjazm są wręcz zaraźliwe.

Jest to też książka niezwykle humanistyczna – w moim odczuciu Michał Kępski celnie pisze we *Wprowadzeniu* o „głęboko humanistycznym doświadczaniu przyrody” przez tego autora. Rzeczywiście, Tildena wyraźnie motywuje troska o dziedzictwo narodowe, jego należyte wyeksponowanie i ochronę, ale chyba nawet bardziej o doświadczającego tego dziedzictwa drugiego człowieka. Zadaniem, jakie Tilden stawia przed interpretatorem, jest udzielenie zwiedzającym „pomocy w uzyskaniu szerszego obrazu rzeczywistości, który poprowadziłby ich w kierunku mądrości oraz kojącego poczucia, że są częścią świata naturalnego oraz historii, stanowiącej sensowną całość” (s. 85).

Na tę „sensowną całość” położyłabym akcent; i sens, rozumiany jako przywoływany już tu „wgląd w głębszą prawdę, kryjącą się za przedstawianymi faktami”, i całość są w słowniku Tildena bardzo istotne:

W języku angielskim mówimy o „całości”, używając jednego z najpiękniejszych słów: „whole”, pochodzącego z greki („holos”). To od niego wzięto się pojęcie „holistyczny”, czyli obejmujący całość, również w sensie zdrowotnym. [...] Sądzę, że interpretacja powinna przede wszystkim przedstawiać pewną całość, a nie tylko część – choć poszczególne elementy mogą być szalenie ciekawe (s. 93).

Tilden nazywa interpretatora „dystrybutorem szczęścia” (oryginalny „middleman” to raczej pośrednik); szczęściodajny wątek w książce Tildena jest jednym z tych, które podczas lektury zatrzymują na dłużej. Zależność między obcowaniem z dziedzictwem a zdolnością do odczuwania szczęścia jest przez Tildena wskazywana bardzo wyraźnie:

[...] najwyższą wartością, jaką możemy odnaleźć w parkach narodowych czy też wszelkich obszarach dziedzictwa objętych działaniami interpretacyjnymi jest coś, co możemy nazwać duchowym uniesieniem. Tego zaś nie da się osiągnąć inaczej, jak tylko obcując z pięknem w jakiejś postaci (s. 161).

Można się zastanawiać, czy nazywając interpretatora „dystrybutorem szczęścia”, który pomoże odbiorcy poczuć się częścią historii, „odkryć swoją zdolność do odczuwania szczęścia”, odnaleźć swoje miejsce „w świecie przyrody i pośród ludzi, nawet jeśli dzieli go od nich czas i przestrzeń” (s. 49), Tilden nie stawia przy okazji pytań o intencję samego Autora. Przechodząc od muzealnictwa do metafizyki. Można też zapytać, czy Tildenowski holizm nie jest przejawem chrystianizmu, bardzo dyskretnie, niemal niedostrzegalnie przenikającego całą książkę. Chyba nie przypadkiem przy uwadze o tym, że wszyscy wielcy nauczyciele byli zarazem interpretatorami, pojawia się wzmianka o Jezusie (motywowana cytatem z cudzego tekstu) – dzieje się to na trzeciej stronie książki (s. 38). A ponieważ sam Tilden przestrzega, żeby, interpretując, *nomen omen* „nie wbijać gwoździ tak do końca” (s. 148), oddajmy mu głos jeszcze raz:

„Interpretując – rozumiemy, rozumiejąc – doceniamy, doceniając – chronimy”.

Chciałbym, aby każdy interpretator w każdym miejscu często sobie te słowa powtarzał, niczym pieśń pochwalną na cześć Stwórcy, ponieważ kryje się w nich rys niemal religijny, pewna duchowa potrzeba, której zaspokojenie powinno stanowić cel wszelkich kontaktów ze skarbami kultury i przyrody. Ten, kto to zrozumie, nigdy z rozmysłem nie przyczyni się do ich niszczenia, bo zrozumienie oznacza również, że skarby te są do pewnego stopnia częścią nas samych (s. 88).

Bibliografia

- Eco, Umberto. „Nadinterpretowanie tekstów”. W Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooks-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Zredagowane przez Stefan Collini. Przetłumaczone przez Tomasz Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Felski, Rita. *Literatura w użyciu*. Zredagowane przez Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Przetłumaczone przez zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2016.
- Kowalski, Krzysztof. *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*. Seria Heritologia, t. 3. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013.
- Rorty, Richard. „Kariera pragmatysty”. W Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooks-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*. Zredagowane przez Stefan Collini. Przetłumaczone przez Tomasz Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Rorty, Richard. *Ścieżka pragmatysty: Umberto Eco o interpretacji*. Przetłumaczone przez Janusz Grygień i Sergiusz Tokariew. W Richard Rorty. *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Tilden, Freeman. *Interpretacja dziedzictwa*. Przetłumaczone przez Agnieszka Wilga. Poznań: Centrum Turystyki Kulturowej TRAKT, 2019.
- Umerle, Tomasz. *Trocki – storczyki – literatura. Miejsce literatury w (auto)biografii intelektualnej Richarda Rorty’ego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015.

SŁOWA KLUCZOWE:

Umberto Eco

FREEMAN
TILDMEN

heritologia

TEORIA

INTERPRETACJI

Richard Rorty

dziedzictwo narodowe

Rita Felski

ABSTRAKT:

Artykuł koncentruje się na koncepcji interpretacji dziedzictwa narodowego autorstwa Freemana Tildena z jego klasycznej pracy *Interpreting Our Heritage* (1957) (pol. przekład: *Interpretacja dziedzictwa*, 2019, przeł. Agnieszka Wilga), zaprezentowanej w świetle literaturoznawczych ujęć interpretacji pióra Richarda Rorty'ego (esej *Ścieżka P/pragmatysty*: Umberto Eco o interpretacji) oraz Rity Felski (*Literatura w użyciu*).

NOTA O AUTORZE:

Ewa Rajewska – dr hab., prof. UAM, literaturoznawczyni, translatolożka, redaktorka przekładu i tłumaczka literacka. Kierowniczka specjalizacji przekładowej, prowadzonej na studiach drugiego stopnia w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu: <www.przekladowa.amu.edu.pl>. Autorka książek Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz (2007) oraz *Domysł portretu*. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej (2016); przełożyła m.in. *Filozofię formy literackiej* Kennetha Burke'a (2014); rajewska@amu.edu.pl.

Nikodem Wołczuk | ORCID 0000-0002-4303-2016

W a r i a n t

Przywołany w tytule artykułu „wariant” w ogólnie przyjętym rozumieniu to inne opracowanie tego samego tekstu lub inne rozwiązanie jakiegoś problemu. Tak przynajmniej zostało zdefiniowane to słowo w internetowej wersji *Słownika języka polskiego PWN*¹. Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że powyższe objaśnienie jest klarowne i łatwe do zastosowania w metodach badawczych. W pewnych obszarach filologii jednak sprawia ono niemałe problemy i ukazuje swoje niezwykle bogate w niuanse zaplecze.

Pochodzenie terminu | Pojęcie wariantu zostało ukute na gruncie filologii klasycznej, której *de facto* zawdzięczamy późniejsze zainteresowanie rękopisami autorskimi. Badania nad tekstami dawnymi uświadomiły filologom pewne braki pojęciowe, konieczne było doprecyzowanie terminologiczne, aby umożliwić objaśnienie zależności między poszczególnymi tekstami. Chodzi mianowicie o specyfikę rozpowszechniania źródeł starożytnych i średniowiecznych, która opierała się na kopiowaniu.

Przywołajmy prosty, znany z książki *Genetyka tekstów* Pierra-Marca de Biasiego², schemat dotyczący relacji międzytekstowych. Wyobraźmy sobie, że poddajemy badaniu rękopis D, który jest kolejną kopią tekstu utrwalonego w rękopisie A. Nie jest jednak kopią bezpośrednią. Kopiści czerpał z dwóch rękopisów znajdujących się pomiędzy A i D, w pewnym stopniu różniących się od siebie tekstów B i C. Tak więc B i C są tekstami źródłowymi dla D, a tekstem źródłowym dla nich jest z kolei rękopis A. Pomiedzy wszystkimi kopiami występują rozbieżności wynikające z trudności w odczytaniu poprzedniego zapisu, uszkodzenia materiału piśmienniczego pierwowzoru, chęci uzupełnienia tekstu o własne spostrzeżenia lub zwykłych, niezamierzonych omyłek, jakie zdarzają się każdemu przy przepisywaniu tekstów. Właśnie te fragmenty przekazów, które w mniejszym bądź większym stopniu różniły się od tekstu źródłowego i od siebie nawzajem, filolodzy klasyczni ochrzczili mianem wariantów.

Rękopisy nowożytne | Od czasów rewolucji Gutenberga rękopisy stopniowo zaczęły tracić użyteczność, choć był to oczywiście proces przebiegający bardzo powoli, nieagresywnie. Od wieku XVIII można śmiało mówić o dominacji druku. Przekazy rękopiśmienne utraciły swój status głównego nośnika informacji, miały się natomiast całkiem nieźle w przypadku treści niekoniecznie mile widzianych w głównym obiegu, na przykład tych głoszących tezy polityczne, religijne czy społeczne, znacznie odbiegające od głównego nurtu postrzegania rzeczywistości. W tej sytuacji, w odniesieniu do procesu kreacji dzieła, rękopisy nabrały charakteru wyłącznie prywatnego. Tak tworzyły się archiwa pisarzy, które zaczęły cieszyć się zainteresowaniem w wieku XIX.

¹ „Wariant”, w *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/wariant;2579566.html> (dostęp: 30.10.2019).

² Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015), 33–34.

Świeżo odkryte pole badawcze potrzebowało aparatu pojęciowego pozwalającego na swobodne poruszanie się w obrębie prac nad rękopisami nowożytnymi czy współczesnymi. Najprostszym rozwiązaniem, choć niekoniecznie najlepszym, wydawało się przeniesienie niektórych terminów ze słownika filologii klasycznej, dobrze ugruntowanej dziedziny, której obiekt badań wydawał się jednoznacznie bliźniaczy. Tak proste i lekkomyślne zaadaptowanie terminu wariant zostało później podważone przez francuskich krytyków genetycznych. Wcześniej jednak rozpowszechniło się i zakorzeniło w pracach większości badaczy europejskich.

Klasyczne rozumienie wariantu | W dotychczasowym, polskim, ujęciu wariant rozumiany był jako każda kolejna redakcja utworu, zarówno na poziomie brulionów, jak i późniejszych druków. Takim terminem można było określić wszelkie zmiany wprowadzone do opracowywanego tekstu – każde skreślenie z nadpisaniem, każdy dopisek sugerujący odmienną intencję twórcy, wszystkie ingerencje zmieniające sens wypowiedzi literackiej. Założeniem głównym jest to, że odczytana przez badacza odmiana nie może nosić znamion błędu, ale została rozpoznana jako świadoma decyzja autora. Nie jest to jednak łatwe do określenia, próba odgadnięcia przyświecającej twórcy „intencji” to zagadnienie wielce kłopotliwe³.

W przestrzeni rodzimych badań tekstologicznych termin wariant często występował zamiennie z wieloma innymi określeniami podobnego zjawiska (przykładowo: wariant, odmiana, wersja, redakcja) i odnosić się mógł do jednostek o różnej objętości (od pojedynczego słowa do całych rozdziałów). Taka mnogość mogła prowadzić do pojęciowego chaosu. Uściślić tę przemieszaną terminologię próbował chociażby Roman Loth, opierając się na dotychczasowych praktykach edytorskich. Zaliczał on warianty do rodziny „tekstów obocznych”, czyli wszelkich tekstów utworu w pewnym stopniu odmiennych od tekstu uznanego za podstawę druku⁴. Problematykę terminologiczną opisywał w następujący sposób:

Nieco węższy zakres stosowania przyjdzie przypisać dwóm kolejnym terminom, w pełni synonimicznym: „odmiana” i „wariant”. Zdaje się, że praktyka edytorska odnosi je tylko do oboczności na poziomie części utworu – i niższym. Że zatem nie mówimy o dwu odmianach (wariantach) powieści lub poematu epickiego (rezerwując dla nich raczej określenie: „dwie redakcje”), ale już mówi się o dwóch (wariantach) strofy lub epilogu. I odpowiednio o niższych poziomach tekstu: o odmianie wersu, zdania, wyrażenia, zwrotu, nawet wyrazu (na przykład epitetu)⁵.

Jak widać ta wypowiedź umiejscawia wariant w strefie zmian wprowadzanych w czasie kreowania tekstu nie na poziomie ogólnym, a raczej na poziomie szczegółowym, często wręcz na poziomie detalu. Kluczowe jest jednak to, że wśród praktyk edytorskich warianty niezmiennie odnoszą się do sfery brulionowej. Nie jest to dalekie od podejścia badaczy powiązanych z jednym z głównych nurtów analizujących rękopiśmienną genezę utworów – chodzi o zapoczątkowaną przez Gianfranca Continiego „wariantystykę”. Sama nazwa wskazuje na wyjątkowy status interesującego nas pojęcia. Alfredo Stussi, przybliżając w jednej ze swoich książek

³ Szerzej o tym zagadnieniu w: Kamila Budrowska, „«Tekst kanoniczny», «intencja twórcza» i inne kłopoty.

Z zagadnień terminologicznych tekstologii i edytorstwa naukowego”, *Pamiętnik Literacki* 97, nr 3 (2006): 109–121.

⁴ Roman Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2006), 122.

⁵ Loth, 123.

„włoską szkołę genetyczną”, opisuje warianty, jako modyfikacje segmentów w poszczególnych fazach opracowania. Modyfikacje te mogą zostać nadbudowane przez kolejne zmiany w kolejnych fazach, tworząc tym samym warstwy wariantów⁶. Stussi pozostaje w obrębie rozumienia wariantu, jako zmiany wprowadzonej do rękopisu na poziomie niskim (akapit, zdanie, wyraz).

„Wariant” według francuskiej krytyki genetycznej | W opozycji do przyjętego dotychczas rozumienia terminu wariant stoi francuska krytyka genetyczna. Już w latach siedemdziesiątych Jean Bellemin-Noël precyzował to pojęcie w nieco odmienny sposób. Klasyfikował je, jako modyfikację transformującą dzieło w „inne” dzieło. Mamy tu do czynienia z rozumieniem szerszym niż przytoczone wcześniej ingerencje autorskie zmieniające sensy – chodzi mianowicie o konstytuowanie nowej jakości tekstowej. Nie należy jednak w tym wypadku utożsamiać owych modyfikacji z korektą treści, ponieważ nie ustanawia ona „nowego” tekstu, jest jedynie jednym z kolejnych etapów pracy⁷.

Według Pierre’a-Marca de Biasiego, jednego z czołowych przedstawicieli genetyki tekstów i spadkobiercy myśli Noëla, pojęcie przejęte od filologów klasycznych nie ma racjonalnego zastosowania w opisie materii tak płynnej jak bruliony autorskie. Jest on zdania, że tekstolodzy powinni zaprzestać nazywania wariantami zmian zachodzących w rękopisach, ponieważ termin ten jest nieadekwatny i traci swoją poręczność w zderzeniu z tym specyficznym materiałem badawczym. W *Genetyce tekstów* Biasi argumentuje swoje podejście w sposób następujący:

[W] dziedzinie dotyczącej brudnopisów, planów, szkiców itp., genetyka będzie mówiła o „powtórnym pisaniu”, o „etapach pisania” albo o „historii procesu pisania”, ale nigdy o wariantach. Dlaczego? Ponieważ chodzi o przekształcenia, w których wszystko jest ciągle możliwe, a nic nie jest naprawdę przewidywalne: to, co zostaje przekształcone, to jeszcze nie tekst, tylko to, co tekst poprzedziło. Przez długi czas, w okresie powstawania, nic nie jest zatwierdzone ani stabilne, ani definitywne – każdy stworzony element może w każdej chwili zniknąć albo zamienić się w swoje przeciwieństwo, albo rozwinąć się kosztem innego elementu, albo też doprowadzić całą pracę twórczą do unicestwienia. Jak w tym wypadku mówić o „wariantach”. Wariantach czego? Z braku jakiegokolwiek trwałego elementu (*invariantu*), co w świecie brudnopisów jest regułą, sama idea wariantu traci całą spójność⁸.

Specyfiką podejścia krytyki genetycznej jest zatem skupienie zainteresowania na ewolucji dzieła, przeniesienie uwagi badacza z efektu pracy na „drogę”, jaka do tego efektu doprowadziła. Takie ujęcie wyklucza mówienie o wariantach, ponieważ podczas badania etapów „drogi” nie mają one umocowania w dziele finalnym. Fazy pracy rękopiśmiennej charakteryzują się zbyt wielką nieprzewidywalnością i niestabilnością, aby móc mówić o wariantowości. Już Zofia Mitosek, w jednym z pierwszych artykułów wprowadzających myśl francuskich genetyków na polski grunt zauważyła, że wariant nie cieszy się popularnością wśród

⁶ Zob. Alfredo Stussi, *Edycja genetyczna „włoska”*, w *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*, tłum. Mateusz Salwa, Piotr Salwa (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 139–165.

⁷ Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte* (Paryż: Librairie Larousse, 1972), 14.

⁸ Biasi, *Genetyka tekstów*, 35.

genetyków, ponieważ nieodłącznie powiązany jest z teleologią ostatecznego tekstu⁹. Według Biasiego moglibyśmy rozważać użycie tego kłopotliwego pojęcia tylko w wypadku, gdy odnosilibyśmy zmiany do finalnej postaci utworu, jednak byłoby to sztucznym naginaniem chronologii, gdyż sugerowałoby „zakładanie istnienia czegoś, o czym brudnopisy nie wiedzą i właśnie starają się [to] wynaleźć”¹⁰. Takie podejście stoi w sprzeczności z opisywaną przez Biasiego metodą.

Francuski badacz nie neguje całkowicie pojęcia wariant i nie wyklucza go z przestrzeni badań genetycznych. Sugeruje jednak, aby było używane w sposób bliższy jego pierwotnego stosowania¹¹. O wariantywności moglibyśmy więc mówić w przypadku odmiennych wersji tekstu pomiędzy różnymi edycjami dzieła. Po przekroczeniu granicy pierwszego wydania utworu tekst nabiera statusu „punktu odniesienia”, nie staje się on jednak permanentnie stabilny. Ciągłe może podlegać zmianom autorskim bądź wynikającym z innych czynników, z tym że, w przeciwieństwie do brulionów, teksty mogą być porównywane na równych zasadach, co jest bliskie materii opracowywanej przez filologów klasycznych. Autor Genetyki tekstów określa ten rodzaj badań jako „genetykę druków”. Według niego obranie tej drogi pozwoliłoby utrzymać przynależne pojęciu znaczenie i wyprostować pewne terminologiczne nieścisłości.

⁹ Zofia Mitosek, „Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej”, *Pamiętnik Literacki* 81, nr 4 (1990): 397.

¹⁰ Biasi, *Genetyka tekstów*, 35.

¹¹ Biasi, 36.

Bibliografia

Bellemin-Noël, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. Paryż: Librairie Larousse, 1972.

Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Tłumaczenie Filip Kwiatek, Maria Prussak. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015.

Budrowska, Kamila. „«Tekst kanoniczny», «intencja twórcza» i inne kłopoty. Z zagadnień terminologicznych tekstologii i edytorstwa naukowego”. *Pamiętnik Literacki* 97, nr 3 (2006): 109–121.

Loth, Roman. *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2006.

Mitosek, Zofia. „Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej”. *Pamiętnik Literacki* 81, nr 4 (1990): 393–403.

Stussi, Alfredo. *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*. Tłumaczenie Mateusz Salwa, Piotr Salwa. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

„Wariant”. W *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/wariant;2579566.html> [dostęp: 30.10.2019].

SŁOWA KLUCZOWE:

PIERRE-MARC DE BIASI

ODMIANY

rękopisy

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy głęboko zakorzenionego w pracach edytorskich i literaturoznawczych terminu „wariant”. Głównym celem jest przedstawienie pojęcia w rozumieniu klasycznej tekstologii oraz francuskiej krytyki genetycznej i skonfrontowanie ze sobą tych różnych sposobów jego wykorzystania.

wariant

K R Y T Y K A G E N E T Y C Z N A

genetyka tekstów

NOTA O AUTORZE:

Nikodem Wołczuk – student filologii polskiej drugiego stopnia na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, specjalizacja – edytorstwo naukowe. Aktualny temat jego zainteresowań badawczych to francuska krytyka genetyczna i jej zastosowanie w pracach nad spuścizną Włodzimierza Odojewskiego. Zatrudniony jako dokumentalista w Pracowni Bibliografii Bieżącej Instytutu Badań Literackich PAN.

Ewa Kraskowska | ORCID: 0000-0003-4316-1675

Między teoriami

k r y t y k i :
Anna Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

Anna Łebkowska jest uczoną, która od lat buduje na gruncie literaturoznawstwa pomosty między teoriami, pojęciami i perspektywami badawczymi w zmieniającym się ciągle krajobrazie współczesnej humanistyki. Córką dwojga wybitnych historyków literatury, Marii Podraży-Kwiatkowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego, metodologicznie ukształtowana w czasach dominacji polskiej szkoły strukturalno-semiotycznej, polonistycznie wychowana przez Henryka Markiewicza, od początku swojej kariery naukowej miała okazję po temu, by wносить do polskich badań nad literaturą znaczący wkład. I trzeba stwierdzić, że możliwości tych nie zmarnowała. Najnowsza książka Łebkowskiej, zatytułowana *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, fakt ten potwierdza, lecz zanim przyjrzymy się zawartości tego tomu, warto pokrótce przypomnieć kolejne etapy teoretycznych fascynacji jej autorki.

W ostatnich dekadach XX wieku Łebkowską zajmowały przede wszystkim zagadnienia literackiej ontologii i epistemologii, czego świadectwem są dwie monografie, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku* (1991) oraz *Między teoriami a fikcją literacką* (2001), w pionierski na gruncie polskim sposób rozwijające teorię fikcji literackiej w kontekście współczesnych dyskursów teoretycznych. W istocie hasło „fikcja” stało się w owym czasie swoistym znakiem firmowym autorki, a zmagania z tą trudną materią obrastały w jej własnych komentarzach specyficzną retoryką. Nie tylko niezbędną była w nich „odwaga” i „nieustrasżoność”, w grę wchodził również „potencjał zagrożeń” i „atmosfera wyzwania”. „Wyzwanie przeważa jednak nad poczuciem zagrożenia”¹ – konstatowała wszakże Łebkowska w przedmowie do drugiej z wymienionych książek i szczęśliwie dla nas jako czytelniczek i czytelników nie cofała się przed podejmowaniem zadań wymagających ogromu lektur, wytężonego namysłu i niepospolitych umiejętności prowadzenia wywodu akademickiego.

¹ Anna Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką* (Kraków: Universitas, 2001), 8.

W owych badaniach nad fikcją literacką na pierwszy plan wysuwała się kategoria możliwości i bezpośrednio z nią związane zagadnienie światów możliwych. Ta trudna kwestia, wymagająca orientacji m.in. w zawiłościach logiki modalnej i filozofii lingwistycznej, nie cieszyła się zbyt dużą popularnością wśród polskich literaturoznawców i właśnie Annie Łebkowskiej zawdzięczamy to, że zaistniała w naszym dyskursie teoretycznym wraz z towarzyszącą jej obfitą literaturą przedmiotu w językach obcych. Badaczka postrzegała fikcję przede wszystkim jako czynnik konstytuujący semantykę wypowiedzi literackiej. Interesowały ją takie zjawiska, jak autotematyzm, metafikcja, narracje kontrfaktyczne, fokalizacja, techniki punktu widzenia – innymi słowy cały repertuar chwytów właściwych prozie fabularnej o charakterze „możliwościowym”, probabilistycznym. Swoje rozważania na ten temat ilustrowała przykładami literackimi, których bez liku dostarczał jej dwudziestowieczny modernizm i postmodernizm, zarówno rodzimy, jak i obcy. To wtedy powstały jej znakomite studia o prozie Kuśniewicza i Parnickiego, zaś wśród nazwisk twórców, których utwory Łebkowska wówczas często analizuje i interpretuje lub choćby tylko przywołuje tytułem przykładu, wymienić można m.in. Itala Calvina, Jorgego Luisa Borgesa, Umberta Eco, Eliasa Canettiego, a spośród twórców rodzimych – Romana Jaworskiego, Anielę Gruszecką, Tadeusza Konwickiego, Jerzego Andrzejewskiego.

Kolejną książką Anny Łebkowskiej była monografia *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku* (2008). I choć ów tytuł mógłby sugerować, iż w zainteresowaniach badawczych autorki nastąpił jakiś zasadniczy zwrot tematyczny, to zajęcie się kategorią empatii – znów, zauważmy, w sposób pionierski wprowadzaną przez nią do głównego nurtu polskiej teorii literatury – w naturalny sposób wynikało z jej uprzednich fascynacji związanych z fikcją jako fenomenem literackim i kulturowym. Spróbujmy zatem w recenzenckim skrócie prześledzić, jak myśl Łebkowskiej ewoluowała od „fikcji” do „empatii”.

W połowie lat dziewięćdziesiątych pojawiły się w jej pracach dwa kolejne wątki: krytyka feministyczna i nowe media, modyfikując sposób rozumienia przez nią istoty fikcji i literatury. Z obszaru semantyki i ontologii literatury zainteresowania badaczki przeniosły się na obszar literackiej pragmatyki, na zagadnienia komunikacji literackiej, wewnętrznych i zewnętrznych relacji osobowych, tego, co międzyludzkie. Innymi słowy, jak przeważająca część humanistyki ówczesnej, uległy antropologizacji.

Jako krytyczka feministyczna Łebkowska zaistniała przede wszystkim tekstem *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*² i choć w jej dorobku nie ma publikacji jednoznacznie sytuujących ją po stronie tego nurtu w badaniach literackich – raczej go omawia i popularyzuje, niż uprawia – to od tej pory wrażliwość feministyczna będzie stałym *signum* jej postawy badawczej. Piszę „wrażliwość”, a nie np. „świadomość” (która ma konotacje ideologiczne), ponieważ właśnie ta kategoria zyska na znaczeniu, gdy Łebkowska zafascynuje się fenomenem empatii i jego powiązaniem z literaturą. Poświęconą mu monografię zakończy rozdziałem „Dylematy lektury genderowej”, w którym omówi m.in. sposoby, w jakie reprezentacje genderowe wpisują się w – jak to określa – ukształtowanie światów fikcji literackiej. Natomiast zwrócenie uwagi na możliwości, jakie dla komunikacji literackiej stwarza kłączowata i interaktywna przestrzeń

² Anna Łebkowska, „Czy płeć może uwieść poetykę?”, w *Poetyka bez granic*, red. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasiak (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1995), 78–93.

Internetu, stało się niejako naturalną konsekwencją i przedłużeniem badań nad fikcją literacką, będącą wszak niczym innym, jak bardziej staroświeckim sposobem istnienia rzeczywistości cyfrowej. Prace poświęcone literaturze hipertekstowej czy *Role Playing Games* stanowią w dorobku badaczki wątek ważny, lecz peryferyjny, jako że dzieło literackie w jego postaci tradycyjnej (mam tu na myśli tradycyjność medium, czyli książkę, słowo drukowane), w tym zwłaszcza proza powieściowa, pozostaje głównym przedmiotem zainteresowania i, nie bójmy się tego słowa, umiłowania Anny Łebkowskiej.

W wielu miejscach książki o empatii znalazły się ważne deklaracje o charakterze bez mała programowym dla badań Łebkowskiej. Na przykład: „Literatura jest [...] empatycznym pisanem. Poprzez projekcję światów, poprzez oscylację na pograniczu fikcji i metafikcji następuje zjednoczenie pragnienia empatii z literackością”³. Albo: „Opowiedzieć o innym, nie reifikując go, zachowując jego podmiotowy wymiar – oto jedno z zadań, które stawia przed sobą literatura współczesna”⁴. O zadaniach badań literackich autorka pisała wówczas tak: „Myślę tu [...] o takim rodzaju postawy badawczej, który daje szansę na uniknięcie lektury z jednej strony przesadnie zideologizowanej czy instrumentalizującej, z drugiej zaś – nadmiernie ujednolicającej i unifikującej odmiany inności. Dla takiego rodzaju odbioru pomocna może być kategoria wrażliwości”⁵. I wreszcie: „Pragnę [...] podkreślić, że bliskie jest mi takie podejście, które łączy się z pojmowaniem literatury jako dyskursu uprzywilejowanego. [...] owa wyjątkowość polega głównie na tym, że literatura – w sobie jedynie dostępny sposób – daje największą szansę uchwycenia obszaru wymykającego się konstruktom poznawczym. Poprzez relacje między tym, co pozwala się scalić, i tym, co wymyka się procesowi scalania, między tym, co powtarzane jako konwencja, a tym, co podlega demistyfikacji [...] pozwala uchwycić to, co inaczej niepochwytne, w tym także to, co mieści się w kulturze oficjalnej i zarazem ją przekracza”⁶.

Znaczenie monografii *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku* polegało więc nie tylko na tym, że wprowadzała ona odbiorcę w stosunkowo nową problematykę teoretyczną i w oryginalny sposób aplikowała tytułową kategorię do analizy konkretnych zjawisk literackich, ale również – a może przede wszystkim – na tym, że nie uchylała się od postawienia na nowo fundamentalnego pytania „czym jest literatura?” oraz udzielenia na nie sugestywnej, dobrze uargumentowanej odpowiedzi. Od tej pory w centrum zainteresowań badawczych Anny Łebkowskiej coraz wyraźniej zaczęły się sytuować relacje między antropologią kultury i literaturą, a ściślej – z jednej strony zagadnienie literackiego wymiaru antropologii kultury, z drugiej zaś antropologizacji badań literackich. Nacisk kładziony jest przez nią jednak wciąż na wyjątkowość zjawisk literackich, nie zaś na utożsamianie literatury z innymi obszarami tego, co kulturowe.

Książka pt. *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku* daje kolejne świadectwo owemu zwrotowi antropologiczno-kulturowemu w badaniach Anny Łebkowskiej. W tomie tym autorka zgromadziła – opracowane na nowo i umieszczone w nowym kontekście – swo-

³ Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2008), 61.

⁴ Łebkowska, 174.

⁵ Łebkowska, 186.

⁶ Łebkowska, 293.

je najważniejsze artykuły z ostatniej dekady. Skomponowała z nich trzy części zorganizowane wokół tytułowych słów kluczy. Część pierwsza zatytułowana „Ciało i zmysły” zawiera trzy rozdziały: „Somatopoetyka”, „Świat dotyku” oraz „Pochwała dotyku w dyskursie współczesności”. Pierwszy z nich należy do dość licznie reprezentowanych w dorobku Anny Łebkowskiej artykułów przekrojowo-encyklopedycznych – w umiejętności i potrzebie ich pisania widzę ślad szkoły Henryka Markiewicza, zwłaszcza jego metody „przekrojów i zbliżeń”, której przydatności w porządkowaniu i upowszechnianiu dyskursów humanistyki nie sposób przecenić. W projekcie somatopoetyki chodzi przede wszystkim o analizowanie i interpretowanie tego – wedle słów autorki – „jak ciało łączy się z literaturą”, o „badanie ciała ukształtowanego przez kulturę” i analizę „sposobów jego odzwierciedlania w literaturze”⁷. Wskazawszy obszary i kierunki, w jakich podążać może lektura zorientowana somatopoetologicznie, Łebkowska przystępuje do sprawdzenia tego narzędzia w praktyce, skupiając uwagę na kwestiach związanych ze zmysłem dotyku i jego literackimi uobecnieniami. Najpierw – w rozdziale drugim – czyta pod tym kątem powieści Zofii Romanowiczówny, a następnie, w rozdziale trzecim, pokazuje, jak „taktylność” („dotykowość”) gra i znaczy w koncepcjach takich teoretyków, jak Elizabeth Grosz, Stephen Greenblatt czy Hans Ulrich Gumbert, a także w prozie Toni Morrison i eseistycy Jolanty Brach-Czainy.

Teksty zebrane w drugiej części tomu wpisują się w tzw. zwrot afektywny w humanistyce współczesnej. (W tym miejscu warto zauważyć, że na gruncie polskim to właśnie krakowskie środowisko literaturoznawcze szczególnie dynamicznie rozwija badania związane z tą problematyką, a prace Łebkowskiej odgrywają w tym nurcie ważną, często inspirującą rolę). Autorka kontynuuje tu pracę interpretacyjną nad polską i obcą prozą XX i XXI wieku, skupiając uwagę na takich zagadnieniach, jak relacja między aktem twórczym a jego aspektem afektywnym (rozdział „Zdarzenie – afekt – twórczość”, w którym „zbliżeniowej” lekturze poddaje twórczość Vladimira Nabokova, Georges’a Pereca, Marguerite Duras i Jeanette Winterson); kategoria wstydu we współczesnych studiach kulturowych (rozdział „Wstyd i niebyt” z analizami prozy Magdaleny Tulli, Zyty Rudzkiej i Jacka Dukaja); „teatr mowy”, czyli sposoby wykorzystywania zaimków osobowych w najnowszej prozie polskiej („Co nowego w «teatrze mowy»?”) – tu w centrum uwagi jest proza Zbigniewa Kruszyńskiego, Olgi Tokarczuk i znów Jacka Dukaja); wreszcie omówiona w sposób przekrojowo-teoretyczny kwestia empatycznego odbioru literatury (rozdział „Odbiorca empatyczny. Między symulacją a afektem”).

Na chwilę i niejako tytułem dygresji chciałabym się zatrzymać przy wnikliwych uwagach Anny Łebkowskiej na temat twórczości Jacka Dukaja, podzielam bowiem jej upodobanie do tej prozy, a zwłaszcza do *Lodu*. Badaczka widzi w tym pisarzu „współczesnego mistrza teatru mowy”, analizuje w *Lodzie* „specyficzną formę antropologii wstydu” oraz uważa, że „czas już najwyższy, żeby powieści szeroko rozumianej fantastyki nie ujmować osobno, na zasadzie zamkniętego, odizolowanego kręgu”⁸. U teoretyczki fikcji literackiej i światów możliwych takie stanowisko jest najzupełniej zrozumiałe, ale dobrze się dzieje, że upowszechnia się ono również wśród innych badaczek i badaczy literatury (m.in. Monika Brzóstowicz-Klajn, Agnieszka Gajewska, Grażyna Gajewska, Jerzy Jarzębski, Krzysztof Uniłowski). Fantastyka (w literaturze, filmie,

⁷ Anna Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019), 16–17.

⁸ Łebkowska, 119–120.

komiksie, grach wideo) staje się dziś pierwszoplanowym fenomenem kulturowym, zdecydowanie przekracza granice popkultury i można tylko się cieszyć, że polska twórczość z tego kręgu bez problemu konkuruje na rynku światowym.

Na ostatnią część omawianej książki złożyły się trzy teksty: „Przyszłość literatury wpisana w jej historię (wiek XX i czasy współczesne)”, „Europa wyobrażona w literaturze doby modernizmu” oraz „Afirmacja świata w powieści dla dziewcząt (Wanda Borudzka)”. Dwa pierwsze mogłyby się rozwinąć w samodzielne monografie – tak ważkiej problematyki dotyczą i tak szerokie ramy czasowe obejmują. Anna Łebkowska objawia się w nich najpierw jako historyczka literatury, ukazując sposoby, w jakie polski i światowy dyskurs historycznoliteracki w danym momencie dziejowym „projektuje przyszły świat literatury”⁹. Przegląd ów rozpoczyna na przełomie XIX i XX wieku, by zakończyć go na najnowszych syntezach historii literatury francuskiej, niemieckiej i amerykańskiej. Natomiast artykuł o kulturowych figurach Europy uwzględnia w perspektywie polonocentrycznej twórczość różnych autorów i autorek, od Młodej Polski aż do końca międzywojnia. Może najlepiej scharakteryzuje rangę tego studium wypowiedź Sławomira Iwasiowa, który miał do czynienia z jedną z jego wcześniejszych wersji i w swojej książce *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku* napisał: „Pracę Anny Łebkowskiej traktuję jako punkt odniesienia, ale też punkt odbicia – to rodzaj inspiracji, która motywuje do zadawania pytań o obecne w dyskursie literaturoznawczym możliwości odczytywania reprezentacji Europy (a więc jej figur, obrazów, metafor z nią związanych...)”¹⁰. Od siebie zaś dodam, że obie rozprawy – Łebkowskiej i Iwasiowa – czytam dziś z uczuciem nostalgii i melancholii – wszak powstały w epoce sprzed kryzysu uchodźczego oraz brexitowego i mówią o literaturze, która kryzysów tych nie przewidywała (choć nieobce były jej klimaty katastroficzne).

Tekst zamykający książkę Anny Łebkowskiej był dla mnie prawdziwą niespodzianką. Skąd bowiem u badaczki zgłębiającej najzawilsze labirynty prozy fikcjonalnej, teorii i historii literatury wzięła się potrzeba przeczytania prostej powieści dla dziewcząt *Dorota i jej towarzysze* autorstwa Wandy Borudzkiej, w dodatku napisanej i opublikowanej w głęboko socrealistycznym roku 1952? I nie tylko przeczytania, ale podzielenia się tą lekturą w formie akademickiego artykułu usytuowanego w tak nacechowanym miejscu książki, jakim jest jej zakończenie? Jak się okazało, autorka tekstem tym nawiązała do gestu wykonanego przeze mnie w książce *Czytelnik jako kobieta*¹¹, którą zamknęłam rozdziałem pt. „Kobieta mówi wielkie Tak”. Analizowałam w nim pewien topos pisarstwa kobiecego aktualizowany w powieściowych scenach ilustrujących w finale utworu kobietą afirmację życia, często na gruzach kultury patriarchalnej – za przykład służyły mi wówczas m.in. *Ulisses* Joyce’a, *Pani Dalloway* i *Do latarni morskiej* Virginii Woolf oraz *Buddenbrokowie* Manna. Odnajdując ten topos w *Dorocie i jej towarzyszach*, Anna Łebkowska ukazała, jak w tej powieści „groza wojny, groza najbliższej przeszłości w różnych postaciach daje znać o sobie, jednak zdecydowanie dominuje pocieszenie, optymizm i owo «Tak!» mówione światu”¹². To nawiązanie sprawiło mi wielką przyjemność.

⁹ Łebkowska, 165.

¹⁰ Sławomir Iwasiów, *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku* (Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2013), 103.

¹¹ Ewa Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007), 207–223.

¹² Łebkowska, 262.

W omawianej książce pojawiają się sygnały, które mogą wskazywać kierunki kolejnych wędrówek Anny Łebkowskiej między teoriami. Wśród nich obiecujący wydaje się zwłaszcza wątek wywołany w rozdziałach drugim i trzecim, przy okazji rozważań na temat dotyku i perspektyw badań nad taktylnością. Jak pisze autorka, we współczesnych studiach nad tym zmysłem wysuwa się na plan pierwszy kwestia granic ciała i „nicowanych relacji między wnętrzem a zewnątrz”. W tym kontekście wagi nabierają zwłaszcza takie zagadnienia, jak „ustawiczne stykanie całego ciała ze światem [...], ustawiczne bycie wśród innych istnień ludzkich i nieludzkich, i wreszcie [...] bycie wśród przedmiotów. Obecnie, wedle rozpoznań Łebkowskiej, taką „optykę pojmowania taktylności”¹³ najmocniej wspierają teorie sieciowe z koncepcją ANT Brunona Latoura na czele oraz teoria afordancji, czyli możliwości działania dostarczanych przez środowisko, w którym znajduje się podmiot percypujący¹⁴. Dziś termin ten, ukuty w latach siedemdziesiątych XX wieku przez Jamesa J. Gibsona w odniesieniu do teorii tzw. percepcji bezpośredniej, funkcjonuje głównie w dziedzinie IT, gdyż takim środowiskiem szczególnie często bywa dla nas uniwersum cyfrowe, zaś miejscem „styku” – komputerowy interfejs. W tej problematyce kumulują się najróżniejsze obszary dotychczasowych zainteresowań Anny Łebkowskiej – od fikcji i światów możliwych (rzeczywistość wirtualna, rzeczywistość rozszerzona), przez nowe media, aż po empatię i cielesność, a sama badaczka najnowszą książką dowodzi, że wciąż zajmuje jedno z czołowych miejsc w awangardzie polskich teoretyków i teoretyczek literatury.

¹³Łebkowska, 70–71.

¹⁴W próbach stworzenia polskiego odpowiednika tego terminu pojawił się m.in. neologizm „dostarczanty” (od ang. *to afford* – dostarczać).

Bibliografia

- Iwasiów, Sławomir. *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2013.
- Kraskowska, Ewa. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Łebkowska, Anna. „Czy płeć może uwieść poetykę?”. W *Poetyka bez granic*. Zredagowane przez Włodzimierz Bolecki i Wojciech Tomasiak, 78–93. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1995.
- . *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2008.
- . *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków: Universitas, 2001.
- . *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

ANNA ŁEBKOWSKA

EMPATIA

fikcja literacka

ABSTRAKT:

Artykuł omawia najnowszą monografię Anny Łebkowskiej pt. *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku* w kontekście wcześniejszych badań i publikacji autorki. Na pierwszy plan wysuwają się tu zagadnienia teoretyczne związane z prozą współczesną, podejście kulturowe w badaniach literackich oraz zwrot afektywny w humanistyce.

afekty

T E O R I A L I T E R A T U R Y

somatopoetyka

nowe media

NOTA O AUTORZE:

Ewa Kraskowska – ur. 1954, profesorka literaturoznawstwa. kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne obszary zainteresowań badawczych to pisarstwo kobiet oraz studia nad przekładem. W roku 2018 wydała monografię *Tyłem, ale naprzód. Studia i szkice o Themersonach* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań).