



Joanna Grądział-Wójcik

Brygida Helbig

Marta Karasińska

Izabela Sobczak

Marek Wedemann

wiosna 20 | 2020

Efekt deskrypcji

Coraz więcej diagnoz pozwala na stwierdzenie, że istnieje efekt deskrypcji decydujący o celach pracy pisarskiej oraz kierunkach myślenia literaturoznawczego.

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

Marlena Roszkiewicz – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: *The White Pitcher* (1926), Amédée Ozenfant

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

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” wiosna 2020 (20) 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>Efekt deskrypcji</i>		s. 4
teorie	Marta Karasińska <i>Od opisu do opisu</i>		s. 6
	Bogdan Hojdis, Katarzyna Krzak-Weiss <i>Relacje między opisowością a ilustrowaniem edycji jako problem redakcyjny</i>		s. 18
	Joanna Grądział-Wójcik <i>Opis autotematyczny na przykładzie poezji kobiet. Przypadek Joanny Pollakówny</i>		s. 34
praktyki	Marek Wedemann <i>„Ja nie opisuję”. Opis w poglądach estetycznych i praktyce pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego</i>		s. 50
	Agnieszka Waligóra <i>Kilka uwag o opisie autotematycznym (i nie tylko). Wiersz (Trackless) Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie filozofii języka</i>		s. 62
	Brygida Helbig-Mischewski <i>Układanie niebka. Rola opisu w mojej twórczości prozatorskiej</i>		s. 74
słownik poetologiczny	Izabela Sobczak <i>Case study (studium przypadku)</i>		s. 86

Efekt deskrypcji

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Badany dzisiaj coraz ważniej problem opisu w dziele literackim i poza nim okazuje się niedocenianym sprawcą zmian w badaniach literackich. Coraz więcej diagnoz pozwala na stwierdzenie, że istnieje efekt deskrypcji decydujący o celach pracy pisarskiej oraz kierunkach myślenia literaturoznawczego. Sprawa opisu wpływa często na wymowę utworu, jego warstwę afektywną, realizacje sceniczne i filmowe, także na sam kształt książek. Nic dziwnego, że związany z tym olbrzymi, choć zwykle istniejący w rozproszeniu, kompleks problemów oddziałuje stale i silnie na badania literackie, gdzie opis zjawia się pod różnymi postaciami jako skuteczny weryfikator metod badawczych.

Proponujemy panoramiczny obraz różnorodnych interwencji opisu we współczesne studia literaturoznawcze, gdyż z podobnego oddalenia lepiej można zauważyć skuteczność deskrypcji i jej nieustające oddziaływanie. Najpierw należy podkreślić, że opis wywołuje szereg zagadnień dotyczących

„wykonania” utworu. Marta Karasińska pokazuje to na przykładzie utworów dramatycznych, które zdają się wręcz powołane do urefleksyjniania stosunku odbiorców do deskrypcji, do dyskutowania na temat transpozycji partii opisowych w akcję, ale i do sprawdzania różnych ontologii opisu. Równie istotne są związki opisu z formą książkową, co przedstawiają Katarzyna Krzak-Weiss oraz Bogdan Hojdis, zwracają oni uwagę, że warstwa opisowa stanowi często kluczowy punkt odniesienia dla każdego redaktora oraz edytora tekstu. Autor i redaktor prowadzą dialog, a nierzadko spór o najbardziej pożądaną metodę ilustrowania tekstu oraz obramowania edytorskiego dla tego, co opisane. Niezwykle interesujące wydają się zadania opisu w dziełach autotematycznych. Agnieszka Waligóra ukazała rolę deskrypcji w „dekonstrukcjonistycznych” wierszach Andrzeja Sosnowskiego, opis staje się w nich miejscem pokazowanego wywoływania i szybkiego anihilowania jakiegokolwiek mimetyczności. W ponowoczesnych utworach literackich opis był czymś ograniczającym możliwości autotematyzmu. Z kolei Joanna Grądziel-Wójcik podkreśla istotne wartości opisu w autotematycznych wierszach kobiet, analizy licznych utworów poetek pozwalają docenić rolę partii opisowych, które w pisarstwie męskim mają dość często pretekstowy charakter. W pełni zgodziłaby się z podobnym tokiem rozumowania Brygida Helbig-Mischewski, znakomita polska pisarka, której komentarz do własnej twórczości prezentujemy. Jej zdaniem opis decydował o afektywnych wymiarach jej utworów oraz jej sprywatyzowanych stylach odbioru literatury w ogóle. Dzięki opisowi mogła rozbudowywać stany autorefleksyjne, gdzie myśl oraz wiedza miały inną ontologię niż w pisarstwie wielu mężczyzn ceniących przygodę oraz fabułę. Okazuje się, jak widać, że opis ma również swoją genealogię genderową wartą zrekonstruowania. Tym bardziej, iż, jak dowodzi Marek Wedemann, w pisarstwie Stanisława Przybyszewskiego znajdujemy otwarte potępienie opisów, tyle że rzecz nie sprowadza się do kwestii nierzadkich mizoginicznych ekscesów pisarza. Opis bywał mimo wszystko wykorzystywany przez Przybyszewskiego jako użyteczny środek docierania do realności, dzięki czemu wracamy do początkowej uwagi o efektywności deskrypcji. Być może zatem należy badać opis tak, jak to czyni Izabela Sobczak pokazująca dawną i współczesną rolę opisów w studiach przypadków (case studies) praktykowanych przez wiele dziedzin nauki – chyba dopiero wtedy dotykamy złożoności sposobów przejawiania się efektu deskrypcji.

Opis posiada swoją nie dość chyba poznaną skuteczność. Być może przypadek kłopotów wydawców książek najlepiej ilustruje to, jak opis decyduje o tym, co można, a czego nie można zrobić z tekstem. Dlatego – częściej niż dotąd myśleliśmy – to on ustalał i ustala warunki zmian w badaniach literackich. |

Od opisu do *opsis*

Marta Karasińska

ORCID: 0000-0002-7348-9084

Kategorię opisu literackiego, zgodnie z utrwaloną tradycją, poświadczoną choćby zapisem w słowniku terminów literackich, łączy się nade wszystko z gatunkami narracyjnymi bądź – w ostateczności – z monologiem lirycznym, też przecież spełniającym wymóg narracyjności. Opis, jak rozstrzyga to klasyczna definicja (poddawana już jednak „renowacji”), „przedstawia pozazdarzeniowe składniki świata przedstawionego, tło, na którym przebiegają zdarzenia, wygląd postaci, itp., jest w zasadzie ujęciem pozaczasowym, ukazuje składniki i właściwości danego przedmiotu w ich statyczności i szczególnie często – w usytuowaniu przestrzennym”¹, prezentuje zatem elementy i cechy świata przedstawionego jako podstawowego elementu kompozycyjnego tekstu. Co istotne – ograniczającego z reguły zaproponowane w tekście ingardenowskie (*nomen omen*) wyglądy jedynie do projekcji ich wymiaru wizualnego.

Świat przedstawiony nie jest wszakże konstruktem zarezerwowanym wyłącznie dla epiki i lyryki. Co więcej, ignorowany w obiegu refleksji nad opisem literackim „trzeci rodzaj”, całkowicie spełniający kryteria przywołanej wyżej definicji, przejawia jego obecność w sposób szczególnie złożony, czyniąc z niego, jako podstawy ontycznej rzeczywistości scenicznej, *de facto* jedno z najważniejszych zagadnień z zakresu teorii dramatu. Rzeczywistości ukazanej docelowo odbiorcy teatralnemu w jej kształcie materialnym, przestrzennym, wywiedzionej jednak prymarnie z języka. Spacjalizacja okazuje się podstawowym dynamizmem kompozycyjnym dramatu. Jeśli zatem nadrzędnym celem opisu jest konstytuowanie świata przedstawionego w tekście, to należy zapytać, z zastosowaniem jakich środków artystycznych właściwych dla każdego z trzech rodzajów literackich ten zabieg może być realizowany.

¹ Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1976), 280.

Ścisłe definiowana kategoria opisu, zwyczajowo łączona głównie z tekstami epickimi, mimo swej wagi, nigdy nie była centralnym problemem rozważań z zakresu teorii dramatu. Jako jedna z nielicznych podjęła jego temat Anne Ubersfeld, podkreślając, iż deprecjonowana przez nią rola opisu w dramacie wiąże się ze specyfiką lektury utworów dramatycznych. Dramat jest bowiem

jedynym tekstem literackim, który żadną miarą nie daje się czytać w diachronicznym ciągu lektury, a staje się zrozumiały tylko w zagęszczeniu znaków **synchronicznych**, to znaczy ustawionych piętro w przestrzeni, „uprzestrzennionych”. Niezależnie od procesu spacjiacji dokonującego się w każdym tekście literackim, jakkolwiek „spacjalizująca” jest lektura dokonywana przez czytelnika powieści (gdyż narracja powieściowa za pomocą opisów lokalizuje działania postaci), przestrzeń książki, nawet materialnie rzecz biorąc, jest przestrzenią płaską².

Podobnie, w ujęciu badaczki, brakuje głębi utworom poetyckim. Najbardziej jednak „płaski” okazuje się w lekturze tekst dramatu:

przestrzenność nie jest w nim opisana (opisy miejsc są w nim zawsze bardzo niewyraźne i, poza istotnymi wyjątkami, umieszczone w specyficznych punktach tekstu). Opisy te są zresztą funkcjonalne, rzadko kiedy poetyckie, mające na celu nie konstruowanie w sferze wyobraźni, lecz praktykę przedstawienia, to znaczy **ustawienie w przestrzeni**³.

Ubersfeld uznaje jednak możliwość złamania tej reguły – choćby w dramatach Racine’a. Niekonsekwencja francuskiej badaczki wiąże się z oczywistą mnogością artykulacji poetyk dramatycznych, podobnie jak w wypadku całego korpusu dzieł literackich podlegających w różnym stopniu dyrektywie opisowości.

Uznawana w dobie „zagłady gatunków” coraz częściej za anachroniczną zasada pryncypialnego rozgraniczania form genologicznych (także w odniesieniu do zjawisk dawnych) podaje również w wątpliwość gest rygorystycznego przyporządkowywania każdej z nich, niekiedy na wyłączność, określonych konwencji i artystycznych chwytów (*ergo* także opisu). Słynne koło Emila Staigera czy metodologiczny przełom narratystyczny hegemonizujący kategorię opowiadania od lat przekonują w przestrzeni dyskursu teoretycznego, iż w dramacie, w różnym natężeniu, odnaleźć można zawsze zjawiska literackie typowe dla epiki. Antyczna dystynkcja *diegesis-mimesis* zdaje się więc ostatecznie, również w praktyce teatralnej, odnajdywać harmonijną symbiozę w Arystotelesowskiej *opsis*. Pytanie o jej miejsce i sposoby artykulacji w strukturze dramatu będzie na ogół sprowadzało się ostatecznie do pytania o sposoby manifestowania się w nim rzeczywistości przedstawionej, nade wszystko związanej z jego potencjalnie scenicznym przeznaczeniem.

Patrice Pavis, podejmując problem miejsca opisu w dramacie i teatrze, przywołuje oddaloną w czasie refleksję Jeana-François Marmontela, odróżniającego narrację od opisu:

² Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, tłum. Joanna Żurowska (Warszawa: PWN, 2002), 109.

³ Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, 110.

Narracja jest przedstawieniem faktów, tak jak opis jest przedstawieniem rzeczy⁴.

Opis w teatrze jest dokonywany poprzez wizualne przedstawianie rzeczy, podczas gdy narracja przedstawia zdarzenia *in actu* jako elementy ciągu fabularnego. Tak więc narracja w teatrze realizowana jest za pomocą środków dyskursywnych właściwych wizualnemu sposobowi prezentacji scenicznej⁵.

Jerzy Ziomek traktuje zapis słowny jako jedną z możliwych elokucji tekstu⁶. Stwierdzenie to uprawnia w konsekwencji do traktowania zawartego w dramacie projektu unaocznianego na scenie świata przedstawionego jako ekwiwalentu opisu narracyjnego. Ów projekt świata *in potentia* zamykającego się w obrębie dzieła literackiego, świata na poziomie zapisu językowego jeszcze niegotowego, pozwala się zrealizować materialnie za pomocą obecnych w nim dyspozycji wykonawczych, o których również pisze Ziomek⁷. „Opisowość” dramatu, co istotne i na co po części wskazywała Ubersfeld, w partiach podlegających prawom „wystawy scenicznej” przechodzi w procesie wykonania od rygoru diachronii do projekcji synchronicznej. Traktowanej niekiedy jako zjawisko „uprzestrzenniania” literatury. Opis i opisowość, stanowiące dyrektywy wykonawcze, w dramacie są jakościami obligatoryjnymi, *par excellence* performatywnymi. Dramat bowiem docelowo nie opisuje, ale pokazuje. Przechodzi od sukcesywnego *récit* do symultanicznego *représenter*.

Sposób istnienia świata przedstawionego w dramacie kilkakrotnie powracał jako przedmiot rozważań fenomenologów – zarówno ingardenistów skupiających się głównie na samym dziele literackim, jak i przedstawicieli szkoły amerykańskiej, dla których dramaty i teatr stanowiły już celną egzemplifikację tez filozoficznych. W obu jednak ujęciach pojawiał się problem ujawnionego w dziele modelu świata jako fenomenu powołującego do istnienia manifestującą się fizycznie rzeczywistość sceniczną. Dla Ingardena spektakl stanowi przypadek graniczny dzieła literackiego, poddającego dramat w procesie realizacji scenicznej podwajającej mocy konkretyzacji i jako tekstu zapisanego w słowie, i jako zmateriałizowanej inscenizacji, zachowującej w dotychczasowej postaci warstwę przedmiotów przedstawionych i sensów, zmieniającej zaś warstwę brzmień i wyglądów uschematyzowanych. Świat przedstawiony obecny w dziele teatralnym składa się podług Ingardena z przedmiotów (rzeczy, ludzi, procesów) pokazanych:

- wprost na scenie (wyglądy spostrzeżeniowe)
- w sposób dwojaki
 - a) bezpośrednio na scenie
 - b) za pomocą wyrażen języka, jeśli o nich mowa na scenie

⁴ Patris Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1998), 319.

⁵ Pavis.

⁶ Jerzy Ziomek, „Semiotyczne problemy sztuki teatru”, w *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* (Warszawa: PWN, 1980), 139.

⁷ Jerzy Ziomek, „Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne”, w *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* (Warszawa: PWN, 1980).

- wyłącznie za pomocą środków językowych, choć przedmioty te pozostają w relacjach z przedmiotami ukazanymi wprost na scenie⁸.

Wskazywana przez Ingardena dwojakość przejawiania się świata przedstawionego, zaordynowana na poziomie tekstu literackiego, w scenicznej konkretyzacji dzieli go na byty materializowane w przestrzeni teatralnej i te – bliższe medium języka – pozostające nadal wyłącznie w obszarze bezpośredniej opisowości słowa. To konstatacja tyleż oczywista, co fundamentalna dla rozważań poświęconych roli opisu w tekstach dramatycznych, oscylującego między jego typową dla literatury funkcją narracyjną i widowiskową *opsis*.

Przydatny dla prowadzenia analiz dotyczących wykonawczych aspektów dramatu, *ergo* materializującej translacji jego opisowości (w teorii angloamerykańskiej znanej jako problem *from page to stage*), okazuje się koncept dramatu jako partytury. Na gruncie polskim upowszechniony przez Zbigniewa Raszewskiego⁹, traktowany wprowadzić przez niego z dużym sceptycyzmem, proponował rozpatrywanie „zagadnienia dramatu” w ścisłym związku z jego ostatecznym, teatralnym przeznaczeniem. Dramat pojmowany na modłę partytury muzycznej jako tekst do wykonania, wbrew zastrzeżeniom Raszewskiego, niezbywalnie jednak zawiera w sobie bardziej lub mniej precyzyjne wskazówki dotyczące jego teatralnej realizacji, „opisujące” także kształt scenicznego świata. Choć przesłanki te nie zawsze formułowane są w postaci wyrażonego *expressis verbis* opisu (typowego dla didaskaliów), to jednak projektują sceniczne wyglądy, brzmienia czy ruch sceniczny.

Opisowa dyrektywa dramatu dotyczyć może jednej z trzech formacji przestrzennych:

- przestrzeni ukazanej na scenie
- przestrzeni przyległej (przyscenicznej)
- przestrzeni relacjonowanej.

Każdej z nich przysługuje inny model opisowości powołującej ją do istnienia. Najbardziej specyficzny dla dramatu jest projekt świata dedykowany trójwymiarowej, **percypowanej bezpośrednio, sensualistycznie** przestrzeni scenicznej. Siłą sprawczą dla jej wypełnienia stają się zawarte w tekście literackim dyspozycje dotyczące jej unaocznionych wyglądów, brzmień, niekiedy także woni czy w rzadkich przypadkach wrażeń dotykowych. Przestrzeń przysceniczna (przyległa) wyklucza bezpośrednią projekcję wizualną, ograniczając się do konstytuujących ją, płynących z niej brzmień, światła, działań wyłaniających się z niej, niekiedy też opisujących ją za pomocą słowa, postaci, które można traktować jako rodzaj teatralnej **metonimii**. Przestrzeń relacjonowana pozostaje już wyłącznie we władaniu języka, jako **substytutu scenicznej materialności**, powstając z mocy powołującego ją do istnienia opisu literackiego w jego właściwym, wyłącznie narracyjnym kształcie.

⁸ Roman Ingarden, „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”, w *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988).

⁹ Zbigniew Raszewski, „Partytura teatralna”, w *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988).

Zjawisko konstytuowania się przestrzeni kreowanej w dramacie nie mieści się więc w całości w restrykcyjnych, utrwalonych w przeszłości ustaleniach poetologicznych, sprowadzających je głównie do artykułowanej na poziomie narracyjnym deskrypcji. Opisowość, jako kategoria traktowana przeze mnie szerzej od opisu (nierzadko jeszcze kojarzonego nade wszystko z obiegową wykładnią proponowaną w słownikach terminów literackich), w dramacie występuje najczęściej pod postacią obligatoryjnej dyrektywy kompozycyjnej, czysto pragmatycznie jedynie wyznaczającej sceniczny obraz miejsca akcji, na ogół ignorującej jej aspekt stylistyczny. Dramat zamiast literackiego „naddania” opisu zazwyczaj oferuje jego funkcjonalność¹⁰. Związany z nim wyraz estetyczny pojawi się z zasady dopiero na poziomie materialnej, teatralnej artykulacji tekstu. Dominujący, praktyczny wymiar opisu/opisowości podporządkowuje je zróżnicowanym formatom genologicznym dramatu, oscylując między maksymalną kondensacją przywołanych szczegółów (np. bezpośrednie, długie opisy w didaskaliach dramatu naturalistycznego) i immanentną, pośrednią opisowością wywiedzioną nie z partii deskrypcyjnych tekstu wyrażonych w słowie, lecz z założonej poetyki teatralnej, partytury ruchu scenicznego czy działań postaci. Zawarty w dramacie szeroko traktowany opis modelujący rzeczywistość sceniczną, z reguły „zastygły” w otwierających kolejne akty didaskaliach dramatu realistycznego, ostatecznie okaże się kategorią potencjalnie dynamiczną, stanowiącą fizyczną podstawę objętych spektaklem zdarzeń.

Janusz Sławiński w znanym artykule *O opisie*¹¹ zwraca uwagę na ten nurt badań nad opisem, który traktując go jako kategorię „pozajęzykową”, rozpatruje go jako element kompozycyjny morfologii świata przedstawionego. Jego znaczenie wiąże wprawdzie badacz nade wszystko ze strukturalistycznie definiowanymi przebiegami fabuły i rodzajami rozgrywających ją aktantów, jednak – tym samym – przenosi opis z poziomu linearnej opowieści w – bliski już scenie – trójwymiarowy schemat rzeczywistości przedstawionej. Podlegający w swej artykulacji dramaturgicznej dyktatowi konkretnych, ukształtowanych historycznie estetyk teatralnych.

Wyabstrahowany z tekstu literackiego światobraz zależy generalnie od dwóch determinujących go czynników:

- wewnątrztekstualnych dyspozycji wykonawczych, zawartych w didaskaliach i wypowiedziach postaci
- konwencji teatralnodramatycznej, do której należy utwór, utrwalonych norm estetycznych, powtarzalnych inscenizacyjnych standardów niewymagających już dodatkowego dookreślenia kształtu świata w tekście głównym i pobocznym. Sytuacja ta dotyczy rozgrywającej się zawsze w tej samej scenerii tragedii starożytnej Grecji, komedii Terencjusza czy bardzo skonwencjonalizowanej komedii dell'arte. Trzy stypizowane rodzaje dekoracji dla tragedii, komedii i dramatu pastoralnego obowiązywały również w teatrze klasycyzmu. Dalekim echem tej zasady

¹⁰Oczywistym wyjątkiem są choćby poetyckie didaskalia „do czytania” w tekstach symbolistów. Intrygujący charakter ma na przykład tekst poboczny *Bazyliissy Teofanu* Tadeusza Micińskiego, opisujący szczegółowo elementy przedstawionego na scenie wnętrza świątyni, nie zawsze czytelne z widowni, sugerujące jednak ich związek z ezoterycznymi rytuałami i nadające charakter takiego rytuału przedstawieniu rozgrywającemu się w obecności nieświadomie uczestniczącego w nim odbiorcy. Modus gatunkowy tekstów scenicznych, przedstawiony przeze mnie tutaj tylko marginalnie, łączący poetykę przestrzeni z poetyką dramatu, podobnie jak w przypadku pozostałych rodzajów literackich, odgrywa rzecz jasna fundamentalną rolę w rozważaniach nad opisem literackim, przenosząc je w obszar poetyki historycznej.

¹¹Janusz Sławiński, „O opisie”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 55, nr 1 (1981): 119–120.

były obecne jeszcze w magazynach teatrów pierwszej połowy XX wieku tzw. wolne okolice wykorzystywane wielokrotnie jako scenografia do kolejnych premier. Istotne znaczenie w odczytywaniu wyglądu rzeczywistości przedstawionej wpisanej w dramat, niewymagającej zbędnego już opisu, ma w wielu wypadkach znajomość architektury teatralnej, do której utwór był adresowany – starożytnego amfiteatru, sceny celkowej renesansu czy teatru elżbietańskiego.

Można mówić o gradacyjnym sposobie manifestowania się opisu konstytuującego w dramacie świat przedstawiony – od jego formy bezpośredniej, najbardziej właściwej dla tekstów epickich, przez opis pośredni, po szeroko już pojmowaną kategorię pozasłownej opisowości.

Opis bezpośredni, czyli właściwy, zgodny z obiegową definicją słownika terminów literackich. Pojawia się nie tylko pod postacią tekstu pobocznego (bliski epice), ale również partii dialogowych, nierzadko przejmujących już funkcję monologu lirycznego. Pierwszy z nich dotyczy dwóch z wymienionych trzech formatów przestrzeni (ukazanej i przyległej); tekst główny, za sprawą opowiadania, prezentować może także dodatkowo wyglądy ostatniej z nich – relacjonowanej. Opis bezpośredni odpowiada najczęściej tradycyjnej deskrypcji narracyjnej – **obiektywizowanej** w formie didaskaliów i niejednokrotnie **subiektywizowanej** w wypowiedziach bohaterów.

Didaskalia, jako tekst poboczny dramatu, wyczerpujący przytoczone na początku kryteria słownikowej definicji opisu, swe najpełniejsze realizacje odnajdują w dramacie realistyczno-naturalistycznym, w najbliższy sposób odpowiadając deskryptywności tradycyjnej naturalistycznej i realistycznej powieści. Przedstawiając obraz kreowanego świata, spełniają właściwości definiowanego przez Sławińskiego opisu rozwiniętego i scalonego¹². Opis zawarty w didaskaliach obejmuje najczęściej ukazywane bezpośrednio na scenie wnętrza oraz za pomocą projektowanych, wybranych znaków teatralnych sugeruje obecność przylegających do nich, wyobrażonych już ledwie pomieszczeń i pejzaży. W odniesieniu do didaskaliów moglibyśmy zatem mówić o **opisie unaoczniającym i sugerującym**. Nie ma on charakteru kumulatywnego, ponieważ się nie rozwija. Pozostaje poza porządkiem czasowym. Kolejność jego następujących sekwencji w praktyce teatralnej nie odgrywa bowiem żadnej roli. Opis przenoszony na scenę, skazanego na jednoczesność, ustabilizowanego obrazu, ujętego w ramę kadru wycinającego go z realnej rzeczywistości, podlega inwersji; można go zacząć od dowolnego fragmentu i rozwijać w każdą ze stron. W konwencji realistycznej czy naturalistycznej ma wyraziście enumeracyjny charakter¹³. Nie spełnia tradycyjnego kryterium spójności tekstu literackiego, również wobec partii dialogowych dramatu, przenosząc ją z poziomu stylistyczno-syntaktycznego w obszar założonej konwencji teatralnej i inscenizacyjnej pragmatyki. Klarowną egzemplifikacją enumeracyjnego opisu miejsca zdarzeń, charakterystycznego dla dramatu naturalistycznego, czyniącego zadość postulatowi fotograficznego odwzorowywania rzeczywistości, odnajdziemy choćby w *Tkaczach* Gerharta Hauptmanna. Zamyka on w sobie dwa typowe i dla prozy realistycznej przedmioty deskrypcji – przestrzeń i postacie, a także istotne dla konstytuowania świata sceny brzmienia:

¹²Sławiński, „O opisie”, 124.

¹³Na „usztyniającą tekst”, prowadzącą do „porządku słownikowego”, zagrażającą jego artyzmowi opisową kategorię *enumeratio* zwraca uwagę Sławiński w przywołanym już tekście *O opisie* (s. 127 i 129). Obligatoryjna dla didaskaliów wielu gatunków dramatu spod znaku szeroko traktowanego realizmu, mieszcząca się w definiowanym przez badacza „modelu lokalizacyjnym” (s. 129) sytuującym obiekty w przestrzeni, ma pozostający poza estetyką literacką charakter użytkowy. Właściwy jej artyzm realizuje się w zaprojektowanej przez nią przestrzeni scenicznej, stanowi dominium estetyki sztuk pięknych i jest teatralnym spełnieniem *à rebours* zabiegu ekfrazy.

Izdebka chałupnika Wilhelma Ansorge w Potoczku, w Górach Sowich. W ciasnej izdebce, która, od zniszczonej podłogi po szerniały od dymu pułap, nie ma nawet sześciu stóp wysokości, siedzą: dwie młode dziewczyny, Emma i Berta Baumert, przy krosnach. Matka Baumert, zgarbiona staruszka, siedzi obok łóżka na stołeczku, przed nią kołowrotek; jej syn, dwudziestoletni August o wyglądzie idioty, z krótkim kadłubem, małą głową oraz długimi, pajęczymi nogami i rękami, siedzi na podnóżku, zajęty również pracą przy nawijaniu. Przez dwa małe okienka po lewej, zaklejone częściowo papierem i zatkanie słomą, sączy się nikłe, różowe światło zachodu. [...] Na poręczy od pieca suszą się jakieś szmaty, za piecem nagromadzone stare, bezużyteczne graty. Na ławie pod piecem stoją stare garnki i naczynia kuchenne, na papierze suszą się obierzyny z kartofli. Z belek pułapu zwisają nici i czesanka. Obok krosien koszycki ze szpilek. [...] Stukot krosien, rytmiczny dygot lady, który wstrząsa ścianami i podłogą, szum pływającego tam i z powrotem czółenka wypełniają izdebkę. Miesza się w to głęboki, jednostajny głos kołowrotów, który przypomina bzyczenie wielkich trzmieli¹⁴.

Didaskalia są dla dramatu, podobnie jak opis dla tekstu epickiego, „miejsce przerwy”, o którym mówi Sławiński, relacjonując refleksję Rolanda Barthes’a¹⁵. Przerwa ta w dramacie klasycznym czy realistycznym, związana najczęściej w sposób naturalny z poprzedzającym kolejny akt antraktem, stanowi sygnał przepływu czasu¹⁶ i zmiany lokacji. Na ogół rozbudowany opis sceny, wyraziście wyodrębniony z układu fabularnego, niedostępny percepcji widza teatralnego, pełni jedynie funkcję instrukcji dla inscenizatora. Elementy podlegające opisowi mogą występować wyłącznie jako tło zdarzeń, poza funkcjami fabularnymi (szczególnie wtedy, gdy zaprojektowane zostaje ono jako płaska scenografia malarska), mogą też jednak aktywnie uczestniczyć w przebiegach akcji, jak choćby osławiona, wisząca na ścianie Czechowska strzelba. Deskryptywność tekstu pobocznego, w zgodzie ze swym podstawowym przeznaczeniem, odgrywa kluczową rolę w projektowanej w dramacie materialnej, scenograficznej artykulacji prezentowanego świata, w zasadniczy sposób organizując kształt przestrzeni scenicznej, określając teatralną estetykę, ruch sceniczny i grę aktorów. Didaskalia podlegają temporalnej dyrektywie **czasu teraźniejszego**. W wypadku gatunków realistycznych uciekają od charakterystycznej dla opisów epickich określeń wartościujących. Z „suchego” opisu rezygnują już często didaskalia dramatu poetyckiego, romantycznego, surrealistycznego czy ekspresjonistycznego. Choć dla przykładu w tym ostatnim nadal pozornie kształtują „zewnętrzne” wobec bohatera miejsca akcji, w rzeczywistości stanowią projekcję interioru psychicznego jednostki. Egzemplifikację opisu „mentalnego pejzażu” wzbogaconego o dźwięki, nałożonego na typowe dla sceny realistycznej pomieszczenie mieszkalne¹⁷ odnajdziemy choćby w preekspresjonistycznym tekście *Do Damaszku*:

¹⁴Gerhart Hauptmann, *Tkacze. Sztuka z lat czterdziestych XX wieku*, przeł. Wilhelm Szewczyk (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), 34–35.

¹⁵Sławiński, „O opisie”, 122.

¹⁶Dramat klasycyzmu, respektujący obligatoryjną zasadę trzech jedności, zamknięte w 24 godzinach zdarzenia sceniczne prezentował w kolejnych aktach, znacząc w opisie miejsca akcji dobowy upływ czasu, np. poprzez umieszczenie za oknem słońca lub księżyca.

¹⁷Opis Strindberga wykazuje cechy malarskiego już obrazowania, nadającego mu artystyczną autonomię, charakterystycznego dla późniejszej sceny ekspresjonistycznej i ekspresjonistycznego filmu. Na przykład w reprezentatywnym dla kierunku *Gabiniecie doktora Caligari* Roberta Wienego z 1920 roku pojawia się, zastosowany w *Do Damaszku* o wiele lat wcześniej, motyw wnętrza-więzienia i zakratowanego okna.

Kuchnia

Ciemno, tylko księżyc rzuca ruchliwe cienie krat okiennych na podłogę, gdy po niebie przeciągają chmury na burzę. W prawym rogu, pod krucyfiksem, gdzie zwykł był siadywać Stary, wisi na ścianie róg myśliwski, fuzja, torba myśliwska. Na stole stoi wypchany drapieżny ptak. Okna są otwarte, firanki trzepocą, a ścierki, fartuszki i ręczniki wiszące na sznurku koło pieca poruszają się od powiewu. Słychać szum wiatru, w dali huk wodospadu, od czasu do czasu coś stuka o drewnianą podłogę¹⁸.

Tekst główny, zawarty w nim opis zmierza już ku formule opowiadania włączonego w tok prowadzonego dialogu. Z zasady dotyczy lokacji i obiektów nieukazanych na scenie, najbliższy jest zatem epickim formom deskrypcji. W odosobnionych przypadkach określa jednak elementy rzeczywistości przedstawionej w obrębie przestrzeni scenicznej i przyscenicznej. Choć naznaczony subiektywizmem mówiącej postaci (zbliżającym go niekiedy do opisowości monologu lirycznego), może przejmować funkcjonalną rolę didaskaliów. Indywidualizowany podmiot wypowiedzi decyduje częstokroć o jego emotywnym i waloryzującym wymiarze:

Jean

[...] Pewnego razu poszedłem do tego rajskiego ogrodu z moją matką, żeby plewić grządki cebuli. Obok warzywnego ogrodu stał turecki pawilon ocieniony krzewami jaśminu i porośnięty kapryfolium. Nie wiedziałem, do czego on służy, ale jeszcze nigdy nie widziałem tak pięknej budowli. Ludzie wchodzili tam i wychodzili, a pewnego dnia ktoś zostawił drzwi nie zamknięte. Wśliznąłem się do środka i zobaczyłem ściany obwieszane portretami królów i cesarzy, a w oknach czerwone zasłony z frędzlami – wie pani, o czym myślę. Nigdy...

Zrywa gałązkę bzu i podsuwa ją pod nos Pannie Julii

nigdy nie byłem w zamku, nigdy nie widziałem nic prócz kościoła, ale tu było ładniej¹⁹.

Poetyka dramatu klasycznego utrwaliła formy podawcze bliskie opowiadaniu i opisowi epickiemu, rozsadzające korpus tekstu scenicznego partiami narracyjnymi. Ich obecność umożliwiała prezentację miejsc i zdarzeń trudnych do bezpośredniego ukazania na scenie – za sprawą zarówno ograniczeń technicznych, jak i przesłanek obyczajowych. Do szczególnie znanych zastosowań strategii narracyjno-opisowych w dramacie należy antyczna *teichoskopia* – zabieg relacjonowania przez jedną z postaci dramatu wypadków rozgrywających się poza sceną (np. tzw. relacja posła), przypomniana przez czyniące zadość zasadzie *bienséance* tragedie Racine’a przenoszące w obszar wypowiedzi postaci zdarzenia okrutne i nieobyczajne. Narracyjną opisowością naznaczone bywają bliskie kategorii opowiadania, mające dużą tekstową autonomię, sceniczne monologi, tyrady czy ekspozycje akcji. Obiektywizujący opis odnajduje ważne miejsce w dramacie epickim, z założenia nie tylko transrodzajowym, ale spełniającym ideologiczną misję społeczno-polityczną. Twórczość Bertolta Brechta, zgodnie z artystycznym *credo* pisarza demontująca tradycję dramatu arystotelesowskiego, przesuwając akcenty od akcji scenicznej i gry aktorskiej ku beznamietnemu opisowi i opowieści, niekiedy – jak w przypadku

¹⁸August Strindberg, „Do Damaszku”, w *Wybór dramatów*, tłum. Zygmunt Łanowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1977), 447–448.

¹⁹August Strindberg, „Panna Julia”, w *Wybór dramatów*, 134.

Matki Courage – posiadającej charakter wielkiej epopei wojennej. Wyrazistą formę epizowania dramatu na poziomie genologicznym stanowi *Kaukaskie kredowe koło*, zamykające szkatułkowo w ramie narracyjnej historię Gruszy wędrującej przez opisywany na modłę epicką świat, opowiadaną przez ludowego pieśniarza.

Opis pośredni, czyli quasi-opis, osadzony w tekście głównym, jednak niesamodzielny, sytuacyjny, związany z doraźnym kontekstem rozgrywającej się sceny. Stanowi poniekąd ekwiwalent „opisu rozproszonego” definiowanego przez Sławińskiego²⁰. Wyłaniające się z niego manifestacje miejsc, rzeczy i ludzi można ledwie wyabstrahować z wypowiedzi bohaterów i towarzyszących im zachowań scenicznych. Niekiedy, poddany swoistej „narracji punktów widzenia”, ukazuje te same elementy świata przedstawionego widziane oczyma kilku postaci dramatu w „zdialogizowany”, różnicujący je sposób.

Opisowość, kategoria ponadjęzykowa. Choć wywiedziona z literackiego zapisu dramatu, to jednak pozostająca poza bezpośrednią semantyką słowa. Na scenie realizowana z zastosowaniem innego kodu niż językowy. Często nie potrzebuje didaskaliów. Wyprowadzona z wystarczającej za opis wybranej poetyki dramatyczno-teatralnej, z rytmu wypowiedzi postaci (sztuki Aleksandra Fredry, *Porwanie Europy* Marka Rymkiewicza), partytury ruchu (komedio-balety Moliere) w projektowaniu wyglądu scenicznych obywateli się bez znaczeń leksykalnych. Z dynamiki prezentowanych działań wyłania obrazy, barwy i kompozycje przestrzenne. Obligatoryjna sceniczna naoczność, posadowiona w materii opisowości świata bywa niekiedy przedmiotem metateatralnej gry. Podejmą ją bohaterowie *Naszego miasta* Thorntona Wildera, pantomimicznym gestem wydobywając z pustki fragmenty otaczającej ich rzeczywistości²¹. Żartobliwie do przymusu materializacji scenicznego uniwersum, podlegającego intersemiotycznym przekodowaniom, odniesie się w didaskaliach do *Koczowiska* Tomasz Łubieński, kreując świat przedstawiony zgodnie z zasadą „słysząc to znaczy widzieć”.

Kształt świata prezentowanego już bezpośrednio na scenie teatralnej jest w ostateczności zawsze wynikiem negocjacji między autorem i inscenizatorem. Zatem istotnym rozwinięciem rozważań nad opisem i opisowością w dramacie, za sprawą ich potencjalnej teatralności, winna być refleksja teoretyczna, poza oczywistym ujęciem semiologicznym, przywołująca optykę hermeneutyczną i kognitywistyczną.

Odnajdywane w dramacie manifestacje zjawiska opisowości nie tylko w znacznej swej reprezentacji korespondują z formami opisu w epice, ale też w zasadniczy sposób poszerzają ich rejestr. Niezasadności utrwalonego w dyskursie poetologicznym obyczaju wyłączenia z obszaru badań nad opisem twórczości dramaturgicznej dowodzi refleksja Barthes’a, który we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* kategorycznie stwierdza: „funkcją opowiadania nie jest «przedstawienie» [reprezenter], lecz zbudowanie spektaklu”²².

²⁰Sławiński, „O opisie”, 124.

²¹Odpowiedzią artystów na inscenizacyjny „dyktat” scenografii była koncepcja pustej przestrzeni czy nagiej sceny postulowana przez niektórych przedstawicieli Wielkiej Reformy Teatru.

²²Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, tłum. Wanda Błońska, w *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. Michał Głowiński i Henryk Markiewicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1977), 156.

Nawet realistycznemu opisowi, nieuchronnie transformowanemu w widowisko, odmawia Barthes zdolności przedstawiania świata. Wyodrębniony framugą, ramą (*resp.* ramą sceniczną) demonstruje swój zawsze teatralny charakter. Potwierdzana rozważaniami Barthes'a potencjalna teatralność każdego tekstu literackiego, przechodniość opisu epickiego/scenicznego, w konsekwencji czyni z opisu dramatycznego, jako dyrektywy wykonawczej, kategorię obligatoryjną dla wszystkich rodzajów literackich. Przewrotnie zatem, wskazując zaniechania teoretyków, deskryptywność dramatyczną moglibyśmy uznać za najbardziej złożoną i funkcjonalną, spełniającą wszystkie modele opisowości w dziele literackim.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”. Przetłumaczone przez Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968): 327–359.
- Głowiński, Michał. Kostkiewiczowa, Teresa. Okopień-Sławińska, Aleksandra. Sławiński, Janusz. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Hauptmann, Gerhart. *Tkacze: sztuka z lat czterdziestych XIX wieku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.
- Ingarden, Roman. „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”. W *Problemy teorii dramatu i teatru*, 281–298. Zredagowane przez Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Przetłumaczone przez Sławomir Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Raszewski, Zbigniew. „Partytura teatralna”. W *Problemy teorii dramatu i teatru*, 133–162. Zredagowane przez Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 55, nr 1 (1981): 119–138.
- Strindberg, August. „Do Damaszku”. W *Wybór dramatów*. Przetłumaczone przez Zygmunt Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- . „Panna Julia”. W *Wybór dramatów*. Przetłumaczone przez Zygmunt Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- Ubersfeld, Anne. *Czytanie teatru*. Przetłumaczone przez Joanna Żurowska. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Ziomek, Jerzy. *Powinowactwa literatury: studia i szkice*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

SŁOWA KLUCZOWE:

inscenizacja

DIDASKALIA

t e a t r

partytura

ABSTRAKT:

Kompozycyjna kategoria opisu i szerzej rozumianej opisowości w dramacie pozostawała zawsze na marginesie dyskursu teoretycznoliterackiego. Tymczasem przejawiające się w nim modele deskrypcji, w związku z jego docelowym scenicznym przeznaczeniem, nie tylko wykazują się bogactwem artykulacji, ale także stanowią element *sine qua non* konstytuowania rzeczywistości przedstawionej. Obejmuje ona trzy modele przestrzenne: przestrzeń sceniczną, przysceniczną (przyległą) i relacjonowaną. Najbardziej typowa dla dramatu okazuje się forma opisu bezpośredniego zawarta bądź w didaskaliach, bądź w tekście głównym. Istotną rolę w kreowaniu prezentowanego świata odgrywa jednak także zawarty w wypowiedziach postaci, rozproszony opis pośredni (quasi-opis) czy ponadjęzykowa już opisowość realizowana z wyłączeniem semantyki słowa.

przestrzeń
opis

DRAMAT

tekst główny

NOTA O AUTORCE:

Marta Karasińska – literaturoznawca, teatrolog, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Kierownik Pracowni Opery i Widowisk. Zajmuje się teorią teatru, dramatu i dramaturgią współczesną.

|

Relacje między opisowością a ilustrowaniem edycji jako problem redakcyjny

Bogdan Hojdis

ORCID: 0000-0003-2130-1462

Katarzyna Krzak-Weiss

ORCID: 0000-0003-0741-3281

Wiązania opisu z ilustracyjnością można doszukiwać się w dawnej, normatywnej (choć niekoniecznie Arystotelesowej) refleksji o literaturze. Nie bez powodu w retorycznym ujęciu literacka deskrypcja to także *illustratio* bądź *demonstratio*, czyli argumentacyjna część narracji, w której zawarto toposy osób, rzeczy lub czynności. Opisy postaci, miejsca, czasu i działania się miały bowiem uprawdopodobnić wywód i przekonywać odbiorców¹. W średniowiecznej parenezie owa demonstracja była wielokroć unaocznieniem nie tyle potencjalnym, ile spełnionym. Na przykład w publicznej przestrzeni kościoła Mariackiego w Gdańsku – a więc w sposób właściwy rozpowszechnianiu² – do moralnego zachowania przekonywała odbiorców tablica *Dziesięciorga przykazań*. Perswazję wzmacniała tu substytutywna względem opisowości aktualizacja wyobrażeniowa, ponieważ biblijny przekaz połączono z XV-wieczną zobrazowaną

¹ Teresa Michałowska, „Opis – pojęcie”, w *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska i in. (Wrocław: Ossolineum, 1990), 522.

² Rozpowszechnianie to termin zarówno prawny, jak i edytorski. Oznacza udostępnianie odbiorcom treści dzieła bez wykonywania jego kopii. W wypadku wykonywania i udostępniania kopii mówimy o publikowaniu.

codziennością (krajobrazem, architekturą, ubiorami postaci)³. Oczywiście zabytek ten należałoby interpretować na gruncie hermeneutyki biblijnej, ale możliwe byłoby też objaśnianie w ramach hermeneutyki literackiej, ponieważ kwaterom towarzyszą minuskułowe gotyckie inskrypcje i subskrypcje w języku niemieckim, a ponadto u schyłku epoki popularne były wierszowane dekalogi⁴. W sferze bardziej prywatnej, książkowej, funkcję parenetyczną pełniły przykładowo ilustracje drzeworytnicze (m.in. z postaciami czyhających na ludzkie dusze demonów), które towarzyszyły opisom i zaleceniom w ksylograficznych i drukowanych podręcznikach o „sztuce dobrego umierania”⁵.

W kolejnych stuleciach ilustracje niewątpliwie wpływały na jakość książkowych edycji – uprawdopodobniając, dopełniając czy choćby uatrakcyjniając przekaz tekstowy. Czy istnieje jednak ściślejszy związek między opisowością tekstu literackiego a jego ilustrowaniem? To pytanie, które chcemy postawić z perspektywy redaktora, któremu w udziale przypadło wydanie utworu literackiego i w związku z tym musiał podjąć decyzję o wyposażeniu go w warstwę plastyczną lub o zaniechaniu takiego działania. Na niedocenianą w tym między innymi zakresie rolę częstokroć anonimowego czy kolegiального redaktora jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Jan Trzynadlowski⁶, który poza tekstologią i edytorstwem wyróżnił też edytorstwo wydawnicze, rozumiane jako merytoryczno-techniczne przysposobienie do druku efektu pracy autora lub edytora-badacza (w odniesieniu do wydań pośmiertnych). Nie od razu pogląd Trzynadlowskiego został zaaprobowany, dlatego uznał on za stosowne odpowiedzieć recenzentowi swojej rozprawy *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Stanisławowi Dąbrowskiemu:

Oburza się recenzent, że pozwalam redaktorowi na podporządkowywanie koncepcji dzieła technicznej koncepcji książki. Uważny i przede wszystkim spokojny czytelnik zrozumie, o co mi tutaj chodzi. [...] Powtórzmy za Kleinerem, że nie każdy autor wyobraża sobie książkę, a przecież chodziło, bo o nic innego nie mogło chodzić, o zgodność układu dzieła z układem książki (czyli z jej koncepcją techniczną). Koncepcja dzieła to zupełnie inna sprawa! Wydawca finansujący edycję ma prawo odrzucić dzieło, gdy mu nie odpowiada jego koncepcja, łącznie z poziomem. Tak jest na całym świecie. Czy wydawca ma obowiązek drukowania wszystkiego, co mu autor przyniesie? Piszę raz „wydawca”, raz „redaktor”, gdyż i to zależy od struktury danego wydawnictwa. Ale to przecież zupełnie inna sprawa. Mnie chodziło dotychczas o adaptację tekstu, czasem bardzo złożonego, do kompozycji książki, np. podręcznikowej, albumowej, seryjnej itd. Gdyby tu redaktor nie miał nic do powiedzenia, żadna seria nie mogłaby się utrzymać! W ogóle po co mówić o wyższości jednego nad drugim? To zupełnie nie ma sensu. Obaj mimo wykonywania różnych prac muszą współdziałać z sobą, by ze skryptu lub maszynopisu powstała dobrze przemyślana książka.

Co do odpowiedzialności czy raczej współodpowiedzialności redaktora-wydawcy (wydawcy jako instytucji również oraz redaktora jako jednostki): redaktor na całym świecie jest współodpowiedzialny za opracowaną przez siebie edycję⁷.

³ Adam Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.* (Warszawa: PWN, 1979), 132 i n.

⁴ Wiesław Wydra, *Polskie dekalogi średniowieczne* (Warszawa: Pax, 1973); Teresa Michałowska, *Średniowiecze* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995), 382.

⁵ Maciej Włodarski, *„Ars bene moriendi” w literaturze polskiej XV i XVI w.* (Kraków: Znak, 1987).

⁶ Jan Trzynadlowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1976); Jan Trzynadlowski, *Autor, dzieło, wydawca* (Wrocław: Ossolineum, 1979).

⁷ Jan Trzynadlowski, „W odpowiedzi Stanisławowi Dąbrowskiemu”, *Pamiętnik Literacki* 71, z. 4 (1980): 443.

Współpraca wydawcy z autorem mogła oscylować między dwoma skrajnymi stanowiskami. „Ilustrowanie powieści jest dla autora zaszczytem i artystyczną przyjemnością...”⁸ – uważała Eliza Orzeszkowa, podczas gdy zdaniem Henry’ego Jamesa wszelka ilustracja to nieznosna ingerencja w materię literacką, która bez niej doskonale powinna się obyć⁹. Spór ten przybierał czasem nieoczekiwanie szeroki wymiar, ponieważ refleksja o literaturze była i jest obecna również w filozofii¹⁰. Przy czym interesująca nas problematyka relacji między opisowością a ilustrowaniem literatury to zagadnienie nie tylko estetyczne, ale również teoriopoznawcze i po trosze też ontologiczne, bo odnoszące się do empirycznych aspektów odbioru (oraz badania) tekstu literackiego. Tak stało się w wypadku polemiki Romana Ingardena ze Stanisławem Lemem. Ingarden, filozof uprawiający fenomenologię, postrzegał komunikat tekstowy o walorach artystycznych jako zjawisko (fenomen) dwuwymiarowe i czterowarstwowe¹¹. Wymiar pierwszy byłby, podług niego, wymiarem poziomym: przekaz tekstowy ma charakter linearny, bo komunikat czyta się, co przebiega sekwencyjnie w czasie. To właśnie liniowość komunikatu tekstowego odróżnia go na przykład od dzieła malarskiego, które ma charakter polowy (planimetryczny) i od dzieła architektonicznego, które ma charakter bryłowy (przestrzenny) – ten wymiar komunikatu określa jego sposób istnienia (ontologię). Natomiast w rozumnym odbiorze tekstu przez czytelnika realizowałby się wymiar drugi, o charakterze pionowym, złożony z czterech warstw: brzmień, znaczeń słownych, przedmiotów przedstawionych i wyglądom uschematyzowanych. Według Ingardena z samej specyfiki komunikatu językowego wynika, iż w wyglądach uschematyzowanych występują tzw. miejsca niedookreślenia. Dopiero czytelnik w procesie odbioru miałby dopełnić (dzięki doświadczeniu lub za pomocą wyobraźni) szczegóły postaci i tła akcji na podstawie zasugerowanych jedynie schematycznie wyglądom¹². Lem zauważył jednak, że teza taka zakłada, iż odbiorca dzieła posiada wyjątkową konstrukcję psychointelektualną – niemal myśli obrazami. Natomiast czytelnik przeciętny, posiadłszy znajomość konwencji literackich, czerpie przyjemność lektury głównie z obcowania z mniej lub bardziej kunsztownymi konstrukcjami językowymi¹³.

⁸ Eliza Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 1, oprac. Edmund Jankowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954), 133.

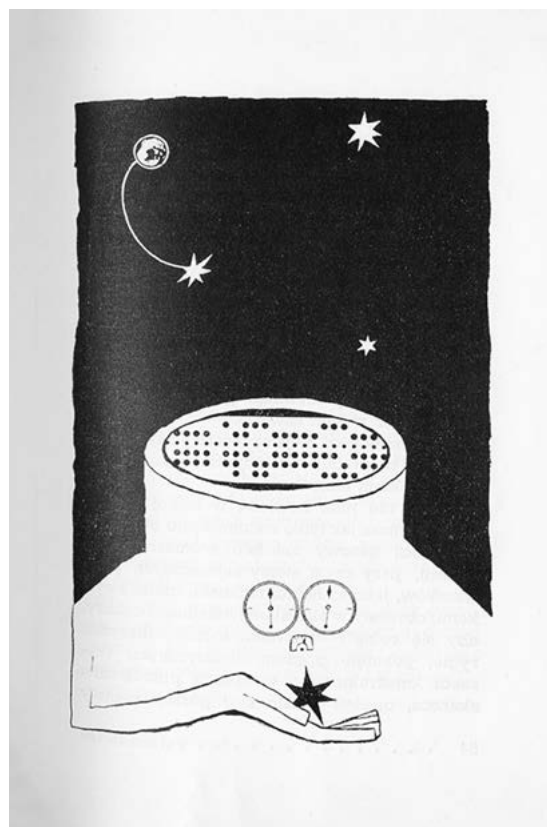
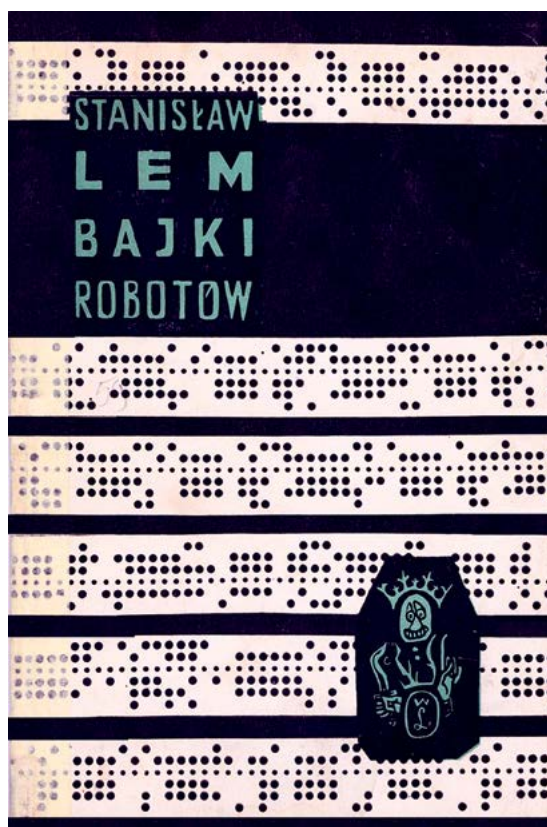
⁹ John Robert Harvey, *Victorian Novelist and their Illustrators* (London: Sidgwick & Jackson, 1970), 166–167.

¹⁰ Dawne i współczesne uwarunkowania badań teoretycznoliterackich zebrała Magdalena Saganiak w artykule „Poetyka opisowa wśród współczesnych nauk o literaturze”, *Tematy i Konteksty* nr 3 (2013): 78–96.

¹¹ Roman Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. Maria Turowicz (Warszawa: PWN, 1960).

¹² Warto zauważyć, że koncepcja miejsc niedookreślonych wzbudziła spore kontrowersje (zob. m.in.: Henryk Markiewicz, „Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim”, w *Nowe przekroje i zbliżenia* (Warszawa: PIW, 1974), 239–258. Wypada też zaznaczyć, że problem wzajemnych relacji słowa i obrazu, podejmowany nader chętnie przez badaczy różnych dyscyplin, doczekał się niezwykle bogatej literatury przedmiotu i przywołane stanowiska Ingardena oraz Lema są tylko jednymi z wielu. Dość wskazać choćby teksty: Edward Balcerzan, „Poezja jako semiotyka sztuki”, w *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Tadeusz Cieślowski i Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1980); Seweryna Wyślouch, „Literatura a sztuka i wizualne. W perspektywie semiotyki”, w *Literatura a sztuka wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994); Mieczysław Porębski, „Obrazy i znaki”, w *Sztuka a informacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986); Jan Białostocki, „Obraz i znak”. W *Wybór pism estetycznych*, s. 98–125. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2008.

¹³ Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 1 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975), 34–36.



Il. 1. Stanisław Lem, *Bajki robotów* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964).
Ilustracja Szymona Kobylińskiego

Notabene w wypadku powieści Lema ilustrowane były w zasadzie jedynie *Bajki robotów* (Wydawnictwo Literackie 1964), swoją oprawę graficzną zawdzięczające Szymonowi Kobylińskiemu¹⁴ oraz *Cyberiada* (Wydawnictwo Literackie 1965), której warstwę plastyczną opracował Daniel Mróz¹⁵. Ten drugi zresztą, o czym warto w tym miejscu nadmienić, nawiązał z Lemem wyjątkową więź, która znalazła odbicie w ilustracjach. Obaj spotkali się zapewne w redakcji „Przekroju”, którego Mróz był stałym ilustratorem i twórcą charakterystycznej, oryginalnej, szaty graficznej czasopisma. I choć artysta nie przepadał za fantastyką naukową, którą określał „kosmicznymi pierdołami”, to zauroczony poczuciem humoru pisarza zdecydował się zilustrować jego opowiadania¹⁶. Uchwyciwszy zaś specyficznego ducha opowieści Lema, uczynił to tak znakomicie¹⁷, że pisarz się nimi zachwycił i, przygotowując rozszerzone wydanie dzieła, podsuwał artyście nowe pomysły, na bazie których – jak twierdził – „[z]abawne można koncytować Rysunki”¹⁸. Tak pisał do Mroza:

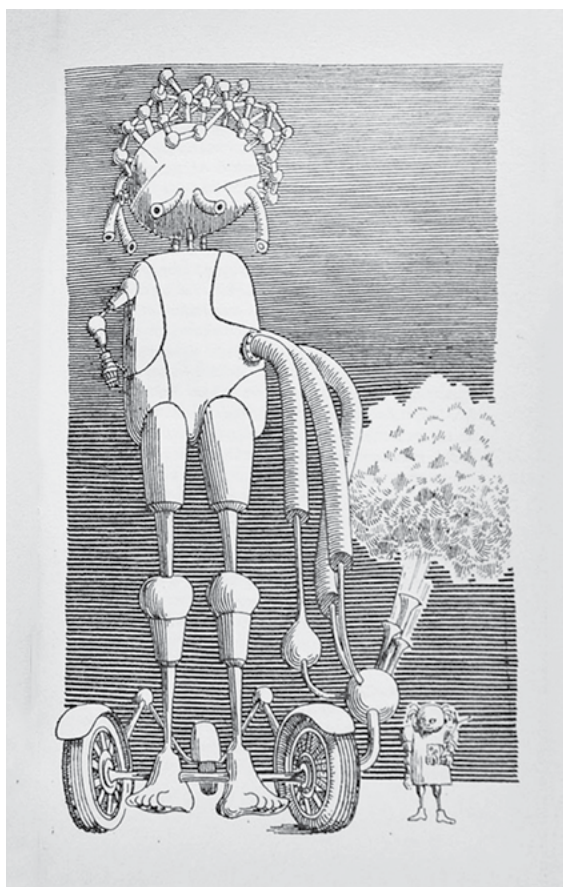
¹⁴Współpraca obu twórców zaowocowała dziesięć lat później wspólną książką *Śmiechu warci. Zbiór karykatur*, zawierającą rysunki satyryczne Kobylińskiego i wstęp Lema, a wydaną przez Wydawnictwo „Horyzonty”, zob. *Śmiechu warci. Zbiór karykatur*, wstęp Stanisław Lem (Warszawa: wydawnictwo Horyzonty, 1974).

¹⁵Daniel Mróz stworzył ostatecznie dwie serie ilustracji do *Cyberiady*, z których pierwsza użyta została w wydaniu pierwszym z 1965 r., a druga w trzecim, rozszerzonym, powstałym w roku 1972. Zob. Tomasz Gryglewicz, „Ilustracje Daniela Mroza do *Cyberiady* Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej”, *Quart* nr 3–4 (2015): 187–199.

¹⁶„Kosmiczne pierdoły. Kultowe ilustracje do dzieł Lema na wystawie w Gdyni”, *Gazeta Wyborcza* 22.08.2012.

¹⁷T. Gryglewicz, 189. Zob. też: Piotr Sitkiewicz, „Bestiariusz Lema według Mroza”, W *Bestiariusz Lema według Mroza*, redakcja Janusz Górski, Piotr Sitkiewicz (Gdańsk, wydawnictwo Czysty Warsztat 2012), s. 61–86.

¹⁸Z listu do Daniela Mroza datowanego na 12 czerwca 1971, zob. Stanisław Lem, *Listy albo opór materii*, wybór i opracowanie Jerzy Jarzębski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 83 (pisownia oryginalna).



Il. 2. Stanisław Lem, *Cyberiada* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972).
Ilustracja Daniela Mroza

Wydaje mi się, że tu jest szereg dróg. Można by np. sparodiować pewne techniki drzeworytowe, typowo XIX-wieczne. Można by wziąć z paleontologicznego atlasu jakiego Brontozaura i wykonać jego Przekrój, a w środku umieścić Instytuty Naukowo-Badawcze też przekrojone. Ludzi można potraktować na zasadzie Ciasta, Kulfonów, Niewypieków, Zakalca [...], można więc ciągnąć z różnych stron. W domu mam Xięgę niemiecką o robotach serio, z różnych czasów pozbierane toto, i chętnie bym to podrzucił [...], **bo bardzo mi zależy na Pana rysunkach do tej edycji**¹⁹.

Dlaczego zatem ilustracje zamieszczono tylko w kilku tekstach Lema? Być może stało się tak dlatego, że wydawcy upatrywali odbiorców tych utworów w młodszych czytelnikach, dla których obraz jest bardzo istotnym elementem przekazu treści²⁰. Niewykluczone, że powód był jeszcze inny, a jako że hermeneutyka posiłkuje się między innymi strukturalizmem czy semiotyką²¹, spróbujmy rzecz wyjaśnić w sposób im właściwy. Może przyczyną była obecna w powieściach futurologicznych przeznaczonych „dla dorosłych” – od *Astronautów* (Czytelnik

¹⁹Lem, *Listy albo opór materii*, s. 86; pisownia oryginalna [podkr. – K.K.W.].

²⁰Janina Wiercińska, „Książka obrazkowa dziecka – tradycje i współczesność”, w *Sztuka i książka* (Warszawa: PWN, 1986), 76 i *passim*. (*Bajki robotów* w latach 80. ubiegłego wieku stały się lekturą dla szkół podstawowych).

²¹O metodologicznej niesamodzielności i niescientystycznym wymiarze hermeneutyki literackiej pisali m.in. Umberto Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. Wojciech Soliński (Warszawa: wydawnictwo Volumen, 2002) oraz Michał Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007).

1951) do *Fiaska* (Wydawnictwo Literackie 1987) – nieprzystawalność świata przedstawionego do rzeczywistości pozatekstowej i związane z nią obawy wydawców, że „wsparcie” ilustracyjne mogłoby zawęzić lub – co gorsza – zdeformować interpretację opisów rzeczowych, nieposiadających wszak jeszcze swoich desygnatów (*vel* referentów). Zwłaszcza deformacja mogła powodować niezamierzoną śmieszność, w tym najmniej pożądaną dla wydawcy – ironię. Chyba że inkongruencja²² była zgodną z intencją pisarza, integralną częścią kreacji literackiej. Mówiąc oględnie, stosunkowo niewiele jeszcze rozprawiano w latach 60. ubiegłego wieku o niebiologicznej inteligencji, a już mało komu przychodziło do głowy, by przedstawić na modłę dziejów minionych – i w dawnych formach literackich – bajające roboty oraz heroiczną cyberepikę sławiącą gesta elektrycerzy²³. Komizm stanowił też cechę gatunkową grotesek fantastyczno-naukowych, to jest *Dzienników gwiazdowych*, których bohaterem był kosmiczny wędrowiec Ijon Tichy (Iskry 1957)²⁴. Niektóre edycje również wyposażono w ilustracje, które sporządził sam Lem²⁵, a jego prace – użyte po raz pierwszy w wydaniu czwartym poszerzonym (Czytelnik 1971)²⁶ – stanowiły całkowite przeciwieństwo stechniczowanych wizji Kobylińskiego i Mroza, wpisując się idealnie w groteskową konwencję opowiadań.

Powróćmy raz jeszcze do słów Orzeszkowej, bo wszak właśnie w czasach jej współczesnych powstało bodaj najwięcej ilustrowanych wydań utworów literackich. Co ciekawe, opinia pisarki, jakoby „[i]lustrowanie powieści [było] dla autora zaszczytem i artystyczną przyjemnością”²⁷, zrodziła się bynajmniej nie w związku z wydaniem przez nią *Nad Niemnem* – powieści niezwykle bogatej w opisy przyrody, ale pozbawionej oprawy plastycznej. Była natomiast reakcją na odmowę zilustrowania utworu *Mirtali* przez bliżej nieznanego malarza. Swoją decyzję uzasadnił on „niewiernym czy fantazyjnym odwzorowaniem”²⁸ przez autorkę starożytnego Rzymu. Wcale nie zmartwiona tym zdarzeniem Orzeszkowa pisze w liście do warszawskiego wydawcy Franciszka Salezego Lewentala, z którym niejednokrotnie współpracowała:

²²Na temat funkcji przeciwieństw w komizmie pisał Jerzy Ziomek, „Komizm – spójność teorii i teoria spójności”, w *Powinowactwa literatury* (Warszawa: PWN, 1980), 319–354.

²³Ta gra przeciwieństw mogła przybrać w czasach gomółkowskich (tj. w latach pierwszych edycji *Bajek robotów* i *Cyberiady*) szczególnie wyrazisty charakter, słabo uchwytny dla dzisiejszego czytelnika. Z jednej bowiem strony „polski stalinizm” adaptował Leninowski, ponoć, slogan „komunizm – władza radziecka plus elektryfikacja” – z różnym społecznym oddźwiękiem, co pokazał Edward Redliński w *Konopielce* (1973). Z drugiej zaś – z niezwykłą powagą bądź żartobliwie ale bardzo szeroko dyskutowano wtedy o „poprawności” *Krzyżaków* Aleksandra Forda (1960), w tym o realiach historycznych dotyczących średniowiecznego rycerstwa. Miał w tym swój udział wspomniany Szymon Kobyliński, który okazał się wieloletnim popularyzatorem rycerskiej i szlacheckiej kultury oraz dziejów polskiej wojskowości – zob. zbiór *Szymona Kobylińskiego gawędy o bronii i mundurze* (Warszawa: Wydawnictwo MON, 1984).

²⁴W wydaniu *Dzienników...* z roku 1973 znalazło się również ilustrowane przez Lema opowiadanie *Kongres futurologiczny* (pierwodruk w zbiorze *Bezsensowność* z 1971).

²⁵Wypada zauważyć, że Lem podchodził do swych prac z dużym dystansem, co ujawnił między innymi w rozmowie z Tomaszem Fijałkowskim, mówiąc: „Nie jest źle – widzę, że wiele mogę zarobić rysunkiem, duże szanse się przede mną otwierają”. *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fijałkowski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 135.

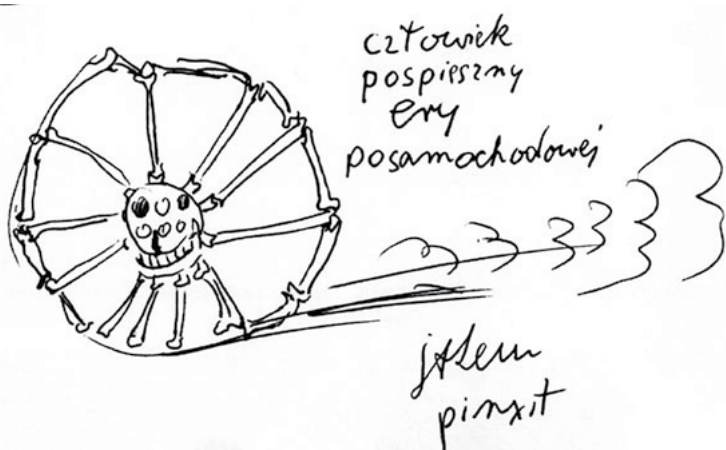
²⁶Ponownie ilustracji autora użyto także w wydaniu 5 powstałym w Czytelniku (1976) oraz w edycjach zagranicznych (m.in. amerykańskich: Nowy Jork: The Seabury Press, 1976; Nowy Jork: Camelot and Discus Books, 1977 i niemieckich: Berlin: Volk und Welt, 1976; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978). W kolejnych latach wykorzystało je również Wydawnictwo Literackie (2001, 2002, 2003, 2012, 2016, 2018, 2019). Por. Anna Baranowa, „Śmieszne i straszne. Rysunki Stanisława Lema. Na marginesie wystawy w Galerii dylag.pl Kraków 13 marca – 26 kwietnia 2008”, *Quart* nr 2 (2008): 112.

²⁷Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 1, 133.

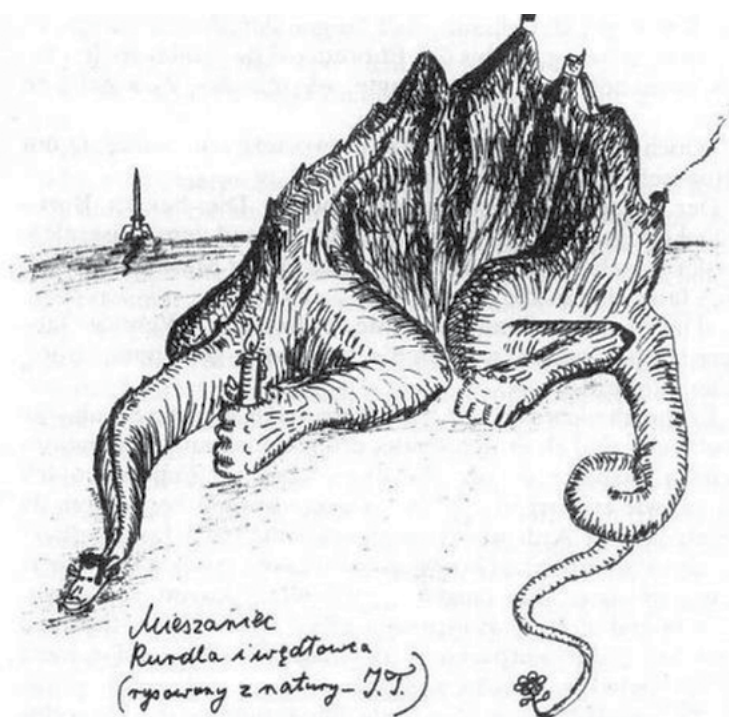
²⁸Orzeszkowa, 132.

Mniemam, że w długoletnich stosunkach naszych Sz[anowny] Pan nie spostrzegł we mnie pewnego swej nieomyślności zarozumienia. Tym razem jednak przekonana jestem, że ów malarz słuszności nie miał i tę przyczynę objawił nie chcąc wydawać się z jakąś inną, istotną. Może powieść nie podobała mu się o tyle, aby obudzić artystyczny popęd ku jej przyozdabianiu czy raczej tłumaczeniu za pośrednictwem ołówka²⁹.

A przywoławszy jeszcze kilka innych, już pozaartystycznych powodów, dla których ów malarz najpewniej odmówił stworzenia ilustracji do *Mirtali*, dodała:



Il. 3. Stanisław Lem, *Dzienniki gwiazdowe* (Warszawa: Czytelnik, 1971). Ilustracje autora.



Wszystkie przypuszczenia te nasuwają mi się ze względu na pojęcie o zadaniu artysty ilustrującego powieść. Cóż bowiem ma on w rysunkach swych za pisarzem powtarzać? **Przede wszystkim ludzi.** W rysowaniu ludzi nie przeszkodzi bynajmniej omyłka popełniona przez autora w ilości kolumn albo szerokości przestrzeni opisywanej miejscowości. Jeżeli szczegół architektoniczny albo toaletowy jest u pisarza błędnym, rysownik uczynić go może takim, jakim był istotnie, dysharmonii przez to w całość dzieła nie wprowadzając, jak nie wprowadził jej Andriolli rysując moją Gołdę z rozpuszczonymi włosami, gdy ja ją opisywałam ze splecionymi. [...] **Zresztą coś – nieba, klimatu, fauny i flory rzymskiej ilustrujący powieść rysować nie będzie**³⁰.

²⁹Orzeszkowa.

³⁰Orzeszkowa [podkr. – K.K.W.].



Gołda i Abel Karaim na jarmarku.

Il. 4. Eliza Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz*
(Warszawa: S. Lewental, 1879).
Ilustracja Michała Elwiro Andriollego.

Tym samym pisarka nie tylko wytłumaczyła, jak postrzega rolę ilustratora, ale niejako przy okazji zdradziła też powody, dla których oprawy plastycznej nie doczekało się *Nad Niemnem* – dzieło wręcz przepełnione opisami, tyle że „klimatu” i „flory” – a otrzymał ją *Meir Ezofowicz*. To w nim bowiem znalazł się przywołany w liście do Lewentala opis Gołdy: „Obok starego Abła stała Gołda, wysmukła, prosta, poważna jak zawsze, z koralowym naszyjnikiem swym, spuszczonej nizko na szarą koszulę i z opływającym plecy kruczym warkoczem”³¹, który na środki plastyczne przełożył Michał Elwiro Andriolli. Mistrz ten znany był zresztą z predylekcji do oddawania typów ludzkich, czemu znakomity dowód dał w cyklu rycin do Altenbergowskiego wydania *Pana Tadeusza* (1882), spośród rozlicznych opisów umieszczonych w Mickiewiczowskiej epopei wybierając te dotyczące fizjonomii i cech charakterologicznych poszczególnych bohaterów. I choć sporządzona przez niego swoista galeria „sugestywnych typów ludzi – mieszkańców dworku szlacheckiego, scen z jego życia w urokliwej, po trosze romantycznej scenerii i manierze”³² nie wszystkich urzekła³³, to nie można jej było odmówić niepowtarzalnego uroku.

³¹Eliza Orzeszkowa, *Meir Ezofowicz. Powieść z życia Żydów* (Warszawa: S. Lewental, 1879), 156.

³²Małgorzata Komza, *Mickiewicz ilustrowany* (Wrocław: Ossolineum, 1987), 247.

³³Dość przywołać opinię Aleksandra Świętochowskiego: „ile razy usłyszę, że ten cenny niegdyś artysta ma ilustrować jakieś arcydzieło literatury naszej, uczuвам dreszcz śmiertelny. Spodziewam się ujrzeć postacie cudaczne jakieś, nienaturalnie przekręcone [...] w pozach prowincjonalno-teatralnych [...]. Niestety wszystkie te właściwości wystąpiły w *Panu Tadeuszu*. Szkoda dobrego przedsięwzięcia i nakładu”. Cyt. za: Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, 246.



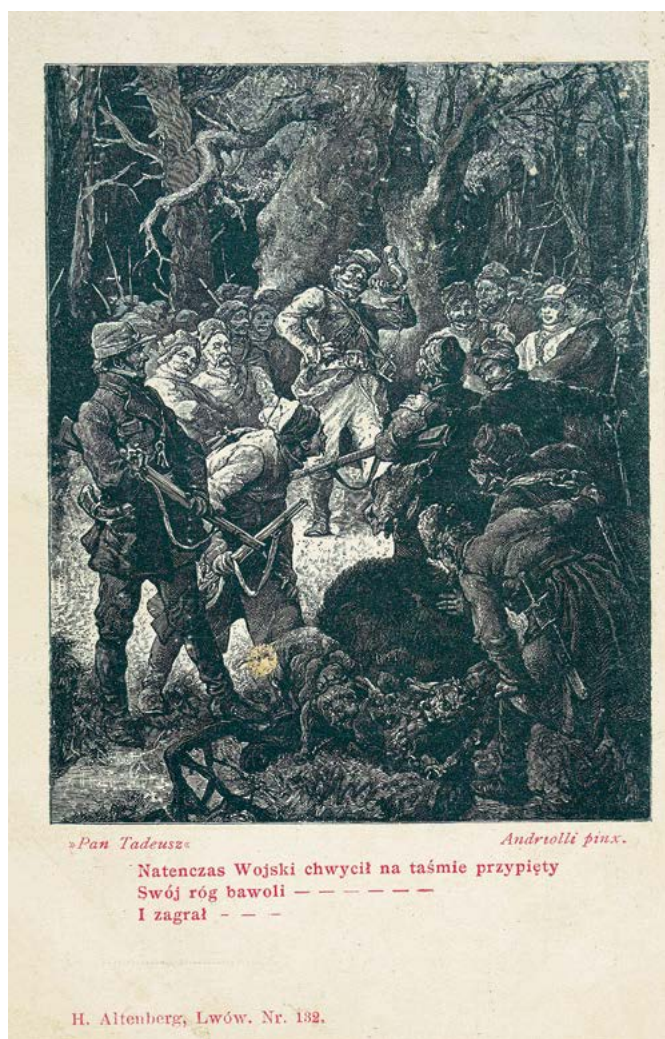
Il. 5. Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz* (Lwów, 1882). Ilustracja Michała Elwiro Andriollego.

Uroku tak silnego, że mimo powstania w późniejszym czasie wielu innych cyklów ilustracji do *Pana Tadeusza*, opracowanych między innymi przez Stanisława Masłowskiego, Tadeusza Gronowskiego, Jana Marcina Szancera (i notabene skoncentrowanych również na opisach postaci), prace Andriollego wciąż cieszyły się niesłabnącą popularnością. Niemały udział miało w tym ich rychłe „oderwanie się” od ilustrowanej nimi książki i usamodzielnienie w postaci pocztówek. W takiej formie rozpropagowano zresztą także i inne ryciny Andriollego, między innymi do *Konrada Wallenroda*, oraz prace innych ilustratorów (w tym Juliusza Kossaka, Włodzimierza Tetmajera i Czesława Borysa Jankowskiego)³⁴, i to nie tylko do utworów Mickiewicza (vide Piotr Stachewicz i ilustracje do *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza).

Owa ciekawa tendencja zamieszczania na pocztówkach ilustracji do utworów literackich pokazuje, jak ważne były te dzieła dla ówczesnych odbiorców, ujawniając tym samym jeden z istotniejszych powodów, dla którego wydawcy decydowali się wtedy na zamieszczanie w swych edycjach materiału plastycznego. W większości wypadków nie były to bowiem wydania przypadkowych utworów, lecz tekstów mających podtrzymać na duchu, wypełnić misję społeczną i patriotyczną. Ilustrowanie dzieł Mickiewicza, Sienkiewicza czy Słowackiego było nie tyle zwykłym wzbogacaniem ich o warstwę plastyczną, ile rodzajem manifestu uczuć do Ojczyzny. Manifestu, z którego nie rezygnowano nawet mimo wyższych kosztów produkcji ilustrowanej edycji, którą – by trafiła do jak najszerzego odbiorcy – oferowano w subskrypcji lub sprzedaży ratalnej³⁵.

³⁴Alicja Bajdor, Halina Natuniewicz, „*Pan Tadeusz*” w ilustracjach (Gdańsk: KAW, 1984), 21.

³⁵Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, 253.



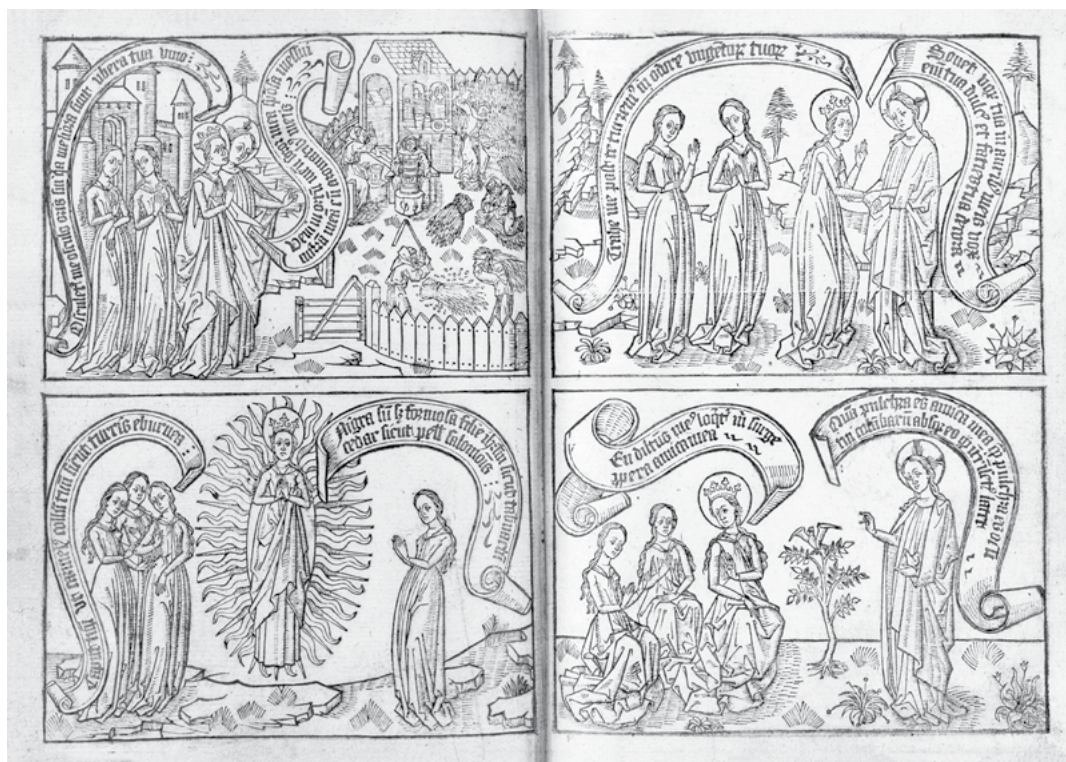
Il. 6. Pocztówka z reprodukcją ryciny Michała Elwiro Andriollego do *Pana Tadeusza* (Kraków: Druk W.L. Anczyca i Spółki [do 1905])

Dla niniejszych rozważań skoncentrowanych wokół zagadnienia relacji między opisowością a ilustrowaniem szczególnie trafna wydaje się opinia Antoniego Gawińskiego, którego zdaniem:

[i]lustracja idąc ręką w rękę z myślą i intencjami autora, winna być tylko objaśniającym momentem – niejako **podkreśleniem największych piękności dzieła, wyrażonym plastycznie**. Które momenty wybrać, jako godne takich podkreśleń i do nich się nadające – rzecz to artysty – ilustratora; jak je zrozumieć i odczuć – kwestia to jego talentu i indywidualności: narzucać szablonu artyście nie można. Można wszakże i powinno się wymagać od niego, aby pojęcie chwili ilustrowanej było najbardziej zbliżone do tego, jakie dał nam poeta w żywym swym słowie. **Ilustrator** bowiem nie jest właściwie kompozytorem, ale wirtuozem, który **tłumaczy obraz pisany na obraz malowany**³⁶.

Oznaczałoby to zatem, że ilustracja nie jest elementem, który można utożsamiać tylko z książką dla młodszego odbiorcy (ze względów estetyczno-poznawczych), a jej umieszczenie w publikacji jest kwestią o wiele bardziej złożoną. W jednych wypadkach wynikającą z chęci podniesienia wartości książki, w innych z pragnienia (a czasem konieczności) uzupełnienia tekstu o elementy niewyraźne za jego pomocą.

³⁶Antoni Gawiński, „Dziady, cykl ilustracji Czesława B. Jankowskiego”, *Prawda* nr 8 (1900): 92–93 (wyróżnienie – K.K.W.)



Il. 7. *Canticum canticorum* (Niderlandy, ok. 1465);
k. 1v–2r (egzemplarz ze zbiorów The Morgan Library & Museum w Nowym Jorku, sygn. PML 21990).

Mogło również dojść do zachwiania proporcji w komunikowaniu słowem i obrazem na rzecz obrazu. Oczywiście przekazy obrazowe zastępujące tekst nie są wymysłem współczesnej kultury. Początków tego zjawiska doszukiwać się można bowiem już w czasach antycznych, w których tworzone z większą lub mniejszą maestrią *imagines* odgrywały niepoślednią rolę, niejednokrotnie – niczym w komiksie – układając się w sekwencję scen mogących śmiało obejść się bez tekstu³⁷. Podobnie rzecz miała się też w dobie średniowiecza. Dość wspomnieć rozliczne, sporządzone w wersjach ksylograficznych, edycje *Biblia pauperum* czy *Canticum canticorum* [il. 7], w których obraz służący tak samo piśmiennym jak niepiśmiennym nieomal całkowicie wyeliminował tekst dostępny jedynie wąskiemu gronu tych pierwszych³⁸. Na gruncie rodzimym ciekawym przykładem relacji między opisowością i ilustracyjnością mogą być edycje komiksów tandemu Kornel Makuszyński – Marian Walentynowicz. W ich słowno-obrazkowych opowiastkach o Koziółku Matołku, małpce Fiki-Miki, smoku wawelskim czy Wandzie (wydawanych w latach 1933–1938) sekwencje obrazkowe zastępowały niemal całkowicie opisy, a czterowersowe rymowane subskrypcje zawierały pozostałe elementy narracji i ewentualnie dialogi. Należy jednak zwrócić uwagę, że tę kompozycyjną „symbiozę” uzyskano przez oddanie w druku układu, w którym obrazki jednakowo konsekwentnie łączyły się bezpośrednio z wierszowanym tekstem na każdej kolumnie. Mogła to wykonać międzywojenna poligrafia, ponieważ ilustracje były technicznie dość proste. Materiał ilustracyjny ze

³⁷Anna Świderkówna, Maria Nowicka, *Książka się rozwija* (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1970), 231–270.

³⁸Maciej Włodarski, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV–XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1991), 5–7.

względem na technikę reprodukcji można bowiem podzielić na jednotonalny (kreskowy i drukowany jednolitym kolorem bez odcieni) oraz wielotonalny (siatkowy *vel* rastrowy), przy czym w każdej grupie mogą występować ilustracje jedno- i wielobarwne. (publikacje Makużyńskiego i Walentynowicza zawierały wielobarwne ilustracje jednotonalne). Do ilustracji kreskowych zalicza się rysunki techniczne, mapy z polami kreskowanymi lub kropkowanymi, faksymile pisma ręcznego, grafiki artystyczne (w tuszu, węglu, ołówku itp.), drzeworyty, miezdzioryty, winiety, przerywniki, inicjały, fotografie (fotokopie) rysunków lub druków. Ilustracje siatkowe to: diapozytywy (slajdy) i odbitki fotograficzne, oryginały malarskie (zarówno wykonane przy użyciu farb, jak i np. akwatinty), niektóre grafiki (np. akwaforty), reprodukcje rękopisów (nie tylko wyposażone w dekorację malarską, ale także z wyblakłym bądź rozmytym atramentem) itp. Czynnikiem decydującym w tej klasyfikacji jest więc występowanie lub brak przejść tonalnych. Ponieważ reprodukcja ilustracji za pomocą siatki (rastra) była droższa ze względu na konieczność użycia gładkiego papieru, wydawcy często decydowali się na wklejanie (wszywanie) pojedynczych kart z ilustracją wielotonalną w książkę drukowaną na tańszym, bardziej porowatym papierze. Kartek owych nie można jednak wklejać w dowolne miejsce bloku książki, lecz (znowu z powodów finansowych) między składki bądź w ich środek. To z kolei wymaga redakcyjnego opracowania materiału ilustracyjnego, niewystępującego przecież w bezpośredniej bliskości tekstu³⁹, do którego obraz się odnosi. Innymi słowy, konieczne jest zredagowanie podpisów do reprodukcji, odsyłaczy w tekście, a często również – spisu ilustracji. Wszystkie te dodatkowe czynności redakcyjne nie są konieczne, gdy ilustracja może być drukowana na tym samym papierze co tekst. Rzecz w tym, że papiery gładkie, umożliwiające drukowanie wysokiej jakości ilustracji zarówno jedno-, jak i wielotonalnych, to albo kosztowne papiery kredowe o wysokiej gramaturze albo papiery powlekane, tzw. chromolux, opatentowane przez zachodnioniemiecką firmę Zanders w 1958 r.⁴⁰. Dziś na papierach powlekanych drukuje się masowo i kolorowe czasopisma, i szkolne podręczniki, ale nie było ich jeszcze w latach 30. ubiegłego wieku, a w latach 60. do tej konfekcji papierniczej nie miała dostępu polska poligrafia, działająca za żelazną kurtyną.

Wzajemne współistnienie słowa i obrazu w książce determinują zatem nie tylko poglądy filozoficzne, odczucie estetycznego przeżycia, teoria poznania na poziomie mentalnym i wyobraźniowym czy psychologia rozwoju i nauczania. W niniejszym artykule chcieliśmy tę problematykę tylko zasygnalizować, zwracając jednak badaczom uwagę na to, że na co dzień ta koegzystencja jest uwarunkowana również technologicznie i – co za tym idzie – finansowo. Oznacza to, że na brak warstwy plastycznej niejednokrotnie (zwłaszcza w czasach PRL) mogła mieć wpływ rzeczywistość ekonomiczna, gdyż każda ilustracja oznaczała wzrost kosztów produkcji, a tym samym również ceny książki, zatem jeśli nie była ona w niej niezbędna – tak jak w publikacjach dla dzieci i młodzieży – wówczas z niej rezygnowano.

³⁹Por. zalecenia opracowania materiału ilustracyjnego w jednym z nowszych poradników redaktorskich – Adam Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 226 i n.

⁴⁰Informacja na temat Zanders Paper GmbH dostępna online na portalu rynekpapierniczy.pl (dostęp: 15.02.2020).

Bibliografia

- Bajdor, Alicja. Natuniewicz, Halina. „Pan Tadeusz” w ilustracjach. Gdańsk: KAW, 1984.
- Balcerzan, Edward. „Poezja jako semiotyka sztuki”. W *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Zredagowane przez Tadeusz Cieślowski i Janusz Sławiński, 21-39. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1980.
- Baranowa, Anna. „Śmieszne i straszne. Rysunki Stanisława Lema. Na marginesie wystawy w Galerii dylag.pl Kraków 13 marca – 26 kwietnia 2008”. *Quart* nr 2 (2008): 112.
- Bestiariusz Lema według Mroza*. Zredagowane przez Janusz Górski i Piotr Sitkiewicz. Gdańsk: wydawnictwo Czysty Warsztat, 2012.
- Białostocki, Jan. „Obraz i znak”. W *Wybór pism estetycznych*, s. 98–125. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2008.
- Eco, Umberto. *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Przetłumaczone przez Wojciech Soliński. Warszawa: wydawnictwo Volumen, 2002.
- Gawiński, Antoni. „Dziady, cykl ilustracji Czesława B. Jankowskiego”. *Prawda* nr 8 (1900): 92–93.
- Gryglewicz, Tomasz. „Ilustracje Daniela Mroza do *Cyberiady* Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej”. *Quart* nr 3–4 (2015): 187–199.
- Harvey, John Robert. *Victorian Novelist and their Illustrators*. London: Sidgwick & Jackson, 1970.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przetłumaczone przez Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1960.
- Januszkiewicz, Michał. *W-ko hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Kobyliński, Szymon. *Śmiechu warci. Zbiór karykatur*. Wstęp napisał Stanisław Lem. Warszawa: wydawnictwo Horyzonty, 1974.
- Komza, Małgorzata. *Mickiewicz ilustrowany*. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Labuda, Adam. *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.* Warszawa: PWN, 1979.
- Lem, Stanisław. *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 1. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- . *Listy albo opór materii*. Wybrane i opracowane przez Jerzy Jarzębski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- Markiewicz, Henryk. „Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim”. W *Nowe przekroje i zbliżenia*, s. 239–258. Warszawa: PIW, 1974.
- Michałowska, Teresa. „Opis – pojęcie”. W *Słownik literatury staropolskiej*. Zredagowane przez Teresa Michałowska i in., 522. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- . *Średniowiecze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Orzeszkowa, Eliza. *Listy zebrane*. T. 1. Opracowane przez Edmund Jankowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954.
- . *Meir Ezołowicz. Powieść z życia Żydów*. Warszawa: S. Lewental, 1879.
- Porębski, Mieczysław. „Obrazy i znaki”. W *Sztuka a informacja*, 81–104. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Saganiak, Magdalena. „Poetyka opisowa wśród współczesnych nauk o literaturze”. *Tematy i Konteksty* nr 3 (2013): 78–96.
- Szymona Kobylińskiego gawędy o bronii i mundurze. Warszawa: Wydawnictwo MON, 1984.

- Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Świderkówna, Anna. Nowicka, Maria. *Książka się rozwija*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1970.
- Trzynadłowski, Jan. *Autor, dzieło, wydawca*. Wrocław: Ossolineum, 1979.
- . *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1976.
- . „W odpowiedzi Stanisławowi Dąbrowskiemu”. *Pamiętnik Literacki* 71, z. 4 (1980): 443.
- Wiercińska, Janina. „Książka obrazkowa dziecka – tradycje i współczesność”. W *Sztuka i książka*, 76-98. Warszawa: PWN, 1986.
- Włodarski, Maciej. „*Ars bene moriendi*” w literaturze polskiej XV i XVI w. Kraków: Znak, 1987.
- . *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV–XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1991.
- Wolański, Adam. *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Wydra, Wiesław. *Polskie dekalogi średniowieczne*. Warszawa: Pax, 1973.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Ziomek, Jerzy. „Komizm – spójność teorii i teoria spójności”. W *Powinowactwa literatury*, 319–354. Warszawa: PWN, 1980.

SŁOWA KLUCZOWE:

Adam Mickiewicz

opis literacki

ilustrowanie

STANISŁAW LEM

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie: czy istnieje ściślejszy związek między opisowością tekstu literackiego a jego ilustrowaniem, przy czym zostaje ono zadane z perspektywy redaktora, któremu w udziale przypadło wydanie utworu literackiego i w związku z tym musi podjąć decyzję o wyposażeniu go w warstwę plastyczną lub o zaniechaniu takiego działania. Przywołując przykłady ilustrowanych wydań utworów między innymi Stanisława Lema, Elizy Orzeszkowej czy Adama Mickiewicza, autorzy pokazują, że za decyzją o ilustrowaniu (lub nie) stało wiele różnych czynników od estetycznych, przez wręcz patriotyczne, dydaktyczne, aż po technologiczne i ekonomiczne.

Eliza Orzeszkowa

EDYCJE LITERACKIE

redagowanie literatury

NOTY O AUTORACH:

Bogdan Hojdis (ur. 1963) – profesor nadzwyczajny na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Mediewista literaturoznawca, edytor. Autor i współautor m.in. publikacji książkowych: *O współistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza* (2000), *Literatura staropolska* (2009), *Literackie fragmenty w XVI-wiecznej sylwie rodziny Pieniążków ze Skrzydłnej* (2009), *Tematyka średniowieczna w polskiej fabule filmowej* (2013). W latach 2014–2017 kierował kilkoma projektami dygitalizacyjnymi, które dotyczyły zbiorów drukowanych i rękopiśmiennych Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wykonawca w projektach edytorskich finansowanych przez NPRH: druki polskie do 1543 r. – edycje i monografia bibliograficzno-bibliologiczna (UAM); dokończenie wydania sejmowego *Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego* (IBL PAN).

Katarzyna Krzak-Weiss (ur. 1972) – profesor nadzwyczajny na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Historyczka sztuki, literaturoznawczyni, bibliolożka. Zafascynowana historią książki i grafiką książkową, zwłaszcza czasów dawnych oraz XIX i XX stulecia; autorka artykułów poświęconych typografii i grafice ilustracyjnej, a także monografii: *Polskie sygnety drukarskie od XV do połowy XVII wieku* (2006) i *W ogrodzie duszy. Studia nad wyposażeniem graficznym polskich edycji modlitewnika „Hortulus animae”* (2014); redaktorka serii prezentującej rękopiśmienne modlitewniki iluminowane powstałe w kręgu Stanisława Samostrzelnika oraz polskiego tłumaczenia książki Waltera Crane’a *O zdobnictwie książek dawnych i nowych* (2018).

Opis autotematyczny na przykładzie poezji kobiet. Przypadek Joanny Pollakówny

Joanna Grądział-Wójcik

ORCID: 0000-0001-9770-6234

Metarefleksja poetycka¹ jest ważnym, choć niedocenianym wątkiem poezji pisanej przez kobiety. Większość autorek wierszy tematyzuje (swój) sposób pisania, zastanawia się nad rolą i celowością sztuki słowa, a niekiedy – budując własne projekty poetyckie – teoretyzuje równocześnie na ten temat. U niektórych twórczyń metapoetyckość staje się stanem skupienia podszytych autotematyczną refleksją wierszy, która przez lata rozrasta się i ewoluuje, stale towarzysząc sukcesywnie pisanym tekstom. Myślę tu chociażby o oryginalnych i znaczących – artystycznie, a czasem i objętościowo, bo stanowiących dorobek całego życia – projektach samoświadomej sobie poezji Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Krystyny Miłobędzkiej, Urszuli Kozioł, Bogusławy Latawiec, Ewy Lipskiej, a także licznych autorefleksyjnych tekstach Anny Kamieńskiej, Haliny Poświatowskiej czy Joanny Pollakówny. Z młodszych zaś poetek

¹ W tekście tym posługuję się wymiennie terminami „autotematyzm”, „metapoetyckość”, „metarefleksja” z całą świadomością różnic w zakresie genezy i znaczenia tych terminów oraz problemów definicyjnych związanych z płynnością terminologiczną i zakresem ich występowania, a także uzależnieniem interpretacji analizowanego zjawiska od wpływu zmieniającej się literatury i współczesnych języków jej opisu. Ważny problem teoretycznoliteracki stanowi bowiem sytuacja autotematyzmu jako kategorii wypracowanej przez paradygmat strukturalno-semiotyczny w kontekście projektu ponowoczesności i nowych metodologii. Ta obecna kondycja autotematyzmu stała się przedmiotem rozważań uczestników konferencji *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, która odbyła się 28 i 29 listopada 2019 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (publikacja pod takim samym tytułem ukaże się w 2021 roku).

wymienić można między innymi twórczość Joanny Mueller, Marzanny Bogumiły Kielar czy Julii Fiedorczuk. Lista to przykładowa i dalece niekompletna, ale też nieprzypadkowa.

W historycznoliterackim odbiorze dominuje założenie, iż metapoetyckość, jako szczególna funkcja myślenia o poezji w poezji, jest domeną męską. Albo też – inaczej rzecz ujmując – w recepcji poezji przeważają opracowania tematu koncentrujące się niemal wyłącznie na twórczości mężczyzn². Jeśliby zaś przyjrzeć się samej praktyce pisarskiej, trudno znaleźć zauważalne różnice w częstotliwości czy natężeniu autorefleksji w poezji kobiet³ i tej pisanej przez mężczyzn, choć zapewne pojawiają się one w zbliżeniach tekstowych, w poetyckich idiolektach i tematycznym nasyceniu występującej w nich autorefleksji; nie na tych potencjalnych, choć bezspornie zauważalnych różnicach chciałabym się jednak skupić, sygnalizując ten szeroki, wart ciągu dalszego problem⁴.

Godny odnotowania wydaje się bowiem szczególny przypadek poezji dokonującej refleksji o sobie samej za pomocą opisu – jednej z podstawowych form wypowiedzi wykorzystującej, a jednocześnie tematyzującej sposób wyrażania/konstruowania doświadczanego przez podmiot świata. Istotne będą tu zatem samozwrotne sygnały tej techniki poetyckiej, prowokujące namysł nad językowym medium przedstawianej rzeczywistości, której deziluzji jednocześnie dokonują. Innymi słowy, poezja posługująca się **opisem autotematycznym** stanowić może wartą osobnej uwagi formę artystycznego wyrazu o metarefleksyjnym zabarwieniu. Praktyka ta obecna jest, rzecz jasna, nie tylko w utworach pisanych przez kobiety; pamiętać jednak trzeba, że z reguły egzemplifikacje autotematyzmu w poezji stanowią teksty pisane przez mężczyzn, a twórczość poetek jest mniej eksploatowana interpretacyjnie i pozostaje wciąż w dużej mierze nieopisana. Dlatego przywoływane przeze mnie niżej przykłady pochodzić będą z wierszy kobiet, choć spostrzeżenia wyłaniające się z ich analiz rozszerzyć można oczywiście na poezję *sensu largo*. Analiza twórczości poetek z jednej strony może bowiem skłonić do przewartościowania zagadnienia autotematyzmu i zróżnicowania sposobu myślenia o nim, z drugiej zaś strony pozwoli, jak się wydaje, na wydobywie ich tekstów z „rezerwatowo”

² Dzieje się tak na przykład w monografii Andrzeja Niewiadomskiego, podsumowującej refleksję metapoetycką w nowoczesnej poezji polskiej, gdzie wspomniana została jedynie Anna Świrszczyńska: Andrzej Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010).

³ Pisząc o poezji kobiet, mam na myśli literaturę niekoniecznie aspirującą do miana literatury kobiecej czy chcącą się z nią identyfikować, obejmującą zarówno twórczość artystyczną, która ujawnia swoją naznaczoną płcią podmiotowość i opisuje doświadczenie kobiece, jak i te autorki, które nie decydują się na ujawnienie kobiecej strony pisania, kreując „uniwersalny” podmiot lub pomijając kobiecy aspekt doświadczenia. Jest to zatem pojęcie szersze od „poezji kobiecej”, któremu zresztą towarzyszą trudności definicyjne, mające już swoją historię i bogatą bibliografię, by przywołać na przykład krótkie podsumowanie problemu przez Edytę Sołtys-Lewandowską w jej tekście, „Literatura kobieca a literatura kobiet”, w *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020), 21–33.

⁴ Joanna Mueller na przykład proponuje rozróżnienie między „płciowo” określonymi rodzajami autotematyzmu, widząc w wersji pisanej przez poetki rodzaj samoobrony przed etykietą poezji kobiecej: „Ci ostatni chyba po prostu lubią pisać o pisaniu – a dla poetek to jest często walka o to, by czytelnicy zwrócili uwagę na tekst sam w sobie, a nie tylko na zawarte w nim rekwizyty i tematy”. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, „Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje”, w *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, rysunki Pola Dwurnik, Marta Ignerska (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2009), 227. Próbie pokazania w historycznoliterackiej perspektywie metapoetycko i lingwistycznie zorientowanej twórczości poetek oraz dowartościowania ich wierszy w tym zakresie podejmuje szerzej w tekście: Joanna Grądział-Wójcik, „Inna teoria poezji? *Ubi leones*, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet”, w *Stulecie poetek polskich*, 369–406.

postrzeganej poezji⁵, identyfikowanej wciąż jeszcze najczęściej z „poezją kobiecą” jako subkategorią tej „prawdziwej”, czyli bezprzymiotnikowej – poezją, która bezpiecznie może się czuć tylko w określonych dla niej tematycznie (czasem także stylistycznie) obszarach. Poza granicami takich „rezerwatów” literackich, w ramach których poetki doceniano i pozwalano na swobodę twórczą, znajduje się z pewnością przestrzeń metarefleksji, a także bliskie jej lingwistyczne czy awangardowe pola eksperymentów.

Tu trzeba wspomnieć również o historycznoliterackim aliażu „poezji kobiecej” i stylistycznie określonej formy opisowości, która przyłgnęła do kategorii pisarstwa kobiecego, swój początek zyskując w słynnej polemice na łamach „Wiadomości Literackich” w 1928 roku, rozpoczętej artykułem Ireny Krzywickiej *Jazgot niewieści, czyli przerost stylu*⁶. Ów charakterystyczny dla kobiecego pisania „przerost stylu” oparty był według Krzywickiej między innymi na nadmiernej opisowości, manierycznym piętreniu porównań i epitetów, co prowadziło w rezultacie do wyolbrzymiania rzeczy błahych, stylu ozdobnego i przerostu formy nad treścią, skutkującego niedowładem myśli i intelektu. Owa stereotypowo łączona później z „poezją kobiecą” drobiazgowość wypowiedzi, sztuczna emocjonalność oraz rozbudowana opisowość, kojarzona ze stylistycznym nadmiarem stanowi jednak tylko jedną z wielu możliwości, niekoniecznie prowadzącą w stronę refleksji metapoetyckiej.

Dystansując się zatem wobec tych historycznoliterackich konotacji, a także uniezależniając od genderowych podziałów, warto zwrócić uwagę na szczególnie **wariant opisu** stanowiący osobną, choć nieautonomiczną **technikę autotematyczną** metarefleksji poetyckiej. Sam opis, według Janusza Sławińskiego, który odnosił go do wypowiedzi narracyjnej, budują „zdania zawierające odpowiedzi na pytania o **własności** rzeczy, miejsc i postaci”⁷, przy czym istnieje gradacyjna różnica między sposobami organizacji wypowiedzi deskryptywnej – od opisu zawiązkowego przez opis w rozproszeniu po opis rozwinięty i scalony. Również dla Seweryny Wysłouch, ilustrującej swoje rozważania tekstami poetyckimi, opis to „orzekanie o właściwościach rzeczy, postaci i zjawisk”, a zarazem „najbardziej kontrowersyjna z technik literackich i najbardziej atakowana w pracach literaturoznawczych od Lessinga od Przybosa”⁸. Badaczka proponuje typologię opisu poetyckiego, opartą na sposobie konstrukcji wypowiedzi, wyodrębniając opis „anarchiczny” (za Sławińskim), „oparty na nieposkromionym wyliczeniu”, opis z ramą uspójniającą, opis z domi-

⁵ O literackich „rezerwach” poezji kobiet, w ramach których pozwalano im na swobodę twórczą, piszę więcej w tekście: Joanna Grądział-Wójcik, „Polska poezja kobiet XX wieku. Próba porządkowania doświadczeń”, w *Stulecie poetek polskich*, 35–93. Nawiązuję tam do tekstu Janusza Sławińskiego, podsumowującego poezję polską lat 1956–1980, która poddana była presji politycznej koniunktury: „Zostały jej przyznane specjalne prawa jako rezerwatowi mowy wyłączonemu spod restrykcji, jakim podlegały sąsiednie dziedziny słowa publicznego. Warunkiem otrzymania przywilejów było jedynie to, że zaakceptuje oferowany jej status – nic więcej”. Janusz Sławiński, „Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980”, w *Teksty i teksty* (Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991), 108. Do rezerwatowego obszaru tematycznego poezji kobiet należała na przykład poezja miłosna pod warunkiem, że nie była zbyt śmiała erotycznie i nie łamała tabu. Twórczość ta miała bowiem szansę być uznana za wysokoartystyczną, jeśli nie wykraczała poza „kobiecą” tematykę, inaczej – zwłaszcza jeśli podkreślała swoją płciową przynależność – była zdana na realizację szablonu poezji nieskomplikowanej, banalnej, drugorzędnej.

⁶ Irena Krzywicka, „Jazgot niewieści, czyli przerost stylu”, *Wiadomości Literackie* nr 42 (1928). Zob. też: Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestolecie międzywojennym* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2010); Agata Zawiszewska, *Miedzy Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. O kobietach piszących wiersze w latach 1918–1939* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 2015).

⁷ Janusz Sławiński, „O opisie”, w *Próby teoretycznoliterackie* (Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1992), 194 [podkr. – J.S.].

⁸ Seweryna Wysłouch, „Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu”, w *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 24.

nantą semantyczną, opis kinetyczny oraz opis deformujący przestrzeń⁹. Na plan pierwszy wysuwa się, podobnie zresztą jak w tekście jej poprzednika, aspekt formalny formy wypowiedzi, związany z konstrukcją zdań nastawionych na enumeracyjność, która przekłada się na szczegółowość, wizualność czy też plastyczność poetyckiego obrazu. Wyliczenie staje się dla Wysłouch podstawowym wyróżnikiem opisu i decyduje o jego klasyfikacji ze względu na natężenie i cechy kompozycyjnego układu – „anarchiczny” charakter, wsparty na rozbudowanych porównaniach i metaforach, opanowany zostaje przez porządkujące go zabiegi retoryczne: powtórzenia, klamry, gradacje, kontrasty itd. Strukturalistyczny sposób myślenia, nastawiony na kategoryzację i opis mechanizmów generujących samo zjawisko, nie traci z pola widzenia semantyzacji analizowanych form, sygnalizując „epicką postawę wobec świata”¹⁰, nakierowanie uwagi na określoną „technikę widzenia”¹¹ czy sposób percypowania świata w przywoływanych przykładach z Adama Mickiewicza i Juliana Przybosa. Punktem dojścia pozostaje jednak metodologicznie umocowany, uniwersalizowany i autonomiczny wobec praktyk tekstu, „techniczny” aspekt opisu.

Przywołane ujęcia nie uwzględniają autotematycznego charakteru opisu. Warto jednak, mając również w pamięci dyskusję podjętą przez Sławińskiego we wspomnianym tekście z Rolandem Barthes’em na temat „efektu realności”¹², wskazać na drzemiący w opisie metarefleksyjny potencjał tej formy wypowiedzi, jego wewnętrznie sprzecznościową naturę, którą w odniesieniu do Flauberta Barthes diagnozował jako przenikanie się „rygorów estetycznych” z „rygorami referencjalnymi”: „prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu odniesienia, jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się **efekt rzeczywistości**, będący podstawą niewyznanego prawdopodobieństwa, tworzącego estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności”¹³.

Opis autotematyczny daje bowiem takie właśnie złudzenie (czy też pragnienie) referencji, obiecuje oznaczanie „rzeczywistości”, oferując jej jednocześnie swego rodzaju alibi w językowej formie – poprzez „zemstę ręki śmiertelnej”. Modelowym przykładem mógłby stać się tu autokomentujący się opis z *Radości pisania* Szyborskiej – ustanawiający i zarazem obalający w deziluzyjnym geście świat „napisanej sarny” biegnącej „przez napisany las”¹⁴. Taki autotematyczny i autonomizujący się zarazem poetycki obraz pozwala, „by z zapisu uczynić czyste spotkanie przedmiotu i jego wyrażenia”¹⁵, ujawniając jednocześnie czas i miejsce tego „spotkania” oraz pytając o jego reguły i cel – skupiając się właściwie nie na „rzeczywistości”, co na samym procesie wytwarzania jej efektu. Nie zawsze diagnoza sytuacji odbywa się tak jawnie, jak u Szyborskiej – „Zapominają, że tu nie jest życie./ Inne, czarno na białym, panują tu prawa” – zawsze jednak, jak się wydaje, konkluzywność ustępuje przed wątpliwościami, a podstawowy dylemat pozostaje nierozstrzygnięty:

⁹ Wysłouch, 25.

¹⁰ Wysłouch.

¹¹ Wysłouch, 38.

¹² Sławiński, „O opisie”, 191–194.

¹³ Roland Barthes, „Efekt rzeczywistości”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie* nr 4 (2012): 122, 125 [podkr. – R.B.].

¹⁴ Wszystkie cytaty z wiersza *Radość pisania* pochodzą z wydania: Wisława Szyborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 116.

¹⁵ Barthes, „Efekt rzeczywistości”, 125.

Jest więc taki świat,
nad którym los sprawuję niezależny?
Czas, który wiąże łańcuchami znaków?
Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

Opis autotematyczny byłby więc opisem ujawnionym, metaopisem wskazującym na siebie samego, podlegającym oczywiście przywołanym wcześniej formalnym rozróżnieniom, które jednak zdają się tu mało istotne. Na przeciwnym wobec *Radości pisania* biegunie znajdowałaby się natomiast (pozornie) przezroczysta opisowość zdania poetyckiego, mająca pomóc na chwilę „zapom[nieć], że tu nie jest życie”, będąca rezultatem dyskretniej, acz skutecznej „ręki śmiertelnej”, starającej się zatrzeć ślady swej działalności.

Tu ciekawy materiał interpretacyjny stanowić mogłaby uważnie patrząca i z rozmachem opisująca świat poezja Julii Hartwig, światopoglądowo i językowo sytuująca się z dala od projektu poetyckiego Szymborskiej¹⁶, ale równie wyraziście zaznaczająca swą metapoetycką świadomość. Choć autorka *Błysków* unika w swych wierszach jawnych dywagacji na temat języka i techniki pisarskiej i rzadko pyta o istotę poetyckości – owo „jasne niejasne”¹⁷ – nie znaczy to, iż nie zajmują jej kwestie zapisu, utrwalania rzeczywistości. Hartwig skłania się ku afirmacyjnej roli poezji, poszukując „wizji harmonii” i próbując „utrzymać rytm” istnienia i zdania (*W pochodzie*¹⁸), tematyzuje problem wypowiadalności świata zarówno w wierszach – „Nagle dotknięcie placu Monge/ przez jedno wymówione słowo” (*Wymówione*¹⁹), jak i w komentarzach o autorskich – „Pragnę, by poezja moja była jasna i prosta, nawet wówczas, kiedy wyraża to, co wydawać się może niewyrażalne”²⁰.

W jej zintelektualizowanej, dyskursywnej twórczości wielokrotnie powracają utwory polemiczne, formułujące pośrednio własny program poetycki w opozycji do kontrpropozycji czy dialogu z nimi, zwłaszcza o awangardowych koneksjach. Poetka występuje przeciw „[p]oezji okruchów, obierzyn, odpadków, niejasnych aluzji, nieprecyzyjnych słów, niedokończonych myśli. Zwolnionej od wszelkiej piękności, usprawiedliwionej z niechłujstwa”, rezygnującej z tradycji i kultury – „symboliki trwałe” i „[z]biorowych dróg ludzkich mitów” (*Co mu ślina na język przyniesie*)²¹. Jej własne rozumienie zadań poezji wyłania się niejako przy okazji – z anegdot, opowieści o wydarzeniach i ludziach (bohaterami bywają inni, anonimowi poeci), często w formie obserwującej, przeżywającej i **opisującej** świat, uwiarygodniony – składniowo i wersyfikacyjnie – poetyckim zdaniem²²; jak

¹⁶Bliższa jednocześnie światopoglądowi Czesława Miłosza, zob. Anna Legeżyńska, „Gdyby Czesław Miłosz był kobietą...”, w *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, red. Barbara Kulesza-Gulczyńska, Elżbieta Winiecka (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2015).

¹⁷„Nie liczysz pisząc/ a jednak wszystko jest policzone/ nie kryjesz się/ a jesteś ukryty/ nie wystawiasz się na pokaz/ a widzą cię i rozpoznają/ Przyszaj/ że jest w tym coś niejasnego” – czytamy w wierszu *Jasne niejasne*; Julia Hartwig, *Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 442.

¹⁸Hartwig, 375.

¹⁹Hartwig, 465.

²⁰Julia Hartwig, „Dawać do siebie dostęp zachwytowi. Wystąpienie z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”, w *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, 11.

²¹Hartwig, *Wiersze wybrane*, 127.

²²„Potrzeba porozumienia się, znalezienia odzewu dla tego, co piszemy, przebija się przez ciemność i szuka dla siebie zrozumiałego wyrazu” – mówiła poetka, odbierając w Poznaniu doktorat *honoris causa* – „Z czytelnością wierszy łączy się wybór składni. Co do mnie, buduję wiersz na zdaniu, niemal nigdy na wersie, który nazwałabym rozsypanym, typowym na przykład dla futuryzmu. Zdanie jako jednostka logiczna i zborna, używana w języku potocznym, łatwiej jest dla odbiorcy czytelne”. Hartwig, „Dawać do siebie dostęp zachwytowi”, 8.

w wierszu, w którym przedstawiony przez „młodego poetę” świat okazał się „przecież w swoich próbach rzeczywisty/ jeśli mimo czerwcowego upału/ uwierzyłam w listopadowy deszcz ze śniegiem/ który wygnał go do baru po utracie dziewczyny” (*Wahanie nad książką młodego poety*)²³. Posługując się zdaniem opisowym podszytym dyskretnie metarefleksją, Hartwig nie traci zaufania do języka, stając po stronie tych twórców, dla których „słowo najstosowniej dobrane jest przede wszystkim nosicielem poetyckiego sensu, wyraża pewną rzeczywistość, choćby przekształconą przez wyobraźnię”²⁴. Jej „zdanie wiarygodne”, korzystające z techniki opisu, zdaje się podstawową „jednostką poetycką”, miarą tej poezji, jak w tym autotematycznym ujawnieniu:

Wierzę w zdanie W przystanek który szuka formy
składnej i skromnej jak codzienna mowa [...]
cierpię łagodnie lecz trwale na ból niedookreślenia [...]
Nie przeszkadza mi to podziwiać rozpiętych szeroko w oknie
gałęzi lipy dosłyszeć skrzeku sroki
uprzykrzonego i błogosławionego ponieważ jest [...]
Ale zdanie zdanie wiarygodne
sprawia że znowu czuję pod stopami ziemię
(*Potrzeba*)²⁵

W obu tych tak różnych poetyckich przypadkach, zarówno u Szymborskiej, jak i u Hartwig, celem metapoetycko naznaczonego zdania opisującego jest nie tyle unaocznienie, ile problematyzacja istnienia przedmiotu opisu, jego poetyckiej „wiarygodności”. O potencjale jego interpretacyjnej energii (tych „rozpiętych szeroko w oknie”, ale i między wersami „gałęzi lipy”) decyduje napięcie między ustanawianiem i unieważnianiem, unieważnianiem i ustanawianiem zarazem – gra toczy się tu w poezji i poprzez poezję, choć to nie poezja jest jej właściwym celem. Eksponując czy jedynie sugerując gest opisywania rzeczywistości, demonstruje jednocześnie jej potrzebę i nieoczywistość, a zarazem – warsztatową świadomość podmiotu, która staje się również zobowiązaniem pozapoetyckim – etycznym, tożsamościowym, metafizycznym, egzystencjalnym.

Warto bowiem przy tej okazji zauważyć, iż pojawiające się w wierszach poetek autotematyczne zabiegi z reguły rzadko bywają bezinteresowne – autonomiczne, samozwrotne nakierowane na samą poezję i jej sprawy, podobnie jak pokrewny autotematyzmowi lingwizm. Korzystając nie tylko z opisowych technik, są one często umieszczane w biologicznych czy naturalnych kontekstach, nastawione na doświadczenie codzienności, eksponują jednocześnie osobowo, psychocieleśnie i biograficznie określony podmiot, wykorzystując formę autoportretu. Z jednej strony zatem opis bywa silnie referencyjny, naturalistyczny, somatyczny, z drugiej zaś – podkreślona zostaje sama czynność opisywania, a kreacyjna rama zdaje się wydobywać na plan pierwszy ze szczególną pieczołowitością konstruowany obraz. Świetnie widać to na przykład w poezji Bogusławy Latawiec, rozgrywającej swe sytuacje liryczne (zwłaszcza w późniejszej twórczości) w naturalnych okolicznościach przyrody, na łąkach i w ogrodach mających swe pierwowzory w biografii autorki. To właśnie posługująca się formą opisu krajobrazowość wierszy Latawiec zyskuje autotematyczną ramę, która staje się płaszczyzną

²³Hartwig, *Wiersze wybrane*, 179.

²⁴Hartwig, „Dawać do siebie dostęp zachwytowi”, 8–9.

²⁵Hartwig, *Wiersze wybrane*, 184.

porozumienia i korespondencji bytów, czego przykładem może być metapoetycko pulsujący pejzaż w *Ptakach Warty*, w którym reguły opisu nadwarciańskiej łąki odsyłają jednocześnie do praw rządzących światem²⁶. Ten wiersz to także metaerotyk, pozwalający się czytać w autobiograficznym kontekście. Zdaniem Wojciecha Ligeży w poezji Latawiec „niknie granica pomiędzy autotematyzmem a opisowością”, „akt percepcji pokrywa się z procesem zapisywania”, a „[f]ragmenty krajobrazu ulegają wymieszaniu ze środkami notacji”²⁷. Ciekawe, osobne przypadki osadzonego w pejzażu natury, uwiarygadniającego świat w opisie i jednocześnie poddającego go metapoetyckiemu zwątpieniu przynosi poezja Marzanny Bogumiły Kielar czy Julii Fiedorcuk, rozrastające się z kolejnymi tomami w oryginalne projekty, meta- i ekopoetyckie, korzystające chętnie z możliwości zdania opisowego.

Zabiegi autotematyczne zdają się zatem wspierać w wierszach kobiet często nieautonomiczne cele wypowiedzi, budują indywidualne projekty epistemologiczne, stawiając w centrum nie sam język czy dylematy wysłowienia, ale (soma)świadomy opis doświadczenia, czasem przechodzący w autoopis biograficznie odśladającego się podmiotu, świadomego autokreacyjnej mocy słowa. Tu przykładów dostarcza poezja Haliny Poświatowskiej, która, jak pisze Grażyna Borkowska, przywołując autotematyczny tekst *** [*Lubię pisać wiersze...*], zamiast po manifest sięga po konwencję autoportretu, co „nada je określeniom «warsztatowym» wydźwięk egzystencjalny. Słowa, a nawet formuły metajęzykowe zostają przełożone na przedmiotowe, zjawiskowe lub **obrazowe konkrety**”²⁸. Przypadek Poświatowskiej, autorki nie tylko „rezerwatowo” postrzeganej poezji miłości, ale także – co już mniej oczywiste – wierszy metarefleksyjnych, w których słowo służy umacnianiu obecności „ja” w rzeczywistości, oferując oryginalną wersję witalistycznego metaopisu – nie jest bynajmniej odosobniony²⁹.

Jeśli przyjąć najczęstszą wykładnię poezji autotematycznej, realizującej wzorzec ustanowiony w tekstach poetów, w której punktem dojścia metarefleksji staje się sam tekst, język, wiersz, a najważniejsze jest sprobematyzowanie poetyckiego medium, to takie rozumienie zjawiska nie zawsze okazuje się przydatne w interpretacji twórczości kobiet. Ujawniająca się w nich samoświadomość poetycka podporządkowana zostaje bowiem z reguły samopoznaniu podmiotu, zorientowana jest tożsamościowo, eksponuje trudne, przepracowywane metapoetycko, z trudem wyłaniające się ze słów doświadczenie. Ta częsta w wierszach kobiet praktyka uzmysławia, iż autorefleksja sprzyja także, poprzez wydobywanie na pierwszy plan medium językowego, kwestiom pozajęzykowym – tożsamościowemu rozpoznaniu, tematyzacji psychosomatycznej kondycji podmiotu, wyrażaniu problemów ciała i psychiki. Ów „zanieczyszczony” życiem wariant metarefleksji uwidacznia się dzisiaj zwłaszcza dzięki silnemu umocowaniu praktyk lekturowych w kulturowych kontekstach interpretacji, uwrażliwiając jednocześnie na bardziej autobiograficzny niż autonomiczny aspekt autotematyzmu. Tym samym metaopis nie tyle umożliwia uwolnienie samego „efektu rzeczywistości”, ile ujawnia jego zindywiduali-

²⁶Zob. interpretację tego wiersza: Joanna Grądziel-Wójcik, „...zobaczone, dotknięte, pomyslane”. Bogusława Latawiec i Julian Przybos”, w *Przemiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016), 162–179.

²⁷Wojciech Ligeża, „Rytm środkowy”, *Twórczość* nr 1 (1983): 119.

²⁸Grażyna Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 179.

²⁹Tu przywołać można na przykład przedwojenną twórczość Beaty Obertyńskiej, dla której przyroda była aktywnym składnikiem metapoetyckich metafor; zob. Anna Wal, „Liryka autotematyczna”, w *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Zbigniew Andres, Zenon Ożóg (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005). O witalistycznym autotematyzmie w poezji Poświatowskiej zob. Grądziel-Wójcik, „Inna teoria poezji? *Ubi leones*, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet”, 379–384.

zowane postrzeganie i rozumienie, skłaniając do poszukiwań formalnych i testowania językowych sposobów ich mediatyzacji. Towarzyszy temu często eksploracja formy wiersza, o czym na przykładzie jednego tekstu Joanny Pollakówny chciałabym teraz napomknąć.

||

Poezja Joanny Pollakówny korzysta z autotematycznych technik niezbyt często, acz konsekwentnie na przestrzeni lat i w intrygujący poetycko sposób³⁰. Mateusz Antoniuk postrzega „metawiersze” autorki *Skąpej jasności* jako spójną, choć wewnętrznie zróżnicowaną całość, doszukując się w nich „świadomości teoretycznoliterackiej, w której słowa okazują się niepewnymi, niewiarygodnymi depozytariuszami dla deponowanego sensu”³¹. Ten ton zwątpienia zyskuje według badacza patronat w koncepcjach Derridy i Barthes’a, czego świadectwem mają być między innymi klątwowe metafory dekonstrukcjonizmu³², pojawiające się na przykład w *Poezji* z tomu *Szpitalne lato* (1972), gdzie „dzika roślinność [która] nami się karmi”, zasiewając w nas swoje ziarno, „wyrasta w kształt nie swój” i sprawia, że „nasze idee od łodyg dotąd znane/dziwnie się rozjęzyczą w obcą orchideę”³³. Obrazy przyrody stanowią zresztą kanwę nie tylko autotematycznych metafor Pollakówny – z zasady gęstych, trudnych, niepokojących somatycznie i synestezycznie – niejako przejmując czy demonstrując na sobie bezwład i autonomiczną moc języka, którym podmiot stara się sterować. Poetka wielokrotnie powraca w swej poezji do pytania o wyrażalność, zbliżając się do granicy ponowoczesności, przeczuwając i oddalając jednocześnie z niepokojem kryzys wysławiania i problemy językowej komunikacji.

Znaczącą rolę w tekstach autorki *Małomówności* odgrywa zatem naturalizacja autotematycznej refleksji, włączanie jej w opis krajobrazu, który przedstawiany przedmiot przywołuje i kwestionuje jednocześnie. Tak dzieje się w *Pracowni*, skromnym, acz nieoczywistym wierszu pojawiającym się w *Szpitalnym lecie* bezpośrednio po *Poezji*, gdzie afirmacyjność zdaje się ustępować sceptycyzmowi.

Pracownia

Jaki świat się wykluwa w ślad za słowem moim?
Wątki, przedwcześnie wzeszły,
wypłonionym
krajowidokiem tańczy w chłodniejszym powietrzu?
Jakieś fragmenty nie domalowane
– bezbarwne plamy

³⁰ „Cała refleksja metajęzykowa i metapoetycka jest tu skupiona na zmysłach – wątków autotematycznych jest w tych wierszach mnóstwo”, anonsował temat Adam Dziadek, podkreślając somatyczność i wyczulenie na zmysły poezji Pollakówny. Adam Dziadek, „Efekt brzmienia – o wierszach Joanny Pollakówny”, w *Strony Joanny Pollakówny*, red. Anna Kozłowska, Jan Zieliński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017), 113.

³¹ Mateusz Antoniuk, „Dukt pisma się zasupła niepewnym gryzmołem...”. Joanny Pollakówny wiersze o wierszach”, w *Strony Joanny Pollakówny*, 101.

³² „Wizja «zdrady tekstu», który nie przyjmuje w siebie pierwotnej, autorskiej intencji, może zostać skojarzona z wizjami Rolanda Barthes’a eksponującymi «nieprzechodność języka», przedstawiającymi tekst jako miejsce autorskiej nieobecności, zatarcia podmiotowości etc.” – pisze Antoniuk. Antoniuk, 104.

³³ Joanna Pollakówna, *Wiersze zebrane*, zebrał, opracował i przedmową opatrzył Jan Zieliński (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012), 228.

Jakieś fragmenty zbyt cyzelowane
– struktury piany
Jakieś gorzkie ułamki rzeźb prawie udanych
wśród szkicowych perspektyw
wśród farb rozbełtanych.
*Październik 72*³⁴

Pierwsze, stanowiące zarazem wers zdanie „rozjęzycza się” na dwa splatające się dalej w wierszu semantyczne wątki, których źródłem jest kreacjonistyczna metafora wykluwającego się „za słowem” świata: wątek biologiczny, wskazujący na powstawanie nowego życia, oraz wątek metapoetycki, nawiązujący do stwarzającego gestu „ręki śmiertelnej”. Metafora rozrasta się następnie w opis rzeczywistości, który jednak pozostaje dość ogólny i enigmatyczny, nie ewokuje całościowego, unaoczniającego obrazu. Wyeksponowana zostaje bowiem „forma” – materiał, wielotworzywowość sztuki, kwestie techniczne: „fragmenty nie domalowane”, „struktury piany”, „ułamki rzeźb”, „szkicowe perspektywy”, „farby rozbełtane”. Wiersz przenosi odbiorcę do wnętrza pracowni, w miejsce intymne, niedostępne niewtajemniczonym, oferując zamiast obiecanego „krajowidoku” swoisty krajobraz po bitwie – „uboczny” rezultat procesu twórczego. „Ja” wycofuje się, chowając za opisem, który rozwija się w kolejnych wersach, nadając im specyficzną dynamikę poprzez rytm pytań i niedokończonych odpowiedzi. Cały impet tego tekstu koncentruje się bowiem na próbie sprostania zadanemu w inicjalnym wersie pytaniu, które jest fundamentalne dla opisu: „Jaki świat się wykluwa w ślad za słowem moim?”. Odpowiedź nie jest satysfakcjonująca: mimo iż wiersz obfituje w przymiotniki i pochodzące od nich imiesłowy („wątły”, „wzeszły”, „wyploniony”, „niedomalowany”, „bezbarwny”, „cyzelowany”, „gorzki”, „prawie udany”; „szkicowy”, „rozbełtany”), a retorycznie opiera się na wyliczeniach i prowokujących je zaimkach pytających, świat przedstawiony w wierszu okazuje się „jakiś” – niedookreślony, niedokończony, skażony fragmentarycznością, szkicowością, nie(u)ważnością. Wiersz przynosi swego rodzaju **niedoopis** – opis niedoskonały, ujawniający świat jedynie we fragmentach i ułamkach, szkicach i pustych miejscach, którego „autor” zdaje się skupiać nie na tym, co istotne, tracąc energię na wzmiankowanie niedociągnięć i trudów niefortunnej czynności. To jednak zarazem **metaopis**, generujący wiersz warsztatowy, który opowiada o „prawie udanym” procesie twórczym i nie rezygnuje z sygnatury podmiotowości. Nie wiemy właściwie, co przedstawia malarsko określony „krajowidok”, będący jedynie indeksem świata podążającego „za słowem **moim**”; wiemy jednak, że słowo i wykluwający się z niego świat są **czyjeś** – należą do inwersyjnie i wygłosowo podkreślonego w inicjalnym zdaniu „ja”, które ujawnia się co prawda tylko w tym jednym, ale wersyfikacyjnie ważnym miejscu tekstu, czuwając niejako nad jego całością. Powraca tu echem pytanie z wiersza Szymborskiej, sformułowane w odmiennej poetyckiej dykcji: „Jest więc taki świat,/ nad którym los sprawuję niezależny?”. Przy czym podmiot *Pracowni* nie opisuje sarny i goniących ją myśliwych, ale dokonuje znaczącego uniku, wycofując się z zapowiedzianego opisu – tym samym nie kreacjonistyczny gest zostaje tu zakwestionowany, lecz jego rezultat. W tym „prawie udanym”, przepełnionym goryczą, „rozbełtanym” opisie kluczową rolę odgrywa owo „prawie” – problematyzujące relacje między „światem” a jego zapisem, naprowadzające na trop Barthes’owskiego „efektu rzeczywistości”.

³⁴Pollakówna, *Wiersze zebrane*, 229.

Podmiot przywołujący słowem rzeczywistość jest jednocześnie w swoim opisie uważny i powściągliwie czuły, pochylając się nad słabym, bezbronnym światem – „wątlym, przedwcześnie wzeszłym”, „wypłonionym”, który „tańczy w chłodniejszym powietrzu”. Metaforyka nawiązuje tu bezpośrednio do procesów fizjologicznych, wskazując na naturalność i trudność procesu powstawania życia/sztuki. Wypłonienie (inaczej etiolacja) to zjawisko polegające na niewytworzeniu się chlorofilu w tkankach oraz szybkim wzroście wydłużeniowym łodygi rośliny, która wzrasta w nieprzyjawnym dla siebie środowisku – w ciemności. Brak światła sprawia, że pojawiają się żółtawe, wątłe, nierozwinięte liście oraz wybijające – tańczące w poszukiwaniu światła – pędy; mimo wszystko roślina walczy o przetrwanie. Warto zapamiętać ten trop.

„Wypłoniony krajobrost” swe biologiczne konotacje łączy jednocześnie z odniesieniem do malarstwa, przywołując na myśl wypłowiały, stary obraz czy staroświecką reprodukcję. Naprowadza tym samym na zdomowiony w wierszach Pollakównej kontekst malarskości, podkreślając opisowe zdolności poezji, wzajemne oświeclanie się i podobieństwo sztuk. W tej perspektywie czyta *Pracownię* Anna Legeżyńska, dostrzegając w wierszu odniesienie do „techniki malarstwa abstrakcyjnego, które odchodzi od mimetycznej reprezentacji”³⁵. Można również spojrzeć na ten tekst jak na potencjalną czy niedoskonałą ekfrazę³⁶ czy raczej hypotypozę dzieła sztuki w ogóle, która staje się przede wszystkim wypowiedzią na temat samego procesu unaoczniania świata, ujawniającego stosunek autora do przedmiotu opisu. Ten autorefleksyjny moment wpisany jest bowiem w poetykę *ékphrasis*, która jako „zwracanie na coś uwagi”, „wyjaśnianie”, „wypowiadanie się na temat obrazu” naprowadza na problematykę reprezentacji w dziełach literackich. Będąc werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej, ekfrazza staje się jednocześnie, jak zauważa Adam Dziadek, dokonywanym poprzez kontemplację aktem teoretycznym, uświadamiającym autorefleksyjny charakter tekstu³⁷. Możliwe staje się to właśnie dzięki eksponującemu sygnały metajęzykowe opisowi, który sam w sobie nie jest najważniejszy, przynosi bowiem subiektywną interpretację dzieła sztuki, koncentrując się na problemie reprezentacji.

„Wypłoniony krajobrost” to jedyny w wierszu, unaoczniiony w metaforycznym spięciu, malarzsko ujęty ślad „rzeczywistego” krajobrazu, który walczy o przetrwanie w sztuce (nie tylko) słowa. Antoniuk pisał o ponowoczesnej świadomości Pollakównej, ujawniającej się w jej autotematycznych tekstach, o jej „metalingwistycznych intuicjach”, uświadamiających „anarchiczną moc pisania”, „zawodność, ale i zwodniczość języka”, który „jedynie pozoruje swą ocalającą moc”³⁸. Te niepokoje humanistyki drugiej połowy XX wieku na pewno nie były obce poetce-intelektualistce, toczona w *Pracowni* gra wydaje się jednak szczególnie zawikłana.

Wróćmy do „wypłonionej” metafory wiersza. Tak jak roślina deformuje swoje pędy z braku światła, intuicyjnie dążąc do słońca – tak świat nie może ukonstytuować się w ułamkowym,

³⁵Anna Legeżyńska, „«Metaświat» w wierszach Joanny Pollakównej”, w *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009), 274.

³⁶O wątpliwej obecności ekfrazy w poezji Pollakównej zob. Ewa Górecka, „Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakównej”, *Świat i Słowo* 15, nr 2 (2010): 19–20.

³⁷Zob. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 76–83.

³⁸Antoniuk, „«Dukt pisma się zasupła niepewnym gryzmołem...». Joanny Pollakównej wiersze o wierszach”, 101, 104.

fragmentarycznym opisie, nie znajdując metafizycznego oparcia: „Brakuje [...] zasady scalającej fragmenty barwnej kompozycji; brakuje przeczucia sensu. Niewyraźność obejmuje w tym przypadku zarówno sferę realności (świata nie da się opisać słowem), jak i transcendencji (fragmentaryczny szkic nie odbija metaświata)”, jak pisała Anna Legeżyńska³⁹. Z kolei Edyta Sołtys-Lewandowska podkreślała „łatwość Pollakówny w przechodzeniu od poziomu doświadczenia [...] do poziomu transcendencji”, przy czym: „oba te światy nie dają się uchwycić w języku mimetycznego opisu”⁴⁰. Dlatego też w wierszu przyjmuje on zdekonstruowaną postać, staje się (celowo) niedoopisem, który wcale nie chce uwiarygadniać opisywanej rzeczywistości, lecz poszukuje Światła, śladów transcendencji w jego alegorycznych ruinach – gorzkich ułamkach i rozbełtanych farbach. Co więcej, podmiot nie zamierza nawet opisywać podążającego „za słowem” świata, którego istnienie poza wierszem zakłada, nie namawia czytelnika, by ten uwierzył w ocalającą moc słowa i zapomniał, „że tu nie jest życie”. Zamiast tego przekierowuje uwagę na to, co dzieje się w pracowni, tu poszukując odpowiedzi na najważniejsze pytania.

Idąc tym tropem, warto zajrzeć także „do środka” wiersza, by przyjrzeć się jego rozdwojonej wersyfikacyjnie rytmowi. Tekst stanowi nieregularny sylabik, żonglujący tradycyjnymi, klasycznymi formatami trzynasto- i jedenastozgłoskowca:

```

----- / ----- 13 (7 + 6)
----- 7
----- 4
----- / ----- 13 (7 + 6)
----- / ----- 11 (5 + 6)
----- 5
----- / ----- 11 (5 + 6)
----- 5
----- / ----- 13 (7 + 6)
----- 7
----- 6
```

Pierwsze zdanie składniowo podąża za wersem, narzucając mu rozpoznawalny rytm trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie. Powróci on jeszcze dwukrotnie w pełnej postaci (w czwartym i dziewiątym wersie) oraz w finale utworu, gdzie rozpadnie się na część przed- i pośredniówkową, wzmacniając wersyfikacyjnie fragmentaryczność opisywanego świata. Z trzynastozgłoskowcem przeplata się tu jedenastozgłoskowiec w jego najczęstszej postaci (5 + 6), który pojawia się też w innych wariantach: 7 + 4 (drugi i trzeci wers) oraz w postaci hemistychów przedśredniówkowych („bezbarwne plamy”, „struktury plamy”), nieznajdujących dopełnienia w części pośredniówkowej – jakby opis nie mógł rozwinąć się w całościowy obraz, urywał się nagle, rezygnując nawet z interpunkcji (tylko w tych dwóch wersach nie ma kropek). Mimo tych odstępstw, drobnych prób buntu otrzymujemy typowy nieregularny wiersz sylabi-

³⁹Legeżyńska, „«Metaświat» w wierszach Joanny Pollakówny”, 275

⁴⁰Edyta Sołtys-Lewandowska, „Małomówność J. Pollakówny. Sygetyzm jako metoda twórcza i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji”, w *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, 791–792.

biczny⁴¹, w którym nieregularności stanowią część systemu, są zaplanowane i kontrolowane, możliwe do zaistnienia właśnie dzięki odgórnym regułom, którym mogą zaprzeczać – zawsze w określonych granicach. Wersy rozpadają się bowiem w przewidywalnych miejscach, tekst wbrew pozorom nie zmierza do formy wiersza wolnego, choć zapis graficzny mógłby to sugerować. Najmniej przewidywalne wersyfikacyjnie wydaje się rozpisanie drugiego zdania, zawierającego nadrzędną metaforę utworu, o szerokiej frazie, nieco zagmatwanej składni i nieoczywistej, trudnej leksyce. Wszędzie jednak zachowane zostają obowiązkowe dla wiersza sylabiczno-paroksytoniczne klauzule i rymowe klamry. Współbrzmienia są tu zresztą kunsztowne i przemyślane, mimo iż niedokładne i rozproszone, spajają wszystkie klauzule w regularnym przeplacie: „moim” – „wypłonionym”, „weszły” – „powietrzu”, „domalowane” – „czyzelowane”, „plamy” – „piany”, „udanych” – „rozbełtanych”, powiązane także z wewnętrznym współbrzmieniem: „szkicowych” – „perspektyw”. Rymy pozornie tylko są „niedomalowane”, w rzeczywistości można je uznać za „wyczyzelowane” w swej niedokładności, czerpiące z możliwości asonansów i konsonansów. Tekst – oglądany od wewnątrz – jest retorycznie uporządkowany przez powtórzenia, aliteracje i paralelizmy, nie ma w nim niczego przypadkowego, szkicowego, niedopracowanego. Wszelkie rozluźnienia i zakłócenia rytmu sylabika okazują się kontrolowane, a na koniec wiersz odnajduje swój rytm, próbując przez moment nawet wejść w kołyszący rytm amfibrycha, co udaje się „prawie”, fragmentarycznie – czyli doskonale: czytelnik bowiem musi zrobić pauzę, by zaakcentować zestawione ze sobą wyrazy: „**rzeźb/ prawie**”, albo też dokonać ściągnięcia zestroju akcentowego („rzeźb **prawie**”).

Otrzymujemy zatem „prawie udany” wiersz sylabiczny, w którym niektóre wersy i rymy pozostają „niedomalowane”, niedokładne, niedokończone, ale semantycznych „bezbarwnych plam” w tekście raczej nie ma. Mimo deklarowanej szkicowości wiersz poprzez swą formę, osadzoną w rozpoznawalnej tradycji wersyfikacyjnej, dialogującej z epicką opisowością klasycznego formatu polskiego sylabika, próbuje przeciwdziałać zwątpieniu w komunikacyjne zdolności słów, zażegnować modernistyczny kryzys zaufania do języka. Pollakówna – podobnie jak Hartwig – zdaje się „cierpi[eć] łagodnie lecz trwale na ból niedookreślenia” i powtarzać poprzez formę wiersza: „Wierzę w zdanie W przystanek który szuka formy”. Nawet jeśli niemożliwy jest mimetyczny opis świata, możliwy okazuje mimetyczny opis jego tworzenia poprzez powtórzenie kreacyjnego gestu, poprzez samo dążenie do wersyfikacyjnej pełni, którą „prawie” osiąga, a która jest świadectwem poszukiwania Sensu. Na ten stylizacyjny, architektoniczny, a zatem także metapoetycki potencjał wersyfikacyjnego opisu warto tu zwrócić uwagę, bo to również dzięki poetyce niedoskonałość zderza się w tej poezji z doskonałością, wprowadzając do niej interpretacyjny niepokój⁴². Nieprzypadkowo autorka uchyla drzwi pracowni, zachęcając do podejrzenia techniki warsztatu poetyckiego.

⁴¹Maria Dłuska nazywa go wierszem nieregularnie mieszanym, traktując jako znajdującą się na pograniczu nienumerycznych systemów odmianę sylabowca o „mniejszej przewidywalności”. Maria Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 227.

⁴²Piotr Śliwiński, pisząc o *Małomówności*, zastanawiał się, co go niepokoi w poezji Pollakówny: „Jej rytmiczność i uporządkowanie, niestosowne do treści gorzkich, silnie przenikniętych bólem i naznaczonych nieładem. [...] Liryczna «doskonałość» w tym wypadku nie zamyka, nie krępuje, dzięki czemu nie pozwala przewidywać kształtu następnych utworów. Bo doskonałość jest tu otwarta na niedoskonałość, poprzez którą do wiersza wdziera się dramat przemijania i wieczności, na tyle ważki, że w jakiejś mierze upodrzędniający zagadnienia poetyki. Wiersz jest wiarygodnym śladem tego dramatu. To wystarczy”; Piotr Śliwiński, „Zmysły i sensy (Joanna Pollakówna)”, w *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002), 89.

Pracownia Pollakówny oferuje nam świat wypłoniony, wątlý, zniekształcony, który „krajowidokiem tańczy w chłodniejszym powietrzu” – wbrew wszystkiemu walczy więc o życie, nieuchronnie zmierzając w stronę śmierci, kojarzonej wielokrotnie w tej poezji z odczuciem chłodu⁴³. Zamiast na rzeczywistości skupia metonimicznie uwagę na jej zapisie, wykorzystując metapoetycki potencjał opisu, a pragnienie Sensu koduje również w formie wiersza. „Małomównym”⁴⁴ wierszom autorki *Skąpej jasności*, określanym mianem „krótkich, notatkowych, urywkowych”⁴⁵, trudno się rozwinąć w wielkoformatowy obraz, potrafią one jednak poprzez szczątkowy opis wzbudzić metafizyczny dreszcz w poczuciu innego, niedającego się wyrazić świata.

⁴³Ostatni, wydany pośmiertnie tom Pollakówny nosi tytuł *Ogarnąłeś mnie chłodem* (2003).

⁴⁴*Małomówność* to tytuł autorskiego wyboru wierszy Pollakówny z lat 1959–1994.

⁴⁵Jerzy Kwiatkowski, „Felieton poetycki”, *Twórczość* nr 12 (1975): 125.

Bibliografia

- Antoniuk, Mateusz. „„Dukt pisma się zasupła niepewnym gryzmołem...”. Joanny Pollakówny wiersze o wierszach”. W *Strony Joanny Pollakówny*. Zredagowane przez Anna Kozłowska i Jan Zieliński, 99–110. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017.
- Barthes, Roland. „Efekt rzeczywistości”. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* nr 4 (2012): 119–26.
- Borkowska, Grażyna. *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Cyranowicz, Maria. Mueller, Joanna. Radczyńska, Justyna. „Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje”. W *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz, Joanna Mueller i Justyna Radczyńska. Rysunki Pela Dwurnik i Marta Ignerska. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2009.
- Dłuska, Maria. *Próba teorii wiersza polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Dziadek, Adam. „Efekt brzmienia – o wierszach Joanny Pollakówny”. W *Strony Joanny Pollakówny*. Zredagowane przez Anna Kozłowska i Jan Zieliński, 111–124. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017.
- . *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Grądziel-Wójcik, Joanna. „Inna teoria poezji? *Ubi leones*, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Zredagowane przez Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 369–406. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- . „Polska poezja kobiet XX wieku. Próba porządkowania doświadczeń”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Zredagowane przez Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 35–93. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- . „«...zobaczone, dotknięte, pomyślane». Bogusława Latawiec i Julian Przyboś”. W *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, 149–179. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Górecka, Ewa. „Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakówny”. *Świat i Słowo* 15, nr 2 (2010): 19–20.

- Hartwig, Julia. „Dawać do siebie dostęp zachwytwowi. Wystąpienie z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”. W *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, Zredagowane przez Barbara Kulesza-Gulczyńska i Elżbieta Winiecka, 7–12. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2015.
- . *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
- Krajewska, Joanna. „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2010.
- Krzywicka, Irena. „Jazgot niewieści, czyli przerost stylu”. *Wiadomości Literackie* nr 42 (1928): 2.
- Kwiatkowski, Jerzy. „Felieton poetycki”. *Twórczość* nr 12 (1975): 125.
- Legeżyńska, Anna. „Gdyby Czesław Miłosz był kobietą...”. W *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, Zredagowane przez Barbara Kulesza-Gulczyńska i Elżbieta Winiecka, 19–31. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2015.
- . „«Metaświat» w wierszach Joanny Pollakówny”. W *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, 270–286. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- Ligeza, Wojciech. „Rytm środkowy”. *Twórczość* nr 1 (1983): 119.
- Niewiadomski, Andrzej. *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Pollakówna, Joanna. *Wiersze zebrane*. Zebrał, opracował i przedmową opatrzył Jan Zieliński. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. W *Próby teoretycznoliterackie*, 189–213. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1992.
- . „Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980”. W *Teksty i teksty*, 95–120. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991.
- Sołtys-Lewandowska, Edyta. „Literatura kobieca a literatura kobiet”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, 783–795. Zredagowane przez Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 21–33. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- . „Małomówność J. Pollakówny. Sygetyzm jako metoda twórcza i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Zredagowane przez Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 35–93. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- Szyborska, Wisława. *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
- Śliwiński, Piotr. „Zmysły i sensy (Joanna Pollakówna)”. W *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, 85–89. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002.
- Wal, Anna. „Liryka autotematyczna”. W *Zakłętą przestrzeń. O twórczości Beaty Obertyńskiej*. Zredagowane przez Zbigniew Andres i Zenon Ożóg, 68–90. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005.
- Wysłouch, Seweryna. „Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu”. W *Literatura a sztuki wizualne*, 15–38. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Zawiszewska, Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. O kobietach piszących wiersze w latach 1918–1939*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 2015.

SŁOWA KLUCZOWE:

autotematyzm

METAPOETYCKOŚĆ

wersyfikacja

strukturalizm

ABSTRAKT:

W artykule wyodrębniony zostaje opis autotematyczny jako technika metapoetyckiej refleksji, z jednej strony odniesiona do strukturalistycznej teorii opisu, z drugiej – do praktyki poetyckiej kobiet, w której metarefleksja jest ważnym, ale niedostatecznie omówionym zjawiskiem. Stosowane przez poetki zabiegi autotematyczne nakierowane są często nie tyle na problematyzowanie poetyckiego medium, mającego wywołać Barthes'owski „efekt rzeczywistości”, ile na samopoznanie podmiotu i konstruowanie indywidualnych projektów epistemologicznych. Przykładowo przywołana zostaje poezja Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Bogumiły Latawiec i Haliny Poświatowskiej, a osobną interpretację zyskuje wiersz Joanny Pollakówny.

Julia Hartwig

Joanna Pollakówna

poezja kobiet

OPIS

Bogusława Latawiec

Wisława Szymborska

NOTA O AUTORZE:

Joanna Grądział-Wójcik – literaturoznawczyni, pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się historią literatury i sztuką interpretacji, przede wszystkim polską poezją XX i XXI w., ostatnio zwłaszcza tą pisaną przez kobiety. Autorka m.in. książek: *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku* (Kraków 2016), *Przemiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań 2016); współautorka monografii *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje* (Kraków 2020), stanowiącej rezultat realizowanego przez nią grantu. |

„Ja nie opisuję”.

Opis w poglądach estetycznych i praktyce pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego

Marek Wedemann

ORCID: 0000-0003-3559-9079

Przywołana w tytule deklaracja Stanisława Przybyszewskiego, pochodząca z pisanego w 1897 r. listu do wiedeńskiego krytyka, Alfreda Neumanna, stanowiła część bardziej rozbudowanego przeciwstawienia własnej sztuki pisarskiej zastanej tradycji literackiej, do której autor *Homo sapiens* odsyłał jedynie za pomocą deprecjonujących peryfraz, w rodzaju „wstrętny filisterski twórca” czy „opisywacze rzeczywistości” (*Wirklichkeitsschilderer*), nie kryjąc przy tym silnych, negatywnych emocji („pluję”, „nienawidzę”)¹.

¹ Zob. Stanisław Przybyszewski, *Listy*, t. 1, red. Stanisław Helsztyński (Gdańsk–Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki; Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, 1937), 173–174. Podstawę tłumaczenia Helsztyńskiego stanowią fragmenty niemieckiego oryginału, które adresat listu włączył do sylwetki literackiej Przybyszewskiego opublikowanej 15 lipca 1897 r. na łamach dwutygodnika „Wiener Rundschau”. Frazę „Ich schildere nicht” oddaje jako „Ja nie opisuję” (w miejsce „Ja nie przedstawiam”) z uwagi na jej powiązanie z rzeczownikami *Schilderung* i *-schilderer*, przetłumaczonymi przez wydawcę *Listów* jako „opis” i „opisywacze”; styl oryginału jest pod względem synonimiki bardziej oszczędny – operuje w zasadzie derywatami dwóch czasowników: *schildern* i *beschreiben*, którym w tłumaczeniu odpowiadają: „opisywać”, „określać”, „przedstawiać”, „malować”.

Nienawidzę – pisał Przybyszewski – niekończącego się **określenia** [*Beschreibung*] mebli, piękności bohaterów i bohaterów, krótko mówiąc nienawidzę wszelkiego **przedstawiania** [*Beschreibung*] rzeczywistości. [...] Dotychczas popełniał każdy powieściopisarz to głupstwo, że [...] każda osoba, która występowała na widownię, została na początku dokładnie **opisana** [*beschrieben*]. (Mówiono o tym „scharakteryzowana” [*charakterisiert*]). Potem opowiadano jej życiorys, **malowano** [*geschildert*] jej pokój itd.²

Tak dobitnie zaznaczona awersja do opisowości niejako z definicji sytuowała Przybyszewskiego na antypodach literackiego naturalizmu, dla którego dokładna deskrypcja stanowiła swoisty znak firmowy. Zgodnie z rozpowszechnioną wśród badaczy opinią właśnie w powieściach naturalistycznych opis zajął miejsce uprzywilejowane czy wręcz pozycję dominanty kompozycyjnej³. Zdarza się, jak zauważa David Baguley, że w obrębie dyskursu teoretycznego terminy „natura”, „naturalizm” i „opis” używane są prawie zamiennie⁴. Bliskość tę wychwycili i skwapliwie wykorzystali już autorzy wymierzonych w naturalizm dziewiętnastowiecznych parodii, stosując jako podstawowy chwyt parodystyczny „zaęszczenie” opisu⁵. W jednym z utworów z epoki ukazany w krzywym zwierciadle powieściopisarz-naturalista uroczyście oświadcza pod portretem Zoli: „opis to wzór Sztuki, ostatnie słowo naszej Szkoły” („la description est la formule de l'Art, le dernier mot de notre Ecole”)⁶.

Przybyszewski swoje poglądy estetyczne od początku formułował w opozycji do szkoły Zoli, ze szczególnym uwzględnieniem jej filii niemieckiej⁷. Już w eseistycznym debiucie *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche* z 1892 r. postulowaną przez siebie „nową sztukę” przeciwstawiał „pustemu naturalizmowi z jego skąpyimi, ubogimi w treść *coins de nature*”⁸, otwarcie postponując w ten sposób słynną Zolowską definicję dzieła sztuki jako „kawałka natury, widzianej przez pryzmat temperamentu artysty” („Une oeuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers d'un temperament”)⁹. Była to, jak pisze Gabriela Matuszek, „wyraźna próba

² Przybyszewski, *Listy* [podkr. – M.W.]; Alfred Neumann, „Zur Charakteristik Stanislaw Przybyszewski's”, *Wiener Rundschau* 2, nr 17 (1897): 667–668, przedr. w *Über Stanislaw Przybyszewski. Rezensionen – Erinnerungen – Porträts – Studien (1892–1995). Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*, red. Gabriela Matuszek (Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft, 1995), 67–68.

³ Zob. Henryk Michalski, *Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki mimesis w powieści XIX-wiecznej* (Warszawa: IBL, 1999), 67–68.

⁴ David Baguley, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 184 (rozdz. 8: „Naturalist Description”). Twórczość Emila Zoli, a wraz z nią cały „realistyczno-naturalistyczny kanon powieściopisarstwa i nowelistyki”, niezmiennie dostarcza teoretykom literatury standardowych przykładów opisu jako jednego z dwóch (obok opowiadania) podstawowych elementów narracji. Zob. Philippe Hamon, „Czym jest opis?”, tłum. Agnieszka Kuryś i Katarzyna Rytel, *Pamiętnik Literacki* 74, nr 1 (1983): 196–197; Janusz Sławiński, „O opisie”, *Teksty* nr 1 (1981): 119.

⁵ Zob. Zdzisława Mokranowska, „Parodia”, w *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), 682.

⁶ Hippolyte Parigot, „Dialogue des morts. Naturalistes”, w *Génie et métier* (Paris: Armand Colin, 1894), 296. Cyt. za Baguley, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, 184.

⁷ O pisarzach skupionych wokół czasopisma „Die Gesellschaft” pisał po latach, że „Bogiem ich był Zola – Zola ponad wszystkich, «najpotężniejszy» geniusz, jaki dziewiętnaste stulecie wydało”, a o Jung-Deutschland, że „ubóstwiała francuski i skandynawski naturalizm, ale nie pozostawiła ani jednego istotnie «naturalistycznego» dzieła po sobie”. Stanisław Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych* (Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1926), 95, 126.

⁸ Stanisław Przybyszewski, „Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche”, tłum. Stanisław Helsztyński, w *Wybór pism*, oprac. Roman Taborski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966), 35.

⁹ Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris: G. Charpentier, 1880), 111. Cyt. za Edward Przewoński, „Emil Zola jako krytyk naturalistyczny”, w *Krytyka literacka we Francji*, t. 1, red. Antoni Lange (Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1899), 122.

przewyciężenia naturalizmu w sztuce”, którego największy rozkwit przypadał w Niemczech właśnie na lata 1889–1893¹⁰. W spisanej dwadzieścia lat później autobiografii, odnosząc ów pierwszy esej wraz ze stanowiącym jego kontynuację szkicem o Oli Hansonie do kolejnych, dojrziałych już wystąpień, zwracał Przybyszewski uwagę na zasadniczą ciągłość swoich przekonań.

Ta mała broszura – pisał – jest niczym, a zarówno kryje w sobie wszystko, co się w mej duszy rozwinąć miało – w pół roku potem napisałem drugą część [...], i ta broszurka jest niczym, ale w niej tkwi już zarodek do o parę lat późniejszej mej książki *Na drogach duszy*, która obok moich manifestów w tygodniku „Życie” zawiera cały mój testament literacki [...] pisany serdeczną krwią szczerości¹¹.

Dystans czasowy („parę lat”) oraz uszeregowanie „obok” artykułów programowych z „Życia” wskazują, że miał tu pisarz na myśli ukończony w listopadzie 1895 r. esej o twórczości norweskiego rzeźbiarza Gustava Vigelanda, którego książkowe wydanie ukazało się w 1897 r. w Berlinie pt. *Auf den Wegen der Seele*¹². To właśnie ten artykuł, w jego pierwotnej, pełnej wersji drukowanej od kwietnia do maja 1896 r., zatytułowanej *Ein Unbekannter* (*Nieznajomy*) w berlińskiej „Die Kritik”, usilnie polecał Przybyszewski młodemu poecie z Krakowa, Maciejowi Szukiewiczowi, jako najdokładniejszy wyraz swoich zapatrywań na sztukę: „Wypowiedziałem tam wszystko, co mi od trzech lat na sercu ciążyło”¹³. Szukiewicz, który podjął się roli pośrednika między pisarzem a polską publicznością literacką, zarówno listowną rekomendację eseju, jak i tłumaczenie stosownych jego fragmentów umieścił w obszernej sylwetce Przybyszewskiego, opublikowanej w lutym 1897 r. w „Dzienniku Krakowskim” Wilhelma Feldmana i przedrukowanej dwa miesiące później z niewielkimi zmianami w „Przeglądzie Tygodniowym” Adama Wiślickiego¹⁴. W ten sposób czytelnicy obu czasopism mogli się zapoznać między innymi z bardzo sugestywnym wariantem charakterystycznej dla portretowanego pisarza antytezy „dotychczasowej” i „nowej” sztuki. W *Ein Unbekannter*, podobnie jak we wcześniejszym o dwa lata szkicu o Munchu¹⁵, skonfrontował Przybyszewski obrazy norweskiego malarza, twórcy *Krzyku*, z pracami Maxa Liebermanna, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli realizmu i impresjonizmu w malarstwie niemieckim.

Liebermann – pisał o tym ostatnim – maluje owce, jakimi one są. [...] Maluje kobiety, latające sieci, takie właśnie, jakich tysiące żywych zamieszkuje brzeg morski. [...]. Krótko mówiąc: Liebermann maluje naturę *sans phrase*, **deskryptywnie** [*deskriptiv*], pedantycznie, nie troszcząc się bynajmniej

¹⁰Gabriela Matuszek, „Der geniale Pole”? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992), wyd. 2 rozsz. (Kraków: Universitas, 1996), 13.

¹¹Stanisław Przybyszewski, „Moja autobiografia”, *Wiadomości Literackie* nr 18 (1928): 2. Według informacji Henryka Biegeleisena tekst powstał „na rok przed wielką wojną”.

¹²W polskiej książce zatytułowanej *Na drogach duszy* (Kraków 1900) szkice o Vigelandzie i Edvardzie Munchu, publikowane wcześniej pod tym samym tytułem w „Życiu” (1898, nr 42–44, 49), połączone zostały z ogłoszonymi na tych samych łamach (1899, nr 1 i 6) manifestami *Confiteor* i *O „nową” sztukę*.

¹³Przybyszewski, *Listy*, 117 (list datowany w Berlinie, 7 maja 1896).

¹⁴Maciej Szukiewicz, „Stanisław Przybyszewski (Próbka sylwetki literackiej)”, *Dziennik Krakowski* nr 330–347 (1897); *Przegląd Tygodniowy* nr 14–16 (1897). Było to, według określenia Helsztyńskiego, „pierwsze poważne studium polskie” o autorze *Totenmesse* (Przybyszewski, *Listy*, 143, przyp. 2).

¹⁵Zob. Stanisław Przybyszewski, „Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)”, w *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i tłum. Gabriela Matuszek (Kraków: Oficyna Literacka, 1995), 99. Artykuł ukazał się w lutym 1894 r. w berlińskiej „Neue Deutsche Rundschau”.

o „ideę”. Jest on typowym **naturalistą** wzrosłym w epoce amerykanizmu, bezmyślności, braku czasu, a przede wszystkim w epoce fotografii¹⁶.

Kontestując opisowość w malarstwie, utożsamioną z „naturalizmem w najszerszym znaczeniu jako wyrazem «rzeczywistości»”¹⁷, miał Przybyszewski cały czas na uwadze również bieżącą produkcję literacką. „Do sztuki – pisał – jaką czas nasz ukochał, potrzeba w literaturze noteski, w sztuce dobrego oka i pewnej ręki”¹⁸. W polskiej wersji *Na drogach duszy* zrezygnował wprawdzie ze wspomnianego wyżej zestawienia „dwóch przeciwległych biegunów w sztuce”¹⁹, jednak przywołanego oddzielnie Liebermanna opatrzył nieobecnym w niemieckim tekście mianem „papieża naturalistów”²⁰. I nie chodziło bynajmniej o detronizację Zoli, ale o przeniesienie ciężaru krytyki z prawodawcy prądu na jego naśladowców: „«Die Phantasie ist Notbehelf» woła papież naturalistów, Liebermann. A więc pozostaje wedle słynnej formułki zolowskiej: temperament. Lecz i temperament jest tylko frazesem”²¹. To rozróżnienie znacznie mocniej zaznaczone zostało w innym fragmencie niemieckiego oryginału, na którego pominięcie w autorskim tłumaczeniu swego czasu zwrócił uwagę Kazimierz Wyka właśnie ze względu na „złośliwe przeciwstawienie” Zoli jego „słabowitym, dychawicznym spadkobiercom”, do których zaliczył Przybyszewski także dekadentów i nastrojowców:

[...] tam gdzie Zola piętrzy potworne masy kamieni, w trudzie i z wielkimi kłopotami znoszą oni delikatne cząsteczki swych uczuć i wrażeń, gdzie Zola, zaprzeczając swoim doktrynom, tworzy potężne obrazy i do naprawdę niesamowitego symbolu podnosi otaczające go sprawy, jego epigonowie pragną wywołać nastrój tak ustawicznie powracającymi obrazami, że łatwo można by ułożyć słownik owych obrazków: białe łabędzie ślizgające się po sennych kanałach, czarne ptaki unoszące się ponad fioletowymi morzami, białe lilie kołyszące się wokół lśniących ołtarzy²².

Najistotniejszy z punktu widzenia niniejszych rozważań jest jednak – opuszczony z kolei przez Wykę – sam początek owego akapitu: „Ihre Kunst ist eine beschreibende Kunst par excellence” (Ich sztuka jest sztuką opisową w całym tego słowa znaczeniu)²³. Dowodzi on bowiem, że w antynaturalistycznych filipikach Przybyszewskiego nie co innego, jak opisowość była prawdziwym kamieniem obrazu. Trafnie podsumowała to – parafrazując powyższy passus *Auf den Wegen der Seele*

¹⁶Stanisław Przybyszewski, „Ein Unbekannter”, *Die Kritik* nr 83 (1896). Cyt. za Maciej Szukiewicz, „Stanisław Przybyszewski”, *Przegląd Tygodniowy* nr 15 (10.04.1897): 176 [podkr. – M.W.]. Zob. Stanisław Przybyszewski, „Auf den Wegen der Seele. Gustav Vigeland”, w *Kritische und essayistische Schriften Werke*, red. Jörg Marx (Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1992), 18. Polski przekład całego artykułu w Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*.

¹⁷Stanisław Przybyszewski, *Na drogach duszy* (Kraków: L. Zwoliński i S-ka, 1900), 28.

¹⁸Przybyszewski. Po niemiecku był pisarz bardziej precyzyjny: „Zum **Naturalismus** braucht man **in der Literatur** das Notizbuch, **in der bildenden Kunst** ein gutes Auge und eine sichere Hand”. Przybyszewski, „Auf den Wegen der Seele. Gustav Vigeland”, 21 [podkr. – M.W.]; *die bildende Kunst* = sztuki piękne.

¹⁹Zob. Szukiewicz, „Stanisław Przybyszewski”, 176.

²⁰Przybyszewski, *Na drogach duszy*, 28.

²¹Przybyszewski. Dewizę niemieckiego malarza przywoływał będzie Przybyszewski jeszcze po latach, wspominając Liebermanna wywijającego „zwycięską chorągwią z hasłem, że jedynie tylko najkonsekwentniejszy naturalizm jest istotnym zbawieniem w sztuce, a «głupia fantazja» śmiesznym «Notbehelf» – namiastkiem sztuki”. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, 191.

²²Stanisław Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele* (Berlin: Kritik-Verlag, 1897), 58–59. Cyt. za Kazimierz Wyka, „«Naga dusza» i naturalizm”, *Przegląd Współczesny* nr 10 (1937): 115. Artykuł Wyki to oczywiście podrozdział *Modernizmu polskiego*, ogłoszonego w całości ponad dwadzieścia lat później. Zob. Kazimierz Wyka, *Modernizm polski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959), VII.

²³Przybyszewski, „Auf den Wegen der Seele. Gustav Vigeland”, 44.

– Krystyna Kralkowska-Gątkowska: „Przybyszewski był pisarzem o wyjątkowej świadomości teoretycznej. Potępiał naturalistycznych «opisowaczy rzeczywistości», ale cenił Zolę za umiejętność potęgowania wyrazu, podnoszenia pewnych przedmiotów i zjawisk do rangi symbolu, wyjawiającego autorską ocenę świata”²⁴. Zacytowany przy tej okazji przez badaczkę list do Neumanna odsyła nas na powrót do wypowiedzi pisarza dotyczących bezpośrednio jego własnej twórczości.

W przedmowie do *quasi*-opowiadania *De profundis*²⁵ (wydanej w 1895 r. w postaci osobnej broszury zatytułowanej *Pro domo mea*, której kilkanaście egzemplarzy Przybyszewski przesłał Szukiewiczowi²⁶), oprócz zwyczajowej tyrady wymierzonej w naturalizm jako „bezduszną, brutalną sztukę dla ludu, sztukę mieszczańską *par excellence*”²⁷, znaleźć można następujące *désintéressement* pisarza, odnoszące się do opisu jako składnika narracji: „nie interesuje mnie mebel czy urządzenie pokoju, które kiedyś opisałem [*beschrieben*]. Patrzę na ludzi z jednego tylko punktu widzenia: czy dochodzi w nich do objawienia duszy, czy nie”²⁸. Znacznie dokładniej swe stanowisko w tej kwestii określił pisarz w cytowanej już autocharakterystyce, sporządzonej na specjalną listowną prośbę Neumanna z 1 czerwca 1897 r., w której krytyk zapowiadał poświęcenie mu „dłuższego artykułu” na łamach „Wiener Rundschau”²⁹.

Ja nie opisuję [...] – oświadczał Przybyszewski, kładąc nacisk na te właśnie słowa. – Jeżeli zdarzy się jakiś opis [*eine Schilderung*], to służy tylko do tego, żeby określić nastrój, w którym dany osobnik się znajduje, wtedy jednakże jest to rzecz przeżyta, w duszy bohatera przeżyta. [...] Dla mnie i dla moich bohaterów nie jest ważny kształt czy barwa spodni, lecz stan duszy, w którym się znajdują, wzajemna reakcja wrażeń, zatargi z tego wynikające³⁰.

Była to bodaj pierwsza przeznaczona do ogłoszenia drukiem wypowiedź pisarza dotycząca obok poematów prozą także jego twórczości powieściowej³¹. Można zatem powiedzieć, że jego spór z naturalizmem przenosił się tym samym na macierzysty teren tego ostatniego. Przybyszewski miał już wówczas w swoim dorobku cztery napisane po niemiecku powieści, z których najnowsza, *Satans Kinder*, choć ukończona jeszcze w grudniu 1895 r., dopiero niedawno trafiła do obiegu księgarskiego³². Na początku marca 1897 r., dziękując Szukiewiczowi za esej poświęcony mu na łamach „Dziennika Krakowskiego”, załączył do listu egzemplarz „nowego romansu”, będącego w jego ocenie „może naj-

²⁴Krystyna Kralkowska-Gątkowska, „Kompozycja powieści Przybyszewskiego”, w *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, red. Tadeusz Bujnicki (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1987), 10.

²⁵Zob. Gabriela Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii* (Kraków: Universitas, 2008), 254.

²⁶Zob. Przybyszewski, *Listy*, 117, 123 (listy z 7 maja i 17 czerwca 1896).

²⁷Stanisław Przybyszewski, *Pro domo mea* (Berlin: Storm, 1895), 5.

²⁸Przybyszewski, 10. Tłum. za Maria Podraza-Kwiatkowska, „Wstęp”, w *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977), XLV. Przekład całego tekstu w Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*.

²⁹Zob. Matuszek, „Der geniale Pole?”, 60. Neumann prowadził ożywioną korespondencję z Przybyszewskim od marca 1897 do kwietnia 1898. Roman Taborski, „Przybyszewski w Wiedniu”, w *Wśród wiedeńskich poloników*, wyd. 2 zm. i powiększ. (Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983), 128.

³⁰Przybyszewski, *Listy*, 174; *Über Stanisław Przybyszewski*, 68–69 [podkr. – S.P.].

³¹Neumann wykorzystał obszerne jej fragmenty nie tylko w publikacji dwutygodnika wiedeńskiej secesji z połowy lipca 1897 (zapowiadanej w liście do pisarza), ale także w artykule pt. *Der deutsche Roman und Stanislaus Przybyszewski (Ein Beitrag zur Geschichte des Snobismus)*, który ukazał się w kwietniu następnego roku w berlińskiej „Monatsschrift für neue Literatur und Kunst”.

³²Pozostałe to składające się na trylogię *Homo Sapiens – Über Bord, Unterwegs, Im Malstrom*.

lepszym z ubiegłej epoki”³³. Neumann, którego dwie recenzje *Dzieci szatana* ukazały się w kwietniu tego roku w berlińskim „Neuland” i w „Wiener Rundschau”, w charakterystyce pisarza zamieszczonej na łamach drugiego z pism w lipcu, tak podsumował osiągnięcia Przybyszewskiego w dziedzinie powieściopisarstwa: „Zawdzięczamy mu wyzwolenie prozy narracyjnej, a mianowicie uwolnienie powieści z krępujących ją więzów, odkąd stworzył **powieść psychiczną** [*psychischer Roman*], ów gatunek literacki, który przed nim nie istniał i dla którego nie ma technicznej nazwy”³⁴. Rozpoznanie to zilustrował jednak krytyk cytatem, w którym pisarz komentował swoją wizyjną prozę poetycką.

Mam na myśli – pisał Przybyszewski całkiem wyraźnie – tę mieszaninę poezji i zarysu sytuacji, tę fantastyczną, daleką od życia i świata formę, w której napisane zostały *Wigilie*, *Requiem aeternam* i *De profundis*. Sen i wizja stapiają się w jedno. Rzeczywistość poznać można tylko niejasno, cofa się na daleki plan, aby jedynie życie duszy w pewnych momentach zupełnie bez obłonek pokazać. Całkowicie obojętne stało się to, co zaszło faktycznie, została jedynie reakcja duszy na to częściowo nieznane przeżycie³⁵.

Jak zauważa Stanisław Eile w artykule poświęconym odmianie powieści, której twórcą był Przybyszewski, „wizje, sny i halucynacje wypełniają często monologi postaci powieściowych, ale ich domeną były wczesne poematy prozą”³⁶. Autora *Homo sapiens* cechowała, zdaniem tegoż badacza, „niezwykła w porównaniu z innymi powieściopisarzami tej epoki świadomość teoretyczna”, dlatego, chociaż „najogólniejsze założenia ontologiczne i estetyczne były wspólne dla całej jego twórczości artystycznej, uwzględniał również problematykę swoistą przede wszystkim dla prozy fabularnej”³⁷. O ileż zatem bliższy prawdy był Szukiewicz, rozróżniający bądź co bądź rapsody, które nazywa „pozytywnymi obrazami duszy” i w których dochodzi jego zdaniem do „zupełnego nieomal wykluczenia świata realnego”, od powieści, będących odpowiednio obrazami „negatywnymi, bo przedstawiają nam właśnie duszę ludzką przez wyłączenie jej zupełne i okazują ją w stosownym miejscu, ale tylko w jednym momencie, w jednej sekundzie, błysku niepochwytym”³⁸. Reasumując – w tym miejscu wywodu Neumanna, gdzie mowa o nowatorstwie Przybyszewskiego-powieściopisarza, znacznie bardziej adekwatny byłby fragment autocharakterystyki (przycięty przez krytyka stroną dalej), w którym autor *Dzieci szatana* dokonuje znamienego przeciwstawienia dotychczasowej i nowej powieści:

Powieściopisarz **przede** mną wpływał z góry na wyobraźnię czytelnika [...]. Nie zostawiał jej najmniejszej wolności; wszystko powiedziano, czytelnik wiedział, że akcja odbywa się w tym i w tym roku, w tym i w tym mieście, człowiek wyglądał tak a tak, tam a tam uczęszczał do szkoły, miał takie i owakie rysy charakteru itd. [...] U **mnie** nie ma ani słowa o przeszłości, czytelnik dowiaduje się tylko przypadkowo z rozmowy, z małej wzmianki coś niecoś o dawniejszym życiu, o rzeczach zewnętrznych. Nie wiadomo dokładnie, gdzie się moje osoby znajdują, kim są, skąd przychodzą³⁹.

³³Przybyszewski, *Listy*, 142–143 (list datowany w Berlinie, 9 marca 1897).

³⁴Cyt. za Matuszek, „Der geniale Pole”?, 60. Zob. *Über Stanisław Przybyszewski*, 66 [podkr. – A.N.].

³⁵Przybyszewski, *Listy*, 173. Zob. *Über Stanisław Przybyszewski*, 66–67. W korespondencji z Neumannem przywoływał pisarz oczywiście niemieckie tytuły swych utworów (*Vigilien*, *Totenmesse*) – ich polskie „odtworzenia” zaczęły się pojawiać od 1899 r.

³⁶Stanisław Eile, „Powieść «nagiej duszy»”, *Teksty* nr 1 (1973): 80.

³⁷Eile, 69.

³⁸Szukiewicz, „Stanisław Przybyszewski”, *Przegląd Tygodniowy* nr 16 (17.04.1897): 190–191.

³⁹Przybyszewski, *Listy*, 174; *Über Stanisław Przybyszewski*, 68 [podkr. – S.P.].

Zajęte tu stanowisko potwierdzi Przybyszewski, używając nawet zbliżonych sformułowań, w pisanych pod koniec życia *Moich współczesnych*, tłumacząc wprost, „o co mu chodziło, kiedy zwrócił się po paru poematach do formy powieściowej”⁴⁰:

Wszystko, co było w pochłanianych dotąd powieściach jedynym celem, stało się u mnie rzeczą podrzędną, śmiesznym akcydensem. Fabuła najprostsza w świecie bez żadnych zawikłań, które by mogły uwagę czytelnika w naprężeniu utrzymać: nie wiadomo, co, gdzie i kiedy się coś dzieje – wyrzuciłem z mych powieści wszelkie opisy, wszelkie przejawy zewnętrzne, które by nie były, albo być nie mogły psychicznymi projekcjami danego stanu, w którym się dany osobnik znajduje [...] – przywarłem do duszy ludzkiej z tą samą ciekawością, z jaką się anatom-fizjolog do interesującej sekcji zabiera⁴¹.

Symptomatyczne jest tu zwłaszcza ostatnie zdanie, zważywszy, że co najmniej od lat 60. XIX w. prosektorium stanowiło swoisty emblemat pisarzy naturalistycznych⁴². Wypowiedź ta potwierdza tezę sformułowaną przez Stefana Kołaczkowskiego, a następnie rozwiniętą przez Wykę, że „bezwzględność w odsłanianiu prawdy [...] odziedziczył Przybyszewski po naturalistach”, jednak skierował ją „nie ku światu zewnętrznemu, lecz ku psychice”⁴³. Dlatego rację ma Wyka, gdy pisze, że miano „naturalisty psychicznych fenomenów”, którym Przybyszewski opatrzył Muncha, „to nie tyle określenie kogoś drugiego, ile samookreślenie”⁴⁴. O tym, że obrazy norweskiego malarza do końca życia traktował Przybyszewski jako równoważnik swojej wizyjnej prozy, świadczy dobitnie fragment *Moich współczesnych*, w którym słynny *Krzyk* uznaje pisarz za transpozycję *Totenmesse*: „Nie wyobrażam sobie – pisze – by można potężniej w barwie przeobrazić jakiś utwór literacki”⁴⁵. Z kolei *stricte* literackim źródłem estetyki Przybyszewskiego mogła być, jak przypuszcza Marta Wyka, twórczość Jorisa-Karla Huysmansa – notabene dysydenta z grupy medańskiej Zoli – który w powieści *Là-Bas* z 1891 roku wkłada w usta swego *alter ego*, Durtala, program „naturalizmu spirytualistycznego”, polegający na tym, by w powieści „zachować prawdziwość dokumentu, precyzję szczegółu, zasobny i nerwowy język realizmu; a jednocześnie dokopać się duszy”⁴⁶. Jak jednak tego połączenia sprzecznych na pierwszy rzut oka tendencji dokonać w obrębie praktyki pisarskiej?

Jedną z odpowiedzi Przybyszewskiego było radykalne ograniczenie opisu w jego dotychczasowej funkcji dookreślenia bohatera od strony otaczającego go świata, czyli z zewnątrz. We-

⁴⁰Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, 235.

⁴¹Przybyszewski, 237–238.

⁴²Zob. Guy Robert, *Emil Zola. Ogólne zasady i cechy jego twórczości*, tłum. Irena Wachlowska, postłowie Halina Suwała (Warszawa: PIW, 1968), 21.

⁴³Stefan Kołaczkowski, „Twórcze fermenty”, *Wiadomości Literackie* nr 18 (1928): 1. Zob. Wyka, „«Naga dusza» i naturalizm”, 114. Kołaczkowski był promotorem pracy doktorskiej Wyki, która stała się punktem wyjścia do jego późniejszej książki o modernizmie polskim (Wyka, *Modernizm polski*, VII).

⁴⁴Wyka, „«Naga dusza» i naturalizm”, 117. Zob. Przybyszewski, „Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)”, 99. Ten niemiecki esej z 1894 r. za artystyczne *credo* pisarza uważa również monografistka jego prozatorskiej twórczości – zob. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, 31. Podobnego zdania byli zresztą już wcześniej Leonhard Lier i Hans Pauli – recenzenci powieściowego debiutu Przybyszewskiego *Unterwegs* z 1895 roku (Matuszek, „Der geniale Pole?”, 42–43).

⁴⁵Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, 195.

⁴⁶Marta Wyka, „Przybyszewski – powieściopisarz”, w *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. Hanna Filipkowska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982), 89. Sam pisarz do tego akurat wpływu przyznaje się nader chętnie: „A jeżeli już gwałtownie o jakiś wpływ chodzi, któremu rzekomo uległem, to mógłbym na jedynego Huysmansa wskazać, jako tego, który najsilniej na mnie oddziaływał i który przez jakiś czas moją duszę opanował”. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, 119.

dług Zoli bowiem „właściwa rola opisowości w powieści” polegać miała na tym, że – jak referował Edward Przewoński – opis służy „tylko dla «uzupełnienia i określenia» człowieka, który nie może być oddzielony od swego bliższego i dalszego otoczenia, uzupełnia go bowiem ubranie, które nosi, dom, w którym mieszka, miasto, które zamieszkuje i prowincja, w której przebywa”⁴⁷. Przybyszewski odrzuca, jak wiemy, cały ten zewnętrzny balast, a opis, jeśli nie może się już bez niego obejść, służy mu „tylko do tego, żeby określić nastrój, w którym dany osobnik się znajduje”⁴⁸. W ten sposób „okruchy empirycznej rzeczywistości przepuszczane są przez filtr uczuć bohaterów”, co zdaniem Matuszek prowadzi w skrajnych przypadkach, a za taki uznać można powieść *Dzieci szatana*, do „totalnej destrukcji świata przedstawionego”⁴⁹. Z kolei Kralkowska-Gątkowska, która „ze względu na założoną fragmentaryczność opisów” nazywa naturalizm Przybyszewskiego „amputowanym”, jako cel tej strategii narracyjnej wskazuje stworzenie „warunków do rozwoju wizji”, to jest przygotowanie miejsca dla odmiennego typu przestrzeni, w której działanie praw fizyki zostałoby zawieszona na rzecz praw fizjologii⁵⁰.

Zredukowane „tło” – pisze jednak w innym miejscu – przetrzebioną przestrzeń *quasi*-empiryczną powieści Przybyszewskiego określam mianem *antymimesis*, by zaakcentować zdecydowanie niechętny stosunek pisarza do kategorii przecenianej przez naturalistów. Sądzę również, że pozostawienie tu i ówdzie szczątków realistycznej scenarii jest znaczące i świadczy o manifestacyjnym zerwaniu z tradycją gatunku⁵¹.

Ściśle rzecz biorąc, trzeba by raczej mówić nie tyle o zerwaniu, ile o odwróceniu perspektywy poznawczej, wynikającym z przeświadczenia o projekcyjnym, a więc pozornym charakterze rzeczywistości zewnętrznej, oraz nadziei, że droga do prawdziwej natury wiedzie przez pokłady jednostkowej i zbiorowej nieświadomości, których eksplorację umożliwia dopiero nowa sztuka⁵². Chodziłoby zatem o swoisty zwrot epistemologiczny i powiązaną z nim zmianę medium artystycznego, czemu Przybyszewski dawał niejednokrotnie wyraz, chociażby wtedy, gdy udzielał swego *placet* ekspresjonizmowi z kręgu poznańskiego „Zdroju”:

Sztuka ekspresjonistyczna rozpoczyna się tam, gdzie wszelki „impresjonizm” (wszystko jedno, czy przejawia się w realizmie, skrajno-brutalnym naturalizmie, właściwym impresjonizmie, czy też w jakimkolwiek bądź innym „izmie”, w jaki się w sztuce natura-rzeczywistość stroiła) się kończy [...]. I ja, może ostatnia latorośl tego „impresjonizmu”, którym jak najusilniej przedzierał się poprzez otchłań „rzeczywistego”, a więc ułudnego i mamiącego Bytu ku istotnej rzeczywistości, jaką jest tylko Dusza – ta „naga dusza” – monada „bez okien”, która sama z siebie świat wysnuwa, godzę się jak najzupełniej na ten program⁵³.

⁴⁷Przewoński, „Emil Zola jako krytyk naturalistyczny”, 132–133.

⁴⁸Przybyszewski, *Listy*, 174.

⁴⁹Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, 273.

⁵⁰Krystyna Kralkowska-Gątkowska, „Antymimesis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego”, w *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. Tadeusz Bujnicki i Janusz Maciejewski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986), s. 143–144.

⁵¹Kralkowska-Gątkowska, 153.

⁵²Zob. Beata Szymańska, „Letejska strona sztuki (Koncepcja nieświadomości w polskiej literaturze modernistycznej)”, *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej* 22 (1976): 183, 186; Magdalena Rembowska-Płuciennik, „«Mitologia mózgu» – casus Stanisława Przybyszewskiego”, w *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012), 50.

⁵³Stanisław Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genезis z Ducha”* (Poznań: „Zdrój”, 1918), 6, 10.

Poprzez to właśnie podsumowanie swojej twórczości, bardziej może niż przez jakikolwiek inny autokomentarz, wpisuje się Przybyszewski w paradygmat modernistyczny, który tak rekonstruuje Jerzy Franczak:

Modernizm to paradygmat postrealistyczny. [...] Realizm okazuje się nieprzydatną konwencją i zostaje odrzucony... w imię dążenia do realności. Moderniści uważali bowiem, że „rzeczywistość”, zarówno materialna, jak i psychiczna, jest nieuchwytna, złożona, wieloraka i niestabilna, ale wciąż wierzyli, że celem ich sztuki jest danie wyrazu tej nieuchwytności. Ich spór z realizmem miał charakter zarówno estetyczny, jak i epistemologiczny. Innymi słowy, modernizm to projekt wtórnie i negatywnie mimetyczny, który ożywia poszukiwania bardziej adekwatnych sposobów prezentowania rzeczywistości. Jego stosunek do realizmu jest dialektyczny: projektuje sztukę antymimetyczną i „realistyczną” zarazem⁵⁴.

⁵⁴ Jerzy Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (Kraków: Universitas, 2007), 26–28.

Bibliografia

- Baguley, David. *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Dietzel, Thomas. Hugel, Hans-Otto. *Deutsche literarische Zeitschriften 1880–1945. Ein Repertorium*. München: K.G. Saur, 1988.
- Eile, Stanisław. „Powieść «nagiej duszy»”. *Teksty* nr 1 (1973): 67–82.
- Franczak, Jerzy. *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Kraków: Universitas, 2007.
- Hamon, Philippe. „Czym jest opis?”. Przetłumaczone przez Agnieszka Kuryś i Katarzyna Rytel. *Pamiętnik Literacki* 74, nr 1 (1983): 195–220.
- Kołaczkowski, Stefan. „Twórcze fermenty”. *Wiadomości Literackie* nr 18 (1928): 1.
- Kralkowska-Gątkowska, Krystyna. „Antymimesis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego”. W *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Zredagowane przez Tadeusz Bujnicki i Janusz Maciejewski, 131–161. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- . „Kompozycja powieści Przybyszewskiego”. W *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, Zredagowane przez Tadeusz Bujnicki, 7–34. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1987.
- Matuszek, Gabriela. „Der geniale Pole”? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992). Wydanie 2 rozszerzone. Kraków: Universitas, 1996.
- . *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Kraków: Universitas, 2008.
- Michalski, Henryk. *Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki mimesis w powieści XIX-wiecznej*. Warszawa: IBL, 1999.
- Mokranowska, Zdzisława. „Parodia”. W *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Zredagowane przez Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa, 679–682. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*. Opracowane przez Maria Podraza-Kwiatkowska. Wyd. 2 rozszerzone. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.

- Przewóska, Edward. „Emil Zola jako krytyk naturalistyczny”. W *Krytyka literacka we Francji*. T. 1. Zredagowane przez Antoni Lange, 87–143. Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1899.
- Przybyszewski, Stanisław. *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*. Poznań: „Zdrój”, 1918.
- . *Listy*. T. 1. Zredagowane przez Stanisław Helsztyński. Gdańsk–Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, 1937.
- . *Moi współcześni. Wśród obcych*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1926.
- . „Moja autobiografia”. *Wiadomości Literackie* nr 18 (1928): 2.
- . *Na drogach duszy*. Kraków: L. Zwoliński i S-ka, 1900.
- . *Pro domo mea*. Berlin: Storm, 1895.
- . *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybrane, przetłumaczone i opatrzone wstępem przez Gabriela Matuszek. Kraków: Oficyna Literacka, 1995.
- . *Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*. T. 6: *Kritische und essayistische Schriften*. Zredagowane przez Jörg Marx. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1992.
- . *Wybór pism*. Opracowane przez Roman Taborski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Rembowska-Płuciennik, Magdalena. „«Mitologia mózgu» – casus Stanisława Przybyszewskiego”. W *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, 45–51. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Robert, Guy. *Emil Zola. Ogólne zasady i cechy jego twórczości*. Przetłumaczone przez Irena Wachlowska. Posłowie Halina Suwała. Warszawa: PIW, 1968.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. *Teksty* nr 1 (1981): 119–138.
- Szukiewicz, Maciej. „Stanisław Przybyszewski (Próbka sylwetki literackiej)”. *Dziennik Krakowski* nr 330 (1897): 2; nr 331 (1897): 2; nr 332; nr 333 (1897): 2; nr 334 (1897): 2; nr 335 (1897): 2; nr 340 (1897): 2; nr 341 (1897): 2; nr 343 (1897): 2; nr 344 (1897): 2; nr 345 (1897): 2-3; nr 346 (1897): 2; nr 347 (1897): 2.
- . „Stanisław Przybyszewski”. *Przegląd Tygodniowy* nr 14 (1897): 163-165; nr 15 (1897): 175-177; nr 16 (1897): 189-191.
- Szymańska, Beata. „Letejska strona sztuki (Koncepcja nieświadomości w polskiej literaturze modernistycznej)”. *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej* 22 (1976): 177–200.
- Taborski, Roman. „Przybyszewski w Wiedniu”. W *Wśród wiedeńskich poloników*. Wyd. 2 zmien. i powiększone, 125–134. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Über Stanislaw Przybyszewski. *Rezensionen – Erinnerungen – Porträts – Studien (1892–1995)*. *Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*. Zredagowane przez Gabriela Matuszek. Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft, 1995.
- Wyka, Kazimierz. „«Naga dusza» i naturalizm”. *Przegląd Współczesny* nr 10 (1937): 114–131.
- . *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.
- Wyka, Marta. „Przybyszewski – powieściopisarz”. W *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*. Zredagowane przez Hanna Filipkowska, 77–92. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982.

SŁOWA KLUCZOWE:

n a t u r a l i z m

o p i s

P O W I E Ś Ć

ABSTRAKT:

Artykuł podejmuje znany problem złożonych relacji między twórczością Stanisława Przybyszewskiego a naturalizmem, przenosząc go jednak z płaszczyzny *stricte* światopoglądowej na bardziej poetologiczną. W centrum uwagi umieszcza bowiem spór o opis i opisowość jako te składniki dzieła literackiego (lub malarskiego), które konstytuują obraz świata. Rzecz dotyczy więc styku estetyki z epistemologią.

realizm

MODERNIZM

ekspresjonizm

NOTA O AUTORZE:

Marek Wedemann (ur. 1966) – doktor habilitowany, profesor UAM, pracownik badawczo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Polskiej (Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski). Zajmuje się m.in. twórczością Henryka Sienkiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Lema oraz związkami literatury i filmu. Autor książek *Polonofil czy polakożerca? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847–1897* (2010) i „Epos w guście Ariosta”. *O ariostyczności „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza* (2013).

Kilka uwag o opisie autotematycznym (i nie tylko).

Wiersz (Trackless)

Andrzeja Sosnowskiego

w perspektywie filozofii języka*

Agnieszka Waligóra

ORCID: 0000-0002-4316-9207

*Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po 1989 roku” (nr DI2017 / 008947) finansowanego ze środków budżetowych na lata 2018-2022 w ramach programu „Diamentowy Grant”.

Wiersz (Trackless) opublikowany został w tomie *Taxi* z 2003 roku: szybko awansował zresztą na bodaj najbardziej rozpoznawalny z autotematycznych liryków Andrzeja Sosnowskiego. Znamienne frazy „wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”, „wiersz nie pamięta domu którego nie było” i „wiersz traci pamięć za rogiem ulicy”¹ weszły na stałe do kanonu cytatów, jakimi przywykło się komentować utwory poetyckie końca XX i początku XXI w. (jako te, które wyraźnie przestają podlegać tradycyjnej, strukturalistycznej analizie, przesądzającej o swoistej skończoności i wyczerpywalności interpretacji). Utwór ten doskonale wpisuje się w *stricte* dekonstrukcyjną siatkę pojęć, rzeczywiście wyzwalać się (przynajmniej na pierwszy rzut oka) z więzów tradycji (jednej z konotacji „pamięci”) czy władzy autora. *Wiersz* jest wszak bezdomny i nie posiada żadnych związków ze swym źródłem – którego przecież i tak nie ma. Jednak czy na pewno?

¹ Choć pierwszy z nich został pierwotnie użyty w wierszu *Acte manque* z tomu *Sezon na Helu*. Co warto nadmienienia – autocytat sam w sobie jest formą pamięci, na co wskazuje Marta Koronkiewicz (zob. Marta Koronkiewicz, „Zmysłowe nawyki”, w *I jest moc odległego życia w tej elegii. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego* (Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019), 52. A więc nawet wiersz nie-do-wytropienia zawiera pewną historię i usytuowanie, choćby jego miejscem na ziemi była sama poezja. Autotematyzm – którego pewną formą bezsprzecznie jest autocytat – w pewnym sensie zapewnia więc temu „bezdomnemu” utworowi określone ramy, co warto podkreślić już na wstępie.

Przyjrzyjmy się całości tekstu:

Wiersz traci pamięć za rogiem ulicy
W czarnym powietrzu brzmią wołania straży
Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć
Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać

Nie miałem siostry jak sięgnąć pamięcią
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
W naszej okolicy zgubi się w podwórkach
Nie zna białego ranka Pije w suterrenach

Marzy godzinami przy murku śmietnika
Moje ciemne powieki ciężkie są od wina
Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca
Wiersz nie pamięta domu którego nie było

Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
Idzie bez pamięci i znika bez śladu
Nie ma wiersza pamięci siostry ani domu².

Na uwagę zasługuje paradygmatyczny dla całego wiersza zabieg wskazywania „utruty” (pamięci) i „ucieczki” (z domu) jako głównych wyróżników poezji – zabieg zastosowany zresztą już przed kluczową deklaracją, że „domu nie było”. Jeśli ktokolwiek lub cokolwiek było w stanie skądkolwiek wyjść – miejsce to musi lub musiało istnieć. Jeśli pamięć można stracić – musiała ona być kiedyś aktywna; tak przynajmniej sugeruje potocznie rozumiana logika. Jednak w dekonstrukcyjnym trybie lektury zarówno dom, jak i pamięć – pojmowane na przykład jako swoiste źródła literatury – są jedynie fantazmatami tworzonymi „wstecz”, fundowanymi przez Derridiański sprzeciw wobec metafizyki obecności. Wiersz **jest** – nie potrzebuje do swego istnienia żadnego mitycznego początku, przyczyny czy przeszłości: to kultura (tradycja, przyzwyczajenie) nakazuje szukać dla niego związków. Każda nawiązana relacja będzie jednak wtórna wobec jego bezprecedensowej wolności, próbując z chaosmosu uczynić uporządkowany kosmos, kuszący badaczy nieodkrytymi, lecz (jak chce się wierzyć) realnie istniejącymi prawdami.

A jednak dom i przeszłość istnieją, choćby poprzez zanegowanie: nawet jeśli są jedynie dalekim echem Derridiańskiej metafizyki obecności czy poznawczym osławianiem dzikiego świata, stanowią dla wiersza pewnego typu odniesienie. Trudno rozpatrywać charakter tych więzów inaczej, niż w kontekście pojęcia utraty, przywoływanego wyraźnie przez postać siostry. Jak pisała Joanna Roszak, *Wiersz (Trackless)* odnosić się może do Georga Trakla, ważnego austriackiego poety, który boleśnie przeżył śmierć swej siostry Grety, obdarzanej zresztą przez niego

² Andrzej Sosnowski, „Wiersz (Trackless)”, w *Dożynki 1987–2003* (Wrocław: Biuro Literackie, 2006), 237.

zgoła mało rodzinnymi uczuciami³. Siostry nie ma, zostają natomiast „wypuszczone na wolność” słowa denotujące „siostrę Trakla”, stale przypominające o anihilacji pewnego elementu rzeczywistości.

Nie jest jednak tak, że postać Grety musi odsyłać czytelnika do konkretnej osoby (jak twierdziła Roszak⁴). Wystarczy wszak zajrzeć do dzieł filozofów języka (przede wszystkim Gottloba Fregego, Johna Searle’a i Bertranda Russella⁵), którzy przekonują o zgoła niejasnych relacjach wiążących słowa z obiektami. Przede wszystkim więc określenie „siostra” (czy nawet „siostra Trakla”) nie jest nazwą własną, a jedynie deskrypcją, której rzeczywisty obiekt nie musi istnieć – lub może istnieć więcej niż jeden taki przedmiot⁶. „Bycia przedmiotu” nie wyczerpuje bowiem żadna wiązka opisów, a zatem nawet gdyby przyznać, że konkretne słowa są blisko powiązane z pewną osobą, do której się odnoszą – nigdy nie można powiedzieć, że zagarniają one dla siebie całość obiektu, wyczerpując jego możliwe określenia⁷. Greta Trakl reprezentowała sobą znacznie więcej, niż li tylko bycie siostrą określonego poety: z pewnością znalazłby się ktoś pozbawiony świadomości, że jej brat jest poetą, lub że w ogóle posiada ona rodzeństwo, za to kojarzący ją z innymi cechami (wyglądem, charakterem czy zachowaniami). Deskrypcja nie przesądza zatem o faktycznym trwaniu postaci takiej jak „siostra Trakla”: w jednym więc sensie taki byt w ogóle nie istnieje (ponieważ nawet czysto teoretyczny charakter jego istnienia znacznie przekracza każde możliwe językowe określenie, nie mieszcząc się w jego ramach), w innym natomiast – każdy użytkownik języka może mieć inny opis takiej ewentualnej bohaterki, a zatem myśleć o zgoła odmiennym obiekcie.

Określenie „siostra” czy „siostra Trakla” powinno przy tym etykietować pewien element rzeczywistości, upraszczając identyfikowanie obiektu w komunikacji. Trzeba jednak zauważyć, że potrzebujemy wiedzy syntetycznej, by zweryfikować wiedzę o faktycznym, a nie czysto tekstowym istnieniu takiej osoby⁸ (a przyjmujemy, że czytelnik lub czytelniczka poezji obcuje przede wszystkim z literaturą, to jest z tekstem, a nie stoi przed koniecznością porównywania wiersza z historią austriackiej liryki i wikłania się w biografię autora). Zgodnie zaś z tezami Fregego, nawet gdyby uznawać wyłącznie „tekstowy” byt Grety (a wówczas niepotrzebna jest nam wiedza syntetyczna), jej imię – a zatem cała postać, do której powinno odsyłać – nie ma

³ Zob. Joanna Roszak, „Kim jestem Ja i kim jesteś Ty (w poezji Andrzeja Sosnowskiego)?”, w *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. Piotr Śliwiński (Poznań, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2010), 143–144.

⁴ Zob. Roszak, „Kim jestem Ja i kim jesteś Ty (w poezji Andrzeja Sosnowskiego)?”, 144: badaczka twierdzi, że figura siostry jest wyraźnie pozajęzykowa.

⁵ Dywagacje na temat sensu, znaczenia i roli deskrypcji oraz nazw własnych zostały zaczerpnięte z trzech ważnych dla filozofii języka rozpraw: Gottlob Frege, *Sens i nominat* (częściej funkcjonująca pod tytułem *Sens i znaczenie*); John Rogers Searle, *Imiona własne*; Bertrand Russell, *Denotowanie*. Wszystkie trzy artykuły zawarte są w zbiorze *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*, wybór, przekład, wstęp i przypisy Jerzy Pelc (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967).

⁶ Niektórzy filozofowie przekonują, że i istnienie nazwy własnej nie przesądza o faktycznym statusie „bycia” określonego przedmiotu (tak jest na przykład z „Arystotelesem”, który jest od dawna martwy, czy na przykład „Romeem i Julią”, którzy nigdy nie żyli „naprawdę”. Frege wyjaśniłby jednak, że ten ostatni przypadek – należąc do świata literatury – nie zawiera w sobie żadnych znaczeń rozumianych jako odpowiedniość nazwy i denotatu, ale jedynie sensy). Zostawmy to jednak na boku.

⁷ Zob. Searle, „Imiona własne”.

⁸ Por. z: Russell, „Denotowanie”.

żadnego znaczenia, ale jedynie możliwe sensory⁹. Wreszcie też – odwołując się znów do Russella – określenie „siostra” czy „siostra Trakla” nie dość, że nie jest nazwą własną, a więc w żadnej sytuacji nie może upraszczać nam owego etykietowania rzeczywistości (sprawiając wrażenie, że odnosi się do niej wprost, a jej obiekt pozostaje oryginalny, jednokrotny i wyjątkowy), jest też deskrypcją w pewnym sensie złożoną, ponieważ do rozszyfrowania jej ewentualnych odniesień potrzebujemy także wiedzy o tym, kim był sam Trakl (lub ogólnie – odwołania do człowieka, który byłby jej krewniakiem). Innymi słowy, określenie to jest całkowicie pozbawione referencji, zarówno „znaczeniowej” (opartej na relacji z rzeczywistością), jak i „sensowej” (wynikającej z samego tekstu). Pojawiająca się w wierszu „siostra” jest więc niejako odłączonym od „rzeczywistego” obiektu, „wolnym” słowem. Postępując nieco na przekór logice języka, możemy powiedzieć, że idealnie współgra to z jej funkcją konotowania w poezji Sosnowskiego „utruty” i luzowania więzów między znaczącymi i znaczonymi.

Nie ma więc siostry – nie ma jednak także samego Trakla, co trafnie zauważa Roszak¹⁰. Dzieło o tytule *Wiersz (Trackless)* zdefiniowane zostaje już na samym początku jako utwór badający pewną kluczową właściwość ponowoczesnego (lub ponowocześnie interpretowanego) dzieła sztuki: samodzielnego, wyzwolonego od różnorodnych więzów artefaktu. Tym samym (*Trackless*) staje się metonimią wiersza w ogóle, opisując byt nie tylko utworu Sosnowskiego, ale i wszystkich innych dzieł literackich, co swoją drogą jest suponowane już w tytule, który nadrzędnym czyni właśnie ogólny wyraz „wiersz”. Jego charakterystyka dookreślona zostaje przez wieloznaczne słowo „trackless”, które oznacza mniej więcej tyle, co „bezdrożny” – pozbawiony wszelkich traktów, dróg, a nawet (w wypadku zwierzęcia) niemożliwy do wyśledzenia (czy wytropienia, choć jest to stwierdzenie bardziej kontrowersyjne). Utwór pozostający w nieustannym ruchu – gubiący się w podwórkach i przemierzający znikające ulice – nie zostawia zatem śladów, które umożliwiłyby odtworzenie jego historii, a zatem właściwie tejże historii – narracji o swej przeszłości – nie posiada. Ostatecznie więc wiersz-bohater gubi nie tylko tradycję czy relacje rodzinne, ale i samo intertekstualne odniesienie. *Trackless, trackl-less* to bowiem umniejszenie utworu „o Trakla”. Liryk odwołujący się – według badawczej tradycji – do austriackiego poety pozbawiony jest zatem nie tylko określonego, możliwego do odtworzenia „traktu” – drogi, którą przyszedł na świat, wyznaczonej przez odwołania do przeszłości, czyli pamięć o siostrze, domu czy ulicy. Jest wtórnie pozbawiony także swej podstawowej Traklowskiej inspiracji, dzięki czemu destabilizuje podstawę własnego bytu.

Wyzwolenie wiersza jest więc w zasadzie pełne: jeszcze radykalniejszym czyni je odwołanie do Ludwiga Wittgensteina i pojęcia podobieństwa rodzinnego¹¹. Utwór, który operuje nawiązaniem – choćby i skrzętnie zacieranym – do pewnej relacji pokrewieństwa, prezentuje w istocie (jak powiedziałaby Tomasz Mann) dzieje upadku tejże rodziny. Siostra jest siostrą niczyją, a Trakl – nie można nazwać go bratem, o ile kiedykolwiek charakter ich relacji na takie przyporządkowanie pozwalał – staje się bytem „bezpąskim”, pozbawionym zakorzenienia w świecie (fundowanego przez rodzinę, a zatem pamięć, tradycję, historię); pojawia

⁹ Zob. Frege, „Sens i nominat”.

¹⁰ Roszak, „Kim jestem Ja i kim jesteś Ty (w poezji Andrzeja Sosnowskiego)?”, 143.

¹¹ Por. z: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997); Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

się jedynie w postaci „przywołania zaprzeczonego”. Wiersz odwołujący się do Trakla w istocie się od Trakla odżegnuje, zamiast więzów wybierając wolność bezdroży (które, notabene, zezwalają Georgowi i Grecie – już nie bratu i siostrze – na spełnienie niemożliwego za ich życia romansu, czyniąc ich związek niekazirodczym). W interpretacji filozoficznej zaś suponowane przez Wittgensteina podobieństwo rodzinne, decydujące o możliwościach komunikacji dzięki zaakceptowaniu nie tyle tożsamości konkretnych elementów (uniwersalnej przystawalności nazwy), ile możliwości przyjęcia ich podobieństwa dla dobra porozumienia, zostaje zniesione. Nie ma więc możliwości rozmowy: znak jest całkowicie pozbawiony znaczącego.

Jednak gdyby w istocie wiersz (omawiany utwór Sosnowskiego – i każdy inny) nie pozostawiał po sobie żadnych śladów, byłby całkowicie niezrozumiały. Niezrozumiały nie w sensie „poezji niezrozumiałej”, której Sosnowski jest najsłynniejszym przedstawicielem, ale w sensie absolutnego braku komunikatywności. Odcięcie jakiegokolwiek wypowiedzi czy innego elementu rzeczywistości od tego, co znane, rozpoznawalne i możliwe do nazwania, czyni ów element niedostępnym, a zatem obcym¹² (taki utwór musiałby zresztą odciąć się całkowicie od podstawowej gwarancji intersubiektywności, jaką jest sam język). Natomiast nawet sugestia – choćby zwrotna, negatywna i samotematyczna – że wiersz jest wyzwolony, nadto podsuwająca wprost, od czego się wyzwolił, pozwala na zbudowanie pewnej interpretacyjnej ramy (lub choćby zbioru rozproszonych punktów odniesienia). Ponownie wykorzystuje się tu opis przez zaprzeczenie: poezja jest wolna od domu, rodziny i pamięci – mówiąc wprost, jest wolna od jakiegokolwiek zakorzenienia i stabilności – jednak samo przywołanie owych pojęć pozwala jakoś usytuować ją w świecie rzeczywistym: choć wiersz nie ma przeszłości, samo przywołanie słowa „przeszłość” (które w innych grach językowych może mieć znaczenie, choćby przysługiwało mu ono na zasadzie strategicznego esencjalizmu) pozwala zrozumieć, przeciwko czemu utwór występuje, a więc przydać mu pewnych określeń, sprecyzować, jaką pozycję zajmuje w świecie (lub jaką to pozycja wobec świata). Pozwala go po prostu opisać, a zatem umożliwić podstawową czynność poznawczą.

Powyższe rozpoznania prowadzą oczywiście wszystkimi drogami do dekonstrukcyjnego pojęcia śladu – i poetologicznej kategorii tropu¹³. U Jacques’a Derridy ślad jest nie tyle tym, co zostawiane za znaczeniem (myślą, figurą, odwołaniem) – tym, co do znaczenia prowadzi – ile czymś, co zostaje w procesie lektury „dopisane” do innych elementów rzeczywistości (budzących skojarzenia, motywujących do zauważenia lub raczej zbudowania pewnych relacji)¹⁴. Ślad jest więc ustanawiany wstecznie, nie prowadzi od źródła do celu, ale od celu donikąd, źródło bowiem nie istnieje (a w każdym razie – nie istnieje według ponowoczesności czy postmodernizmu; funkcjonuje jedynie na sposób „siostry Trakla”, jako pozbawione denotatu określenie, pusty opis). Przykuwa więc uwagę nie do punktu dojścia, ale do drogi – ruchu, gestu interpretacyjnego. W tym sensie ślad upodabnia się więc do tropu – semantycznego przekształcenia.

¹²To przekonanie pojawia się także u cytowanego już Searle’a.

¹³Kategoria ta doczekała się oczywiście w humanistyce licznych opisów, w tym artykule traktuję ją jednak nie w rozumieniu „tradycyjnym”, ale jako pewną uniwersalną zasadę funkcjonowania tekstów poetyckich, przekształcających znaczenia dosłowne i wydobywające z nich nowe jakości, cenne poznawczo. Dla interpretacji tradycyjnej – zob. np. Agata Stankowska-Kozera, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007). O poznawczej roli metafory (ale i innych tropów) – zob. np. Krzysztof Stępnik, *Filozofia metafory* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1988).

¹⁴Zob. np. Jacques Derrida, „Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka”, tłum. Bogdan Banasiak, w *Pismo filozofii* (Kraków: Inter Esse, 1992).

Oba terminy opierają się na jednakowej zasadzie: motywują do aktywności poznawczej, różne są jednak ich „wektory”. O ile ślad kieruje nas „wstecz”, każąc badać to, co retrospektywnie możliwe „za” słowem, nawet jeśli „to” nie istnieje, o tyle trop popycha odbiorców „do przodu”, ku polu, które się dopiero otwiera, motywując do wytyczenia możliwych ścieżek interpretacyjnych, zmapowania „ziemi nieznanej”. Trop od śladu odróżnia też figura aktanta – o ile „pozostawiający ślady” jest niemożliwy do określenia aż do momentu schwytania go (zgodnie z poezją Sosnowskiego moment ten jest jedynie mitycznym celem każdej twórczości), o tyle „tropiciel” jest już stosunkowo łatwą do zidentyfikowania postacią – podmiotem, czytelnikiem, interpretatorem czy krytykiem.

Wiersz Sosnowskiego nie motywuje jednak początkowo do podjęcia żadnego tropu, a jedynie – cały czas w trybie negacji, na sposób „siostry Trakla” – zauważa istotową bezśladowość literatury „jako takiej”, każąc znajdować ślady i momentalnie dekonstruując ich charakter. Przekazywane przez utwór sensory są *trackless*, niemożliwe do wytropienia, opisom brakuje bowiem denotatów, funkcjonują jako „martwe słowa”, niczym słynne róże przywoływane przez Boecjusza twierdzącego, że nawet gdyby wszystkie kwiaty tej ziemi uschły i przestały kwitnąć, wciąż pozostałoby nam określające je słowo; innymi słowy, nawet gdyby z ziemi znikły wszystkie róże, pozostałoby nam imię róży. Omawiany utwór więc „dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku/ wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma/ idzie bez pamięci i znika bez śladu”, i ostatecznie „nie ma wiersza pamięci siostry ani domu”. Śladem zostawianym przez (*Trackless*) jest brak śladu, a doszukiwanie się jakiegokolwiek jego historii (rozumianej jako spójna narracja) jest bezcelowe, byłaby to bowiem historia utraty – zaniku pamięci i wszelkich relacji, czy to przestrzennych i czasowych (wszak wiersz gubi drogę i wspomnienia), czy to znakowych, referencyjnych. Taka historia nie miałaby zresztą struktury „tradycyjnej”, usiłującej zbierać rozproszone wątki i scalać je w pewne opowieści – a zatem rzeczywiście nie byłaby historią, ale jedynie pewnym opisem „bezśladowości”.

Kształtuje to więc sytuację paradoksalną – powołuje do istnienia ślady, które z założenia nie prowadzą do określonego celu, tu natomiast kierują ku określonej nicości. Jak się wydaje, doskońale podsumowuje to cały projekt poetycki Sosnowskiego, pełen rozmaitych odniesień i aluzji, które eksponują własną „wygaszalność”, „zacierałość”. Wszelka próba dalszego dookreślenia jest więc, po pierwsze, elitarystyczną intelektualną zabawą, bezcelowym cofaniem się na kolejne poziomy zapośredniczenia (niczym w hermeneutyce Heideggera), a po drugie – sprzeciwianiem się kluczowej dla Sosnowskiego właściwości poezji. Powinnością wiersza jest wszak ruch, wieczne gubienie się, nawet jeśli prowadziłyby to do zapętlenia – i zanegowania własnego bytu.

W tym sensie struktura głęboka utworu – *Wiersza (Trackless)*, wiersza każdego w ogóle – jest analogicznym odwróceniem struktury autotematyzmu, opartej na bezustannym, tropicznym ruchu ku samemu sobie. Wiersz autotematyczny, składający się – według Jonathan Cullera – z warstwy „mówiącej” i warstwy „omawiającej mówienie”, poziomu komunikatu i poziomu „meta”¹⁵, posiada trop całkiem łatwy do uchwycenia: warstwa „omawiająca mówienie” – właściwa narracja autotematycznego poematu – naprowadza nas na istniejący niejako przed nią

¹⁵Zob. Jonathan Culler, „Changes in the Study of the Lyric”, w *Lyric poetry beyond New Criticism*, red. Chaviva Hošek i Patricia Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 38–55.

(czy pod nią – pod słowami opisu) tekst „właściwy”. Wiecznie ścigany tekst, do którego doprowadziłby opis, istnieje oczywiście w trybie warunkowym („zaistniałby, gdyby deskrypcja się wyczerpała” lub „czy istniałby rzeczywiście, gdyby wyczerpało się deskrypcję (dokonało niemożliwego)?”). Warstwa opisowa czy omawiająca utworu autotematycznego pozostaje jego właściwą tkanką, ma ona jednak naturę tropu, który nigdy nie wyczerpuje swoich sensów na tym, „co jest”, ale czeka na to, co „dopiero będzie” – i w tym sensie idealnie mimetyzuje strukturę deskrypcji, jako że katalog opisów jakiegokolwiek przedmiotu nigdy nie może być pełny¹⁶.

Inaczej z *Wierszem* (*Trackless*), chociaż bezsprzecznie da się go zakwalifikować do gatunku utworów autotematycznych. Okazuje się on wszak dziełem metarefleksyjnym subwersywnie, próbuje bowiem – za pomocą typowej dla samotematyzmu struktury tropu – opisać ruch w kierunku przeciwnym: nie ku tworzeniu nowych ścieżek, ale ku zacieraniu (stworzonych przez samego siebie) śladów. Jednak formuła opisowa, którą (*Trackless*) z konieczności realizuje, chcąc nie chcąc powołuje owe ślady do istnienia – nawet jeśli ma je za chwilę zanegować. Za pomocą opisu próbuje się tu uchwycić paradoksalną historię, która jest brakiem historii, byt będący zaprzeczeniem bytu: pozwala na to właśnie charakter deskrypcji jako takiej, deskrypcji umożliwiającej mówienie o różach, gdy róże uschły, dającej szansę na wspomnienie o siostrze, która dawno umarła – a nawet o siostrze, która jest siostrą niczyją. Być może o unikalnej zdolności *Wiersza* (*Trackless*) do mówienia **za pomocą tropu o śladach** (a wiadomo już, że – przynajmniej gdy wierzyć w poznawcze zdolności literatury – trop nie potrzebuje śladu, by dokąś prowadzić) przesądza właśnie owa frapująca niepełność deskrypcji, niekompletność opisu poprzestającego na uznaniu „siostrzeństwa”, lecz unikającego sprecyzowania, czyją siostrą dany obiekt jest (lub był), a zatem pozbawiającego słowa koniecznego ogniwa pośredniego między językiem a tym, co wobec niego zewnętrzne (o ile „to” w ogóle istnieje).

Być może jest to zdolność unikalna, bo prowadzona w transie czy upojeniu – wystarczy zwrócić uwagę na powtarzalność fraz dotyczących alkoholu; być może jest wyjątkowa, ponieważ sprzeciwia się tradycyjnym czy uznanym praktykom pisania i interpretowania (stąd podmiot słyszy nawoływania straży); a być może dlatego, że wiersz potrzebował wielu godzin (spędzonych na marzeniach przy śmietniku), by wyrwać się „normalnym” strukturom, z „czerni” przejść „ku bieli”. Ostatecznie staje się on rzeczywiście „dzikim gatunkiem” – wyzyskującym opis nie do uznania bytu, ale do jego zaprzeczenia, nie dla ułatwienia denotacji, ale do jej uniemożliwienia, kluczowa dla niego „siostra” jest bowiem „siostrą niczyją”, której niewyraźny, urwany ślad prowadzi gdzieś do Trakla, natychmiast zostaje jednak unieważniony przez zaprzeczenie¹⁷. Ostatecznie też – być może – choć trop (poetycki) nie potrzebuje śladu, nie wymaga bowiem zwierzyny łownej, ale jedynie łowcy, to jednak tropiciel (interpretator) musi albo ślad znaleźć (i za nim podążać), albo samemu go stworzyć. Czyni to, by przestrzeń nie była już dłużej *trackless*, by zyskać cel – choćby taki, który powstał dopiero w momencie pościgu; czyni to, ponieważ stan nieokreślenia jest sprzeczny z jego poznawczymi przyzwyczajeniami.

¹⁶Zob. Searle, „Imiona własne”.

¹⁷Lektura nie jest więc grą w „znajdź odniesienie” – ale wręcz przeciwnie, nakazem „nie szukaj odniesienia”, por. Justyna Tabaszewska, „Gubienie śladów i tropienie przesunięć, czyli czytelnik w grze Andrzeja Sosnowskiego”, *Teksty Drugie* nr 5 (2013): 62–76.

Zauważmy jeszcze, że po *Wierszu (Trackless)* następuje wiersz *Trackless*, który brzmi następująco:

I któż to tak pięknie wykonuje
bataliony, desant i pancernych
że w salonie powieści Dekameron – czy tak? –
zwyczajnie wszyscy mdleją i proszą o jeszcze?
oksymoron? Nie musimy być onieśmieleni,
trzeba gruchać, trzeba wdzięcznie słuchać, dziewczeczko.

i każdy w swoim czasie bierze posadę w centrali
i każdy układa wcześniej kilka melodii pod balet
dla podmorskich tancerek. A moja syrenka?
jakaś dziwna owocowość wkradła się w twoją bluzkę
po ostatnim praniu – powiedz mi, co to jest? O,
niech skonam. O, nie zgadnę – Deophanteomatic?
księżyc jak zimny prysznic po zachodach słońca.
ciemny brzask na śniadanie z końcem opowieści.

Pobudka w piasku należy już do kina.
ale trzeba by jeszcze poświęcić niebo
z lotu ptaka. W deszcz desant reverse
liryczny na podobieństwo Westerplatte
odlot kropelek, tęcza, uśmiech słońca,
kiedy swoją drogą schodzą czwórkami na plażę
w komplecie. Chodziłoby tu o helską Jamajkę?
Idę czwórkami przed siebie, chodzę i powracam
nieprzytomny w Jastarni, budzę się w Juracie
przytomny i zbawiony, na wakacjach –
akcja
niebyła w filmie, który nie może się zerwać,
choć raz się zaczął. Raz nawet się zaciął¹⁸.

Nie ma tu już pytań o ślady i tropy: struktura tropiczna została już puszczona w ruch, a więc nie trzeba jej opisywać, a można jedynie podziwiać; wszak film „raz się zaczął” i gorliwi interpretatorzy będą ścigali możliwe sensy, choć każdy sens może (lub musi) okazać się niemożliwy. Pisał o tym zresztą sam Derrida, mówiąc o „poetyckości” jako pewnym „doświadczeniu”, które według niego oznacza „podróż, ślepe kluczenie po szlaku, strofę, która zbacza z tropu i może porządnie stropić wędrowca, który zbacza z kursu”¹⁹. *Wiersz (Trackless)* jest instrukcją obsługi wiersza *Trackless*: przekonuje, by nie doszukiwać się śladów, bowiem sam podmiot „idzie czwórkami przed siebie, chodzi i powraca/ nieprzytomny w Jastarni”, a „budzi się w Juracie”, nagle „przytomny i zbawiony”, a zatem wymyka się wszelkiej przyczynowości i logice;

¹⁸Sosnowski, „Wiersz (Trackless)”, 238.

¹⁹Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie nr 11/12 (1998): 155–161.

zapomina o własnych korzeniach, które tym samym przestają istnieć, a więc ekonomię jego pamięci charakteryzuje rzeczywiście maksymalna oszczędność²⁰.

W tym sensie *Wiersz (Trackless)* staje się utworem podwójnie autotematycznym. Jeśli bowiem *Trackless* to poemat metarefleksyjny – a na to wskazują liczne tekstualne i artystyczne odniesienia – wiersz o tytule *Wiersz (Trackless)* musi ową metarefleksyjność niejako dublować. To dlatego mówi on o śladach, choć sam jest tropem; to dlatego udaje mu się stworzyć osobny dziki gatunek, jednocześnie ujmując własną treść – a treścią jest wszak utrata – i jej instrukcję obsługi: nie śledzić możliwych odwołań i odniesień, każde bowiem będzie, w mniejszym lub większym stopniu, jedynie fantazmatem jaźni przyzwyczajonej do tradycyjnej lektury. Mówiąc po derridiańsku: wiersz jest pewną zacieralną drogą, która prowadzi donikąd, poezja zaś – kolczastym jeżem, który chowa swoją (nieistotną już, fantazmatyczną) istotę²¹. *Wiersz (Trackless)* jest zarówno wierszem o bezdrożach, jak i utworem opisującym wiersz o bezdrożach: a zatem Sosnowski spełnia – przynajmniej w pewnym stopniu – marzenie tropicznego autotematyzmu, jakim jest jednoczesność „mówienia” i „omawiania”, ich doskonała równoczesność. Płaci za to jednak wysoką cenę. Po pierwsze – takie dzieło może opowiadać wyłącznie o stracie, tylko bowiem brak umożliwia utożsamienie „siebie samego” z „opowieścią o sobie”: tylko on jest bezprzedmiotowy, a zatem deskrypcja jest jego „jestestwem”. Tym samym „mówienie” okazuje się z konieczności „mówieniem o niczym”, pustym opisem, który nie ma żadnego denotatu. Po drugie zaś – dotarcie do celu sprawia, że historia kończy się, lecz życie (życie podmiotu) toczy się dalej. A skoro nie może już pchnąć owego życia do przodu, ku nowym tropom, musi retrospektywnie ustanawiać ślady, które do niego doprowadziły – lub które kierowałyby do niego, gdyby cel jakichkolwiek śladów potrzebował.

„Życie” nie wymaga bowiem „rozumienia” – zwłaszcza w stanie upojenia wszystko jest możliwe, nawet helska Jamajka, szczególnie gdyby przejąć artystyczne sposoby aranżowania rzeczywistości, kinowe czy powieściowe, i odgrywać je, owe „ułożone wcześniej melodie” – grzecznie „słuchać” i „gruchać” oraz – na przykład – nagrywać płytę *Trackless*. Odpowiedź na pytanie „czym jest poezja” pozostaje więc niemożliwa, bo zamiast rozumieć – lepiej „brać sobie do serca”²². Trzeba zatem – mimo wszystko – opowiadać i ustanawiać ślady, choć cel został już dawno osiągnięty, koniec opowieści jest bowiem „ciemnym brzaskiem na śniadanie”, świadomością końca świata; jest sprzeczny z istnieniem i przemożnym pragnieniem rozumienia, dlatego wszyscy – i mimo wszystko – proszą o jeszcze.

²⁰Derrida.

²¹Derrida.

²²Derrida, 156.

Bibliografia

- Culler, Jonathan. „Changes in the Study of the Lyric”. W *Lyric poetry: beyond new criticism*. Zredagowane przez Chaviva Hošek, 38-55. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Derrida, Jacques. „Che cos'è la poesia?”. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. *Literatura na Świecie* nr 11–12 (1998): 155–161.
- . „Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka”. W *Pismo filozofii*. Zredagowane i przetłumaczone przez Bogdan Banasiak, 109-129. Kraków: Inter Esse, 1993.
- . *Pismo filozofii*. Zredagowane i przetłumaczone przez Bogdan Banasiak, Kraków: Inter Esse, 1993.
- Frege, Gottlob. „Sens i nominat”. W *Logika i język: studia z semiotyki logicznej*, 225-251. Zredagowane przez Hans Reichenbach i Jerzy Pelc. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- Koronkiewicz, Marta. „Zmysłowe nawyki”. W *I jest moc odległego życia w tej elegii. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, 51-59. Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019.
- Roszak, Joanna. „Kim jestem Ja i kim jesteś Ty (w poezji Andrzeja Sosnowskiego)”. W *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 136-145. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2010.
- Russell, Bertrand. „Denotowanie”. W *Logika i język: studia z semiotyki logicznej*. Zredagowane przez Hans Reichenbach i Jerzy Pelc, 253-275. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- Stankowska, Agata. *Poezji nie pisze się bezkarnie: z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007.
- Stępnik, Krzysztof. *Filozofia metafory*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1988.
- Searle, John Rogers. „Imiona własne”. W *Logika i język: studia z semiotyki logicznej*. Zredagowane przez Hans Reichenbach i Jerzy Pelc, 523-535. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- Sosnowski, Andrzej. *Dożynki 1987–2003*. Wrocław: Biuro Literackie, 2006.
- Tabaszewska, Justyna. „Gubienie śladów i tropienie przesunięć, czyli czytelnik w grze Andrzeja Sosnowskiego”. *Teksty Drugie* nr 5–6 (2013): 62–76.
- Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Przełożone przez Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Przełożone przez Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

SŁOWA KLUCZOWE:

Andrzej Sosnowski

autotematyzm

POLSKA POEZJA NAJNOWSZA

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą zinterpretowania słynnego *Wiersza* (*Trackless*) autorstwa Andrzeja Sosnowskiego na podstawie tez filozofów języka (Frege, Searle, Russell). Wywiedzione z wiersza pojęcia śladu i tropu służą interpretacji zjawiska autotematyzmu (który – jak próbuje wskazać autor – ma strukturę tropiczną). Wskazane problemy (trop, ślad, autotematyzm, filozofia języka) zostają omówione w świetle kategorii opisu, który ujmowany jest jako: 1) podstawowy sposób ujmowania „braku” i „straty”, pojęć istotnych dla projektu poetyckiego omawianego autora; 2) istotna składowa utworu autotematycznego, który – zgodnie z tezami Jonathana Cullera – dzieli się na warstwę opisywaną i opisującą; 3) fundamentalny sposób poznania, zwłaszcza w obliczu suponowanych przez filozofię języka niejasności związanych z kategorią nazwy.

filozofia języka

Jacques Derrida

ślad

NOTA O AUTORZE:

Agnieszka Waligóra (ur. 1995) – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze koncentrują się wokół polskiej poezji najnowszej i jej kontekstów teoretycznych, filozoficznych i politycznych. |

Układanie niebka.

Rola opisu w mojej twórczości prozatorskiej

Brygida Helbig-Mischewski

ORCID: 0000-0003-1226-2983

Zacznę od jednego z opisów zaczerpniętych z mojej powieści rodzinnej *Niebko*:

Podwórko. Godzinami bawiła się z dziećmi na dworze; łazili wokół bloków, zbierali szkiełka spod kiosków i śmietników, bo tam leżało najwięcej butelek porzrzucanych przez pijaków. Zbierali porzrzucane, kolorowe papierki od cukierków, listki. I robili z nich tak zwane niebka. Skąd się wzięła ta zabawa, nie wiadomo. Wykopywali dołki, układali w nich śliczne wzorki ze złotek, sreber, znalezionych kwiatków i traw, przykrywali szkiełkiem, zasypywali. Trzeba było dokładnie zapamiętać topografię miejsca, wiedzieć, gdzie ukryło się skarb¹.

Dlaczego narratorka tak lubiła zabawę w „niebko”? Dlaczego tak właśnie zatytułowałam swoją powieść o ludziach wysiedlonych i wykorzenionych, opartą na biografii moich rodziców i dziadków, a także o moim własnym dzieciństwie? Może dlatego, że zabawa w niebko to zatrzymanie się, pochylenie się nad czymś, ukłonienie. Ziemia styka się w tej zabawie metaforycznie z niebem. Bawiąc się w niebko, drążymy w głąb, w głębi zakopujemy skarb, do którego potem wracamy, który potem na nowo odkrywamy, którego strzeżemy. **Dla mnie odkrywaniem, a zarazem stwarzaniem takich skarbów, drobnych klejnotów egzystencji, jest w literaturze właśnie opis. Jest on też sposobem spajania tego, co materialne, z tym, co duchowe.**

¹ Brygida Helbig, *Niebko* (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2013), 284.

Od kiedy zaczęłam pisać, faworyzowałam w swoich tekstach właśnie opis – niezależnie od tego, czy były to wypracowania domowe z języka polskiego, czy też pierwsze opowiadania. Twórczość literacką zaczęłam jako małe dziecko od wierszy, od opisywania w nich stanów duszy (których punktem wyjścia były konkretne wydarzenia), ot, chociażby takich, jak ten: „Dziś wyjeżdżamy do NRD/ ach, jaka radość, jak śmiać się chce!”. Albo później, już jako czternastolatka: „Błyszczą w słońcu drobne fale, w złotym słońcu trzcina łśni, patrzę w błękit, coraz dalej, na jezioro marzeń mych”. Były to stany radości, poczucia jedności z naturą, błogości, tęsknoty metafizycznej, pragnienia bliskości. Wiersze, zwłaszcza te bardzo opisowe, pisywałam w pięknych miejscach, rozkoszując się tym wyjątkowym stanem ducha wywołanym byciem właśnie tam. Stan ducha domagał się wyrazu, przedłużenia, pogłębienia, delektowania się nim, chwyciłam więc za kartkę i długopis, a właściwie zawsze miałam je przy sobie. Czułam, że niecodzienna przestrzeń umożliwi mi szczególne formy przeżycia i opisu. Najlepsze miejsce było zawsze takie, gdzie znajdowała się woda, na której odbijało się niebo, po której powierzchni tańczyły promienie słoneczne, a która jednocześnie uwodziła głębią.

Drugą po „wierszowaniu” podstawową pisarską szkołą było dla mnie pisanie dziennika od trzynastego roku życia. Był on sposobem na zatrzymanie się, wyciszenie, praktykę uważności (choć takiego określenia, rzecz jasna, jeszcze nie znałam), pogłębienie życia, na wejście we własną, nierządzoną przez nikogo poza mną przestrzeń absolutnej wolności. Dlatego też wymyśliłam nawet wtedy własny alfabet, żeby nikt poza mną nie miał do tego intymnego świata dostępu, chciałam go chronić przed ingerencją obcego. Miał też mój dzienniczek znaczenie rytualne, pozwalał mi wciąż na nowo rozpoczynać „nowe życie” i opisywać jego jakość. Dawał możliwość odradzania się na nowo, oczyszczenia, był rodzajem nawiązywania dialogu z tym, co nazwalibyśmy dzisiaj w kręgach duchowych wyższym ja, uniwersum, Bogiem, a więc rodzajem modlitwy. Dzisiaj tego rodzaju praktyki są dosyć popularne, w Niemczech niezwykle modne jest pisanie terapeutyczne od lat 70., w Polsce jednak nie mówiło się o tym wiele, byłam zresztą zbyt młoda, aby spojrzeć na to z metaperspektywy, była to czynność czysto intuicyjna, niejako naturalna potrzeba.

Moją główną lekturą w tym czasie była *Ania z Zielonego Wzgórza*. W powieści tej wydarzenia też miały dla mnie jakby charakter drugorzędny, na pierwszym miejscu stały opisy miejsc ważnych dla bohaterki, zwłaszcza jej pokoiku na poddaszu Zielonego Wzgórza, jej ulubione drzewa pod oknem, Jeziora Łśniących Wód, a przede wszystkim tego, co działo się w jej głowie, opisy jej stosunku do życia, tworów jej słynnej bujnej wyobraźni. Zakotwiczały się one coraz mocniej w mej psychice, stawały się częścią mojego wewnętrznego, a z czasem i zewnętrznego krajobrazu. Czytałam *Anię* zawsze z namaszczeniem, zwykle siedząc na parapecie okna swojego minipokoiku, wpatrując się w zachody słońca lub ukochaną topolę, którą za Anią nazwałam „Królową Śniegu”. Czytałam bardzo powoli i, co ważne, wielokrotnie. Wszystkie siedem tomów przeczytałam na pewno kilkadziesiąt razy. Nic już wtedy nie mogło mnie zaskoczyć w tych powieściach, zwroty akcji nie były dla mnie interesujące. Uszczęśliwiające było coraz głębsze wnikanie w świat powieściowy, bo na to właśnie pozwalała wielokrotna lektura i delektowanie się opisami życia wewnętrznego niekonwencjonalnej, twórczej bohaterki. W podobny sposób odbierałam *Małą księżniczkę* i *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett.

Niektóre z moich koleżanek czytały w tym czasie *Przygody Tomka Sawyera* czy *Winnetou*, ja nie miałam wtedy jakoś do tych książek serca, nie sięgałam po nie. Nie interesowały mnie książki

przygodowe, nie kręciła mnie akcja pełna napięcia, wręcz przeciwnie, odstręczała mnie nawet, zwłaszcza gdy brakowało w fabule przystanków sprzyjających refleksji, gdy za dużo i za szybko się w nich „działo”. Mimo tego typu obiekcji zachęcona przez koleżankę przeczytałam jako nastolatka jeszcze *Trzech muszkieterów*, nawet *Ogniem i mieczem*, ale nigdy do tych książek nie wracałam. Natomiast *Ania* była dla mnie rodzajem Biblii. Lubiłam jej liryczność, głębię, spokój, nieco paraboliczny charakter. Nie interesował mnie pęd, ruch do przodu na linii horyzontalnej, pragnęłam ciągłego zatrzymywania się i drażenia w głąb, powtarzania w kółko tego samego, wtapiania się w czas mityczny, zgłębiania uniwersalnych prawd.

Moją ulubioną lekturą szkolną było *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, znane właśnie z opisów, przed którymi tak mocno wzbraniał się inni uczniowie. Ja je kochałam, chociaż opisy natury, jeśli były pozbawione elementu psychologicznego, a stawały się celem samym w sobie (bo takie chyba nawet i Orzeszkowej się zdarzały) nudziły także i mnie. Zwykle jednak opis natury spletał się, współgrał, z opisem dusz bohaterów. Takie opisy sprawiały, że ogarniała mnie głęboka błogość. Potem, już jako studentka, pokochałam *Siekierezadę* Edwarda Stachury, jej śpiewność, refleksyjność, melancholię, a jeszcze bardziej *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza i to, jak z biograficznych wspomnień potrafił stworzyć pełne sugestywności obrazy o głębokim wymiarze psychologicznym – symboliczną autobiografię. Schulzowskie obrazy, stany, wchodzące w obszar fantastyki, mitu, kolektywnej podświadomości, stały się wieczną inspiracją.

Pełne wielkich szaf, głębokich kanap, bladych luster i tendetnych palm sztucznych, mieszkanie nasze coraz bardziej popadało w stan zaniedbania wskutek opieszałości matki, przesiadującej w sklepie, i niedbalstwa smukłonożnej Adeli, która nie nadzorowana przez nikogo, spędzała dni przed lustrami na rozwlekłej toalecie, zostawiając wszędzie jej ślady w postaci wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorsetów².

Przyznam, że moje własne opisy we wczesnych dziennikach i pierwszych prozatorskich próbach były niepomnie kiczowate i prawdopodobnie nieopisanie nudne. Na przykład powieść *Łzy*, której akcja rozgrywała się na cmentarzu. Zostałam ją w pawlaczu swojego pokoiku, wyjeżdżając do Niemiec, a rodzice potem ją wyrzucili. Nigdy też nie wygrałam w szkole podstawowej olimpiady polonistycznej, chociaż startowałam, gdyż pani od polskiego lubiła moje pełne patosu wypracowania. Jednak w pracach olimpijskich, a przynajmniej tej jednej z nich, którą pamiętam, nudziłam poetyckimi opisami dziewcząt wyglądających godzinami przez okno, żyjących w swoim hermetycznym świecie, do którego i ja sama tak chętnie z różnych przyczyn uciekałam. Było to trochę tak, jakbym nie miała doświadczenia w zdobywaniu, „podbijaniu” świata zewnętrznego, jakbym nie miała dostępu do akcji, fabuły, napięcia. Niewykluczone, że nie miałam zbyt wiele poczucia sprawczości, mogło to być skutkiem autorytarnego wychowania. W moim dzieciństwie nie było miejsca na własną wolę, którą można by poruszyć świat, na przygode. Widzę tu sporą zależność między pisaniem a życiem...

Do dzisiaj zresztą trudno mi budować opowiadania czy powieści oparte na pełnej zaskakujących wydarzeń fabule, na przykład na schemacie podróży bohatera. Jedynym chyba opowiadaniem zbliżonym do literackiego reportażu, które zbudowałam, świadomie opierając się na tym schemacie,

² Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989), 13.

jest *Steinfels* – teren prywatny³, to jakby posłowie do *Niebka*. Opisuję w nim perypetie związane z szukaniem w Bieszczadach grobu mojego dziadka Johanna, Niemca galicyjskiego. Jest ono rodzajem powieści drogi i właśnie podróży bohatera, choć trochę z przymrużeniem oka. Bohaterka rusza starą skodą z Berlina w bieszczadzkie chaszcze w podróż do własnych korzeni, wychodzi więc ze stanu bierności, przełamuje swoją codzienną postawę wobec rzeczywistości, konkretnie: odmawia udziału w niej. Stąd też to opowiadanie wydaje mi się istotne. Narratorka wyrusza gdzieś z misją i to jest duża rzecz. Mniej w nim opisów, więcej żywiołu opowieści. Bo opis niesie też ze sobą niebezpieczeństwo nudy i zastoju. W *Steinfels* opis, gdy się pojawia, służy, bardziej niż w innych moich utworach, rozbudzeniu ciekawości, a nawet wytworzeniu napięcia, przygotowaniu akcji:

Do granicy ukraińskiej jest stąd kilka kilometrów. Polacy jeżdżą tam codziennie na handel, przywożą ukraińskie piwo, którym znieczulają mieszkańców domu starców po polskiej stronie. A Ukraińcy przyjeżdżają do Krościenka, sprzedają pod Biedronką swój alkohol i cukierki. Ale poza tym u nas tutaj spokój. Krążą czasem przy granicy helikoptery, ostatnio było słychać jakieś strzały, ale tu nigdy jeszcze nic się nie stało!⁴

Wrócę jednak do mojej wczesnej profesjonalnej już twórczości. Moja pierwsza, poetycka powieść inicjacyjna *Pałowa*⁵ była niezwykle opisowa i bazowała w dużej mierze na wspomnianych już, autentycznych dziennikach nastolatki. Opisy i tutaj, jak w samych dziennikach, mają znaczenie bardzo symboliczne, nawiązują do przestrzeni mitycznych, odkrywają przed czytelnikiem przestrzeń wewnętrzną bohaterki. Pierwsza scena *Pałowy* to opis zabłąkania bohaterki w wielkich oparach, krajobraz duszy jest mocno oniryczny:

Powolutku, kołysząc biodrami, schodziła schodek po schodku po zakurzonych stopniach swego domu, szła wyżłobionym korytem wyschłej rzeki, był to ogromny, szeroki wąwóz usłany kolorowymi liśćmi, były zimne i mokre, były jesienne i przeorane deszczem, szła z głową wtuloną w szal, do pleców, do szyi przylgnął jej gorący szal, wiatr bił ją po twarzy, stawiała powolutku krok po kroku, kroki słały się po liściach, ścieliły się po liściach, stawiała więc tak krok za rokiem i za rokiem krok, bardzo rytmicznie i stanowczo, za nią ciągnął się jak blady welon gęsty ogon parującej mgły⁶.

Ostatnia scena *Pałowy* to symboliczny opis odrodzenia się na nowo – przywołanie wspomnienia komunii świętej i zapowiedź obcięcia włosów:

Anna Maria stała na balkonie i nie widział jej nawet ksiądz. Anna Maria patrzyła na dziewczynkę, powolutku i nieśmiało podchodzącą do ołtarza, klękającą z wahaniem u hostii świętej stóp. Anna Maria wylewała gorzkie łzy. Łzy powrotu i pożegnania. [...] Stała więc oto jak panna młoda, na tym zielonym, na tym wzgórzu, wtulona w ramiona oblubieńca – wiatru, czasu... To stała, to klęczała, to w wodę patrzyła. A kiedy zawirował wokół pył i kurz, zrozumiała, że jej włosy całkiem są porwane, zniszczone i matowe. Pójdę jutro do fryzjera. Dam sobie obciąć włosy. Pomyślała. A ponieważ rozpląnęło się wszystko, Anna Maria wymyśliła się od nowa. Wymyśliła się po prostu jeszcze raz.

³ Brygida Helbig, „Steinfels – teren prywatny”, *Tygiel Kultury* nr 1–6 (2015): 169–180.

⁴ Helbig, 171.

⁵ Brygida Helbig, *Pałowa* (Gdańsk: Wydawnictwo „b 1”, 2000).

⁶ Helbig, 10.

Mam wrażenie, że pisanie było dla mnie rodzajem czynności performatywnej, magicznej, stwarzania czegoś w sobie, jakiejś wewnętrznej rzeczywistości. **Jednym z najistotniejszych narzędzi tego kreowania siebie przez pisanie był właśnie opis.**

Przez dłuższy czas trudno mi było – opisując – uciec od kiczu. Już w *Pałowie* zaczęłam przełamywać go groteską. To chyba lektura Gombrowicza, potem gdańskiego „Totartu” i artystów z kręgu berlińskich „Nieudaczników” wyzwoliła mnie ze szpon płytkiego sentymentalizmu i banału. Zaczęłam przymierzać się do opowiadania fabuły, konstruowania akcji, choćby w charakterze alibi, ale warunkiem zgody na takie zabiegi stały się dla mnie groteskowość i satyryczność tekstu. O ile poprzednio faworyzowałam opis, o tyle teraz dominantą mojej prozy stało się groteskowe zniekształcanie wydarzeń i tworzenie swego rodzaju „antyfabuł”. Jest tak w *Aniołach i świnia w Berlinie*⁷. Jest tak w *Enerdowcach i innych ludziach*⁸. Ale i tam nie buduję specjalnie napięcia. Ustawiam raczej obok siebie satyryczne obrazki rodzajowe z pointą. Nie składają się one już tylko z opisów statycznych, jest w nich sporo dynamiki, żywiołu opowiadania. Ale nigdy nie na poważnie. Jakby każda akcja była dla mnie jedynie rodzajem teatru lalek, a najważniejsze było to, co te lalki reprezentują. **Aby uniknąć opisowej „nudy”, nauczyłam się oprócz satyryczności także silnej metaforyzacji, gier językowych, rytmizacji.**

Jeszcze kilka słów o *Enerdowcach i innych ludziach*. Ta książka prozatorska zawiera między innymi opowiadania psychologiczne *Lieber Rainer* i *Kallemalle*, w których próbuję zgłębić psychikę byłych „Enerdowców”, ich frustrację po zjednoczeniu Niemiec, także ich wzajemne relacje partnerskie naznaczone rozlicznymi traumami. **Wiele tam rozbudowanych opisów życia wewnętrznego postaci, które dynamizują często przy użyciu mowy pozornie zależnej. To dla mnie także ważny środek stylistyczny służący „ożywieniu” opisu:**

Uta miała już własne mieszkanie, nienawidziła swojej matki przedszkolanki, całe życie usługującej i ustępującej mężowi lekarzowi, rozjeżdżającemu się z kochankami na konferencje, w wolnych chwilach tresującemu Utę, zawsze niezadowolonemu z jej osiągnięć. Uta trwała w stanie nieustającej rebelii wobec tej starej kobiety. Nigdy nie będzie taką jak ona. Bezwładną i zgorzkniałą. Po śmierci męża złorzeczy tylko na świat. Wiecznie chora, rozgrymaszona, nie bierze odpowiedzialności za własne życie, stęka, jęczy, marudzi, niech sobie idzie, dokąd chce, robi, co chce, niech spada⁹.

Nie pozwalała mu chodzić wieczorami do pomału znikających z krajobrazu knajp narożnych na parówki i mielone, jeździć z Dieterem i Uwikiem do Saksońskiej Szwajcarii jak za dawnych lat, aby tam, z finką pod pachą, nocować w wyłomie skały i, rżnąc dowcip za dowcipem, czuć się prawdziwym mężczyzną. Nie pozwalała mu oglądać się za kobietami, a przecież co Rainer za to mógł, że przyciągały go jak magnes ich talie, biusty i pośladki. Na przykład te Turczynki, co się pojawiły na ulicach. Tylko ich mężów Rainer by przepędził¹⁰.

⁷ Brygida Helbig, *Anioły i świnie w Berlinie* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2005).

⁸ Brygida Helbig, *Enerdowce i inne ludzie* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2011).

⁹ Helbig, 13.

¹⁰ Helbig, 14.

Jest też jednak w *Enerdowcach* i opowiadanie typowo liryczne, składające się z prawie samego opisu – *Meksykańska dziewczyna*. „Enerdowców” już praktycznie tam nie ma, to opowiadanie o życiu wewnętrznym pierwszoosobowej narratorki, czysto obrazowe, intymne, sugerujące autobiografizm. Jego akcja, jeśli o akcji można mówić w tekście będącym jednym wielkim opisem stanu duszy, toczy się w Międzyzdrojach, nad morzem. Otwarta przestrzeń wspiera narratorski projekt spojrzenia w głąb przeszłości i w głąb siebie. Wydarzenia, nawet dialogi, stają się częścią opisu, jakby elementem „zdjęcia” wydobywanego z jakiejś szuflady pamięci albo właśnie robionego przez umysł. Czy taki opis jest statyczny? Nie do końca, bo coś się w nim jednak porusza. **Taki opis jest jakby obrazem „ożywionym”. Jest w nim ruch, lecz nie jest to ruch linearny, tylko spiralny raczej, napędzany asocjacjami, skojarzeniami, uczuciami, drgnięciami intuicji:**

A jeszcze niedawno sama miałam siedemnaście lat i jadłam w Międzyzdrojach nie kebab berliński, tylko zwykłe placki ziemniaczane. Karmiłam mewy, łabędzie. Rzucałam się z chłopakiem w zimną wodę o północy. Śmiałam się na cały głos. A więc jednak. Kiedyś. [...] Być starą kobietą, to nie jest problem największy. Największy problem, to być rozgoryczoną starą kobietą. [...] Ludzie rozmawiają ze sobą, często jednak nie słyszą się nawzajem. „Ogórki całkiem dobre”, mówi mąż. „Obrus, co obrus?”, pyta żona. Coraz mniej na plaży ogórków kiszonych. Moja mama opowiada o swych bólach głowy. Na to moja córka: „Wiesz co, twoje ciało krzyczy”. Mama wybucha śmiechem. Dzielią ich światy, ale potrafią się z tego śmiać. Przechodzą nad przepaścią smugą tęczy. W przepaści zostają ja¹¹.

A jak to wygląda w *Niebku*? Mimo że wiele tam historycznych wydarzeń w tle, to jest ono w sumie także bardzo opisowe. Powieść zaczyna się od opisu. „Willi kolekcjonuje zające wielkanocne” – to pierwsze jej zdanie. Staram się przykuć uwagę czytelnika do intrygującego szczegółu życia codziennego Willego, przestrzeni, w której żyje: „Najbardziej podobają mu się te z firmy Lindt, w złotym złotku, z małym dzwonkiem i czerwoną kokardką na szyi. Nikomu nie pozwolili ich zjeść. Baczość! Wara nam od zajęcy”. Opisuję rzecz i emocjonalny stosunek postaci do tej rzeczy, a to rodzi tajemnicę. Emocja ma być na tyle ciekawa, żeby czytelnik chciał zgłębić jej genezę.

Basia. [...] Wciąż jej się coś przypala. Bo wiecznie goni, ucieka. Wyciąga z szuflady vitaral, żeby ratować chociaż dzieci. To mamy Wunderwaffe – śmieje się Ewa. Niby się śmieje, ale posłusznie łyka podsuwaną jej przez mamę tabletkę za tabletką w krwistoczerwonej polewie, bo po pierwsze, mamie odmówić nie wypada, a po drugie sama już uwierzyła, że będzie bardziej witalna. Marzena też zresztą łyka, jeszcze jak. Aż jej się uszy trzęsą¹².

Uwagę czytelnika, czytelniczki mają tu przykuć opisywane przedmioty, zajęć wielkanocny, tabletki vitaral. A budzą one uwagę przez związane z nimi emocje bohaterów – dziwne, niezrozumiałe, intrygujące. Jasne, będzie w *Niebku* dużo wydarzeń, ale przedstawiam je zwykle w formie opisowej. **Wybieram te wydarzenia z życia moich głównych bohaterów Willego i Basi, które były opowiadane narratorce przez rodziców wciąż na nowo, aż stały**

¹¹Helbig, *Niebko*, 72.

¹²Helbig, 5.

się elementem obrazu w jej głowie. Bardziej więc je opisuję, niż opowiadam, pokazuję, w jaką mozaikę ułożyły się w umyśle narratorki, w jaki stan duszy ją wprawiają, „co z nią robią”. Chcę też oczywiście, żeby „zrobiły” coś z czytelnikami, pobudziły do czucia, do myślenia. Chyba przede wszystkim do czucia. Wciąż wracają w *Niebku* opisy stanów duszy samej narratorki. Nie są one nigdy prostą psychologiczną diagnozą, gdyż operuję przede wszystkim aluzjami, niedopowiedzeniami, przemilczeniami, nawiązaniem, które mają naprowadzić czytelnika na trop transgeneracyjnej traumy, o której transformację i symboliczne uzdrowienie w *Niebku* chodzi.

Niebko składa się więc prawie wyłącznie z obrazów, chociaż nie ma ich w warstwie graficznej powieści. Moim planem było umieszczenie w książce rysunków lub zdjęć, które podkreśliłyby jej poetycki, a nawet medytacyjny charakter, lecz wydawnictwo nie zgodziło się na to. Za to jak refren wracają w powieści powiedzonka powtarzane przez rodziców, mądrości rodzinne, śpiewane przez przodków piosenki, zastygłe w akustyczny lub wizualny „obraz” w głowie. Przytaczane w kilku miejscach cytaty zatrzymują akcję, która i tak nie jest nastawiona na pęd do przodu. Wszystko jest w *Niebku* rodzajem „świętego obrazu”, który tworzy, w który wpatruje się narratorka (świętego oczywiście dla niej samej). **Nawet więc wydarzenia narratorka prezentuje często poprzez opis, przywoływanie wciąż na nowo innych aspektów tego samego doświadczenia, powtarzanie, pogłębianie, uzupełnianie, dodawanie nowych elementów do kolażu, nowych kwiatków do niebka, nowych barw do kalejdoskopu.**

Przy czym często elementy świata zewnętrznego budują metaforyczny most do świata wewnętrznego bohaterów i narratorki. Przytoczę tu opis powojennego Szczecina: „Gruzy na Starym Mieście. Ślady po kulach na murach pięknych kamienic czynszowych, takich jak w Berlinie, tylko o piętro niższych. I mniejsze od strzelania działkami ulicznymi. Cały podziurawiony był ten Szczecin. Podziurawiony Szczecin, podziurawione ludzie i ludziska”¹³. Dodam jeszcze: i samo *Niebko* podziurawione. Pełne śladów i pełne dziur, pustych miejsc, milczenia. Jak opisać milczenie? Pewnie robię to, zawieszając jakąś myśl, nie dokańczając jej, usuwając się jako narratorka na bok, w cień, pozwalając „zadziałać” zarysowanemu właśnie, ledwie naszkicowanemu obrazowi.

Bardzo lubię w *Niebku* rozdział o dzieciństwie narratorki, o jej dziadkach. Próbuję w nim przede wszystkim oddać rytm życia u dziadków, opisać także, jak ten rytm zapisał się w jej w ciele:

Byli wtedy w jej świecie przede wszystkim babka i dziadek. Dziadek Jakub był człowiekiem niezwykłym. Miał piękne, choć już nieco wyblakłe błękitne oczy i potrafił przepowiadać przyszłość. Kochał konie. Huśtał ją wozem zaprzęgniętym w kolejnego swego przyjaciela po rozstłonecznym miasteczku. Jeździła z nim opromieniona blaskiem, błoga i jakby nieżywa ze szczęścia, pełna mrówek w czubkach palców, z niebem gwałtownie kołyszącym się, otwierającym się w jej głowie. Ze stukotem kopyt końskich w żebrach. Nic piękniejszego nie może sobie wyobrazić, nic bardziej upajającego¹⁴.

¹³Helbig, 235.

¹⁴Helbig, 269.

Chętnie opieram swoje powieści i opowiadania na wydarzeniach autentycznych, pisząc wciąż nowe „autobiografie”, wciąż nowe „biografie”. Zewnętrzna akcja jest wtedy jakby z góry „dana”, więc nie muszę jej wymyślać (nie lubię tego!), szukam „tylko” jej drugiego, wewnętrznego dna. Zamiast tworzenia pełnego oczekiwania na kolejny zwrot akcji napięcia koncentruję się na wymiarze psychologicznym i metafizycznym wydarzeń. W pewnym momencie dochodzi do tego metaforyka, na pewnym etapie wyłania się ona z tekstu niejako sama, jakby opowieść, dzięki upartemu drążeniu w głąb, nagle znalazła połączenie z odwiecznymi historiami i obrazami ludzkości, mitami, symbolami, archetypami. A wtedy wszystko zaczyna układać się samo. I mamy „big magic”, o którym, choć może trochę kiczowato, piszą Elisabeth Gilbert czy Julia Cameron¹⁵.

W powieści *Inna od siebie* opartej na biografii Marii Komornickiej/Piotra Własta, też, a może nawet jeszcze bardziej, pracowałam kalejdoskopowo, filmowo, zestawiając ze sobą zatrzymane jakby, zastygłe w obraz sceny z życia genialnej pisarki, która w roku 1907 przybrała tożsamość jednego ze swoich przodków, Piotra Własta. **Przy czym na obrazy z życia Komornickiej/Własta nakładają się, o czym czytelniczka, czytelnik oczywiście nie wie, obrazy z mojego własnego życia. Właśnie te sceny są moim zdaniem najmocniejsze, podczas pisania których poczułam ich łączność z moją własną biografią**, jak na przykład scena, w której ojciec wymierza nastoletniej córce bolesną karę za bunt.

Pewnie, mamy w *Innej od siebie* akcję, wyraźnie jednak wstrzymywaną, przeplataną opisami spowolnionych jakby działań, ruchów postaci, które oprócz ich oczywistego znaczenia mają drugie, psychologiczne, jedynie zasugerowane (np. metaforą, aluzją lub przemilczeniem) dno.

Powieść zaczyna się od opisu trupa, ubieranego do pogrzebu przez siostry zakonne w suknię. Tym ostatnim obrazem z biografii Własta wprowadzam w sam środek, samo sedno problematyki.

Zwłoki nie protestują. Zwłokom jest wszystko jedno.

– Naprawdę to, siostro?

Siostra Franciszka ma pewne wątpliwości wyciągając z szafy skromne, czarne odzienie, coś w rodzaju szaty, dla sztywnego, kościstego trupa, którego właśnie umyły – chudego, pożałowania godnego. Leży, jak go matka na świat wydała, można by go pokroić i posolić, a on nic. Tym bardziej, że pokawałkowany był już za życia, posolony może jeszcze nie. Jedzony na surowo i bez przypraw. No więc leży i już nie piszczy, nawet marudzić przestał. Trupy są bardzo praktyczne. A tyle jest uprzedzeń wobec nich.

A jeszcze dwa dni temu mówił o sobie Piotr, żądał różnych przywilejów, i same kłopoty z nim były.

Kilka stron poświęcam sarkastycznemu opisowi tej sytuacji, a potem ostatnich miesięcy życia Własta w domu opieki. **Opisując jego życie wewnętrzne, posługuję się mocno ironią**,

¹⁵Elisabeth Gilberg, *Wielka magia* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2015); Julia Cameron, *Droga artysty* (Warszawa: Wydawnictwo Szafa, 2017).

pojwającą się zwykle „w pakiecie” z mową pozornie zależną, która, jak już wspomniałam, podkreśla „zapożyczony” charakter obrazu, przetworzonego już niejako przez psychikę narratorki, a więc pełnego niuansów i perspektyw. Przez to staje się on rodzajem „żywego zdjęcia”. Nie to, co się zdarzyło, jest najważniejsze, raczej to, jak tego doświadczają i co dostrzegają w tym bohaterowie, co dostrzega w tym narratorka, co może dostrzec w tym czytelnik, czytelniczka.

Od zarania mojej twórczości literackiej najbardziej fascynowało mnie odkrywanie prawdy, tajemnicy naszego istnienia, docieranie do esencji, do źródła. Pisanie jest dla mnie czynnością na wskroś duchową, polegającą w dużej mierze na wydobywaniu z pamięci, kreowaniu i zgłębianiu „świętych”, czyli kluczowych dla mnie obrazów. W praktyce tej to, co zewnętrzne, łączy się z tym, co wewnętrzne, to, co materialne, z tym, co duchowe. Niebo łączy się z ziemią (jak w niebku), znaczenie metaforyczne z dosłownym, wymiar metafizyczny jest efektem wniknięcia w materię, rzecz, naturę, doświadczenie, ciało, emocje. Tak rozumiane pisanie obrazami, czyli „opisywanie”, umieściłabym umownie w „kobiecy” paradygmacie twórczym, choć oczywiście może on być równie dobrze reprezentowany przez mężczyzn. To jednak nie przypadek, że w naszych patriarchalnych społeczeństwach zwykle to mężczyźni fascynowali się bardziej opowieściami pełnymi przygód, akcji, napięcia niż opowieściami zawierającymi opisy, obrazy. Gdy bawiłyśmy się z koleżankami w układanie niebek na podwórkach, nie było z nami chłopców, a jeśli, to jedynie zmuszeni do tego młodsi bracia. Dzisiaj mężczyźni, i już nie tylko artyści, pomału zaczynają smakować w układaniu niebek, praktykowaniu uważności, kontemplacji. Może to sygnał przełomu czasów. Dostrzegam w tym (trochę chyba utopijną) szansę stworzenia „nowej ziemi”, *new earth*¹⁶, o której piszą od jakiegoś czasu współcześni mistycy. To wizja ziemi, na której wartości uznawane dotąd za mniej istotne zostaną dowartościowane, na której *yin* i *yang*, prawa i lewa półkula mózgowa, ale także, dodam, opis i opowiadanie, intuicja i intelekt, będą tyle samo warte i traktowane równorzędnie. Bo chyba dotąd jednak nie były.

¹⁶Eckart Tolle, *Nowa Ziemia* (Konstancin Jeziorna: Wydawnictwo Medium, 2016). Wizję takiego świata moim zdaniem roztaczała w pracach naukowych w swoisty sposób niemal od początku swojej działalności także prof. Maria Janion. Napisałam o tym doktorat: Brygida Miszewski, *New-Age-Diskurs in der polnischen Literaturwissenschaft und Lyrik der 70er und 80er Jahre* (Monachium: Peter Lang, 1995). Esencję tej dysertacji przedstawiłam w języku polskim w: Brigitta Helbig-Mischewski, „Guru przełomu tysiąclecia. Dyskurs Nowej Ery w pracach Marii Janion”, *Teksty Drugie* 43/44, nr 1/2 (1977): 165–192, <https://tinyurl.com/y4g6epon>.

Bibliografia

Cameron, Julia. Listwan, Jerzy Paweł. *Droga artysty: jak wyzwolić w sobie twórcę*. Warszawa: Wydawnictwo Szafa, 2017.

Helbig, Brigitta. *Anioły i świny w Berlinie! Fikcja literacka*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, Księgarnia Autorska, 2005.

———. *Enerdowce i inne ludzie: czyli jak nie zostałem bohaterem*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2011.

———. *Niebko*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, 2016.

———. *Pałowa*. Gdańsk: Wydawnictwo b1, 2000.

———. „Steinfels: teren prywatny”. *Tygiel Kultury* nr 1–6 (2015): 169–180.

Miszewski, Brigitta. *New-Age-Diskurs in der polnischen Literaturwissenschaft, Literaturkritik und Lyrik der 70er und 80er Jahre*. München: Peter Lang International Academic Publishers, 1995, <http://www.oapen.org/download?type=document&docid=1003824>.

Schulz, Bruno. *Opowiadania, wybór esejów i listów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

Tolle, Eckhart. *Nowa Ziemia: przebudzenie świadomości sensu życia*. Przetłumaczone przez Wanda Grajkowska. Konstancin-Jeziorna: Wydawnictwo Medium, 2016.

Wielka magia odważ się żyć kreatywnie. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2015.

SŁOWA KLUCZOWE:

o b r a z
mistyka

opis

FABUŁA

kreacja

g e n d e r

GŁĘBIA

ABSTRAKT:

Artykuł traktuje o powstawaniu i funkcji opisu we własnej twórczości prozatorskiej autorki, a także o wzajemnym stosunku kategorii opisu i opowiadania. Funkcję i strukturę opisu w swojej prozie autorka porównuje do zabawy dziecięcej w „niebko” (nazywanej także „sekretem”), nawiązując do tytułu jednej ze swoich powieści (*Niebko*, 2013). Rozpatruje (nie tylko artystyczną, ale i psychologiczną) genezę dominacji opisów w swojej twórczości. Wskazuje na metody, którymi „ożywia” opis w swojej prozie, aby nie był zbyt statyczny i „nudny”. Zastanawia się nad opisem jako narzędziem „pogłębienia” przeżywania egzystencji własnej i czytelnika/czytelniczki, a więc nad jego aspektem mistycznym i terapeutycznym.

UWAŻNOŚĆ

proza

opowiadanie

pisanie terapeutyczne

metafora

SPIRALA

autobiografizm

NOTA O AUTORZE:

Brygida Helbig-Mischewski (Brygida Helbig) – pisarka i literaturoznawczyni. Zajmuje się m.in. literaturą migracyjną, polską i niemiecką literaturą współczesną, komunikacją międzykulturową i problematyką gender. Ostatnio wydała powieść *Inna od siebie* (o Marii Komornickiej/Piotrze Właście, 2017). Postaci tej poświęciła także pracę habilitacyjną *Strącona bogini* (Kraków 2010), w języku niemieckim *Ein Mantel aus Sternenstaub* (2005). Jej powieść *Niebko* znalazła się w finale nagrody NIKE, podobnie jak *Enerdowce i inne ludzie*. Ukończyła slawistykę i germanistykę na Uniwersytecie w Bochum, pracę doktorską poświęciła głównie prof. Marii Janion, habilitowała się na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie. Redaktorka m.in. tomów *Fährmann grenzenlos. Deutsche und Polen im heutigen Europa* (z Gabrielą Matuszek, 2008) oraz *Migrationserfahrungen im vereinten Europa* (z Małgorzatą Zduniak-Wiktorowicz, 2018). Felietonistka radia „Cosmo” w Niemczech, współzałożycielka i członkini Rady Naukowej Uniwersytetu Trzech Pokoleń w Berlinie. Obecnie profesor UAM. Mieszka w Berlinie.

Izabela Sobczak | ORCID: 0000-0001-7167-5767

Case study (studium przypadku)

W centrum zainteresowania analizy *case study* od zawsze znajdował się człowiek. Badacz, pokierowany pragnieniem, by scharakteryzować społeczną rzeczywistość i jej potencjalną różnorodność, obserwował poszczególnych „aktorów” w ich naturalnym „otoczeniu”¹. Socjologia, jak podaje *Encyclopedia of Case Study Research*, jako jedna z pierwszych dziedzin poświęconych badaniu konkretnego przypadku, uwolniła naukowców od ciasnych przestrzeni gabinetu i pozwoliła im zanurzyć się w świat prawdziwych zdarzeń. Centrum takiego podejścia mieściło się w Chicago, w latach 20. XX w., gdzie socjologowie z zamiejscowego uniwersytetu, zaczytani w pracach nad relacjami społecznymi autorstwa Wilhelma Diltheya i George’a H. Meada, zaczęli prowadzić własne obserwacje konkretnych grup społecznych. Zainspirowani tekstami filozofów, badacze William Thomas i Florian Znaniecki opublikowali pionierskie studium przypadku, które naświetlało problem polskich imigrantów w Stanach Zjednoczonych. Praca *The Polish Peasant in Europe and America*, wydana w pięciu tomach między 1918 a 1920 rokiem, opierała się na listach przesyłanych wraz z aktami dotyczącymi warunków życia imigrantów między rodzinami z Polski i Stanów Zjednoczonych². Można zatem rzec, iż historia *case study* ma polskie korzenie.

Badaczki Birgit Lang, Joy Damousi i Alison Lewis wskazują na jeszcze wcześniejsze początki *case study*, definiując tę strategię jako jedną z ważniejszych form modernistycznej narracji i sposobów wyjaśniania³. Brytyjski historyk i filozof John Forrester uznaje lata po roku 1850 za „złotą erę przypadku” dzięki specyfice *case writingu*, który w dobie kryzysu stanowił najszybszą i najlepiej przyjętą odmianę twórczości⁴. Trudno wskazać lepszy przykład globalnej destabilizacji niż czas przełomu XIX i XX w., kiedy nastąpiło „przewartościowanie wszystkich wartości”, a pod znakiem zapytania stanęła cała ontologia świata wraz z historią, narracją, językiem i podmiotem⁵. Zagubiona jednostka szukała na nowo stabilnych dróg poznania, dostrzegając takowe jedynie przez kontakt z „przypadkiem” (w sensie podwójnym): jednocześnie akcydentalnym zdarzeniem oraz tym, co konkretne i indywidualne, stojące blisko życia

¹ „Case Study Research in Political Science”, w *Encyclopedia of Case Study Research*, red. Albert J. Mills, Gabrielle Durepos i Elden Wiebe, t. 1 (Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010), 110.

² „Chicago School”, w *Encyclopedia of Case Study Research*, 140.

³ Brigit Lang, Joy Damousi, Alison Lewis, „Introduction”, w *A history of the case study. Sexology, psychoanalysis, literature* (Manchester: Manchester University Press, 2017), 1.

⁴ John Forrester, „Foreword”, w *Case Studies and the Dissemination of Knowledge*, red. Joy Damousi, Birgit Lang i Katie Sutton (Nowy York: Routledge, 2015), IX.

⁵ Zob. chociażby Richard Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. Paweł Wawrzyszko, w *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2004), 92–101.

i doświadczenia podmiotu – *case* zaczęło funkcjonować jako soczewka, przez którą łatwiej było spoglądać na świat⁶.

W czasach relatywizmu etycznego i upadającego autorytetu Kościoła władzę nad życiem moralnym jednostki sprawowała jedyna siła zewnętrzna, jaką było prawo karne, podczas gdy siła działająca od wewnątrz – psychika ludzka – mieściła się w sferze dotychczas jeszcze niezbadanej, stanowiąc tym samym przedmiot zainteresowania nowej specjalności medycznej: psychiatrii (a także psychologii i seksuologii). Michael Foucault zaznacza, iż człowiek, rozpatrywany jako konkretny przypadek, posiada cechy wyjątkowe, odróżniające go od innych (wynikające z doświadczenia), a jednocześnie, podobnie jak wszyscy, jest ograniczony płcią i prawem. Krystalizująca się indywidualność – o czym pisał filozof w pracy *Nadzorować i karać* – jest zatem niczym innym jak dokumentacją, zestawem kodów: fizycznego kodu rysopisu, medycznego kodu symptomów, szkolnego bądź militarnego kodu zachowań i osiągnięć, których transkrypcji dokonują instytucje w procesie „egzaminowania”:

Egzamin, wspomagany owymi technikami dokumentacji, czyni z każdej jednostki, przypadek: przypadek, dla poznania stanowiący przedmiot, natomiast dla władzy zdobycz. Przypadek nie jest już, jak dotąd w kazuistyce albo w orzecznictwie, zestawem okoliczności kwalifikujących czyn i mogących zmodyfikować stosowanie reguły; to jednostka – taka, jaką można opisać, wymierzyć, ocenić, porównać z innymi zachowując całą jej indywidualność; a zarazem jednostka, którą trzeba tresować lub korygować, trzeba klasyfikować, normalizować, wykluczać itd.⁷.

Dialog z Foucaultem otwiera po latach Forrester w artykule z 1996 roku *If p, Then What? Thinking in Cases*. Forrester dowodzi, że wprowadzony w latach 70. XIX w. nowy system nauczania na Harvard Law School zmienił postrzeganie przypadku, który nie był już jedynie wynikiem działania prawa, ale stanowił kluczowy składnik wyznaczający jego kierunek. *Case* stosowane w dydaktyce pozwoliło studentom doświadczyć prawa w procesie, zaobserwować jego konkretne wcielenie, porównać z innymi przypadkami i zobaczyć, jak tworzy się precedens, a jednocześnie oswoić to, co stoi w samym centrum zawodu prawnika – złożoność ludzkich spraw⁸. Nową metodę dydaktyczną znoszącą nauczanie *ex catedra* przejęły także nauki medyczne. Forrester proponuje zastąpić antyhumanistyczne tendencje lat 60. XX w., realizujące się w pracach Foucaulta czy Jeana Paula Sartre’a, pozytywnym humanizmem, który tworzy swoistą przestrzeń moralną, ale nie na podstawie naiwnego konceptu uniwersalnego dobra, tylko dzięki perspektywie przypadku, na podstawie konkretnej sprawy i dowodu⁹.

⁶ *Encyclopedia of Case Study Research* wiąże wyraz *case* etymologicznie z przypadkowym, możliwym do zaistnienia zdarzeniem, które jest także wyjątkowe pod względem historycznym, zob. „Paradigmatic Cases”, w: *Encyclopedia of Case Study Research*, 645. W *Oxford English Dictionary* *case* odnosi się do konkretnego zdarzenia, sytuacji; kondycji fizycznej bądź psychicznej; aktualnego stanu spraw, zdarzeń; funkcjonuje jako termin prawniczy na oznaczenie rozprawy sądowej; jako termin medyczny odnoszący się do jednostki chorobowej, kondycji pacjenta; również jako śledztwo, dochodzenie (prowadzone przez policję), zob. *Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, <https://www-1oed-1com-1018678nj32b5.han.amu.edu.pl/> (dostęp: 6.05.2020). *Case*, jako przedmiot *case study*, jest również wielorako rozumiany, m.in. Robert K. Yin zaznacza, że „klasyczne studia przypadku zazwyczaj definiują jako przypadek pojedynczą osobę”, ale może być to także grupa osób, zdarzenie bądź podmiot inny niż osoba. Badacz twierdzi, iż każdy autor *case study* powinien być w stanie samodzielnie zdefiniować rodzaj przypadku, który omawia, zob. Robert K. Yin, *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, tłum. Joanna Gilewicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), 62–64.

⁷ Michael Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Biblioteka Aletheia, 1993), 228–230. Filozof wskazuje XVIII wiek jako początek kreowania się „technologii władzy”.

⁸ Zob. John Forrester, „If p, Then What? Thinking in Cases”, *History of the Human Sciences* 9, nr 3 (1996): 15–16.

⁹ Forrester, s. 20.

Nie oznacza to jednak, że badacz uznaje założenia Foucaulta za błędne. Bez wątpienia przełom wieków to czas zdominowany przez tendencję, by dehumanizować jednostkę, którą zamykało się w deskrypcji *case study*. Dany podmiot stawał się przedmiotem analizy szczególnie wtedy, gdy był jednostką wyobcowaną, której zachowanie wykraczało poza uznane normy społeczne; gdy był homoseksualistą, kryminalistą bądź kobietą-histeryczką. W książce *Sexual Anarchy. Gender and Culture in the Fin de Siècle* Elaine Showalter łączy nagłośniony przypadek Kuby Rozpruwacza z chęcią ograniczania niezależności kobiet poprzez straszenie, że tylko w domu mogą czuć się bezpieczne. Rozsławiony w owym czasie wizerunek nagiej prostytutki o rozprutych wnętrznościach stanowi dziś trafną reprezentację tego, jak kobiecie nadano podwójnie przedmiotowy status: sprowadzona jedynie do ciała, uciszona kobieta była *przypadkiem* (*case*) do oglądania, mierzenia, eksperymentowania; jednocześnie będąca jak *case* w znaczeniu ‘walizka’, ‘futurał’, stała się przedmiotem, który powinno się otworzyć i zanalizować. Kobieta-przypadek zostaje pozbawiona swoich indywidualnych doświadczeń, które są niczym więcej jak statystyką w pracach uczonych-mężczyzn¹⁰. Chęć, by otworzyć kobiecie wnętrze i odkryć skrywaną przez anatomię tajemnicę, w dyskursie medycznym doprowadziła do rozwoju ginekologii, a nawet chirurgii płci. Kiedy amerykański ginekolog Marion Sims posłużył się wziernikiem do badania kobiecego ciała, określił siebie jako „kolonizatora”, „zdobywcę”, który podbija nowe, nieznane wcześniej terytorium¹¹. Niepewność wnętrza kobiecego, które stoi za zamkniętymi drzwiami ciała, realizowała się także w tendencjach literackich, chociażby w figurach *femme fatale*.

Zrozumieć wewnętrzną dynamikę jednostki (nie tylko kobiety) – taki był główny cel powstającej w drugiej połowie XIX w. psychoanalizy, która – postrzegana jako coś między nauką a sztuką – łączyła psychiatrię i literaturę¹². Najnowsze odkrycia z dziedzin medycyny, psychiatrii, seksuologii, kryminalistyki były wykorzystywane przez pisarzy, którzy tworzyli własną literaturę „przypadku”: chociażby Arthur Conan Doyle i jego *The Case of Lady Sannox* (1893) bądź też słynna *Księga przypadków Sherlocka Holmesa* (1927) – utwory powstałe na fali zagadek i przypadków detektywistycznych oraz medycznych¹³. Inspiracje medyczne wykorzystywane do pisania teorii literatury czy też samej literatury zdarzały się jednak dużo wcześniej, a były związane przede wszystkim z narodzinami poetyki naturalistycznej. Emil Zola, wykładając swoje myśli na temat powieści eksperymentalnej, wskazał na bezpośrednie źródło odniesienia, jakim było *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (*Wstęp do badań medycyny eksperymentalnej*) Claude'a Bernarda. Zola trzymał się blisko litery studium medycznego, zaznaczając, że w niektórych partiach jedyne, co wystarczy zrobić, to zamienić słowo „lekarz” na „powieściopisarz”, by z poletka medycyny przejść do literaturoznawstwa¹⁴. Zola twierdzi, iż pisarz musi przyjąć na siebie rolę jednocześnie bezstronnego obserwatora, który inspiracje czerpie z samej natury, i eksperymentatora, który or-

¹⁰Zob. Elaine Showalter, „The Woman's Case”, w *Sexual Anarchy. Gender and Culture in the Fin de Siècle* (Nowy York: Penguin Books, 1990), 127–134.

¹¹Showalter, 129.

¹²Lang, Damousi, Lewis, „Introduction”, 10.

¹³Co ciekawe, teoretycy nowoczesnej powieści początków XX wieku – Michaił Bachtin czy Erich Auerbach – szukali swoistego antidotum na bezkompromisową, podważającą wartość literatury, prozę modernistyczną we wcześniejszych dziełach, które pozostawały w większym związku z realizmem i naturalizmem: ceniono wyżej prozę Virginii Woolf niż bardziej radykalnego Jamesa Joyce'a, czy też prozę Thomasa Manna oraz Aleksandra Puszkina przedkładano nad prozę Roberta Musila. Zob. Lang, Damousi, Lewis, „Introduction”, 12.

¹⁴Emil Zola, „Powieść eksperymentalna”, tłum. Danuta Knysz-Rudzka, w Janina Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1971), 178–179.

ganizuje doświadczenie – czyli „wprowadza w ruch postacie w jakiejś określonej historii” według zasad wyznaczanych przez determinizm badanych zjawisk¹⁵. Najważniejszym instrumentem poetyki staje się dla Zoli opis, skoro powieść jest niczym innym jak „protokołem doświadczenia, które pisarz powtarza przed oczyma publiczności”¹⁶.

Cechy powieści naturalistycznej stanowią odpowiednik cech studium przypadku. Pisarz, przyjmujący na siebie podwójną rolę obserwatora i eksperymentatora, który sprawozdaje, co widzi, jednocześnie typologizując, układając wątki, tworząc kontekst, jest zgodny z figurą badacza, który poza tym, że opisuje, powinien także łączyć przedmiot swoich badań z kontekstem¹⁷. Opis gęsty (*thick description*) jako część instrumentarium studium przypadku, wprowadzona przez antropologa Clifforda Geertza, oznacza opis dokonany przez badacza, który skupia się na przedstawieniu detali, poddając je jednocześnie pewnej rozwadze¹⁸. Dbałość o odzwierciedlenie natury opisywanego przedmiotu, który jest przedstawiony pod nadzorem obserwującego i zaangażowanego podmiotu – oto cechy charakteryzujące zarówno studium przypadku, jak i studium naturalistyczne.

Gdyby szukać dalej wspólnego mianownika między *case studies* a powieścią, należy zwrócić uwagę na formę narracyjną¹⁹. Socjolog Yiannis Gabriel początek studium przypadku o Victorze, dzikim chłopcu z Aveyron, zaczyna od słów:

Siedzę w biurze przyjaciela w Berkley, tuż przed wygłoszeniem wykładu. Zamierzam mówić o nostalgii, emocji, która jest doświadczeniem koniecznym teraz, gdy odwiedzam moją alma mater. Biorę na chybił trafił książkę z jego biblioteki i zaciekawiony odkrywam, że jest o przypadku Victora, dzikiego dziecka z Aveyron. [...] Moja fascynacja gwałtownie wzrasta, kiedy dostrzegam na pierwszej stronie książki podpis Herberta Blumera, jej pierwszego właściciela²⁰.

Badacz snuje opowieść, którą kończy podobnie, jak zaczął – w gabinecie w Berkley, rysując tym samym wyraźnie zamkniętą (poprzez klamrę kompozycyjną) strukturę studium. *Storytelling* obok opisu to kolejne narzędzie w instrumentarium *case study*. Gabriel ponadto wskazuje na specyficzną cechę studium, jaką jest szczęśliwy traf czy zdolność do przypadkowego odkrycia

¹⁵Zola, „Powieść eksperymentalna”, 182.

¹⁶Zola, „Powieść eksperymentalna”, 183.

¹⁷Jak podaje *Encyclopedia*: „Case study nie jest oddzielną metodą ani narzędziem oderwanym od kontekstu badawczego („Case study is not a separate method or tool isolated from the research context”). „Case Study as a Methodological Approach”, w *Encyclopedia of Case Study Research*, 68. Badacz Bent Flyvbjerg zaznacza natomiast, że wiedza oparta na kontekście jest niezbędna do omawiania zawiłych spraw ludzkich, a jednocześnie konieczna dla procesu dydaktycznego samego badacza. Zob. Bent Flyvbjerg, „Case Study”, w *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, wyd. 4 (Thousand Oaks: CA Sage, 2011), 310.

¹⁸Zob. „Thick Description”, w *Encyclopedia of Case Study Research*, 116. Na znaczenie opisowości *case study* zwraca uwagę także John Gerring, wskazując, że konkretne przykłady studiów mają nie tyle charakter problemowy, ile przede wszystkim informacyjny, poznawczy. Zob. John Gerring, „What Is a Case Study and What Is It Good for?”, *The American Political Science Review* 98, nr 2 (2004): 347.

¹⁹Niemiecki krytyk literacki przełomu wieków, André Jolles, określa *case study* mianem archetypicznej formy narracji. Zob. Lang, Damousi, Lewis, „Introduction”, 2.

²⁰„I am sitting in a friend's office in Berkeley, just prior to delivering a lecture. The topic of my lecture is nostalgia, an emotion that I cannot help but experience as I am revisiting my alma mater. I pick up a book from his library more or less at random and am interested to notice that the book refers to the case of Victor, the wild child of Aveyron. [...] But my fascination with the book increases dramatically when I notice on the book's first page the signature of Herbert Blumer, the book's original owner”. Yiannis Gabriel, „Case Studies as Narratives: Reflections Prompted by the Case of Victor, the Wild Child of Aveyron”, *Journal of Management Inquiry* 28, nr 4 (2017): 403.

(*serendipity*)²¹. Zola, co ciekawe, także podkreśla wagę pisarskiej spontaniczności: idea eksperymentalna jest bowiem momentalna, jednostkowa, a także osobliwa, co potwierdza oryginalność dzieła i geniusz autorski²². Figura badacza, o czym świadczy podany przykład, często wymyka się jednak pozycji zdystansowanej, obserwatorskiej i możliwie obiektywnej, jaką postuluje Zola w powieści naturalistycznej. Według teorii studium przypadku badacz powinien być zaangażowany w przedmiot swojej analizy; powinien wejść z nim w interakcję, a wytworzone „wzajemne zaufanie” wykorzystać jako gwarancję poprawnego przebiegu procesu²³. Kwestia obiektywizmu w *case study* nie polega na tworzeniu uniwersalnych zasad, ale na tym, by uchwycić wyjątkowość natury danego przypadku i zrozumieć go w związku ze środowiska, w którym zaistniał²⁴.

Narracyjność oraz zaangażowanie badacza widoczne są w najbardziej rozślawionych studiach przypadków autorstwa Zygmunta Freuda. Choć *case study*, jak zaznacza badaczka Susan Wells, nie wchodzi w obręb gatunków należących literaturze, to Freudowskie prace cieszyły się i cieszą nadal ogromną popularnością; są szeroko czytane i omawiane, przez co wchodziły w skład literackiego kanonu modernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem przypadku Dory, Człowieka Wilka, Człowieka Szczura²⁵. Relacja Freuda z ostatnim pacjentem przebiegała na tyle intensywnie, iż psychiatra był określany mianem „kapitana”. Badaczki Elaine Showalter oraz Leigh Gilmore zauważają, iż w analizie przypadku Dory Freud tworzy narrację w dużym stopniu skupioną na sobie i przesłaniającą przedmiot badania – histerię Idy Bauer²⁶. W takiej sytuacji studium przypadku staje się bliskie opowieści autobiograficznej badacza.

Case study jako swoisty gatunek pisarski inspirujący się osiągnięciami medycyny, psychoanalizy, kryminalistyki opiera się na detalicznym opisie mającym wyraźną strukturę narracyjną, w której pobrzmiwają niekiedy głos samego twórcy. Jednakże studium przypadku w swojej pierwotnej formie było i jest nadal traktowane przede wszystkim jako strategia badawcza. Robert K. Yin, amerykański socjolog, twórca słynnej monografii *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody* (jedynej pracy poświęconej zagadnieniu *case study* wydanej również po

²¹Gabriel, „Case Studies as Narratives: Reflections Prompted by the Case of Victor, the Wild Child of Aveyron”, 408.

²²Zola, „Powieść eksperymentalna”, 183. O znaczeniu intuicji badacza w pracy nad *case studies* pisze także Flyvbjerg, „Case Study”, 308.

²³Zob. „Case Study as a Methodological Approach”, *Encyclopedia of Case Study Research*, s. 66.

²⁴„Case Study as a Methodological Approach”.

²⁵Zob. Susan Wells, „Freud’s Rat Man and the Case Study: Genre in Three Keys”, *New Literary History* 34, nr 2 (2003): 354. Badaczka wskazuje na budowę studium Freuda: poczynawszy od szczegółowego opisu spotkań terapeutycznych z pacjentem, narracja biegnie przez analityczne podsumowanie i kończy się na generalizujących wnioskach. Freud nie jest jedynym twórcą wchodzącym do grona pisarzy-medyków, których literackie prace łączą się z doświadczeniem zawodowym. Oskar Panizza i Alfred Döblin dołączają do praktyki *case writingu*, rozwijając przy tym nowy paradygmat i nową praktykę opisową. *Psychopatia criminalis* (1989) Panizy, składająca się z fikcjonalizowanych przypadków faktycznych pacjentów, przyjmuje formę parodii medycznych *case studies*. Döblina z kolei inspirowały wydarzenia związane ze społecznym wymiarem sprawiedliwości, szokującymi zbrodniami, szczególnie na tle przemocy seksualnej. Co istotne, proces wymiany inspiracji między naukami medycznymi a literaturą przebiegał także w odwrotnym kierunku. Powieść *Wenus w futrze* (1870) autorstwa Leopolda von Sacher-Masocha wzbudziła spore kontrowersje i szybko otworzyła pole dyskusji psychologom i psychiatrom na temat dewiacji seksualnych. To na podstawie tej fikcji literackiej niemiecki psychiatra Richard von Krafft-Ebing opublikował pracę *Psychopathia Sexualis* (1886), w której typologizuje i nazywa zjawiska uznane za zaburzenia seksualne, takie jak homoseksualizm, fetyszyzm, masochizm, sadyzm; zatwierdzając tym samym nowy status tekstu literackiego jako dowodu medycznego. Zob. B. Lang, „The shifting case of masochism: Leopold von Sacher-Masoch’s *Venus im Pelz* (1870)”, w Lang, Damousi, Lewis, *A history of the case study. Sexology, psychoanalysis, literature*, 19–54.

²⁶Zob. Showalter, „The Woman’s Case”, 137, a także Agnieszka Więckiewicz, „(Auto)analityczny opis przypadku. Wspomnienia Izzydora Sadgera o Zigmuncie Freudzie”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* nr 35 (55) (2019): 268.

polsku), w której stara się wyłożyć początkującym badaczom sposób na poprawne przeprowadzenie badania, wyraźnie definiuje studium przypadku jako całościową metodę, która uwzględnia logikę projektu, techniki gromadzenia danych oraz szczególne ujęcie analizy²⁷. John Gerring natomiast, choć odnosi się do nauk politycznych, wskazuje, że metoda *case study* to przede wszystkim sposób definiowania przypadków, a nie ich analizowania czy tworzenia modeli przyczynowych. Badacz zaznacza przy tym, że choć *case study* jest jedną z najczęściej wykorzystywanych strategii badania, nadal nie ma konkretnej definicji metodologicznej, głównie przez to, iż jest „zaledwie” analizą pojedynczego zjawiska²⁸. Za intuicją Gerringa podąża Bent Flyvbjerg, który twierdzi, iż badacz, decydując się na przeprowadzenie *case study*, dokonuje wyboru nie metodologicznego, ale tematycznego; decyduje się na przeprowadzenie analizy konkretnego przypadku²⁹. *Case study* wciąż tkwi w metodologicznej próżni: sposób przeprowadzenia badania nie jest wyznaczony odgórnie zdefiniowaną strategią, która miałaby składać się, jak chciałby Yin, z kolejnych etapów gwarantujących poprawność procesu. Ową strategię definiuje przypadek sam w sobie, egzaminowany na wiele różnych sposobów, od jakościowych po ilościowe, analitycznie i hermeneutycznie bądź metodami mieszanymi. Wybór sposobu badania nie decyduje o tym, czy mamy do czynienia z *case study*; o tej sprawie decyduje jedynie zakres przypadku³⁰.

Choć *case study*, jak podaje Gerring, ma słabo zarysowane granice, wyróżnia się określonymi cechami³¹. Do takich z pewnością należy zarówno opis, jak i kwestia doświadczenia rozumianego podwójnie: związanego z przedmiotem badania, który stoi blisko życia, aktualnych wydarzeń, jest wyjątkowy i osobliwy; oraz doświadczenia zaangażowanego badacza, który wchodzi w relację z przedmiotem, który analizuje. Opisane z perspektywy detalu, tworzące jednak spójną narrację, *case study* może funkcjonować nie tyle jako metoda bądź jako badawcza strategia czy podejście, ale, kierując się propozycją Helen Simons, jako „opowieść o przypadku” (*story of the case*) – nie zdominowaną przez konkretną metodę, ale skupioną na konkretnym, na jego strukturze, sposobie istnienia³². Badacz, choć jest osobą decyzyjną w ramach przeprowadzanego studium, nie może przesłonić przedmiotu opisu własnymi przesądami i przedsądami. Na gruncie polskiego literaturoznawstwa metodę *case study* jako swoistej „opowieści o przypadku” wykorzystuje chociażby Tomasz Umerle w pracy *Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku*. Badacz analizuje twórczość amatorską licealistek, która stanowi rodzaj „literackiej praktyki codzienności”³³. Umerle wprowadza do badania element własnego doświadczenia nauczyciela i akademika, jednocześnie jednak, stosując strategię opisu, wyprowadza na pierwszy plan powieść nastolatka *Ułomna logicznie*, której nie poddaje nadmiernej interpretacji czy srogiej kategoryzacji literaturoznawczej, ograniczając się raczej do komentarza porządkującego.

²⁷Yin, *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, 48–49. Definicja studium przypadku według Yina: „Studium przypadku jest badaniem empirycznym, które zgłębia współczesne zjawisko («przypadek») w kontekście rzeczywistości, zwłaszcza gdy granice między zjawiskiem a kontekstem nie są zupełnie oczywiste”. Definicję zbliżoną można znaleźć w: Hans Gerd-Ridder, „The theory contribution of case study research designs”, *Business Research* nr 10 (2017): 282.

²⁸Gerring, „What Is a Case Study and What Is It Good for?”, s. 341.

²⁹Flyvbjerg, „Case Study”, 301.

³⁰Flyvbjerg.

³¹Gerring, „What Is a Case Study and What Is It Good for?”, 346.

³²Helen Simons, *Case Study Research in Practice* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2009), 5.

³³Zob. Tomasz Umerle, *Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018).

Niewątpliwie powyższy przykład potwierdza, iż metoda *case study* w ostatnich latach wchodzi w obręb dyskursu literaturoznawczego. Zapowiedź tej tendencji przedstawił w „Tekstach Drugich” w 2007 roku Ryszard Nycz wraz z koncepcją antropologii literatury. Nycz tłumaczy, iż w dobie bezparadygmatyczności, kiedy kolejne metody badawcze są podważane, studium przypadku zdaje się adekwatnym i niosącym nowe możliwości podejściem, niesplamionym przedwcześnie hipotezami i uogólnieniami, z wyraźnym ukierunkowaniem na to, co realne, doświadczalne, konkretne i jednostkowe³⁴. Dla polskiego teoretyka, podobnie jak dla Simons, kluczowa pozostaje kwestia doświadczenia – *case study* jest przede wszystkim sposobem dokumentowania doświadczenia jednostki i historii, którą ona opowiada³⁵. Nycz jednak, w przeciwieństwie do amerykańskiej badaczki, nie próbuje zamknąć studium przypadku w ramach jednej, spójnej, holistycznej opowieści, wręcz przeciwnie, zaznacza, iż pojedyncze *case study* powinno być korygowane przez kolejne, powinno stanowić część „złożonej, otwartej sieci”³⁶. Nycz także jest ostrożny w nazywaniu *case study* metodą. Mówi raczej o metodzie prowizorycznej bądź bricolage’owej strategii badawczej, ale wskazuje na kluczową kwestię, która w samym centrum owej strategii ustawia tradycję idiograficzną. Opis jako część badawczej poetyki osłabia zbyt gorliwe zapędy teoretyczne oraz opresyjny charakter interpretacji. W dobie odchodzenia od pojmowania literatury w kategoriach komunikacyjnych opis podkreśla jej poznawczy charakter. To przesunięcie, z kwestii komunikacji na kwestię poznania, z interpretacji na opis, staje się głównym celem stosowania strategii *case study*.

Studium przypadku rozpatrywane w kategoriach gatunkowych, jako typ tekstu traktujący o konkretnym zjawisku, jednostce, lecz nadal ujęty w ramy narracji, sięga historią modernistycznych wzorców radzenia sobie z rzeczywistością i nowymi zjawiskami (choćaby zaburzeniami psychicznymi). Osiągnięcia zarówno literackie, jak i te pochodzące z innych dyscyplin: socjologii, medycyny, psychologii, seksuologii miały na siebie wzajemny wpływ, wymieniając się formami narracji i budując podstawy transdyscyplinarnej współpracy. Dziś, na co wskazują badaczki Lang, Damousi, Lewis, *case study* funkcjonuje jako gatunek (bądź bardziej quasi-gatunek) nomadyczny, nieco zmałowany, niedający się przypisać określonej dyscyplinie³⁷ (choć niewątpliwie warto zaznaczyć, iż swoistą kontynuacją literackiej odmiany studium przypadku byłaby dziś powieść kryminalna). Jako metoda badawcza (bądź też quasi-metoda) *case study*, po lekkim zastoju, wypracowuje sobie ponownie wysoką pozycję w badaniach medycznych, szczególnie jako analiza skomplikowanych przypadków³⁸. Nowe zastosowanie znajduje natomiast w literaturoznawstwie jako konsekwencja zwrotu antropologicznego³⁹. Kluczowe dla strategii *case studies* w tym wymiarze jest zwrócenie uwagi na ontologię tekstu literackiego, który choć wchodzi w interakcję z badaczem, pragnie być samodzielnie wysłyszany. Opis o charakterze poznawczym stanowi adekwatną strategię pośredniczącą, która umożliwia zarówno badaczowi, jak i tym, którzy po nim nadejdą, odkrycie literatury na nowo, nie tyle jako przedmiotu naszych badań, ale – jak wskazuje Nycz – jako rodzaju przewodnika⁴⁰.

³⁴Ryszard Nycz, „Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia”, *Teksty Drugie* nr 6 (2007): 45.

³⁵Simons, *Case Study Research in Practice*, 8.

³⁶Nycz, „Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia”, 45.

³⁷Brigit Lang, Joy Damousi, Alison Lewis, „Conclusion”, w *A history of the case study. Sexology, psychoanalysis, literature*, 127.

³⁸Lang, Damousi, Lewis.

³⁹Co nie znaczy, iż *case study* jako metoda nie tyle badawcza, ile twórcza nie występowało już wcześniej pod postacią poetyk naturalistycznej i realistycznej.

⁴⁰Nycz, „Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia”, 47.

Bibliografia

- Case Studies and the Dissemination of Knowledge*. Zredagowane przez Joy Damousi, Birgit Lang, Katie Sutton. Nowy York: Routledge, 2015.
- Encyclopedia of Case Study Research*. Zredagowane przez Albert J. Mills, Gabrielle Durepos, Elden Wiebe. T. 1–2. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010.
- Flyvbjerg, Bent. *Case Study*. W *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Zredagowane przez Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln. Wyd. 4, 301–316. Thousand Oaks: CA Sage, 2011.
- Forrester, John. „If p, Then What? Thinking in Cases”. *History of the Human Sciences* 9, nr 3 (1996): 1–25.
- Foucault, Michael. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przetłumaczone przez Tadeusz Komendant. Warszawa: Biblioteka Aletheia, 1993.
- Gabriel, Yiannis. „Case Studies as Narratives: Reflections Prompted by the Case of Victor, the Wild Child of Aveyron”. *Journal of Management Inquiry* 28, nr 4 (2017): 403–408.
- Gerd-Ridder, Hans. „The theory contribution of case study research designs”. *Business Research* nr 10 (2017): 281–305.
- Gerring, John. „What Is a Case Study and What Is It Good for?”. *The American Political Science Review* 98, nr 2 (2004): 341–354.
- Lang, Brigit. Damousi, Joy. Lewis, Alison. *A history of the case study. Sexology, psychoanalysis, literature*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Nycz, Ryszard. „Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia”. *Teksty Drugie* nr 6 (2007): 34–48.
- Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*. Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, <https://www-1oed-1com-1018678nj32b5.han.amu.edu.pl> (dostęp: 6.05.2020).
- Sheppard, Richard. „Problematyka modernizmu europejskiego”. Przetłumaczone przez Paweł Wawrzyszko. W *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Zredagowane przez Ryszard Nycz, 71–140. Kraków: Universitas, 2004.
- Showalter, Elaine. „The Woman’s Case”, W *Sexual Anarchy. Gender and Culture in the Fin de Siècle*, 127–143. Nowy York: Penguin Books, 1990.
- Simons, Helen. *Case Study Research in Practice*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2009.
- Umerle, Tomasz. *Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Wells, Susan. „Freud’s Rat Man and the Case Study: Genre in Three Keys”. *New Literary History* 34, nr 2 (2003): 353–356.
- Więckiewicz, Agnieszka. „(Auto)analityczny opis przypadku. Wspomnienia Izydora Sadgera o Zygmuncie Freudzie”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* nr 35 (55) (2019): 253–276.
- Yin Robert K., *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*. Przetłumaczone przez Joanna Gilewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Zola Emil, „Powieść eksperymentalna”. Przetłumaczone przez Danuta Knysz-Rudzka. W Janina Kulczycka-Saloni. *Pozytywizm*, 178–185. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1971.

SŁOWA KLUCZOWE:

studium przypadku

case study

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi opracowanie hasła *case study* (studium przypadku) ze zwróceniem uwagi na historię terminu i jego transdyscyplinarne zastosowanie: wychodząc od medycyny i socjologii, przez prawo, psychiatrię, psychologię i seksuologię, kończąc na literaturoznawstwie. Autorka stara się zarysować rozróżnienie między studium przypadku jako formą gatunkową (Brigit Lang, Joy Damousi, Alison Lewis, Yiannis Gabriel) a studium przypadku jako strategią badawczą (Bent Flyvbjerg, Gerring John, Ryszard Nycz) – stosowaną od niedawna także w literaturoznawstwie. Wyznaczaniu zakresu oraz cech *case study* towarzyszy analiza opisu jako kluczowego narzędzia wspierającego przebieg „opowieści o przypadku”.

metoda badawcza

O P I S

NOTA O AUTORZE:

Izabela Sobczak – doktorantka literaturoznawstwa Szkoły Doktorskiej UAM. W roku 2019 obroniła pracę magisterską *Tożsamość a intertekstualność w komiksie „Fun Home” Alison Bechdel* na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej. Naukowo zainteresowana literaturą modernistyczną, współczesną literaturą kobiecą, teorią literatury i teorią przekładu. Publikowała na łamach „Prac Literaturoznawczych”, „Forum Poetyki”, „Rocznika Komparatystycznego” oraz „Guliwera. Czasopisma o książce dla dziecka”.