



Anna Gawarecka

Marcin Jauksz

Toril Moi

Marta Tomczok

Tomasz Umerle

zima 19

2020

Poetyka opisu

Znowu jest coś do opisania. Tak można by najprościej podsumować zmiany w sposobie myślenia o zadaniach mimetycznych lub reprezentacyjnych literatury. (...)

Bardzo możliwe, że uczestniczymy wszyscy w narodzinach nowego literaturoznawstwa opisowego, a może nawet humanistyki opisowej.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy:

Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – 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

Karolina Hamling – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: *Martwa natura ze szparagami*, Adriaen Coorte, 1697

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

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima 2020 (19) rok V | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2020

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>Wielki powrót opisu</i>	s. 4
teorie	Marta Tomczok, <i>Ontologia nienowoczesności w poezji Piotra Szewca</i>	s. 6
	Marcin Jauksz, <i>Cienie codzienności. Poetyka opisu w Lalce w świetle notatek o kompozycji Bolesława Prusa</i>	s. 18
	Rafał Kochanowicz, <i>Opisać świat wspomnieniem. Antecedencje w najnowszych fabularyzowanych grach cyfrowych</i>	s. 34
przekłady	Toril Moi, <i>„Nic tu nie jest ukryte”. Poza hermeneutyką podejrzeń</i>	s. 48
praktyki	Justyna Szczęsna, <i>„Wszystko jest warte opisania”. Przypadek Jacka Baczyka</i>	s. 62
słownik poetologiczny	Tomasz Umerle, <i>Dokumenty systemu literackiego jako przedmiot badań empirycznych</i>	s. 76
archiwum poetologiczne	Gerard Ronge, <i>W stronę rozszerzenia zbioru funkcji. Propozycja lektury O opisie Janusza Sławińskiego</i>	s. 88
krytyki	Anna Gawarecka, <i>Gdy sługa staje się panem. Czeskie próby uporządkowania problematyki deskryptywności</i>	s.102

Wielki powrót opisu

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Znowu jest coś do opisania. Tak można by najprościej podsumować zmiany w sposobie myślenia o zadaniach mimetycznych lub reprezentacyjnych literatury. Najróżniej definiowana realność – spekulatywna, traumatyczna, doświadczeniowa, pamięciowa, emocjonalna itd. – stoi lub przynajmniej majaczy poza zapisem. Tym samym opis nie jest li tylko retoryczną maszyną wytwarzającą złudny „efekt realności”, wedle znanej formuły Rolanda Barthesa, ale stanowi jeden z kluczowych składników każdego przedsięwzięcia językowego, które stara się w inwencyjnym trybie opisywać pewną realność, przymierzyć się do jej osobliwej, ponownie odczutej ontologii.

Niedawno Toril Moi upomniwała się ponadto o opis jako istotne narzędzie badań (drukujemy fragment jej Rewolucji tego, co zwyczajne na ten temat). Odbyły się także dyskusje nad znaczeniem opisu w różnych dyscyplinach nauki (zainicjowane przez Sharon Marcus, Heather Love oraz Stephena Besta), gdyż przecież jest to procedura naukowa stale używana w badaniach medycznych, w naukach ścisłych, socjologicznych, psychologicznych itd. Znajduje się tutaj ważny obszar rozpoznania eksperckich literaturoznawstwa i językoznawstwa, z którymi liczyć się muszą wszelkie pozostałe dyscypliny.

Problematyka poetyki opisu zyskuje przeto na znaczeniu jako szczególnie interesujący obszar badań i rozwoju pomysłów koncepcyjnych. Przypominamy sobie zatem w tym numerze, że było to zagadnienie uważnie studiowane w tradycji środkowoeuropejskich badań strukturalistycznych. Klasyczne ustalenia teoretyczne poczynił na ten temat Janusz Sławiński, którego współczesną lekturę proponuje Gerard Ronge. Niedawno wydany interesujący tom badaczek i badaczy czeskich korzysta z archiwów strukturalizmu czechosłowackiego, a zarazem sprawdza potrzeby obecnych badań nad opisem w kulturze wielomedialnej (Anna Gawarecka). Rozwinięciem tego staje się kwestia opisu jako składnika poetyki najnowszych gier wideo (Rafał Kochanowicz). Bardzo istotny okazuje się opis także dla badań nad możliwościami cyfrowego archiwizowania dokumentów życia literackiego i innych, jak by powiedział Jurij Tynianow, faktów literackich (Tomasz Umerle).

Opis staje się wreszcie decydującym składnikiem tych tekstów literackich, które mierzą się z najboleśniejymi doświadczeniami. Karl Ove Knausgård napisał swoją słynną Moją walkę w oparciu o przekonanie, że to śmierć nie pozwala dłużej utrzymać tezy o wyłącznie językowej naturze rzeczywistości. Z tego powodu warto wrócić do ważnej polskiej książki literackiej z lat 90., czyli Zapisków z nocnych dyżurów Jacka Baczaka, dla jego ówczesnych opowieści o umierających w hospicjach nie mieliśmy chyba wtedy dość chwytnych języków badawczych. Być może prześledzenie samej poetyki opisu Baczaka pozwala dziś na lepszy wgląd w problematykę jego poruszającej książki (Justyna Szczęsna). Zapewne dlatego też miniony, umarły świat polskiej prowincji lat 60. i 70. pokazywany uparcie w poezji Piotra Szewca w jego zaskakującej formie animizmu literackiego tak bardzo potrzebuje czułego opisu (Marta Tomczok). Warto też koniecznie wrócić do złotej ery opisu literackiego, do czasów wielkiej powieści realistycznej, by w ponownej lekturze dostrzec, jak bardzo subtelna była wiedza o psychologicznym znaczeniu opisu w Lalce Bolesława Prusa (Marcin Jaukszy).

Proponując temat "poetyka opisu" nie spodziewaliśmy się, że zdarzy nam się jako redakcji po raz drugi sytuacja, w której sprowokowaliśmy nadspodziewanie liczne reakcje badaczek i badaczy. Zależy nam na oddaniu tego fermentu koncepcyjnego, dlatego przygotowaliśmy dwa numery na ten temat. Bardzo możliwe, że uczestniczymy wszyscy w narodzinach nowego literaturoznawstwa opisowego, a może nawet humanistyki opisowej.

Ontologia nienowoczesności w poezji Piotra Szewca

Marta Tomczok

ORCID: 0000-0001-9512-007X

Anachronizm

Wiersz Piotra Szewca *Gorzkie żale*, pochodzący z 2013 roku, przynosi sugestywny obraz polskiej wsi. Jest on na tyle przekonujący, że ma się wrażenie, jakby opisywane zdarzenia rozgrywały się w tej właśnie chwili, a oprócz nich nie działo się nic innego: nie wybuchały wojny, nie rodziły się dzieci, nie ginęły gatunki roślin i zwierząt, nie umierali ludzie. Istotne jest tylko to, że:

Myszy pogryzły makówki w spichlerzu pękają strąki
sypie się fasola dziurawy dach przecieka z osiki lecą
liście i kleją się do butów gdy przysiadamy na schodach
sieni jakby wojsko czarne płyną gorzkie żale chleba naszego
powszedniego zbierz jajka mówi babcia w zimnym deszczu
krowy mokną drzemią nastroszone kury kot miauczy znajomo
pyskuje sieczkarnia rzyga pociętą słomą przed zmierzchem
zabłąkany gołąb szuka domu już odleciał krótki dzień oderwał się
od kalendarza pospiesznie przeprawia się przez zaorane pola¹.

¹ Piotr Szewc, „Gorzkie żale”, w *Tymczasem. Wybór wierszy* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2019), 51. O ile nie podano inaczej, wszystkie wiersze cytowane w artykule pochodzą z tego zbioru, oznaczanego symbolem „T”, pełnym tytułem utworu oraz odnotowaniem strony publikacji.

W powyższym opisie uderza nagromadzenie zwykłych zajęć i rzeczy, ich nadmiar, przesadnie wyeksponowana praktyczność. Jeśli popatrzyć na nią nie jak na wadę tekstu, szczególnie wadę o charakterze estetycznym, lecz jak na sygnał odnowienia kategorii opisu, można by w *Gorzkich żalach* odnaleźć elementy koncepcji Tima Ingolda dotyczące tworzenia opowieści o materiałach². Jak twierdzi brytyjski antropolog, naszą uwagę powinny zajmować przede wszystkim praktyczne historie rzeczy. „Aby **opisać** [podkreśl. M.T.] właściwości materiałów, należy opowiedzieć historię o tym, co się z nimi dzieje, gdy przepływają, mieszają się i mutują”³.

Polecenie „zbierz jajka”, wydane przez bohaterkę wiersza, babcię, znaczy tyle samo, co najważniejsze decyzje polityczne tamtego czasu. Jednocześnie – pozostajmy przy wrażeniach zaskoczonego czytelnika – nieco razi prostotą, dziwi gwałtownością odwrotu od ważnych problemów nowoczesności, irytuje niczym zachowanie nie na miejscu. Dlaczego w ogóle polecenie „zbierz jajka” miałoby kogokolwiek obchodzić? Po co znalazło się w poezji?

Napisany kilka lat temu tekst nie dotyczy tylko czasu, w jakim powstał. Jest wspomnieniem wsi sprzed półwiecza, które wkraśli się do teraźniejszości i stało się jej częścią. Skomplikowana sytuacja temporalna *Gorzkich żali*, tak jak i całej twórczości poetyckiej Szewca, wydaje się wynikiem swobodnego stosunku poety do przeszłości i współczesności, ale przede wszystkim przyswojenia kategorii anachronizmu, którą niekiedy utożsamia się z mieszaniem czasów, dowolnym kojarzeniem perspektyw, antycypacją historii bądź retrospektywami umieszczonymi w przyszłości. A zatem także i z Ingoldowskimi kryteriami opisu. Jak pisze Marek Zaleski:

Anachronizm jest uznawany za narzędzie odzyskiwania przeszłości uwięzionej w teraźniejszości, teraźniejszości niekoniecznie zawłaszczanej właśnie przez reżimy władzy i wiedzy. Benjaminowska metafora „wywoływania obrazów przeszłości” jest tu szczególnie może wymowna. Obcujemy z minioną historią niczym z tekstem, rzeczywistość – ta teraźniejsza, albo miniona – zdeponowana jest w tekście w formie obrazów, które można porównać do obrazów potencjalnie istniejących na światłoczułej płycie⁴.

Omówiona pokrótce przez badacza kategoria kojarzy się z tą poezją z wielu powodów. W połowie lat dwutysięcznych, gdy Szewc publikuje zbiór *Całkiem prywatnie* i zawiesza pisanie powieści, literatura polska mierzy się z problemem konsumpcjonizmu i zaawansowanego kapitalizmu (*Fototapeta* Michała Witkowskiego), emigracji (*Dom Róży* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego, *Powrót Aleksandra* Zbigniewa Kruszyńskiego), uchodźstwa oraz wykluczania różnorodnych grup społecznych (*Skaza* Magdaleny Tulli). Sprawa przeszłości i jej reprezentacji staje się jednocześnie o wiele istotniejsza niż wszystkie pozostałe, pojawia się jednak w tak zróżnicowanych językowo i poetologicznie opowieściach (m.in. Andrzeja Barta, Stefana Chwina, Jerzego Ficowskiego, Mikołaja Łozińskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza), że nawet dzisiaj ich uporządkowanie i przedstawienie w postaci jednej syntetycznej koncepcji wydaje się trudne.

² Osobnego studium wymaga kategoria materiału w poezji Szewca. Celowo nie piszę tu o materialności, bo akurat to pojęcie wzbudza wiele słusznych wątpliwości u Ingolda. Por. Tim Ingold, *Materiały a materialność*, w *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i opracowanie Ewa Klekot (Kraków: Instytut Architektury, 2018), 5–34.

³ Ingold, *Materiały a materialność*, 31.

⁴ Marek Zaleski, „Alaryk ante portas, czyli korzyści z anachronizmu”, w *Sam poczętek. Lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska (Warszawa: Elipsa Dom Wydawniczy, 2017), 195.

O anachroniczności wielu tekstów poetyckich Szewca mogą także świadczyć ich tematy i bohaterowie: przede wszystkim Czołki, wieś położona w gminie Sitno w powiecie zamojskim, wymieniana przez poetę dziesiątki razy, Łabuńka, Czarny Potok, Stabród, Majdan, Łapiguz; rzeczy codziennego użytku, zwierzęta i rośliny, których nazw się dziś nie pamięta: ciernik, przetak, śnieguliczka, kury leghorn, perlice, fajtak, pójdzka, przylepek pomrocznik, kanarkowy kolor ścian, sagan, listkowiec cytrynek; ludzie znani tylko swoim najbliższym i autorowi: pani Bilowa, pan Kawa, pani Baranowa, stary Kuczyński, Skórkowa; dawno minione wiejskie zwyczaje i rytuały, jak nabożeństwa majowe przy figurze, pasienie krów, sianie własną ręką zboża, dymiące kartofliska, skubanie gęsi, krojenie ziemniaków wiosną, jesienne otwieranie makówek, mierzenie fajtakiem zagonów.

To, co niedawno zakończone, należy jeszcze do mało interesującej, nie dość dobrze przetrawionej i zakonserwowanej przeszłości. Przykładem takiej właśnie przeszłości są opisywane przez Szewca rzeczy, sytuacje i zdarzenia. Nie nadają się na symbole i metafory (ze względu na swój młody wiek i niepozorność⁵, ale też, bardzo często, przez brak związku z tzw. kulturą wysoką czy chłopską „etymologię”), pod wieloma względami nie mogą też konkurować z problematyką wielkomiejskiego świata, nie sposób ich też nazwać istotnymi z punktu widzenia życia społecznego, sztuki czy nauki (jak polityka lub ekonomia)⁶. Z prostego wyliczenia wynika, że opisywane w tej poezji byty są rozsądnikiem wielu nowoczesnych sposobów ujmowania rzeczywistości, w tym także wspomnianego anachronizmu – kategorii wywodzącej się z dualistycznego przeświadczenia o rozdzielnym istnieniu czasów, temporalności i modalności. Wszystko to sprawia, że należałoby je analizować nie za pomocą tradycyjnych pojęć, ale przeciwnie, pojęć nowych, mocno związanych z materiałem poetyckim bądź na jego podstawie wypracowanych, z niego wyjętych.

Tymczasem przywracając operacyjność anachronizmowi, Zaleski umieszcza go w słowniku terminów nowoczesnych i czyni odpowiedzialnym za umacnianie pewnych podziałów i porządków. Celem tego artykułu jest natomiast udowodnienie, że poezja Piotra Szewca nie ma nic wspólnego z kategoriami myślenia zachodniego, na których opiera się modernizm, ale przekracza je w kierunku nowej ontologii zaprzeczającej, z bliżej nieznanymi powodami, nowoczesności. Tworzą ją różne, nietrwałe spłoty, na potrzeby niniejszego szkicu przedstawione w trzech, być może przesadnie uporządkowanych, grupach: martwe – żywe⁷, teraźniejsze – przeszłe, ludzkie – nieludzkie⁸. Dzięki zaproponowanemu podziałowi i omówieniu wybranych wierszy, należących do wspomnianych porządków, będzie można pokazać, że nowa ontologia nie sprowadza się do prywatnej mitologii funkcjonującej na obrzeżach społeczno-politycznego zaangażowania podmiotu, ale jest całkiem poważną, silną propozycją zanegowania rzeczywistości i zdemontowania większości tworzących ją podziałów, w tym przede wszystkim podziału na to, co ważne tu i teraz oraz przestarzałe.

⁵ Por. na ten temat: Tomasz Mizerkiewicz, „Twórczość niepozorna i nowa fenomenologia. O wierszach Piotra Szewca”, w *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Lucyna Marzec (Poznań: Pasaże, 2015), 75–83.

⁶ Wiele wierszy Szewca, szczególnie z tomów *Całkiem prywatnie* i *Moje zdanie*, to ekfrazy, również one przetwarzają tematykę ściśle związaną z przedstawianiem przyrody oraz krajobrazów podmiejskich i wiejskich przez grafików, m.in. Leszka Różgę, Leopolda Lewickiego, Barbarę Rosiak, Stanisława Fijałkowskiego, i malarzy (zamieszczona na okładce *Światelka* akwarela Henryka Wańka).

⁷ Antynomia, zapisywana bez myślnika jako „martwe żywe”, występuje w wierszu *Dawno nieobecne*. Piotr Szewc, „Dawno nieobecne”, w *Cienka szyba* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014), 33.

⁸ Nazwy grup, mające charakter opozycji, w istocie oznaczają związek objętych tą nomenklaturą obiektów z pasażami. Z kolei pasaż (fr. *passage* – przejście) jest rozumiany nie tyle jako opozycyjnie zestawione przymiotniki, ale łącznik, znamionujący ruchomość, a nawet „ślizganie się” znaczenia.

Lubelska wieś lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych może wydawać się nie tylko anachronizmem, ale także *backlashem*. Próbując wytłumaczyć to trudne do zdefiniowania pojęcie, wprowadzone przez Susan Faludi w pracy *Backlash: The Undeclared War Against Women*⁹, Piotr Forecki sięgnął po tak różne określenia jak rykoszet, reakcja i – w znaczeniu dosłownym – „gwałtowne odrzucenie kolby tuż po wystrzale broni palnej”¹⁰. Należący do słownika feminizmu, a zatem tradycji obcej Szewcowi, *backlash* oznacza także „antagonistyczną reakcję, sprzeciw, kontruderzenie wobec zachodzących zmian społecznych oraz pojawiających się postępowych idei”¹¹. Rolę *backlashu* może odegrać nie tylko określona reakcja społeczna, ale także literatura czy sztuka. Konsekwentnie notowane relacje z życia lubelskiej wsi po roku 2000, a szczególnie rodzinne relacje, przeplatane wspomnieniami, stanowią dla Szewca przywołane „kontruderzenie” – są odpowiedzią na logikę późnego polskiego kapitalizmu, o której raz po raz wspomina w *Całkiem prywatnie*. Przykładem manifestacji takiego stanowiska może być *Ciało obce*, wiersz z wplecionym wspomnieniem „gomułkowskiej Polski powiatowej”:

[...] przypomniły mi się czarno-białe
filmy z dzieciństwa ubożuchna gomułkowska Polska
powiatowa no więc zagarnia mnie zawłaszcza na próżno
staram się to ciało obce zjednać umocni się albo tracę
energię już jej nie odzyskam wstaję wychodzę kładę się
zostaję (*Ciało obce*, T, 28).

Polska powiatowa to w poezji Szewca nie tylko wiodący temat, to właśnie ów równoznaczny z wystąpieniem czasu z brzegów anachronizm, reakcyjny *backlash*, wreszcie „nasadka” na rzeczywistość, przy bliższym oglądzie okazująca się nią samą. Jak w *Przetarłem oczy*, gdzie podmiot, spacerując między nowymi domami położonymi na jednej z zamojskich ulic (Spadek), zaczyna w nich rozpoznawać minione:

[...] i znikwały nowe domy zajęły miejsce starych inne
właśnie się rozpadły w przechodniach chciałem
rozpoznać dawnych znajomych pomyślałem o moich (*Przetarłem oczy*, T, 58).

Sploty

Rozważając możliwość analizowania poezji Szewca za pomocą kategorii twórczości niepozornej, Tomasz Mizerkiewicz sięgnął po pojęcie obecności Hansa Ulricha Gumbrechta:

[...] specjalny, trochę peryferyjny status twórczości niepozornej bierze się z tego, że należy ona – mówiąc słowami Gumbrechta – do kultury obecności danego czasu. Tworzona jest nie dla zawiązywania relacji logicznych, hierarchizacji, fabularyzacji i interpretacji, które to przykładowo wymienione aktywności

⁹ Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against Women* (New York: Crown Publishing Group, 1991).

¹⁰ Piotr Forecki, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej* (Warszawa: IBL PAN, 2018), 22. Do tego znaczenia może – w przewrotny sposób – nawiązywać ostatnie zdanie wiersza *Niewiele czasu*: „nagle korkowiec wystrzelił i zrobiło się ciemno”. Cyt. za: Piotr Szewc, „Niewiele czasu”, w *Światelko* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017), 9.

¹¹ Forecki, *Po Jedwabnem*, 23.

zakładają dystans oraz odnoszenie się do świata widzianego jako gra znaczeń. Swoje zadanie widziałyby raczej w rozpoznaniu tego, jak współlistnieją ze sobą pewne zjawiska, tworząc wspólnie coś w zasadzie afabularnego – zbiorowość równorzędnych obiektów postrzeganych jako obecne¹².

W rozpoznawaniu afabularnych zestawień obiektów równorzędnych Mizerkiewicz jest pionierem – poezja Szewca okazuje się bowiem zbiorem splotów i ciągów, pełnych wspomnień, zmyśleń, przekręceń rzeczywistości, ale i bardzo dokładnie zapamiętanych faktów. O tym koncepcie, choć zdaje się on narzucający, w odniesieniu do twórczości poetyckiej autora *Światelka* wcześniej nikt nie pisał. Skądinąd wyjaśnianie jej za pomocą tych samych narzędzi, jakie krytyka stosowała do prozy autora *Zagłady*, a więc przede wszystkim kategorii małych ojczyzn i mitografii, nie ma większego sensu nie tylko dlatego, że zakres problemów podejmowanych przez poetę w zbiorach *Całkiem prywatnie*, *Moje zdanie*, *Cienka szyba* i *Światelko* jest szerszy niż wspomniane pojęcia¹³. Nie ma ono sensu także dlatego, że stabilna rzeczywistość Zamościa, znana z trylogii powieściowej, uległa tu złamaniu, przetarciu i rozkruszeniu, w efekcie stając się zbiorowiskiem różnych drobin, zagmatwanych ontologicznie bytów, niejasnych dyskursów, nieusystematyzowanej wiedzy. Znaleźć w nim można duchy zmarłych, na wpół żywe postacie, zjawy, mary senne, stare, bezużyteczne przedmioty, miejsca trudne do lokalizacji na mapie, powyrywane z atlasów i życiorysów bohaterów, słowem – szereg informacji niedających się w żaden prosty sposób uporządkować ani wykorzystać. W innym miejscu Mizerkiewicz porównuje ten stan rzeczy do „płynności” i „wędrówki”, mówi o poluzowaniu więzów między obiektami, a wreszcie o zmianie przestrzeni życia ludzkiego podmiotu z ziemskiej na powietrzną¹⁴.

Poezja Szewca wydaje się laboratorium ontologii nienowoczesności, miejscem, gdzie dochodzi do usunięcia sztucznie narzuconych przez nowoczesność podziałów na władzę i wiedzę, technikę i naturę, oraz zawiązania nowych sojuszy. Za Brunonem Latourem można nazywać ten sposób budowania relacji „zrzeszaniem” (fr. *rassembler*). Wyraża się on m.in. w porównywaniu „definiowania (lub niedefiniowania) materii, prawa, świadomości, duszy zwierząt bez przyjmowania za pewnik ustaleń nowoczesnej metafizyki”¹⁵. Dlatego też kategoria kultury obecności, wyjaśniana przez Mizerkiewicza z jednej strony jako dialektyka odkrytego i zakrytego, z drugiej jako pewna właściwość formalna tekstów Szewca, warta jest uzupełnienia o możliwości, które stwarza dla interpretacji tej poezji pojęcie nienowoczesności, zaprojektowane w odruchu zwątpienia w doskonałą ideę modernizmu oraz pod wpływem kryzysu środowiska i ekonomii, do którego doprowadził zachodni kapitalizm, po 1989 roku coraz silniej obecny także i w Polsce powiatowej¹⁶.

¹²Mizerkiewicz, *Twórczość niepozorna*, 78.

¹³Na temat kategorii „małej ojczyzny” i jej upolitycznienia, którego zakładnikiem stała się, zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego, także proza Szewca, por. Krzysztof Uniłowski, „Do czego liberałom potrzebne «małe ojczyzny»?”, *FA-art.*, nr 3-4 (2003): 132–139. Por. także: Jarosław Borowski, „Smak prowincjonalnej magdalenki. Zamość, którego nie ma w prozie Piotra Szewca”, w *Literackie twarze Zamojszczyzny* (Zamość: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu, 2009); Wacław Pyczek, „Jadę do Zamościa”. Geografia poetycka Piotra Szewca”, w *Literackie twarze Zamojszczyzny* (Zamość: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu, 2009); Agnieszka Nęcka, „Drobiazgi życia wyrwane. O poezji Piotra Szewca”, w: *Literatura i obiekt/yw(izm)*, red. Barbara Gutkowska, Agnieszka Nęcka (Katowice: Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2014); Artur Daniel Liskowacki, „Martwe żywe. O poezji Piotra Szewca”, *Elewator* nr 2 (2016); P. Mackiewicz, „Tymczasem. Tutaj”, w Szewc, *Tymczasem*.

¹⁴Tomasz Mizerkiewicz, „Przestrzenne czytanie wierszy Piotra Szewca”, *Nowe Książki*, nr 12 (2019).

¹⁵Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011), 27.

¹⁶Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, 19.

Koncepcję nienowoczesności, której podstawy rozpatrywane będą dalej, należy rozumieć dosłownie. Technologia, będąca istotnym tematem wierszy Szewca, opiera się na prostych, przestarzałych dziś rozwiązaniach i dotyczy przede wszystkim rolnictwa. Jej pośrednikiem (materialnym nośnikiem) jest dziadek. Jak w *Kształcie chwilowym*:

Początek wakacji dziadek klepie kosę
Czołki dźwięczą miarowo
dochodzi południe po krzakach kury sennie gdaczą... (*Kształt chwilowy*, T, 52)

Albo w wierszu *Jak żdźbło*:

[...] jechaliśmy koleinami przez Sitno żółte motyle trzepotały las pachniał
zbierałem jeżyny leć do nieba bo stąd bliżej dziadek woła z furmanki (*Jak żdźbło*, T, 49).

Bohaterką wielu wspomnień Czołek pozostaje także babcia. Zwykle Szewc opisuje jej pracę w polu w huku ciągnika i snopowiązałki: „Piotrusiu mów! zrób powrósło zwiąż to” (*Zwiąż to*, T, 38).

W innym wierszu z *Mojego zdania* rzeczywistość jawi się jak stodoła, w której zamknięto niszczące narzędzia:

[...] na klepisku koło ciągnika odcisnęło ślad ale on tylko
tymczasem gdzieżbyś nie pamiętała ciepło ubrani bo
listopad lub grudzień nad wanną nożem otwieraliśmy
makówki strasznie mnie to nudziło nogi ciepły zmierzch (*Tylko tymczasem*, T, 55).

Bądź jak dom z *Tak trzeba*:

Drogą którą jeździł kiedyś drabiniasty wóz muszę się przeciskać
tyle tu wszystkiego niepotrzebnego
dom zamknięty na kłódkę pusta obora w komórce rdzewieją motyki (*Tak trzeba*, T, 61).

Istotne wydaje się nie tylko to, że Szewc opisuje przestarzałe narzędzia rolnicze, ale także to, że zamiast zmodernizowanej technologii pokazuje proces zniszczenia. Wycina w ten sposób z opowieści czas transformacji, ale i okres upadku wsi pegeerowskiej oraz jej przemian po 1989 roku. Można się zastanawiać nad celowością tego zabiegu. Nie chodzi w nim przecież ani o uwznioślenie najczęściej ciężkiej pracy ludzkiej i dość prymitywnych narzędzi, ani o podkreślenie jej wyczerpującego charakteru. O niewygodach Szewc pisze wymijająco i zdawkowo, powtarzając język, jakim mówi się o nich do dziecka, nie chcąc go zbyt przerazić. Z wiersza *Zwiąż to*, poświęconego zbiorom pszenicy: „konopny sznurek rani dłonie koniki polne skaczą” (*Zwiąż to*, T, 38).

Wyeliminowanie postępu technicznego z opisu życia powojennej lubelskiej wsi oznacza więc przede wszystkim odejście od koncepcji czasu jako nieodwracalnej osi oraz idei kapitalizacji, i jednocześnie porzucenie nowoczesnego magazynowania i muzealizacji przeszłości. Ma także znamiona archaizacji – zjawiska towarzyszącego postępowi, które dla nowoczesnych, jak twierdzi Latour, oznacza powrót wypartego, z którym zidentyfikowano przeszłość,

utwierdzając się w przekonaniu, że da się nad nią zapanować. W poezji Szewca archaiczne wyparte nie przeraża, czas nie płynie, a namnażanie się wspomnień nie oznacza ich inwazji, ale – jak dowodził Mizerkiewicz – „zbiorowość równorzędnych obiektów postrzeganych jako obecne”¹⁷. Poeta kończy z iluzją następstwa czasów, tak charakterystyczną dla nowoczesności. Jego bohater, jadąc z dziadkiem i mamą furmanką, nagle nieruchomieje (w sensie czasoprzestrzennym) i wyrzuca z siebie słowa wiersza: „stanęliśmy koń opuszcza głowę pasie się już ponad czterdzieści lat czeka aż ruszymy” (*Jak żdźbło*, T, 49). W wierszach Szewca to, co od wieków rozdzielane w kulturze, staje się płynną, trudną w opisie masą. Uwidacznia to zakończenie *Na rowerze ze Świątełka*:

[...] wyrzucić sprawy mieszają się ucierają oddzielają koła
jeszcze się kręcą muszę czekać aż terazniejszość rozleje się
jak coraz mniej wyraźna plama¹⁸.

Można zaryzykować tezę, że wszędzie tam, gdzie Szewc pisze o czasie w sposób daleki od tradycji kultury Zachodu (przypomnijmy, że tych wypowiedzi, jak wielu innych, nie traktuje się tutaj jako metafory. W przeciwnym razie rozumienie czasu jako figury pewnej rewolucji kulturowej z pewnością należałoby zmienić), formułuje wnioski bliskie koncepcji nienowoczesności w znaczeniu Latoura. Fragment pracy *Nigdy nie byliśmy nowocześni* nieco na wyrost oddaje tę intuicję:

Perspektywa retrospektywna nazywana przeze mnie nienowoczesną (amodernistyczną) zamiast demaskować, przegrupowuje, denuncjację zastępuje brataniem, rozdziela, a nie podważa. Nienowoczesny jest każdy, kto bierze pod uwagę i Konstytucję nowoczesnych, i populację hybryd. Które ta konstytucja odrzuca (przyczyniając się zarazem do ich rozprzestrzeniania)¹⁹.

Koncepcja nienowoczesności dochodzi w poezji Szewca do głosu jeszcze wyraźniej w dwu spośród trzech wymienionych splotów. Pierwszy tworzą relacje ludzi ze zmarłymi, drugi – związki ze zwierzętami. Źródłem obu – tak jak spiralnie, a nie liniowo rozumianego czasu – jest unieruchomiona we wspomnieniu pochodzącym z drugiej połowy XX wieku polska kultura chłopska. Obcowanie z duchami, należące do głównych tematów *Cienkiej szyby* i *Świątełka*, przeradza się jednak u Szewca w coś więcej niż wiejskie wierzenie oparte na katolickich rytuałach (w rodzaju majowego czy pogrzebowych modlitw). Podobnie jak ruchy czasu uobecnianie się zjaw nie budzi w podmiocie strachu, zwątpienia, zdziwienia i żadnej troski. Jest dokładnie takie, jakie powinno być. Zdarza się, jakby nic innego nie wydarzyło się wówczas na świecie. Przypomina to uwagi poczynione wyżej w związku z wierszem *Gorzkie żale*, wywołującym ten sam co i tutaj afekt zubożenia przy równoczesnej zgodzie na oczekiwany stan rzeczy. Szewc stwierdza to mimochodem, jak w *Bukieciu* z *Cienkiej szyby*, gdzie jedynym dowodem na to, że podmiot ma przed sobą ducha (czyli panią Stasię, która wpadła na chwilę do babci), jest krótkie: „dziwne bo przecież od dawna leży obok mamy” (*Bukieć*, T, 50).

¹⁷Mizerkiewicz, *Twórczość niepozorna*, 78.

¹⁸Piotr Szewc, *Na rowerze, w Świątełku*, 11.

¹⁹Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, 71.

Być może najistotniejsze w postrzeganiu splotu żywe-martwe pozostaje stwierdzenie, że nie przynależy ono do żadnej transcendencji, nie wynika z wiary w cokolwiek, nie ma też charakteru religijnego. Naturalnym kontekstem dla tych rozważań jest wcześniej wspomniany katolicyzm, ale podobnie jak czas, tak i zadeklarowana wiara w Boga nie mieści się w poezji Szewca w żadnych sztywnych ramach, jest doświadczana przez podmiot jak wszystko inne pod wpływem jemu tylko znanych decyzji. Proces doświadczania nieobecnego przypomina sięganie ręką po obecne i w tym sensie ma raczej charakter gestu Gumbrechtowskiego, a nie Latourowskiego; to, co obecne, „winno być możliwe do dotknięcia ludzkimi dłońmi”²⁰.

Sugestywnie o doświadczaniu obecności nieobecnego pisze Szewc w tytułowym wierszu ze zbioru *Cienka szyba*, gdzie swoich bliskich zmarłych – „babcię mamę dziadka ojca Lutka Jacka”²¹ – porównuje do gołębi, które „zleciały się na parapet”²², a medium, oddzielające żywych od zmarłych, nazywa „cienką szybą”²³. Szczególnie istotna wydaje się uwaga o sposobie, w jaki zmarli zjawiają się w życiu podmiotu, razem i osobno („siedzieliście razem i każde osobno”²⁴), co oznacza właśnie ową Latourowską hybrydowość, niezdecydowanie, niekonkluzywność bytu, jednoczesność. Tę samą myśl Szewc powtarza w tytułowym wierszu kolejnego zbioru – *Światelku*:

Jedni obok siebie inni osobno babciu
twoja duża kołdra zbyt mała żeby nas
okryć [...]”²⁵.

Koncepcja razem-osobno po raz pierwszy pojawia się w tomie *Cienka szyba*, w wierszu *Wszystko osobno*, jednak nie dotyczy splotów życia i śmierci, ale upływu czasu: niszczenia domu babci, mieszkania podmiotu, sypiącego się styropianu. Materialna nietrwałość staje się też początkiem refleksji nad koniecznością przekroczenia modernistycznych podziałów i wymyślenia ontologii, która z jednej strony pozwalałaby je zdemontować, a z drugiej pokazać jako „zrzeszenie” pojedynczych bytów. Jeśli przyrzeć się z tej perspektywy *Wielkiej szpuli*, okaże się, że w myśleniu Szewca „sklejalne” i „zestawialne” może być to wszystko, co zwykle uważa się za niedopasowane, rozdzielne i niespójne: „jedno się klei drugie strzępi trzecie urywa” (*Wielka szpula*, T, 115).

Propozycje i wnioski

Powyższe omówienie pozwala ze sobą zestawiać koncepcje Szewca i jeszcze jeden projekt krytycznie nastawiony wobec nowoczesności: teorię nowego animizmu izraelskiej antropolożki Nurit Bird-David, która w pracy *Us, Relatives. Scaling and Plural Life in Forager World*²⁶ wprowadziła

²⁰Hans Ulrich Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, tłum. Krzysztof Hoffman, Weronika Szwebs (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016), 23.

²¹Piotr Szewc, „Cienka szyba”, w *Cienka szyba* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014), 34.

²²Szewc, *Cienka szyba*.

²³Szewc, *Cienka szyba*.

²⁴Szewc, *Cienka szyba*.

²⁵Piotr Szewc, „Światelko”, w *Światelko*, 43.

²⁶Nurit Bird-David, *Us, Relatives. Scaling and Plural Life in Forager World* (California: University of California press, 2017).

kategorię mnogiego życia (*plural life*), opierając się m.in. na ustaleniach Latoura. Nie wdając się w szczegóły jej pracy, a wypunktowując jedynie najważniejsze kwestie, takie jak przededefiniowanie osoby i człowieczeństwa (*personhood*), istot innych niż ludzie (*other-than-humans*, *nonhumans*, *spirits*) czy wreszcie uczynienie kategorią najistotniejszą w tych studiach relacji (*relatives*), warto zaproponować namysł nad społecznością widzianą w małej skali, taką jak badane przez Nurit-Bird społeczności południowych Indii, w odniesieniu do omawianej poezji.

Opisywane przez Szewca środowisko najbliższych składa się, tak jak społeczności w rodzaju Nayaka, z krewnych, są nimi jednak nie tylko żywi ludzie, ale też zwierzęta pozostające z nimi w zmiennych stosunkach (*devaru*). Odchodząc od tradycyjnie uprawianej etnografii, w tym zwłaszcza od klasycznej teorii animizmu²⁷, Nurit-Bird diagnozuje kryzys współczesnych społeczeństw zachodnich spowodowany m.in. roztopieniem się kategorii opisujących niewielkie społeczności w kategoriach globalnych, takich jak naród czy państwo. Sposobem ocalenia postępującego stapiania się mikrozjawisk jest opracowanie pewnych modeli działań i zachowań, które mogą stać się wzorem na przyszłość. To także pomysł Latoura, w podobny sposób czytającego Philippe'a Descola²⁸. Modelem, dającym się opisać na podstawie poezji Szewca, jest opowieść o pewnej rodzinie, zamieszkującej Lubelszczyznę co najmniej od czasów wojny. Widzimy ją w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przypadających na dzieciństwo i młodość głównego bohatera, nazywanego niekiedy Piotrem, by można go było bez większych oporów zestawzić z Piotrem Szewcem. Głównymi protagonistami tej opowieści są jego dziadkowie i matka, jej rodzeństwo, siostra, kuzyni, sąsiedzi i sąsiadki. Na tym jednak zbiorowość krewnych się nie kończy. Należą do niej także zwierzęta, jak pies Cygan, rośliny jak tasznik, miejsca i przedmioty jak brama czy studnia. Dalej obserwujemy, jak jeden z członków wspólnoty, wspomniany Piotr, opuszcza ją, ale za pomocą różnych mediacji ze światem zewnętrznym próbuje do niej wracać, m.in. w postaci ptaka. Brzmi to może i osobliwie, jeśli jednak przeanalizuje się trop człowieka-ptaka w tej poezji, okaże się, że nie tradycja chrześcijańska wraz z jej reprezentacją duszy ludzkiej, ale właśnie animizm stanowi poręczną teorią umożliwiającą zrozumienie myśli Szewca.

Począwszy od *Całkiem prywatnie*, poeta poddaje wnikliwej obserwacji właśnie ptaki. W *Szarych piórach* namyśla się nad ich martwymi ciałami (rozjechany przez auto gołąb), w *Srokach za oknem* powraca do stereotypu ptaka-złodzieja, ale dopiero w inspirowanej grafiką Leszka Rózgi *Licznej rodzinie* wyraża pragnienie wejścia do wspólnoty daszek które realizował będzie w obrębie różnych gatunków w zasadzie we wszystkich kolejnych tomikach. Przypomnijmy jedynie *Gawrony przyleciały z Cienkiej szyby* czy *Kuropatwy ze Świątełka*, gdzie ptakami są zmarli sąsiedzi. Albo wiersz [*Spoza czasu zasypanego śniegiem*] z tego samego zbioru, w którym głosem warszawskiej kawki przemawia nieżyjąca matka. Zmarli krewni od dawna są częścią ziemi, roślin, powietrza. Wiara w to, że nie należy ich szukać na cmentarzu, towarzyszy Szewcowi nieustannie, chociażby w dwuwierszu *Jak chryzantema*:

W październikowej mgle korona drzewa żółci się jak wielka chryzantema
wiatr rozgarnia liście rozdmuchując płatki tam was szukam²⁹.

²⁷Bird-David, *Us, Relatives*, 154–155.

²⁸Latour, *Nigdy nie byliśmy*, 64.

²⁹Piotr Szewc, „Jak chryzantema”, w *Cienka szyba*, 41.

Jednocześnie on sam, podmiot tych wierszy, przestaje ufać ludzkiej kondycji i staje się kimś innym niż tylko człowiek: „obstało mnie stadko wróbli nie miałem ani/ okrucia poczułem się że jestem jednym z nich”³⁰. Ale i pokrewieństwo z ptakami nie stabilizuje tej hybrydycznej natury. W dwu ostatnich wierszach z tomu *Światelka*, [*Zagnieżdżiłbym się*] i [*Płatkiem śniegu być*] podmiot staje się po prostu częścią atmosfery, powietrzem, częścią pogody i tak idealnie wtapia się w otoczenie, że znika. Gdyby miało się pewność co do głoszonej przez Szewca filozofii i jej umocowania w katolicyzmie, można by powiedzieć, że podmiot rozplywa się w pustce własnej samotności, nieukozonej po śmierci najbliższych. Ale tak nie jest. Odkrywając, że i oni są częścią wspólnoty *nonhuman kins* (Bird-David), Szewc nie opisuje samobójczych marzeń. Przypieczętowuje tym gestem – jak zostało powiedziane – swoją koncepcję ontologii nienowoczesności, która może być traktowana jako alternatywa wobec współczesnego rozpadu świata, ale i sposób podmiotu na pogodzenie się z problemami, które w kulturze Zachodu nie mają właściwych formuł łagodzących bądź skutecznych sposobów radzenia sobie z nimi. Mowa o chorobach i śmierci rodziny, towarzyszącej temu otępiającej pustce, żałobie, odizolowaniu od społeczeństwa przeradzającym się w egoizm i inne zachowania niesłużące dobru wspólnemu. W inspirowanej nowym animizmem³¹ ontologii nienowoczesności wspomniane stany stają się natomiast czymś nieostatecznym, odwracalnym, zawierają sposobność, by cofnąć czas i wejść w kontakt z tym, co jeszcze się nie stało. Pozorny brak logiki, sprawiający wrażenie swobody myślowej lub interpretacyjnej dezynwoltury, wynika tu jedynie z konieczności zaradzenia najpilniejszym (nie tylko) ludzkim problemom, które – gdy się je powierzy przyrodzie, odniesie do historii, odroczy w czasie – stają się, mogą stać się, do wytrzymania.

Szczególną rolę w tych decyzjach odgrywa opis. Odsyłając do tego, co w sztuce statyczne, anachroniczne, pozbawione życia, opis w poezji Szewca jednocześnie stanowi postać skomplikowanego opowiadania historii, nadawania rzeczom ruchu, ich fluktuacji, przemieszczania się w czasie. Staje się też okazją do tego, by wyliczać powszednie, niepozorne, niewyszukane materiały, przechodzi często w formę listy, nieomal wyliczenie. Ponieważ poezja Szewca w wielu miejscach przypomina stawianie fundamentów, opis stanowi w niej formę podstawowej wypowiedzi o charakterze ontologicznym, jest formą przeglądu – już nie bytów, a istnień, i to niekoniecznie tylko tych żywych.

³⁰Piotr Szewc, „Jeden z nich”, w *Moje zdanie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 5.

³¹Por. Anselm Franke, „Much Trouble in the Transportation of Souls, or: The Sudden Disorganization of Boundaries”, w *Animism. Volume 1*, red. Anselm Franke (Berlin – Oslo – Antwerp: Sternberg Press, 2010), 11–53.

Bibliografia

- Szewc, Piotr. *Cienka szyba*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- . *Moje zdanie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . *Światelko*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- . *Tymczasem. Wybór wierszy*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2019.
- Bird-David, Nurit. *Us, Relatives. Scaling and Plural Life in Forager World*. California: University of California press, 2017.
- Borowski, Jarosław. „Smak prowincjonalnej magdaleny. Zamość, którego nie ma w prozie. Piotra Szewca”. W *Literackie twarze Zamojszczyzny*. Redakcja Henryk Duda, Edward Fiała, Maria Gorlińska. Zamość: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu, 2009.
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against Women*. New York: Crown Publishing Group, 1991.
- Forecki, Piotr. *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*. Warszawa: IBL PAN, 2018.
- Franke, Anselm. „Much Trouble in the Transportation of Souls, or: The Sudden Disorganization of Boundaries”. W *Animism. Volume 1*. Redakcja Anselm Franke. Berlin – Oslo – Antwerp: Sternberg Press, 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Tłumaczenie Krzysztof Hoffman, Weronika Szwebs. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Ingold, Tim. „Materiały a materialność”. W *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*. Wybór i opracowanie Ewa Klekot. Kraków: Instytut Architektury, 2018.
- Latour, Bruno. *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*. Tłumaczenie Maciej Gdula, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Martwe żywe. O poezji Piotra Szewca”. *Elewator* nr 2 (2016).
- Mackiewicz, P. „Tymczasem. Tutaj”. W Piotr Szewc. *Tymczasem. Wybór wierszy*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2019.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Przestrzenne czytanie wierszy Piotra Szewca”. *Nowe Książki*, nr 12 (2019).
- . „Twórczość niepozorna i nowa fenomenologia. O wierszach Piotra Szewca”. W *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*. Redakcja Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Lucyna Marzec. Poznań: Pasaże, 2015.
- Nęcka, Agnieszka. „Drobiazgi życia wyrwane. O poezji Piotra Szewca”. W: *Literatura i obiekt/yw(izm)*. Redakcja Barbara Gutkowska, Agnieszka Nęcka. Katowice: Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2014.
- Pyczek, Wacław. „«Jadę do Zamościa». Geografia poetycka Piotra Szewca”. W *Literackie twarze Zamojszczyzny*. Zamość: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu, 2009.
- Uniłowski, Krzysztof. „Do czego liberałom potrzebne «małe ojczyzny»?”, *FA-art*, nr 3-4 (2003): 132–139.
- Zaleski, Marek. „Alaryk ante portas, czyli korzyści z anachronizmu”. W *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*. Redakcja Hanna Gosk, Bożena Karwowska. Warszawa: Elipsa Dom Wydawniczy, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

o n t o l o g i a

N I E N O W O C Z E S N O Ś Ć

w i e ś

p t a k i

PRZESZŁOŚĆ

t e r a ź n i e j s z o ś ć

ABSTRAKT:

Nawiązując do teorii Hansa Ulricha Gumbrechta, Brunona Latoura i Nurit Bird-David, autorka próbuje dowieść, że poezji Piotra Szewca towarzyszy koncepcja kwestionująca logikę współczesnego świata oparta na postępie technicznym i wyizolowanym, egocentrycznym podmiocie. Wspomniana koncepcja to ontologia nienowoczesności. Bezpośrednią inspiracją dla niej pozostaje pojęcie nienowoczesności (anowoczesności) Latoura uzupełnione o refleksję nad nowym animizmem Bird-David. Analiza obejmuje cztery tomy poetyckie, wydane w latach 2006–2017, oraz wybór wierszy Szewca z 2019 roku.

NOTA O AUTORCE:

Marta Tomczok (1980) – dr hab., adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011), *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (2013), *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura* (2017), *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja* (2019). Interesuje się wpływem nowych metodologii na studia o Zagładzie i innych ludobójstwach, refleksją krytyczną nad estetykami uznanymi za minione (postmodernizm), nowym animizmem oraz historią środowiskową węgla.

Cienie codzienności. Poetyka opisu w *Lalce* w świetle notatek o kompozycji Bolesława Prusa

Marcin Jauksz

ORCID: 0000-0002-8337-3640

Mówienie o opisach przestrzeni i wypełniających ją przedmiotach w literaturze późnego wieku XIX to, wydawałoby się, zamknięty już rozdział dla nauki o literaturze. A jednak poetyka opisu, która wraz z przeobrażeniem paradygmatu realistycznego w literaturze¹, zmienia się również, odnajdując swe miejsce w sercu problematyki krystalizującego się literackiego modernizmu, zachęca, by na problem dziewiętnastowiecznej mimesis spoglądać wciąż z poczuciem, że nie wszystko jeszcze jest jasne. *Lalka* Bolesława Prusa, która zajmuje szczególne miejsce w jego

¹ Pam Morris w swojej książce o realizmie mówi o właściwej realizmowi „ponadracjonalnej koherencji, którą zdawała się podszyta struktura fabuły, perspektywa narracyjna oraz charakterystyka postaci”, która zostaje zanegowana przez pisarzy modernistycznych. Pam Morris, *Realism* (London: Routledge, 2003), 24. Jak pisze Michael Irvin w swojej klasycznej pozycji o obrazowaniu, dla pisarzy okresu wiktoriańskiego naturalne było „zobaczyć, a przynajmniej udawać, że widzą, historie, które komponowali”. Irvin, którego interesuje nie tyle staranie pisarza, co stopień przekonania do rozrysowanego w słowach obrazu po stronie czytelnika, widzi w opisie zaniedbany, a kluczowy dla problemu reprezentacji w dziewiętnastowiecznej powieści wątek: „Wielcy powieściopisarze wiktoriańscy zwyczajowo mieli poświęcić sporo czasu malowaniu scenerii, ponieważ, jak Dickens, mieli bujną wyobraźnię, albo, jak Eliot albo Gissing, wierzyli w formacyjną i ograniczającą rolę społecznego *milieu* i tym samym dostrzegali potencjalne znaczenie nawet w drobnych fizycznych elementach otoczenia”. Michael Irvin, *Picturing. Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel* (London: George Allen, 1979), 3–5.

dorobku², jest tu w przestrzeni polskiej literatury dziełem symptomatycznym i, wszystko na to wskazuje, pierwszą szansą na wykorzystanie w praktyce spisywanych po wieloletniej przerwie od 1886 roku „notatek o kompozycji”. Próba przełożenia swoich przemyśleń o współczesności na reguły artystycznego zapisu miała w oczach Prusa optymalizować komunikacyjną wydajność, przybliżać też twórcę do maksymalnej kontroli wynikających z tekstu sensów, być kolejnym krokiem w realizacji wielkiego celu, by świat uczynić lepszym, doskonałym kiedyś może, budować społeczeństwo złożone z użytecznych jednostek, a jednostki te czynić bardziej szczęśliwymi. Ten program, który w zapiskach Prusa streszczany jest formułą $\pm Sz \pm Ut \pm D$ (oznaczającą możliwy przyrost lub zmniejszenie stopnia odpowiednio szczęścia, użyteczności i doskonałości), od samego początku połączony jest z zadaniem opisanie świata, opisanie zwykłego życia. Działanie to wyrasta z pewnej epoki i samo jest, jak pisał Erich Auerbach, „produktem i częścią składową pewnej atmosfery”. Za autorem fundamentalnego studium o mimesis można wskazać na balzakowskie korzenie Prusowskiej wrażliwości i wykorzystać przy tym stwierdzenie, jakoby:

nowość postawy twórczej i nowy rodzaj przedmiotów, które ujmuje się poważnie, tragicznie, problemowo – spowodowały też stopniowy rozwój zupełnie nowego rodzaju stylu poważnego lub, jeśli kto woli, wysokiego; żadna z ustalonych dotychczas tonacji stylowych, określających charakter ekspresji i ujęcia przedmiotu [...] nie dawała się po prostu przenieść na nowy typ tworzywa; toteż z początku przejawiała się niejaka niepewność w sposobie określania poważnej postawy pisarskiej³.

Jednym z kluczowych zagadnień dla Prusa jest „jak rozkładać, dopełniać i zmieniać wypadki życia codziennego, aby one dostarczały materiału dla wszelkich uczuć, myśli i pragnień, choćby najwznioślejszych, a z drugiej strony – najbrzydszych i komicznych”⁴. Rzecz jasna w powieści realistycznej odpowiedź na to pytanie musi być sprzężona z tłem zdarzeń, rutyna zaś ukazana w jak najbogatszym splocie z przestrzenią – rozpoznawalną i prawdopodobną. Poetyka opisu Prusa dodaje do tego jednak jeszcze jeden, bogaty, wymiar dookreśleń: „Opis – stwierdza pisarz – jest szeregiem definicji. Ostatnim słowem tych definicji jest $\pm Sz \pm Ut \pm D$ ” [NK II].

Lalka jako „poligon” dla teoretycznych założeń Prusa jest jednocześnie projektem psychologicznym, projektem, którego postępy można śledzić dzięki zachowanym notatkom. Wyraстаяc z ambicji Prusa, by zostać „poważnym pisarzem” i zerwać z wizerunkiem publicysty, kronikarza i humorysty, zapiski te są próbą znalezienia sposobów na ujęcie bieżących czasów

² W powieści, w której pisarz zawarł „cały swój ówczesny splot ideowy i dramat życia polskiego”, jak pisał Zygmunt Szweykowski, „wszystkie środki, którymi się Prus uprzednio posługiwał, wszystkie niemal odcienie dostarczane czytelnikowi znajdują tu swe miejsce w tak pełnym, syntetycznym, a jednocześnie tak oryginalnym zespole, jak w żadnym innym utworze tego pisarza”. Zob. Zygmunt Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. II (Warszawa: PIW, 1972), 161, 193.

³ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Zbigniew Żabicki (Warszawa: Prószyński i S-ka, [2004]), 454, 462. W przypadku Prusa znaczenie miałyby tu „łatki” publicysty i humorysty, który mierzy się ze zbyt skomplikowanym zadaniem, porywając się na formę powieściową. Bardzo serio przez pisarza traktowane zagadnienia kompozycji wpisują go w poczet tych, którzy dla tej „powagi codzienności” próbowali ambitnie odnaleźć właściwy ton.

⁴ Bolesław Prus, *Notatki twórcze. Tom II: Notatki o kompozycji 1886–1889*, oprac. Magdalena Kreft, Anna Martuszevska (Warszawa–Lublin: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza – Episteme, 2016), 163. Wszędzie dalej odniesienia do tego wydania podane bezpośrednio za cytatem z oznaczeniem NK II i podaniem numeru strony, wyróżnienia w tych cytatach (rozstrzelony druk) pochodzą od Prusa.

w powieściową formę. Prus, zrywając z ważnym wątkiem powieściowej tradycji, równolegle do Henry'ego Jamesa⁵, poświęca narracyjną uwagę psychologicznym detalom związanymi z otoczeniem, w którym zachodzą. Świat opisany przez Prusa wyrasta z jego doświadczenia Warszawy – ale aranżuje jej przestrzenie na użytek poszczególnych postaci, z nich budując panoramę stanów raczej niż katalog niewzruszonych lokacji. Powiązanie postaci z przedmiotami, na które ta patrzy, zdaje się kluczowym zagadnieniem poruszonym w notatkach z połowy lat osiemdziesiątych, wpisanym w przekonanie o konieczności dynamizacji opisywanych przestrzeni i ukazywania zjawisk w ich złożoności. Prus porusza się tu w obrębie diagnoz psychologicznych znanych od lat i cenionych przez niego autorów – Johna Stuarta Milla, Herberta Spencera i Hipolita Taine'a – które to myśli powracają też w czytany najpewniej przez autora *Lalki* na przełomie 1886 i 1887 roku podręczniku Clarka Murraya⁶. *Zasady psychologii* są analizą życia umysłowego człowieka, jego procesów poznawczych i emocjonalnych, powiązanych z ważnym przekonaniem o szczególnej mocy literatury, która nie zdoła co prawda:

z taką żywością jak malarstwo lub rzeźba reprodukcować obrazu wzrokowego, odległego przedmiotu lub dawno minionego zdarzenia; nie może też tak żywo wzruszyć duszy, jak to czyni muzyka; lecz za to dziedzi ją nie posiada tych granic, jakie krępują poprzednie sztuki. Może ona przy pomocy tzw. „barwnych słów” (word painting) przedstawić niejako dla oka obraz rzeczy oddalonych w czasie i przestrzeni. Przy tym obrazy jej nie są związane z sytuacją chwili, lecz zmieniają się wolniej lub szybciej z całą żywością ruchu. [...] Naginając zaś dźwięki mowy do biegu wypadków historycznych, do rozwijającego się łańcucha dowodów lub do objaśnienia powszechnej prawdy, **może sprzęgnąć rozum z uczuciem i poruszyć duszę do zamierzonego celu** z taką pewnością, jakiej nieokreślone impulsy muzyki nigdy nie osiągną⁷.

To poczucie sprawstwa sztuki, zapisane w książce, którą można uznać za wyraz stosunkowo popularnej świadomości dotyczącej mechanizmów ludzkiej psychiki, wskazuje na istotny wymiar funkcjonowania literatury w społeczeństwie, poświadczany w polskim piśmiennictwie choćby przez erupcję utworów tendencyjnych w pierwszych dekadach po upadku powstania styczniowego. Mimo poczucia wyczerpania i stopniowego osławiania się z kłopotliwością estetycznego kompromisu, jakim były dzieła nastawione przede wszystkim na efekt dydaktyczny, idea kontrolowania procesu recepcji dzieła literackiego nie zanika wraz z dojrzewaniem realizmu, kształtowaniem się technik naturalistycznych i – wreszcie – narodzinami wrażliwości modernistycznej.

⁵ „Uwewnętrznienie fabuły oraz uważne odnotowywanie opinii postaci o nich samych i innych z ich otoczenia zdominowało powieść psychologiczną późnego wieku XIX, zwłaszcza tę Henry'ego Jamesa, którego praca doprowadziła do kompletnego rozdziału między moralnym sceptycyzmem i komiczną tradycją, w której była zakorzeniona. Ten okres włączył moralną powagę w obręb myśli, które do tego czasu prowokowały jedynie śmiech lub skłaniały do ironii, tym samym kontynuując bardziej generalną tendencję w historii powieści. Dzięki tej transformacji szkoła empatii zostawiła dwudziestowiecznej powieści w spadku swoje bogate zrozumienie najdrobniejszych drgań ludzkiej psychiki”; Thomas Pavel, „The Novel in Search of Itself: A Historical Morphology”, w *The Novel. Vol. 2: Forms and Themes*, red. Franco Moretti (Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2006), 24–25.

⁶ Książka Murraya ukazała się na przełomie października i listopada, zezwolenie na druk otrzymawszy już w kwietniu 1886 roku. Prus wspomina o niej w Kronice z 14 listopada 1886 roku, co sugeruje, że w jej posiadanie mógł wejść wkrótce po wydaniu. Nie omawia jej jednak, co pozostawia w sferze spekulacji fakt rychłego zainteresowania się podręcznikiem do psychologii. Zob. Bolesław Prus, *Kroniki*, oprac. Zygmunt Szweykowski, t. 9 (Warszawa: PIW 1960), 260 i 528.

⁷ Clark Murray, *Zasady psychologii. Podręcznik*, tłum. Henryk Wernic, Jan Władysław Dawid, wyd. II (Warszawa: Teodor Paprocki i S-ka, 1906), 211.

Poświadcza to w swych notatkach, poczynanych w tym samym czasie co pomysł na *Lalkę*, Prus, pytając,

1. Jaki wpływ mam zamiar wyrzucić na wolę czytelnika?
2. Jak przedstawić rzecz, aby ją dokładnie zrozumiał <i widział>?
3. Jak przedstawić szczegóły, aby je widział, odczuwał i czuł? [NK II, 145].

Z tego samego czasu wywodzą się przekonania, że zjawiska należy opisywać w przynajmniej dwóch zdaniach, by pozwolić na „doznanie uczucia zmiany” [NK II, 189], że trzeba notować „skutki psychologiczne, albowiem one nadają opisowi barwę uczuciową” [NK II, 190] i zwracać uwagę na to, co kogoś „najbardziej obchodzi” [NK II, 190]. To ukazane jest najdobitniej w pierwszym opisie sklepu Wokulskiego zawartym w powieści:

Obejrzawszy się, czy ma krawat na szyi, a zegarek i portmonetkę w kieszeniach, pan Ignacy wydobywał ze stolika wielki klucz i trochę zgarbiony, uroczyście otwierał tylne drzwi sklepu obite żelazną blachą. Wchodzili tam obaj ze służącym, zapalali parę płomyków gazu i podczas gdy służący zamiatał podłogę, pan Ignacy odczytywał przez binokle ze swego notatnika rozkład zajęć na dzień dzisiejszy.

„Oddać w banku osiemset rubli, aha... Do Lublina wysłać trzy albumy, tuzin portmonetek... Właśnie!... Do Wiednia przekaz na tysiąc dwieście guldenów... Z kolei odebrać transport... Zmonitować rymarza za nieodesłanie walizek... Bagatela!... Napisać list do Stasia... Bagatela...”

Skończywszy czytać, zapalał jeszcze kilka płomieni i przy ich blasku robił przegląd towarów w gablotkach i szafach.

„Spinki, szpilki, portmonety... dobrze... Rękawiczki, wachlarze, krawaty... tak jest... Laski, parasole, sakwojaże... A tu – albumy, neseserki... Szafirowy wczoraj sprzedano, naturalnie!... Lichтары, kałamarze, przyciski... Porcelana... Ciekawym, dlaczego ten wazon odwrócili?... Z pewnością... Nie, nie uszkodzony... Lalki z włosami, teatr, karuzel... Trzeba na jutro postawić w oknie karuzel, bo już fontanna spowszedniała. Bagatela!... Ósma dochodzi... Założyłbym się, że Klejn będzie pierwszy, a Mraczewski ostatni. Naturalnie... Poznał się z jakąś guwernantką i już jej kupił neseserkę na rachunek i z rabatem... Rozumie się... Byle nie zaczął kupować bez rabatu i bez rachunku...”

Tak mruczał i chodził po sklepie przygarbiony, z rękoma w kieszeniach, a za nim jego pudel. Pan od czasu do czasu zatrzymywał się i oglądał jakiś przedmiot, pies przysiadł na podłodze i skrobał tylną nogą gęste kudły, a rzędem ustawione w szafie lalki małe, średnie i duże, brunetki i blondynki, przypatrywały się im martwymi oczami⁸.

W powyższym fragmencie, nasyconym bladym mrokiem poranka, dopatrzyć się można całego stopniowania wyobrażanego sobie przez czytelnika oświetlenia, poszerzania horyzontu

⁸ Bolesław Prus, *Lalka*, oprac. Józef Bachórz, wyd. II, przejrane (Wrocław: Ossolineum, 1998), BN I 262, t. I, 23–24. Wszędzie dalej cytaty z powieści za tym wydaniem z oznaczeniem L i podaniem numeru tomu i strony bezpośrednio za cytatem.

patrzenia wraz z zapalaniem kolejnych lamp – najpierw gdy Rzecki z służącym wchodzi do pomieszczenia, następnie gdy stary subiekt zapala kolejne świece, robiąc przegląd w gablotkach i szafach. Wyliczane przedmioty zostają tą poranną inwenturą zsubiektywizowane, wpisane w najnowszą historię sklepu, skrzętnie odnotowywaną w głowie bohatera. Opis prowadzony jest z perspektywy postaci, ale nie tylko Rzecki patrzy. Niby w powieści grozy z półek przypatrują im się też „martwymi oczami” lalki, których przez wzgląd na intrygujący tytuł powieści zignorować w tym momencie nie sposób. To, że ich spojrzenie jest w tym fragmencie nieco niesamowite, nadaje blademu opisowi rutyny szczególny charakter, a do dynamiki między powieściowymi perspektywami i opisami „stanów rzeczy” włącza dodatkowo pierwiastek tego, co niepoznawalne. Jest on istotny w kontekście współcześnie prowadzonych prób nazwania granic pozytywistycznej formacji dokonywanych w kontekście ogłoszonego w tym czasie po polsku pierwszej części *Systematu filozofii syntetycznej* Herberta Spencera⁹. Każe też sobie uświadomić, że dynamikę krzyżujących się spojrzeń i ograniczonego „oświecenia” znacząco dookreśla Prus już w początkowych partiach powieści, w której i lalki, i inne martwe przedmioty także mogą zyskać głos, gdy poświęcić im dość uwagi.

„Wiele jest oświeceń fizycznych” – pisze w lutym 1887 roku Prus i wymienia dla przykładu świece, gwiazdy, elektryczność, błyskawicę czy Słońce. „Tak samo – kontynuuje – i oświeceń duchowych jest wiele klas, a każda z nich ma różny stopień wartości i wzniosłości” [NK II, 162]. Wymienia przy tym pisarz postaci, które takie szczególne oświecenie rzeczy mogą zapewniać – wśród nich mędrca, bohatera, dziecko czy wyrobnika [NK II, 163]. Mogą też być nimi, zaznacza, przedmioty.

Świat powieściowy Prusa to całość kreująca, jak pisała Zofia Mitosek, „model stosunków międzyludzkich oraz międzyprzedmiotowych”¹⁰, ale też relacji między człowiekiem a przedmiotami zachodzącymi. Analizowany przez badaczkę motyw (tytułowej?) lalki to tylko jeden z wątków. Już zacytowane wyżej „rozmowy” Rzeckiego z przedmiotami „zaludniającymi” gabloty pod czujnym spojrzeniem martwych lalek spoczywających na regałach budują szczególną atmosferę trwania, atmosferę wyrastającą z bardzo skrupulatnego podejścia do kwestii opisu osób, przestrzeni, w których przebywają i przedmiotów, z którymi wchodzi w styczność¹¹.

To, jak Rzecki patrzy na sklep, jak Prus sklep ten, wykorzystując tę postać, opisuje, ma w świetle jego teoretyzowania o opisie znaczenie kapitalne. I choć, jeśli uwierzyć Ewie Paczo-

⁹ Zob. Maciej Gloger, „Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem”, *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2007): 11; Henryk Markiewicz, *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, w: *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Kraków: Universitas, 2007, 159.

¹⁰ Zofia Mitosek, „Lalka” – epizod czy nazwa?, w: *Mimesis. Zjawisko i problem* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997), 254.

¹¹ Jak pisała Katarzyna Kościwicz: „Starannie przeprowadzony i zmierzający do uchwycenia całości opis znany ze szkiców fizjologicznych zostaje zredukowany u Prusa do ulotnej obserwacji, uchwyczonego momentu, twarzy przechodnia wyłowionej z tłumu, na której skupia się uwaga bohatera. Dopiero z tych fragmentów przepuszczonych przez filtr świadomości bohaterów budowana jest całość”. Katarzyna Kościwicz, *Doświadczenie nowoczesności w „Lalce” i „Emancypantkach” Bolesława Prusa*, w: *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Stanisław Fita (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003), 48

skiej, opisany chwilę przed cytowaną sceną pokój Rzeckiego nie nosi znamion intymności¹², to sklep z całą pewnością jest jego drugim (a może właśnie pierwszym) domem. W nim relacja bohatera z przestrzenią, choć mocno osadzona w rutynie, łączy się ze stałą ekscytacją, codzienność nabiera znamion niekończącej się przygody. „Jak rozkładać, dopełniać i zmieniać – pyta Prus – wypadki życia codziennego. Aby one dostarczały materiału dla wszelkich uczuć, myśli i pragnień, choćby najwznioślejszych, a z drugiej strony – najbrzydszych i komicznych?” [NK II, 163]. Ówczesna psychologia nie dawała na to jasnej odpowiedzi. Jak pisał Murray: „utrzymywano, że źródłem śmieszności są rozmaite własności przedmiotów”, takie jak „niestosowność, trywialność, moralna nicość, z którą w parze idzie uczucie siły, albo przesadne o sobie wyobrażenie”, ale, zauważa tenże psycholog, uczucie zawsze „zależy od dwóch warunków: jednego podmiotowego, drugiego przedmiotowego. Dlatego też nie wiedząc, w jakim kierunku w danej chwili pozostaje umysł do danej własności przedmiotu, nie można z góry powiedzieć, jakie ona wywoła uczucie”¹³.

Prus ma tego świadomość, co widać, gdy choćby o wspomnieniach pisze, że ich zderzenie z rzeczywistością prowadzić może do „komizmu, zakłopotania, nawet przerażenia, a dalej zdziwienia, podziwu, uwielbienia” [NK II, 45].

Odpowiedzią, jakiej udzielił sobie pisarz na pytanie o to, jak pokazywać sprawy codzienne świata, są po części fragmenty poświęcone codzienności, zawarte w pierwszych partiach *Lalki*; ale one budowane są przy wykorzystaniu specjalnej struktury planów wykorzystywanych w opisie:

Pierwszy plan stanowią osoby i rzeczy, które ogarniamy nie tylko zmysłami zewnętrznymi, ale nawet znamy ich myśli, uczucia i wolę. Są to jakby ja.

Drugi plan tworzą osoby i rzeczy tylko dostrzegane zmysłami zewnętrznymi.

Trzeci plan zajmują osoby i rzeczy oceniane tylko wzrokiem i słuchem.

Czwarty plan osoby i rzeczy znane tylko z wieści, z opowiadań niezbyt dokładnych.

Piąty plan osoby, rzeczy i zjawiska, których się domyślamy, niejasno odgadujemy byt ich [NK II, 53–54]¹⁴.

Podporządkowanie opisu perspektywie podmiotu wynika według Prusa z chęci uczynienia opisywanych zjawisk, przestrzeni, przedmiotów i ludzi jak najbliższymi tym postrzeganym zmysłowo w życiu. Ta relacyjność zadowolniona jest w psychologicznym mapowaniu świata przez podmiot, rekonstruowanym przez ważnych dla autora *Lalki* filozofów.

¹²Ewa Paczoska, „«Lalka» – balkony i wnętrza”, w *„Lalka” i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. Józef Bachórz, Michał Głowiński (Warszawa: IBL PAN, 1992), 98–99.

¹³Murray, *Zasady psychologii*, 344.

¹⁴W październiku Prus wróci do kwestii, tym razem plany opisując tak: „I. To, co jest mną, co widzę i odczuwam całą istotą. II. Co działa na mnie i na co ja działam. III. Co działa na mnie, lecz na co ja nie mam wpływu. IV. Co widzę tylko i słyszę, lecz już nie działa na mnie. V. Co znam z pogłosek i bardzo odległych wpływów pośrednich” [NK II, 75].

Także podkreślenie relacji między przedmiotami, podążenie w powyższym opisie za zasadą kojarzenia i porównania związaną z tworzeniem wyobrażeń¹⁵ przekłada się na dokonywany przez Rzeckiego przegląd. Prus nie każe wymieniać narratorowi zasobów składu, to, co znajduje się w sklepie, kataloguje bohater; Rzecki „tak się przechadzający” realizuje zadanie aktywnego skupiania uwagi czytelnika. Na podobnej zasadzie jednak działają w pierwszych partiach powieści fragmenty poświęcone wizycie Izabeli w sklepie czy następującym po nich medytacjom Wokulskiego-flâneura.

Dynamika i subiektywizacja przypisywane przez Prusa „skutecznemu” opisowi wyrastają również z notatek psychologicznych Juliana Ochorowicza, który w wydanych w połowie lat siedemdziesiątych *Wrażeniach, uwagach i spostrzeżeniach* pisał m.in.: „nie ma świadomości bez zmiany wrażeń”, „doświadczenie nie polega na ilości odebranych wrażeń, lecz na sposobie ich ujmowania i zachowania”, „przyjemność zmysłowa jest [...] słabszą od umysłowej”¹⁶. „Obróbka”, jakiej dokonuje umysł, ma tu kluczowe znaczenie, to ona stanowi fundament tożsamości, gdyż, jak głosi Ochorowicz: „«ja» ciągle odbiera materiał do swego istnienia pod postacią wrażeń wewnętrznych”¹⁷. To owa gra, która toczy się w podmiocie, ostatecznie konstytuuje psychiczną rzeczywistość, to za jej sprawą przestrzeń istnieje przede wszystkim, także dla bohaterów Prusa. Dla pisarza opis trzeba tworzyć tak, „by pojęcia oderwane symbolizować przedmiotami realnymi, które w duszy ludzkiej wywołują skutek zamierzony, tj. najlepiej streszczają własność nacechowaną pojęciem”, a także „panować nad wyborem przedmiotów w ten sposób, ażeby wybrany symbol budził wyraźną ideę, ale jeszcze określone uczucie” [NK II, 56]. Przykładem niech będą fragmenty ukazujące wyprawę Wokulskiego na wielkanocną kwestę.

Wszedł do kościoła i zaraz na wstępie znowu uderzył go nowy widok. Kilka żebraczek i żebraków błagało o jałmużnę, którą Bóg zwróci litościwym w życiu przyszłym. Jedni z pobożnych całowali nogi Chrystusa umęczonego przez państwo rzymskie, inni w progu upadłszy na kolana wznosili do góry ręce i oczy, jakby zapatrzeni w nadziemską wizję. **Kościół pogrążony był w ciemności, której nie mógł rozproszyc blask kilkunastu świec** płonących w srebrnych kandelabrach. Tu i ówdzie na posadzce świątyni widać było **niewyraźne cienie** ludzi leżących krzyżem albo zgiętych ku ziemi, jakby kryli się ze swoją pobożnością pełną pokory. **Patrzac na te ciała nieruchome można było myśleć**, że na chwilę opuściły je dusze i uciekły do jakiegoś lepszego świata.

„Rozumiem teraz – pomyślał Wokulski – dlaczego odwiedzanie kościołów umacnia wiarę. Tu wszystko urządzone jest tak, że przypomina wieczność” [L I, 195].

W tym fragmencie Prus zaiste układa zjawiska tak, by z opisu „dało się ułożyć konkretną galeri[ę] przedmiotów, grup i zjawisk” [NK II, 56]; widzi to sam bohater, oceniający aranżację wnętrza i słabe oświetlenie, niepozwalające osiągnąć wzrokiem granic świątyni. Prus ponownie „gra” światłem i podpowiada skojarzenia. Znieruchomiali ludzie przynależą się zdają do tej przestrzeni, budują wspólnie z nią znaczenia, które czytelnikowi podsuwa Wokulski. Me-

¹⁵Zob. Murray, *Zasady psychologii*, 103.

¹⁶Julian Ochorowicz, *Z dziennika psychologa. Wrażenia, uwagi i spostrzeżenia* (Warszawa: Władysław Dębski 1876), 110, 179, 217.

¹⁷Ochorowicz, 102.

chanizm takiego budowania znaczeń kontynuowany jest w dalszych partiach opisu świątyni, podporządkowanej perspektywie postaci:

Od pograżonych w modlitwie cieniów wzrok jego pobiegł ku światłu. I zobaczył w różnych punktach świątyni stoły okryte dywanami, na nich tace pełne bankocetli, srebra i złota, a dokoła nich damy siedzące na wygodnych fotelach, odziane w jedwab, pióra i aksamity, otoczone wesołą młodzieżą. Najpobożniejsze pukały na przechodniów, wszystkie rozmawiały i bawiły się jak na raucie.

Zdawało się Wokulskiemu, że w tej chwili widzi przed sobą trzy światy. Jeden (dawno już zeszedł z ziemi), który modlił się i dźwigał na chwałę Boga potężne gmachy. Drugi, ubogi i pokorny, który umiał modlić się, lecz wznosił tylko lepianki, i – trzeci, który dla siebie murował pałace, ale już zapomniał o modlitwie i z domów bożych zrobił miejsce schadzek; jak niefrasobliwe ptaki, które budują gniazda i zawodzą pieśni na grobach poległych bohaterów.

„A czymże ja jestem, zarówno obcy im wszystkim?...” [L I, 197].

Elementy przestrzeni ponownie zostają podporządkowane perspektywie bohatera, którego uwaga pada na to, co rozświetlone, ale która też krytycznie do tego podchodzi. Szereg, czy jak napisałby Prus: „wiązka wrażeń w danej chwili”, prowadzi Wokulskiego do poczucia wyobcowania, tym samym nie zaspokaja jego potrzeb; prowadzić też może czytelnika ku „uczuciom złożonym i umysłowym” [NK II 60], przez Prusa sugerowanym na tle prowadzonej we fragmencie społecznej krytyki. Być może wszystko to da się podporządkować perspektywie psychologicznej, w czym pomogłyby słowa Murraya, łączące teoretyczne eksperymenty Prusa z tradycją myślenia o sztuce zaangażowanej:

Artysta, będąc działaczem moralnym, powinien mieć pewien moralny cel w swej czynności artystycznej, jak i w innych sferach swego postępowania. Przy tym, ponieważ dzieło sztuki jest wytworem gwoili przyjemności intelektualnej, przeto artysta nie powinien lekceważyć wartości moralnych uczuć, gdyż wszelkie rażące im ubliżenie zaszkodziłoby jego estetycznemu celowi. [...] Przyjemność estetyczna wynika z rozważenia sposobu, w jaki moralne objawy życia skombinowane zostały dla wywarcia estetycznego wrażenia¹⁸.

Gdy narrator Prusa, w ślad za jednym czy drugim bohaterem, faktycznie zatrzymuje wzrok na czymś, stara się zatrzymać ten obraz, spetryfikować go jakby konkretną myślą. To, co niewyraźne, szuka w takich chwilach swojej ekspresji; zwyczajne przedmioty i zdarzenia oświetlone zostają z wielu stron i zaaranżowane odpowiednio dla uchwycenia praw życia. Prus również w tych powyższych fragmentach „podporządkowuje się” teorii opisu, który to, jak głosi jedna z pierwszych notatek temu zagadnieniu kompozycji poświęcona, „powinien być pełny, bryłowaty. Trzeba opisywać formę i materiał, powierzchowność i budowę wewnętrzną, nie tylko front przedmiotu, ale tył i boki” [NK II, 56]. Niezmienna jednak wydaje się przy tym zapisana nieco wcześniej uwaga, jakoby „uczucie winno być tłem każdego opisu przedmiotów”, kładąca podwaliny pod nastroje obecne w pisarstwie Prusa, nastroje zabarwiane przez nastawienie jego bohaterów: „poza przedmiotami opisywanymi może być parę uczuć zlaných w jedno jak

¹⁸Murray, *Zasady psychologii*, 348.

barwy lub stojących obok siebie jak tony”, a „przedmioty z owymi uczuciami mogą być w harmonii lub dysharmonii” [NK II, 44].

W realizmie, jak pisze Morris, „epistemologiczny proces, w którym uczestniczy czytelnik powieści, naśladuje sposób, w jaki zdobywamy empiryczną wiedzę o aktualnym świecie społecznym i fizycznym za pośrednictwem obserwacji rzeczywistych detali, zachowań oraz wydarzeń”¹⁹. Badaczka wskazuje zasadę, na której *Lalka* opiera się bardziej niż jakakolwiek inna powieść ówczesna, odkrywając przed czytelnikiem każdego z bohaterów stopniowo, z początku ograniczając jego wiedzę i dopiero z czasem wynagradzając to opisem z wielu perspektyw i stron, dając wyobrażenie nie tylko odnośnie do frontu, ale też „tyłu i boków”. Do tego, dodać można za Michałem Głowińskim, Prus antycypuje znaczenia sceny powieściowej, rozluźniającej swój związek z ciągiem przyczynowo-skutkowym narracji²⁰, każąc czytelnikowi rozglądać się raczej po sytuacji, niż zaprzęgać ją przede wszystkim w szereg wynikających z siebie zdarzeń. W scenie kwesty znaczenie dla większości czytelników będzie miało spotkanie z Izabelą, jednak poprzedzający je opis kościoła i przypisanych do obrazów wrażeń i uczuć postaci, określają istotę pęknięcia między bohaterem a wybranką jego serca, zmęczoną i znużoną swoimi zadaniami i trudami losu. Tak dla czytelnika, jak i dla Wokulskiego wiążąca wydaje się myśl, jakoby „wszystkie te ceremonie” dawały „czas i możliwość zaznajomienia się” [L I, 203].

Lalka, modernizując sposób wprowadzania czytelnika w świat przedstawiony i budując napięcie związane z oczekiwaniem, wykorzystuje odnotowane przez współczesną Prusowi psychologię zasadę ciekawości²¹. Prus ambitnie podąża od szczegółów do uogólnień, starając się często realizować w praktyce swoją zasadę tłumaczenia zjawisk, zanotowaną w listopadzie 1886 roku:

Aby zjawisko było dobrze pojęte i odczute, musi być przedstawione tak, aby oddziaływało na wszelkie nasze uzdolnienia.

To osiągnąć można przez porównanie. Bo gdy np. jakieś zjawisko działa tylko na nasze zmysły, wówczas porównawszy go z biologicznym, poruszamy naszą myśl i uczucia. I na odwrót: gdy mamy zjawisko psychiczne, dobrze jest porównać je z fizycznym, aby poruszyło zmysły.

Opis jest zupełny i zadawalający, gdy poruszy wszystkie uzdolnienia ludzkie.

Również dla poruszenia wszystkich uzdolnień rozkładamy zjawisko na tyle podrzędnych v. składowych, ile jest uzdolnień ludzkich [NK II, 125].

¹⁹Morris, *Realism*, 11.

²⁰Zob. Michał Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (Kraków: Universitas, 1997), 188–189.

²¹O ważnej dla epoki relacji między koncepcjami tożsamości a kwestią uwagi pisał w kontekście sztuki Jonathan Cary, stając na stanowisku, że „uwaga i rozproszenie muszą być ujmowane jako *continuum*, bezustanny przepływ jednego stanu w drugi, część pola społecznego, w którym oba pobudzane są przez te same nakazy i siły”. Jonathan Cary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, red. Iwona Kurz (Warszawa: WUW, 2009), 73–74.

Lista uzdolnień nie jest krótka, ale to ona otwiera bruliony notatek o kompozycji w 1886 roku i tym samym można ją brać za faktyczny punkt odniesienia dla zmierzających ku zupełności opisów. Nie byłoby produktywnym, wydaje się, sprawdzać (odhaczając), czy opis apartamentów Łęckich, jeden z bardziej tradycyjnych w powieści, realizuje ten ambitny cel uderzenia we wszystkie „klawisze” (jak je nazywa Prus) [NK II, 15]. Na pewno jednak przynosi ze sobą realizację założenia dotyczącego pokazywania przedmiotów w oczach patrzących nań osób, badania przestrzeni poprzez rozważanie możliwych reakcji, jakie ona wywołuje:

Mieszkanie posiadało wielkie zalety. Było **suche, ciepłe, obszerne, widne**. Miało marmurowe schody, gaz, dzwonki elektryczne i wodociągi. Każdy pokój w miarę potrzeby łączył się z innymi lub tworzył zamkniętą w sobie całość. Sprzętów wreszcie miało liczbę dostateczną, ani za mało, ani za wiele, a każdy odznaczał się raczej wygodną prostotą aniżeli skaczącymi do oczu ozdobami. **Kredens budził w widzu uczucie pewności**, że z niego nie zginą srebra; łóżko **przywodziło na myśl bezpieczny spoczynek** dobrze zasłużonych; stół można było obciążyć, na krześle usiąść bez obawy załamania się, na fotelu marzyć.

Kto tu wszedł, miał swobodę ruchu; nie potrzebował lękać się, że mu coś zastąpi drogę lub że on coś zepsuje. Czekając na gospodarza nie nudził się, otaczały go bowiem rzeczy, które warto było oglądać. Zarazem **widok przedmiotów, wyrobionych nie wczoraj i mogących służyć kilku pokoleniom, nastrojał go na jakiś ton uroczysty**.

Na tym poważnym tle dobrze zarysowywali się jego mieszkańcy [L. I, 86; wyróżnienia moje – M.J.].

Następująca opowieść o Łęckich, ciekawa i bogata w detale, pozostaje w niezmałconej relacji z zajmowanymi przez nich przestrzeniami. Niedookreślenia w opisie, na jakie pozwala sobie Prus, będą mogli dopełnić swoimi cechami sami bohaterowie. Technika charakterystyki postaci poprzez jej *milieu* to charakterystyczna dla prozy wieku XIX operacja, wiążąca nierozdzielnie bohatera z przestrzenią, pozwalająca wnioskować o psychice na podstawie materialnych, twardych dowodów. Podobnie smutna izdebka Rzeckiego, pokazana przez Prusa, zanim czytelnik ruszy za subiektem do sklepu, ma sygnalizować „duchowy” wiek bohatera, przynależność do melancholijnego pokolenia, ale też stabilność jego charakteru; sam opis pokoju, enumeracja znajdujących się w nim przedmiotów (krótko scharakteryzowanych, zestawionych z innymi) pozwala na skojarzenia związane z konkretnymi elementami wystroju (spłowiełe firanki), sposobem ich używania, dbania o nie (poplamiony obrus) i tym, czy w ogóle są używane (świece i przeznaczone do przycinania ich knotów szczypce).

Podobnie jak introspekcja Izabeli w rozdziale VI powieści, wgląd w przeszłość Starego Subiekta ma za zadanie ukazać przestrzeń powieściową w ujęciu nie tylko synchronicznym, ale i diachronicznym. Pokazany po raz pierwszy pod nieobecność pryncypała sklep Wokulskiego w spisywanym przez bohatera pamiętniku zyskuje inny charakter, tym razem „oświetlony” perspektywą dziecka. Przestrzeń ta, ogrzana ciepłem wspomnień Rzeckiego, malowana jest zgodnie ze wspomnianą już zasadą z notatek głoszącą, że „uczucie winno być tłem każdego opisu przedmiotów” [NK II, 44]. W oczach młodzieńca skład towarów stanie się niemalże grotną rozbójników, przestrzenią niezwyklej uniesień porównywalnych do tych, jakich doświadczają bohaterowie *Baśni 1001 nocy*:

Sklep Mincla znałem od dawna, ponieważ ojciec wysyłał mnie do niego po papier, a ciotka po mydło. Zawsze biegłem tam z radosną ciekawością, ażeby napatrzeć się wiszącym za szybami zabawkom. O ile pamiętam, był tam w oknie duży kozak, który sam przez się skakał i machał rękoma, a we drzwiach – bęben, pałasz i skórzany koń z prawdziwym ogonem.

Wnętrze sklepu wyglądało jak duża piwnica, której końca nigdy nie mogłem dojrzeć z powodu ciemności. Wiem tylko, że po pieprz, kawę i liście bobkowe szło się na lewo do stołu, za którym stały ogromne szafy od sklepienia do podłogi napełnione szufladami. Papier zaś, atrament, talerze i szklanki sprzedawano przy stole na prawo, gdzie były szafy z szybami, a po mydło i krochmal szło się w głąb sklepu, gdzie było widać beczki i stosy pak drewnianych.

Nawet sklepienie było zajęte. Wisiały tam długie szeregi pęcherzy naładowanych gorczyczą i farbami, ogromna lampa z daszkiem, która w zimie paliła się cały dzień, sieć pełna korków do butelek, wreszcie – wypchany krokodylek, długi może na półtora łokcia [L I 55–56].

Wspomnienie Rzeckiego może być dla czytelnika lekcją sentymentu. „Radosna ciekawość”, o której mówi bohater, wprowadza w przestrzeń zatłoczoną, której baśniowy charakter ewokuje przywołana dziecięca wrażliwość i niemożliwe do nasycenia łakomstwo wrażeń. Wszystkie wyliczone przedmioty wzbudzają sympatię, emocje dodatnie... Nastrój wspominającego Rzeckiego, po trochu melancholika, po trochu tetryka, zostaje tu zabarwiony entuzjazmem, którym nasycone jest wspomnienie.

Sklep budowany z subiektywnych wrażeń Rzeckiego kształtuje się również w myśl kompozycyjnej reguły „różniczkowania” Prusa – a więc pokazywanie elementów składowych przedmiotu czy zjawiska – i łączenia ich z konkretną perspektywą; w tym przypadku – perspektywą dziecka. Nieco inaczej „rozbiera” (na czynniki pierwsze) Prus córkę Łęckiego, wykorzystując ten opis raz jeszcze do pokazania, że konkretne znaczenie tego, na co patrzymy, warunkuje kontekst:

Panna Izabela była niepospolicie piękną kobietą. Wszystko w niej było oryginalne i doskonałe. Wzrost więcej niż średni, bardzo kształtna figura, bujne włosy blond z odcieniem popielatym, nossek prosty, usta trochę odchylone, zęby perłowe, ręce i stopy modelowe. Szczególne wrażenie robiły **jej oczy, niekiedy ciemne i rozmarzone, niekiedy pełne iskier wesołości, czasem jasnoniebiskie i zimne jak lód.**

Uderzająca była gra jej fizjonomii. Kiedy mówiła, mówiły jej usta, brwi, nozdrza, ręce, cała postawa, a nade wszystko oczy, którymi zdawało się, że chce przelać swoją duszę w słuchacza. **Kiedy słuchała, zdawało się, że chce wypić duszę z opowiadającego. Jej oczy umiały tulić, pieścić, płakać bez łez, palić i mrozić.** Niekiedy można było myśleć, że rozmarzona otoczy kogoś rękami i oprze mu głowę na ramieniu; lecz gdy szczęśliwy topniał z rozkoszy, nagle wykonywała jakiś ruch, który mówił, że schwycić jej niepodobna, gdyż albo wymknie się, albo odepchnie, albo po prostu każe lokajowi wyprowadzić wielbiciela za drzwi... [L I, 90].

Dynamika obu tych opisów – sklepu w dawnych czasach i Izabeli – skupia się na wrażeniach patrzących podmiotów. Jednym jest Rzecki wspominający swoje dawne „ja”; drugim domnie-

many adorator Izabeli, której proteuszowy charakter utrudnia rozeznanie się w sytuacji i jego relacji z młodą kobietą. Prus, zgodnie z deklaracjami z notatek, nazywa najpierw całe „zjawisko” – czy to sklep, czy piękna i oryginalna kobieta; szybko jednak przechodzi do nazywania składowych i budowania napięć w obrębie prezentowanego bytu. Nieuchwytność Izabeli może się tu stać regułą robiącej uniki rzeczywistości, zagubienie zaś jej absztyfikanta – pozycją, jaką zajmuje wobec zjawisk duchowych badający je psycholog. Sytuacja bowiem nie jest tak prosta i tego świadomość Prus także nabywa. Być może za Murrayem uczy się rozumieć, że

nie możemy [...] powiedzieć, żeby wiedza rozpoczynała się od tego, co by można w ścisłym znaczeniu uważać za ogólne, ani też od tego, co w ścisłym znaczeniu uchodzić by mogło za pojedyncze. Ponieważ więc nie możemy zgodzić się ani na jedną teorię, ani na drugą, przeto do jednego tylko możemy dojść wniosku, mianowicie że **wiedza musi się rozpoczynać od czegoś nieokreślonego**. Przekonał się już [...], że surowym materiałem wiedzy, jak i wszelkiego życia umysłowego, są wrażenia. Prawda, że wrażeń nie można jeszcze nazwać poznaniem; lecz poznanie rozpoczyna się z ukazaniem wrażeń w świadomości, mianowicie z utożsamieniem tych, które są do siebie podobne i odróżnieniem tych, które się od siebie różnią. Ilekroć jestem świadomy, choćby ogólnikowo, że wrażenie, którego teraz doznaję, różni się od innych wrażeń, a podobne jest do pewnych innych wrażeń, jakich poprzednio doznałem, to wrażenie staje się w pewnym stopniu określonym, to jest wyraźnie poznanym²².

Rdzeń tego wywodu nie mógł nie być Prusowi-tainiście obcy. Wszak to Hipolit Taine w ważnym studium *O inteligencji* (obecnym w księgozbiorze pisarza²³, a wydanym po polsku już w 1873 roku) pisał, że „można, z braku lepszej nazwy, powiedzieć za Condillakiem, że pierwszorzędnym wewnętrznym zjawiskiem stanowiącym nasze poznanie jest wrażenie”²⁴. Tym samym wskazanie na to, co nieokreślone w procesie poznawczym mogło trafić na podatny grunt, zwłaszcza w świetle ważnego zapisku o teorii kompozycji z lutego 1887 roku:

a. Kompozycja rozwiązuje dwa rodzaje zagadnień:

B. Temat ogólny rozkłada na szereg zdań konkretnych, tworzących organiczną całość.

C. <Jakiś> Do faktu wyrażonego zdaniem konkretnym dorabia inne fakta, które z pierwszym tworzą całość organiczną.

Pierwszy rodzaj uprawiają mówcy, moralisci itp. Drugi – kronikarze. Powieściopisarz łączy oba.

Zdania ogólne można nazwać prawami ogólnymi, zdania konkretne – faktami. Otóż zarówno fakt (*f*), jak i Prawo (*P*) są dopiero jedną stroną równania. **Drugą stroną równania jest jakaś władza, jakaś część duszy czytelnika, w której należy wywołać pewną grę uczuć, myśli i pragnień** [NK II, 166–167].

²²Murray, *Zasady psychologii*, 206.

²³Zob. Halina Ilmurzyńska, Agnieszka Stepnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, red. Zygmunt Szweykowski (Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1965), 142.

²⁴Hipolit Taine, *O inteligencji*, tłum. Stanisław Tomaszewski (Warszawa: Skład Główny Redakcji „Niwy”, 1873), 292.

Jak pisał Tomasz Sobieraj, „horyzonty poznawcze Prusowego arcydzieła zakreśla tedy przenikliwy dyskurs ideowy z wieloma problemami i wartościami konstytuującymi świadomość formacji kulturowej XIX wieku”²⁵. Ich mnogość podnosi atrakcyjność rekonstruowania tej wrażliwości, ale też, podobnie jak od powieściopisarza tamtych czasów wymaga skupienia na efektach, na których ona się skupiała. Władza, o której pisze Prus, stanowiąca rewers monety, gdzie na awersie fakty wynikają lub potwierdzają pewne prawa, stanowi konieczny punkt, który musi być uwzględniony w dookreślaniu Prusowskiego horyzontu poznawczego. Podobnie Murrayowska koncepcja wrażenia „w pewien sposób określonego, wyraźnie poznanego” oraz stwierdzenie Taine’a jakoby „wszelki postęp wiedzy polegał na coraz bardziej określonym odróżnianiu zjawiska od zjawisk różnych od niego i na jego utożsamianiu z tymi, do których jest podobne”²⁶, stanowią punkty odniesienia do Prusowskiego usytuowania powieściopisarstwa jako działania artystycznego, oddanego zadaniu reprezentacji, ale też przede wszystkim budowaniu szczególnego obrazu, sytuacji dla wywołania konkretnego uczucia, dalej efektu poznawczego i konkretnego działania (wpływu na wolę) [NK II, 151], na przekór wątpliwościom. Wszystko to odbywa się niezmiennie po linii realistycznych konwencji; w nowatorstwie *Lalki* znać jednak ślad Prusowskich analiz ducha w praktyce opisu, analiz, które z jednej strony miały pozwolić na odczucie i zrozumienie świata bohaterów w najpełniejszy możliwy sposób, z drugiej zaś poświadczały tego świata nieuchwytność.

²⁵Tomasz Sobieraj, „«Lalka» na horyzoncie dziewiętnastowieczności (modernizmu), w *Świat „Lalki”. 15 studiów*, red. Jakub A. Malik (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2005), 10–11.

²⁶Murray, *Zasady psychologii*, 206.

Bibliografia

- Auerbach, Erich. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przetłumaczone przez Zbigniew Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka [2004].
- Cary, Jonathan. *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Przetłumaczone przez Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, red. Iwona Kurz. Warszawa: WUW, 2009.
- Gloger, Maciej. „Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem”, *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2007).
- Głowiński, Michał. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków: Universitas, 1997.
- Ilmurzyńska, Halina, Stepnowska, Agnieszka. *Księgozbiór Bolesława Prusa*, red. Zygmunt Szweykowski. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1965.
- Irvin, Michael. *Picturing. Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel*. London: George Allen, 1979.
- Kościewicz, Katarzyna. *Doświadczenie nowoczesności w „Lalce” i „Emancypantkach” Bolesława Prusa*. W: Bolesław Prus. *Pisarz, publicysta, myśliciel*. Zredagowane przez Maria Woźniakiewicz-Dziadosz i Stanisław Fita. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003.
- Markiewicz, Henryk. *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*. W: *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Kraków: Universitas, 2007.
- Mitosek, Zofia. „*Lalka*” – epizod czy nazwa? W: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Morris, Pam. *Realism*. London: Routledge, 2003.
- Murray, Clark. *Zasady psychologii. Podręcznik*. Przetłumaczone przez Henryk Wernic, Jan Władysław Dawid, wyd. II. Warszawa: Teodor Paprocki i S-ka, 1906.
- Ochorowicz, Julian. *Z dziennika psychologa. Wrażenia, uwagi i spostrzeżenia*. Warszawa: Władysław Dębski 1876.
- Paczoska, Ewa. „*Lalka*” – balkony i wnętrza”. *„Lalka” i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*. Zredagowane przez Józef Bachórz i Michał Głowiński. Warszawa: IBL PAN, 1992.
- Pavel, Thomas. „The Novel in Search of Itself: A Historical Morphology”. W: *The Novel. Vol. 2: Forms and Themes*. Zredagowane przez Franco Moretti. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Prus, Bolesław. *Kroniki*. Opracowane przez Zygmunt Szweykowski, t. 9. Warszawa: PIW 1960.
- . *Lalka*. Opracowane przez Józef Bachórz. Wyd. II, przejrane. Wrocław: Ossolineum, 1998.
- . *Notatki twórcze. Tom II: Notatki o kompozycji 1886–1889*. Opracowane przez Magdalena Kreft, Anna Martuszevska. Warszawa–Lublin: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza – Episteme, 2016.
- Sobieraj, Tomasz. „*Lalka*” na horyzoncie dziewiętnastowieczności (modernizmu). W: *Świat „Lalki”. 15 studiów*. Zredagowane przez Jakub A. Malik. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2005.
- Szweykowski, Zygmunt. *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. II. Warszawa: PIW, 1972.
- Taine, Hipolit. *O inteligencji*. Przetłumaczone przez Stanisław Tomaszewski. Warszawa: Skład Główny Redakcji „Niwy”, 1873.

SŁOWA KLUCZOWE:

przestrzeń

opis

PSYCHOLOGIA

ABSTRAKT:

Artykuł określa znaczenie późnodzięwnastowiecznych badań i refleksji psychologicznych dla konstruowania opisów w *Lalce* Bolesława Prusa. Kwestie związane z opisem świata i człowieka – jak pokazują autorskie „notatki o kompozycji” pisarza z tego czasu – budowały ważny wątek jego epistemologicznej i artystycznej refleksji. Zapiski teoretyczne autora *Lalki* pozwalają ukazać tę powieść w nieco innym świetle – jako poligon wypracowanych w psychologicznej kuźni technik wpływu i podsuwania wrażeń zaciekawionemu czytelnikowi.

PSYCHOLOGIA POZYTYWIZMU

teoria kompozycji

NOTA O AUTORZE:

Marcin Jauksz – dr, literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2010 r. obronił rozprawę doktorską *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 r. i opublikowaną cztery lata później przez wydawnictwo Universitas. Interesuje się psychologizmem w prozie późnego wieku XIX i kształtującymi się wówczas zasadami kompozycji dzieła literackiego oraz filmowymi fabułami o dojrzewaniu na progu XXI stulecia. Stypendysta rządu francuskiego w latach 2008–2009 oraz programu Fulbright w latach 2018–2019; publikował między innymi w „Wieku XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistycie”.

Opisać świat wspomnieniem.

Antecedencje w najnowszych fabularyzowanych grach cyfrowych

Rafał Kochanowicz

ORCID: 0000-0003-0378-0455

Rozwój elektronicznych technologii, jako ściśle związany z *game industry*, wpływa nie tylko na jakość cyfrowych produkcji (niemal fotorealistyczną grafikę, zróżnicowany *gameplay*, *virtual reality* etc.), ale także – co poniekąd oczywiste – umożliwia coraz bardziej skomplikowaną rozbudowę ujętych w grach opowieści. Konsekwencje tak rozumianej ewolucji wypada zatem rozpatrywać już nie tylko w ramach zestawień kolejnych generacji komputerowych procesorów, konsol czy modeli kart graficznych, ale przede wszystkim w perspektywie tematycznych przemian, zwrotów światopoglądowych i nowych treści, które decydują o kulturowym wymiarze gier cyfrowych – ekspansywnych multimodalnych narracji¹. O ile bowiem 30, a nawet jeszcze 20 lat temu gry komputerowe kojarzone były głównie z ich aspektem ludycznym, o tyle dziś, prezentując rozbudowane historie, wpisują się w dyskursy kulturowe, społeczne oraz ideologiczne. I nie chodzi tu wyłącznie o podejmowany przez lata wątek ukazywanej w grach agresji, symulacji zabijania, czy kwestię uzależnienia od gier dzieci i młodzieży². Te zjawiska, choć niezwykle ważne i wciąż

¹ Problematykę multimodalności w grach omawiają m.in.: Christy Dena, „Beyond Multimedia, Narrative and Game. The Contributions of Multimodality and Polymorphic Fictions”, w *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. Ruth Page (New York: Routledge, 2010), 183–201; Krzysztof M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania* (Kraków: Universitas, 2019), 259–280.

² Przykładem skrajnie negatywnej oceny gier komputerowych ze względu na pojawiające się w nich motywy przemocy jest książka Iwony Ulfik-Jaworskiej, *Komputerowi mordercy* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2015).

z grami związane, nie wyczerpują już bowiem całej listy tematów i kontrowersji – by wspomnieć choćby problem rasizmu, jaki pojawił się w komentarzach i recenzjach dotyczących trzeciej części polskiego *Wiedźmina*³, czy krytyki wspomnianego tytułu, prowadzonej z perspektywy feministycznej⁴. Widać zatem wyraźnie, że gry cyfrowe – szczególnie te najbardziej rozbudowane i fabularyzowane – choć stanowią fragment tzw. supersystemów rozrywkowych (będąc niekiedy, jak w przypadku produkcji firmy Blizzard – *World Of Warcraft* – ich fundamentem), stają się niebagatelnym medium transmitującym, oprócz np. informacji historycznych, również aktualne treści ideologiczne i światopoglądowe⁵. Tak szerokie spektrum tematyczne zyskuje swoje kulturowe znaczenie i powołuje – trudne do zliczenia – świadectwa odbioru, ponieważ twórcy projektując w grach opowieści, sięgają po tradycyjne sposoby ich kreowania – typowe dla literatury i filmu. Ewolucja gier cyfrowych ujawnia zatem istotne tendencje, związane zarówno z kierunkiem przemian tematycznych, z popularnością niektórych rozwiązań fabularnych, jak i z powielaniem określonych środków wyrazu. Uwzględniając specyfikę zjawiska komputerowej rozrywki (interaktywną eksplorację, dialogizację, *cutszenki*, *gameplay*), można ów proces analizować:

– na poziomie nowych tematycznych projektów – jako multimodalnego potencjału, stanowiącego interpretacyjną propozycję dla gracza, który ujętą w grze opowieść bardziej lub mniej scali, odczyta i zrozumie

oraz

– na poziomie zaprogramowanych realizacji – jako np. koniecznych (lub fakultatywnych) rozwiązań fabularnych, jakie grający będzie współtworzył.

Pierwszy przypadek dotyczy zatem zmian w wyborze tematycznych dominant, a drugi sposób ich prezentacji.

Zwrot obyczajowy

Jedną z najbardziej wyrazistych przemian w obszarze najnowszych fabularyzowanych gier cyfrowych jest zwrot w kierunku problematyki obyczajowej – w szczególności rodzinnej. I nie ma znaczenia, czy w ramach światotwórczych zabiegów programiści i scenarzyści odwołują się do zastanego już w kulturze popularnej uniwersum (np. świata Gwiezdnych Wojen, pomysłów Andrzeja Sapkowskiego etc.), czy też kreują świat od podstaw (np. postapokaliptyczna rzeczywistość z serii *Fallout*). W każdym z przypadków stykamy się z tą samą tendencją – połączeniem najnowszych odsłon współkreowanych przez gracza opowieści z tematyką rodzinnych relacji i konfliktów. Dla przykładu – w pierwszych dwóch częściach serii cyfrowego *Wiedźmina* (2007; 2011) twórcy koncentrowali uwagę gracza głównie na epickim aspekcie politycznych

³ Zob. <https://www.polygon.com/2015/6/3/8719389/colorblind-on-witcher-3-race-and-gamings-race-problem> [dostęp 12 stycznia 2020].

⁴ Zob. <https://www.forbes.com/sites/erikkain/2015/05/31/why-feminist-frequency-is-dead-wrong-about-the-witcher-3/#2c22c0d435bf> [dostęp 12 stycznia 2020].

⁵ O uniwersum wiedźmińskim jako supersystemie rozrywkowym pisze m.in. Zbigniew Wałaszewski, „Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy”, w *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. Andrzej Werner, Tomasz Żukowski (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013), 128–129.

i wojennych wydarzeń, w których prowadzony bohater uczestniczył i na które miał wpływ. Trzecia część jednak (*Wiedźmin III: Dziki Gon*, 2015), wraz z dodatkami (*Serce z kamienia*, 2015; *Krew i wino*, 2016) – już znacznie bardziej rozbudowana i doskonalsza pod względem technicznym – wprowadza gracza/użytkownika/odbiorcę w meandry skomplikowanych układów rodzinnych i obyczajowych. Zrozumienie przyczyn ludzkich dramatów, analiza postaw rodziców i dzieci warunkuje przebieg rozgrywki zarówno w części podstawowej gry (jeden z głównych wątków został zatytułowany wprost – „Sprawy rodzinne”), jak i w dodatkach. Pozytywne zakończenie wirtualnej przygody zależy de facto od tego, w jaki sposób grający zinterpretuje np. rolę rodzica – Geralta lub naznaczone traumą dzieciństwa relacje dwóch dorosłych sióstr⁶.

Analogiczne zmiany widać też w kolejnych etapach rozwoju najbardziej – jak do tej pory – sfabularyzowanej gry z gatunku MMORPG, jaką pozostaje *Star Wars: The Old Republic*. Produkcja BioWare ukazała się w 2011 roku i zasłynęła z trudnej do zliczenia liczby dialogów (m.in. wykorzystano na niespotykaną wcześniej skalę *voice acting*), opowieści, wątków i *cutscenek*⁷. Podstawowa wersja gry, podobnie, jak i dwa kolejne fabularne rozszerzenia (*Rise of the Hutt Cartel*, 2013; *Shadow of Revan*, 2014) dotyczyły epickiego wymiaru galaktycznych batalii i intryg. Wyraźny przełom nastąpił jednak w 2015 roku, kiedy wraz z rozszerzeniami *Knights of the Fallen Empire* i *Knights of the Eternal Throne* (2016) twórcy wprowadzili wątek główny ukazujący przejawione studium rozpadu patologicznej rodziny Imperatora. Uwagę odbiorcy ma już od tej pory przykuwać nie tylko zręcznościowy *gameplay*, ale przede wszystkim analiza postaw rodziców i dzieci. Opowieść jest przez gracza współtworzona i tym samym uwarunkowana szeregiem zmiennych (wybory grającego), ale w swym podstawowym przekazie ukazuje konsekwencje dominacji jednego z rodziców (ojca) w procesie wychowawczym, które u dorosłych dzieci przejawiają się brakiem empatii, skłonnością do psychicznych manipulacji czy emocjonalnego szantażu. Gracz – niezależnie od kreowanej przez siebie postaci (prowadzonego bohatera) – śledzi i współtworzy tę rodzinną opowieść, by oprócz przebiegu wydarzeń w całej galaktyce, sukcesywnie poznawać także mechanizmy deprawacji, obyczajowe kompromisy i możliwe rozwiązania rodzinnych problemów.

Powyższe przykłady pozostają – rzecz jasna – jednymi z wielu. W dalszej kolejności można przytoczyć takie tytuły, jak: *Fallout 4* (2015), *Mass Effect: Andromeda* (2017), *Assassin's Creed: Origins* (2017), *Assassin's Creed: Odyssey* (2018) czy *God of War* (2018), o którym jeden z recenzentów pisał:

Jeszcze niedawno trudno było sobie wyobrazić, że będę snuć refleksje o ojcostwie i pozornej gruboskórności, zainspirowane... wieczorami spędzonymi z grą *God of War*. Ponad 50 godzin podróży Kratosa i Atreusa na najwyższy szczyt Midgardu zmusza jednak do takich właśnie przemyśleń. Podczas wędrówki relacje między ojcem i synem zmieniają się, a ja – w pewnym sensie – razem z nimi⁸.

Rola rodziny, jej funkcje, aspekty wychowawcze, relacje między małżonkami, rodzicem i dzieckiem przestają być wyłącznie strywializowanym tłem dla współtworzonych w grach wydarzeń (choć

⁶ Zob. Rafał Kochanowicz, „Zmiennik wybawiony albo tryumf wiedźmina. Cyfrowy dialog z kulturą i obyczajowością (*Wiedźmin 3*), w *Literatura i Kultura* XXIV (2018), 313–327.

⁷ Zob. <https://www.pcgamer.com/star-wars-the-old-republic-scoops-guinness-world-record-for-voice-acting/> [dostęp 12 stycznia 2020].

⁸ Zob. <https://www.eurogamer.pl/articles/2018-04-22-god-of-war-i-trudna-relacja-ojciec-syn> [dostęp 12 stycznia 2020].

i takich przypadków nie brakuje) – zaczynają wyznaczać główny wektor rozwoju fabuły. Popularność tej tematyki trudno wszak wiązać z poczuciem pedagogicznej misji twórców. Jest ona po prostu uniwersalna i tym samym w dużym stopniu wolna od historycznych czy lokalnych kontekstów, określających sytuację potencjalnych graczy-odbiorców z całego globu. Równocześnie jednak – tak rozumiany zwrot obyczajowy – skutkuje wykorzystaniem w grach określonych sposobów prezentacji, dzięki którym zostaje uwypuklony egzystencjalny i psychologiczny aspekt współtworzonej opowieści. Specyfika technologicznie uwarunkowanych zmian multimodalnego charakteru cyfrowych narracji i wybór nowej tematyki spowodowały, że warstwa deskrypcyjna w najnowszych produkcjach konstruowana jest w ramach różnorodnie projektowanych antecedencji.

Cyfrowe antecedencje

Odwołania do przeszłości stanowią – chciałoby się powiedzieć – niezbywalny element cyfrowego światotwórstwa w grach, których autorzy konkretyzują pomysły związane z kompleksową wizją fantastycznego uniwersum (najczęściej). Początkowo, gdy powstawały pierwsze cyfrowe realizacje „papierowych” gier fabularnych, utrzymany w konwencji *Dungeons and Dragons* – jak np. *Might and Magic VI: The Mandat Of Heaven* (1998) szczegółowe informacje o świecie, w którym toczy się akcja gry, zawarte były w obszernych książkowych podręcznikach. Oprócz instrukcji obsługi programu, sterowania czy charakterystyki grywalnych postaci i klas, odbiorca odnajdywał w nich zarys intrygi i bardziej lub mniej szczegółowy opis świata:

Rysunek 1. *Might and Magic VI: The Mandat Of Heaven, User Manual*, 3DO Company, 1998, 5.

Discouraging the Unworthy

Enjoying your world, are you?

It must be nice, being so secure in where you are, what you do, and who you know. Most everyone around you is much the same, I'd imagine.

And you're all such a herd of sheep! Slow and simple and when the knife comes from behind to catch your throat, all you'll have time to do is squeak, "Baaaa!"

Or maybe you're different? Maybe you've got the fortitude to see beyond the safe illusion. Or maybe you're just a fool, rushing in where pagan deities fear to romp. Either way, we need your skills...and your heart.

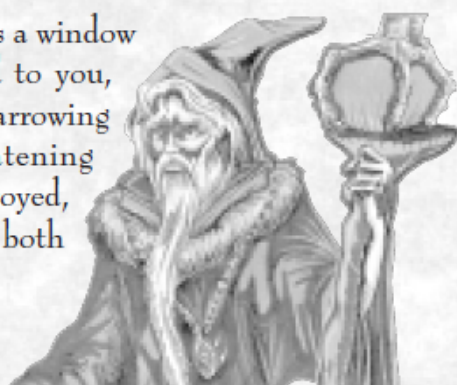
I am the Ur-Mage Klavis Verge – no doubt you've heard of me!

Eh? What?! Well, no matter – you're ignorant to a lot of truths in the universe! I'm here to educate you. To open your eyes...

Accept this: your world is not your own. At best, it's a window on a reality of Might and Magic: Enroth. A new world to you, perhaps, but a land of long tradition...now facing a harrowing danger. If it collapses beneath the horrors now threatening to over-run it, your world will most assuredly be destroyed, shattered all the way down to its foundation. Survival of both worlds- your own and Enroth - depends on your actions.

No pressure, though.

You have the tools before you. You call them by



Ujęta w grze opowieść była już wtedy transmedialna – rozpoczynała się w książce, a rozwijała i kończyła podczas rozgrywki na komputerze. Z czasem jednak – wraz z rozwojem technologii – zmalała rola opisów podręcznikowych, a ich funkcję przejęły zaimplementowane w grze leksykony, dzienniki, kroniki, kodeksy i encyklopedie. Dziś ponadto wiedzę na temat świata gry odbiorca może uporządkować, korzystając z internetowego przepływu informacji w postaci poradników, czy sięgając do opartych na algorytmach Wikipedii fandomowych baz danych. Pierwsze zatem odwołania do przeszłości miały z reguły wymiar epicki i historyczny. Opisy tego, co poprzedzało ujęte w grze wydarzenia, ukazywały świat w makroskali jako historię kontynentu, krainy, wojen etc. Sytuacja zaczęła się zmieniać, gdy w grach pojawiły się coraz bardziej rozbudowane dialogi, a fabularny wektor rozwoju wydarzeń przestał już dotyczyć wyłącznie epickiego wymiaru opowieści (ratowania świata, galaktyki etc.) i został przez twórców zaprojektowany w taki sposób, by odbiorca poznał dokładniej także dzieje tej czy innej postaci. Za przykład w tym wypadku mogą posłużyć produkcje BioWare – *Star Wars: Knights of the Old Republic* (2003) i *Star Wars: Knights of the Old Republic II – The Sith Lords* (2004) – w których prowadzona przez gracza postać, nie tylko walczy w słusznej sprawie, ale bardzo często prowadzi rozmowy z towarzyszami galaktycznej podróży. Odbiorca zdobywa w ten sposób informacje konieczne do dalszej rozgrywki oraz poznaje osobowościowe cechy wirtualnych rozmówców. Śmiało też można powiedzieć, że to właśnie BioWare spopularyzowała ten aspekt wirtualnej przygody, który wiąże się z rozbudowaną dialogizacją jako sposobem na dostarczanie opisów świata i wprowadzanie wątków obyczajowych. O ile jednak we wcześniejszych produkcjach dialogi były uzupełnieniem, o tyle w wieńczącym całą serię tytule – *Star Wars: The Old Republic* (2011) – rozmowy z towarzyszami (i z pozostałymi postaciami ze świata gry) stanowią już modalną dominantę głównej opowieści (są po prostu podstawowym środkiem przekazywania grającemu informacji – z wykorzystaniem *voice actingu*), co notabene przekłada się też na ich aspekt funkcjonalny w *gameplayu*. Umiejętnie przeprowadzona rozmowa (sukces jest uzależniony od umiejętności interpretacyjnych grającego) owocuje wzrostem – wyrażanego numerycznie modulatora (*Presence*) – zaufania, wierności, oddania towarzyszącej postaci. Im wyższy poziom, tym większe oddziaływanie pomocnika na elementy wirtualnego środowiska, co ułatwia rozgrywkę (pokonywanie przeciwników etc.). Cechą charakterystyczną tak zarysowanej dialogizacji jest wszakże to, że w ogromnej większości rozmowy mają charakter wspomnieniowy. Postaci opowiadają o tym, co je spotkało, zanim dołączyły do załogi głównego bohatera, zwierają się ze swych dawnych tajemnic, a niekiedy, jeśli taka jest wola grającego, romansują z prowadzonym przezeń awatarem. Wypada wspomnieć, że owych towarzyszy – tylko w wersji podstawowej – jest ponad czterdzieści, a z każdym z nich twórcy powiązali osobną, indywidualną historię, ściśle dopasowaną do wybranej przez gracza klasy bohatera (np. *Jedi Knight*, *Imperial Agent* etc.). Jeśli awatar nawiązuje do konwencji Imperium, to jego towarzysze w rozmowach demaskują obyczajowe i kulturowe niuanse tej frakcji. Dzięki temu gracz zdobywa dodatkowe informacje na temat środowiska gry, co wpływa na dalsze etapy rozgrywki. Z kolei przywołane wcześniej rozszerzenia (*Knights of the Fallen Empire*; *Knights of the Eternal Throne*) znacząco rozwinęły obyczajowy aspekt rozmów – prowadzony przez gracza bohater poznaje historię i motywacje członków całej rodziny (matki, ojca, synów, córki), a równocześnie twórcy – wprowadzając dodatkowe przerywniki filmowe i zaimplementowane w grze tzw. trailery⁹ – spotęgowali retrospektywny charakter intrygi. Otwierające nowe przygody filmy ukazują kolejno: dorastających pod okiem ojca braci bliźniaków (*Knights of the Fallen Empire*), a w drugim przypadku: dramatyczne dzieciństwo córki i waleczną postawę matki (*Knights of the Eternal Throne*). Osią wydarzeń jest zatem rodzinny konflikt i to właśnie

⁹ Można je oglądać na stronie: <http://www.swtor.com/eternal-throne> [dostęp 12 stycznia 2020].

jego rozwiązanie – uzależnione od wyborów i improwizacji grającego – ma być kluczem do opanowania chaosu w całej galaktyce. Niewątpliwie, programiści z BioWare – choć wydarzenia w grze toczą się ok. 3600 lat przed tzw. *Battle of Yavin* – nawiązują w ten sposób do wątku rodziny *Skywalkerów*, ale znacznie bardziej rozbudowują psychologiczną warstwę konfliktu.

W zbliżony sposób postąpili programiści z CD Projekt Red w trzeciej części cyfrowego *Wiedźmina*. Także i w tym przypadku odwołania do przeszłości oraz retrospektywny sposób kreowania opowieści stanowią dominantę. Prowadzony przez gracza Geralt jest bowiem nie tylko „zabójcą potworów”, ale przede wszystkim detektywem odtwarzającym przebieg minionych zdarzeń. Gracz, improwizując, scala – wypowiedane na głos – hipotezy i odkrycia wiedźmina, śledzi proces dedukcji, poznaje tym samym przebieg odległych w czasie dramatów oraz bardzo często ich obyczajowe podłoże. „Sprawy rodzinne” – jako temat jednego z wątków głównych – są tutaj doskonałym przykładem. Odbiorca za pośrednictwem Geralta staje się poniekąd „spowiednikiem”/„psychoanalitykiem” despotycznego, zagubionego alkoholika – męża i ojca – wnikając tym samym w przyczyny i skutki rozpadu więzi rodzinnych¹⁰. Owa – dość długa i wieloetapowa – rozmowa z „Krwawym Baronem” dostarcza też, oprócz osobistych informacji, także wiele opisów i niuansów związanych z realiami fantastycznego świata. Pełni zatem analogiczną funkcję światotwórczą jak dialogi w produkcji BioWare.

Zindywidualizowana przeszłość, doświadczenia z dzieciństwa, smutne, ale też i radosne wspomnienia, jakie gracz w ramach dialogizacji współtworzy (wybiera opcjonalne pytania, odpowiedzi i komentarze o zróżnicowanej funkcji fatycznej), nie wyczerpują retrospektywnego opisu światów ukazanych w grach. Zabiegiem, po który coraz częściej twórcy sięgają, są także, nawiązujące do poetyki filmowej, grywalne i niegrywalne *flashbacki* oraz swoiste, surrealistyczne podróże do przeszłości. W trzeciej części *Wiedźmina* Geralt korzysta z pomocy onejromantki, by wyśnić przeszłość Ciri w Novigradzie – odbiorca ogląda mocno zmetaforyzowany przerywnik filmowy. Z kolei w dodatku *Serce z Kamienia* sterowany przez gracza Geralt odtwarza zrujnowane życie małżeńskiej pary – aktywując kolejne rekwizyty, ogląda rodzajowe scenki z przeszłości, niczym zaadaptowany na potrzeby filmu Ebenezer Scrooge. W *Krwi i winie* odbywa z jedną z bohaterek „podróż sentymentalną” do magicznej krainy baśni będącej eskapistyczną oazą dzieciństwa.

Rysunek 2. *Wiedźmin III*, CD Projekt Red, 2015.



¹⁰Kochanowicz, 323.

Zakończenie opowieści głównej – w podstawowej wersji gry – wiąże się natomiast z filmowym przywołaniem kluczowych dla rozgrywki momentów, kiedy gracz podejmował decyzję, w jaki sposób wobec przybranej córki (Ciri) ma zachować się rodzic (Geralt). Niemal identyczne rozwiązania zastosowali programiści z BioWare, wysyłając bohatera na zasadzie *questu* do wnętrza umysłu, by tam oczyścić podświadomość z wtłoczonych mu inwazyjnie wspomnień. Stanowią one, podobnie jak w *Wiedźminie*, rekapitulację krytycznych – podjętych przez odbiorcę/współtwórcę – wyborów.

Rysunek 3. *Star Wars: The Old Republic*, LucasArts, Electronic Arts, 2011.

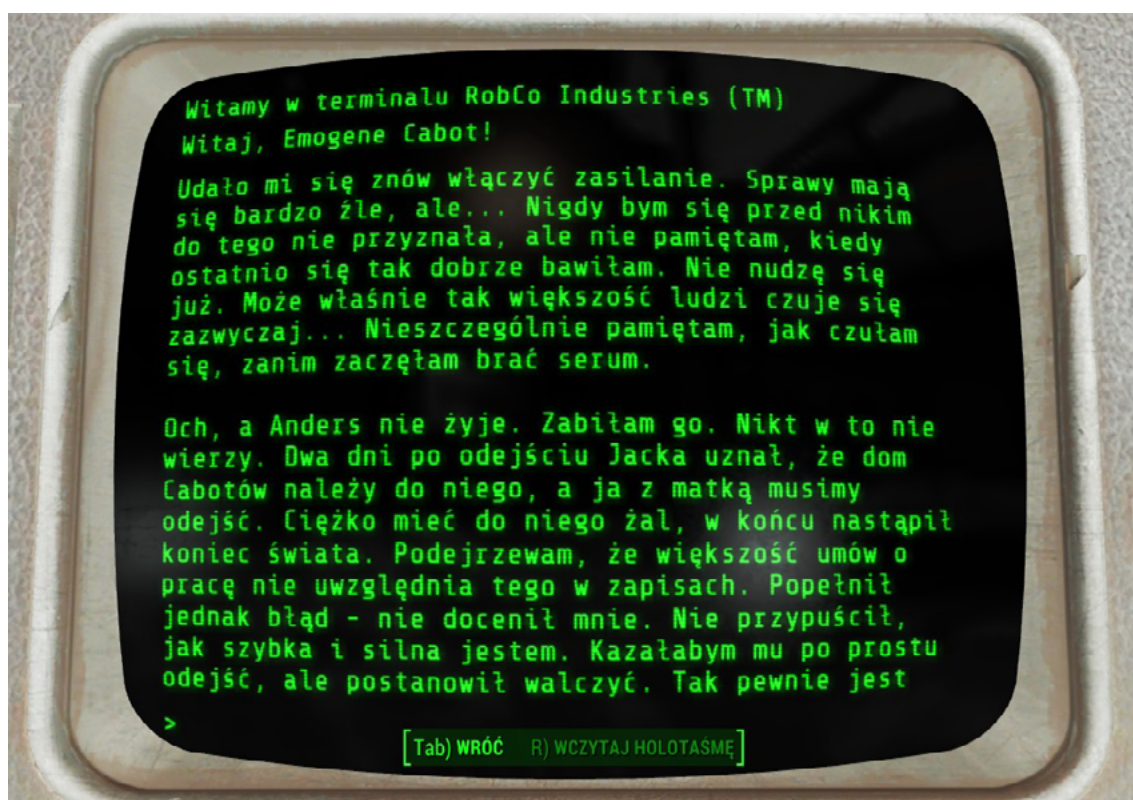


W obu wypadkach mamy więc do czynienia z sytuacją, w której twórcy rozliczają z przeszłości samego gracza. To on podczas całej rozgrywki decydował o tym, w jakim kierunku i w jaki sposób rozwinie się intryga, a efekt swoich wyobrażeń i intencji może rozegrać/obejrzeć w ramach specyficznie skonkretyzowanej, podsumowującej przygodę retrospekcji. Widać też wyraźnie, że te psychologizujące grę zabiegi stanowią kolejny krok w rozwoju cyfrowego światotwórstwa. Wyczerpuje się niejako potencjał rozbudowanych, tajemniczych krain, które gracz może eksplorować, więc twórcy nowe przygody przenoszą – chciałoby się powiedzieć – do wnętrza wirtualnych bohaterów. I jak się zdaje, nie jest to tendencja przypadkowa, bowiem podobnych przykładów można by wskazać jeszcze mnóstwo. Poczynając od motywu „Memory Triggers” z *Mass Effect: Andromeda*, który motyw główny bohater musi odszukać, by gracz w ukazanych filmowych retrospekcjach poznał motywacje wyjaśniające poczynania ojca, poprzez retrospekcje w dwóch ostatnich częściach serii *Assassin’s Creed: Origins*, *Assassin’s Creed: Odyssey*, gdzie na zasadzie grywalnych bądź stricte filmowych *flashbacków* dopowiadana jest i wyjaśniana rodzinna historia. Dalej – wypadałoby wspomnieć jedną z najnowszych produkcji, wydaną przez Electronic Arts – *Star Wars Jedi: Fallen Order* (2019) – w której twórcy powiązali rozwój prowadzonego bohatera z motywem odblokowywania wspomnień z dziecięcego treningu – gracz je rozgrywa, a bohater opanowuje w ten sposób wydobyte z pamięci umiejętności. A na czwartej części serii gier – wyprodukowanej przez Bethesda – *Fallout 4* (2015) – kończąc. Ten ostatni tytuł jest ponadto bardzo istotny, gdyż zarówno sam pomysł świata, jak i środowisko gry zostały niemal w całości oparte na tak czy inaczej skonkretyzowanych antecedenjach. Tematycznie przeszłość jako „raj utracony” wskutek atomowej zagłady stanowi uzasadnienie zastanej, postapokaliptycznej rzeczywistości, w której gracz wciela się w rolę „Jedynego Ocalałego” z Krypty 111 (schron)¹¹ i wyrusza na poszukiwanie

¹¹Albo „Ocalałej” – jeśli zostanie wybrany żeński awatar.

syna. Konwencja *open-world* ma w tym wypadku charakter światocentryczny. Wątki fabularne pomagają grającemu w swobodnej eksploracji rozległych, wirtualnych imitacji zrujnowanego Bostonu i okolic. Bohater przetrwał kataklizm w stanie hibernacji, ale obudził się kilkadziesiąt lat później. Jego wędrówka jest zatem od początku do końca uwarunkowana perspektywą retrospektywną, a świat staje się labiryntem wspomnień – tak własnych, jak i cudzych. Eksploracja w *Fallout 4* nie sprowadza się bowiem wyłącznie do samego przemieszczania, ale wiąże się przede wszystkim ze swoistą rekonstrukcją dramatycznych wydarzeń i losów ludzi, którzy pozostawili ślady w postaci komputerowych blogów, listów, nagrań, zapisków etc. Odnajdując je, gracz poznaje indywidualne dramaty osób doświadczających rodzinnych tragedii, walczących o przetrwanie, stopniowo popadających w obłęd, czy zmieniających się, pod wpływem promieniowania, w potwory.

Rysunek 4. *Fallout 4*, Bethesda Softworks, 2015.



Trudna do zliczenia liczba takich pozostałości, jak i niekiedy zaprojektowana w planie fabularnym konieczność ich odszukania, jednoznacznie określa retrospektywny charakter opisu eksplorowanego świata i de facto nadaje mu znaczenie. Jak pisze Krzysztof M. Maj:

Czytelnik narracji światocentrycznej znacznie baczniejszą uwagę zwracać będzie na opisy otoczenia, szczegóły z historii fikcyjnego świata, niuanse polityczne, filozoficzne i naukowe, jak również na wszystko to, co może wymagać jakiegokolwiek uzupełnienia, sugerującego potencjał danego systemu narracyjnego¹².

¹²Maj, 62.

Odnosząc powyższą refleksję do światotwórczych konkretyzacji w *Fallout 4*, można by dodać, że bez odkrywanych wspomnień i antecedenencji przygoda nie miałaby większego sensu – byłaby po prostu wirtualnym spacerem w ruinach. Twórcy jednak zaimplementowali w grze także inne, charakterystyczne dla konwencji *open-world* rozwiązania, jak np. *housing* (budowanie własnego siedliska), realizując tym samym pomysł możliwego, symulacyjnego „zamieszkiwania” wirtualnego świata. Podobnie bowiem jak *The Forest*, który w kontekście hermeneutycznie określonej problematyki „zamieszkiwania” cyfrowych światów omawia Michał Kłosiński, także *gameplay* w *Fallout 4* „zakłada i przedstawia takie czynniki, jak zmęczenie, stan zdrowia i higieny postaci, a także poziom głodu i pragnienia. Te aspekty, połączone z zakodowaną możliwością konstruowania budynków mieszkalnych i obronnych [...] z symulowaną koniecznością budowania bezpiecznej przestrzeni domu, w której możliwe są zapisanie stanu gry, gotowanie i odpoczynek postaci”¹³, potęgują w *Fallout 4* wrażenie immersji. I tym samym znacząco zmniejszają dystans między graczem a wirtualnym środowiskiem, co z kolei w istotnym stopniu wpływa na odbiór i interpretację, wyłuskiwanych ze zgliszczy, śladów cudzej egzystencji. Intencjonalny charakter tak zaprogramowanej przez twórców rozgrywki potwierdza też – przywołany już wcześniej – motyw podróży do „wnętrza umysłu postaci”. Co prawda większość relacji z przeszłości w *Fallout 4* to zapisy tekstowe bądź dźwiękowe, ale niejako zgodnie z nowymi trendami poszerzania granic rzeczywistości przeznaczonej do eksplorowania, programiści z Bethesdy wysyłają bohatera także w podróż do „wnętrza umysłu” mordercy (Conrada „Connie” Kellogga). Sterowany bohater przemierza, aktywowany dzięki czipowi „synaptyczny labirynt”, a gracz krok po kroku poznaje przyczyny i stadia rozwoju patologicznej formy osobowości (traumatyczne dzieciństwo, negatywny wpływ otoczenia, rodzinną tragedię etc.). Krytyczne fragmenty wspomnień zostały zaprezentowane w formie sytuacyjnych scenek, demaskujących psychologiczne niuanse oraz – chciałoby się powiedzieć – „ludzkie oblicze” zabójcy.

Rysunek 5. *Fallout 4*, Bethesda Softworks, 2015.



¹³ Michał Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018), 57.

Celem tak zaprojektowanej eksploracji jest więc – oprócz *gamplayowej* rozgrywki – także proponowanie odbiorcy sposobu interpretowania świata, w którym tymczasowo „zamieszkał”. Gracz ma nie tylko zwiedzać, ale także zrozumieć układ zależności, co ułatwi mu, w kolejnych fazach gry, podejmowanie takich czy innych decyzji. Informacje z tym związane są zresztą zawarte w samym wirtualnym otoczeniu. Twórcy wykorzystali bowiem w pełni specyfikę narracji środowiskowej, wypełniając cyfrową przestrzeń znaczącymi detalami i rekwizytami¹⁴. Również ich dekodowanie i odczytanie sprowadza się do rekonstruowania przeszłości i może wyzwalać zarówno emocje – kiedy odbiorca napotyka np. makabryczne wizualizacje zagłady – jak i głębszą refleksję – gdy odnajdzie nieudane próby jej uniknięcia.

Rysunek 6. *Fallout 4*, Bethesda Softworks, 2015.



Rysunek 7. *Fallout 4*, Bethesda Softworks, 2015.

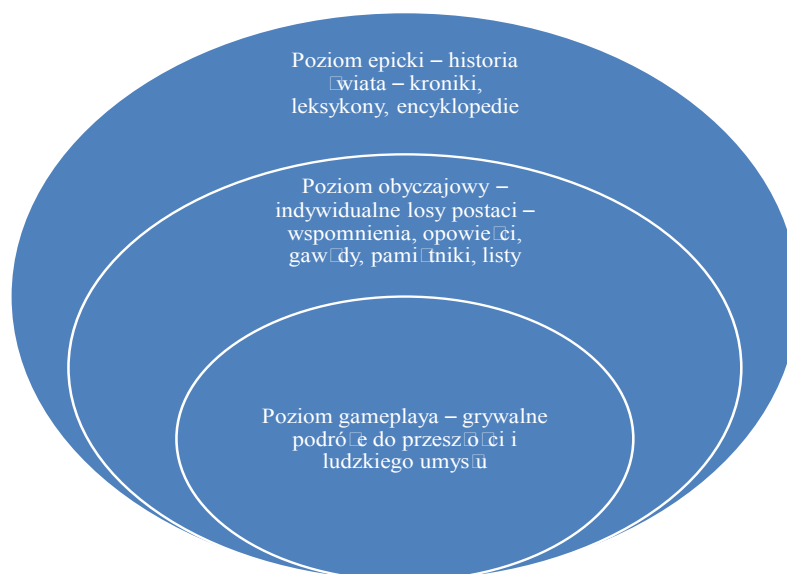


¹⁴W grze zostały też zaimplementowane w warstwie dźwiękowej oryginalne utwory muzyczne – kompozycje klasyczne i piosenki nawiązujące do czasów zimniej wojny.

Podsumowanie

Gdyby zestawić w formie schematu pojawiające się w najnowszych grach komputerowych konkretyzacje antecedenencji, to mógłby on wyglądać następująco:

Rysunek 8. Schemat konkretyzacji antecedenencji w grach komputerowych



Przytoczone wyżej przykłady są świadectwem zmian, jakie zachodzą w obszarze cyfrowej rozrywki – od epickości do *inner space*; od problemów świata do zindywidualizowanych dramatów. Pozostają też jednak przejawem szerszego trendu kulturowego, który dotyczy już nie tylko samej konwergencji mediów jako narzędzi przekazu, ale także – chciałoby się powiedzieć – „konwergencji poetyk”. Multimodalność cyfrowych narracji (gier komputerowych), przejawiająca się w różnorodności sposobów dostarczania odbiorcy informacji na temat tego, co się w świecie gry dzieje, pociąga za sobą analogiczne zjawiska, o których w odniesieniu do filmu obszernie pisał w swojej książce Werner Faulstich:

Film za pomocą ruchomej dekoracji, przejętej z rzeczywistości empirycznej, odrywa widza od tejże rzeczywistości, by następnie *via katharsis*, ponownie go z nią pojednać. Jego wymiar przeżyciowy – wraz z jego strukturą dzieła literackiego – uosabia przy tym zasadę macierzyńską: nadając sens, przynosi pocieszenie¹⁵.

W fabularyzowanych grach cyfrowych autorzy sięgają wszakże zarówno do poetyki filmu, jak i literatury. Uruchamiają, na wzór filmowy, „dekoracje” oraz implementują tekst o charakterze literackim. Wykreowana w ten sposób fikcyjna opowieść, choć jej ostateczny kształt zależy od improwizowanych działań grającego, ma zatem wymiar podwójny. Po pierwsze – światotwórczy – wyznacza i określa granice ukazanej rzeczywistości. Po drugie – nadaje jej sens i „przynosi pocieszenie”. Zaprojektowane w grach i trudne do zliczenia motywy przeszłości,

¹⁵Werner Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction Wojna światów (1953/1954) Byrona Haskina*, tłum. Marek Kasprzyk, Krzysztof Kozłowski (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017), 138.

retrospekcje, wspomnienia, filmowe *flashbacki* stają się podstawową kategorią deskryptywną, swoistym wehikułem narracyjnym, pomagającym odbiorcy/graczowi w porządkowaniu opowieści – układaniu jej z rozproszonych fragmentów. Jest to zatem wypełnianie narracyjnej luki, która pojawia się w momentach, gdy zręcznościowe aspekty *gameplaya* stają się dominujące. Równocześnie jednak to także świadectwo coraz częściej podejmowanych prób humanizacji cyfrowego świata.

Bibliografia

Opracowania

Dena, Christy. „Beyond Multimedia, Narrative and Game. The Contributions of Multimodality and Polymorphic Fictions”. W *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, 183–201. Redakcja Ruth Page. New York: Rutledge, 2010.

Faulstich, Werner. *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*. Tłumaczenie Marek Kasprzyk, Krzysztof Kozłowski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.

Kłosiński, Michał. *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2018.

Kochanowicz, Rafał. „Zmiennik wybawiony albo tryumf wiedźmina. Cyfrowy dialog z kulturą i obyczajowością (*Wiedźmin 3*)”. W *Literatura i Kultura Popularna XXIV* (2018), 313–327.

Maj, Krzysztof M. *Światotwórstwo w fantasyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*. Kraków: Universitas, 2019.

Ulfik-Jaworska, Iwona. *Komputerowi mordercy*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2015.

Wałaszewski, Zbigniew. „Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy”. W *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, 128–129. Redakcja Andrzej Werner, Tomasz Żukowski. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013.

3DO Company, *Might and Magic VI: The Mandat Of Heaven, User Manual*. 1998.

Źródła internetowe

<https://www.polygon.com/2015/6/3/8719389/colorblind-on-witcher-3-rust-and-gamings-race-problem> [dostęp 12 stycznia 2020].

<https://www.forbes.com/sites/erikkain/2015/05/31/why-feminist-frequency-is-dead-wrong-about-the-witcher-3/#2c22c0d435bf> [dostęp 12 stycznia 2020].

<https://www.pcgamer.com/star-wars-the-old-republic-scoops-guinness-world-record-for-voice-acting/> [dostęp 12 stycznia 2020].

<https://www.eurogamer.pl/articles/2018-04-22-god-of-war-i-trudna-relacja-ojciec-syn> [dostęp 12 stycznia 2020].

<http://www.swtor.com/eternal-throne> [dostęp 12 stycznia 2020].

SŁOWA KLUCZOWE:

światotwórstwo

GRY KOMPUTEROWE

ABSTRAKT:

Rozwój fabularyzowanych gier cyfrowych niesie z sobą nie tylko przeobrażenia jakościowe, ale także związane z wyborem tematyki. Przykładem tych ostatnich jest „zwrot obyczajowy” – twórcy gier coraz częściej odwołują się do problematyki rodzinnej. Konsekwencją są zmiany w sposobie tworzenia ujętej w grze opowieści. Coraz większą rolę zaczynają odgrywać w różnorodny sposób konkretyzowane retrospekcje. Przypisane im funkcje wiążą się zarówno z wprowadzaniem do gier wątków obyczajowych, jak też ze światotwórstwem, bowiem ujęte w retrospektywnej perspektywie opisy świata stają się podstawowym źródłem informacji o jego granicach i specyfice.

retrospekcja

RODZINA

NOTA O AUTORZE:

Rafał Kochanowicz – dr hab. prof. UAM w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Fantastyka – klucz do wyobraźni* (2001), *Fabularyzowane gry komputerowe w przestrzeni humanistycznej. Analizy, interpretacje i wnioski z pogranicza poetyki, aksjologii, dydaktyki literatury* (2012). Współredaktor tomu *Fantastyka w obliczu przemian* (2012), *Fantastyka. Pajdologia. Dydaktyka* (2018). Interesuje się szeroko pojętą fantastyką, grami komputerowymi i kulturą popularną.

„Nic tu nie jest ukryte”.

Poza hermeneutyką podejrzeń*

Toril Moi

* Przekład na podstawie: Toril Moi, „«Nothing Is Hidden». Beyond the Hermeneutics of Suspicion”, w *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017), 180–188 (trzy pierwsze podrozdziały); 191–195 (czwarty podrozdział).

„Nic tu nie jest ukryte” albo od zagubienia do rozjaśnienia

Podejrzliwy czytelnik zakłada, że sam język ukrywa przed nami swoje prawdziwe znaczenie. Podobne przekonania mają swoje źródło w dziedzictwie de Saussure’a, który uczył nas, że znak dzieli się na część czysto formalną, materialną (owo znaczące, widoczne na powierzchni) i na ukryte gdzieś znaczenie (znaczone). W ramach teorii o „podzielonym znaku” każda próba ustalenia znaczenia staje się więc z definicji polowaniem na ukryte. Tu znak, tam znaczenie. Albo, jak mawia nonszalancko Wittgenstein, „Tu słowo, tam znaczenie. Pieniądze oraz krowa, którą można za nie kupić” (§120)¹. Każdy, kto akceptuje koncepcję podzielonego znaku, na stałe umieszcza ideę ukrytego w swoim systemie pojmowania języka. Natomiast po tym, przekroczenie hermeneutyki podejrzeń przestaje już być możliwe.

Wittgenstein kategorycznie odrzuca pogląd, jakoby język miał cokolwiek ukrywać: „Na pytanie «Jak zdanie to robi, że przedstawia? – odpowiedź mogłaby brzmieć: «A czyż tego nie wiesz? Widzisz to przecież, kiedy go używasz. Nic tu nie jest ukryte» (§435)². Podkreśla z taką siłą, że zdania według niego nic nie ukrywają, ponieważ nie oddziela znaczenia słowa od jego użycia. Kiedy Wittgenstein podkreśla, że nic nie jest ukryte, nie mówi wcale, że wszystko jest oczywiste. Stwierdza tylko, że nie powinniśmy automatycznie zakładać, że język sam w sobie – nasze zdania, wypowiedzi – ukrywa coś tylko z tego powodu, że jest językiem. Czasem kłamiemy, oszukujemy i manipulujemy; czasem jesteśmy szczerzy i prawdomówni. To nie jest zależne od tego, co „język” robi. My to robimy. My, jako mówiący, jesteśmy odpowiedzialni za swoje słowa. Nie możemy winić języka za nasze kręactwa.

Jak widzimy, wypowiedzi są dla Wittgensteina działaniami, czymś, co *robimy*. Kiedy myślimy o wierszu, spektaklu, powieści jako działaniu o szczególnym stopniu złożoności, kiedy uważamy tekst za interwencję; wówczas przekraczamy najbardziej ugruntowane założenia hermeneutyki

¹ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 75.

² Wittgenstein, 183.

podejrzeń. Działania to nie są obiekty, które mają swoje powierzchnie i głębie. Zrozumieć działanie, to nie to samo, co unieść wieczko pudełka. Bojownicy tezy o „śmierci autora” zapominają, że działania nie są oddzielone od działających na takiej samej zasadzie, na jakiej przedmioty są niezależne od ich wytwórców. Pomyślmy o najprostszej czynności, takiej jak sięganie po długopis albo przeskakiwanie kałuży. Zrozumieć czynność czy działanie, to zrozumieć, dlaczego ja lub ty robimy dokładnie to, co robimy i dostrzec, jakie ma to konsekwencje w tej konkretnej sytuacji.

W takim ujęciu, w celu zrozumienia wypowiedzi możemy potrzebować informacji o motywach, powodach i intencjach mówiącego; wniosków dotyczących reperkusji, konotacji [*ramifications*], konsekwencji i skutków wynikających z tej wypowiedzi; także refleksji nad uruchamianymi przez nią kontekstami związanymi z kwestiami odpowiedzialności, etyki, polityki. (Piszę, że „możemy” potrzebować tych wszystkich rzeczy, ponieważ nie wszystkie te problemy będą tak samo ważne w każdej sytuacji). Od teraz do całokształtu tych złożonych problemów będę się odnosić poprzez przywoływanie pytania „Dlaczego to?”. Cavell zauważa, że „pewien pierwiastek pytania «Dlaczego to?» jest kluczowy dla wszelkiej krytyki”³. Nie możemy go zadać, dopóki czegoś nie zauważymy, nie zobaczymy czegoś, co nas zaskoczy, co w nas uderzy. Cokolwiek spostrzeżemy – czy będzie to konkretne słowo, czy struktura pociągnąć pędzlem, czy też niespodziewany kąt kamery w ujęciu – możemy uczynić to początkiem naszych poszukiwań. Czy te poszukiwania będą istotne, zależy już od tego, na co konkretnie zwróciliśmy uwagę. Praktyka, doświadczenie, umiejętności i wiedza są nam potrzebne, byśmy umieli dostrzegać rzeczy naprawdę interesujące.

„Dlaczego to?” nie odnosi się do metafizyki ukrytego: nie zakłada żadnej skonkretyzowanej wizji powierzchni i głębi; nie jest też oznaką żadnej orientacji krytycznej ani jakiegось konkretnego podejścia do tekstu. Możemy spytać „Dlaczego to?” w stanie zwykłego zaskoczenia, chcąc naprawdę się dowiedzieć. Możemy jednak również zadać to pytanie podejrzliwie. (Wykluczanie perspektywy krytycznej nie byłoby lepsze od uznawania jej za element konieczny). Najważniejsze, byśmy byli w stanie wykazać, *dlaczego* staliśmy się podejrzliwi w konkretnym przypadku kontaktu z tekstem.

Podejrzliwy czytelnik jest przekonany, że tekst próbuje wywieść go na manowce. Wittgenstein uważa, że gubimy się we własnych słowach, w naszych własnych, nieuświadomionych lub błędnie rozumianych, przed-założeniach. Problemy filozoficznej natury pojawiają się, kiedy rezygnujemy ze zwyczajnych sposobów używania słów, ale nie przestajemy się do tych użyć odnosić. W rezultacie otrzymujemy nie znaczenie, ale iluzję znaczenia. Kiedy powiem „ukryłam kluczyki do samochodu”, na ogół mnie zrozumiesz. Ale jeśli odpowiedziałabyś na to: „a ja ukryłam znaczenie swoich słów”? Taka odpowiedź by mnie zaskoczyła, zaintrygowała, kazałaby mi zastanawiać się, co masz na myśli. Jest coś dziwnego w tym, że mówisz to *teraz*, w *tym* konkretnym zdaniu, wypowiedzianym w *tym* konkretnym kontekście. Uprawiając filozofię, pisze Wittgenstein, często robimy coś podobnego, mianowicie używamy zwyczajnych słów (na przykład „widzieć”), ale zmieniamy, choćby odrobinę, ich zwyczajne znaczenie. Problemy pojawiają się, kiedy nie uświadamiamy sobie, że to zrobiliśmy: „Więził nas pewien *obraz*. Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać” (§115)⁴. Jesteśmy wówczas zagubieni we mgłę naszego własnego języka.

³ Stanley Cavell, „A Matter of Meaning It”, w *Must We Mean What We Say? : A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 213–37, tłum. G.R.

⁴ Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 73.

Dla Wittgensteina filozofia zaczyna się od rozpoznania tego zagubienia: „Problem filozoficzny ma postać: «Nie mogę się rozeznąć»” (§123)⁵. Zwróćmy uwagę na różnicę między zakładaniem, że tekst coś przed nami ukrywa, a przyjęciem założenia, że problem jest *we mnie, w nas*. Jeśli Wittgensteinska filozofia jest rodzajem terapii, nie jest to terapia innych, lecz autoterapia. Jeśli zakładamy, że czynność czytania jest pokrewna czynności filozofowania, wówczas czytanie nie jest wydobywaniem [*excavation*] lecz samobadaniem. Zadaniem filozofii jest rozpraszenie mgły, a jej celem uzyskanie czystego oglądu zajmującego nas problemu. Zajmując się krytyką literacką, możemy zacząć od postawienia pytania „Dlaczego to?”. Punktem wyjścia nie jest wtedy obrona przez nas metoda, ale nasze własne poczucie zagubienia w tekście. Kiedy krytyczka nie ma problemu z tekstem, kiedy nic jej w nim nie zaskakuje, nie ma tak naprawdę za bardzo powodu, by go w ogóle badać. Czytanie jest próbą rozjaśnienia czegoś. (Oznacza to jednak, że musimy coś zobaczyć, zauważyć coś w tekście. Zdolność zauważenia czegoś interesującego wymaga od nas nauki, wiedzy, wnikliwości).

Dla przykładu: zaczęłam pisać artykuł o *Heddzie Gabler*, ponieważ uderzyły mnie trzy różne momenty w sztuce, w których Hedda pozostaje zagadkowo czy szokująco cicha. W artykule próbuję odpowiedzieć na pytanie: „Dlaczego ona milczy?”. Odpowiedź nie była prosta, przynajmniej nie dla mnie. Aby wydobyć znaczenie – walor, funkcję [*value, mode*] – momentów, kiedy Hedda milczy, zdecydowałam się zestawzić nowoczesne ujęcie pojęcia rozpacz Ibsena z romantycznym ujęciem Kierkegaarda. Z pewnością mogłam podążać w jakimś innym kierunku. Mogłam zapewne również postawić inne pytania. Dlaczego Hedda mówi tak okropne rzeczy o kapeluszu Ciotki Julii? Co nam to mówi o jej relacji z językiem? Różne pytania wiodą do odmiennych rodzajów poszukiwań. Uważam, że nie jest możliwe określenie z góry, które z nich jest *najlepsze*, tak jakby istniała gotowa, czekająca na nas ścieżka. Musimy po prostu zaryzykować. Nie ma żadnych gwarancji.

Jasny ogląd albo opis w ujęciu Wittgensteina

Pytania „Dlaczego to?” pojawiają się za każdym razem, kiedy jesteśmy zaskoczeni słowem, zdaniem, wyrażeniem. Staramy się odpowiedzieć, wyjaśnić, jak słowo albo zdanie zostały użyte w tym konkretnym przypadku. Może to się okazać tak trudne, że zaczniemy czuć się, jakbyśmy walili głową w mur. Możemy utknąć, poczuć, że kręcimy się w kółko. Aż w końcu nabawiamy się guzów na rozumie, jak mawia Wittgenstein⁶. Kiedy docieramy do tego punktu, musimy rozpocząć „gramatyczne śledztwo”. Celem takiego śledztwa jest uzyskanie czystego oglądu – „przejrzystej ekspozycji” [oryg. *übersichtliche Darstellung* – G.R.] (§122)⁷ – tego, w jaki sposób używamy własnych słów. Wittgenstein często nazywa taki ogląd opisem. Pomyślmy o czymś w rodzaju technicznych rysunków maszyny, które ukazują różne jej części i połączenia pomiędzy nimi w sposób tak przejrzysty, jak to tylko możliwe. Ale zauważmy przy tym, że takie rysunki nic nam nie dadzą, jeśli nie zostaną nam wręczone w odpowiedzi na jakąś dręczącą nas wątpliwość.

Nie przystają tu już metafory powierzchni i głębi. Oczywiście, możemy powiedzieć, że rysunki ujawniają, jak maszyna jest zbudowana. Może zechcesz powiedzieć, że ujawniają one sposób we-

⁵ Wittgenstein, 75.

⁶ „Wynikami filozofii są odkrycia zwykłych niedorzeczności oraz guzy, jakich nabawia się rozum atakując granicę języka. One właśnie, owe guzy, pozwalają ocenić wartość tych odkryć”. Wittgenstein, 74 (§119).

⁷ Wittgenstein, 75.

wewnętrznego funkcjonowania maszyny (choć byłoby to sformułowanie o tyle dziwne, że znaczy ono tyle, że po prostu „ujawniają” maszynę). Jednocześnie jednak nie ma przecież sensu mówić, że maszyna w jakiś sposób ukrywa swoją konstrukcję czy strukturę. Rysunki przypominają nam tylko o tym, co zawsze tam było. Zaczęliśmy od tego, że byliśmy bezradni, nie umieliśmy ustalić, dlaczego silnik przestał pracować, za to teraz mamy jasny ogląd tego, co poszło nie tak. Jasny ogląd pozwala nam się zrelaksować, przestać się martwić tym konkretnym problemem. „Daje filozofii spocząć” jak pisze Wittgenstein (§133)⁸. Przynajmniej na chwilę, do momentu aż nie poczujemy się zagubieni w związku z czymś innym.

W Wittgensteinowskim rozumieniu filozofii zatem opis to terapia, której potrzebujemy, by widzieć jasno. Opisywać, to dla niego wskazywać połączenia, czynić porównania, zwracać uwagę na odróżnienia [*distinctions*] i tak dalej. Jednakże dla krytyki literackiej opis od dawna jest sporną kategorią. Zwolennicy „opisu” często bywają oskarżani o empiryzm, o pogląd, że język jest „przezroczysty” albo o wiarę, że tekst ma tylko jedno „dosłowne” znaczenie. W *The Political Unconscious* [*Nieświadomość polityczna*] Jameson tworzy figurę „zwykłego czytelnika”, który „skonfrontowany z rozbudowanymi, pomysłowymi interpretacjami, [sprzeciwia się], że tekst po prostu znaczy to, co znaczy”. Według Jamesona taki czytelnik jest nieuchronnie zmanipulowaną [*mystified*] ofiarą ideologii⁹. Kiedy Best i Marcus odważnie twierdzili, że „lektura powierzona [...] dąży do jak najdokładniejszego opisu tekstu”, wiedzieli, że pakują się w kłopoty¹⁰.

W *Live Free or Describe* [*Żyj wolno lub opisz*], w swojej złośliwie zatytułowanej odpowiedzi na artykuł Besta i Marcus, Ellen Rooney nie bierze jeńców: „Opis [...] afirmuje oczywistość, która (rzekomo) jawi nam się bezpośrednio przed oczyma; pozostają w ścisłym związku z parafrazą (jej formułą). Parafraza to nic innego jak aktywność lekturowa dezawuuująca wszystkie aktywności składające się na samą czynność czytania, która zostaje tym sposobem potraktowana jako przezroczysta, a więc „neutralna” [...]; tym samym umożliwia mediację paradoksalną, bo pozbawioną (stanowiących czynnik komplikujący) mediatorów”¹¹. Według Rooney opis po prostu wciąż powtarza to, co oczywiste, co widać na pierwszy rzut oka; nie jest niczym ponad parafrazę. Parafrazę postrzega jako aktywność lekturową błędnie uważającą samą siebie za neutralną, może nawet obiektywną, tak jakby sama w sobie nie mogła być ideologicznie podejrzana, realizującą określone interesy praktyką. Niezależnie od tego, czy mówimy o „opisie” czy o tym, „co mówi tekst”, mierzymy się, według Jamesona i Rooney, z kwintesencją tego wszystkiego, co domaga się krytyki, ujawnienia, demistyfikacji w kategoriach języka i samopoznania.

Tego rodzaju krytyka nie przystaje do Wittgensteinowskiego pojmowania opisu jako „przejrzystej ekspozycji”. Opis u Wittgensteina to odpowiedź na zagubienie, nie bezinteresowne zaproszenie do wypełnienia empirycznej ankiety. Co więcej, Wittgenstein nie wierzy, by w ogóle możliwe było wyjście poza własny punkt widzenia. Według niego, zawsze mówimy jako omylne istoty, którymi jesteśmy. Wszystkie wypowiedzi są umiejscowione: zrozumieć wypowiedź, to zrozumieć, jak została ona

⁸ Wittgenstein, 78.

⁹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge, 2010), 60, 61, tłum. G.R.

¹⁰ Stephen Best i Sharon Marcus, „Surface Reading: An Introduction”, *Representations* 108, nr 1 (2009): 16, tłum. G.R.

¹¹ Ellen Rooney, „Live Free or Describe: The Reading Effect and the Persistence of Form”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 21, nr 3 (2010): 116, tłum. G.R.

użyta w konkretnej sytuacji, w konkretnym celu. To jednak nie oznacza, że wszystkie wypowiedzi są w równym stopniu naznaczone uprzedzeniami i przez to równie niewiarygodne. Wciąż możemy wypowiedzieć się o jakiejś rzeczy prawidłowo, wciąż jesteśmy w stanie wyjaśnić określony problem. Co więcej, niektóre wypowiedzi są bardziej neutralne, bardziej obiektywne od innych. Nawet entuzjastyczni zwolennicy krytyki będą oskarżać swoich przeciwników o „pełne rażących uprzedzeń” ujęcia rzeczywistości. W ten sposób jednak zakładają, że musi istnieć lepsze – dokładniejsze, obiektywniejsze, więcej wyjaśniające – ujęcie. Przynajmniej mam nadzieję, że zakładają, bo inaczej krytyka byłaby bezcelowa.

W każdym razie, w literaturoznawstwie termin „opis” wciąż wywołuje nieporozumienia. Aby mój sposób jego używania był bardziej zrozumiały, podkreślę, że jeszcze do niedawna w anglojęzycznych wydaniach *Dociekań filozoficznych* tłumaczono *übersichtliche Darstellung* [„przejrzysta ekspozycja” w przekładzie Bogusława Wolniewicza – G.R.] jako „czysty ogląd” [*clear view*]. Opis jest czystym oglądem. To dlatego tak często posługuję się wyrażeniami w rodzaju „przedstawić, uzyskać czysty ogląd” albo po prostu mówię o dążeniu do „rozjaśnienia” konkretnych kwestii.

Kiedy Wittgenstein twierdzi, że nic nie jest ukryte albo że wszystko jest bezpośrednio widoczne, nie mówi wcale, że wszystko jest oczywiste w znaczeniu, że jest łatwe do uchwycenia czy banalne. Przede wszystkim często nie dostrzegamy tego, co oczywiste. A jeśli coś naprawdę jest dla nas oczywiste, wtedy nie pocujemy się zagubieni. To oznacza, że nie mamy filozoficznego problemu. Może *powinniśmy* mieć filozoficzny problem. Może to, co wydaje nam się oczywiste, jest obrazem pułapki, w której się znaleźliśmy. Ale tak długo aż nie odkryjemy, że *wpadliśmy* w pułapkę, nie jesteśmy w stanie sobie tego uświadomić. Więc wciąż nie jesteśmy świadomi tego, że mamy filozoficzny problem. Aby uprawiać filozofię – angażować się w myślenie krytyczne – musimy zacząć od naszego osobistego doświadczenia albo intelektualnego problemu. O ile *coś* nie zazgrzyta, nie przyprawi nas o ból głowy, nie wybudzi nas z przeświadczenia, że nasza obecna perspektywa po prostu się sprawdza, nigdy sobie nawet nie uświadomimy, że jesteśmy zagubieni.

Zwolennicy hermeneutyki podejrzeń starają się unikać nieuniknionych odniesień do tego, jak krytyczka sama doświadcza tekstu, tego jak ona sama czyta, zalecając przy tym stan ciągłej podejrzliwości. Rezultatem jest drastyczne zubożenie repertuaru dostępnych krytycznych postaw względem tekstu, a w najgorszych przypadkach nieodrzućca nigdy poza wszechwiedzącego cynizmu. A to nie pomaga. Nawet najbardziej podejrzliwa krytyczka nie wyeliminuje wszystkich swoich martwych punktów. Wittgenstein pomaga nam zrozumieć, że jest to nieunikniona część samego procesu myślenia. Według niego filozofia nie jest jakimś stanem permanentnej czujności czy ciągłej gotowości, ale raczej serią nowych najazdów, nowych wysiłków zmierzających do wyjaśnienia nowych zagubień.

Kiedy mgła w naszej głowie zaczyna się rozwiewać, często mamy wrażenie, że powinniśmy byli widzieć, na czym polegał problem od samego początku. Jego rozwiązanie często wydaje się wtedy uderzająco oczywiste. Jak *mogliśmy* to przeoczyć? Nie było to nigdzie ukryte. Po prostu tego nie widzieliśmy. To jest jak skradziony list Poego: to, czego szukamy, leży tuż przed naszymi oczyma. Niemniej zobaczenie tego wcale nie jest takie proste. By to zobaczyć, potrzebujemy autoterapii, zmiany perspektywy, ucieczki z pułapki, w którą wpadliśmy. Nie ma to nic wspólnego z empiryzmem ani z bierną akceptacją status quo.

Wittgensteinowskie ujęcie opisu – jasny ogłód – nie ma również konkretnego związku z parafrazą. Jednak także parafraza jest oczerniana niesłusznie. Nie ma żadnego sensu opowiadać się ani za, ani przeciwko parafrazie jako takiej. Parafraza może być niezastąpioną pomocą w dążeniu do zrozumienia. Jak pokazał Cavell, metafory *domagają się* parafrazy, podczas gdy inne odmiany języka poetyckiego stanowczo się przed nią bronią¹². Tak jak każde inne narzędzie w repertuarze krytyczki, tak również parafraza może okazać się wyjaśnieniem, jeśli zostanie zaproponowana jako odpowiedź na właściwe pytanie. Wszystko sprowadza się, jak zwykle, do kwestii, jak zostanie ona użyta. Nikt nie jest zwolennikiem złego użycia parafrazy. Wyzwaniem jest odróżnić dobre od złego.

Patrzenie i myślenie: Sherlock i Freud

Chciałabym teraz pokazać, że praktyki czytelnicze, które zwykle się uważały za kluczowe dla różnych odmian hermeneutyki podejrzeń, wcale nie wymagają od nas myślenia w kategoriach tradycyjnych opozycji. Konsekwencje są rewolucyjne, ponieważ okazuje się, że metafory głębi i powierzchni, ukrytego i ukazanego, wcale nie opisują tego, co czytelniczki robią, czytając ani na czym właściwie polega praca czytania. To, czy krytyczka decyduje się przebijać przez kolejne powierzchnie, czy też nie, przestaje mieć znaczenie, ponieważ nie zmienia to w żaden sposób jej praktyki czytania.

Aby wyjaśnić, o co mi chodzi, podam dwa przykłady. Jeden wiąże się z postacią detektywa, jedną z ulubionych figur hermeneutyki podejrzeń. Mój przykład pochodzi z serialu telewizyjnego *Sherlock*. Jak przedstawia on proces dochodzenia bohatera do prawdy? W pierwszym epizodzie sezonu pierwszego Sherlock bada ciało kobiety ubranej w różowy kostium porzucone na podłodze w pustym magazynie¹³. Zauważa, że wewnątrz jej kołnierza jest wilgotne. Patrzy na jej parasol i widzi, że jest suchy. Bada biżuterię, zdejmując jej obrączkę ślubną i uważnie ogląda jej wewnętrzną stronę. Zwraca uwagę na drobne rozpryski błota na łydkach kobiety.

Przez cały ten czas Sherlock nic nie mówi. Tylko patrzy, dotyka, wacha i myśli. Aby przekazać sens jego działania – jego rozgorączkowany proces myślowy – na ekranie pojawiają się słowa zapisane czcionką Courier, tak by sprawiały wrażenie suchych, maszynowych raportów. „Parasol: suchy”. Na koniec sceny oświadcza, że kobieta właśnie przyjechała z Cardiff, gdzie rano padało, że jest seryjną cudzołożnicą, że gdzieś musi być różowa walizka i tak dalej.

Czy Sherlock odkrywał ukryte? Cóż, możesz tak powiedzieć, jeśli chcesz, ale wtedy to na tobie będzie spoczywała odpowiedzialność uzasadnienia, że to akurat ta metafora lepiej opisuje charakter działań Sherlocka niż inne. Ja wolę mówić, że Sherlock *patrzy i myśli*, poszukując odpowiedzi na konkretne pytanie: „Dlaczego to?”. Co doprowadziło tę kobietę do śmierci w tym ponurym miejscu? Wszystko, co zauważa Sherlock, już tam jest, tuż przed oczyma. Inne postaci – policyjny detektyw, Watson – po prostu nie zainteresowali się tym, co od razu zwróciło uwagę Sherlocka. To nie jest tak, że oni patrzą na powierzchnię, a Sherlock w głąb. Tu chodzi o to, że on *poświęcił uwagę* szczególnie, o których oni nawet nie pomyśleli, by na

¹²Zob. Stanley Cavell, „Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, w *Must We Mean What We Say? : A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 73–96 (zwłaszcza 78–79).

¹³Paul McGuigan, „Studium w różu”, *Sherlock. Sezon 1* (BBC First, 2010).

nie spojrzeć. Wittgensteinowskie „nic tu nie jest ukryte” opisuje działania Sherlocka lepiej niż metafory ukrywania/ukazywania. Sherlock to mistrz w swojej dziedzinie, ponieważ skrupulatnie przygląda się temu, co ma przed oczami. Wybitne czytelniczki robią dokładnie to samo.

Mój drugi przykład pochodzi od jednego z ojców założycieli hermeneutyki podejrzeń, mianowicie od Freuda. Freud regularnie posługiwał się metaforami ukrytego i pogrzebanego, by opisać nie-uświadomione i trzymał się języka archeologii i ujawniania ukrytej prawdy, opisując swoją metodę interpretacji. W słynnym *Przypadku Dory* Freud pisze, że jego strategią było „podążanie za przykładem” wybitnego archeologa, który „wynosi na światło dzienne długo pogrzebane antyczne relikwie, bezcenne, choć okaleczone”. On również, niczym taki archeolog, „odnalazł to, co zaginęło”¹⁴.

Metafory Freuda kładą silny nacisk na opozycję ukrytego/ujawnionego. Ale to, co rzeczywiście robi, pozostaje w sprzeczności z wyobrażeniem pogrzebania i wykopalisk. Postawił sobie „zadanie wydobywania na światło dzienne tego wszystkiego, co człowiek skrywa w swoim wnętrzu [...] poprzez obserwację tego, co mówią i co pokazują”. Odkrycie ludzkich sekretów okazuje się łatwiejsze, niż mogłoby się wydawać: „Ten, który ma oczy, by widzieć i uszy, by słyszeć, może przekonać sam siebie, że nie ma śmiertelnika, który potrafiłby dochować tajemnicy. Gdy jego usta są zaciśnięte, przemawia opuszkami palców, zdradza go każdy por jego skóry”¹⁵. Nasze sekrety są aż nazbyt widoczne: wszystko, czego potrzeba, by je ujawnić to „oczy, by widzieć i uszy, by słyszeć”. Freud nie kopie pod powierzchnią. Psychoanalityk obserwuje i słucha. Patrzy na zachowania pacjenta i słucha, co ma do powiedzenia; i myśli.

Wittgenstein również uważał, że ludzie są, jak ujął to Cavell, „skazani na ekspresję, na znaczenie”¹⁶. Słynny aforyzm „Najlepszym obrazem duszy ludzkiej jest ciało ludzkie” jest próbą zaprzestania myślenia o ciele jako o czymś, co *skrywa* duszę i uświadomienia sobie, że ciało jest *wyrazem* duszy, co oznacza, że wyraża również nasze dążenia, by ukryć, zakamuflować czy zamaskować nasze uczucia i reakcje¹⁷. Według Wittgensteina gesty i czynności wpływają na słowa: nie da się oddzielić języka od naszego tonu, mimiki i tego, co robimy ze swoimi ciałami, gdy mówimy lub milczymy. Milczenie może być tak samo łatwe – lub trudne – do odczytania jak słowa.

W swojej słynnej modelowej analizie jednego z własnych snów, we *Śnie o zastrzyku* *Irmy* będącym częścią *Objaśniania marzeń sennych*, Freud dzieli się z czytelnikami swoją metodą interpretacji. Rozpoczyna od spisania snu zaraz po przebudzeniu. Ta transkrypcja staje się „tekstem snu”, tekstem do zanalizowania. „Przykład marzenia sennego” wiąże się z pacjentką o imieniu Irma, kobietą, która cierpiała na bóle pomimo prowadzonej przez Freuda terapii psychoanalitycznej. Aby zanalizować sen, Freud dzieli tekst snu na mniejsze fragmenty. Niektóre to całe zdania, inne to pojedyncze słowa, a w jednym przypadku – formuła chemiczna.

¹⁴Sigmund Freud, *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, red. Philip Rieff, t. 4, Collected Papers of Sigmund Freud (New York: Collier Books, 1963), 12; mimo że istnieje polski przekład tekstu Freuda (Sigmund Freud, „Fragment analizy pewnej hysterii”, w *Histeria i lęk*, tłum. Robert Reszke, t. 7, Dzieła [Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001], 43–70), tłumacz zdecydował się na przekład własny fragmentów tej pozycji cytowanych przez Moi, – przyp. G.R.

¹⁵Freud, *Dora*, 4, 77–78.

¹⁶Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (New York: Oxford University Press, 1999), 357, tłum. G.R.

¹⁷Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 249–50.

Następnie, dla każdego fragmentu, szuka tyłu myśli i skojarzeń, ile tylko może znaleźć. Celem całego procesu jest wyjaśnienie znaczenia snu. Wysilek zostaje nagrodzony sukcesem. Freud podsumowuje, że sen pozwala mu nabrać przekonania, że „to nie ja ponoszę winę za obecne cierpienia Irmy, lecz [mój kolega po fachu] Otto”. Wtedy pada słynny wniosek „Treścią tego snu jest spełnienie życzenia”¹⁸.

Tę strategię można łatwo przepisać jako wariację na temat pytania „Dlaczego to?”. Tu, podobnie jak w innych swoich interpretacjach snów, dowcipów, tekstów literackich, Freud poszukuje motywacji i intencji, pokazując, *dlaczego* poszczególne elementy snu są takie, jakie są; *dlaczego* każde słowo, każde zdanie pojawia się tam, gdzie się pojawia, jaką wykonuje pracę i tak dalej. Sherlock robi to samo: tłumaczy, *dlaczego* parasol jest suchy, a wewnątrz kołnierza wilgotne i tak dalej.

Jak metafory powierzchni/głębzi przystają do metody Freuda? Co tu jest ukryte? Tekst snu nie jest ukryty. Wręcz przeciwnie, to właśnie on jest interpretowany. Nowe skojarzenia i myśli Freuda również nie są ukryte. Chociaż musi się starać, by je wynajdywać, nie zdaje się ich uważać ani za „głębsze”, ani za „płytsze” od samego tekstu snu. Ukryte *jest* dla Freuda znaczenie tego wszystkiego – nazwijmy je *wnioskiem* – mianowicie, że sen jest wyrazem jego pragnienia, by wina za cierpienia Irmy spadła na Otta. On sam nie zdawał sobie sprawy z tego pragnienia. Ukryta jest zatem nieświadomiona *motywacja* snu. Celem Freuda jest wykazać, że nie zawsze wiemy o swoich własnych uczuciach, nastawieniach i troskach. To jest z pewnością prawda. Jednak jest to uwaga odnosząca się do ludzkiego umysłu, nie do języka, tekstów, interpretacji.

Włoski historyk Carlo Ginzburg powiedziałby, że Sherlock i Freud postępują jak wytrawni myśliwi, którzy wiedzą, jak odtworzyć dokładny obraz zwierzęcia na podstawie, śladów, które zostawiło. Myśliwi nie porusza się z powierzchni w głąb, lecz raczej spośród rozrzuconych bezładnie szczegółów, śladów i wskazówek do idei całości. Kiedy Freud odkrywa znaczenie swojego snu, kiedy Sherlock ujawnia mordercę, są oni niczym bracia z orientalnej bajki, którzy „w mgnieniu oka demonstrują, jak z niezliczonej ilości drobnych wskazówek rekonstruują pełny obraz zwierzęcia, którego nigdy nie widzieli”¹⁹.

Według Ginzburga zarówno Sherlock, jak i Freud posługują się *wiedzą przypuszczaną*. Obaj wliczają się w poczet wczesnych wykonawców „paradygmatu dowodowego”, który pojawił się w europejskim życiu intelektualnym w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Zakorzeniony w medycynie, naukach prawnych, historiografii i filologii paradygmat przypuszczenia szybko stał się fundamentem powstających właśnie nauk humanistycznych. Każda „naprawdę wartościowa” dyscyplina, każda forma wiedzy zainteresowana „konkretnymi przypadkami, sytuacjami, dokumentami”, pisze Ginzburg, opiera się na metodzie przypuszczeń²⁰. Kiedy Ginzburg pisze „przypuszczenie”, ktoś inny mógłby zechcieć powiedzieć „interpretacja”. Jakkolwiek to nazwać, Ginzburgowi udaje się wykazać, że interpretacja może odkryć to, co nieznane bez potrzeby posługiwania się opozycjami ukrytego/ukazanego czy głębi/powierzchni.

¹⁸Sigmund Freud, „Objaśnianie marzeń sennych”, w *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, tłum. Robert Reszke (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 23.

¹⁹Carlo Ginzburg, „Clues: Roots of an Evidential Paradigm”, w *Clues, Myths and the Historical Method* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), 102.

²⁰Ginzburg, 106.

Antypodejskie: czytanie bez metody

Literaturoznawstwo obejmuje całą serię aktywności badawczych, do których przypisane są ściśle określone metody: historia książki; edytorstwo; filologia, włączając w nią edycję tekstów antycznych; neurokrytyka (jak na razie, ponieważ zajmuje się eksperymentami dotąd zarezerwowanymi dla nauk ścisłych); badania nad wykorzystaniem „big data” w rekonstrukcji historii literatury. Nie jestem jednak przekonana, że krytyka literacka – profesjonalna lektura tekstów literackich – ma swoją metodę w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Franco Moretti, pionier używania big data i działań eksperymentalnych w literaturoznawstwie, uważa, że tradycyjną metodą literaturoznawstwa jest *close reading*, które odrzuca jako dążące do esencjonalnej kanonizacji „ćwiczenie teologiczne” polegające na „bardzo podniosłym podejściu do bardzo niewielu tekstów traktowanych bardzo poważnie”²¹. Zamiast tego Moretti proponuje, byśmy zajęli się „zdystansowanym czytaniem”: nie czytamy książek, czytamy, co krytycy mają do powiedzenia na temat książek. Podczas gdy jest to oryginalna propozycja i ciekawy punkt wyjścia do badań historycznoliterackich, z pewnością nie jest to jednak metoda czytania tekstów literackich.

Czy *close reading* to metoda krytyki literackiej, tak jak chce tego Moretti? Moim zdaniem, „bliskie czytanie” to po prostu „uważne czytanie”. *Close reading* może odnosić się do każdej szczegółowej analizy tekstu. (Nie jest błędem mówić o postkolonialnych, feministycznych czy marksistowskich „bliskich odczytaniach”). Nie do końca jest to metoda. Wyraz „metoda” oznacza coś w rodzaju „o drodze”, jako że pochodzi z greckiego *meta* (o czymś, ponad czymś) i *hodos* (ścieżka, droga). W naukach społecznych i przyrodniczych metoda jest drogą – mapą: usystematyzowanym protokołem, ściśle określoną serią czynności, które należy przedsięwziąć w ściśle określonej kolejności, by uzyskać powtarzalny rezultat. Bez metody nauka po prostu nie byłaby nauką. Ale krytycy literatury i humaniści nie są naukowcami. Nie próbujemy uzyskiwać powtarzalnych rezultatów. Wręcz przeciwnie: oceniając krytykę literacką, oczekujemy unikalności, indywidualizmu, oryginalności. Jeśli odnosimy wrażenie, że kandydat na rozmowie rekrutacyjnej po prostu „powtarza to samo, co wszyscy”, nie wyrze on na nas dobrego wrażenia. Im bardziej teorii literatury udaje się zbliżyć do sporządzenia repertuaru kolejnych ruchów (Nowa Krytyka, dekonstrukcja, Nowy Historycyzm, krytyka psychoanalityczna), tym szybciej zaczynamy narzekać, że to czy inne podejście stało się kompletnie przewidywalne, a więc nudne.

Całkowicie rozumiem pokusę, by nazywać takie teorie „metodami”. Po prostu wydaje mi się ona zwodnicza. Teoria to nie jest metoda. Mówienie o „podejściach” niewiele zmienia. David Rudrum donosi, że niektóre brytyjskie uczelnie zmieniły nazwę kursu „Wstęp do teorii literatury” na „Podejścia do literatury”. Miało to służyć temu, by pierwszorocznici studenci byli „mniej wystraszeni” nazwą przedmiotu. Rudrum zauważa, że to tylko pusta gra słów: „Dlaczego miałyby być [...] bardziej ekscytującym mieć jakieś «podejście» do literatury niż jej «teorię»?”²².

²¹Franco Moretti, „Przypuszczenia na temat literatury światowej”, tłum. Przemysław Czapliński, *Teksty Drugie*, nr 4 (2014): 135.

²²David Rudrum, *Stanley Cavell and the Claim of Literature* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013), 6, tłum. G.R. Mam taki sam pogląd co Rudrum na opisany przez niego całokształt problemów związanych z kategorią „podejścia” do literatury (zob. 6–11).

Krytycy literatury regularnie używają wyrazów w rodzaju „metoda”, „teoria”, „podejście”, nie troszcząc się przy tym o zbytnią precyzję²³. Kiedy jednak zaczynamy rutynowo nazywać teorie metodami, zaciera się dla nas różnica pomiędzy jedną i drugą. Rozwiązaniem nie jest wezwanie do bardziej rygorystycznych ćwiczeń w „metodach” (tym bardziej że wciąż nie za bardzo wiemy, czym ta „metoda” miałaby być), ale zgoda na to, że w krytyce literatury różnica między „teorią” a „metodą” nie działa tak jak w naukach przyrodniczych i społecznych. Pozwólmy sobie uznać samych siebie za humanistów. W naszej praktyce „teoria”, „metoda” i „podejście” to po prostu nazwy wiedzy i tematycznego, formalnego, politycznego oraz etycznego wkładu krytyczki w lekturę, które rozwija ona podczas pracy z tekstem.

Sposób, w jaki rozmawiamy o „metodzie”, zawdzięczamy Nowej Krytyce. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku obstawanie przy metodzie mogło być wyrazem pewnej tęsknoty krytyki literackiej, by mogła stać się bardziej naukową, a mniej humanistyczną instytucją niż jest w rzeczywistości. Dzisiaj wywiera się na humanistach ogromną presję, by ich badania i teksty spełniały wymogi naukowe. Otaczają nas różnego rodzaju interdyscyplinarne przedsięwzięcia, w których normy i paradygmaty zaczerpnięte z nauk ścisłych i społecznych uznaje się za oczywiste, co nieuchronnie sprawia, że humaniści czują się wykluczeni i niedocenieni. W takim kontekście często wymaga się od krytyków literatury, by zdali sprawozdanie ze swojej „metody”, obojętnie, czy ma to jakikolwiek sens, czy nie. Ponadto, w tym kontekście szczerą odpowiedź – „po prostu czytanie” – zwyczajnie nie zostałaby potraktowana poważnie²⁴. W takich sytuacjach wywracamy się na opis naszego „podejścia” czy naszej „teorii”, co na ogół tylko wprowadza w konsternację naszych kolegów z tych dyscyplin, które rzeczywiście mają metody.

Ale co z „Dlaczego to”? Jakkolwiek by patrzeć, sama zaleciłam to pytanie jako punkt startowy wszelkich krytycznych dociekań lekturowych. Czy nie jest to rodzaj metody? Jak pisze Cavell: „To, czego musisz się nauczyć, będzie zależało od tego, czego chcesz się dowiedzieć; a to, czego się dowiesz, będzie zależało bezpośrednio od tego, co już wiesz²⁵. Nie ma żadnej mapy pokazującej drogę jeszcze przed podróżą, niczego, co gwarantowałoby, że ktoś inny będzie mógł powtórzyć moją konkretną podróż. Pytam „Dlaczego to?”, ponieważ *ja* czuję się zagubiona, ponieważ *ja* czuję potrzebę, by coś rozjaśnić, coś zrozumieć. Nie jest nigdzie powiedziane, że każdy poczuje się zagubiony w tym samym miejscu, w tej samej sytuacji co ja. Ale czyniąc swoje odpowiedzi przykładami (nie wynikami) – próbując ci je zaprezentować – zapraszam cię, byś odpowiedział. Możesz zareagować nieoczekiwanym zachwytem albo zimną pogardą. Możesz w ogóle nie odpowiedzieć. Pytać „Dlaczego to?”, oznacza ryzykować; trzymać się przekonania, że *ten* konkretny element tekstu jest warty naszej całkowitej uwagi.

Możemy pytać „Dlaczego to?” podejrzliwie albo aprobatywnie, w porywie złości albo euforii, albo w jakimkolwiek charakterze, nastroju, stanie umysłu. (Felski na pewno nie ma racji, kładąc nacisk na nastrój i nastawienie w krytyce). Czytanie w stanie narastającej podejrzliwości z pewnością *odczuwa się* inaczej niż czytanie w stanie wzbierającego entuzjazmu. Podejrzliwe i entuzjastyczne

²³Aczkolwiek Anna Klara Bojö zwróciła moją uwagę, że często nazywamy teorie metodami, ale niemal nigdy metody teoriami.

²⁴Zapozyczam termin „po prostu czytanie” od Marcus, która ukuła go w książce *Between Women* (Sharon Marcus, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England* [Princeton: Princeton University Press, 2007], 75 i wróciła do niego w: Best i Marcus, „Surface Reading”, 12.

²⁵Stanley Cavell, „Must We Mean What We Say?”, w *Must We Mean What We Say? : A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 20, tłum. G.R.

czytelniczki siłą rzeczy zaprezentują odmienne modele krytyki literatury, udzielą odmiennych odpowiedzi na pytanie o sens tekstu, ponieważ różnią się ich doświadczenia lekturowe. Ale to nie oznacza, że stosują one odmienne *metody*.

Na początku *The Claim of Reason* [Żądanie przyczyny] Cavell pisał, że nie prezentuje żadnego „podejścia” do *Dociekań filozoficznych*: „Nie ma do nich żadnego podejścia, przynajmniej ja żadnego nie mam. Podejście sugeruje przybliżanie się do czegoś; co sugeruje, że nie jesteśmy już wystarczająco blisko; co sugeruje, że znamy zawczasu wyznaczony kierunek, w którym jeszcze nikt przed nami nie podążył; że wyczuwamy dystans nas od tego czegoś oddzielający, który użyteczna krytyka mogłaby zlikwidować”²⁶. Metafora „podejścia” wywołuje obraz przedmiotu, fenomenu, który moglibyśmy lepiej zrozumieć, gdyby tylko udało nam się bardziej do niego przybliżyć. Ale w takim ujęciu, czytanie tekstu zaczyna przypominać coś podobnego do badania Marsa czy Saturna.

Podobnie jak metafory „powierzchni” i „głębi”, metafora „podejścia” określa tekst jako przedmiot, a nas jako dociekliwy podmiot. Ale dzieła złożone ze słów tak nie działają. Jeśli jesteśmy w stanie odczytać słowa, jesteśmy wystarczająco blisko. A znaczenie słów już znamy. (Jeśli nie, musimy je sprawdzić albo nauczyć się języka). Celem czytania tekstu nie jest odkrycie nowych faktów na jego temat. (Choć cała dyskusja o „materialności znaczącego” sprawia, że zaczynamy wierzyć, że tak właśnie jest). Celem jego czytania jest zrozumienie, co ma nam on do powiedzenia. Nie ma „wyznaczonego kierunku”, metody objaśniającej, jak to zrobić.

Co w takim razie robimy? Cavell mówi po prostu o tym, co on robił: „Wolny, jak ufam, od jakiegokolwiek nastawienia, znajduję płamę albo blok, z którego mogę wystartować, zanurzyć się w myśli Wittgensteina, która zawsze, od bardzo dawna, jak mogę poświadczyć, wydawała mi się jednocześnie obca i znajoma, daleka i bliska”²⁷. Celowo używając wyrazów „daleko” i „blisko”, Cavell pokazuje, że tu, w relacji z tekstem, nie oznaczają one odległości. Tekst Wittgensteina jest *jednocześnie* „daleki” i „bliski”, „obcy” i „znajomy”: wyrazy te nie opisują przedmiotu naukowych badań, ale służą raczej określeniu *doświadczenia dociekań filozoficznych* będącego udziałem Cavella.

„Plama albo blok, z którego może wystartować”, łączą w sobie zagubienie filozofa, trudności, które odczuwa i niezrozumiałości, z którymi się mierzy, z jego intuicją czy przeczuciem, że *to* jest miejsce, w którym znajdzie swój początek. Na wstępie czytelniczka musi postawić wszystko na to przeczucie. Nie ma gwarancji, że rozpoczęcie od tej plamy, a nie od tamtej zaprowadzi nas do wartościowej wiedzy. Ale nie mamy żadnego innego punktu zaczepienia. Nawet jeśli zdecyduję się zacząć tam, gdzie ty mówisz – zaakceptuję twój osąd co do kierunku, w którym mam podążać – nie mogę zastąpić swojego osądu tego, co czytam, twoim. W *którymś* momencie będę musiała zaryzykować i sama zadecydować o tym, które pytanie może okazać się istotne, a które nie. Coś, co mnie porusza i sprawia, że czuję się zagubiona, może nie poruszyć nikogo innego: „Nie mam nic poza swoim przekonaniem, przeczuciem, że mówię z sensem”²⁸. To dlatego czytanie może się okazać tak ryzykowne.

Czytać – i znajdować słowa do utrwalenia tego czytania – to oprzeć swoje oczekiwania na swoich własnych spostrzeżeniach, na swoim własnym doświadczeniu tekstu. Nie ma recepty – metody

²⁶Cavell, *The Claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, 6.

²⁷Cavell, 6.

²⁸Cavell, 20.

– jak to zrobić. Najbardziej spostrzegawcza, najuważniejsza, najwięcej nauczona i mająca największą wiedzę krytyczka wykona najlepszą robotę. Boimy się, że kiedy wyrazimy swój pogląd, odkryjemy, że jesteśmy same, może szalone, na pewno wykluczone. Ale jeśli nie zaryzykujemy i nie weźmiemy udziału w „przygodzie czytania”, jak mawia Cora Diamond, nigdy nie odkryjemy, kto nam, być może, towarzyszy²⁹.

Przełożył Gerard Ronge

²⁹Cora Diamond, „Missing the Adventure: Reply to Martha Nussbaum”, w *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 313.

Bibliografia

- Best, Stephen, i Sharon Marcus. „Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 108, nr 1 (2009): 1–21.
- Cavell, Stanley. „A Matter of Meaning It”. W *Must We Mean What We Say? : A Book of Essays*, 213–37. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . „Aesthetic Problems of Modern Philosophy”. W *Must We Mean What We Say? : A Book of Essays*, 73–96. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . „Must We Mean What We Say?” W *Must We Mean What We Say? : A Book of Essays*, 1–43. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *The Claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Diamond, Cora. „Missing the Adventure: Reply to Martha Nussbaum”. W *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- Freud, Sigmund. *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*. Zredagowane przez Philip Rieff. T. 4. Collected Papers of Sigmund Freud. New York: Collier Books, 1963.
- . „Fragment analizy pewnej hysterii”. W *Histeria i lęk*. Przetłumaczone przez Robert Reszke, 7: 43–70. Dzieła. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.
- . „Objaśnianie marzeń sennych”. W *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Przetłumaczone przez Robert Reszke, 5–30. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Ginzburg, Carlo. „Clues: Roots of an Evidential Paradigm”. W *Clues, Myths and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 2010.
- McGuigan, Paul. „Studium w różu”. *Sherlock. Sezon 1*. BBC First, 2010.
- Marcus, Sharon. *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Moi, Toril. „«Nothing Is Hidden». Beyond the Hermeneutics of Suspicion”. W *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017.
- Moretti, Franco. „Przypuszczenia na temat literatury światowej”. Przetłumaczone przez Przemysław Czapliński. *Teksty Drugie*, nr 4 (2014): 131–47.
- Rooney, Ellen. „Live Free or Describe: The Reading Effect and the Persistence of Form”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 21, nr 3 (2010): 112–39.
- Rudrum, David. *Stanley Cavell and the Claim of Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Przetłumaczone przez Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

SŁOWA KLUCZOWE:

LUDWIG WITTGENSTEIN

teoria literatury

ABSTRAKT:

W rozdziale 8. książki *Revolution of the Ordinary* Toril Moi prezentuje swoją autorską koncepcję lektury utworu literackiego, polegającą na wnikliwej analizie tekstu poprzez odnoszenie go do pytania „Dlaczego to?”, tutaj funkcjonującego na zasadzie kategorii teoretycznej łączącej w sobie koncepcje m.in. Stanleya Cavella, Carla Ginzburga czy Sharon Marcus.

Posługując się filozofią języka Ludwiga Wittgensteina, badaczka wskazuje na niedobory różnych skodyfikowanych postaw krytycznych względem tekstu literackiego, które nazywa zbiorczo hermeneutyką podejrzeń. Wspólne im wszystkim jest przeświadczenie, że teksty i język w ogólności ukrywają coś za tym (pod tym), o czym mówią „bezpośrednio”; ich znaczenie dzieli się na „powierzchowne” i „głębokie”. Autorka przekonuje, że tego rodzaju założenia teoretyczne kłócą się z tym, co rzeczywiście, jako czytelnicy, robimy, czytając. Celem każdej lektury powinno być zrozumienie tekstu, a więc zrozumienie, dlaczego taki a nie inny element znajduje się w takim a nie innym miejscu tekstu, w takim a nie innym kontekście. To zaś możliwe jest tylko poprzez wnikliwe przyglądanie się temu, co tekst jawnie prezentuje czytelnikowi, nie zaś poprzez aprioryczne podważanie jego wiarygodności. Pytanie „Dlaczego to?” jest wyrazem otwartości na znaczenia komunikowane przez tekst i gotowości do wnikliwej eksploracji motywacji stojącej za elementem, który w wyniku wielu czynników zwrócił na siebie uwagę czytelniczki. Poszukując narzędzi do prezentowania świadectw takiej lektury tekstu w praktyce literaturoznawczej, Toril Moi dowartościowuje kategorię opisu. Odpowiednio skonstruowany i dociekliwy opis tekstu okazuje się zawierać w sobie odpowiedzi na najistotniejsze pytania dotyczące utworu literackiego.

filozofia języka

ANALIZA I INTERPRETACJA UTWORU LITERACKIEGO

hermeneutyka podejrzeń

NOTA O AUTORZE:

Toril Moi (ur. 1953 w Farsund, w Norwegii) – profesor na Duke University w Północnej Karolinie, w Stanach Zjednoczonych. Wcześniej wykładowczyni na Uniwersytecie Oksfordzkim i na Uniwersytecie w Bergen. Literaturoznawczyni i krytyczka literacka zajmująca się m.in. teorią literatury, teoriami feministycznymi i związkami między literaturą i filozofią. Doktor honoris causa Norweskiego Uniwersytetu Nauki i Technologii. Członkini Norweskiej Akademii Nauk. |

„Wszystko jest warte opisanie”^{*}.

Przypadek Jacka Baczaka

^{*} Dzień, Mirosław. „Wszystko jest warte opisanie”. Z Jackiem Baczakiem rozmawia Mirosław Dzień, *Kwartalnik Artystyczny*, nr 1 (1996): 58.

Justyna Szczęsna

ORCID: 0000-0002-2044-3867

Słowa Jacka Baczaka: „Wszystko jest warte opisanie” uznać można niemal za deklarację programową. Pojawiła się ona w tekście i tytule jednego z pierwszych jego dużych wywiadów udzielonych po publikacji debiutanckich *Zapisków z nocnych dyżurów*¹. Baczak wydał je własnym skromnym nakładem w 1994 roku. Szybko jednak utraciły one status kameralnego wydania prywatnego, bo już w 1995 roku ukazały się w Wydawnictwie Znak w poszerzonej wersji z posłowiem Jana Błońskiego i rysunkami autora. W 1996 roku Baczak otrzymał za nie Nagrodę Fundacji im. Kościelskich. Ćwierćwiecze, które właśnie minęło od momentu pierwszej publikacji książki, w niczym nie naruszyło jej znaczenia. Co więcej – wydaje się, że upływający czas potwierdził wagę tego skromnego w punkcie wyjścia tomu.

¹ Korzystać będę z późniejszej wersji przygotowanej przez Wydawnictwo Znak. Jacek Baczak, *Zapiski z nocnych dyżurów*, posłowie Jan Błoński (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997). Wszystkie cytaty według tego wydania. Po cytacie w nawiasie okrągłym podawać będę numer strony. Dalej stosować będę skrócony zapis tytułu tomu.

Widzenie – zobaczenie – opisanie

W przywołanym wywiadzie Baczak wyznawał:

Doświadczenie zapisywania jest czymś, co wciąga [...]. Ale to nie chodzi o samo pisanie, tylko o obserwację, o widzenie. Często przerywam czytanie [...] *Martwej natury z wędzidłem* Herberta i innych książek, które lubię powtarzać i zastanawiam się, jak oni to zobaczyli, skąd wzięła się ta wizja... Tych ludzi, zdarzeń, tych pomieszczeń, szczegółów... Może tu słowem kluczowym jest miłość? [...] Myślę, że wszystko zasługuje na opisanie, że wszystko jest warte opisanie. Bo wszystko jest warte, ma swą wartość – nawet w sensie eschatologicznym – bo zostało stworzone i odkupione. Bo istnieje².

Słowa te bardzo wyraźnie definiują samoświadomość Baczaka, odsłaniają genezę jego twórczych inspiracji i fascynacji. Dobitnie powtórzone zdania „wszystko zasługuje na opisanie”, „wszystko jest warte opisanie” są jednymi z bodaj najistotniejszych interpretacyjnych tropów. „Opisać wszystko” – to opisać początek i koniec, opisać to, co ostało się w centrum i to, co zepchnięte zostało na peryferie. To także opisać to, czego nie chcą lub boją się opisać inni. Przekroczyć zatem tym opisaniem granice światów, które dotychczas były konsekwentnie omijane i pomijane. Przyjrzyć się rzeczywistościom i istnieniom, które w nich trwają. Mądrze i uważnie je zobaczyć, by ostatecznie poddać się przymusowi ich opisanie.

Pojawiający się tutaj trop drugi to wyraźne różnicowanie „widzenia” i „zobaczenia”. Baczak rozpoczął swe poszukiwania od malarstwa i to doświadczenie miało dla niego znaczenie kluczowe. Podstawową dyspozycją twórcy była uważność rozumiana jako potrzeba wnikliwego przyglądania się światu, innym i sobie samemu. Uważność wynikająca ze świadomości, że wszystko to co ważne wymaga zatrzymania, uwagi, zrozumienia, refleksji. Uważność gwarantująca przechodzenie od rejestrującego „widzenia” do pełnego namysłu „zobaczenia”. Pozwalająca, w dalszym porządku, na opisanie, pochwycenie w tym opisanu istnienia, pochwycenie trwania.

Obok tej perspektywy pierwszej wyznaczonej porządkiem „widzenia – zobaczenia – opisanie” w myśleniu Baczaka istnieje i perspektywa druga wyznaczona pojęciami „istnienie”, „stworzenie”, „odkupienie” i „eschatologia”. Połączone w wyraźnie spójny ciąg wprowadzone są słowem pierwszym i wobec nich nadrzędnym – miłość. Baczak trochę siebie, trochę nas zdaje się pytać: „Może tu słowem kluczowym jest miłość?”. To pytanie tylko pozornie pobrzmiewa prowokacyjnym echem infantylnej naiwności. W istocie bowiem dotyczy sprawy dla Baczaka podstawowej – takiego stosunku do świata i innych, który swoje źródło ma w miłości rozumianej tutaj najgłębiej jako Agape³. Tylko w takiej perspektywie postrzegana relacja wobec świata i innych może być nasycona empatyczną bliskością i czułością. To one stają się imperatywem, zobowiązują do uważności wobec innych. Budują przestrzeń współbycia, współczucia i współrozumienia, które także w perspektywie eschatologicznej pozostają w mocy. Więcej nawet – są w tej perspektywie wyraźnie potwierdzane i wzmacniane.

² „Wszystko jest warte opisanie”, 62.

³ Na takie połączenie empatii i Agape wskazywała też Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008), 52.

„Przeorało mnie to doświadczenie, zmieniło myślenie”⁴

Baczak głęboko wierząc w wartość opisanego wszystkiego, co istnieje, co zostało „stworzone i odkupione”, podejmuje się opisanie także i tego, czego nie chcą czy boją się opisać inni. Wchodzi do nieobecnego w kulturze hospicyjnego świata, przemilczanego, zepchniętego do sfery nieistnienia⁵. „[...] świata, który współczesność usuwa z pola widzenia, którego się brzydzi, którego nie zna i znać nie chce”⁶. Mierzy się z przestrzenią wykluczenia, cierpienia, powolnego odchodzenia i śmierci. Każdego dnia dotyka końca, staje twarzą w twarz ze śmiercią innych. Decyduje się na bycie w boleśnie zamkniętym świecie i towarzyszenie odchodzącym. Konfrontuje młodzieńczą iluzję wiecznego trwania z namacalną obecnością przemijania i śmierci, dojmującego pustoszenia świata. Przeżywszy to, udźwignąwszy ciężar konfrontacji poddaje się „nieznośnemu przymusowi podzielenia się tym doświadczeniem”⁷, przymusowi opisanego.

Pierwszą powinnością tych, którzy są blisko odchodzących, jest towarzyszenie. To ono nadaje sens hospicjum i sens pracy w nim. W dalszym jednak porządku z tym trudnym towarzyszeniem wiąże się także przymus zmierzenia się z własną dotychczasową wizją życia i potrzeba weryfikacji młodzieńczych urojeń. Baczak pojawia się przecież w hospicjum jako młody poszukujący człowiek i młody poszukujący artysta. Ta podwójność roli jest „niewymazywalna”. Pozostawia w jego wrażliwości wyraźny ślad, dostarczając mu dostępnych w punkcie wyjścia języków osławiania i opisywania hospicyjnego świata będącego przecież światem spotęgowanej obcości. Jego opis nie może zatem być budowany z gotowych matryc, schematów, wypróbowanych i oswojonych języków. Opis powstawać musi z elementów najprostszych, najbardziej przezroczystych, ascetycznych. Musi być dojmująco wiarygodny, służebny. Musi dotykać.

Opisać piękno wyczerpania

Malarstwo zrodziło w Baczaku fascynację ludzką cielesnością i pięknem ciała doskonałego, harmonijnego, zmysłowego. Tworzył z „zachwyty nad ludzkim ciałem, a szczególnie twarzą”⁸.

Rysowałem dziesiątki szkiców, aktów, pół-aktów. W pamięci miałem godziny w pracowni, gdy światło oblewało torsy modeli. Kopiowałem rysunki z atlasów anatomii. Powoli otwierałem się na milczące piękno ręki, nogi, szyi, barków, nie wspominając o całym kosmosie twarzy. W szkicowaniu umięśnionych ramion i delikatnych pleców kobiecych, wyrazistych twarzy i żyłastych rąk – znajdowałem zmysłową przyjemność. Byłem tylko zachwytem i skupieniem (s. 43).

⁴ Tatiana Drzycimska, „Jacek Baczak”. Tekst uzupełniony jest rozmową z Jackiem Baczakiem. *Dzielnice Magazine* 9 kwietnia 2014. DzielniceWroclawia.pl [dostęp: 17.01.2020].

⁵ Zwraca na to uwagę Hanna Serkowska, „Zapiski z (przechodności) bezradności”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, nr 2 (7) (2016): 115–123. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-08. Autorka powraca do problemu i *Zapisków...* Baczaka w swej książce *Co z tą starością? O starości i chorobie w europejskiej literaturze i filmie* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018).

⁶ Dariusz Czaja, „Twarze, twarze, twarze...”, *Konteksty*, nr 1–2 (1996): 158.

⁷ „Wszystko jest warte opisanego”, 62.

⁸ Drzycimska, „Jacek Baczak”.

Wpatrzony dotychczas jedynie w „milczące piękno”, doświadczający nieustającego „zachwyty i skupienia” Baczak nie jest w stanie udźwignąć hospicyjnej konfrontacji z ciałami cierpiącymi, okaleczonymi, bezradnymi. To dotąd mu obce „ciała nieprzezroczyste, tracące swoją oczywistość i niezauważalność”⁹, „ciała chore, cierpiące, dojrzewające, starzejące się, napiętnowane”¹⁰. Ciała inne, boleśnie obce, przerażające, przez moment nawet budzące lęk i odrazę. Ciała zniszczone, zużyte, zniedołężniałe, sparaliżowane. Domagające się jednak opieki, uważnej troski, delikatności.

I patrzyłem teraz na inne ciała. Ciała, które stanowiły osobną księgę historii stworzenia. Osobną księgę doświadczania piękna.

Ciała starcze, chylące się ku ziemi. Ciała słabe, blade, pokurczone, powykrzywiane, pełne blizn i zadrapań.

Suchutkie, pokryte skórą w dotyku gładką jak papier, a pełną tysięcy zmarszczek i fałdek. Ciała najczęściej chude, kościste, o wyraźnych żyłkach, które pękały, gdy robiło się zastrzyk, czy pobierało krew. Zostawały wtedy ciemne, sine plamy.

Patrzyłem na ciała, które czasem przerażały swoim zniszczeniem i zdeformowaniem.

Była we mnie odraza¹¹, która w miarę przyzwyczajania się i poznawania ich powoli gasła. Aż w końcu postrzegalem w nich zupełnie inne piękno. Piękno bezradności i nasycenia.

Wyczerpania (s. 43–44).

Opisane tu przejście od fascynacji pięknem harmonii i doskonałości do powolnego oswajania, a potem ostatecznego, głębokiego uznania piękna wyczerpania w sposób niezwykle odświeżający trudną drogę przebytą przez Baczaka. Opis nigdy bowiem nie jest bezkarny. Obnaża nie tylko to, co jest opisywane, ale także tego, kto opisuje. Demaskuje jego nieuważność, powierzchowność, schematyczność. Odkrywa jednak także tkwiące w opisywającym pokłady wrażliwości, empatycznej troski, uważności, ciepła. Tak dzieje się u Baczaka. W szczelinach rozspanych w tekście czułych drobnych opisów zawiązkowych i większych nieco fragmentów opisów w rozproszeniu¹², odnajdujemy nasycenie przykuwającymi uwagę detalami. Ujawniają one nie tylko bliskość

⁹ Anna Łebkowska, „Somatopoetyka”, w *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Ryszard Nycz i Teresa Walas (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 119. Autorka, zestawiając najistotniejsze zagadnienia somatopoetyki, zwraca uwagę na relacje między ciałem przezroczystym a nieprzezroczystym. Ciało przezroczyste jest „oczywiste i dlatego niezauważalne i w efekcie: niepodlegające opisowi, niewarte przedstawiania”. Ciało nieprzezroczyste traci zaś swoją oczywistość i niezauważalność. Tak dzieje się u Baczaka.

¹⁰ Łebkowska, „Somatopoetyka”, s. 120.

¹¹ Cytat ten stał się tytułem tekstu poświęconego książce Baczaka – Przemysław Czapliński, „Była we mnie odraza”, w *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2001), 187–194.

¹² O opisie zawiązkowym, opisie w rozproszeniu oraz opisie rozwiniętym i scalonym pisał Janusz Sławiński, „O opisie”, w *Próby teoretycznoliterackie* (Warszawa: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1992), 195.

spojrzenia, malarskie przywiązanie do szczegółu¹³, ale także – albo raczej przede wszystkim – zwykłą ludzką uważność, pełną empatii czułość, pochylenie nad innym, skupienie na nim¹⁴. Widomy znak „ukłucia drzazgą współcierpienia”¹⁵. Tylko wtedy poprzestanie na ascetycznym opisie „wyraźnych żyłek, które pękały” już nie wystarcza. Trzeba je opisać jakby dalej, głębiej. Zobaczyć je także w perspektywie „ciemnych, sinych plam”, które zostają po zastrzyku czy pobraniu krwi. Ale na to trzeba zatrzymania, czasu, bycia z innym, uważnego towarzyszenia mu. To zatrzymanie i bliskość potrzebne są także po to, by poczuć ciała „suchutkie, pokryte skórą w dotyku gładką jak papier, a pełną tysięcy zmarszczek i fałdek” (s. 43). Pochwycone w tym opisie detale możliwe są do uchwycenia tylko wtedy, kiedy widzenie staje się zobaczeniem, a przełotne dotknięcie przemienia się w czuły dotyk. Wtedy nawet krótka rozmowa staje się „stwarzaniem świata” (s. 56):

Od czternastu lat leżała tu kobieta, Ania, sparaliżowana i bez nóg. Niezdolna do przewrócenia się na bok. O ciele wręcz spłaszczonym i rozlanym od leżenia. Od czternastu lat wpatrywała się w ściany i okno tego samego pokoju. [...]

Ale jednak przez cały ten czas wiedziała codziennie, który jest dzień tygodnia i miesiąca. I gdy odpowiadałem jej na pytanie, jaka jest pogoda za oknem – milkła, zamykała oczy, bądź uśmiechała się niedostrzegalnie.

Być może przypominała sobie sypiący śnieg, zapach dymu z ognisk palonych jesienią i kałuże ciepłego deszczu.

I odstawiałem miotłę w kąt, obierając jej mandarynki i próbując opowiedzieć, co jest za oknem. Że pachnie mocno ziemią i drzewa są nagie i ciemne.

Czyż nie było to stwarzanie świata? (s. 56).

Te otwarte na bliskość, czułość formy bycia z innym tworzą przestrzeń współ-bycia i współ-rozumienia wyzierającą z najmniejszych nawet szczelin tekstu. Przestrzeń przynaglającą do opisywania ludzi mierzących się z огоłoceniem, doznających dojmującego poczucia fizycznego i mentalnego pustoszenia.

Pierwszym i podstawowym językiem, którym Baczak opisuje swoich podopiecznych, jest język ciała. Jest ono tutaj nade wszystko znakiem ludzkiej przemijalności. Wszystko, co się z nim dzieje, zmierza przeciw nieuchronnie do śmiertelnego rozpadu. Ania jest „sparaliżowana i bez nóg. Niezdolna do przewrócenia się na bok. O ciele wręcz spłaszczonym i rozlanym od leżenia” (s. 56). Władziu ma „powykręcane nogi i odleżynę na biodrach wielkości dwóchłączonych dłoni. Żywe plamki mięsa [...] nie chciały zarosnąć skórą” (s. 76). „W wyglądzie

¹³Sławiński, „O opisie”, 212. Sławiński pisze: malarz, badacz, turysta to „zawodowcy w dziedzinie metodycznej obserwacji, toteż ich postrzeganie dookolnego świata dobrze tłumaczy wszelkie drobiazgowy deskrypcje”.

¹⁴Baczak był tego świadom i wyraźnie to podkreślał: „Jedną z form uwagi jest też czułość. Jest to forma pochylenia, skupienia. Było to w tamtym miejscu bardzo potrzebne [...] Uczyłem się czułości wobec innych ludzi”. Jacek Baczak, Anna Karoń-Ostrowska, „Byłem dobrym salowym”, *Więź*, nr 2 (1999): 92.

¹⁵„Wszystko jest warte opisania”, 60.

Jasia coś uderzało. Tuż za lewym uchem powierzchnia głowy urywała się. Ziało w tym miejscu wielkie wgniecenie, którego nie mogły zakryć gęste włosy” (s. 76). Człowiek Baczaka „to ponad wszelką wątpliwość *homo somaticus*”¹⁶ pokazany „w cierpiącej i umierającej cielesności: ze łzami, z potem, krwią i wydaliniami”¹⁷, opisany w cielesności doświadczanej poprzez ból i niemoc. To także *homo patiens* – człowiek, któremu paraliż, niedowład, amputacje piszą teraz bolesną historię życia i wyznaczają nowe granice rozpaczliwie kurczącej się przestrzeni istnienia. Człowiek opisany językiem okaleczeń i fizycznych ułomności, które stają się stygmatyzującymi sygnaturami jego trwania.

Opisać o(O)blicze

W kontekście tak wyrazistej identyfikacji cierpiących i okaleczonych ciał zaskakuje tak niska obecność w *Zapiskach*... opisów twarzy. Są one nieliczne i sprowadzone do kilku zaledwie sygnałnie powtarzających się elementów: paraliżu wywołującego grymas, strużki pokarmu ciekącej zawsze z niewładnego kącika ust czy dziecięcej naiwności malującej się w ich ciągle zdziwionym spojrzeniu. Tym bardziej wyrazista w tym kontekście pozostaje twarz Eugeniusza – delikatnie wtapiająca się w inne grymasem paraliżu, a jednocześnie tak boleśnie od nich różna dramatyczną świadomością końca, której ten grymas nie jest w stanie ukryć.

Eugeniusza przywieźli na mojej zmianie. I na mojej zmianie, kilkanaście tygodni potem, zmarł. Karmiłem go, przewijałem, goliłem. Miał sparaliżowaną połowę ciała. [...] Jadł bardzo wolno, krztusił się. Dławił się gwałtownie, opluwając wszystko dokoła. Paraliż obejmował część twarzy, stąd też strużka jedzenia wciąż ciekła z lewego kącika warg. Był tutaj bardzo młody, nie miał jeszcze czterdziestki. [...]

Przypominałem sobie jego oczy, tak wyróżniające go spośród innych chorych. [...] Oczy wielu osób stąd były oczami dzieci, było w nich ciągle pytanie i zdziwienie. Gienek patrzył oczami kogoś, kto wie, gdzie jest i w jakim jest stanie. I może dlatego przykuwały uwagę, czyste i smutne. Było w nich cierpienie, zmęczenie ciągłym bólem, zmęczenie po prostu. Był to wzrok człowieka, który ma dość, ale nie może nic zrobić poza czekaniem (s. 26–27).

To spotkanie z drugim człowiekiem, okrutnie cierpiącym, świadomym swego odchodzenia oparte jest na najgłębiej rozumianym bliskim towarzyszeniu. Wezwaniem i kluczem do niego jest bezpośredniość, a „bezpośrednie jest tylko spotkanie twarzą w twarz”¹⁸:

[...] dostęp do twarzy jest od razu etyczny. [...] To, co jest w sposób specyficzny twarzą, nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana.

¹⁶Czaja, „Twarze, twarze, twarze”, 158. Otwiera to szeroką perspektywę somatopoetyki. Anna Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019). Szczególnie istotna w tym kontekście jest część *Ciało i zmysły*.

¹⁷Czaja, „Twarze, twarze, twarze”.

¹⁸Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. Małgorzata Kowalska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 43.

Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej nagą, najbardziej obnażoną. Najbardziej nagą, chociaż nagością skromną. Również najbardziej obnażoną: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo [...]. Twarz jest wystawiona, zagrożona¹⁹.

Wejście w przestrzeń bezpośredniości „spotkania twarzą w twarz” to uruchomienie dostępu najgłębiej etycznego, uwrażliwionego na „jej prawe i bezbronne wystawienie”. Twarz Eugenia to twarz człowieka, który „wie gdzie jest i w jakim jest stanie” (s. 27), „który ma dość, ale nie może nic zrobić poza czekaniem” (s. 27). Jego pełna rozumienia twarz tę świadomość obnaża i przejmująco wystawia na widok publiczny. W tym czekaniu można mu jedynie towarzyszyć. Później dać temu heroicznemu odchodzeniu najprostsze świadectwo.

Twarze pacjentów hospicjum to twarze ludzi żyjących w cieniu śmierci – poorane dolinami przeżytych już dramatów, liniami wygasłych dawno pragnień, śladami doznanych krzywd i bliznami opuszczenia. Twarze domagające się zatrzymania, pamięci, „stające się epifanią”, znoszące „zdawałoby się nieusuwalne granice między cielesnym i duchowym”²⁰.

Byłem sprzątaczem i golibrodą. Golenie miało w sobie ukryty smak poznawania. Stojąc przed zarośniętymi twarzami starych mężczyzn, odkrywałem je na nowo. Ostrze maszynki ściągało pianę i wynurzały się znajome zmarszczki i zagłębienia. Wyżłobione góry i doliny z bliska. Poszarpany pejzaż doświadczeń, który za każdym razem okazywał się nowy, bolesny. Stawał się widomym znakiem rezygnacji, pogodzenia się. Golilem zawsze pod koniec zmiany, powoli, żartując i rozmawiając. A jednak golenie stało się z czasem pełnym namaszczenia rytuałem. Obcując z ich twarzami, stopniowo i niewyraźnie uświadamiałem sobie, że obcuję z częścią świętości. Z czasem te twarze zlewały się w pamięci w jedną, która stawała się może obliczem tej zasady, może obliczem czasu. Zagarniała w siebie tak wiele znaczeń, że stawała się milczącą, przytłaczającą obecnością.

Żyłem przed Obliczem (s. 83).

Opisać śmierć

Pisząc o *Zapiskach...*, Dariusz Czaja podkreślał: „Mają wagę świadectwa. Są zapisem inicjacji w umieranie i śmierć. W ciało chore, umierające, martwe”²¹. Pacjenci hospicjum w sposób najbardziej dojmujący z możliwych niosą bowiem w sobie śmierć i najboleśniej dotykalnie doświadczać immanencji śmierci w życiu. Dla nich przestaje ona być majaczącą gdzieś w oddali zapowiedzią mozolnie zbliżającego się końca:

[...] usłyszałem gwałtowne wymioty. Zerwałem się i otworzyłem drzwi. Cofnąłem się ze zgrozą. Siedziała nieruchomo, pochylona mocno do przodu. Laska leżała obok, w kałuży gęstej krwi, pełnej skrzepów. Cała posadzka, jej szlafrok, ręce i twarz pokryte były ciemnoczerwoną mazią. Nie żyła. Obmyliśmy ją. Wziąłem ciało na ręce i zaniósłem na łóżko. Potem zbierałem ligniną krew z posadzki, myłem kafelki, laskę, muszlę.

¹⁹Emmanuel Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, tłum. Bogna Opolska-Kokoszka (Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT, 1991), 50.

²⁰Czaja, „Twarze, twarze, twarze”.

²¹Czaja.

Nic nie mogłem zrobić. To był gwałtowny wylew, pęknięcie wewnętrznego organu. Został mi w pamięci tylko obraz zwisającej w przód siwej głowy, bezwładnych rąk, podciągniętej koszuli odsłaniającej kolana. I czerwonej podłogi, z przewróconą laską i rozbitymi, grubymi okularami w kałuży krwi (s. 36).

Był coraz słabszy. [...] widziałem w jego nienaturalnie błyszczących oczach strach. [...] Przerazenie zaczęło ustępować miejsca wycieńczeniu. Jego chrapliwy, nierówny oddech urwał się rano, gdy jeszcze było ciemno. Przed południem ciało znieśli do kostnicy. Widziałem kogoś, kto wiedział, że umiera. Widziałem jego strach.

Ogarniał całe ciało, cuchnący potem.

Nie było tu żadnego majestatu.

Staralem się milczeć, gdy ktoś dyskutował o umieraniu. Chciałem milczeć (s. 36–37).

Ta wyznana tu potrzeba milczenia o śmierci znajduje swoje potwierdzenie w praktykowanym przez Baczaka sposobie jej opisywania. Mówi o niej w sposób najprostszy z możliwych, przezroczysty, ascetyczny. Usuwa i przemilcza wszystko, co byłoby zbędnym ozdobnikiem, literacką grą. Wszystko, co odwracałoby w jakikolwiek sposób uwagę od najistotniejszego.

Opisać ciała umarłych

Baczak mówi przede wszystkim o umierających i umarłych. To oni są w centrum opisywanego przez niego świata.

Często odchodzili nad świtem. Zostawały zimne i sztywne ciała, które rano znosiliśmy do prosek-torium. Ciała, wobec których odczuwałem winę, do których często mówiłem szeptem, myjąc je w kostnicy. Ale też czułem ich obcość. Podwijałem szczęki, zamykałem powieki, zakrywałem białymi prześcieradłami te naraz wygładzone twarze. Wkładałem spodnie, zapinałem koszule na piersi, z której jeszcze czasem w krótkim charczeniu ulatywały resztki powietrza. Zawijałem te ciała, aż stawały się jakimiś pakunkami, tłumokami gotowymi do wrzucenia w gardziel ziemi na przetrwanie w wielkiej, nie kończącej się przemianie (s. 11).

W momencie odejścia żywa czująca ludzka istota przekracza granice cielesności. Granice między „tym, co żywe i tym, co martwe (ciało – zwłoki); między tym, co ludzkie i tym, co nieludzkie”²².

Uchyliłem drzwi kostnicy i zamknąłem za sobą. Brzęczenie dziesiątek much, klknięcie osiłka i odór rozkładającego się ciała zatrzymały mnie w miejscu.

²²Anna Łebkowska, „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2011), 21–22.

Naciąłem buty w piętach, żebyśmy mogli założyć je na stopy. Pomogłem rozcinać marynarkę na dwie części i naciągać ją z dwóch stron na ramiona. Ubraliśmy zwłoki z wierzchu, niedokładnie. Nie dało się inaczej. Ciało zaczynało miejscami przechodzić w stan półpłynny. Przy każdym gwałtowniejszym poruszeniu płyn nieokreślonej, ciepłej barwy lał się z napuchniętej twarzy. Zwłoki Stefana leżały już długo, na zewnątrz był trzydziestostopniowy upał, z firmy przyjechali za późno. [...]

Stefan nie był już kimś. Stał się czymś. [...] Patrząc na tę poruszającą się nieznacznie twarz, która już nią nie była, odczuwałem to wyraźnie i mocno (s. 18–19).

W ciele zmarłego zanikają ślady niedawnego jeszcze bycia osobą, bycia „kimś”. Ciało traci podmiotowość, staje się obce, budzi grozę. Przemienia się w „gnijącą materię”, „nieczystość”, „odpad”:

Gnijące ciało, pozbawione życia, całkowicie staje się nieczystością, przejściowe kłębowisko, dwuznaczny element między tym, co zwierzęce a tym, co nieorganiczne, nieodłączna druga strona ludzkości, której życie miesza się z tym, co symboliczne: trup to fundamentalne zanieczyszczenie. Ciało bez duszy, nie-ciało, dwuznaczna materia [...] trup jest odpadem, materią przejściową, zmieszaniem, lecz także odwrotną stroną tego, co duchowe, symboliczne, boskiego prawa²³.

Trup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie. Wy-miot. To odrzucony, od którego nie da się uwolnić, przed którym nie ma obrony, tak jak przed przedmiotem²⁴.

Baczak jest w swym sposobie widzenia i opisywania zmarłych wyraźnie rozdarty. Miota się między skrajnościami, jakby ulegał „ambiwalencji śmierci”²⁵. Konstruuje rozwinięte opisy ciała gnijącego, budzącego wstręt, ale zarazem neutralizuje je rozbudowanymi opisami wieczornych spotkań ze zmarłymi w prosektorium. Wydaje się, że chce wierzyć w to, że trup nie jest jedynie „gnijącą materią”, ale „obecnością, która odsyła do nieobecności”²⁶, „symbolem utraty”²⁷. Tylko w takiej perspektywie czytać można jego opowieści o wieczornych wizytach w prosektorium i półgłosem szeptanych słowach. Tylko wtedy można wierzyć jego wyznaniu: „cały czas czułem, że jestem z kimś” (s. 47).

Zapalałem światło i zamykałem za sobą drzwi. [...] Odchylałem delikatnie prześcieradło lub poszewkę z twarzy. I cały czas czułem, że jestem z kimś. Mówiłem do nieruchomego mężczyzny lub kobiety, przepraszałem, szeptałem półgłosem. I jednocześnie rysowałem. [...] Wolałem mówić do nich po cichu, po imieniu. Jakby spali (s. 47–48).

Baczak, doświadczywszy bezradności i niewystarczalności słowa, sięga po inny język. Odnajduje go ostatecznie w pośmiertnych portretach, które są dla niego „inną formą rozmowy, pró-

²³Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007), 103.

²⁴Kristeva, 10.

²⁵Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1991), 73.

²⁶Thomas, 43.

²⁷Thomas, 44.

bą wyrażenia czegoś, co nie mieściło się w słowach”²⁸. Szuka w nich ocalenia pamięci, utrwalenia śladu po odchodzących.

Opisać odchodzące rzeczy

Świat pacjentów hospicjum to świat skurczony, zawężony. Ograniczony i ściśle domknięty najpierw murami hospicjum, później wąskimi ścianami przydzielonego pokoju, wreszcie jedynie łóżka i nocnej szafki. Świat ten dopełniony jest ostatnimi drobnymi, najpotrzebniejszymi rzeczami i przedmiotami, które w tym boleśnie zamkniętym świecie współtworzą spektakl iluzji normalnego trwania, stając się przeciwwagą dla ginięcia, niszczenia i rozpadu. Albo raczej bezradną iluzją tej przeciwwagi.

Zapomniałem, że ginięcie jest tak samo wszechobecne jak stawanie się. Bez tej ciemnej połowy, połowy niszczenia, rozpadu, kurczenia się nasz świat nie byłby taki jaki jest. Żyłem nie myśląc o tym, robiąc to, co trzeba robić. Kupowałem im papierosy, soki owocowe, ciastka i cukierki, paluszki, śmietanę, trochę dobrej kielbasy. Odnosiłem do zegarmistrza stare, zepsute budziki i przynosiłem je naprawione. Chodziłem po salach, rozmawiałem, naprawiałem różańce i nastawiałem radia, szukając na falach mszy świętej. [...] sprzątałem półki, podlewałem kwiaty, wyrzucałem niedopałki z popielniczek, poprawiałem święte obrazki oparte o doniczki (s. 40–41).

Ten opisany świat rzeczy symbiotycznie współistniał ze światem ich właścicieli. Przyjmował ich powolny rytm istnienia i z czasem powolny rytm odchodzenia:

Kobiety majaczyły, mówiły same do siebie, coraz bliższe ostatniej godziny. Rzeczy zdawały się niszczyć od środka. Rozkładać się pod plamami szarej pleśni, siateczką pęknięć, popiołem drgającym w powietrzu. W lodowatych podmuchach wiatru (s. 13).

Odchodzenie pacjentów unieważniało te światy rzeczy. Umierali więc nie tylko ludzie, nie tylko ich ciała. Wraz z nimi odchodziły także światy przedmiotów otaczanych dotąd ich czułą opieką. Śmierć człowieka oznaczała także unieważnienie niepotrzebnych już i niechcianych rzeczy. Historię odchodzenia domykał zatem rytuał pośmiertnego porządkowania, zacierania zbędnych śladów świata, który nieodwołalnie przestał istnieć:

Umierali nagle i bez krzyku jak zgaszona świeca. Myłem łóżko, potem półkę, zbierałem jakieś resztki jedzenia, książeczki do nabożeństwa, papierki po cukierkach, święte obrazki, jeden pantofel, grzebień – i gdy rodzina nie chciała tych rzeczy, schodziłem do piwnicy i patrzyłem jak żar pieca pochłania to wszystko, co tak wiele mówiło o nich (s. 11).

Krótki, lapidarny, oparty na suchym wyliczeniu opis jest najprostszym sposobem pożegnania kończącego się właśnie jednostkowego świata. Jest przezroczystym w swojej ascetycznej prostocie wyrazem bezradności wobec jego końca.

²⁸Drzycimska, „Jacek Baczak”.

Stanisław Rosiek, otwierając antologię tekstów tanatologicznych *Wymiary śmierci*, pisał:

O śmierci powiedziano i napisano już dostatecznie dużo. Trzeba doprawdy niezwykłych powodów, by do tego wszystkiego dorzucać jeszcze własne zdania. Nastąpiła dewaluacja słów o śmierci. [...]

Są tylko umarli i o nich warto (i trzeba) mówić. A także o żywych, którzy się obok umarłych pojawiają [...] Tylko o tym. Cała reszta [...] to na ogół pusta gadanina, która jest nie do zniesienia zwłaszcza wtedy, gdy stroi się w szaty wyszukanego stylu. Im piękniej, tym gorzej. [...] Jak najmniej stylu. Wobec spraw ostatecznych konieczna jest powściągliwość. Należy mówić mało i jak najprościej²⁹.

Baczak tę dalece idącą powściągliwość wobec spraw ostatecznych z niezwykłą uważnością zachował. W najprostszy możliwy sposób towarzyszył umierającym. Zadał sobie prostotę zachował także w sposobie opisywania tego towarzyszenia.

²⁹Stanisław Rosiek, *Słowo wstępne*, w *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 5.

Bibliografia

- Baczak, Jacek. *Zapiski z nocnych dyżurów*. Posłowie Jan Błoński. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.
- Czaja, Dariusz. „Twarze, twarze, twarze...”. *Konteksty*, nr 1-2 (1996).
- Czapliński, Przemysław. „«Była we mnie odraza»”. W *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej, 187–194*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2001.
- Drzycimska, Tatiana. „Jacek Baczak”. Tekst uzupełniony jest rozmową z Jackiem Baczakiem. *Dzielnice Magazine*, 9 kwietnia 2014. DzielniceWroclawia.pl [dostęp: 17.01.2020].
- Dzień, Mirosław. „«Wszystko jest warte opisanie»”. Z Jackiem Baczakiem rozmawia Mirosław Dzień. *Kwartalnik Artystyczny*, nr 1 (1996).
- Karoń-Ostrowska, Anna. „Byłem dobrym salowym”. *Więź*, nr 2 (1999).
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przetłumaczone przez Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przetłumaczone przez Małgorzata Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- . *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*. Przetłumaczone przez Bogna Opolska-Kokoszka. Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT, 1991.
- Łebkowska, Anna. *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008.
- . „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”. *Teksty Drugie*, nr 4 (2011).
- . *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- . „Somatopoetyka”. W *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Zredagowane przez Ryszard Nycz i Teresa Walas. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Rosiek, Stanisław. *Słowo wstępne*. W *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Serkowska, Hanna. *Co z tą starością? O starości i chorobie w europejskiej literaturze i filmie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- . „Zapiski z (przechodniości) bezradności”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, nr 2 (7) (2016): 115–123. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-08.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. W *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1992.
- Thomas, Louis-Vincent. *Trup. Od biologii do antropologii*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1991.

SŁOWA KLUCZOWE:

twórczość Jacka Baczka

proza polska XX wieku

SOMATOPOETYKA

ABSTRAKT:

Zapiski z nocnych dyżurów Jacka Baczaka to rzecz o nieobecnym w kulturze, przemilczanym hospicyjnym świecie będącym przestrzenią spotęgowanej obcości. Baczak podejmuje próbę jego opisania, wysłowienia nagromadzonego tam cierpienia, powolnego odchodzenia i śmierci. Jego opis nie może odwoływać się do gotowych matryc, schematów czy wypróbowanych i oswojonych języków. Opis powstaje więc z elementów najprostszych, najbardziej przezroczystych, ascetycznych. Staje się dzięki temu dojmująco wiarygodny, służebny. Zachowując dalece idącą powściągliwość wobec spraw ostatecznych, boleśnie dotyka.

literatura polska XX wieku

ciało w literaturze

śmierć w literaturze

NOTA O AUTORZE:

Justyna Szczęsna – doktor habilitowany, prof. UAM. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą czasu wojny, poezją polską XX wieku oraz problematyką tanatyczną w literaturze i kulturze współczesnej. Autorka książek *Tadeusz Borowski – poeta* (Poznań 2000) oraz *Poetyckie światy wojny. Studia o poezji polskiej po roku 1939* (Poznań 2015). Redaktorka tomu poetyckiego i współredaktorka (we współpracy z Tadeuszem Drewnowskim i Sławomirem Buryłą) pozostałych tomów krytycznego wydania *Pism w czterech tomach* Tadeusza Borowskiego, t. 1–4 (Kraków 2003–2005). Publikowała w tomach zbiorowych i pismach literackich, pisząc m.in. o Herbercie, Waciu, Krynickim, Przybosiu, Iwaszkiewicz, Borowski, Gajcym.

Tomasz Umerle | ORCID: 0000-0002-7335-0568

Dokumenty systemu literackiego jako przedmiot badań empirycznych

Artykuł identyfikuje i omawia kategorię „dokumentów systemu literackiego” jako obiektów badań literaturoznawczych. Dokumenty te podlegają rozproszonym procedurom opisu: jako elementy infrastruktury badawczych ogólnego przeznaczenia (m.in. katalogi, repozytoria, bazy danych) oraz infrastruktury dziedzinowych, np. literaturoznawczych opracowań dokumentacyjnych, bibliograficznych czy filologicznych (m.in. bibliografie, edycje krytyczne, słowniki), a następnie przedmiot badań systemów literackich, opierających się na danych empirycznych (dokumentach i ich opisach).

Współczesne badania nad systemami literackimi podkreślają rolę zapośredniczenia wiedzy o literaturze przez infrastruktury badawcze – zarówno ogólnego przeznaczenia, jak i dziedzinowe – które gromadzą, udostępniają i opisują rzeczywistość literacką, poprzedzając jej naukowe „modelowanie”: „modele systemów literackich nie są po prostu argumentami dotyczącymi istnienia i powiązań między dziełami literackimi w przeszłości; to argumenty podawane w odniesieniu do dziedzinowej infrastruktury – bibliografii i kolekcji [danych]; analogowych i cyfrowych – które przenoszą dowody przeszłych dzieł i związków między nimi do teraźniejszości”¹.

Powodzenie empirycznie zorientowanych badań literaturoznawczych zależy od dostarczanych przez infrastruktury opisów rzeczywistości literackiej – rozumienie procedur tworzenia owych opisów jest zatem kluczowe dla możliwości prowadzenia takich badań.

W artykule proponuję analizę problemu rozproszenia procedur opisu dokumentów systemu literackiego jako wyzwania nie tylko dla metodologii prowadzenia badań empirycznych (np. rozwoju narzędzi naukowego modelowania systemów literackich na podstawie dostępnych danych), ale również takiego wykorzystania i dostosowania istniejących infrastruktury badawczych, które zapewni długotrwały rozwój empirycznych badań literaturoznawczych.

¹ Katherine Bode, *A World of Fiction: Digital Collections and the Future of Literary History* (University of Michigan Press, 2018), 42.

Dokumenty systemu literackiego | Dokumenty systemu literackiego to różnorodne „zapisy”, dowody, świadectwa, przejawy „kompleksu działań, lub jakiegokolwiek jego części, które mogą być postrzegane jako systemowo tak zorganizowane, iż można określać je mianem «literackich»”².

Z perspektywy badań systemów literackich – czerpiących z tradycji bibliografii, bibliologii, informacji naukowej, badań dokumentalistycznych – ten zróżnicowany i rozbudowany zbiór dokumentów z jednej strony podlega katalogowaniu, klasyfikacji i indeksacji w ramach systemów szeroko rozumianej organizacji wiedzy (np. w formie opisu bibliograficznego, indeksacji w drukowanym opracowaniu słownikowym, encyklopedycznym lub w formie metadanych obiektów cyfrowych), a z drugiej strony jego elementy czy podzbiory pełnią określone funkcje wobec empirycznie badanego systemu literackiego, dokumentując tworzenie, odbiór i cyrkulację tekstów literackich.

W praktyce możliwość badania tych funkcji opiera się w znacznej mierze na ponownym wykorzystaniu [*re-use*] istniejących opisów dokumentów naukowych czy dziedzictwa kulturowego, w szczególności przy wykorzystaniu metod cyfrowych.

System literacki | Pojęcie systemu literackiego jest – w interesującym nas tutaj kontekście – związane z orientacjami historycznoliterackimi, bibliograficznymi, bibliologicznymi, historią książki oraz ich reinterpretacjami i rozwinięciami w duchu empiryzmu³, „nowego empiryzmu”⁴, „kulturowego materializmu” czy analityki kulturowej, a nie z orientacjami formalistycznymi, strukturalistycznymi czy semiotycznymi (gdzie system literacki konotuje raczej badania nad relacjami wewnątrz- i międzytekstowymi).

Ów „system” ma wymiar społeczny i empiryczny – zakłada, zgodnie z definicją głównego przedstawiciela nurtu *Empirische Literaturwissenschaft* Siegfrieda Schmidta, „przekierowanie zainteresowania z wyizolowanych tekstów literackich na działania producentów, pośredników, odbiorców i przetwórców [*post-processors*] literackich zjawisk w ich własnych społecznych kontekstach”⁵. Badania empiryczne powinny uwzględniać polityczne, ekonomiczne, kulturowe i materialne aspekty produkcji, cyrkulacji i odbioru literatury, choć jednocześnie prezentować wnioski, które będą wspierały i uzupełniały prace badań interpretacyjnych i teoretycznych⁶.

Tym samym kategoria dokumentów systemu literackiego nie obejmuje jedynie dokumentów, których treść można określić jako krytycznoliteracką (opracowaniową) czy artystycznie literacką. Są to bowiem wszelkie zapisy dokumentujące działania tworzące system literacki: mogą

² Itamar Even-Zohar, „The «Literary System»”, *Poetics Today* 11, nr 1 (1990): 27–44, <https://doi.org/10.2307/1772667>.

³ Zob. np. Siegfried J. Schmidt, „Dlaczego empiryczne badania literackie? Dlaczego nie?”, *Pamiętnik Literacki* 99, z. 2 (2008): 107–119; Bogdan Balicki, „Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa”, *Teksty Drugie* 124, nr 4 (2010): 30–50; „The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application”, red. Steven Tötösy de Zepetnek, Irene Sywenky (Edmonton; Siegen: Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta; Institute for Empirical Literature and Media Research, Siegen University, 1997).

⁴ Katherine Bode, Robert Dixon, „Resourceful Reading: A New Empiricism in the Digital Age?”, w: *Resourceful Reading: The New Empiricism, eResearch and Australian Literary Culture*, red. Katherine Bode, Robert Dixon (Sydney: Sydney University Press, 2009), 1–27.

⁵ Siegfried J. Schmidt, „Empirical Studies in Literature and the Media Today”, *Poetics* 18 (1989): 2.

⁶ Bode, Dixon, „Resourceful Reading”, 15.

być jego bezpośrednią ekspresją (jak teksty literackie), intencjonalnie sporządzane w celu dokumentacji systemu literackiego (jak bibliografie literackie czy opracowania literaturoznawcze) albo stać się dokumentem systemu literackiego w oczach badacza (jak księgarskie dokumenty finansowe, sprawozdania instytucji kultury, akty prawne regulujące politykę kulturalną).

Teoria dokumentów a badania literackie | Definicja i zakres systemu literackiego implikuje, że dokumenty – będące podstawą jego badania – powinny być zdefiniowane szeroko. Etymologicznie „dokument” wywodzi się od łacińskich „doceo” i „mentum”. „Doceo” odnosi się do nauczania, wskazywania (nawiązuje do praktyk pedagogicznych); „mentum” to sufiks wykorzystywany do przekształcania czasowników w rzeczowniki⁷. Współczesne badania dokumentalistyczne (*documentation studies/science*) przywołują ten źródłosłów, by podkreślić związek dokumentów z czynnościami ludzkiego „oznaczania” rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej (obiektów fizycznych i intelektualnych) i tym samym zasygnalizować szeroki zakres znaczeniowy tego pojęcia.

Na rozpowszechnioną w badaniach dokumentalistycznych szeroką definicję dokumentu wpłynęła w znacznej mierze XX-wieczna europejska tradycja dokumentacji i bibliografii ukształtowana przez takich badaczy jak Paul Otlet czy Suzanne Briet. W latach trzydziestych XX wieku Otlet, powiadał, że same obiekty mogą być dokumentami, podając za przykłady przejawy kultury materialnej, obiekty naturalne, artefakty, znaleziska archeologiczne czy dzieła sztuki⁸. Z kolei w roku 1951 w swojej słynnej pracy *Qu'est-ce que la documentation?* Briet definiowała dokument jako „jakiegokolwiek konkretny symboliczny indeksalny znak [*indice*] zachowany lub zapisywany w celu reprezentowania lub odwzorowania albo przekazania fizycznego lub intelektualnego fenomenu”⁹. Briet zakładała, że dokumenty cechują: „materialność” (to fizyczne obiekty i fizyczne ślady); intencjonalność (intencja, aby dokument był, szeroko rozumianym, dowodem); przetworzenie (muszą być „uczynione dokumentami”); fenomenologiczność (są postrzegane jako dokumenty)¹⁰. Jak powiada Michael K. Buckland, według Ronalda Daya samo umiejscowienie dokumentu w zorganizowanej relacji do innych dowodów – w ich znaczeniowym kontekście – nadaje obiektowi status dokumentu¹¹.

Ta tradycja wpływała na bibliografię, bibliologię i historię książki¹², które pozostawały pod wpływem, w pierwszej połowie XX, dziedzictwa myśli bibliograficzno-dokumentacyjnej Otleta

⁷ Niels W. Lund, „Document, text and medium: concepts, theories and disciplines”, *Journal of Documentation* 66 (2010), nr 5: 743, <https://doi.org/10.1108/00220411011066817>.

⁸ Michael K. Buckland, „What is a document?”, *Journal of the American Society for Information Science* 48 (1997), nr 9: 805, [https://doi.org/10.1002/\(sici\)1097-4571\(199709\)](https://doi.org/10.1002/(sici)1097-4571(199709)).

⁹ Cyt. za: Buckland, 806.

¹⁰ Buckland.

¹¹ Buckland.

¹² Mam tutaj na myśli kompleks dyscyplin zajmujących się opisem dokumentów z punktu widzenia ich kontekstu historycznego, technicznego i technologicznego, tekstologicznego oraz zagadnieniami tworzenia spisów i opisów dokumentów. Ich wzajemne relacje są skomplikowane, pojęcia te nabierają też innych znaczeń w różnych kontekstach geograficznych. Zob. np. Neil Harris, *Analytical bibliography. An alternative prospectus*, <http://ihl.enssib.fr/analytical-bibliography-an-alternative-prospectus>; Niels W. Lund, „Document theory”, *Annual Review of Information Science and Technology* 43 (2009), nr 1: 1–55, <https://doi.org/10.1002/aris.2009.1440430116>; Jack Andersen, „The collection and organization of written knowledge”, w *Handbook of research on writing history, society, school, individual, text*, red. Charles Bazerman (New York: Erlbaum, 2008), 177–190; Robert Darnton, „What Is the History of Books?”, *Daedalus* 111 (1982), nr 3: 65–83; Joan Shelley Rubin, „What Is the History of the History of Books?”, *The Journal of American History* 90 (2003), nr 2: 555–75, <https://doi.org/10.2307/3659444>; Robert Darnton, „What is the history of books? revisited”, *Modern Intellectual History* 4 (2007), nr 3: 495–508.

czy Briet, a następnie badań z zakresu informacji naukowej oraz *documentation studies*. Efektem tego wpływu było wytworzenie się nurtu badawczego, który stawiał tezę, że przedmiotem zainteresowania współczesnej bibliografii, bibliologii i historii książki są nie tylko – jak sugerowałby źródłosłów – „książki” oraz nie tylko dokumenty pisemne. Wpływowy teoretyk bibliografii Donald F. McKenzie przekonywał, że bibliografia powinna zajmować się „transmisją tekstów, w tym ich produkcją i odbiorem”, przy czym teksty to dokumenty „werbalne, wizualne, oralne i numeryczne dane, w formie map, druków, muzyki, archiwów dźwiękowych, filmów, wideo i innych komputerowych informacji, wszystkiego w zasadzie od epigrafiki do najnowszych form dyskografii”¹³.

Badania dokumentalistyczne – stanowiące kontynuację bibliografii i dokumentacji w duchu Otleta i Briet, ale w kierunku badań z zakresu informacji naukowej – ugruntowały szeroką definicję „dokumentów” oraz trwale powiązały ją z refleksją nad systemami organizacji wiedzy, istotnymi dla szeroko rozumianej humanistyki cyfrowej.

Jak zauważa Niels Lund, szeroka definicja dokumentów zakłada ich związek z ludzkimi „działaniami” czy też „praktykami”. Niemożliwe jest wyizolowanie dokumentów z przestrzeni społecznej, są one od początku „uspołecznione” i powinny być badane w kontekście procesów „dokumentacji”: dokument to „każdy rezultat ludzkiego wysiłku opowiadania, instruowania, wskazywania, nauczania, wytwarzania sztuki, w skrócie dokumentowania, przy użyciu jakichś środków, w jakiś sposób”¹⁴. Badania dokumentalistyczne skupiają się na – towarzyszących wszelkiej komunikacji – aktach „używania określonych środków w celu wykazania czegoś oraz na rezultatach tych procesów”, jakimi są właśnie dokumenty. Podkreślają one zatem medium komunikacji międzyludzkiej, jej zapośredniczenie¹⁵.

Badania systemu literackiego są – jak podkreśla Katherine Bode – niejako naturalną konsekwencją ponownego połączenia¹⁶ badań literackich (historycznoliterackich w szczególności) oraz bibliografii, bibliologii i historii książki, a także szeroko rozumianych badań dotyczących organizacji wiedzy. Kiedy do owego ponownego połączenia doszło – poprzez empiryczne i ilościowe badania literaturoznawcze w latach osiemdziesiątych XX wieku, czy na przełomie XX i XXI wieku w ramach „nowego empiryzmu” i humanistyki cyfrowej – przedmiotem badań związanych z tradycją bibliografii, bibliologii i historii książki był już dynamiczny zbiór świadectw ludzkich praktyk, dalece wykraczający poza zakres tradycyjnych dokumentów, jak książki i periodyki i włączony w kontekst cyfrowych systemów organizacji wiedzy.

Dokumenty systemu literackiego wykorzystywane w badaniach systemów literackich

Według Bode w badaniach literackich „najbardziej oczywistymi i widocznymi formami badań empirycznych są bibliografie i edycje naukowe”. Są to przedsięwzięcia badawcze oparte na dowodach i faktach: „bibliografia opisuje materialne formy i historie publikowania dzieł literackich, a edycja naukowa identyfikuje i zestawia różne formy, w których dzieło literackie jest publikowane.

¹³Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (London: British Library, 1986), 5.

¹⁴Lund, „Document, text and medium”, 744.

¹⁵Lund.

¹⁶Bode, Dixon, „Resourceful Reading”, 6 i n.

Te rodzaje empirycznych badań dostarczają infrastrukturę konieczną dla nowoczesnych badań literaturoznawczych¹⁷. Kolejne grupy opracowań z tego obszaru stanowią „historie książek, wydawnicze, druku, czytania”¹⁸, wreszcie – badania z zakresu samego ściśle pojmowanego literaturoznawstwa empirycznego (tradycja wspomnianego tutaj już Siegfrieda Schmidta). W końcu badania empiryczne są zasilane przez współczesne badania cyfrowe (*humanities computing, digital humanities*), umożliwiające efektywne przetwarzanie dużych zbiorów informacji.

Biorąc pod uwagę zestaw orientacji badawczych, zasobów i opracowań określony przez Bode oraz – uprzednio zarysowany – zakres działań, jakie tworzą system literacki, pokusić się można o sformułowanie listy dokumentów, które umożliwiają empiryczne jego badanie.

Do typów aktywności tworzących system literacki należą tworzenie, odbiór i cyrkulacja dzieł literackich (charakter tych procesów może być artystyczny, naukowy czy kulturalny). Do podstawowych kategorii poznawczych, za pomocą których te aktywności mogą być postrzegane czy analizowane, należą osoby (m.in. twórcy i współtwórcy dokumentów, krytycy, naukowcy, czytelnicy, uczestnicy wydarzeń literackich, wydawcy, księgarze, redaktorzy czasopism, pracownicy instytucji systemu literackiego), grupy osób (m.in. ugrupowania literackie, zespoły badawcze), instytucje (m.in. wydawnictwa, fundatorzy, biblioteki, instytucje typu GLAM¹⁹, agendy rządowe, organizacje pozarządowe) oraz wydarzenia (m.in. konkursy, nagrody, festiwale, spotkania, przedstawienia).

Do dokumentów opisujących tak zarysowany system literacki należą m.in. dokumenty²⁰:

a) tekstowe oraz manuskrypty m.in.:

- książki i czasopisma (wraz z ich niekiedy wyodrębnionymi na potrzeby dokumentacji segmentami, jak rozdziały, części, artykuły),
- szara literatura (np. *call for papers* konferencji naukowych, sprawozdania, raporty z działań instytucji tworzących system literacki, prace magisterskie, doktorskie, rejestry wypożyczeń bibliotecznych),
- dokumenty życia społecznego²¹ (np. broszury, informatory wydawane przez instytucje prowadzące działalność z zakresu promocji czytelnictwa),

¹⁷Bode, Dixon, 4.

¹⁸Bode, Dixon, 6.

¹⁹Z ang. *galleries, libraries, archives, museums*.

²⁰Lista jest zmodyfikowaną wersją typologii zasobów wykorzystywanych w instytucjach gromadzących dokumenty systemu literackiego (Controlled Vocabulary for Research, opracowanej przez Confederation of Open Access Repositories [http://vocabularies.coar-repositories.org/documentation/resource_types/] oraz Resource Type Scheme Biblioteki Kongresu [<http://id.loc.gov/vocabulary/resourceTypes.html>]). W nawiasach podano przykłady dokumentów systemu literackiego dla ogólnych typów pochodzących z wyżej wspomnianych typologii oraz funkcje, jakie one pełnią w ramach systemów literackich. Są to, oczywiście, jedynie przykłady, które odwołują się przede wszystkim do współczesnych systemów literackich. Ponadto, rzecz jasna, teoria dokumentu czy informacja naukowa obfituje w wiele innych typologii i klasyfikacji dokumentów (wyróżnia się m.in. podejścia oparte na zawartości treściowej czy oparte na formalnej analizie dokumentów).

²¹Por. artykuł zestawiający dokumenty życia społecznego i szarą literaturę: Agnieszka Strojek, „Znaczenie terminu szara literatura”, *Zagadnienia Informacji Naukowej*, nr 1 (2000): 64–76.

- dokumenty osobiste (np. listy, notatki pisarzy, badaczy literatury, publicystów),
- archiwalia (zasoby państwowe, społeczne, instytucji relewantnych dla systemu literackiego, prywatne)²²,
- tekstowe segmenty stron internetowych (np. artystyczne, publicystyczne, naukowe wypowiedzi na forach literackich, w mediach społecznościowych, elementy blogosfery, twórczość amatorska),
- b) obrazy:
 - ruchome (np. audycje telewizyjne, zasoby sieci traktujące o literaturze, adaptujące literaturę, tworzone przez pisarzy, badaczy literatury),
 - statyczne (np. ilustracje do dzieł literackich, obrazy inspirowane dziełami literackimi, rysunki czy obrazy tworzone przez pisarzy, plakaty, reklamy),
- c) dźwiękowe (np. audycje radiowe, podcasty o tematyce literackiej, adaptacje literatury, utwory muzyczne nawiązujące do literatury),
- d) zestawy i kolekcje danych²³,
- e) oprogramowanie (np. wykorzystywane do przetwarzania danych literackich),
- f) artefakty, dokumenty kartograficzne, multimedialne, notacje muzyczne.

Dokumenty systemu literackiego są rozproszone – gromadzone i udostępniane przez różne instytucje (głównie naukowe oraz GLAM), poprzez różne usługi, na różnych nośnikach i według różnych zasad. Są poddawane złożonym procesom katalogowania, klasyfikacji i indeksacji w celu wielopoziomowego ich opisu. Procesy te – choć oparte na międzynarodowych standardach, formatach, słownikach pojęć, kartotekach autorytatywnych, międzynarodowych stałych identyfikatorach (*persistent identifiers*), ontologiach semantycznych – są także bezpośrednio związane z logiką działania instytucji zarządzających danymi zasobami i nie mogą być nigdy całkowicie zuniformalizowane.

²²Należy zwrócić uwagę, że pośród dokumentów tekstowych znajdują się także scenariusze filmów, spektakli, teksty piosenek itp. Jeśli tego rodzaju tekstowe podstawy nieliterackich ostatecznie dokumentów (tzn. filmów, spektakli, utworów muzycznych) nie są wydawane drukiem i nie podlegają kontroli bibliograficznej, to podlegają znacznemu rozproszeniu, lecz na większą skalę mogą być dostępne przede wszystkim w archiwach (państwowych, społecznych, a także prywatnych).

²³Zarówno szeroko rozumiane zestawy danych przygotowane i udostępniane w celach naukowych (jak zestawy danych bibliograficznych udostępniane przez biblioteki narodowe), jak i dane rejestrowane przez różne „instrumenty” i „urządzenia” (por. kategorię metadokumentów: Shiyali Ramamrita Ranganathan, *Documentation and its Facets: Being a symposium of seventy papers by thirty-two authors* (Bombay: Asia Publishing House, 1963), 39–40), w szczególności cyfrowe, tzn. np. szeroko rozumiane dane dot. wykorzystania zasobów sieciowych (*usage metrics, traffic metrics*) czy cyfrowych (np. dane pozyskane z urządzeń do czytania e-booków, monitorujące wykorzystywanie aplikacji internetowych).

Poza katalogowaniem, klasyfikacją i indeksacją wykonywaną przez instytucje bezpośrednio zarządzające danym zasobem prowadzone są badania naukowe – zarówno z zakresu informacji naukowej i dziedzin pokrewnych, jak i badań humanistycznych – które dostarczają dodatkowej wiedzy o tematyce i formie całych klas czy typów dokumentów. Z jednej strony cały czas doskonalone jest oprogramowanie służące do automatycznej klasyfikacji dokumentów – tych *born-digital* oraz tych zdigitalizowanych²⁴. Z drugiej strony takie projekty, jak *Media Monitoring of the Past* (IMPRESSO) wykorzystują metody analizy danych tekstowych (jak *text mining*) m.in. do indeksacji tematycznej tekstów²⁵. Wiedza ta może być wykorzystywana np. do tworzenia zestawów danych badawczych lub przez serwisy udostępniające informacje jako wzbogacenie ustandaryzowanych metadanych obiektów cyfrowych (np. wzbogacenie zasobów cyfrowych o linki do ontologii semantycznych, dodatkowe tagi tematyczne).

Dokumenty systemu literackiego a „naukowa edycja systemu literackiego” | Analiza dokumentów systemu literackiego dla celów badań systemów literackich wymaga dogłębnego badania relacji pomiędzy różnymi formami katalogowania, klasyfikacji i indeksacji dokumentów a funkcjonalizacją dokumentów w obrębie systemu literackiego.

Jak podkreśla Katherine Bode, „nie możemy poznać udokumentowanej [*documentary*] przeszłości inaczej niż przez infrastrukturę wiedzy, którą posiadamy [...] ani analogowe, ani cyfrowe zapisy nie pozwalają na niezapośredniczony i uniwersalny jej ogląd, oba są częściowe i niekoniecznie komplementarne”²⁶.

Stąd procedura doboru i funkcjonalizacji źródeł – analogowych i cyfrowych – powinna objąć analizę relacji między badanym systemem literackim a zasobem dokumentów, który go opisuje. Literackie badania empiryczne muszą oprzeć się na „obiekcie zdolnym do reprezentowania systemów literackich [...] podczas pracy ze skomplikowaną naturą dokumentarnych zapisów przeszłości, w szczególności, gdy zapisy te są zapośredniczone przez nową cyfrową infrastrukturę wiedzy. To brak takiego obiektu badawczego – a nie fundamentalna opozycja między danymi a literaturą – decyduje o tym, jak trudno jest dzisiaj pogodzić „tradycyjne” i „cyfrowe” metody badań literackich”²⁷.

Można powiedzieć, że badania Bode w pierwszej kolejności opisują czy kształtują obiekt badawczy w postaci dokumentu systemu literackiego – czy też kolekcję takich dokumentów – a w następnej budują na tej podstawie tezy badawcze.

Bode nazywa taką formę włączenia krytycznej analizy źródeł do badania systemu literackiego „naukową edycją systemu literackiego [*scholarly edition of literary system*]”: „ten apa-

²⁴Por. Eun Kyung Chung, Shawne Miksa, Samantha K. Hastings, „A Framework of Automatic Subject Term Assignment for Text Categorization: An Indexing Conception-based Approach”, *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 61 (2010), nr 4: 688–99; Anna Kasprzik, „Putting Research-based Machine Learning Solutions for Subject Indexing into Practice”, w *Proceedings of the Conference on Digital Curation Technologies (Qurator 2020)*, red. Adrian Paschke i in. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0074-2535-7>.

²⁵<https://impresso-project.ch/>.

²⁶Bode, *A World of Fiction*, 52.

²⁷Bode, 34–35.

rat krytyczny bada skomplikowane relacje między historycznym kontekstem, dyscyplinarną infrastrukturą zaangażowaną w jego badanie, decyzjami i doбором źródeł implikowanymi w tworzeniu i remediacji kolekcji [danych] oraz przekształceniami wynikłymi z ekstrakcji, konstrukcji i analiz danych²⁸.

Dokumenty systemu literackiego a infrastruktury badawcze | Trzeba zauważyć, że owo napięcie między dyscyplinarnymi oczekiwaniami i potrzebami badań literackich a uwarunkowaniami infrastrukturalnymi jest cechą konstytutywną wszelkich badań empirycznych systemów literackiego, ze względu na rozproszenie i różnicowanie dokumentów systemu literackiego.

Bode opracowuje metodologię prowadzenia badań systemów literackich w takich warunkach. Pozostaje jednak pytanie o możliwości systemowych usprawnień w prowadzeniu badań systemów literackich, a więc w dostosowaniu opisów i organizacji dokumentów systemu literackiego do potrzeb badawczych, mimo ich faktycznej różnorodności i rozproszenia. Chodzi zatem o spojrzenie na zagadnienie od strony infrastruktury i procesów dokumentacji, a nie metodologii prowadzenia badań.

Wyzwanie to jest w rzeczywistości pytaniem o to, na ile społeczność zaangażowana w badania systemów literackich jest w stanie wytworzyć (lub rozwinąć istniejące) zestawy metadanych, standardy oraz usługi łączenia i uzgadniania danych, które będą mogły być uwzględnione przy rozwijaniu dużych infrastruktur badawczych (lub z nich systemowo korzystać), takich jak SSHOC, EOSC, Europeana czy też ekosystem danych bibliograficznych oparty na wymianie danych przez biblioteki.

Jak dowodzą doświadczenia, rekomendacje i realizowane współcześnie projekty dużych infrastruktur badawczych²⁹, do najważniejszych wyzwań dla dokumentacji systemów literackich w tym zakresie należą: 1) tworzenie ważnych dla dyscypliny słowników kontrolowanych, tezaursów i ontologii i ich implementacja w kluczowych serwisach naukowych i kulturalnych lub tworzenie narzędzi agregacji wiedzy na ich podstawie, 2) retrokonwersja zasobów dokumentacyjnych (a nie jedynie obiektów cyfrowych), tzn. bibliografii, katalogów, rejestrów bibliotecznych, archiwalnych, muzealnych w celu zwiększania cyfrowych zasobów informacji (co jest dzisiaj zagadnieniem marginalnie obecnym w politykach digitalizacyjnych), 3) wsparcie serwisów kontroli autorytatywnej i rozwoju stałych identyfikatorów zarówno w serwisach naukowych, jak i w serwisach udostępniających zasoby dziedzictwa kulturowego (poszerzanie zakresu i jakości kontroli w ramach wydarzeń kulturalnych, artystycznych oraz dokumentów tekstowych, w tym dzieł literackich).

²⁸Bode, 53.

²⁹Zob. np. Daan Broeder, Thorsten Trippel, Emiliano Degl'Innocenti, Roberta Giacomi, Maurizio Sanesi, Mari Kleemola, Mari, Matej Ďurčo, Matej, *SSHOC D3.1 Report on SSHOC (meta)data interoperability problems (Version v1.0)*, (2019). https://zenodo.org/record/3569868#Xk_BMGhKhPY; Natalie Harrower, Maciej Maryl, Timea Biro, Beat Immenhauser & ALLEA Working Group E-Humanities, *Sustainable and FAIR Data Sharing in the Humanities: Recommendations of the ALLEA Working Group E-Humanities* (2020), <https://doi.org/10.7486/DRI.tq582c863>; *Strategy Report on Research Infrastructures: Roadmap 2018*. <http://roadmap2018.esfri.eu/>.

Bibliografia

- Andersen, Jack. „The Collection and Organization of Written Knowledge”. W *Handbook of Research on Writing: History, Society, School, Individual, Text*, 177–190. London; New York: Erlbaum, 2008.
- Balicki, Bogdan. „Empiryczna Nauka o Literaturze – kierunek w badaniach literackich i szkoła naukowa”. *Teksty Drugie* 124, nr 2 (2010): 30–50.
- Bode, Katherine. *A World of Fiction: Digital Collections and the Future of Literary History*. Michigan: University of Michigan Press, 2018. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1843205>.
- Bode, Katherine, i Robert Dixon. „Resourceful Reading: A New Empiricism in the Digital Age?”. W *Resourceful Reading: The New Empiricism, EResearch and Australian Literary Culture*, 1–27. Sydney: Sydney University Press, 2009.
- Broeder, Daan, Thorsten Trippel, Emiliano Degl’Innocenti, Roberta Giacomi, Maurizio Sanesi, Mari Kleemola, Katja Moilanen, i in. „SSHOC D3.1 Report on SSHOC (Meta) Data Interoperability Problems (Version v1.0)”, 2019. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3569868>.
- Buckland, Michael K. „What Is a «Document»?” *Journal of the American Society for Information Science* 48, nr 9 (1997): 804–9. [https://doi.org/10.1002/\(sici\)1097-4571\(199709\)](https://doi.org/10.1002/(sici)1097-4571(199709)).
- Chung, Eun Kyung, Shawne Miksa, i Samantha K. Hastings. „A Framework of Automatic Subject Term Assignment for Text Categorization: An Indexing Conception-Based Approach”. *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 61, nr 4 (2010): 688–99.
- Darnton, Robert. „What is the history of books? revisited”. *Modern Intellectual History* 4, nr 3 (2007): 495–508.
- . „What Is the History of Books?” *Daedalus* 111, nr 3 (1982): 65–83.
- Even-Zohar, Itamar. „The «Literary System»”. *Poetics Today* 11, nr 1 (1990): 27–44. <https://doi.org/10.2307/1772667>.
- Harris, Neil. „Analytical bibliography. An alternative prospectus”. Dostęp 21 lutego 2020. <http://ihl.enssib.fr/analytical-bibliography-an-alternative-prospectus>.
- Harrower, Natalie, Maciej Maryl, Timea Biro, i Beat Immenhauser. „Sustainable and FAIR Data Sharing in the Humanities: Recommendations of the ALLEA Working Group E-Humanities – Digital Repository of Ireland”. Dostęp 21 lutego 2020. <https://repository.dri.ie/catalog/tq582c863>.
- impresso. „<https://Impresso-Project.Ch/>”. Dostęp 21 lutego 2020. <https://impresso-project.ch/>.

- Kasprzik, Anna. „Putting Research-based Machine Learning Solutions for Subject Indexing into Practice”. W *Proceedings of the Conference on Digital Curation Technologies (Qurator 2020)*, b.d. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0074-2535-7>.
- Lund, Niels Windfeld. „Document Theory”. *Annual Review of Information Science and Technology* 43, nr 1 (2009): 1–55. <https://doi.org/10.1002/aris.2009.1440430116>.
- McKenzie, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: British Library, 1986. <http://site.ebrary.com/id/10015014>.
- Ranganathan, Shiyali Ramamrita *Documentation and Its Facets, Being a Symposium of Seventy Papers by Thirty-Two Authors*. Bombay: Asia Publishing House, 1963.
- Rubin, Joan Shelley. „What Is the History of the History of Books?” *The Journal of American History* 90, nr 2 (2003): 555–75. <https://doi.org/10.2307/3659444>.
- Schmidt, Siegfried J. „Dlaczego empiryczne badania literackie? Dlaczego nie?” Przetłumaczone przez Agata Zawiszewska. *Pamiętnik Literacki (Lwów ; 1902)* 99, nr 2 (2008): 107–19.
- Schmidt, Siegfried J. „Empirical Studies in Literature and the Media Today”. *Poetics* 18, nr 2 (1989): 1–6.
- „Strategy Report on Research Infrastructures: Roadmap 2018”, 2018. <http://roadmap2018.esfri.eu/>.
- Strojek, Agnieszka. „Znaczenie terminu szara literatura”. *Zagadnienia Informacji Naukowej*, nr 1 (2000): 64–76.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, i Irene Sywenky, red. *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Edmonton; Siegen: Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta ; Institute for Empirical Literature and Media Research, Siegen University, 1997.
- Windfeld Lund, Niels. „Document, text and medium: concepts, theories and disciplines”. *Journal of Documentation* 66, nr 5 (2010): 734–49. <https://doi.org/10.1108/00220411011066817>.

SŁOWA KLUCZOWE:

system literacki

ABSTRAKT:

Artykuł identyfikuje kategorię „dokumentów systemu literackiego” jako podstawy empirycznych badań literaturoznawczych. Zaprezentowane zostają zarówno literaturoznawcze, jak i dokumentacyjne, bibliograficzne i informacyjno-naukowe aspekty identyfikowania, przetwarzania i wykorzystywania dokumentów w tym obszarze badań. Na podstawie literatury przedmiotu wskazane zostają podstawowe typy takich obiektów oraz ich funkcje w obrębie systemu literackiego. Artykuł wskazuje, że rozproszenie procedur opisu takich obiektów ma kluczowe znaczenie dla powodzenia literaturoznawczych badań empirycznych oraz proponuje potraktowanie tego problemu jako wyzwania dostosowania infrastruktur badawczych do potrzeb empirycznych analiz literatury.

bibliografia

D O K U M E N T

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Umerle (ur. 1987) – dr, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania naukowe: badania dokumentacyjne i bibliograficzne oraz informacja naukowa zaaplikowane do badań literackich i organizacji wiedzy o literaturze; humanistyczne badania na danych i ontologie semantyczne. Opublikował m.in. dwie monografie naukowe oraz artykuły w czasopismach: „Przestrzenie Teorii”, „Ruch Literacki”, „Wielogłos” czy „Archiwa – Kancelarie – Zbiory”.

W stronę rozszerzenia zbioru funkcji. Propozycja lektury *O opisie* Janusza Sławińskiego

Gerard Ronge

ORCID: 0000-0001-6487-117X

Niezbyt ryzykowne wydaje się stwierdzenie, że często jedną z istotnych przyczyn podejmowania w wielu dzisiejszych koncepcjach opisu dzieła literackiego poszukiwań metod odwrotu od tekstualizmu (czy też jego „porzucenia” albo „przekroczenia”) jest sformułowanie pytań, na które nie potrafi odpowiedzieć strukturalizm. Kiedy zadane zostaje pytanie, na które odpowiedzi nie można skonstruować na podstawie różnych nurtów trzymających się autonomistyczno-lingwistycznego rygoru – co ostatecznie sprowadza się na ogół do stwierdzenia niemożliwości wpisania przedmiotu owego pytania w ramy analizy strukturalnej – poszukuje się wówczas szans znalezienia tej odpowiedzi w rzeczywistości pozatekstowej, najczęściej zapożyczając metody wybranych nurtów teorii kulturowych.

Taką drogą podążała Toril Moi, która, w już znaczącej i szeroko dyskutowanej, książce *Revolution of the Ordinary* poszukuje takiego nastawienia badawczego do tekstu literackiego, które pozwoliłoby przybliżyć czytelnika do jak najpełniejszego, „bliskiego” zrozumienia utworu, zachowując jednocześnie zdolność formułowania wniosków wartościowych poznawczo. W toku swojego wywodu przypuszcza mocny atak na krytyczne metody lektury mieszczące się w kręgu szeroko rozumianej hermeneutyki podejrzeń (takie między innymi jak krytyka marksistowska, feministyczna czy postkolonialna)¹. Dokonuje tym samym rewizji własnych metod postępowania z tekstem (jako krytyczki feministycznej) na zasadzie trochę podobnej do tej, na jakiej Terry Eagleton poddał rewizji wykorzystywaną przez siebie metodę lektury w duchu marksistowskim². Badaczka zauważa, że lektura uprzedzona zajęciem określonej pozycji ideologicznej sprowadza się często jedynie do konfirmacji przyjętych metod postępowania z tekstem, niewiele mówiąc o jednostkowym utworze literackim:

Czytać tekst podejrzliwie to znaczy postrzegać go jako oznakę czegoś innego. Owo „coś innego” zwykle okazuje się systemem przekonań teoretycznych bądź politycznych przyjętych przez krytykę jeszcze przed przystąpieniem do lektury. Zamiast poszukiwać odpowiedzi na pytania wyłaniające się z samego tekstu, zajmuje się ona wówczas dopasowywaniem go do własnego modelu teoretycznego czy politycznego. Powstałe w ten sposób odczytania utworów literackich okazują się często zupełnie przewidywalne³.

Proponuje, wobec tego, „powrót do tekstu” rozumiany jednak nie jako analiza filologiczna, ale jako poszukiwanie odpowiedzi na te pytania, do których stawiania prowokuje sam utwór literacki. Tym sposobem odrzuca krytykę spod znaku hermeneutyki podejrzeń rozumianą jako usystematyzowany zestaw działań do wykonania podczas pracy z tekstem, nie oznacza to jednak, że kwestionuje możliwość poszukiwań w literaturze odpowiedzi czy argumentów dotyczących najbardziej palących kwestii politycznych. Zauważa jedynie, że nie należy przed zapoznaniem się z przedmiotem badań decydować, czy lektura będzie skupiać się na rekonstrukcji „ukrytej” przez tekst dynamiki władzy w kontekście klasowym, płciowym czy też etnicznym. W zamian postuluje stawianie takich pytań, w takim rejestrze, w jakim tekst ma szansę udzielić możliwie najciekawszej odpowiedzi⁴.

Poszukiwań owych pytań w tekście, czy może raczej: poszukiwań pretekstów do zadawania takich pytań, Moi proponuje dokonywać poprzez uprzednie zadawanie poszczególnym jego fragmentom bardziej podstawowego pytania „Dlaczego to?” („Why this?”), które mimo swojej pozornej prostoty u Moi staje się ciekawym i dosyć złożonym problemem teoretycznym, powtarzanym refrenicznie w toku jej wywodu. Określa ono punkt startowy analizy utworu, a wybór jego przedmiotu jest wypadkową afektów i erudycji czytelnika. Aby sprowokować pytanie „Dlaczego to?” jakiś element tekstu musi zwrócić na siebie uwagę, najczęściej swoją nieprzystawalnością do jakiegoś „modelu”; musi nie spełniać jakichś odruchowych czy intuicyjnych oczekiwań czytelnika lub czytelniczki. Bezpośrednią przyczyną postawienia pytania

¹ Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017), 175–95.

² Terry Eagleton, *Jak czytać literaturę*, tłum. Anna Kunicka (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014).

³ Moi, *Revolution of the Ordinary*, 175 tłum. własne.

⁴ Moi, 191.

„Dlaczego to?” jest zatem rozumiane czysto psychologicznie zaskoczenie badacza jakimś elementem obecnym w utworze literackim. Natomiast to, na ile zjawiska, którymi ów badacz czy badaczka daje się zaskoczyć, są ciekawe, zależy już od jego lub jej erudycji, znajomości modeli pozwalającej dostrzegać w utworze elementy do tych modeli niepasujące. To od tej „zdolności do bycia zaskoczonym”, paradoksalnej, bo wypracowanej i profesjonalnej, naiwności zależy ostatecznie wartość całej analizy⁵.

Dalej Moi słusznie wskazuje, że tak samo jak odpowiedzi na te pytania nie będzie w stanie znaleźć (bo w ogóle ich nie wyartykułuje) „podejrzliwie” nastawiony do tekstu krytyk, tak samo również nie będzie ich poszukiwać badacz poddający tekst analizie czysto filologicznej – obojętnie czy swoje metody zaczerpnie z tradycji europejskiego strukturalizmu wyrosłego na bazie formalizmu rosyjskiego, z amerykańskiej szkoły Nowej Krytyki, czy też będzie dokonywał jego uważnej dekonstrukcji w duchu poststrukturalistycznym. Sprzeciw szkół lingwistycznych wobec zadawania pytań o znaczenie wariantywnych elementów tekstu (bo wydaje się, że tak rozwija się owo „Dlaczego to?” badaczki – dlaczego jest tu taki element a nie inny⁶) wynika z ich orientacji na opisywanie i analizowanie poszczególnych składników dzieła literackiego pod kątem ich oddziaływania na całość struktury. Właśnie to ograniczenie skłoniło badaczkę do podważenia dogmatu Nowej Krytyki o błędzie intencji i do dążenia do zrozumienia znaczenia poszczególnych elementów tekstu poprzez rekonstrukcję – jednak tylko na podstawie wpisanych w tekst śladów – stojącej za nimi intencji⁷. Owa intencja, utrzymuje badaczka, podążając za myślą Stanleya Cavella, pozostaje wewnętrznym elementem tekstu, ponieważ jego ostateczny kształt jest oznaką intencji właśnie, by był on taki a nie inny:

Jeśli przyjmiemy, że tekst ma dokładnie taki kształt, jaki ktoś chciał, żeby miał, nie ma, jak przekonuje Cavell, żadnej różnicy między pytaniem „jaka była intencja powstania tego tekstu” a pytaniem, „jaki jest ten tekst”. Intencją było nadanie tekstowi takiego kształtu, jaki został mu nadany. Pytać „Dlaczego to?” – na przykład, dlaczego autor chce, by *to* słowo znajdowało się *tutaj*, w tym konkretnym miejscu, tego konkretnego wersu, nie oznacza stawiania pytania o „coś zewnętrznego” względem wiersza. To jest pytanie dotyczące tego, co znajduje się *w samym utworze*, zupełnie widoczne, w wierszu, na obrazie czy w filmie⁸.

Niebezpieczeństwo takiego podejścia polega jednak na tym, że postawione w takim kontekście pytanie „Dlaczego to?” implikuje zarazem, jak wspominałem, dopełnienie tego pytania: „..., a nie co innego?”, które może już bardzo łatwo wyprowadzić czytelnika w pozatekstowe rejony. Niedostatki modelu analizy strukturalistycznej, zainteresowanej jedynie badaniem logicznych związków poszczególnych funkcji-działań realizowanych w utworze, skłoniły jednak Moi do zaakceptowania tego ryzyka i odrzucenia lingwistycznego rygoru na rzecz lepszego, pełniejszego (już nie na zasadzie podejrzeń, ale wciąż hermeneutycznego) zrozumienia samego utworu i budujących go elementów.

⁵ Moi, 185–91.

⁶ Moi, 203.

⁷ Moi, 200–205.

⁸ Moi, 203 tłum. własne.

Wydaje się jednak, że przynajmniej na część spośród wątpliwości Moi można jeszcze poszukiwać odpowiedzi w ramach podejścia strukturalnego (a więc najpełniej filologicznego, a przez to autonomistycznego), dokonując rewizji poglądów strukturalistów na najbardziej zaniedbaną przez nich płaszczyznę utworu literackiego, jaką jest kategoria opisu. O ile z odpowiedzią na pytanie „Dlaczego to?” postawione w odniesieniu do jakiegokolwiek działania jakiejś postaci obecnego w tekście analiza strukturalna powinna sobie poradzić bez żadnego problemu (właściwie to jest dokładnie to, czym się zajmuje), o tyle elementy opisowe postrzega ona jako niemające wpływu na strukturę fabularną utworu – uważa je zatem za wariantywne, a więc w konsekwencji: irrelewantne. Tymczasem to właśnie elementy opisów są „wypełniaczem” nasycającym rozrysowane na schematy struktury fabularne tekstów, sprawiającym ponadto, że dwa utwory o bardzo zbliżonej budowie strukturalnej możemy postrzegać jako zupełnie różne, a zarazem równie wartościowe. Nic dziwnego zatem, że bez postawienia pytania o ich znaczenie lektura tekstu wydaje się Moi niepełna.

Na to zaniedbanie strukturalizmu wskazywał Janusz Sławiński już w 1981 roku w artykule zatytułowanym właśnie *O opisie*. Impulsem do jego powstania było zbyt redukcyjne, w mniemaniu polskiego strukturalisty, potraktowanie kategorii opisu przez Rolanda Barthes’a w dzisiaj już klasycznym eseju *Efekt rzeczywistości*⁹. Francuski myśliciel zarysował w nim podstawowe różnice pomiędzy kluczowymi dla struktury utworu fabularnego elementami funkcjonalnymi (które operują na wszystkich trzech poziomach tekstu zdefiniowanymi przez myśliciela w dwa lata wcześniejszym *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań*: funkcji, działań i narracji¹⁰) a elementami deskryptywnymi operującymi, w mniemaniu Barthes’a, wyłącznie na poziomie narracyjnym, będącymi zatem domeną samej wypowiedzi, bez większego wpływu na sfery *zdarzeń* i *działań*. Badacz naszkicował kilka schematów oddziaływania różnego typu opisów na tekst literacki, jednak za prymarną rolę wszystkich deskryptywnych elementów narracji uznał wytwarzanie tytułowego „efektu rzeczywistości”, to znaczy unaocznianie i wzmacnianie uporządkowanej ontologii świata przedstawionego zmierzające do przysłonięcia jego niereferencyjnego charakteru (braku obecności wskazywanego przezeń znaczonego)¹¹.

Sławiński, nieusatisfakcjonowany tak pobieżną i jednostronną charakterystyką elementów deskrypcyjnych, podjął się zadania systematycznego uporządkowania możliwych pozycji, jakie mogą one zajmować w strukturze utworu narracyjnego. W toku swojego wywodu sporządza trzy odrębne klasyfikacje opisów:

1. ze względu na ich fizyczne rozmieszczenie na płaszczyźnie zapisanego tekstu pojmowanego w sensie materialnym (wyróżnia tu: „opis zawiązkowy”, „opis w rozproszeniu” oraz „opis rozwinięty i scalony”),
2. ze względu na sposób organizowania zawartości semantycznej opisu („model lokalizacyjny”, „model logiczno-hierarchiczny”, „model operacyjny”),

⁹ Janusz Sławiński, „O opisie”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 55, nr 1 (1981): 121–23.

¹⁰ Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, tłum. Wanda Błońska, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 59, nr 4 (1968): 332–34.

¹¹ Roland Barthes, „Efekt rzeczywistości”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie*, nr 4 (2012): 119–26.

3. ze względu na atrybuty stylistyczne partii opisowych (tutaj wskazuje na osiem przeciwnych par taktyk obieranych przy konstrukcji opisów, których dobór warunkuje kształt relacji pomiędzy czytelnikiem a oznaczanym przez opis obiektem fikcyjnym; wymienia m.in.: opozycję zwartości i rozwlekłości opisu, tendencji ku terminologii powszechnie znanej i używanej wobec preferencji leksyki hermetycznej albo fachowej, czy też przeciwstawia konstrukcję opisu opartą na zasadzie metonimii tej rządzonej przez metaforę)¹².

Tutaj chciałbym skupić się na podziale drugim, odnoszącym się do semantyki opisu. Motywacje i przyczyny wyborów w obrębie dwóch pozostałych klasyfikacji, tj. dzielących opisy z perspektywy kompozycyjnej i z perspektywy stylistycznej, dają się w większości wypadków wyprowadzić z tradycyjnej analizy strukturalnej. Kwestia rozłożenia poszczególnych elementów opisu na materialnej płaszczyźnie tekstu uzależniona jest na ogół od projektowanej dynamiki danego odcinka narracji: opisy „zawiązkowe” i „rozproszone” służą na ogół jej intensyfikacji, natomiast autonomiczne, „rozwinęte i scalone” partie opisowe – spowolnieniu. Nie jest to oczywiście reguła niepodważalna, da się zapewne znaleźć przykłady, w których zręcznemu narratorowi rozwlekłe, bardzo uszczegółowione opisy pozwoliły zdynamizować fabułę albo takie, w których maksymalna redukcja elementów opisowych posłużyła do skonstruowania narracji monotonnej i flegmatycznej – rzecz w tym tylko, że każdorazowo da się znaleźć uzasadnienie dla wyboru takiego czy innego rozkładu kompozycyjnego elementów opisowych, analizując, jaki wpływ ma on na poziom wypowiedzeniowy narracji. Natomiast wpływ określonej stylistyki opisu na kształt utworu jest na ogół wyraźnie widoczny, definiuje się on niejako „sam przez siebie”. Podstawowe funkcje różnych rozwiązań stylistycznych Sławiński podaje zresztą od razu w swoim artykule. Przykładowo: skłonność do języka potocznego i literackiego w opisach pozwala uczynić je zupełnie czytelnymi, natomiast nasycanie ich terminologią specjalistyczną utrudnia ich percepcję; zdawkowe opisy kierują uwagę czytelniczki na warstwę fabularną utworu, z kolei te rozbudowane na realia świata przedstawionego; konstrukcje opisowe oparte na zasadzie metonimii pozwalają konstruować łatwo konkretyzowalną, plastyczną przestrzeń utworu literackiego podporządkowaną regule „typowości”, natomiast opisy metaforyczne służą poetyzacji narracji i konstrukcji światów niedookreślonych, labilnych, onirycznych – i tak dalej¹³.

Klasyfikacja ze względu na semantykę opowiadania stanowiła pewne *novum* w teorii strukturalnej. Pozwoliła ona analizować wpływ opisów na strukturę narracji wynikający nie tylko z samego faktu ich zaistnienia bądź sposobu ich organizacji formalnej, lecz umożliwiła również badanie oddziaływania zawartości semantycznej partii opisowych na prezentowane w tekście zdarzenia i działania. Wskazanie, *jakiego rodzaju* treści wnosi dany element do narracji, pozwala postawić pytania, *dlaczego* je wnosi i czy ma znaczenie to, że są to właśnie takie treści a nie inne.

¹²Sławiński, „O opisie”, 123–34.

¹³Sławiński, 132–34.

Klasyfikacja zawartości semantycznej opisów wygląda u Sławińskiego następująco:

1. „Model lokalizacyjny” określa rozmieszczenie poszczególnych przedmiotów przywoływanych w narracji w przestrzeni świata przedstawionego:

Nazwy przedmiotów, elementów i cech kombinowane są w tekście głównie za pomocą predykatów oznaczających umiejscowienie, odległości i kierunki. Jest to model, który odnajdujemy u podstaw wszelkich deskrypcji współkonstytuujących przestrzeń przedstawioną utworu¹⁴.

2. „Model logiczno-hierarchiczny” pozwala uszczegółowić opis jakiegoś nadrzędnego obiektu reprezentowanego przez daną partię opisową poprzez podzielenie go na mniejsze części i ich wyliczenie. Przykładowo, mamy do czynienia z tym modelem, kiedy po przywołaniu budynku narrator przechodzi do opisu znajdujących się w nim pomieszczeń i przedmiotów:

Główne zadanie predykatów polega na tym, że ustanawiają one każdorazowo stosunek przynależności częściowych znaczeń nazw do „zbiorczego” znaczenia nad-nazwy – faktycznej lub tylko potencjalnej. Kolejność pojawiania się nazw składowych w biegu wypowiedzi nie jest dowolna, a bywa nawet całkowicie obligatoryjna¹⁵.

3. „Model operacyjny” wiąże opisywane elementy świata przedstawionego z procesami percepcyjnymi jakiejś postaci, relatywizując tym samym ich znaczenie do przyjętej w partii opisowej perspektywy narracyjnej:

[...] głównym czynnikiem konstytuującym słownik nazwań jest wspólna im wszystkim relatywizacja znaczeniowa do słów czy wyrażeń oznaczających spostrzeganie, obserwowanie, rozpoznawanie, interpretowanie widzianego, porządkowanie danych percepcyjnych, systematyzowanie wiedzy o czymś, a więc operacje klasyfikowania, typologizowania, porównywania itp. – czyli najogólniej powiadając, do słów i wyrażeń oznaczających fazy, odmiany i tryby procesu poznawczego¹⁶.

Zasadniczą różnicą dzielącą typologię Sławińskiego od wcześniejszych ujęć strukturalnych problematyki opisu jest przyznanie elementom deskrypcyjnym pewnej autonomii względem matrycy funkcji wydarzeń i działań poszczególnych postaci prezentowanych w utworze. Kiedy elementami opisowymi zajmuje się Barthes, przyznając „oznakom” funkcję integracyjną i dzieląc je na „właściwe” oraz „informacyjne”, dostrzega oczywiście istotność owych elementów dla struktury opowiadania, ale ich rola jest dla niego określana zawsze względem stanowiącej szkielet narracji sieci „rdzeni” i „kataliz” (Barthes powiedziałby: oznaki „integrują” „dystrybucję” funkcji)¹⁷. Wpływ komponentów deskrypcyjnych na strukturę jest zatem zawsze zapośredniczony – modelują one konkretny jej element, który to dopiero ma zdolność współkształtowania całej struktury. Komponenty te mają, co prawda, własne

¹⁴Sławiński, 129.

¹⁵Sławiński, 130.

¹⁶Sławiński, 130.

¹⁷Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, 336–40.

„naddatki” znaczeniowe, swoje treści niewchodzące w relacje z funkcjami narracji; jako takie jednak, w mniemaniu Barthes’a i większości strukturalistów, leżą one poza kompetencjami analizy strukturalnej.

Sławiński natomiast podjął się zadania systematyzacji właśnie owych treści, proponując narzędzia pozwalające każdorazowo określać ich role w kształtowaniu świata przedstawionego utworu, ze szczególnym uwzględnieniem jego przestrzeni. Zaproponowana przez niego klasyfikacja, otwiera możliwość szukania odpowiedzi, „dlaczego” dany element pojawił się w tekście narracyjnym, nawet jeśli jest to szczegół niewchodzący w widoczne relacje z żadnym spośród komponentów struktury fabularnej tego tekstu.

Jednakże narzędzia takie jak powyższe mogą posłużyć tylko do częściowego uporania się z wątpliwościami wyartykułowanymi przez Toril Moi. Dla zobrazowania dalszych hipotez posłużyć się fragmentem *Pociągów pod specjalnym nadzorem*:

Zbliżałem się do miejsca, gdzie tor zakręcał, już z daleka sterczało w niebo tych dwanaście kopyt martwych koni niczym kolumny w starobolesławskiej krypcie. Myślałem o Maszy, o tym, jak spotkaliśmy się po raz pierwszy, kiedy pracowałem jeszcze u naczelnika odcinka, który dał nam po wiaderku czerwonej farby, polecając, abyśmy pomalowali płot wokół całych warsztatów państwowych. Masza zaczynała pracę na kolei podobnie jak ja, staliśmy naprzeciwko siebie, między nami wznosiło się wysokie ogrodzenie z drutu, u nóg każde z nas miało swój kubełek z minią, swój pędzel, i dreptaliśmy naprzeciwko siebie, malując płot, każde po swojej stronie, ciągle tak twarzą w twarz, płot ten ciągnął się ze cztery kilometry, przez pięć miesięcy codziennie staliśmy tak naprzeciwko siebie i wszystko sobie z Maszą powiedzieliśmy, ale wciąż znajdował się między nami ten płot; pewnego razu, kiedy miałem już za sobą co najmniej dwa kilometry tego ogrodzenia, pociągnąłem czerwoną farbą drut na wysokości ust Maszy i powiedziałem jej, że ją kocham, a ona z drugiej strony także pomalowała ten sam drut i powiedziała, że ona również mnie kocha... i popatrzyła mi w oczy, a że działo się to w rowie, w wysokiej lebidzie, nastawiłem usta i pocałowaliśmy się poprzez ten pomalowany drut, a kiedyśmy otworzyli oczy, ona miała na ustach taką czerwoną cipeczkę, ja także, roześmieliśmy się i od tej pory byliśmy szczęśliwi.

Kiedy doszedłem do tych trzech padłych koni, usiadłem na brzuchu jednego z nich i oparłem głowę o jego nogę. Głowa drugiego konia patrzyła na mnie szeroko otwartym okiem, jakby ten martwy koń przeżył wraz ze mną to, co mogło mi się przed chwilą przydarzyć¹⁸.

Pominę tutaj rozbiór sekwencyjny powyższego fragmentu, który mieściłby się w ramach tradycyjnej analizy strukturalnej. Barthes wyczerpująco opisał wartości poznawcze takiej analizy, która pozwala nam dostrzegać odpowiednik sterczących w niebo kopyt w oparciu przez Miłosza głowy o jedno z nich, opisać pięcioelementowy ciąg logiczny prowadzący do powstania pornograficznego śladu na ustach bohaterów (wręczenie bohaterom farby przez naczelnika – wspólne spędzenie wielu tygodni na malowaniu płotu ową farbą – narodziny wzajemnego uczucia podczas malowania – pocałunek poprzez płot pomalowany farbą – powstanie „cipe-

¹⁸Bohumil Hrabal, *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, tłum. Andrzej Czcibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki, 2002), 34–35.

czek” na skutek zabrudzenia farbą. Uparcie podkreślam ową „farbę”, ponieważ maksymalnie skrócony opis tej sekwencji brzmiałby następująco: „korelatem wręczenia dwojgu bohaterom farby jest wzajemne zabrudzenie nią ust podczas pocałunku”) czy oddzielić oznaki właściwe (bohaterów oddziela drut, którego pomalowanie zajmuje pięć miesięcy – poza treścią dotyczącą czasu i przestrzeni jest tu naddatek symboliczny: wojna uniemożliwiała beztróską radość z młodzieńczego uczucia bohaterów przez przeszło pięć lat, drut ewokuje grozę obozów itp.) od informacyjnych (wzmianka o tym, że płot „ciągnął się ze cztery kilometry” zdaje się jedynie konkretyzować przestrzeń świata przedstawionego). Różnorodne metody konstruowania schematów działań i wydarzeń przyswojone są bardzo dobrze i to już od wielu dekad, wypada natomiast przyjrzeć się, jakie informacje można pozyskać, posługując się klasyfikacją Sławińskiego do analizy komponentów deskrypcyjnych.

Wszystkie elementy opisowe w przytoczonym wyżej fragmencie rządzone są przez porządek operacyjny, co znaczy, że ich układ i forma podporządkowane są percepcji bohatera-narratora. Tyczy się to zarówno retrospekcji pierwszego pocałunku z Maszą, jak i stanowiącej dla niej ramę, ułożonej w powieściowym „teraz”, sekwencji marszu bohatera ku truchłom koni. Zagęszczenie predykatów lokalizacyjnych (kopyta sterczące „z daleka”, płot ciągnący się wokół warsztatów, umiejscowienie go pomiędzy bohaterami itd.) konkretyzuje i uplastycznia scenerię obu sekwencji. Natomiast selekcja i kolejność wprowadzania kolejnych elementów w przestrzeń świata przedstawionego w żadnym momencie nie zaburza wskazanego przez Sławińskiego ciągu logiczno-hierarchicznego (wiadro-farba-pędzel, ciało konia-brzuch-noga-głowa-oko itp.). Konsekwentne rozpisanie poszczególnych elementów deskryptywnych według takiego schematu dałoby jasny obraz, „dlaczego” poszczególne fragmenty znalazły się w tym a nie innym miejscu. Naturalnie, tutaj jedynie naszkicowałem możliwy sposób użycia klasyfikacji Sławińskiego, pełna analiza byłaby znacznie bardziej skomplikowana i zarazem bardziej wyczerpująca:

Wypada zdecydowanie podkreślić, że wyróżnione wyżej modele nie są rozłączne. Można wprowadzić wskazać deskrypcje całkowicie niemal opanowane przez któryś z owych modeli [...], jednakże ewentualnością najzwyczajszą jest właśnie ich współwystępowanie jako podstawy jednego opisu. Opisowa prezentacja przestrzeni [...] nadzwyczaj rzadko obywat się bez pomocy kategorii związanych z modelem logiczno-hierarchicznym. W opisach ludzi, sprzętów lub zwierząt nader często pojawiają się charakterystyki ich jako bytów przestrzennych, co uruchamia słownik związany z modelem lokalizacyjnym. Z kolei relatywizacje znaczeniowe właściwe modelowi operacyjnemu w ogóle nie są ograniczane przez rodzaj przedmiotowych odniesień opisu [...]. Słowem, modele, o których tu mówimy, mogą mieszać się, krzyżować i interferować w obrębie tej samej deskrypcji¹⁹.

Toril Moi jednak rzuca strukturalistom dużo trudniejsze wyzwanie. Określenie przyczyn pojawienia się poszczególnych komponentów w tekście pozwala zrekonstruować logikę rządzącą utworem lub jego fragmentem, nie mówi jednak nic o konkretyzacji elementów wariantywnych. Ani narzędzia Barthes’a, ani Sławińskiego, ani – jestem przekonany – żadne spośród innych ujęć strukturalistycznych nie dostarczy nam odpowiedzi na pytania w rodzaju:

¹⁹Sławiński, „O opisie”, 131.

dlaczego farba znajdowała się w wiaderku, a nie w puszcze? Dlaczego płot otaczał warsztaty, a nie magazyny? Dlaczego w rowie rosła lebioda, a nie łoboda? Na tego rodzaju pytania analiza strukturalna nie tylko nie odpowiada, ale również *nie szuka* na nie odpowiedzi. Sprobowując swoje zadanie do sporządzania rachunku funkcji pełnionych przez poszczególne elementy w obrębie struktury, zadaje co najwyżej pytanie „dlaczego *to coś*” tu jest, ale nie „dlaczego *to, a nie coś innego* tu jest”.

Dla Moi jest to symptom wyczerpania możliwości poznawczych analizy strukturalnej, a szerzej – tekstualnej, decyduje się zatem poszukiwać odpowiedzi w rejonach pozajęzykowych. Tymczasem ja chciałbym zaryzykować hipotezę, że istotne zaniedbanie strukturalizmu, dostrzeżone przez badaczkę, wynika nie ze zbytnej rygorystyczności i nadmiernego ograniczania własnego pola badawczego przez przedstawicieli szkoły strukturalnej, a wręcz przeciwnie – z niewystarczająco restrykcyjnie lingwistycznego podejścia do tekstu skutkującego założeniami powiązanymi z projekcjami rzeczywistości pozajęzykowej.

Rozważmy następującą hipotezę interpretacyjną: „Miłosz odważył się wyznać uczucie Maszy, ponieważ ogrodzenie, które malowali, było wysokie, co skojarzyło mu się z sięganiem wysoko, ambicją ciągłego poszerzania swoich możliwości – i wzmocniło jego pewność siebie. Oznacza to, że, gdyby ogrodzenie było niskie, bohater nie zdobyłby się wówczas na odwagę”.

Bardzo łatwo jest zdyskredytować powyższe stwierdzenie jako podparte zbyt małą liczbą przesłanek w tekście, naiwne, jałowe poznawczo (spłyca ono znacznie motywacje bohatera), czy wreszcie, by przywołać terminologię Umberta Eco, paranoiczne²⁰.

Wszystkie te zarzuty mogą być do różnego stopnia uzasadnione, z tym jednak zastrzeżeniem, że mogą one odnosić się do kryteriów oceny eseju interpretacyjnego, nie zaś analizy strukturalnej. Esej interpretacyjny to ujęcie struktury utworu literackiego w takiej perspektywie, jaka daje obraz najbardziej przekonujący czy najciekawszy. Sama ta struktura jednak, do której rekonstrukcji ma dążyć analiza, jest pojęciem czysto abstrakcyjnym, modelem przewidującym każdą możliwą konfigurację ciągów przyczynowo-logicznych, o ile ich ogniwami są elementy rzeczywiście pojawiające się w tekście – a zatem również i te najmniej przekonujące, jak interpretacja zaproponowana powyżej.

Zmierzam do tego, że ignorowanie takich możliwości jest oznaką właśnie tego nadużycia, które dla Moi stanowi negatywny punkt odniesienia – wprowadzonego do słownika poetologicznego przez Williama K. Wimsatta Jr. i Monroe’a C. Beardsleya „błędu intencji” oraz – mocno z nim powiązanej kategorii „herezji parafrazy” zaproponowanej przez Cleantha Brooksa²¹. Za schematem obrazującym strukturę utworu pomijającym jakiejkolwiek możliwości konfiguracji związku między elementami na matrycy funkcji musi się kryć ich arbitralna selekcja. Jest to

²⁰Umberto Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, tłum. Tomasz Bieroń (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008), 54–55.

²¹William K. Wimsatt Jr. i Monroe C. Beardsley, „Błąd intencji”, w *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, tłum. Jacek Gutorow (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 137–54; Cleanth Brooks, „Herezja parafrazy”, w *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, tłum. Jacek Gutorow (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 155–70.

zatem rodzaj poetologicznego wariantu „herezji parafrazy”, za którą ponadto kryje się niewyartykułowane przekonanie o istnieniu jakiegoś zewnętrznego podmiotu, którego *intencją* było wyłączenie takich możliwości poza rachunek funkcji. „Autor jest tu skandalicznie żywy”, można by złośliwie wypomnieć Barthes’owi.

Barthes bowiem dokonał właśnie wyłączenia elementów opisowych z ciągów sekwencyjnych, przyznając im sankcję paradygmatyczną w opozycji do będącej domeną funkcji sankcji syntagmatycznej²². Z poglądem tym nie polemizował również Sławiński, sytuując narrację w porządku syntaktycznym, natomiast opisy w porządku słownikowo-semantycznym²³.

Tymczasem, w przypadku rozważania możliwości takiej jak powyższa, „wysokość” płotu decydująca o odwadze bohatera jest realizacją jednej z alternatyw analogicznej do tej, przed jaką staje postać podejmująca działanie, której odmienna decyzja przesądziłaby o przemodelowaniu całej struktury utworu (zmianie uległaby sekwencja wydarzeń)²⁴. Tak samo jak Miłosz mógł wyznać swoje uczucie i doprowadzić do pocałunku lub go nie wyznać, w konsekwencji czego pocałunek by nie zaistniał, tak samo również płot *mógł być* wysoki, pośrednio doprowadzając do tego samego, co wyżej, węzła narracyjnego, jakim jest pocałunek lub *mógł być* niski, do niego nie doprowadzając. Tym samym proponowana przez Moi koncepcja „intencji wpisanej w tekst” zostaje przywrócona tekstualnemu oglądowi utworu: dzięki wyartykułowaniu alternatywy w ramach niejako zawartości semantycznej danego elementu możliwe staje się poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o przyczynę/intencję/funkcję (w tym kontekście wyrażenia te stają się bliskoznaczne) realizacji tej a nie innej alternatywy.

Na koniec wypada zastanowić się, w jaki sposób można wpisać ową zawartość semantyczną (która – jak się okazuje – może mieć wartość funkcjonalną) w schematyczną konkretyzację struktury. Należy zatem zadać pytanie, jaką funkcję pełni ona *w obrębie* struktury (nie pod inną niż zdarzenia i działania postaci sankcją czy w innym porządku). Jako że cechy elementów świata przedstawionego notowane przez elementy opisowe na ogół są katalizatorami dalszych sekwencji w strukturze narracyjnej, proponuję określić zbiorczo ich funkcję mianem kauzalności. W jej obrębie natomiast wyodrębniłbym na razie (zapewne nie dostrzegam innych możliwych ujęć) dwie podkategorie.

Do pierwszej z nich przynależy omawiana wyżej „wysokość” płotu i proponuję nazywać ją kauzalnością konstrukcyjną, ponieważ o realizacji poszczególnych alternatyw w dalszych sekwencjach wydarzeń decyduje jakaś cecha, atrybut bądź element jednego z obiektów w świecie przedstawionym.

Zilustrowanie drugiej wymaga skonstruowania modelowego przykładu, w którym o dalszym przebiegu zdarzeń decyduje to, z jakiej perspektywy *postrzegany* jest dany obiekt. Przyjmijmy zatem, że czytamy opowiadanie, w którym złodziej rezygnuje z włamania się do domu, ponieważ przez mętną szybę widzi wiszący na kołku tekturowy kwadrat, który mylnie bierze za

²²Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, 337.

²³Sławiński, „O opisie”, 128.

²⁴To, jak właśnie otwieranie alternatywnych możliwości rozwoju wydarzeń decyduje o istotności jednostek narracyjnych w strukturze utworu objaśnia Barthes: Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, 343–45.

kółko, co jest umówionym ze służącym znakiem, że państwo są w budynku. Natomiast gdyby spojrzeć trochę bardziej z boku, zajrzałby do pomieszczenia przez niewielką dziurę w szybie i zobaczyłby, bez zniekształceń, że w rzeczywistości służący wywiesił kwadrat, co było umówionym sygnałem do kontynuowania kradzieży.

W takim przypadku o przebiegu zdarzeń decyduje nie oznaczana w świecie przedstawionym cecha danego obiektu (kształt tekturki), lecz sposób widzenia tej cechy przez sprawcę późniejszych działań. Jako że cechę tę musi postrzegać jakiś podmiot, jednocześnie jednak nie musi on być koniecznie powiązany z żadną postacią ani nawet z bezosobowym narratorem, proponuję posłużyć się tu kategorią fokalizacji w takim rozumieniu, w jakim zaproponowała Mieke Bal w 1985 roku w swojej przełomowej *Narratologii*²⁵. Figura fokalizatora, w swoim znaczeniu niemalże tożsama, jak przyznaje teoretyczka, z pojęciem „perspektywy” jest o tyle wygodna, że pozwala nadać podmiotowość samej czynności *postrzegania*, dzięki czemu możliwe jest analizowanie jej w izolacji od innych – pozostając przy słowniku wykorzystywanym przez Bal – agensów. Funkcję elementów opisowych uzależnioną od przebiegu procesu postrzegania opisywanych cech danego obiektu proponuję zatem nazwać właśnie kauzalnością fokalizacyjną.

²⁵Zob. w części pierwszej książki: Mieke Bal, „Tekst: słowa i inne znaki”, w *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, red. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska, tłum. Agnieszka Magnuszewska, Marta Ruta, i Aleksandra Szymał (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 36–48; oraz w drugiej: Mieke Bal, „Opowieść: aspekty”, w *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, red. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska, tłum. Ewelina Krzempek i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 146–66.

Bibliografia

- Bal, Mieke. „Opowieść: aspekty”. W *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*. Zredagowane przez Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Przetłumaczone przez Ewelina Krzempek, Monika Sidorowska, Jędrzej Szymanowski i Wioletta Wiśniewska, 77–182. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- . „Tekst: słowa i inne znaki”. W *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*. Zredagowane przez Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Przetłumaczone przez Agnieszka Magnuszewska, Marta Ruta i Aleksandra Szymiła, 15–75. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Barthes, Roland. „Efekt rzeczywistości”. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie*, nr 4 (2012): 119–26.
- . „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”. Przetłumaczone przez Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968): 327–59.
- Brooks, Cleanth. „Herezja parafrazy”. W *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Przetłumaczone przez Jacek Gutorow, 155–70. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Eagleton, Terry. *Jak czytać literaturę*. Przetłumaczone przez Anna Kunicka. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014.
- Eco, Umberto, Richard Rorty, Jonathan Culler, i Christine Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*. Zredagowane przez Stefan Collini. Przetłumaczone przez Tomasz Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008.
- Hrabal, Bohumil. *Pociągi pod specjalnym nadzorem*. Przetłumaczone przez Andrzej Czucibor-Piotrowski. Izabelin: Świat Literacki, 2002.
- Moi, Toril. *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 55, nr 1 (1981): 119–38.
- Wimsatt Jr., William K., i Monroe C. Beardsley. „Błąd intencji”. W *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Przetłumaczone przez Jacek Gutorow, 137–54. Teorie literatury XX wieku. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.

SŁOWA KLUCZOWE:

tekstualizm

narratologia

I N T E N C J A

FUNKCJA

S E K W E N C J A

opis

ABSTRAKT:

Artykuł przypomina podstawowe koncepcje istotnego dla polskich badań literaturoznawczych tekstu *O opisie* Janusza Sławińskiego i włącza go w pole bieżącej dyskusji o konieczności zarzucenia lingwistycznego podejścia do literatury na rzecz poszukiwania sposobów pełniejszego zrozumienia sensów utworu. Wątpliwości wyrażone przez Toril Moi pod adresem analizy tekstów z tradycyjnej tekstualistycznej perspektywy w jej książce *Revolution of the Ordinary* stają się pretekstem do rewizji niektórych założeń szkoły strukturalnej dotyczących kategorii opisu formułowanych między innymi przez badaczy takich jak właśnie Sławiński czy Roland Barthes.

krytyka

hermeneutyka podejrzeń

strukturalizm

FOKALIZACJA

DESKRYPCJA

s t r u k t u r a

NOTA O AUTORZE:

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

Anna Gawarecka | ORCID: 0000-0002-0930-0064

Gdy sługa staje się panem.

Czeskie próby
uporządkowania
problematyki
deskryptywności

k r y t y k i :

Stanislava Fedrová, Alice Jedličková, *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*, Akropolis, Praha 2016

O popisu. Red. Alice Jedličková. Akropolis, Praha, 2014

Opis nie jest szczególnie lubiany przez czytelników. Stawia dość trudne wymagania przed ich wyobraźnią, określając przy tym tylko stany rzeczy, które w dużo mniejszej mierze koncentruje na sobie uwagę niż fabuła¹.

W 2012 roku pracownicy Ústavu pro českou literaturu AVČR (Instytutu Literatury Czeskiej Akademii Nauk Republiki Czeskiej) rozpoczęli realizację projektu grantowego *Poetika deskripce. Průzkum reprezentačního materiálu v intermedialní perspektivě* („Poetyka deskrypcji. Badanie reprezentacji literackiej w perspektywie intermedialnej”), którego cel stanowiło, jak deklarowali pomysłodawcy:

Syntetyczne i koncypowane interdyscyplinarnie przedstawienie zagadnienia opisu i form deskryptywności w literaturze i innych reprezentacjach artystycznych. Deskrypcja literacka zostanie dzięki temu przebadana po pierwsze jako przestrzeń wspólna dla historycznie nacechowanych modeli reprezentacji rzeczywistości (stanowiąc atrybut poetyki historycznej prozy), po drugie – projekcja

¹ Josef Václav Bečka, Úvod do české stylistiky (Praha: Rudolf Mikuta, 1948): 334. Wszystkich tłumaczeń z języka czeskiego z wyjątkiem przekładu cytatu z powieści Bohumila Hrabala dokonała A.G.

aktualnej w danym momencie architektury (a zatem: zespołu zasad twórczych, które manifestują się za pośrednictwem artefaktów i metod konstrukcyjnych różnych dziedzin sztuki) i po trzecie w końcu – aspekt zmieniającej się w czasie *epistémé*. Wykładnia poetologiczna koncentrować się będzie wokół prób teoretycznego ujęcia opisu literackiego, uwzględniając jednocześnie potrzebę rewizji tradycyjnie podtrzymywanych w czeskiej stylistyce i poetyce jego klasyfikacji, nastawionej na określenie relacji zachodzących między deskrypcją i narracją i na typologizację znamion deskryptywności. Podejście intermedialne skieruje uwagę na transmisję schematów opisowych z jednej dziedziny sztuki na inną. Przyjęcie kognitywistycznego punktu widzenia pozwoli zaś na ukazanie, do jakiego stopnia recepcja opisu literackiego uzależniona jest od czytelniczych kompetencji, znajomości innych technik reprezentacji artystycznej i modeli postrzegania świata. Przeprowadzone analizy umożliwią zademonstrowanie deskrypcji w jej funkcji narzędzia ewokacji rzeczywistości przedmiotowej, komponentu epickiej konstrukcji dzieła i nośnika wzorców kulturowych².

Mając świadomość kłopotów, jakie towarzyszą uzyskaniu dofinansowania rozmaitych humanistycznych propozycji badawczych, z trudem „przebijających się” przez bogactwo ofert w o wiele większym stopniu (w dzisiejszym przynajmniej, „instytucjonalnym” rozumieniu) respektujących postulaty ekonomicznej i/lub społecznej przydatności poddawanych ocenie projektów, zastanowić się wypada nad motywacjami kierującymi postanowieniem powziętym przez grantowych decydentów, którzy pozytywnie rozpatrzyli wniosek literaturoznawców z ÚČL AVČR, dotyczący, jak jasno wynika z zacytowanego streszczenia, zagadnień *stricte* specjalistycznych, hermetycznie zamkniętych w przestrzeni teorii i na pierwszy rzut oka niepowiązanych z praktycznymi bolączkami współczesnej egzystencji.

Odpowiedzi na rodzące się w tej sytuacji pytania dostarcza zaś argumentacja, po którą sięgają Alice Jedličková i Stanislava Fedrová, a zatem autorki stanowiącej finalny rezultat całego przedsięwzięcia monografii *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* („Widzialne opisy. Wizualność, sugestywność i intermedialność deskrypcji literackiej”; 2016)³. W jej zakończeniu badaczki ostatecznie i po raz kolejny stanowczo, choć w nieco „przewrotnie literackim” tonie, przypominają, wielokrotnie przywoływaną w toku monograficznego wywodu tezę, że:

Opis dysponuje większym reprezentatywnym, kompozycyjnym i wyobraźniowym potencjałem, niż mu się powszechnie przyznaje. Genette twierdzi, że deskrypcja jest służką narracji. My na to reagujemy polemicznie, ponieważ mamy wiele do powiedzenia w sprawie jej emancypacji. I to nie tyle w sensie uniezależnienia opisu od opowiadania, ile w kwestii jego zdolności [...] do dawkowania, organizowania i modyfikacji przebiegów fabularnych. Jednakże ta metafora nam od samego początku nie w pełni odpowiadała. Skłaniamy się raczej w stronę figury innej, równie konwencjonalnej, ale budzącej silniejsze, bardziej narracyjne konotacje: mowa o historii Kopciuszka. Deskrypcja naprawdę jest takim Kopciuszkiem, zaniechwanym głównie dlatego, że swego księcia ma zwykle pod ręką – wszak książę ucieleśnia tutaj właśnie opowieść o wydarzeniach. [...] Przypuśćmy jednak, że książę ten nas w zasadzie nie interesuje, zajmuje nas to zahukane, lekceważone dziewczętko, przeradzające się w piękną kobietę, którą w rzeczywistości od początku jest. [...] Spróbowałyśmy zamiast sukni uszytej z zorzy i obłoków odziać

² <https://starfos.tacr.cz/cs/project/GAP406%2F12%2F1711> [dostęp: 22 lutego 2020].

³ Stanislava Fedrová, Alice Jedličková, *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (Praha: Akropolis 2016).

ją w tradycyjną retorykę i kognitywistyczne hipotezy, a „karocą” naszej wykładni uczyniliśmy dialog między teorią a konkretnymi tekstami literackimi [...] i spontanicznym doświadczeniem czytelnictwem. Wracamy z balu, a szciotka i śmietniczka już czekają – tyle jeszcze zostało do zrobienia...⁴.

Po części familiarny, po części „metabaśniowy” ton tej wypowiedzi nie powinien mylić, ani tym bardziej sugerować, że monografistkom brakuje naukowej powagi. Zarówno *Widzialne opisy*, jak i poprzedzająca je, również włączona w realizację grantowego projektu, zredagowana przez Jedličkovą, zawierająca artykuły czeskich, słowackich i niemieckich uczonych (lingwistów i literaturoznawców) publikacja pokonferencyjna *O popisu* („O opisie”)⁵ ze zróżnicowanych pod względem metodologicznym punktów widzenia drobiazgowo i dogłębnie rozpatrują tytułowe zagadnienie, poszukując dla niego nowatorskich (ewentualnie „na nowo odczytanych”) narzędzi badawczych, które pozwolą na unowocześnienie spojrzenia na tę, nawiązując do owej „Kopciuszkowskiej” metafory traktowaną „po macoszemu”, metodę reprezentowania rzeczywistości w literaturze. Autorki wychodzą bowiem z założenia, że deskryptywność nie cieszy się (nie cieszyła się dotąd) szczególną estymą wśród czytelników i najczęściej kojarzona bywa z nudnymi, by nie powiedzieć: zbędnymi, pasażami tekstów literackich i że powszechność tego lekceważenia pociąga za sobą słabsze w porównaniu z „czystym” opowiadaniem o wydarzeniach zainteresowanie badaczy. Winą za taki, ze wszech miar niepokojący, stan rzeczy obarczają zaś w pierwszym rzędzie praktykę szkolnej dydaktyki literaturoznawczej, w której do dziś pokutują całkowicie już anachroniczne twierdzenia i strategie analityczne, z jednej strony ukazujące opis w kategoriach statycznego przerywnika odwracającego uwagę od „naprawdę” istotnych – dynamicznych aspektów porządku fabularnego, z drugiej strony zaś – w zbyt dużym zakresie ulegające przebrzmiałym już taksonomiom badawczym, lokującym naukowy namysł nad deskryptywnością w sferze „klasycznej” stylistyki, wywklęanej z metodologicznych i merytorycznych zobowiązań wobec specyfiki przedstawianego w literaturze fikcjonalnego świata. W efekcie, co z pewną dozą ironii Fedrová i Jedličková demaskują:

Nawet motywowana szczerymi intencjami próba zaproponowania argumentacji służącej ukazaniu opisu w korzystnym świetle [...] zostaje w interesującym skądinąd podręczniku podana w wątpliwość za pośrednictwem postawienia aż nazbyt wychodzącego naprzeciw oczekiwaniom, a zatem z góry podpowiadającego odpowiedź, pytania: „czy bawia was podczas lektury fragmenty opisowe, czy raczej je przeskakujecie?”. Przekonanie o nieatrakcyjności czy podrzędnym charakterze deskrypcji bywa w ten sposób w najróżniejszych (również: podprogowych) formach narzucane uczniom także w materiałach dydaktycznych, które teoretycznie służyć mają odwróceniu negatywnego jej wartościowania⁶.

W tej sytuacji zamiarem i celem, jaki przed sobą stawiają obie publikacje, staje się eliminacja otaczających omawianą kategorię nieporozumień, po części wynikających ze swoistego „pomieszania pojęć”, a zatem zderzania i przenikania się stylistycznego, „instruktażowego” normatywizmu („jak należy prawidłowo opisywać”) z demonstrowaniem wzorcowych (kulturowo uznanych i poświadczonych) przykładów deskrypcyjnej, światowej (tarcza Achillesa) i czeskiej (prezentacja wiejskiej izby w kanonicznej powieści Boženy Němcovej *Babička*) doskonałości, po części zaś –

⁴ Fedrová, Jedličková, 351.

⁵ *O popisu*, red. Alice Jedličková (Praha: Akropolis, 2014). Opracowanie zostało równolegle wydane w języku angielskim: *On description*, ed. Alice Jedličková (Praha: Akropolis, 2014).

⁶ Fedrová, Jedličková, *Viditelné popisy*, 38. Mowa o podręczniku pod redakcją Taťány Poláškovéj *Literatura pro 2. ročník středních škol. Pracovní sešit* (Brno: Didaktis, 2009).

płynących z inercyjnego oddziaływania sądów wartościujących oraz towarzyszącej dotychczasowym badaniom „nadprodukcji” aporetycznych twierdzeń. Wśród nich na plan pierwszy wysuwa się, stanowiąca swoisty badawczy truizm (czy raczej: topos) refleksja nadająca opisowi znamiona statyczności (spacjalnego charakteru) i sytuująca go tym samym w pozycji nie tylko przeciwstawnej, ale także (w opinii autorek niesprawiedliwie) upodrządnionej w stosunku do dynamicznego w temporalnym sensie opowiadania, które, z takiej perspektywy patrząc, „mogłoby się bez deskrypcyjnych wtrętów obejść” bez szkody dla semantycznego, ideowego lub aksjologicznego przesłania dzieła. Podobne uroszczenia narratologów, zwłaszcza zaś niejednokrotnie w monografii cytowane, poświadczane niekłamanym autorytetem uczonego, zdanie Gérarda Genette’a, że deskrypcja „na zawsze pozostanie służką opowiadania”⁷, odgrywającą rolę ornamentacyjną lub, w lepszym przypadku, uzupełniającą informacje przekazywane w płaszczyźnie *histoire*, inspirowały Fedrovą i Jedličkovą do zajęcia „stanowczo polemicznego” stanowiska, bazującego na, kluczowym dla zaproponowanej w monografii koncepcji opisowości, przeświadczeniu, iż:

Z kompleksowo ujmowanego charakteru dzieła literackiego wypływa, że każde wyodrębnienie opisu z kontekstu – i to nie tylko w sensie syntagmatycznym, tzn. z jego najbliższej tekstowej otoczki, ale także z makrostruktury, czyli z płaszczyzny kompozycyjnej, dyskursu narracyjnego i przekazu semantycznego całego utworu – nierzadko prowadzi do jego redukcyjnego wartościowania. Wyizolowana forma opisowa, która z punktu widzenia parametrów stylistycznych jawi się jako neutralna pod względem artystycznym, może w konkretnym kontekście spełniać zasadniczą funkcję znaczeniową. Uważamy, że zestrojenie elementów dzieła literackiego rozumianego jako „dzianie się sensu” często do tego stopnia przekracza możliwości interpretowania opisu na bazie kryteriów stylistycznych, że niektóre uogólniające tezy dotyczące jego natury i sposobów istnienia w stylu artystycznym tracą miarodajność⁸.

Innymi słowy, autorki preferują tu podejście funkcjonalistyczne, integralnie włączające obecne w przestrzeni narracji opisy w konstruowanie globalnej znaczeniowej strategii dzieła. Zdarzają się co prawda, jak przyznają, przykłady całkowitej autonomii fragmentów deskryptywnych, stanowiących wyłącznie „redundantny tekstowy wypełniacz”, który rzeczywiście „można w trakcie lektury pominąć”⁹, ale zwykle doświadczenie czytelnicze dowodzi, że większość owych fragmentów rozproszonych w przestrzeni narracji w organiczny sposób współgra z pozostałymi komponentami przedstawianego w dziele fikcyjnego świata i że zestrojenie to owocuje wzmożeniem (a nie zbytecznym powielaniem wcześniej i w innej postaci zasygnalizowanych treści) poznawczej i estetycznej mocy oddziaływania literatury. By tezę taką potwierdzić, udokumentować i zademonstrować jej analityczno-egzegetyczną zasadność, badaczki zamieszczają w monografii szereg niezwykle subtelnych i błyskotliwych interpretacji, w nowym świetle ukazujących wybrane dzieła z czeskiego, przede wszystkim dziewiętnastowiecznego, kanonu powieściowego. Dobór ten oczywiście nie jest kwestią przypadku i stanowi konsekwencję powszechnie panującego przekonania, że właśnie tam, w prozie realistycznej, ukształtowane zostały klasyczne, modelowe, by tak rzec, formuły opisowego reprezentowania świata i że wzorce te nadal determinują (determinować powinny) badawcze strategie ujmowania deskryptywności, gdyż wszystkie późniejsze jej modyfikacje (na przykład szeroko w opracowaniu omawiane narzędzia subiektywizacji, dynamizacji czy rozpraszania punktów

⁷ Por. Gérard Genette, „Hranice vyprávění”, tłum. Petr Kyloušek, w *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalizmu*, red. Petr Kyloušek (Brno: Host 2002): 240–256. Tekst pochodzi z roku 1966.

⁸ Fedrová, Jedličková, *Viditelné popisy*, 58.

⁹ Fedrová, Jedličková, 343.

widzenia) niezmiennie wpływają z potrzeby polemicznego ustosunkowania się do tego „pierwotnego” czy „oczywistego” wzorca, dodatkowo podejrzanego o skostniałość i niewolnicze uleganie normatywnym konwencjom. Tymczasem sięgnięcie po współczesne instrumentarium egzegetyczne, co Fedrová i Jedličková starają się niezwykle, wypada jeszcze raz zaakcentować, przekonująco udowodnić, potrafi wydobyć na jaw egzemplifikacje zaskakująco nowatorskich operacji deskryptywnych (odpowiadające mechanizmom fokalizacyjnym czy uwzględniające subiektywny charakter patrzenia) w powieściach historycznych Aloisa Jiráska (1851–1930) lub realistycznej prozie Karla Václava Raisa (1859–1926). U pierwszego z nich odnajdują przy okazji tekstowe świadectwa korzystania z tzw. modeli piktorialnych, czyli uzależniania metod przedstawieniowych od systemów ikonologicznych i konwencji malarskich charakterystycznych dla poszczególnych epok kulturowych.

Autorki dobitnie zapewniają, że przedstawione w monografii propozycje „zaktualizowanej” lektury po wielokroć już „przeczytanych” i „omówionych” tekstów, których wykładnia wydaje się na zawsze już ustalona i równie jak one same „uklasyczniona”, nie oznaczają pretensji do „re-interpretowania ani tym bardziej zakwestionowania interpretacji starszych” i że ich zamiarami kieruje przede wszystkim potrzeba „wyjaśnienia, na czym polega nieokreślony mechanizm „sugestywnego” oddziaływania tekstu”¹⁰. Mimo tych eksplicytnych deklaracji trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że za owymi „etiudami interpretacyjnymi” kryje się, choćby w domyśle, projekt „przeredagowania” historii literackiego opisu czy raczej przepracowania dotychczasowej historii literatury tak, aby uczynić z przemian reprezentacji deskryptywnej nie tyle być może dominujący, ile równoważny w stosunku do opowiadania czynnik periodyzacji i klasyfikowania „obowiązujących” w danej epoce paradygmatów narracyjności. Inaczej wówczas zostaną rozłożone akcenty i to, co uważane było, najczęściej na zasadzie inercyjnego powielania literaturoznawczych stereotypów, za przestarzałe i odesłane do lamusa anachronicznych, wegetujących jeszcze co najwyżej w przestrzeni literackiej tandety, chwytów wizualizacyjnych, okaże się sygnałem pisarskich, być może intuicyjnych, starań o zastosowanie innowacyjnych technik opisowych, znacznie wyprzedzających swoją epokę. Takie postawienie sprawy w wielkiej mierze uchyla zaś arbitralną słuszność owych zbanalizowanych przekonań i uzasadnia wspomnianą, implicytnie zadekretowaną, potrzebę „przepisania” historii literatury (nie tylko zresztą) czeskiej.

Wieńczące całą monografię, przytoczone wcześniej, westchnienie dające wyraz świadomości, że badawczy namysł nad z(re)definiowaniem opisowości dopiero się zaczyna, precyzuje, niejako *ex post*, poznawcze ambicje autorek, które, dążąc do zaoferowania „unowocześnionego” i syntetycznego ujęcia deskryptywności, za punkt wyjścia rozważań przyjmują konieczność zrekapitulowania, rodzimego i światowego stanu wiedzy i konkurujących ze sobą propozycji postrzegania opisu, stykających się na przecięciu/leżących w strefie wspólnej przedmiotu zainteresowań literaturoznawstwa, językoznawstwa, medioznawstwa, historii sztuki, teorii komunikacji czy kognitywizmu. I w takim właśnie skrzyżowaniu (syntezie?) rozwiązań metodologicznych i sposobów definiowania podstawowych wyznaczników deskryptywności przynależnych do wielu naraz dziedzin nauk humanistycznych Fedrová i Jedličková dostrzegają możliwość wyjścia z badawczego impasu i wytyczenia nowych ścieżek eksploracyjnych, lepiej korespondujących z wymogami, jakie przed interpretatorami stawia współczesna literatura, wyzbyta już z mimetycznych złudzeń i aspiracji, ale stale próbująca „odzyskać kontakt ze światem i czytelnikiem”.

¹⁰Fedrová, Jedličková, 337.

Na podstawie wnikliwych analiz opublikowanych w ostatnich latach w Czechach powieści – *Zázemí* Jany Šrámkovej („Zaplecze”; 2013) oraz *Domeček* Terezy Límanovej („Domek”; 2014) – autorki, za pośrednictwem wskazania w tych tekstach prób odtwarzania sensualnego charakteru doświadczenia i towarzyszącej im rezygnacji z okulocentryzmu, skutkującej kognitywnym dowartościowaniem pozostałych zmysłów, sylleptyczności (quasi)autobiograficznych narracji czy uwypuklania poznawczej zawodności dyskursów memorialnych, docierają do konkluzji, że:

Pojawia się tu szansa przywrócenia przedmiotowemu światu i poszczególnym rzeczom ich dawnej oczywistości. Od czasów modernizmu bowiem obiekty rzeczywistości materialnej się od człowieka coraz bardziej dystansują, a nawet w wyniku działania procesów alienacyjnych i epistemicznego zwątpienia w realność zewnętrznego świata przestają być zrozumiałe. W rezultacie w prozie zaczynają dominować sensy symboliczne przeradzające się w końcu w puste znaki. Powrót do bezpośredniego doświadczania przedmiotów – w którym mogłybyśmy odnajdywać swego rodzaju echo realistycznego pojmowania rzeczywistości (chętnie oznaczyłybyśmy je na wzór i jako następstwo terminu *post-modernizm* za pomocą określenia *postrealizm*) – przynosi jednak kolejną odmianę (nie)oczywistości rzeczy¹¹.

Monografistki, korzystając z aktualnej popularności kolejnych „zwrotów” w humanistyce (w tym przypadku mowa o „zwrocie ku rzeczom” i zwrocie somatycznym) i przyglądając się stosowanym przez pisarzy strategiom narzucania odbiorcom iluzji „twardej przedmiotowej konkretności” reprezentowanego świata, demonstrują, jakimi metodami i w jakim stopniu przemiany zachodzące w domenie kognitywnej i dowartościowanie roli sensualnego/multisensorycznego/sensomotorycznego doświadczenia, stojącego u źródeł całego skomplikowanego konglomeratu procesów poznawczych, wpływają na modyfikacje tradycyjnych formuł deskryptywności¹².

Pomocą służą im przede wszystkim propozycje Wernera Wolfa (aktywnego patrona grantowego projektu), zwłaszcza zaś pochodzące z książki *Popis jako transmediální modus reprezentace* („Opis jako transmedialna metoda reprezentacji”; 2007, czeskie wydanie: 2013) wnioski, w myśl których:

Opis [...] jawi się jako fenomen nie tylko ponadgatunkowy, lecz także transmedialny – mowa bowiem o zjawisku zaznaczającym swoją obecność w więcej niż jednym typie medium. Tezę o transmedialnym charakterze opisu implikuje fakt, że chodzi o kategorię wykraczającą poza granicę mediów werbalnych. [...] To, że „transmedialność” stanowi rodzaj „intermedialności”, czyni z deskrypcji atrakcyjny przedmiot badań nad zjawiskami intermedialnymi. Trudno bowiem w rzeczywistości zaprzeczyć twierdzeniu, że obrazy zdolne są do opisywania świata, być może nawet lepiej niż opisuje go literatura. Nikt też nie będzie walczył z opinią, że filmowe sceny mają wielki „deskrypcyjny potencjał” lub że istnieją kompozycje muzyczne (przede wszystkim muzyka programowa i poematy symfoniczne), które również próbują opisywać¹³.

Przedmiotem badawczych eksploracji monografistek pozostaje przede wszystkim literatura (w tymie zbiorowym *O opisie* rozważania obejmują także problematykę deskryptywności w komunikacji

¹¹Fedrová, Jedličková, 313.

¹²Zagadnienie to dogłębnie omawia też Jedličková w artykule „Experencialita: rozděluje, nebo spojuje popis a vyprávění?”, w *O popisu*, red. Alice Jedličková (Praha: Akropolis, 2014), 146–62.

¹³Werner Wolf, *Popis jako transmediální modus reprezentace*, tłum. Olga Richterová (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013), 11–12.

potocznej, z lingwistycznej perspektywy rozpatrując ewokacyjny i identyfikacyjny wymiar opisywania rzeczywistości pozawerbalnej¹⁴), najczęściej traktowana autonomicznie – jako *stricte* językowy (arbitralnie znakowy) wehikuł reprezentowania świata. Autorki kierują również spojrzenie w stronę relacji łączących literaturę z malarstwem, zastanawiając się nad rozmaitymi wariantami przekładu intersemiotycznego i śledząc losy chwytów ekfrastycznych, od pierwszych, prototypowych antycznych egzemplifikacji z *Obrazów* Filostratosza po ich współczesne przekształcenia i modernizacje przefiltrowane przez doświadczenie multimedialności i niezapominające o toposie *ut pictura poesis* (wraz z jego Lessingowskim demontażem), koncepcie *Gesamtkunstwerku* i idei korespondencji sztuk. Żadnej wagi nie przywiązują natomiast do niepokojącej swą uzurpatorską pewnością siebie i mogącej budzić sprzeciw Wernerowskiej tezy przypisującej deskrypcyjne kompetencje utworom muzycznym.

Lwią część opracowania Fedrová i Jedličková poświęcają przypomnieniu i uporządkowaniu najważniejszych poglądów i ustaleń dotyczących pojęcia deskryptywności, sięgając zarówno po opracowania i ujęcia najnowsze (ich zestawu, a nawet listy nazwisk badaczy przewijających się przez łamy opracowania nie sposób w niniejszej, siłą rzeczy skrótowej, rekapitulacji wymienić, ani tym bardziej – zreferować zawartych w nich opinii, hipotez i konstatacji), jak i, co uznać wypada za istotny walor *Widzialnych opisów*, po antyczne w swej proveniencji tradycje retoryki. Z tego też powodu wiele miejsca zajmuje w ich wykładni problematyka ekfrazy, traktowanej tu jako swego rodzaju pierwowzór wszelkich późniejszych form i rodzajów deskryptywności. Przypomnienie, że zaczątków dzisiejszych dyskusji próbujących wyznaczyć zestaw konstytutywnych atrybutów opisu (postrzeganego w kategoriach osobnego gatunku literackiego i/lub narzędzia mimetycznego albo imaginacyjnego rzeczywistości) poszukiwać należy w metaretorycznej refleksji greckich i rzymskich mówców, którzy, z pragmatycznych przeważnie motywacji (projektując najbardziej skuteczne sposoby perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę), przyjrzeni się taktycznej efektywności zabiegów obrazotwórczych. Dzięki takiemu, praktycznemu w swej istocie, podejściu wypracowali i przetestowali repertuar narzędzi deskryptywnych, także dzisiaj cenionych i uznawanych za pożyteczne w sensie ich operatywności oraz inspirowanych podczas poszerzania zasobu aparatury literaturoznawczej ułatwiającej badawcze oświeclanie komunikacyjnej (i recepcyjnej) mocy, jaką językowe wypowiedzi dysponują po to, by w umyśle/wyobraźni odbiorcy wywoływać naoczne niemal ekwiwalenty tekstowego „malowania słowem”. Już wówczas zatem przekonująco sformułowane (i nierzadko też: rozwiązane) zostały dylematy, z którymi nadal borykają się badacze nie tylko przywracający deskryptywności prawo do literackiego zaistnienia, lecz także restaurujący przez wiele lat w badaniach pomijane czy nawet lekceważone, pozornie drugorzędne, redundantne lub niepotrzebnie retardacyjne „opisowe wtręty” zakłócające, w duchu Barthes’a rozumiane „oznaki”¹⁵, spójność konsekwentnego toku sekwencji fabularnych.

Widzialne opisy stanowią niezwykle bogaty i budzący podziw starannością w dążeniu do zaprezentowania pełnego (o ile to w ogóle jest możliwe; polskiego czytelnika uderza tu niestety całkowite niemal

¹⁴Por. Jana Hoffmannová. „Nepřítomný popis: kompenzace jeho evokační a identifikační funkce”, w *O popisu*, red. Alice Jedličková (Praha: Akropolis, 2014), 9–16; Marián Zouhar, „Sémantika určitých deskripcí a identifikácia”, w *O popisu*, red. Alice Jedličková (Praha: Akropolis, 2014), 17–28.

¹⁵Por. Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, tłum. Wanda Błońska, w *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (Kraków: Znak, 2006): 263.

pominięcie osiągnięć naszych „deskryptologów”¹⁶) stanu badań rozpatrywanego zarówno w aprobatywnym, jak i (częściej) polemicznym trybie, to najciekawsze partie monografii lokować, tak się przynajmniej wydaje, wypada jednak gdzie indziej, a mianowicie w tych fragmentach wypowiedzi, które, choć zdarza się to sporadycznie, na chwilę rezygnują z respektowania hermetycznych zasad ściśle naukowego (post)strukturalnego dyskursu i, eksponując autorską podmiotowość, pozwalają zajrzeć za kulisy procesu poznawczego leżące u podstaw docierania do konkluzji interpretacyjnych. Ślady podobnego, niewątpliwie zaskakującego, „obnażenia chwytu” dostrzec można na przykład w przyznaniu się do kłopotów i trudności towarzyszących dociekaniom dotyczącym doprecyzowania genezy jednej z zamieszczonych w powieści Bohumila Hrabala *Harlekýnovy milióny* („Skarby świata całego”; 1981) deskryptywnej rekonstrukcji fresków zdobiących ściany domu spokojnej starości, w którym rozgrywają się, rejestrowane i opowiadane przez protagonistkę, fikcyjne wydarzenia:

Wyszłam na korytarz i patrzyłam na sufit, na którym rozpościerał się fresk: siedział tam młody mężczyzna wsparty na potężnym ramieniu, drugą ręką obejmował kolana przykryte powiewną tkaniną, był bosy i głowę miał zwróconą tam, gdzie z wolna zmierzałam, miał pełne pożądanja oczy, które połyskiwały białkiem [...], usta miał pełne – nigdy nie widziałam tak pięknego mężczyzny, w jego włosach mnóstwo było kwiatów i ptaków spadających mu na czoło jak warkocze, [...] a potem spostrzegłam za młodzińcem błękitne draperie spływające z ogromnego łóża z ułożonymi w głowach niebieskimi poduszkami, leżało na nich odrzucone prześcieradło, a pośrodku łóża siedziała osłonięta białą szatą kobieta¹⁷.

Komentarz do tych słów, stanowiący część obszernych refleksji na temat specyfiki Hrabalowskiej pasji ekfrastycznej, oprócz detalicznej analizy zastosowanych przez autora chwytów unaoczniających, koncentruje się wokół pytania o ewentualny malarski realny desygnat tej deskrypcji, a zatem wiąże się z zagadnieniem referencjalnego charakteru powieściowego przedstawienia. Na marginesie tych uwag (a przecież wystarczyłoby proste „stwierdzenie faktów”) pojawia się jednak znamienna deklaracja:

Jedna z autorek rzeczywiście przez długi czas nie mogła się uwolnić od wrażenia, że w tym przypadku należy wszcząć poszukiwania i zagadkę rozwiązać. W żadnym razie jednak nie chodziło o to, że jej ten opis przypominał cokolwiek, co już wcześniej widziała – decydowała tu *konstrukcja fragmentu tekstu*, wyraźnie odmienna od innych opisów fresków w powieści: oczarowana bohaterka interesuje się w tym przypadku kompozycją sceny, relacjami przestrzennymi, sylwetkami postaci, kolorystyką i charakterystycznymi detalami¹⁸.

Sukcesu w tym śledztwie nie przyniosło ani konsultowanie problemu z historykami sztuki, ani skierowanie uwagi w stronę klasycznych toposów ikonograficznych czerpiących wzorce z opowieści mitycznych, do których Hrabal, za pośrednictwem swej bohaterki, mógłby w zakamuflowany sposób nawiązywać. Ostatecznie, jak stwierdza badaczka:

¹⁶Szczególnie zaskakujący, zwłaszcza w świetle niełatwej dla naukowej eksplikacji, a w monografii często powracającej kwestii tzw. naoczności opisu, a zatem zdolności do wywoływania przez techniki deskrypcyjne wyobrażeń (w wizualnym sensie) reakcji czytelnika, wydaje się brak nawiązania do Ingardenowskiej koncepcji wyglądowej warstwy dzieła literackiego oraz do pojęcia konkretyzacji.

¹⁷Bohumil Hrabal, *Skarby świata całego*, tłum. Andrzej Ścibor-Piotrowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991), 429.

¹⁸Fedrová, Jedličková, *Viditelné popisy*, 289.

Okazało się, że istnieje konkretne malowidło, które w dziele staje się przedmiotem opisu – a jego identyfikację umożliwiły właśnie próby ustalenia potencjalnego modelu piktorialnego [...]. Mowa o fresku datowanym na początek naszej ery, tradycyjnie tytułowanym jako *Gody aldobrandyjskie*¹⁹.



Rysunek 1. *Gody aldobrandyjskie*.

Ta krótka „dygresja warsztatowa” świadczy w pierwszym rzędzie, że badawczy namysł nad deskrypcją skrywa w sobie rozmaite, nierzadko nieoczekiwane, pułapki i że zmusza niejako z natury rzeczy do aktywizacji mechanizmów interdyscyplinarnych, ograniczenie zainteresowań wyłącznie do metafikcyjnej płaszczyzny rozważań nie przynosi bowiem pożądanych rezultatów. Te zaś, co warto podkreślić, w założeniach monografistek polegać mają na przewartościowaniu sposobów postrzegania deskrypcji, oddaniu jej (zatraconej nieco) sprawiedliwości i przypomnieniu, jak niezastąpioną rolę odgrywa ona w ewokowaniu i sugerowaniu iluzji „namacalnej konkretności” prezentowanego w literaturze świata, czemu przecież, mimo otaczającej go „złej sławy” opis od zawsze służy.

¹⁹Fedrová, Jedličková, 291.

Bibliografia

Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”. Przetłumaczone przez Wanda Błońska. W *Teorie literatury XX wieku*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.

Bečka, Josef Václav. *Úvod do české stylistiky*. Praha: Rudolf Mikuta, 1948.

Fedrová, Stanislava, Jedličková, Alice. *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha: Akropolis, 2016.

Genette, Gérard. „Hranice vyprávění”. Przetłumaczone przez Petr Kyloušek. W *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalizmu*. Zredagowane przez Petr Kyloušek, 240–256. Brno: Host 2002.

Hrabal, Bohumil. *Skarby świata całego*. Przetłumaczone przez Andrzej Ścibor-Piotrowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.

——— *O popisu*. Zredagowano przez Alice Jedličková. Praha: Akropolis, 2014.

Wolf, Werner. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Przetłumaczone przez Olga Richterová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

WIZUALIZACJA

EKFRAZA

statyczność i dynamizacja opisu

ABSTRAKT:

W 2017 roku zakończyła się realizacja projektu grantowego *Poetika deskripce. Průzkum reprezentačního materiálu v intermedialní perspektivě* („Poetyka deskrypcji. Badanie reprezentacji literackiej w perspektywie intermedialnej”) zawniioskowanego przez pracowników Ústavu pro českou literaturu AVČR (Instytutu Literatury Czeskiej Akademii Nauk Republiki Czeskiej). Opublikowane jako pokłosie prac nad tym projektem książki, a mianowicie monografia Stanislavy Fedrovej i Alice Jedličkové *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* („Widzialne opisy. Wizualność, sugestywność i intermedialność deskrypcji literackiej”) oraz tom zbiorowy *O popisu* („O opisie”), uzupełniając się nawzajem, stanowią udaną próbę wieloaspektowego, diachronicznego i synchronicznego rozpoznania skomplikowanej problematyki literackiej deskryptywności.

HISTORIA DESKRYPCYJNOŚCI

*intermedialność***NOTA O AUTORZE:**

Anna Gawarecka – dr hab., profesor UAM, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura: imaginarium narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie (*Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012; *Wygnańcy ze światów minionych*, Poznań 2007) oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI wieku. Adres e-mailowy: gawarecka@gazeta.pl.