



Mary Gallagher

Tomasz Mizerkiewicz

Joanna Krajewska

Tomasz Kunz

Cezary Rosiński

lato 2015

POETYKA PO POETYCE

Problemy poetyki nie dają się już dzisiaj ogarnąć w dawnych formach podręcznikowych. Można je na nowo podejmować tylko w projektach zespołowych, tylko przez stałą dyskusję nad rozpoznawanymi aktualnie kwestiami natury poetologicznej. Dlatego przyjęliśmy konwencję otwartych debat nad kolejnymi zagadnieniami, a możliwość i stopień ich domknięcia zależą będą zawsze od przebiegu dyskusji oraz praktyk analitycznych. Na tym polega idea „forum”, stanowiącego miejsce publicznych wystąpień. Czas, by i w tej przestrzeni pojawiło się więcej wypowiedzi na temat poetyki.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Timothy Williams – 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)

Korekta

Joanna Krajewska – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych

Patrycja Łukomska

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

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” lato 2015 (1) rok I

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2015

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

wstęp	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Poetyka po poetyce</i>	s. 4
teorie	Tomasz Kunz, <i>Poetyka w świetle kulturoznawstwa</i>	s. 6
	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Nowe sytuacje poetyki</i>	s. 18
	Joanna Krajewska, <i>Przed czym poetykę ratuje doświadczenie? Wstępne rozważania</i>	s. 26
przekłady	Mary Gallagher, <i>Poetyka, etyka, globalizacja</i>	s. 38
praktyki	Cezary Rosiński, <i>Wytwarzanie przestrzeni. Twórczość Piotra Pazińskiego a praktyki codzienności</i>	s. 52
	Joanna Grądział-Wójcik, <i>„Gdzie się zbudziłem”, czyli poranek w bloku według Stanisława Barańczaka</i>	s. 60
	Agnieszka Kwiatkowska, <i>Intonacja w wierszu średniowiecznym i sylabicznym</i>	s. 72
słownik poetologiczny	Ewa Kraskowska, Agnieszka Kwiatkowska, Joanna Grądział-Wójcik, <i>Arspoetyka</i>	s. 76
	Lucyna Marzec, <i>List</i>	s. 86
	Małgorzata Cieliczko, <i>Pustka</i>	s. 98
	Zuzanna Kozłowska, <i>Synestezja</i>	s. 110
archiwum poetologiczne	Agnieszka Kwiatkowska, <i>O „Sztuce rymotwórczej” Franciszka Ksawerego Dmochowskiego</i>	s. 120
krytyki	Elżbieta Winiecka, <i>Poetyka jako praktykowanie uwážnego czytania</i>	s. 129
	Jerzy Madejski, <i>Ciało poetyki</i>	s. 136
	Paweł Graf, <i>Stare dobre czytanie</i>	s. 140

Poetyka *p*

Tomasz Mizerkiewicz

Inauguracyjny numer „Forum Poetyki” proponuje ogólną refleksję nad miejscem poetyki jako dziedziny wiedzy we współczesnym pejzażu nauk filologicznych i humanistycznych. Formuła „poetyki po poetyce” przypomina, że ponawianie dyskusji nad tą dyscypliną odbywa się po jej znaczącej marginalizacji przez paradygmat poststrukturalistyczny, który faworyzował – mówiąc w bardzo dużym uproszczeniu – retorykę kosztem poetyki. Czy coś się zmieniło w sposobie ujmowania zagadnień poetologicznych? Czy dziedzina ta ulega dalszym przemieszczeniom w obrębie studiów humanistycznych, przejmując ich nadal współczesny, transdyscyplinarny charakter? Czy może w jakiś sposób reintegruje się na nowych zasadach i nowych podstawach? Z pewnością artykuły zamieszczone w niniejszym wydaniu nie udzielają jednoznacznej odpowiedzi na te pytania choćby dlatego, że głosy opowiadające o miejscu poetyki w dzisiejszej humanistyce same zdają się dobiegać z najróżniejszych miejsc i świadczą o odmiennych wyobrażeniach na temat obecnego kształtu wiedzy filologicznej. Zapraszając autorki i autorów do dyskusji, a czytających do wspólnego namysłu, działaliśmy w przekonaniu, że poetyka może stanowić nieoczekiwane, ale bardzo dogodne miejsce spotkań różnych metodologii, a jej mocno dookreślone zagadnienia pomogą być w wyklarowaniu stanowisk, dążeń, punktów widzenia.

o Poetyce

W pewnym sensie patronuje pierwszemu numerowi pisma artykuł Mary Gallagher. Tłumaczymy jej tekst z książki o „pisaniu światowym”, w której pojawia się diagnoza dotycząca usytuowania poetyki w polu problemowym, tworzonym przez zagadnienia etyczne i polityczne widziane w kontekście procesów globalizacyjnych. Za szczególne motto rozważań zawartych w tym numerze, ale i chyba całego przedsięwzięcia, jakim jest podjęcie dzisiaj systematycznych studiów poetologicznych, uznać można obserwację badaczki, że tego rodzaju przedsięwzięcie „podważa współczesną ostrożność lub wycofanie z zagadnień estetyki, poetyki, literaturoznawstwa”. Autorkom i autorom numeru raczej bliskie byłoby stwierdzenie, że uparte podnoszenie spraw poetyki, literaturoznawstwa i estetyki prowadzić może do interesujących przewartościowań oraz innowacyjnych formuł poznawczych.

Pierwszemu wydaniu towarzyszy przekonanie, że problemy poetyki nie dają się już dzisiaj ogarnąć w dawnych formach podręcznikowych. Można je na nowo podejmować tylko w projektach zespołowych, tylko przez stałą dyskusję nad rozpoznawanymi aktualnie kwestiami natury poetologicznej. Dlatego przyjęliśmy konwencję otwartych debat nad kolejnymi zagadnieniami, a możliwość i stopień ich domknięcia zależą będą zawsze od przebiegu dyskusji oraz praktyk analitycznych. Na tym polega idea „forum”, stanowiącego miejsce publicznych wystąpień. Czas, by i w tej przestrzeni pojawiło się więcej wypowiedzi na temat poetyki.

Poetyka

w świetle kulturoznawstwa

Tomasz Kunz

Z osobliwym uczuciem czyta się dzisiaj pisany w połowie lat 80. ubiegłego wieku tekst Michała Głowińskiego, w którym ten wybitny badacz i teoretyk literatury zapowiada ostateczne przewyższenie odziedziczonego po przełomie antypozytywistycznym dychotomicznego podziału na metody zewnętrzne i wewnętrzne oraz nastanie nowej ery w badaniach literackich dzięki zastosowaniu metody integralnej, której podstawę miała stanowić komunikacjonistyczna koncepcja dzieła literackiego¹. Rzeczywistość nader surowo obeszła się z uzasadnionymi wszak nadziejami na spektakularne zwieńczenie najlepszego i bez wątpienia najoryginalniejszego okresu w historii polskiej myśli teoretycznoliterackiej. Zmiana paradygmatu istotnie nastąpiła, ale przybrała formę całkowicie odmienną od tej, jakiej spodziewali się nasi komunikacjoniści.

Poststrukturalistyczno-dekonstrukcjonistyczna rewolta, która nastąpiła w polskim literaturoznawstwie w latach 90. ubiegłego wieku, doprowadziła do conceptualnego demontażu nowoczesnej teorii literatury i faktycznego zerwania ewolucyjnej ciągłości polskiej refleksji teoretycznoliterackiej, przygotowując grunt pod późniejszy zwrot, jaki dokonał faktycznego, głębokiego przekształcenia zarówno przedmiotu studiów literaturoznawczych, jak i samego dyskursu literaturoznawczego. Rewolta ta, widziana z dzisiejszej perspektywy, przypomina pod wieloma względami przesunięty w czasie epistemologiczny spektakl odegrany według scenariusza, który pomijał społeczną, polityczną i historyczną specyfikę polskiej tradycji humanistycznej, a także szczególną kulturotwórczą i tożsamościową funkcję literatury oraz samych studiów polonistycznych zarówno w ich historyczno-, jak i teoretycznoliterackim aspekcie². Proces, który w zachodnim literaturoznawstwie dokonywał się poprzez systematyczną i roz-

¹ M. Głowiński, *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej*, [w:] tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, t. 3: *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 7–23.

² Jest do napisania (kulturowa) historia polskiej myśli teoretycznoliterackiej, która uwzględniałaby nie tylko złożone intelektualne skutki pospiesznego przyswajania zachodnich teorii, ale także wpływ specyficznych, lokalnych czynników historycznych, politycznych i społecznych na formę i skutki recepcji idei i koncepcji wypracowanych w odmiennych warunkach kulturowych. Zob. ciekawe ujęcie tej problematyki w szerszym, polityczno-kulturowym kontekście w artykule Galina Tihanova *Dlaczego nowoczesna teoria literatury narodziła się w Europie Środkowej i Wschodniej? (I dlaczego dziś jest martwa?)*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 131–152.

łożoną na niemal ćwierćwiecze intensywną, krytyczną refleksję, u nas sprowadził się przede wszystkim do wzmożonej aktywności translatorskiej i edytorskiej, skoncentrowanej na prezentacji i popularyzacji teoretycznych założeń, nie znajdującej jednak z reguły przełożenia na działalność interpretacyjną, rzadko też prowadzącej do prób oryginalnego, krytycznego rozwijania referowanych koncepcji. Aplikowalność dekonstrukcjonistycznych narzędzi do badań nad literaturą polską okazała się na tyle niewielka, że Janusz Sławiński w połowie lat 90. mógł z satysfakcją i ironią konstatować faktyczny rozdźwięk między apokaliptycznymi proklamacjami a codzienną praktyką literaturoznawczą, choć wyliczane przez niego przykłady owej praktyki brzmiały już wówczas niepokojąco anachronicznie³ i pozwalały domniemywać, że wyłaniający się z nich, afirmatywny w założeniu autora, obraz sumiennej skrzętności akademickich polonistów wynika raczej z rutyny i konserwatywnej niechęci wobec jakichkolwiek zmian niż z racjonalnej chęci obrony statusu własnej dyscypliny.

Nim jeszcze na dobre zakończył się proces przyspieszonego przyswajania lekcji poststrukturalizmu i dekonstrukcji, rozpoczęła się równie błyskawiczna asymilacja nurtów teoretycznych kojarzonych ze zwrotem kulturowym. Te dwa wielkie przewroty metodologiczne, które na Zachodzie rozłożyły się na kilka dekad, u nas dokonały się niejako równolegle, co utrudniło właściwe zrozumienie swoistych i odrębnych konsekwencji, jakie każdy z nich przyniósł studiom literackim. Mówiąc w największym skrócie, zmiana, jaka dotknęła literaturoznawstwo w okresie ekspansji poststrukturalizmu i dekonstrukcji, polegała przede wszystkim na odejściu od autonomicznie i homogenicznie rozumianej teorii literatury, skoncentrowanej na poszukiwaniu ogólnych zasad budowy i wytwarzania dzieła literackiego oraz specyfiki jego językowej konstrukcji, a więc tego wszystkiego, co określane bywało mianem instytucjonalnie pojmowanej literackości. Zainteresowanie badaczy skierowało się w stronę tekstu literackiego, który pozbawiono jednak przedmiotowego statusu, usiłując – przynajmniej na poziomie deklaracji – przywrócić mu utracony jednostkowy wymiar poprzez podważanie teoretycznych obramowań i metafizycznych założeń rządzących interpretacją oraz relacją badacza i tekstu. Obiektem ataku stała się zatem nowoczesna teoria literatury w jej najbardziej ortodoksyjnym, scjentystycznym wydaniu, odwołująca się do sformalizowanego i stechnicyzowanego modelu poetyki lingwistycznej – poetyki w świetle językoznawstwa – zorientowana w głównej mierze, jeśli nie wyłącznie na opis i analizę systemowego wymiaru literatury. Teoria zachowująca wyniosłą obojętność zarówno wobec jednostkowości czy też zdarzeniowości tekstu literackiego, jak i wobec indywidualnego aktu jego interpretacji lub też narzucająca tej ostatniej poznawcze ograniczenia i zuniformizowane procedury.

W praktyce jednak dekonstrukcja, podważając wszystkie bez mała aksjomaty nowoczesnej teorii literatury, nie naruszyła właściwego strukturalizmowi paradygmatu tekstualistycznego, podtrzymując zainteresowanie językowymi mechanizmami tworzenia znaczeń. Przenio-

³ Większość literaturoznawców, pisał Sławiński, „przechodzi bez dalszych hamletyzowań do normalnych prac zawodowych, które podtrzymują i potwierdzają jej egzystencję: trzeba wszak napisać zamówiony artykuł o konieczności piątej warstwy w Ingardenowskim modelu dzieła literackiego, wyjaśnić studentom, kto naprawdę jest adresatką *Rozłączenia* Słowackiego, zaopiniować rozprawę doktorską o narracji personalnej w powieściach Żeromskiego, zarekomendować do druku książkę młodego autora o autobiograficznych sekretach pisarstwa Berenta... Gdy patrzeć na teraźniejszą wiedzę o literaturze od strony jej powszechnych zadań, rutyny podejmowanych zobowiązań i robót, może się ona wydawać instytucją osobliwie stabilną – uodpornioną na zagrażające jej zewsząd przełomy, przewroty, akty likwidacyjne czy nihilistyczne zamachy”. J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, [w:] tegoż, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 85–86.

sła jedynie akcent na te właściwości tekstu, które uniemożliwiają nadanie mu ostatecznego, całościowego sensu i nie pozwalają wywikłać się z wewnętrznych sprzeczności i aporii towarzyszących jego wykładni. Wszystko to pozwalało żywić nadzieję, że po wyhamowaniu impetu krytycznego i antyteoretycznego, reprezentowanego głównie przez szkołę dekonstrukcji z Yale, literaturoznawstwo zachowa swoją dyscyplinarną odrębność opartą na specyfice własnego przedmiotu i metodologii⁴.

Poststrukturalizm i dekonstrukcja podważyły podstawowe przekonania, którym hołdowała nowoczesna teoria literatury, nie zaproponowały jednak w istocie alternatywnego projektu uprawiania studiów literackich, przekładających się bezpośrednio na lekturową praktykę. Brak nowych, oryginalnych odczytań i interpretacji inspirowanych teoretycznymi założeniami dekonstrukcji pozwalał przyjmować z dystansem proklamacje o „kryzysie dyscypliny” i przeciwstawiać im praktykę interpretacyjno-krytyczną odwołującą się w dalszym ciągu do tradycyjnych kategorii literaturoznawczych i tradycyjnego pojmowania przez badaczy i krytyków ich profesjonalnych powinności. Faktycznej zmiany dokonał dopiero zwrot antropologiczno-kulturowy, odbierający pojęciu tekstu/tekstowości jego wcześniejsze znaczenie i wprowadzając nowe, kulturowe rozumienie przedmiotu studiów literackich. Wypada zatem zgodzić się z Galinem Tihanovem, który kres „teorii literatury jako odrębnej dyscypliny naukowej” wiąże nie z poststrukturalizmem i dekonstrukcją, ale dopiero z dokonaniem przez Wolfganga Isera zwrotem ku „antropologii literackiej”⁵. Miejsce teorii literatury zajęła wówczas ogólna teoria kultury, a tekstowy świat literatury zanurzył się w kulturowym uniwersum, w którym prototypowy charakter utworów literackich pozostaje, jak się wydaje, jedynie pobożnym życzeniem literaturoznawców, próbujących przebić się ze swoimi narzędziami do pierwszego szeregu badaczy tworzących awangardę współczesnych studiów kulturowych. Literaturę można oczywiście uznawać za przedmiot prototypowy, ale trzeba też brać pod uwagę, że równie dobrze może się ona okazać „drobną, niczym nie wyróżnioną częścią wszystkich tekstów funkcjonujących w kulturze i przez tę kulturę deformowanych”⁶.

Jak prezentuje się w tym kontekście dzisiejszy status teorii literatury i poetyki w kulturowo zorientowanym literaturoznawstwie? By móc udzielić choćby prowizorycznej odpowiedzi na tak postawione pytanie, należy przede wszystkim pamiętać, że status owych dyscyplin uzależniony jest ściśle od statusu samego przedmiotu studiów literackich. Nie jest już nim z pewnością tradycyjnie rozumiana literatura, pojęta jako swoista dziedzina przedmiotowa, wyodrębniona na podstawie szczególnych właściwości, które przypisywane są pewnej kategorii tekstów i rozstrzygają o ich literackości. W wyodrębnieniu owego specyficznego przedmiotu oraz w idącym w ślad za tym stworzeniu swoistych metod jego analizy i opisu można widzieć, jak chce tego Michał Paweł Markowski, grzech pierworodny literaturoznawstwa, „absolutyzację

⁴ Peter Brooks, opisując atmosferę panującą na wydziałach literatury uniwersytetów amerykańskich w połowie lat 80., wspominał między innymi o dość powszechnym oczekiwaniu na bardziej zaawansowane i krytyczne badania tekstualne, korzystające z inspiracji poststrukturalistycznych, skoncentrowane jednak w dalszym ciągu na analizie uogólnionych reguł wytwarzania znaczeń w tekstach literackich. Zob. P. Brooks, *Aesthetics and Ideology. What Happened to Poetics?*, „Critical Inquiry” 1994, vol. 20, nr 3, s. 509.

⁵ G. Tihanov, *Dlaczego nowoczesna teoria literatury...*, dz. cyt., s. 131.

⁶ W. Bolecki, *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. zespół M. Czerwińskiej (przewodn.), Kraków 2005, s. 7.

jednego języka opisu, fetyszyzację jednego rodzaju dyskursu”⁷. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że właśnie tej pogłębionej refleksji nad naturą, charakterem i podstawami własnej dziedziny przedmiotowej nauka o literaturze zawdzięcza zarówno swoją genezę, jak i najbardziej spektakularne osiągnięcia. Warto także pamiętać, że dążenie to miało charakter procesu ciągłego, którego wymiar historyczny pozwala dziś dostrzec w dziejach nowoczesnej teorii literatury najważniejszy być może impuls krytyczny dla całego XX-wiecznego literaturoznawstwa – także dla historii literatury, z którą teoria pozostawała w permanentnym dialektycznym splocie, problematyzując i kwestionując niestrudzenie założenia i aksjomaty dyscypliny, którą sama ufundowała.

Jeśli teoria literatury pozostaje już dzisiaj jedynie historią XX-wiecznych doktryn literaturoznawczych, to przede wszystkim dlatego, że jej przedmiot, jakim było dzieło literackie czy ogólnie pojęta literackość wyodrębnione na podstawie pewnych – historycznie zmiennych, prowizorycznych i zawsze nieostatecznych, ale przynajmniej lokalnie i tymczasowo wiążących – kryteriów, posiada już wyłącznie status historyczny, należący do bezpowrotnie zamkniętej epoki. Jej początek wyznacza rosyjska szkoła formalna, a koniec, przynajmniej w Polsce, socjologicznie zorientowana teoria komunikacji literackiej, która chronologicznie stanowi ostatnią odmianę refleksji strukturalistycznej, zorientowanej na analizę owego swoistego dla niej przedmiotu, cechującego się szczególną formą językowej organizacji. Nie oznacza to jednak, że teoria literatury ma już jedynie znaczenie antykwaryczne. Przeciwnie, jako odrębna dziedzinastudiów polonistycznych jest nieodzowna dla ich dalszego trwania, gdyż tylko ona dostarcza narzędzi pozwalających w skuteczny sposób argumentować na rzecz odrębności i specyfiki literatury jako przedmiotu, który pomimo swojej kulturowej i historycznej natury, może zasadnie aspirować do miana przedmiotu pod pewnymi – zarówno estetycznymi, jak i poznawczymi – względami uprzywilejowanego na tle wszelkich innych wytworów kulturowej działalności człowieka (choćby tylko za sprawą swojej budowy formalnej, wymagającej szczególnego sposobu odbioru)⁸.

Oczywiście teoria literatury poprzez związanie swego przedmiotu z pewnym szczególnym językiem jego przedstawiania w tym samym stopniu dokonuje jego opisu, co stwarza lub wynajduje ów przedmiot. Pedagogiczne pożytki płynące z nauczania dziejów XX-wiecznej teorii literatury nie polegają zatem na obstawaniu przy uniwersalnej – a przez to ahistorycznej – prawdziwości, adekwatności czy wyłączności owego języka, ale na ukazaniu jego historycznej natury, przywracającej samemu przedmiotowi jego – w znacznej mierze zapoznany – historyczny, a jednocześnie konstruktywistyczny wymiar. Jest to tym istotniejsze, że właśnie kulturowo-antropologiczna reorientacja badań literackich przyczyniła się w praktyce, wbrew deklarowanym założeniom, do zawężenia i spłaszczenia perspektywy historycznej analizowanych zjawisk⁹.

⁷ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 209.

⁸ Osobną kwestią jest to, czy zależy nam na zachowaniu owej tożsamości (studiów polonistycznych i ich przedmiotu), co nie jest wcale oczywiste. Być może studia polonistyczne powinny zrezygnować ze statusu filologii narodowej i stać się integralną częścią studiów literackich, te zaś powinny stopniowo przekształcać się w subdyscyplinę studiów kulturowych?

⁹ Podobne stanowisko zajmuje w tej kwestii Włodzimierz Bolecki, który zauważa, że konsekwencje zwrotu kulturowego w badaniach literackich „cechuje w zakresie metodologii (...) radykalne zerwanie z historyzmem, a w zakresie przedmiotu literaturoznawstwa z historią literatury. Oba skutkują odrzuceniem historyczności jako integralnej cechy wszelkich zjawisk społecznych i kulturowych oraz jako elementarnego horyzontu poznawczego wszelkich aktów poznawczych w humanistyce”. W. Bolecki, *Pytania...*, dz. cyt., s. 7.

Jeśli nowoczesna teoria literatury sprawia dzisiaj wrażenie dyscypliny pozbawionej nie tylko przyszłości, ale także praktycznego znaczenia dla kulturowo zorientowanych badań literackich, to poetyka wydaje się zajmować miejsce stosunkowo bezpieczne, o czym świadczą nie tylko popularność tego pojęcia, używanego obecnie w humanistyce w niestandardowych i często dyskusyjnych zestawieniach („poetyka płci”, „poetyka doświadczenia”, „somatopoetyka”, „geopoetyka”), lecz także sprawdzona wielokrotnie praktyczna użyteczność wypracowanych przez nią narzędzi, które służą nie tylko analizie, lecz także interpretacji wszelkiego typu tekstów (przydatność kategorii poetologicznych w różnych dziedzinach humanistyki potwierdza choćby popularność kategorii narracji we współczesnych badaniach historycznych). Tak rozumiana poetyka, zorientowana na pragmatykę interpretacyjno-krytyczną, nie jest już oczywiście „ogólną teorią”, która odkrywa uniwersalne metody tworzenia znaczeń w dziele literackim, lecz raczej zasobnikiem praktycznych narzędzi znajdujących się na usługach rozmaitych praktyk tekstualnych i dyskursywnych. Relacje między teorią literatury, poetyką, teorią interpretacji a samą interpretacją mają charakter złożony i nie dają się, jak sądzę, sprowadzić – jak to onegdą proponował Michał Paweł Markowski – do nieprzezwyciężalnego antagonizmu między afirmatywną i ożywczą interpretacją a wyjałowioną teorią, która ostatecznie przybiera zawsze postać „analitycznej poetyki” lub „filozofującej teorii interpretacji”¹⁰.

Sam podział zaproponowany przez Markowskiego wydaje się jednak trafny. Nowoczesna teoria literatury bowiem, mimo mnogości szkół i tradycji badawczych, podzielić można na dwa zasadnicze obozy. Pierwszy z nich, do którego zaliczyć należy wszystkie nurty formalno-strukturalne (od formalistów rosyjskich, przez strukturalizm, po francuską szkołę narratologiczną), ale także Ingardenowską fenomenologiczną teorię budowy dzieła literackiego, zajmował się poszukiwaniem ogólnych, systemowych reguł tworzenia i funkcjonowania wypowiedzi literackiej, „gramatyką literatury”, obejmującą również sformalizowany model poetyki. Drugi skupiał te szkoły teoretyczne, które w centrum swojego zainteresowania stawiały interpretację tekstu literackiego, starając się opracować tak czy inaczej rozumianą „teorię interpretacji”, a więc rodzaj ogólnych wytycznych służących poprawnej interpretacji lub, częściej, pewien model teoretyczny odnoszący się do samego aktu interpretacji. Tutaj zaliczyć trzeba wszystkie nurty hermeneutyczne (w tym także na przykład lekturę psychoanalityczną), niemiecko-szwajcarską szkołę interpretacji, rozmaite teorie recepcji i odbioru oraz, przynajmniej do pewnego stopnia, dekonstrukcję. Między nimi mieściłyby się te nurty, które – jak amerykańska Nowa Krytyka czy polska szkoła strukturalistyczna – wywodziły się z tradycji badań formalnych, lecz wiele uwagi poświęcały interpretacjom poszczególnych tekstów, nie traktując ich bynajmniej wyłącznie jako egzemplifikacji koncepcji teoretycznych.

Przeciwstawianie poetyki – jako nauki o ogólnych, systemowych regułach budowy i funkcjonowania wypowiedzi literackiej – interpretacji – jako subiektywnej, podmiotowej praktyce skupionej na jednostkowym wymiarze dzieła literackiego i jednostkowości jego lektury, choć ma długą i ugruntowaną tradycję, odwołuje się jednak z reguły do sztywnego, scjentystycznego rozumienia poetyki, który w istocie, jak to ujmuje Anna Burzyńska, jest „zlepkiem najbardziej radykalnych sformułowań teoretyków strukturalizmu lat 60.”, powstałym „raczej w wyniku

¹⁰M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 51.

wybiórczej lektury niż w trakcie rzeczowej analizy rozmaitych jego wariantów”¹¹. W praktyce literaturoznawczej odrębność metod oraz celów poetyki i interpretacji nie prowadziła na ogół do ich separacji czy wzajemnego wykluczania, ale raczej do poszukiwania sposobów przekroczenia luki między jednostkowością a ogólnością¹². Dogmatyczne podtrzymywanie tej dychotomii wydaje się już dzisiaj anachronizmem, kojarzącym się, z jednej strony z postawą najbardziej ortodoksyjnych zwolenników strukturalistycznej poetyki lingwistycznej¹³, z drugiej zaś – ze stanowiskiem równie radykalnych i nieprzejednanych w swoich przekonaniach przedstawicieli opcji antyteoretycznych¹⁴.

Nawet Tzvetan Todorov w swojej *Poetyce*, uznawanej nie bez powodu za jeden z najpełniejszych wykładów sformalizowanej poetyki strukturalistycznej, daleki od jakiegokolwiek rewizjonizmu wobec jej podstawowych założeń, głosił komplementarność tych dwóch typów aktywności poznawczej, pisząc o ich „wzajemnym i ścisłym przenikaniu się” jako podstawie studiów literaturoznawczych:

Miedzy poetyką a interpretacją występuje stosunek komplementarności i to w całym tego słowa znaczeniu. Teoretyczna refleksja nad poetyką, która rezygnuje z obserwacji dzieł istniejących, okazuje się jałowa i nieskuteczna. (...) Interpretacja jest wcześniejsza i zarazem późniejsza od poetyki, której pojęcia są urabiane zgodnie z potrzebami konkretnej analizy, ta z kolei może się rozwijać tylko przy użyciu narzędzi przygotowanych przez tę dyscyplinę. Żadne z obu poczyniń nie jest pierwsze w stosunku do drugiego, oba są niejako „wtórne”. To wzajemne i ścisłe przenikanie się (...) powoduje, że studia literaturoznawcze są często nieustannym krążeniem między poetyką a interpretacją¹⁵.

Todorov podkreśla, że rozróżnienie celów i metod poetyki i interpretacji jest możliwe, a nawet ze wszech miar pożądane „w płaszczyźnie abstrakcyjnej”. Tam natomiast, gdzie w grę wchodzi literaturoznawcza praktyka lekturowa, a więc obcowanie z konkretnymi tekstami literackimi, mamy do czynienia z „nieustannym krążeniem między poetyką a interpretacją”, które należy uznać za istotę „studiów literaturoznawczych”. Janusz Sławiński skłonny był, jak wiadomo, uznawać analizę poetologiczną utworu literackiego za wstępną fazę przygotowującą jego interpretację (choć nie ukrywał, że obie procedury poznawcze rządzą się odmiennymi prawami i na inne cele są zorientowane, a więc nie może być między nimi naturalnego i łagodnego przejścia)¹⁶. W podobny sposób postrzegał związek między analizą strukturalną a interpretacją hermeneutyczną Paul Ricoeur.

¹¹A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] tejże, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 381, przypis 9.

¹²Zob. R. Seamons, *Poetics Against Itself. On the Self-Destruction of Modern Scientific Criticism*, „PMLA” 1989, nr 3, s. 303.

¹³Postawie takiej jeszcze w połowie lat 80. ubiegłego wieku dawała wyraz Maria Renata Mayenowa w obszernym posłowniu do *Poetyki* Todorova, w którym, polemizując z francuskim badaczem, stwierdzała stanowczo, że „te dwie postawy [poetyki i interpretacji – T.K.] są całkowicie nie do pogodzenia i nie mogą tworzyć dwóch komplementarnych poznawczych aktywności”, a „konciliacyjnej” próby ich łączenia nie uznawała za „możliwą i potrzebną”. M.R. Mayenowa, *O perspektywie poetyki inaczej*, [w:] T. Todorov, *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984, s. 119.

¹⁴Restrykcyjność i szkodliwość wszelkiej teorii, w tym także poetyki rozumianej jako ogólna teoria budowy dzieła literackiego, sygnalizowali między innymi Steven Knapp i Walter Benn Michaels w *Against Theory* („Critical Inquiry” 1982, vol. 8, nr 4).

¹⁵T. Todorov, *Poetyka*, dz. cyt., s. 13-14 [wyróżnienie moje – T.K.].

¹⁶Krytykę wpisanego w to stanowiska dualizmu metodologicznego przeprowadził Andrzej Szahaj. Zob. A. Szahaj, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 259-276.

U Todorova ta wzajemna relacja przybiera intrygującą formę, przywodzącą na myśl pozbawioną zarówno bezwzględnego początku, jak i wyraźnego następstwa oscylację, okrężny czy raczej wahadłowy ruch, który wymaga nieustannego weryfikowania efektów interpretacji w ogólnych językowych regułach konstruowania znaczeń – zarówno tych specyficznych dla literatury w jej wąskim, instytucjonalnym wymiarze (gatunkowym, stylistycznym, intertekstualnym), jak i tych dających się wyprowadzić z ogólnych semiotycznych reguł tworzenia znaczących wypowiedzi, w obrębie których język dzieła literackiego traktowany jest jako jedna z odmian kodu, podlegająca ogólnym zasadom rozumienia właściwym semiotyce jako nauce o znakach. Możliwość rozpoznania ogólnych reguł organizacji dzieła literackiego wynika zaś „z obserwacji dzieł istniejących”¹⁷. To one, stając się przedmiotem analizy literaturoznawczej, definiują aktualny stan i kondycję poetyki, która zachowuje swoją uniwersalność, lecz jednocześnie musi wciąż doskonalić i usprawniać swoje narzędzia, dostosowując je do zmieniających się potrzeb, określaných przez nowe dzieła literackie, które domagają się nowych, a przynajmniej zmodyfikowanych narzędzi opisu.

Rzecz w tym, że współczesna „praktyka literaturoznawcza”, łącząca w sobie obie te „postawy” – poetyki i interpretacji – nie jest już uwarunkowana przez swój tradycyjny przedmiot, lecz okazuje się szczególną procedurą, jaką można stosować – z różnym powodzeniem – do wszelkiego typu tekstów, także tych, które nie mają właściwości przypisywanych w danym momencie historycznym tekstom literackim¹⁸. Efekty owej „literackiej” procedury analityczno-interpretacyjnej, która dociekanie znaczenia tekstu łączy z analizą jego formalnych właściwości decydujących o funkcji komunikacyjnej, mogą prowadzić – i często prowadzą – do poszerzenia repertuaru narzędzi i pojęć operacyjnych samej poetyki. W ślad za rozszerzeniem jej instrumentarium idzie zaś możliwość rozszerzenia jej kompetencji i pola przedmiotowego. Tak właśnie dokonuje się owo wzajemne przekształcenie, w którym poetyka – ograniczona dotychczas do badania „literackości” jako szczególnej funkcji języka definiującej dzieło literackie – traci swój wymiar autonomiczny, „neutralny” i nieuwarunkowany kulturowo oraz nabiera wymiaru kulturowego dzięki przenikaniu w jej obręb inspiracji płynących ze strony innych niż literackie dyskursów, które z kolei uświadamiają sobie swój tekstowy charakter za sprawą spektakularnej ekspansji kategorii i pojęć wypracowanych przez poetykę. Skoro jednak pole przedmiotowe poetyki nie jest już polem literackim, to literatura staje się w nim z konieczności zaledwie jedną z form znaczącej ekspresji, bynajmniej nieuprzywilejowaną, zmuszoną walczyć o swoją pozycję, lecz pozbawioną głównego oręża, jakim było właśnie gwarantowane przez tradycyjną, formalno-strukturalistyczną poetykę i teorię literatury przeświadczenie o jej szczególnym statusie i specyficznych cechach. Dziś, walcząc o swój prestiż, musi ona z reguły sięgać po argumenty pragmatyczne i utylitarne, dowodząc swojej użyteczności w osiąganiu różnych, bez wątpienia ważnych, lecz nieswoistych dla niej celów (egzystencjalnych, społecznych, politycznych czy emancypacyjnych)¹⁹ – przy całkowi-

¹⁷T. Todorov, *Poetyka*, s. 13.

¹⁸O potrzebie opracowania pluralistycznych „poetyk”, rozumianych jako swoiste słowniki terminów analitycznych dostosowanych do potrzeb nowych języków krytycznych i teoretycznych zob. A.F. Kola, *Języki teorii – języki poetyki. O zmianie paradygmatu, która wciąż czeka na dopełnienie*, „Tekstualia” 2013, nr 4, s. 93-104.

¹⁹To samo dotyczy badań literackich, które wyzbywając się swoistego dla nich teoretycznego „oprządkowania”, metodologii i poetyki opisowej stworzonej na użytek analizy i interpretacji tekstów literackich, mogą służyć już tylko celom pozaestetycznym, a więc tak czy inaczej wobec niej zewnętrznym: egzystencjalnym, jak w projekcie „humanistyki wrażliwości” Michała Pawła Markowskiego, w której interpretacja literatury służy odnawianiu naszych relacji ze światem i innymi ludźmi, albo politycznym, jak w zarysowanym przez Jana Sowę w krytycznej wobec założeń Markowskiego recenzji jego książki projekcie „humanistyki emancypacyjnej”, w której interpretacja postrzegana jest przede wszystkim jako narzędzie walki o sprawiedliwość społeczną.

tej niemal marginalizacji aspektu estetycznego, owej „celowości bez celu”, stanowiącej niegdyś istotę dzieła sztuki w ogóle. To zmarginalizowanie estetycznego wymiaru dzieła literackiego jest naturalną pochodną dewaluacji klasycznej poetyki, nie sposób bowiem mówić o estetycznych czy artystycznych właściwościach i zaletach utworu literackiego, nie odwołując się do jego cech formalnych – konwencji językowych, gatunkowych czy stylistycznych – które ujmowane są w perspektywie historycznej na tle literackiej tradycji: zachodzących w niej oraz tworzących jej dzieje przemian i ewolucji. Należy pamiętać, że spektakularnej ekspansji poetyki na innych niż literaturoznawcze polach humanistycznej refleksji towarzyszy jednoczesna dewaluacja formalistyczno-strukturalnych modeli poetyki, służących uogólnionemu opisowi dzieła literackiego, oraz przekształcanie się tradycyjnego przedmiotu jej zainteresowań, a więc odejście od badania tekstów literackich i zwrot w stronę szeroko rozumianych, „dyskursywnych” praktyk kulturowych – społecznych, politycznych czy ideologicznych.

We współczesnych, kulturowo zorientowanych badaniach literackich nie mówi się już zatem o refleksji „teoretycznoliterackiej”, ale raczej o refleksji „teoretyczno-kulturowej”, w obrębie której obok siebie i na równych prawach występują kategorie zaczerpnięte z klasycznej poetyki, takie jak narracja, gatunek czy fikcja, oraz pojęcia wywodzące się z antropologii, etnografii czy badań kulturowych, takie jak etniczność, płeć kulturowa czy ciało. Nie byłoby w tym nic osobliwego, zważywszy że w XX-wiecznej teorii literatury asymilowanie kategorii, pojęć czy całych metodologii badawczych zaczerpniętych z innych dziedzin wiedzy nie było niczym wyjątkowym – dość wspomnieć inspiracje psychoanalityczne, krytykę mitograficzną, krytykę marksistowską czy socjologię literatury²⁰. Za każdym razem jednak zapożyczenia te służyć miały lepszemu – pełniejszemu, bardziej wszechstronnemu – rozpoznaniu problematyki właściwej dla owej wyodrębnionej dziedziny badawczej, której przedmiotem były dzieła literackie. Dzisiejsza przemiana polega natomiast na zasadniczym przekształceniu nie tylko samej refleksji teoretycznoliterackiej, ale także jej przedmiotu poprzez przemieszczenie go ze względnie autonomicznej dziedziny tworów językowych, wyróżnianych na podstawie – zawsze nieostatecznych, dyskusyjnych i tymczasowych – właściwości formalnych i semantycznych, w kierunku znacznie mniej sprecyzowanego pola kultury. Na jego obszarze oprócz literatury znajdują się także wszelkie inne formy twórczej i znaczącej (sensoproduktywnej) działalności człowieka. Sięga ono także dalej ku jeszcze rozleglejszej dziedzinie ludzkiego doświadczenia jako kategorii nadrzędnej wobec wszelkich – dyskursywnych i niedyskursywnych, racjonalnych i afektywnych, świadomych i nieświadomych – form międzyludzkiej komunikacji.

Przesunięcie wytworów kultury literackiej do tak szeroko rozumianej dziedziny pozbawia ją statusu odrębnego i dającego się choćby prowizorycznie zdefiniować przedmiotu literackiego

²⁰W istocie wszak cała nowoczesna teoria literatury w jej najbardziej wpływowej odmianie formalistyczno-strukturalnej wywodzi się z refleksji językoznawczej. To od językoznawców zapożyczyła ona szereg swoich podstawowych pojęć oraz metod badania dzieła literackiego. Pierwsi nowocześni badacze literatury byli często przede wszystkim językoznawcami, można więc z niewielką tylko przesadą powiedzieć, że autonomiczne pole literackie zostało wytworzone i wyodrębnione jako efekt zapożyczenia się w lingwistycę, a więc sama autonomia nowoczesnej teorii literatury zadłużona jest nieuchronnie w dyscyplinie odrębnej od niej, której pokrewieństwo nie jest wcale oczywiste i wynika z przyjęcia szczególnej, lecz wcale niekoniecznej koncepcji dzieła literackiego jako intencjonalnego tworu językowego rządzącego się szczególnymi zasadami organizacji strukturalno-semantycznej. Przyjęcie perspektywy hermeneutycznej nie wymaga już jednak posługiwania się narzędziami językoznawczymi, a tym samym stawia pod znakiem zapytania ściśle pokrewieństwo obu dyscyplin, które z perspektywy formalistyczno-strukturalnej wydaje się oczywiste.

i przekształca go w przedmiot kulturowy. Od tego momentu wszelkie próby esencjalistycznego zdefiniowania własnego przedmiotu i własnej natury przez literaturoznawstwo okazują się daremne. Zastępują je, charakterystyczne dla badań kulturowych, definicje wąskooperacyjne – odwołujące się do aspektu pragmatycznego, ujmującego twórczość literacką i jej badanie w kategoriach praktycznych (głównie egzystencjalno-antropologicznych) jako swoistą „praktykę rozumienia” – lub też szerokozakresowe, odbierające literaturze jej specyfikę i czyniące z niej jedną z odmian aktywności kulturowej człowieka, bynajmniej nieuprzywilejowaną, traktowaną często instrumentalnie i upraszczająco. Uświadomienie sobie zasadniczej niemożności oddzielenia przedmiotu poznania od samego aktu poznania sprawia z kolei, że w centrum zainteresowania znajdują się już nie właściwości samego obiektu poznania (problematyka ontologiczna), nie intersubiektywne procedury służące jego poznaniu (problematyka epistemologiczna), ale nasze sposoby jego poznawania/doznawania, będące zarazem sposobami jego kształtowania/formowania i zwrotnie także kształtowania/formowania nas samych (problematyka egzystencjalna). To partycypacyjne ujęcie relacji podmiot–przedmiot, charakterystyczne dla pragmatycznej, egzystencjalnej hermeneutyki, jest zresztą znamienne także dla innych dziedzin humanistyki: w badaniach antropologiczno-kulturowych można zaobserwować przejście od „obserwacji uczestniczącej”, typowej dla tradycyjnej, „etnograficznej” antropologii, do „gęstego opisu” jako metody swoistej dla ponowoczesnej, „literackiej” antropologii, w której przedmiot opisu jest nie tyle odkrywany, ile konstruowany. W historiografii dokonało się podobne przejście od przedmiotowego rozumienia dziejów jako zbioru obiektywnych faktów domagających się rekonstrukcji i bezstronnego ukazania do koncepcji historii jako opowieści podporządkowanej tropologicznym regułom narracyjnym i będącej zawsze przede wszystkim wytworem samego opowiadającego.

W takiej sytuacji trudno już zatem mówić o „zagarnianiu” przez poetykę nowych obszarów przedmiotowych czy asymilowaniu kategorii i pojęć należących do innych dziedzin refleksji humanistycznej. Zniesieniu ulegają bowiem zarówno wyraźne granice oddzielające od siebie poszczególne dyscypliny, jak i owa bardziej podstawowa granica oddzielająca badany przedmiot od badacza, która pozwala wypracować metodologiczne podstawy badań oraz właściwe dla nich procedury regulacyjne i weryfikacyjne²¹. Upieranie się przy możliwości zachowania w tak zreorganizowanym polu jakiejś wyrazistej specyfiki przedmiotowej i metodologiczno-pojęciowej, pozwalającej podtrzymać chociażby względną specyfikę i odrębność przedmiotu badań literaturoznawczych, wydaje się nie wystarczająco uwzględniać przekształcenia wynikające z zaniku owych dyscyplinowych i epistemologicznych dystynkcji. Nawet jeśli w trybie proklamacyjnym udałoby się, za cenę sporego conceptualnego wysiłku, ocalić ową względną specyfikę, to wydaje się ona stanowczo zbyt mało znacząca, aby umożliwić w praktyce przetrwanie studiów literackich jako odrębnej dyscypliny. Ceną zaś, jaką przychodzi płacić za użytkowanie na innych polach problemowych i do innych od pierwotnie założonych celów kategorii oraz pojęć wypracowanych przez poetykę i teorię literatury do badania tekstów literackich (narracji, gatunku, fikcji), jest stopniowa utrata ich „tożsamości” czyli oryginalnego, właściwego im znaczenia i funkcji.

²¹Nie jest zatem przypadkiem, że trudno właściwie mówić w sensie ścisłym o metodologii badań kulturowych, które cechuje raczej programowa ateoretyczność i dość swobodny synkretyzm metodologiczny (przypadki odmienne, jak choćby propozycja Mieke Bal, cechująca się znaczną systematycznością i świadomością teoretyczną, należą do rzadkości i raczej potwierdzają, niż podważają to przekonanie).

Znamiennym, jak sądzę, i szczególnie pouczającym przykładem owego procesu „utrąty tożsamości” jest właśnie nowe, „kulturowe”, nadzwyczaj szerokie rozumienie samej poetyki, która w praktyce oznacza dziś opis i analizę nie tylko znaczących praktyk dyskursywnych, ale dowolnej aktywności ludzkiej, w której dają się dostrzec jakieś ogólne, przynajmniej w pewnym stopniu powtarzalne reguły semiotycznego uporządkowania, uchwytne w kategoriach celowości, prawidłowości i wewnętrznej organizacji. Prowadzi to do tak głębokiego przekształcenia pierwotnej semantyki owego pojęcia, że odrywa się ono od swego macierzystego pola znaczeniowego, projektując całkowicie nowy obszar problemowy, a także nowe zasady wykorzystania samych narzędzi poetologicznych między innymi poprzez doinwestowanie ich „praktycznego”, inwencyjno-sprawczego wymiaru kosztem tradycyjnej funkcji deskrypcyjno-systematyzującej. Nie jestem przeciwnikiem tego rodzaju zabiegów. Dostrzegam i doceniam płynące z nich korzyści, nie sądzę jednak, aby służyły one akurat wzmocnieniu pozycji studiów literackich, gdyż przekonanie o prototypowym charakterze zjawisk literackich, jako modelowych przykładów dla nowego zastosowania – poza sferą autonomicznie pojmowanej literackości – sprawdzonych w odniesieniu do dzieł literackich pojęć i kategorii, wydaje się złudzeniem podtrzymywanym przez literaturoznawców, dla których, z racji ich profesjonalnego, wąskospecjalistycznego wykształcenia, które zdążyli jeszcze odebrać na studiach polonistycznych, właśnie literatura stanowi naturalny obszar egemplifikacji i odniesień przedmiotowych. Dla badaczy o nieliteraturocentrycznej orientacji zjawiskami prototypowymi nie będą już jednak utwory literackie, ale na przykład kultura audiowizualna, film, praktyki codzienności, zjawiska z zakresu mikrosocjologii et cetera, co może spowodować – nietrudno wszak wyobrazić sobie taką sytuację – że w ich ujęciu „poetyka doświadczenia” czy „somatopoetyka” obywać się będą doskonale bez odniesień do literatury lub też że te ostatnie zajmować będą pozycję marginalną, jaką w literaturocentrycznych poetykach kulturowych zajmują film, teatr, sztuki plastyczne, nowe media, architektura przestrzeni czy historia obyczajów.

Jeśli zgodzimy się jednak, że dzisiaj warto jeszcze bronić specyfiki i odrębności studiów literackich (także, a może przede wszystkim tych zorientowanych kulturowo), to ich dyscyplinowa tożsamość wymaga podtrzymania nie tyle szerokiego, kulturowego rozumienia poetyki, ile właśnie wąskich, specjalistycznych umiejętności analitycznych, niezbędnych dla przetrwania tej wyjątkowej formy lektury, jaką stanowi lektura literacka, pojęta jako działalność hermeneutyczna, nakierowana na możliwie wszechstronne rozumienie tekstu, różniąca się jednak od wszelkich innych aktów hermeneutycznych właśnie wykorzystaniem specyficznych narzędzi, jakich dostarczają tradycyjne poetyki teoretyczne i opisowe, spowalniające proces interpretacji, odbierające mu doraźny, utylitarny charakter i przypominające o zaniedbywanym dziś nazbyt często wymiarze estetycznym, bez którego żadna koncepcja kultury i żadna koncepcja jej badania nie przybiorą wiarygodnego, zadowalającego kształtu.

SŁOWA KLUCZOWE:

teoria literatury

poetyka

ABSTRAKT:

Artykuł pokazuje najważniejsze skutki procesu demontażu metodologicznych i epistemologicznych podstaw nowoczesnej teorii literatury, który w polskim literaturoznawstwie przybrał postać skokowej i często dość powierzchownej asymilacji radykalnych wniosków płynących z dwóch zwrotów metodologicznych – poststrukturalnego i kulturowego. Jedną z najpoważniejszych konsekwencji owego procesu było nazbyt łatwe wyrzeczenie się przez literaturoznawstwo odrębności własnego przedmiotu i własnej metodologii badawczej, będące konsekwencją kulturowej reorientacji studiów literackich. Doprowadziło to do zastąpienia teorii literatury przez ogólną teorię kultury i uczynienia z tekstu literackiego zaledwie jednego z wielu równoprawnych przedmiotów kulturotwórczej praktyki. Na tle nowoczesnej teorii literatury, która posiada już dzisiaj wyłącznie charakter historyczny, poetyka okazuje się dyscypliną nie tylko żywotną i ekspansywną (o czym świadczy wykorzystywanie przez inne dziedziny wiedzy wypracowanych przez nią pojęć i kategorii), ale także nieodzowną dla dalszego trwania kulturowo zorientowanych studiów literackich. Tylko ona bowiem dostarcza narzędzi pozwalających skutecznie argumentować na rzecz odrębności i specyfiki literatury jako pod wieloma względami uprzywilejowanej formy poznania i ekspresji kulturowego doświadczenia człowieka, wyróżniającej się szczególnymi właściwościami formalnymi i semantycznymi, czyniącymi z niej jedyny w swoim rodzaju kod międzyludzkiej komunikacji.

ZWROT KULTUROWY

poetyka kulturowa

kulturoznawstwo

NOTA O AUTORZE :

Tomasz Kunz, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, tłumacz, historyk i teoretyk literatury. Autor książki *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza* (Wyd. Universitas, Kraków 2005), za którą otrzymał Nagrodę Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Współredaktor (wraz z Władysławem Miodunką i Ryszardem Nyczem) dwutomowej publikacji *Polonistyka bez granic* (Kraków 2010) oraz (wraz z Joanną Orską) tomu *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* (Kraków 2014). Sekretarz redakcji „Wielogłosu”, pisma Wydziału Polonistyki UJ, redaktor serii naukowej „Decyzje krytyczne” (Wydawnictwo EMG). Mieszka w Krakowie.

Nowe sytuacje poetyki

Tomasz Mizerkiewicz

Poetyka bywa współcześnie nieraz opisywana jako dziedzina zmuszona do wykonywania gestów defensywnych. Powiada się zatem, że nadal dotyczą jej sformułowane przez poststrukturalizm zarzuty o skłonność do poszukiwania ejdetycznej literackości, o potrzebę uogólniania tego, co niezbywalnie idiomatyczne, o zamykanie literatury w zamkniętym systemie pojęć i tak dalej¹. Z tego powodu dziedzina ta swoje obecne istnienie powinna jakoś usprawiedliwić, chociażby poprzez wskazanie na zalety propedeutyczne w nauczaniu teorii literatury, gdyż poza tym pozostaje w jawnej sprzeczności z przyjmowanymi powszechnie założeniami metodologicznymi literaturoznawstwa. Podobnie widzenie miejsca poetyki we współczesnym pejzażu wiedzy filologicznej powraca na tyle często, że wymaga koniecznie komentarza. Obecne usytuowanie poetyki widziałbym bowiem odmiennie niż w przywołanych diagnozach. Z pewnością nie dałoby się dziś utrzymać typowo poststrukturalistycznych zastrzeżeń wobec poetyki, jakie stawiano jej w latach 90. ubiegłego wieku, ani powtórzyć warunków jej uprawiania, które Anna Burzyńska określała wówczas następująco: „pluralizm, interdyscyplinarność, zwrot pragmatyczny i retoryczny to niewątpliwie najważniejsze hasła dzisiejszej poetyki”². Proponowana bywała też wtedy przez ostatnich życzliwych wobec dziedziny dewiza wielu poetyk zamiast jednej poetyki. Jakże odmiennie pisze obecnie o tym Mary Gallagher, która zauważa, że poetyka potrafi sprawić płodne poznawczo kłopoty takim dominującym paradygmatom humanistycznym, jak studia kulturowe czy postkolonializm. Jej zdaniem, coraz chętniej manifestowana niechęć do przekraczania kontekstów wyznaczanych przez samo dzieło literackie pozwoli dostrzec ponownie potencjał poetyki³.

¹ Dorota Korwin-Piotrowska przypominała niedawno ów zestaw będących w obiegu zastrzeżeń wobec poetyki, zob. D. Korwin-Piotrowska, *Życie pośmiertne poetyki*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 20–21.

² A. Burzyńska, *Potyka po strukturalizmie*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 77.

³ M. Gallagher, *Poetics, Ethics and Globalization*, [w:] *World Writing. Poetics, Ethics, Globalization*, red. M. Gallagher, Toronto–Londyn 2008, s. 13.

Niech uwagi Gallagher będą okazją do stwierdzenia, że od lat 90. sporo zdążyło się zmienić w sytuacji nauki o literaturze i samej poetyki. Można zasadnie utrzymywać, że nastąpiło znaczące przesunięcie poetyki z miejsca gdzieś w pobliżu literaturoznawczego lamusa czy marginesu ponownie bliżej środka dyscypliny. Stało się tak, choć być może nie zawsze jest jeszcze oczywista jej nowa pozycja. Liczne przekształcenia filologii powodują, że poetyka dopiero zajmuje lub zajmie na nowo ważne miejsce, podejmuje lub podejmie nowe zadania poznawcze, wyznacza lub wyznaczy pewne problematyki. Celowo podkreślam, że ważnym przedmiotem namysłu teoretycznego winna być poetyka teraźniejszej i przyszłej (chodzi o przyszłość nieodległą) filologii, gdyż w tych ramach czasowych rozpoznawać będzie można dynamikę zmian dotyczących spraw poetologicznych wywoływanych przez wiele niedawno zaszłych i zachodzących na naszych oczach przewartościowań dotyczących humanistyki.

Wystarczy na początek zaobserwować to, co dzieje się w refleksji nad ramami pracy filologicznej. Filologia od pewnego czasu coraz rzadziej udaje, że jest czymś innym (jak napisał przed kilkoma laty Ryszard Koziołek, filologia wraca do domu⁴) – na przykład nieuprzywilejowaną częścią wiedzy kulturoznawczej czy socjologicznej, na której pojęcia przepisywała przez jakiś czas skwapliwie swoje słowniki. Coraz częściej pojawiają się za to wypowiedzi zmierzające do ponownego sprobmatyzowania spraw, którymi dziedziną ta zajmowała się przez stulecia. Prawem przykładu przywołać dałoby się książkę Jamesa Turnera przypominającą o znaczeniu filologii dla powstania nowoczesnej humanistyki i nowoczesnego uniwersytetu⁵, a także tezy jednej z niedawnych prac zbiorowych, gdzie można przeczytać o historiach filologii⁶. Publikacje tego rodzaju należą do przybierającego na sile nurtu badań nad historią filologii i wyznaczają interesującą perspektywę widzenia samej dziedziny. Dobrze świadczy o tym znana praca Hansa Ulricha Gumbrechta *The Powers of Philology*⁷ wyrosła z teoretycznych rozważań nad takimi zwyczajowymi zadaniami filologicznymi, jak chociażby edycje tekstów, pisanie komentarzy do niejasnych fragmentów dzieł czy uhistorycznianie przedstawianych utworów. W opracowaniach takich jak Gumbrechta pojawia się potrzeba rozważenia tego, co stanowiłoby własną domenę dziedziny, a w szczególności rozpoznania tego, co pozwoliło ją kiedyś wydzielić spośród innych władz (*powers*), organów czy dziedzin i co umożliwia jej dalsze, ciągle na nowo dokonywane wydzielanie. Ogólniej mówiąc, współczesna refleksja metafilologiczna służy zrozumieniu powodów, dla których filologia oddawana często łatwo i gładko we władztwo innych dziedzin (antropologii, badań kulturowych i wielu innych) wykonuje uparcie ruch przeciwny – stale oddziela się, wyosabnia, nawet niepokornie autonomizuje. W rozleglejszej perspektywie czasowej, jaką ustanawiają studia metafilologiczne, znane strukturalistyczne (formalistyczne, awangardowe itd.) ustanowienie niezależnego bytu literackiego, sławnej literackości byłoby zaledwie jednym z wielu historycznie zaświadczonych dążeń do wspomnianego wyosobnienia się filologii. Odbywa się ono także i dziś, tyle że na innych zasadach i przy użyciu odmiennych argumentów, niż miało to miejsce w czasach strukturalistycznej burzy i naporu. Ponownie nazywana bywa moc sprawcza powodująca aktywności filologiczne, odkrywana jest siła (*power*), ustanawiająca kolejne działy wiedzy filologicznej. Dookreślenie

⁴ R. Koziołek, *Teoria literatury jako akt wiary*, „FA-art” 2010, nr 3–4, s. 76–89.

⁵ J. Turner, *Philology – The Forgotten Origins of Modern Humanities*, Princeton 2014.

⁶ *Philology and Its Histories*, red. S.A. Gurd, Columbus 2010.

⁷ H.U. Gumbrecht, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Chicago 2003.

powodów, źródeł, energii, dla których i dziś odbywa się owo stwarzanie filologii, bywa różne. Zdaniem Gumbrechta, za wszystkim stoi typowe dla dawnej filologii potężne pragnienie uczynienia obecnym czegoś minionego. To jednak tylko jedna z możliwych odpowiedzi, gdyż opisany kiedyś przez Edwarda Balcerzana⁸ badacz literatury współczesnej musi przecież swoją dziedzinę stwarzać z innych przyczyn, skoro nie zanurza się w minionym, lecz w teraźniejszym. Wskazywanie powodów, dla których filologia wydziela się ciągle od innych władz i organów wiedzy, wygląda zresztą na rodzaj dyskusji stale obecnej, jaka współcześnie po prostu przybrała na sile z powodu niedawnego, daleko idącego zawładnięcia władzami filologicznymi przez fakultety sąsiednie. Obecnie lepiej chce się rozumieć powody, dla których dziedzina ta się samookreśla i wyodrębnia.

Procesowi wydzielania się filologii sekundują niekiedy dość nieoczekiwani sprzymierzeńcy. Należy do nich grupa teoretyczek i filozofów zaangażowanych politycznie i społecznie, którzy w stylu Adrienne Rich czy Franco Bernardiego⁹ przyglądają się pewnym niewymiennym jakościom literackim. Dzięki owym jakościom, ich zdaniem, dzieła mają zdolność regenerowania wyobraźni, powoływania niezależnego osądu, otwierania horyzontu czasowego na nieprzewidywalne zdarzenia, w tym na nowe formy społeczne. Droga do podobnych przekonań wiedzie często poprzez analizy formalne utworów. Stąd niedawna książka Franco Morettiego ostentacyjnie proponuje spojrzenie na literaturę od strony wykresów graficznych, map i „drzewek” obrazujących ilościowe przemiany angielskiej powieści XIX w.¹⁰ Badacz stara się uchwycić siłę formy (*form as force*¹¹), jej zdolność do działania, stwarzania, uświadamiania. Jest to niekiedy odległe od jakichś bliżej sprecyzowanych celów politycznych (choć Moretti pisze o „materialistycznej koncepcji formy”¹²), za to całkiem bliskie kwestiom filologicznym, a nawet po prostu poetologicznym.

Zdarza się zatem, że krytycy zaangażowani lub kiedyś zaangażowani wypowiadają się wprost na temat władz filologii. Krytyk queerowy Joseph Boone wygłosił przed paroma laty gorącą apologię bliskiego czytania. Pisał o pragnieniu śledzenia rytmów poezji i prozy, sposobów splatania i rozplatania powieściowych wątków itp., co prowokuje go do opowiedzenia o radości, jaką daje analiza tekstów literackich. Krytyk powiadał wręcz o chęci ulegania mocy tekstu, poddawania się jego literalności i byciu wydanym na jego inność. Apologię Boone’a przytacza Rita Felski w swej książce-manifeście *Uses of Literature*¹³, aby uzasadnić potrzebę restytuowania fenomenologicznego podejścia do utworu literackiego. Wraz z innymi, na przykład francuską badaczką Marielle Macé¹⁴, Felski – kiedyś przede wszystkim krytyczka feministyczna i autorka artykułów z zakresu studiów nad codziennością – obecnie rozwija nowatorską odmianę fenomenologii literaturoznawczej. Próbuje cztery tradycyjne kategorie poetologiczne,

⁸ E. Balcerzan, *Kim jest badacz literatury współczesnej?*, [w:] tegoż, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Gdańsk 2000, s. 9-15 (wyd. internetowe).

⁹ Zob. omówienie ich poglądów w artykule Marty Koronkiewicz *Does This Poem Work (For You) – Irony, Possibility and Work in Adrienne Rich's and Franco Bernardi's Critical Thought*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 1.

¹⁰ F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, Londyn–Nowy Jork 2007.

¹¹ Tamże, s. 92.

¹² Tamże.

¹³ R. Felski, *Uses of Literature*, Malden–Oksford 2008.

¹⁴ M. Macé, *Ways of Reading, Modes of Being*, „New Literary History” 2013, nr 2, s. 213–229.

którymi są w jej pracy anagnoryzm, piękno, *mimesis* i wzniosłość, pokazać w nowym świetle i przeformułować je na rozpoznanie, oczarowanie, wiedzę i szok. Mają one nazwać fascynującą badaczkę noumenalną siłę tekstu/dzieła powodującą, że może ono przekraczać bariery czasowe i kulturowe, wzbogacać wiedzę czytających, wstrząsać nimi i tak dalej. Dokonywane przez Felski ustalenia dotyczące pewnych typowo literackich mocy i władz stanowiłyby zatem charakterystyczny dla współczesnej filologii gest jej wyosobnienia i uniezależnienia. Ponieważ przedmiot jej namysłu okazuje się niepokojąco i pasjonująco niewymienny, niezastępowalny przez dzieło filmowe, zapisy prawne z XV wieku czy opowieść antropologa wymagająprzeto ponowionego opisu fenomenologizującego ów przedmiot, świadczącego o i dążącego do odkrycia sposobów jego niepowtarzalnego manifestowania się.

Przywołana prawem przykładu ważna książka Felski warta byłaby zapamiętania przynajmniej jeszcze z dwóch powodów. Po pierwsze, w sposób dobitny objawia coraz częściej dziś zauważaną postawę bycia przy tekście lub z tekstem z całą jego niepodrabialną i niewymienialną dosłownością. To postawa interesująca, gdyż wiąże się z charakterystyczną dla poetyki uwagą skierowaną na konkretny przedmiot namysłu i analizy. Dzięki tej postawie rozbudowywać się może poetyka widziana – by pożyć termin od Stanisława Balbusa – jako „język-pośrednik”¹⁵, czyli słownik wciąż będący w bliskiej styczności z empirycznie doświadczanym w lekturze zapisem, ale zarazem dający się potem używać, próbnie przenosić w kontekst dzieł innych.

Po drugie, w manifestie filologicznym Felski zaobserwować można upowszechniające się współcześnie zainteresowanie nieco zagadkową ontologią utworu literackiego. Dzieje się tak dlatego, że współczesne studia literaturoznawcze ponownie otwały kwestię tego, jak istnieje przedmiot, który starają się dookreślić. Panujące przez kilka dziesięcioleci przekonanie o *stricte* tekstowej naturze utworu literackiego nie wydaje się już w pełni obowiązujące. Powiada się niekiedy, tak jak Derek Attridge, że niektóre cechy badanego tworzywa zmuszają do tego, by przywrócić kategorię dzieła literackiego¹⁶. Spore znaczenie zyskuje przekonanie, iż istnieniu tekstowemu dzieł towarzyszy niesamowity cień tekstu, jakim jest głos. Dawno wyparty przez dekonstrukcjonistyczną krytykę głosu jako awatara metafizyki obecności i wypierany przez analizy pisma powraca wokalny wymiar utworu, możliwość myślenia o nim w kategoriach głosowych. Dość czytelnie wiąże się ów nurt refleksji z przywołanymi fenomenologicznymi opisami noumenalnej mocy tego, co zapisane, jego zdolności naruszania tekstualistycznych pryncypiów. Odpowiadają temu także niektóre eksperymentalne formy literackie, jak choćby poezja nagrywana w realizacjach wokalnych, w których właściwym dziełem bywa wydrukowany wykres amplitud obrazujących zmieniające się częstotliwości wytworzonych fal akustycznych. Trzeba ponadto wspomnieć o kategoriach formy i substancji, które do studiów nad literaturą przywraca się chociażby w postaci sformułowanej przez szkołę kopenhaską. To koncepcja ważna współcześnie dla takich badaczy, jak Gumbrecht czy Hayden White, ale i wspomniany Moretti odnawia pojęcie formy i przypisuje mu dalekosiężne znaczenie. Gumbrecht rozwija z tego powodu studia nad nastrojem, gdyż, jak jest przekonany, nie można zrozumieć wielu utworów, jeśli nie uwzględni się, iż często bywają one po prostu formami dla trudnej

¹⁵S. Balbus, *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury*, [w:] dz. cyt., *Poetyka bez granic*, s. 16.

¹⁶D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 146.

do uchwycenia, ulotnej substancji nastroju. W przykładach tych dzieło literackie zwraca uwagę poprzez swoją stronę materialną lub przynajmniej przez niesamowity, rezydualny aspekt materialny. Pojawiają się jednak jeszcze obserwacje badaczek i badaczy e-literatury, którzy podkreślają, że to, co literackie istnieje nie na ekranie, lecz gdzieś w sferze niewidzialnego, zaprogramowanego kodu zapisanego na procesorze, skąd może być potencjalnie w nieskończoność generowane. Stąd propozycja badaczy e-literatury, by mówić nie tyle o tekstach, ile o techstach, czyli podkreślać technologiczne współokreślanie ontologii tego, co literackie. Wszystkie przywołane stanowiska podpowiadają, że zainteresowanie sposobem istnienia czy przejawiania się utworów prowadzi i prowadzić będzie przynajmniej przez jakiś czas do skrupulatnych analiz tego, co literackie, gdzie do uprzywilejowanych procedur należą aktywności poetologiczne. Nie należy się wszakże spodziewać, że związanym z tym zadaniom mogłaby podołać tradycyjna poetyka, lecz raczej, że jej słownik będzie w szybkim tempie rozbudowywany, częściowo wymieniany i problematyzowany. Wystarczającym przykładem podobnej pracy poetologicznej byłaby przywołana książka Felski z zestawem czterech pojęć próbnie zastępujących usankcjonowane w przeszłości kategorie. Coś podobnego dzieć się będzie nadal, czeka nas, jak można przypuszczać, interesująca weryfikacja słowników poetologicznych, ich nowe konceptualizowanie. Wynikać będzie ono z konieczności uwzględnienia wyjątkowo skomplikowanych i nie dających się uspołnić intuicji dotyczących tego, co literackie. Skoro tekst, dzieło, forma, głos i techst jawią się jako różne nazwania doświadczanej niczym coś noumenalnego mocy literatury, to towarzyszyć musi temu rozrost słownika poetologicznego i jego nowe konfigurowanie z dotychczasowymi zasobami oraz tradycjami.

Nietrudno dojść do wniosku, że podobnie widziana sytuacja tego, co literackie, przysposobi wytwórcę/wytwórczynię wiedzy poetologicznej do szczególnie rozumianej pracy poznawczej. Polegać ona musi na eksperymentowaniu, wypróbowywaniu różnych nowych lub wartych nowego spożytkowania niegdysiejszych konceptów. Nasilić warto szczególnie wszelkie odmiany aktywności praktycznych i ćwiczebnych. W różnych rodzajach prac z utworami literackimi osoba badająca sama poddawana jest ćwiczeniom, praktykom i uzyskuje wiedzę na zasadach zbliżonych do tego, co opisuje dziś tak zwana teoria praktyki. Wytwarzanie nowej wiedzy poetologicznej bowiem dokonuje się często jako bezpośredni skutek czynności tekstotwórczych, zabiegów dokonywanych na dziele, zabaw z nim, ćwiczeń. Może nawet należałoby zaryzykować twierdzenie, że warta wypracowania czy odsłaniania część wiedzy poetologicznej ma charakter dyskretny w rozumieniu, jakie nadawał wiedzy badacz praktyk codzienności Michel de Certeau. Sfera wyanalizowości literackiej pozwoliłaby się wówczas uchwytywać pojęciowo jako mało znana poetyka obecna w nader powszechnym praktykowaniu pisania zanurzonego w codzienności inwencyjnej i autonomizującej się równie uparcie co filologia. Oznacza to, że poddawanie siebie ćwiczeniom, a także projektowanie i udział w praktykach wytwarzania wypowiedzi literackich pozwalają tworzyć poetykę widzianą w bezpośrednim związku uzyskiwanej wiedzy z kontekstem czy sytuacją, jaka umożliwiła jej osiągnięcie. Przypomina to o greckim rodowodzie poetyki, o którym napisała Teresa Kostkiewiczowa, iż odnosił się najpierw do „wytwarzania czegoś, produkowania, komponowania, wynajdywania, a dopiero wtórnie – do wytworów tych czynności”¹⁷. Od tej strony widziana poetyka wiąże się z praktykowaniem, wytwarzaniem i działaniem, dlatego jej dzisiejsze powiązania z twórczym pisaniem nie mogą być niczym przypadkowym.

¹⁷T. Kostkiewiczowa, *Poetyka dawniej i dziś*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 35–36.

Powyższe uwagi zachęcać mogą ponadto do odmiennego niż zwyczajowe ujęcia powtarzanej opinii o przydatności poetyki w procesie dydaktyki literaturoznawczej. Normą zdają się bowiem sądy głoszące, iż poetyka to zespół pojęć, które trzeba poznać, aby móc potem brać udział w ważniejszych i objawiających prawdziwy stan literaturoznawstwa dyskusjach teoretycznoliterackich. Niekiedy prowadzi to wręcz do przekonania, że należy adeptów wiedzy filologicznej przez pewien czas trzymać z dala od pluralizmu szkół badawczych i przeprowadzić przez poetykę nawet całkiem chętnie widzianą jako niezrewidowaną, bo przydatną propedeutycznie pozostałość po dokonaniach strukturalizmu. Poza objawionym w ten sposób dwójmyśleniem zachowało się chyba w sposób nieuświadomiony przekonanie, że poetyka to nie tyle odizolowana i potem instrumentalnie wykorzystywana przez badawcze izmy wiedza, ile rodzaj pierwszej władzy filologicznej, jej nauki pierwszej, miejsce, w którym aktywnie się ona wytwarza. Stąd wartość dydaktyczna poetyki nie polega tylko na zapoznawaniu z filologicznym *koiné*, językiem wspólnym, lecz może głównie na wspólnym uczeniu się przez osoby wykładające i studiujące tego, jak wytwarzać poetologię i nawet filologię w obliczu konkretnych dzieł lub ich fragmentów, które prowadzą do nieoczekiwanych obserwacji lekturowo-analitycznych. Poetyka podobnie widziana nie jest przeto wyłącznie czymś danym, lecz również wytwarzanym. Sytuacja dydaktyczna, dyskusja podczas zajęć konwersatoryjnych należałyby do uprzywilejowanych kontekstów tworzenia wiedzy poetologicznej, rodzaju wydajnego poznawczo laboratorium filologicznego. Tego rodzaju laboratoriami poetyki byłyby – przynajmniej potencjalnie – liczne zajęcia warsztatowe, szkoły pisania, spotkania dyskusyjne i inne.

Można zatem sądzić, że dokonane w poststrukturalistycznym duchu rewizje statusu poetyki paradoksalnie dobrze przygotowały ją do odegrania nowej roli. Wyszła z nich lepiej świadoma swej historyczności, przygodnych związków łączących ją ze zmiennymi dziejowo instytucjonalnymi ramami wiedzy filologicznej. Zarazem jednak bardziej jest wyczulona na wielość źródeł i energii przyczyniających się do ciągłego jej odnawiania oraz ustanawiania. W tej szerszej perspektywie uwarunkowań towarzyszących poetyce widać wyraźniej, że stanowi ona rodzaj wiedzy sytuacyjnej, w której wraz z niepewnością co do trwałości jej konkretnych konstrukcji pojęciowych pojawia się pewność dotycząca takich a nie innych zadań poznawczych, jakie narzuca kontekst studiowanego właśnie dzieła. Bez poetyki pewna nowa wartość pojawiająca się w sytuacyjnym doświadczeniu czytelnicznym pozostałaby bez wyrazu i cały przebieg lektury zostałby zubożony.

Z kolei bez nowych, sytuacyjnie ujawniających się w czasie czytania możliwości konceptualizacyjnych poetyka pozostałaby wiedzą niewczesną i za mało użyteczną w praktycznych kontekstach odbioru. Dlatego z ową sytuacyjną poetyką wiązać należy nowość poznawczą wartą przestudiowania.

Być może potencjał tej nowości przyda się także w obserwowaniu współczesnych przemian metodologicznych. Poetyka bowiem stanowi obszar uprzywilejowany dla spotkań coraz śmielszych dośrodkowych metod czytania i nieco słabnących, ale jeszcze dominujących metod odśrodkowych. W obrębie poetyki odbywać się może – chyba nawet musi – dziś ich szczególnie interesująca, rzeczowa debata, a jej rozstrzygnięcia obowiązywać będą zapewne na czas dłuższy.

SŁOWA KLUCZOWE:

A B S T R A K T :

Artykuł omawia nowe koncepcje teoretycznoliterackie, które wskazują na stopniową restytucję znaczenia poetyki w refleksji literaturoznawczej. Zdaniem autora, poetyka powraca jako rodzaj niezbędnej wiedzy sytuacyjnej, która pozwala wzbogacić proces lektury, a zarazem pojawia się w trakcie czytania, aby uniknąć niewczesności wiedzy charakteryzującej w znaczącym stopniu dawniejszą poetologię.

nowa

teoria literatury

ONTOLOGIA
DZIEŁA LITERACKIEGO

teoria praktyki

fenomenologia

NOTA O AUTORZE:

Dr hab., prof. UAM Tomasz Mizerkiewicz – historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki, pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ostatnio opublikował *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań 2013) oraz *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce* (Kraków 2013).



Przed czym poetykę ratuje doświadczenie?

Wstępne rozważania

Joanna Krajewska

„(...) doświadczenie jest owocem pracy, przeżycie jest fantasmagorią przeżycia”.

Walter Benjamin¹

Kantowską antropologię filozoficzną fundują cztery pytania: co mogę wiedzieć?, co powinienem czynić?, czego mogę się spodziewać? i kim jest człowiek? Pierwsze – epistemologiczne – pyta o podmiot, warunki i granice poznania, drugie – etyczne – zaprasza do refleksji dotyczącej zadań i powinności człowieka, trzecie – teleologiczne – każe myśleć o celu i kresie życia, ale pozwala też podjąć namysł nad tym, co wykracza poza skończoność i przygodność bytu, zastanawiać się nad tym, na co możemy mieć nadzieję. Ostatnie – ontologiczne – stawia kwestię istoty i rozumienia bytu, jakim jest człowiek oraz wszelkie sprawy pochodne – kształtowanie się podmiotowości, sposobów jej istnienia w świecie. Nie czas i miejsce tu na przywoływanie odpowiedzi, które na tak postawione pytania udzielił filozof z Królewca. Powrót do nich na łamach pierwszego numeru czasopisma, którego tematem przewodnim jest „poetyka po poetyce”, mógłby wywołać niepokój uczestników i świadków kolejnych zwrotów w humanistyce, które ostatecznie osądziły i wydały wyrok na dorobek niemieckiego idealizmu, mającego w Kancie swego ojca założyciela. Przywołuję je, ponieważ – jako pytania – nie straciły nic ze swej mocy, nadal pozostają aktualne i w różnych okolicznościach spędzają sen z powiek humanistom, zasadne wydaje się także przeniesienie ich na grunt poetologii. Nade wszystko zaś chciałabym uczynić z nich heurystykę mojego wywodu, wskazując, iż każda teoria – słaba czy mocna, chcąc nie chcąc, musi się z nimi przynajmniej zetknąć. Heurystykę rozumiem tu po prostu jako oś kompozycyjną, ramę modalną wywodu. Skorzystać też jednak trzeba z jej najpowszechniejszej definicji jako wiedzy, której cel stanowi poszukiwanie i badanie optymalnych metod oraz reguł odnajdywania odpowiedzi na stawiane zapytania lub problemy. W moim tekście chciałabym się przyjrzeć wstępnie metodom i regułom stawiania problemów i odnajdywania odpowiedzi w wybranych tekstach polskich literaturoznawców, którzy podejmują post-poetologiczną refleksję i odpowiedzieć na zawarte w tytule artykułu pytanie.

¹ W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przekł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków 2005, s. 843.

Poetyka po... czym?

Refleksji literaturoznawczej zmierzyć się przyszło w ostatnich dekadach z filozoficznymi źródłami utraty bezpieczeństwa metafizycznego, oferowanego przez „wielkie narracje”. Źródła te scharakteryzował między innymi Richard Sheppard, który w pracy zatytułowanej *Problematyka modernizmu europejskiego*, będącej próbą syntezy europejskiego modernizmu (rozumianego jako prąd kulturowy obejmujący literaturę i sztukę schyłku XIX i pierwszego pięćdziesięciolecia XX wieku), zauważył, że u źródeł modernistycznej antropologii leży zmiana w postrzeganiu tego, co konstytuuje rzeczywistość i naturę ludzką oraz w odczuwaniu relacji między człowiekiem a rzeczywistością. Pierwsza z nich polegała na zakwestionowaniu newtonowskiego modelu wszechświata i euklidesowego pojmowania przestrzeni jako statycznej, nieziennej i trójwymiarowej. Odkrycia Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga czy Louis’a de Broglie udowodniły, że poza pozornie harmonijnym światem, który postrzegamy zmysłami, istnieje „metaświat” niemożliwy do opisanie w kategoriach tradycyjnej fizyki przyczynowości, w którym obserwuje się nieciągłości, luki i brak regularności. Wzmiankowane odkrycia wzbudziły poczucie, że za dostępną potocznemu doświadczeniu rzeczywistością kryją się energie nieprzeniknione, a przez to niebezpieczne; przyczyniły się one również do redefinicji pojęć czasu i przestrzeni, kwestionowania zasadności ujmowania faktów w karby przyczynowo-skutkowych praw. Dziewiętnastowieczny humanista uważał, że człowiek obdarzony jest władzą rozumu, który pozwala sprawować kontrolę nad sobą samym, zło moralne i społeczne natomiast można według pozytywisty usunąć za pomocą wychowywania i reform. Jego optymizm etyczny i dobre samopoczucie zmaćcone zostały nowymi koncepcjami podmiotowości, wyrosłymi na gruncie tak zwanej *Lebensphilosophie* („filozofii życia”), którą uprawiali Artur Schopenhauer i Fryderyk Nietzsche (by wymienić tych najważniejszych) oraz freudowskiej psychoanalizy. Wspólną cechą tych szkół było przekonanie, że zachowanie człowieka determinowane jest pozaracjonalnymi siłami, tylko w ograniczonym stopniu poddaje się poznaniu i kontroli rozumu, wymuszającej stosowanie moralnych imperatywów:

(...) człowiek Zachodu – pisze Sheppard, podsumowując dokonania Freuda – poczuł się głęboko zaniepokojony, ponieważ zdał sobie sprawę, że stłumione bóstwa i moce psychiczne przez nie reprezentowane nie znikną tylko dlatego, że on tego chce. I choć może próbować ukryć przed sobą samym wynikające stąd cierpienie psychiczne przez takie sublimacje, jak religia, kultura i poszukiwanie wiedzy, takie przeniesienia w ostatecznym rozrachunku są pozbawione mocy².

Psychoanaliza i „filozofia życia” inspirowały literaturę, która odtąd zaczyna się interesować destabilizacją osobowości bohaterów, wystawionych na działanie irracjonalnych sił, jakim wydawało się, że osiągnęli bezpieczną i stabilną tożsamość oraz demaskuje sposoby, dzięki którym iluzję tę udawało im się podtrzymywać. Jeśli chodzi o ostatnią zmianę, zmianę w postrzeganiu relacji człowieka i rzeczywistości, centralne dla doświadczenia modernistycznego jest poczucie wydziedziczenia, wygnania, radykalnego wyobcowania oraz nadchodzącej cywilizacyjnej katastrofy. Tragizm diagnozowanej sytuacji wzmacnia poczucie wydziedziczenia z języka. Ten ostatni okazuje się narzędziem niedoskonałym, arbitralnym i pozbawio-

² R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przekł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004, s. 104–105.

nym lub pozbawiającym wiarygodności, zamykającym wszelkie dążenia człowieka (poznawcze roszczenia, możliwość ekspresji, samopoznania) w granicach jego językowego świata. Sheppard podaje wyczerpującą charakterystykę zachodzących zmian w zarysowanych przez siebie obszarach (modernizm jako diagnoza) oraz klasyfikuje strategie artystów, które pozwalały z nimi sobie jakoś poradzić, szukając ciągłości w nieciągłym świecie, lub takie, które nie znajdowały żadnych pozytywnych odpowiedzi i kontemplowały zgłiszczona metafizycznego gmachu (modernizm jako odpowiedź). Innymi słowy, powiedzieć można, że wzmiankowane idee filozoficzne czy filozoficzne konsekwencje odkryć naukowych kazały przyjrzeć się krytycznie możliwościom pozytywnej odpowiedzi na przywołane przeze mnie pytania Kanta, podały też w wątpliwość prawomocność tez humanistyki, w tym literaturoznawstwa, i kazały przeformułować podstawowe założenia i modele pojęciowe obowiązujące na jego terenie.

Za próbę pozytywnej odpowiedzi literaturoznawstwa na modernistyczną *problématique* uznać można poetykę strukturalistyczną, której zasadność została jednak zakwestionowana przez refleksję poststrukturalistyczną. Rzec można, w dość dużym, ale efektownym, uproszczeniu, że argumentem oskarżenia stał się fakt, iż poetyka ta nie wyciągnęła ostatecznych wniosków z rozpoznanego kryzysu. Czy wzorem Sheppardowskiej klasyfikacji rzec by można jeszcze, że była ona odpowiedzią pozytywną na rozpoznaną problematyczność, natomiast poststrukturalizm, przynajmniej w swojej pierwszej fazie, negatywną?

Krytykę poetyki w jej wersji formalistyczno-strukturalistycznej, dokonaną w ramach tego ostatniego, omówiła wyczerpująco Anna Burzyńska w tekście *Poetyka po strukturalizmie*, umieszczonym najpierw w tomie studiów *Poetyka bez granic* (później dopiero w *Anty-teorii literatury*), bodaj pierwszej systematycznej publikacji próbującej zdać sprawę i odnieść się do konsekwencji kolejnych zwrotów w humanistyce. Badaczka wskazała, że refleksja poststrukturalistyczna piętnowała przede wszystkim nadmierną formalizację, fundamentalizm, aprioryzm, binaryzm (w tym kultywowanie opozycji wnętrza i zewnątrz), a nawet fetyszizm czy sprzeniewierzenie się zdobyczom przełomu antypozytywistycznego poetyki oraz doprowadziła do wyraźnych dyslokacji w obszarze dyscypliny; najważniejsze z nich określiła natomiast jako przejście od systemu do (inter)tekstu, od gramatyki do retoryki, od nauki do literatury i od estetyki do ideologii³. W ślad za opisanymi przemieszczeniami szły zmiany strategii badawczej. Warto w tym miejscu zauważyć, że opisywane przez badaczkę ruchy układają się w porządek chronologiczny, w zagranicznej refleksji literaturoznawczej rozłożyły się jednak na kilka dekad, na grunt polskiej teorii literatury przeszczepione zostały natomiast w niewielkich odstępach czasowych. I tak przejście od systemu do (inter)tekstu prowadziło do porzucenia mrzonek o możliwości skonstruowania systemu na rzecz praktykowania interpretacji. Analiza strukturalna, skupiona na budowaniu skończonego modelu, ustąpić miała miejsca otwartej i nie mającej kresu analizie tekstualnej⁴, która umieszcza

³ A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 57. Pięć lat wcześniej „Teksty Drugie” opublikowały głosy dwóch literaturoznawców, które warto w tym miejscu odnotować: Edwarda Balcerzana *Zmianę stanu* oraz *Czy schodzimy na pobocze?* Michała Głowińskiego. Co ciekawe, badacze ci formułowali stanowiska przeciwne – Balcerzan z niepokojem obserwował odwrót od poetyki, Głowiński natomiast postrzegał ją jako nadal istotną dziedzinę w „koncercie nauk”.

⁴ Zob. A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, dz. cyt., s. 61.

tekst w uniwersum innych tekstów, „rezygnując dobrowolnie z naukowych roszczeń”⁵. Drugie przesunięcie (od gramatyki do retoryki), które zawdzięczamy przede wszystkim lekcji dekonstrukcjonizmu, uwypukla znaczenie „tropologicznej” właściwości tekstów, a dalej – niezbywalnej retoryczności wszelkiego typu dyskursów. Każe więc badaczom porzucić ich rozpatrywanie w kategoriach prawidłowości i podobieństw, a skupić się na przemieszczeniach, odchyleniach i nieciągłościach. Warto podkreślić w tym miejscu za badaczką, że dekonstrukcjonizm zwrócił również uwagę na problem statusu dyskursu teoretycznego, przypisując jemu tę samą co innym tekstom figuralność, a ponadto coś więcej – „złą wiarę”. Literatura „wie” o swojej figuralności, teorii natomiast wydaje się, że jest w stanie wypracować przejrzysty język opisu. Procesem równoległym do formułowania tych zarzutów jest rozwój literatury postmodernistycznej, która dostarcza post-poetyce (czy powiedzieć należałoby raczej post-poetykom) argumentów przeciwko poetyce strukturalnej (pisanej w tekście Burzyńskiej wielką literą) i wyznacza tym samym ramy kolejnego przejścia – od teorii do literatury:

U źródeł tego procesu tkwi zjawisko nasilającego się oporu najnowszej literatury wobec tradycyjnej poetyki. Zakwestionowanie restrykcyjnych wariantów Poetyki zbiega się tu z tendencją do zacierania granic pomiędzy dyskursem literackim i dyskursem teoretycznym. Ważną rolę odgrywają również w tym procesie przemiany samego dyskursu literackiego, który, stając się jednocześnie dyskursem o własnych regułach konstrukcyjnych, zaczyna przyjmować funkcję tradycyjnie przynależną poetyce. (...) Z jednej strony – podkreśla autorka [Christine Brooke-Rose – J.K.] – powieść sama staje się aktem poznania, który wyraźnie dominuje nad walorami czysto estetycznymi, z drugiej zaś – wypowiedzi czołowych teoretyków i filozofów upodabniają się maksymalnie do literatury⁶.

Jest to kolejny argument za osłabieniem rzeczywistej lub nieco rozbuchanej przez jej krytyków mocy Poetyki i uczynienie z niej poetyki pisanej małą literą – tu Burzyńska powołuje się na formułę Lindy Hutcheon – „otwartej, zmiennej struktury teoretycznej”, „elastycznej struktury konceptualnej”⁷, „problematyki”. Tę ostatnią formułę warto zapamiętać, ponieważ znajdzie ona swoje miejsce w podtytule drugiego tomu *Kulturowej teorii literatury*, który brzmi *Poetyki, problematyki, interpretacje*. Nieco odmienny sposób postrzegania statusu poetyki po Poetyce, będącą jednak konsekwencją przemyślenia tych samych tez, proponuje konstruktywizm, znoszący rozdział między porządkami teorii i przedmiotów. W konstruktywistycznym ujęciu (reprezentowanym w tekście Burzyńskiej przez Briana McHale’a) poetyka staje się opowieścią. Ostatnie omówione przez badaczkę przesunięcie – od estetyki do ideologii (czy też od poetyki do polityki) – jest kolejną propozycją ujęcia przedmiotu dociekań literaturoznawczych. O ile poprzednie dokonywały się w łonie dekonstrukcjonizmu czy konstruktywizmu, o tyle to ostatnie otwiera drogę szeroko pojętym studiom kulturowym i kulturowej teorii literatury. Charakterystykę przemieszczenia rozpoczyna Burzyńska od przywołania słów Josepha Hillisa Millera, który w 1987 roku notował następującą prawidłowość:

⁵ Tamże, s. 62.

⁶ Tamże, s. 67.

⁷ Zob. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nowy Jork–Londyn 1988.

(...) prawie powszechny odwrót od teorii zwróconej w stronę języka jako takiego i równie silny zwrot w stronę historii, kultury, społeczeństwa, polityki, instytucji, uwarunkowań klasowych i płciowych, kontekstu społecznego i bazy materialnej⁸.

Było to zaproszenie dla nie lubianego przez strukturalizm, szeroko pojętego kontekstu, które zaowocowało nową poetyką – „poetyką kultury”. Autorem tego terminu jest Steven Greenblatt, stawiający przed nią misję badania sposobów kształtowania się praktyk kulturowych i analizowania relacji między nimi, opisanie procesów formowania zbiorowych doświadczeń oraz modalności ich przejawiania się w dominujących formach estetycznych. Metoda ta łączy, wskazuje Burzyńska, „wątki Foucaultowskiej analizy dyskursu, neo-marksistowskiej krytyki ideologicznej, neo-pragmatyzmu, Derridowskiej koncepcji tekstualności i krytyki retorycznej” oraz w pełni akceptuje i eksponuje także własne „uwikłania w sieć relacji łączących dyskursy literackie i inne porządki – społeczne, historyczne, polityczne i ekonomiczne”⁹. Ujęcie to znosi sztywną na terenie Poetyki granicę między tym, co literackie i nieliterackie, traktując literaturę jako jeden z rodzajów dyskursu, który za pomocą wypracowanych metod można badać albo za pomocą której badać można sformułowane problematy. Pokrewne intencje dostrzega badaczka w ujęciach poetyk powstałych na gruncie amerykańskiego feminizmu, wzmiankując redagowany przez Nancy K. Miller zbiór *The Poetics of Gender* oraz pracę Elaine Showalter *Towards a Feminist Poetics*¹⁰.

Dodać trzeba, że omówione przez Burzyńską, a przywołane przeze mnie w tym miejscu przemiany dokonują się na jednej z dwóch gałęzi genealogicznego drzewa poetyki po strukturalizmie. Charakterystyka tej drugiej również stanowi przedmiot zainteresowania badaczki. W dużym skrócie powiedzieć można, że równolegle dokonuje się rozwój takiej odmiany poetyki, która akceptuje lingwistyczny model strukturalizmu i swoje wysiłki koncentruje wokół przewyciężenia trudności jego ortodoksyjnej wersji oraz poszerzenia jej o zdobycze socjolingwistyki, teorii aktów mowy czy teorii komunikacji.

Tekst Burzyńskiej pełni funkcję informacyjną, choć widać wyraźnie, że sympatie autorki lokują się po stronie poetyk w liczbie mnogiej i najbardziej interesuje ją docelowe miejsce opisywanych przez siebie przemian. Można powiedzieć, że traktuje o problematyczności Poetyki i ukazuje różne sposoby przepracowania tej problematyczności (poetyka jako diagnoza i poetyka jako odpowiedź), nie przekłada ich jednak na grunt polskiego literaturoznawstwa ani nie projektuje nowego typu badań. Zdaje sprawę z epistemologicznych trudności, nie mówi, co czynić i na co mieć nadzieję.

Tom *Poetyka bez granic*, z którego pochodzi artykuł Burzyńskiej, ma według mnie symptomatyczny tytuł. Po kolejnych zwrotach i zmąceniach dyscyplinarnej czystości, zmianach paradygmatu i przeformułowaniach wydawać się mogło, że dziedzina ta utraciła swe sztywne i nieprzepuszczalne dotąd granice. Jak wiadomo, terytoria bez granic padają łatwym łupem

⁸ J. Hillis Miller, *Presidential Address. The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of Material Base*, [w:] tegoż, *Theory Now and Then*, Durham 1991, cyt. za: A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, dz. cyt., s. 70.

⁹ A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, s. 71.

¹⁰ *The Poetics of Gender*, red. N.K. Miller, Nowy Jork 1986; E. Showalter, *Towards a Feminist Poetics*, [w:] *Women, Writing, and Writing about Women*, red. M. Jacobus, Londyn – Nowy Jork 1979.

różnych kolonizatorów. Niebezpieczeństwa, które czyhają na pozbawioną twardej definicji literaturoznawczego przedmiotu poetykę, dostrzeże, scharakteryzuje i wyciągnie z nich konsekwencje dla swojej propozycji Ryszard Nycz – omówię ją w dalszej części mojego wywodu. Zanim jednak przejdę do dociekań krakowskiego badacza, chciałabym się przyjrzeć ustaleniom Doroty Korwin-Piotrowskiej z jej tekstu *Życie pośmiertne poetyki*, zamieszczonego w numerze „Tematów i Kontekstów” poświęconym teraźniejszości i przyszłości tej dziedziny.

Poetyki po poetyce

Korwin-Piotrowska daje opis pozagrobowego życia dyscypliny. Czy jest to w wydaniu autorki nowego podręcznika do poetyki życie wskrzeszonego, czy widma? Opis ów rozpoczyna od ważnej uwagi, że termin „poetyka” jest obecnie poddawany niezliczonym zabiegom neosemantyzacji i pojawia się w różnych – zaskakujących często – zbitkach. Pozwala to zdefiniować ją bardzo ogólnie jako „sposób, w jaki coś jest zorganizowane czy zbudowane”¹¹. W tej formule okazuje się ona dziedziną wszechogarniającą swymi strategiami wszelkiego typu dyskursy, a także te przedmioty, które ujawniają swój dyskursywny charakter. Następnie badaczka gromadzi i grupuje zarzuty formułowane wobec poetyki, które w istocie okazują się zarzutami nie wobec jej bezprzymiotnikowej wersji, a wobec poetyki strukturalistycznej. Powołując się na prawo psychologii społecznej mówiące o tym, że przekonania odmienne od tych, które dzielimy, jesteśmy skłonni traktować jako bardziej radykalne oraz tezę Nycza o retroaktywnym charakterze ludzkiego bycia w świecie¹², Piotrowska stawia ciekawą hipotezę, że być może takiej poetyki – jak ją widzą i opisują jej poststrukturalistyczni krytycy – nigdy nie było (drenując dalej metaforę życia i śmierci poetyki, powiedzieć można, iż nigdy ona nie umarła). Po co to robią? – badaczka nie formułuje takiego pytania wprost, ale daje na nie, przywołując gest zaniechania działania tytułowego bohatera książki Hermana Melville’a *Kopista Bartleby*, zakamuflowaną odpowiedź. Znienawidziwszy swoją kancelaryjną robotę oraz szefa, kopista przestał wykonywać swoje obowiązki, komunikując tę decyzję za pomocą formuły „wolałbym nie”. Zamiast odmowy działania wobec stwierdzonej anachroniczności i nieadekwatności propozycji poetyki strukturalistycznej Korwin-Piotrowska proponuje spojrzenie na status i miejsce tej dziedziny w nowym świetle:

Jeśli przekroczymy zarysowany różnymi zastrzeżeniami i kategorycznymi sądami Rubikon, dostrzeżemy odmiennność, a zarazem komplementarność zjawisk, które nawet jeśli są przeciwstawne na poziomie nazw i pojęć (jak esencjalizm i pragmatyzm, model i kreacja, interpretacja i użycie) – współlistnieją obok siebie jako różne sposoby konceptualizacji humanistycznego obszaru ustanawiania relacji między sposobem patrzenia, sposobem nazywania i opisu oraz tym, co jest przedmiotem oglądu. Poetyka już istnieje w szerszym, a zarazem bardziej metaforycznym sensie jako obszar badań związanych z ekspresją ludzkiego doświadczenia i umiejętnościami poznawczymi, oraz w węższym i bardziej związanym z tekstem znaczeniu jako dziedzina zajmująca się badaniem właściwości utworów¹³.

¹¹D. Korwin-Piotrowska, *Życie pośmiertne poetyki*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 20–21.

¹²Nycz notuje, iż to, co robi człowiek, „ku czemu zmierza, zmienia w pewnej mierze i to, kim dotąd był i świat, którego doświadcza”. R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 54.

¹³D. Korwin-Piotrowska, *Życie pośmiertne poetyki*, dz. cyt., s. 23–24.

Ten koncyliacyjny charakter rozważań badaczki pozwala jej dalej sformułować optykę, w ramach której opozycyjne względem siebie perspektywy ująć można jako takie, które nie znoszą się nawzajem, co więcej, dają się połączyć. Korwin-Piotrowska wskazuje na dynamiczny charakter i historyczną zmienność tej dziedziny. Nie może ona i nie pozostaje oczywiście obojętna wobec zwrotów, które dokonały się w humanistyce, tyle że zmiany z nich wynikające każe rozpatrywać w stopniu proporcjonalnym do tego, w jakim reaguje na nie literatura. Poetyka dziś to dla niej „zbiór pytań i ponawianych wciąż prób odpowiedzi, opis i ekspresja, a nie zbiór założeń”¹⁴. W tym sensie jest ona „szkołą analitycznego myślenia przydatną w rozpoznawaniu semiotycznych przestrzeni człowieka”¹⁵. Korwin-Piotrowska zdaje sobie nic nie robić z roztrząsań na temat różnic przedmiotów humanistyki i nauk przyrodniczych oraz licznych wątpliwości dotyczących możliwości sformułowania definicji literatury. Bartleby wobec tych licznych „hermeneutyk podejrzeń” powiedziałaby „wolałbym nie”, badaczka mówi zdroworozsądkowe „nie przesadzajmy”:

Nawiasem mówiąc, jakaś forma „literaturocentryzmu” w gronie literaturoznawców (podobnie jak wśród farmaceutów koncentracja na ważnych dla ludzkiego organizmu związkach chemicznych, a wśród astronomów na gwiazdach, planetach itp.) wydaje się czymś, co powinno być najbardziej naturalne, a nie odczuwane jako krępujące – przy jednoczesnej potrzebie ciągłej asymilacji zachodzących w kulturze i literaturze zmian oraz dialogu z całością humanistyki, a także samowiedzę związaną z malejącą wciąż społeczną rolą literatury¹⁶.

Warto dodać, że mówi to też jako nauczycielka akademicka – czego bowiem uczyć adeptów literaturoznawstwa, jeśli uwierzemy, że jego przedmiot zniknął pod naporem też różnych filozofów i antropologów? Przedmiot poetyki staje się w tym sensie ideą regulatywną – nie wiemy, czy istnieje, ale żyć powinniśmy tak, jak gdyby istniał. Korwin-Piotrowska deklaruje też, iż wierzy w sensowność podejmowania debaty na temat roli i miejsca poetyki czy też poetyk w kulturze zaufania, choć to ostatnie miałyby być względne. Propozycja badaczki jest z ducha kognitywistyczna, gdy pisze, że o pojęciach wypracowywanych na gruncie tej dyscypliny myśleć trzeba jako o „zapisach poznawczego wysiłku, by zbadać i opisać pracę ludzkiego umysłu, wyobraźni oraz języka”¹⁷ czy wskazuje, iż wszelkiego rodzaju pojęcia albo kategoryzacje są jednocześnie konstruktami operacyjnymi, jak i rodzajami konceptualizacji danego zagadnienia. A z jej praktycznego, nastawionego na dydaktykę literatury na wszystkich poziomach kształcenia podejścia wynika zarysowany pod koniec tekstu projekt (zrealizowany w napisanym przez nią podręczniku), który wykorzystuje doświadczenie *creative* i *uncreative writing* oraz o oznacza podtrzymanie związków poetyki z lingwistyką, także wejście w obszar uważnego czytania oraz inwencji, twórczości.

Poetyka wcale więc nie umarła, licznym rozproszeniom uległ jej przedmiot, co nie pozwala nam jednoznacznie i pewnie odpowiedzieć na sformułowane na samym początku wywodu pytanie o to, co możemy wiedzieć. Brak tej odpowiedzi w świetle tekstu Korwin-Piotrowskiej nie przesądza jednak o tym, że nie wiadomo, na co można mieć nadzieję i co czynić.

¹⁴ Tamże, s. 25.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 29.

Przed czym poetykę ratuje doświadczenie?

„Chyba o żaden termin nie spierano się ostatnio w kulturowych debatach anglo-amerykańskich – zaczyna swój wywód Martin Jay – tak gorąco jak o «doświadczenie»”¹⁸. Spierano się o nie i napisano na jego temat tak wiele, że nie sposób choćby przywołać w tym miejscu kluczowych koncepcji. Interesują mnie szczególnie takie konceptualizacje tej kategorii, które pozwoliły niektórym ich autorom przezwyciężyć, będący wynikiem poststrukturalizmu, impas humanistyki. Sprawę komplikuje fakt, że dla poststrukturalizmu doświadczenie było kategorią podejrzaną, najczęściej identyfikowaną z naiwnym empiryzmem czy fenomenologią. Należało więc znaleźć inną – bardziej przekonującą i filozoficznie doniosłą – formę refleksji o doświadczeniu. Świetnie streszcza tę trudność w dalszej części swojego wywodu Jay:

(...) owi krytycy rzekomo fundamentalistycznego pojęcia doświadczenia, a nie są to odosobnione przypadki, biorą sporą część amunicji z rzekomych lekcji udzielonych przez myśl poststrukturalistyczną, która, jak twierdzą, zadaje śmiertelny cios pojęciu spójnej podmiotowości, zakreślając granice jakiegokolwiek wiary w oczywistość doświadczenia. Dla takich krytyków (...) dyskurs, tekstualność, język i struktury władzy dostarczają matrycę, z której wyłania się doświadczenie, a nie odwrotnie. A zatem założenie doświadczenia jako podstawy jest wprowadzającym w błąd przypisywaniem zdolności konstrukcyjnej czemuś, co samo jest jedynie retorycznie czy dyskursywnie skonstruowaną kategorią. (...) Potępiają oni samo poszukiwanie autentycznego doświadczenia zagubionego w nowoczesnym świecie jako kolejną wersję nostalgicznej tęsknoty za obecnością i bezpośredniością, która nigdy nie istniała i istnieć nie może¹⁹.

We wszystkich omawianych przypadkach – wskazuje autor *Songs of Experience* i historyk szkoły frankfurckiej – atak przypuszcza się na jedną z dwu konceptualizacji: Erlebnis lub Erfahrung, tymczasem z twórczości Georges’a Bataille’a i Michela Foucaulta, poststrukturalistów przecież, wyczytać można drogę, która pozwala przekroczyć horyzont wyznaczony przez tradycję filozoficzną obydwu konceptów oraz binarnej opozycji doświadczeniowa bezpośredniość–dyskursywna mediacja doświadczenia²⁰. Śledząc progi i granice doświadczenia w nowoczesności, Anna Zeidler-Janiszewska²¹ przypomina, że i inni spadkobiercy humanistycznych zwrotów – w różnych formach i znaczeniach – upomnieli się o tę kategorię. Na przykład Frank Ankersmit wprost uznał ją za antidotum na skutki kryzysu reprezentacji, które ujawniły się ze szczególną mocą w refleksji teorii historii nad problematyką Zagłady. Z kolei autorzy tekstów pomieszczonych w tomie *The Anthropology of Experience* pod redakcją Victora Turnera i Edwarda Brunera mówią o roli doświadczenia jako źródłowej metafory mającej moc reorganizacji pola humanistycznych dociekań. Przywoływane przez siebie przykłady Zeidler-Janiszewska podsumowuje stwierdzeniem, że całą nowożytną filozofię widzieć można jako swoistą teorię (czy metateorię) doświadczenia.

¹⁸M. Jay, *Granice doświadczenia granicznego: Bataille i Foucault*, przekł. M. Kwiek, [w:] „Nie pytajcie mnie, kim jestem...” Michel Foucault dzisiaj, red. M. Kwiek, Poznań 1998, s. 37.

¹⁹M. Jay, *Granice doświadczenia granicznego...*, dz. cyt., s. 39.

²⁰Zob. tamże, s. 59. „Jest (...) wielką zasługą Foucaulta, Bataille’a i innych tak zwanych poststrukturalistycznych obrońców jego [doświadczenia – J.K.] znaczenia – pisze Jay – że zmusili nas do wykroczenia poza jałowy wybór pomiędzy naiwną doświadczeniową bezpośredniością a nie mniej naiwną dyskursywną mediacją tego doświadczenia, który o wiele za długo wydawał się naszą jedyną alternatywą”.

²¹A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006. Dalsze informacje w tym paragrafie podają za badaczką.

Nyczowi za drogę wykraczającą poza wzmiankowany wyżej horyzont opozycji posłuży literatura. Teksty, które projektują jego poetykę doświadczenia, złożyły się na wydaną w 2012 roku książkę pod tym samym tytułem, wcześniej natomiast publikowane były w różnych miejscach; te, które dają fundamenty teorii, badacz wydrukował najpierw w dwu tomach *Kulturowej teorii literatury*. Autor *Sylw współczesnych* dokładnie – rzec by można nieco poetycko, intensywnie – przemyślał konsekwencje kolejnych wspominanych już tu wielokrotnie zwrotów i skłonny jest widzieć je jako zagrażające literaturoznawstwu. Korwin-Piotrowska przeszła nad nimi do porządku dziennego, Nycz zagląda im prosto w oczy. Retoryka zagrożenia zastosowana w tekście inicjującym jego projekt *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* prowokuje, by wykładnię poetyki doświadczenia czytać jako jego obronę. Spójrzmy na te niebezpieczeństwa i sposób ich ujęcia:

Czyż wrzawa metodologicznych sporów (faktycznie cichnąca stopniowo, a coraz częściej jedynie rutynowo ożywiana) nie przesłania jedynie niewypowiadalnego **dramatyzmu sytuacji** teoretycznego dyskursu, skazanego na manifestowanie samozadowolenia z powodu nie ograniczonego niczym zasięgu jego poszukiwań – przy braku jakichkolwiek zgodnie uznawanych atrybutów jego odrębności i tożsamości? Odgrodzić się zatem (i zgodzić na **marginalizację**) czy raczej dążyć do zyskania na społecznym znaczeniu (za cenę **roztopienia się** w badaniach kulturowych)? (...) A może lepiej schronić się we własnej naukowej (sub-subdyscyplinowej) niszy i próbować przecze-kać teoretyczne zawieruchy, w nadziei, że solidny warsztat filologa zawsze **się obroni**? (...) Wśród wielu spornych problemów teoretycznych ten dotyczący **racji bytu** naszej profesji – miejsca literatury i statusu literaturoznawstwa – jest dziś z pewnością problemem bezspornym [wyróżnienia moje – J.K.]²².

W tej groźnej sytuacji pierwszą potrzebą wydaje się przywrócenie poznawczego wymiaru literaturze oraz jej badaniu, a także adkrycie fundamentów swoistości literaturoznawczego dyskursu. Znajdzie je Nycz w Iserowskim rozróżnieniu fikcji eksplanacyjnych (nauki przyrodnicze) i eksploracyjnych (humanistyka)²³, a nade wszystko w koncepcji tekstu jako sposobu poznania Theodora Adorna. Ta ostatnia, wyłożona w studium *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, daje możliwość wyjścia poza dwa zagrażające literaturoznawstwu opozycyjne stanowiska epistemologiczne – realizm i konstruktywizm. Kluczowe znaczenie w przeddefiniowanym procesie poznania będzie miało natomiast doświadczenie:

(...) pozwala [ono – J.K.] przełamać ów przymus utożsamiania, przeniknąć bądź rozmontować fasadowy obraz zamkniętego, jednolitego, niezmiennego bytu – i wejść w kontakt z tym, co nie-tożsame, inne, niepowtarzalne, co osadza się czy zostawia ślad w jego nieuświadamianych warstwach²⁴.

²²R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 33–34.

²³Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przekł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 11–35.

²⁴R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia*, Warszawa 2012, s. 76.

Szczególną rolę odgrywa w opisywanym przez Nycza procesie doświadczania świata i siebie literatura. Nie daje się ona opisać w kategoriach ekspresji czy reprezentacji, nie tyle jest informatorką o świecie czy sposobie jego poznawania, ile ma moc sięgania głębiej, jako jedyny typ dyskursu daje dostęp do tego, co „bez jej wynalazczej interwencji nie doszłoby do swego uobecnienia”²⁵.

Autor *Tekstowego świata* proponuje („słabą”) teorię, która odpowiada na wszystkie przywołane przeze mnie kantowskie pytania. Wyznacza granice i cel (literaturoznawczego) poznania. Przynosi definicję literatury i przedmiotu literaturoznawstwa, opisując metody działania (interpretacja, studium przypadku) – wskazuje, co czynić, nade wszystko pozwala jednak myśleć o tym, co wykracza poza horyzont tego, co dane.

Wstępnym rozpoznaniem, które chciałabym w tym miejscu uczynić, jest obserwacja, że literaturoznawca czy literaturoznawczyni, złapani w pułapkę poststrukturalistycznego impasu i opozycji realizm–konstruktywizm, chwytają się będą różnych strategii ratunku. W tym sensie poetyka po poetyce jawić się może jako historia (historia do napisania) reakcji na swe położenie. Wydaje się, że uwięzieni mają kilka możliwych strategii działania: mogą podjąć próbę wydostania się z potrzasku, pozostać w niej i zaprzeczyć temu faktowi, uparcie twierdzić, że pułapka nie istnieje lub pozostać w niej w geście rezygnacji, sądząc, że nic poza nią nie istnieje.

SŁOWA KLUCZOWE | ABSTRAKT | NOTA O AUTORZE



²⁵R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, dz. cyt., s. 9.

SŁOWA KLUCZOWE:

poetyka

ABSTRAKT :

Autorka analizuje metody i reguły stawiania problemów i odnajdywania odpowiedzi w wybranych tekstach polskich literaturoznawców, którzy podejmują refleksję nad miejscem poetyki we współczesnym dyskursie literaturoznawczym i pokazuje, że wyjściem z poststrukturalistycznego impasu stać się może kategoria doświadczenia.

p o s t

doświadczenie

N O T A O A U T O R Z E :

Joanna Krajewska – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym* (Poznań 2014). Jej zainteresowania naukowe skupione są wokół historii literatury pierwszej połowy XX wieku, teorii badań literackich, biografistyki oraz empirycznych badań nad odbiorem i psychologią czytania. Stale współpracuje z Zakładem Literatury XX wieku, Teorii Literatury i sztuki Przekładu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



s t r u k t u r a l i z m

Poetyka, etyka i globalizacja

Mary Gallagher

Czy ścieżki globalizacji przecinają, czy mogą się przecinać z pracami dotyczącymi poetyki, a w szczególności etycznego momentu pisania? W jaki sposób i gdzie – w pisaniu i czytaniu – oddziałują siły oraz ciążenie globalizacji (lub można na nie oddziaływać)? Jak wyglądają konsekwencje tego „oddziaływania” dla związku między poetyką a etyką? Jak to możliwe, że „coraz bardziej homogeniczny, napędzany markami rynek światowy”¹ pisarstwa dotyczy lub wywiera nacisk nie tylko na twórczą wyobraźnię – zwłaszcza na sposób, w jaki wyobrażenia werbalna nawiązuje etycznie do świata – ale także na kulturalną, polityczną lub etyczną wartość poetyki? Impuls stojący za tą książką częściowo odzwierciedla powyższy zestaw pytań, lecz istotną rolę odegrała tu również uporczywa kwestia relacji odwrotnych. Innymi słowy, czy zamiast postrzegać globalizację jako zjawisko lub kontekst, który może zmieniać poetykę i etykę, nie byłoby możliwe lub nawet konieczne wyobrazić sobie poetykę i etykę niczym wymiary, które – być może wspólnie lub po-etycznie – zwracają się do albo odwracają, czyli modułują, zmieniają kierunek lub protestują przeciwko procesom i efektom globalizacji, a nie tylko je odzwierciedlają lub odnotowują? Oczywiście podstawowa kwestia poruszana przez wszystkie powyższe pytania dotyczy samej natury relacji między poetyką a etyką – nieco pod prąd temu pytaniu, chodzi o refleksję nad tym, czym właściwie są oraz co robią poetyka i etyka, a także co mają ze sobą wspólnego.

¹ Theory, *Globalization, Cultural Studies and the Remains of the University*, red. M. Redfield, „Diacritics” 2001, nr 3(31), s. 3.

Żadne z czterech kluczowych dla tej książki pojęć nie ma oczywistego lub ustalonego znaczenia. Zapożyczając trafne podsumowanie redaktora zbioru na podobny temat: „z żadnego z tych pojęć nie sposób wytrącić stałego osadu, a ich wspólne reakcje są równie nieprzewidywalne”². Z pewnością pozornie bardziej przejrzysty tytuł tego tomu – *Pisarstwo światowe* (*World Writing*) – chociaż sam chwiejny, sygnalizuje zasadnicze skupienie na pisaniu. Zaznacza wyrażenie, że siły i procesy globalizacji mogą się odbijać ogólnoswiatowym echem na współczesnym pisarstwie (całym lub tylko jego części, a jeśli części, to jakiej?). Co więcej, chociaż problematyczna – a może tylko wyobrażona – powszechność wyrażenia „pisarstwo światowe” powinna zostać odróżniona zarówno od „literatury światowej”, czyli pojęcia często przypisywanego Goethemu, lecz przywoływanemu także przez Marksa i Engelsa³, jak i od swojego popularniejszego współczesnego homologu: „muzyki światowej” – tytuł ten odnosi się do obydwu powyższych pojęć, nawet jeśli tylko podprogowo i na zasadzie kontrastu.

Poetyka, *poiesis*

Zanim rozważymy pojęcie „pisarstwa światowego”, należy przyjrzeć się bliżej zasadniczym pojęciowym odniesieniom tej książki: poetyce, etyce oraz globalizacji. Z owej trójki poetyka może być uznawana za najbardziej kontrowersyjną, ponieważ jej historyczne oraz współczesne stosowanie są wyraźnie kłopotliwe. Filologicznie i historycznie rzecz ujmując, poetyka musi być odróżniana od poezji, bo w przeciwieństwie do tej drugiej, w kategoriach gatunkowych jest przede wszystkim metadyskursem. Ma wyraźną teoretyczną, a nawet normatywną wartość: poczynając od użycia tego pojęcia w starożytności i wczesnej współczesności Zachodu – przez greckich klasyków, a później w XVII-wiecznej krytyce neoklasycznej – odwołuje się ono do zbioru zasad rządzących kompozycją dzieła poetyckiego (np. w poetykach Arystotelesa, Horacego, Boileau lub Pope’a). W słowniku Arystotelesa termin *poiesis* oznacza tworzenie, wymyślanie, wyobrażanie itd. przez poetę prawdopodobnych (raczej niż rzeczywistych) wydarzeń. Jednak w postromantycznym wieku XX, kiedy to przedmiot coraz bardziej deskryptywnego i nienormatywnego dyskursu „poetyki” zaczął obejmować wszystkie gatunki, „poetyka” może dotyczyć każdej ogólnej teorii literatury, sprowadzając się ostatecznie do określania wszystkich teorii „literackości”, a nawet poza literackość wychodzących. Kiedy bowiem zastanowić się nad użyciem terminu „poetyka” przez Gastona Bachelarda w *Poetyce przestrzeni*⁴, widać, że zostaje ono uruchomione w tym kontekście, by mówić raczej o semiotyce, semantyce czy imaginariu przestrzeni niż o zapośredniczeniu takiej semiotyki lub imaginariu konkretnie poprzez *mimesis*, pisanie albo sztukę słowa. Mimo owych luźnych powiązań, współczesne rozumienie poetyki, głęboko naznaczone u początków XX wieku przez formalizm rosyjski, dotyczy przede wszystkim teorii języka literackiego i, co za tym idzie, teorii znaczenia oraz znaku w ogóle, nawet jeśli granica między teorią a jej zastosowaniem lub praktyką bywa rozmyta.

Niezależnie od tego, że termin „poetyka” nasuwa kuszącą grę słowną: „po-etyka”, która sprowadza się do czysto – lub nieczysto? – ludycznego poziomu pewnego, albo raczej niepewnego,

² Tamże, s. 4.

³ Zob. D. Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton 2003; P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paryż 1999.

⁴ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, przekł. A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975; tenże, *Poetyka marzenia*, przekł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

uwikłania etyki oraz poetyki, w tym akurat projekcie zdawało się słuszne uruchomić go zamiast pojęcia „literatura”. Po pierwsze dlatego, że jego semantyczne echo jest – z historycznego punktu widzenia – zdecydowanie bardziej niż w przypadku znacznie młodszego terminu „literatura” – skoncentrowane, właściwie od Arystotelesa, na (w szczególności) formie werbalnej, teoretycznie lub spekulacyjnie wyobrażonej w kontekście własnej wartości lub efektów, a zwłaszcza w kontekście etycznych lub przynajmniej moralnych wartości czy efektów (u Arystotelesa to przede wszystkim katarska realizacja afektu). Po drugie zaś, z uwagi na swój historycznie młody, lecz silny – formalistyczno-strukturalistyczny – związek ze zjawiskiem określanym często mianem „zwrotu lingwistycznego”, czyli postmodernistycznym zakwestionowaniem (jednolitego) podmiotu oraz naciskiem na formalne uwarunkowania lub systematyczność, a w szczególności powtórzenie, nakładanie i tak dalej⁵. Można przewidzieć, że zagadnienie systematyczności będzie istotne dla niektórych komentatorów globalizacji (zwłaszcza dla orędowników teorii systemów-światów), podczas gdy inni, jak choćby Édouard Glissant, subtelnie je krytykują.

Dyskusja o „poetyce” tradycyjnie ma związek z wieloma zachodnimi teoriami reprezentacji, fikcji, wyobraźni, estetyki, literackości, formy, znaczenia i tak dalej – teorii, które rzadko, jeśli w ogóle, dokonują refleksji nad własnym etnocentryzmem lub o prawdopodobnie (kontekstowo) ograniczonym zastosowaniu. Co za tym idzie, każde współczesne odwołanie do pojęcia poetyki z konieczności wiąże się z przeciwstawieniem obecnej ortodoksji kulturalizmu, którego poważanie i quasi-monopol spowodowały awans i wzrost znaczenia „studiów kulturowych”. Termin „kultura” z pewnością tworzy pomost pomiędzy antropologicznym, nieskończone globalnym lub pojemnym pojęciem ludzkiego znaczenia (w rzeczywistości tak wręcz pojemnym, że wyrażenie „różnica kulturowa” stało się niemal tautologiczne) a wyraźnie wykluczającym i szeroko podanym w wątpliwość normatywnym pojęciem kultury wysokiej lub „cywilizacji”. Studia kulturowe są dziedziną, której fundamenty – lub odłączenie od literaturoznawstwa – obejmują dużo szersze pojęcie kultury: nie tylko kulturę jako czynnik różnicujący, ale także, przynajmniej do pewnego stopnia, rehabilitację, jeśli nie uprzywilejowanie kultury popularnej lub/i masowej w opozycji do literatury, poetyki czy estetyki. Asymilując, w gruncie rzeczy dość nietypowo, zróżnicowane wartości pojęcia kultury, Geoffrey Hartman odnosi się do „pamiętnej wojowniczości”, jaką osiągnęła w świecie „kultura”, zauważając też, że „nastąpiło przesunięcie z etyki, lub badań sztuki w obręb ich własnej historii instytucjonalnej, ku (...) **kulturalizmowi**, czyli próbom wykorzystania sztuki do diagnozowania lub uznawania poszczególnych kultur”⁶. Większość definicji kulturalizmu nie będzie jednak podkreślać sztuki jako jedynego przejawu kulturowej swoistości.

Uruchomienie terminu „poetyka” nieuniknienie kieruje nas w stronę debaty o dyscyplinarnych granicach między i wewnątrz studiów kulturowych, literaturoznawczych, postkolonialnych oraz *area studies*, a przede wszystkim podnosi stawki tej debaty w kontekście globalizacji, czyli zjawiska, które ma na celu przede wszystkim – i rzeczywiście propaguje, a przynajmniej umożliwia – rozproszenie kultury masowej, mimo że zadaje (nowe?) pytania o wiarygodność

⁵ Poetyka formalistów zaczęła być kojarzona z autonomią znaku, którego nowe motywacje i silna determinacja zostały utrzymane, by otworzyć go na nieskończoną liczbę znaczeń.

⁶ G. Hartman, *The Fateful Question of Culture*, Nowy Jork 1997, s. 1.

różnic kulturowych. W tym rozumieniu książka ta podważa współczesną ostrożność lub wycofanie z zagadnień estetyki, poetyki, literaturoznawstwa albo przynajmniej konfrontuje się z dostrzeganą trudnością, a nawet niemożliwością rozważenia, jak te wartości i działania można pogodzić z tym, co niektórzy nazywają „Nowym Porządkiem Świata” (globalizacji)⁷. Obejmuje jednak także badanie sposobów, w jakie „globalizacja zakłóciła pojęcie kultury”⁸. W tym ostatnim względzie warto wspomnieć teoretyczne wyróżnienie przez Revathi Krishnaswamy budowania „kultury jako uprzywilejowanego *locus* (globalnej) heterogeniczności, pośrednictwa i oporu”⁹. Dla tej krytyczki „zwrotu kulturowego w teorii krytycznej” „teoretyczna kategoria kultury zdaje się w świecie neoliberalnej globalizacji zbyt przesadzona i nadmiernie skupiona na politycznej efektywności”¹⁰. Co jednak szczególnie uderza w podejściu Krishnaswamy, to sposób, w jaki używa terminu „kultura” – niczym równorzędny ekwiwalent, jeśli nie synonim, literatury. Innymi słowy, zamiast rozróżniać między kulturą a literaturą, zrównuje je obie i definiuje w opozycji politycznie (bardziej) efektywnej krytyki ekonomicznych lub materialnych rzeczywistości, a zwłaszcza konsumpcyjnego kapitalizmu. Zupełnie odwrotnie myśli Timothy Brennan – w artykule o muzyce świata (*world music*), daleki jest od łączenia praktyk literackich oraz kulturowych:

(...) właśnie muzyka klubowa lub teatralna, taniec i jedzenie – nie zaś obrazy olejne czy literatura – są kulturowymi markerami większej części świata, włączając w to cywilizacje postrzegane przez Europę jako godni konkurenci: Chiny, Indie oraz świat arabski. Status literatury jest, stosunkowo rzecz biorąc, mocno regionalnym, sztucznym, intelektualnym sposobem kulturowej wymiany, z przejawionymi implikacjami w kontekście cywilizacji. Jego pierwszeństwo w europejskiej i amerykańskiej edukacji – pierwszeństwo, które bezskutecznie podważały studia kulturowe – jest egoistyczne¹¹.

Pogląd ów jest w istocie wyraźną manifestacją nie tylko zglobalizowanego myślenia o kulturze i literaturze (pokazuje jeden ze sposobów, w jaki globalizacja rzeczywiście „zakłóciła pojęcie kultury”), ale także idealnej przystawalności globalizacji oraz studiów kulturowych.

Odwołanie do pojęcia „poetyki” oznacza niechęć do współczesnego wymuszonego rozcięcia „literatury” w „pisanie” lub do jej relatywizacji i nieokreślonego połączenia z innymi praktykami kulturowymi. To także kwestionowanie doraźnego lekceważenia wartości literackiego na rzecz albo „kulturowego” (Brennan), albo domniemanie nadrzędnej politycznej traktacji nie tyle kultury nieliterackiej, ile przypuszczalnie pozakulturowej krytyki politycznej (Krishnaswamy). Kiedy krytyk Robert Young twierdzi, że „pisanie jest teraz cenione w równym stopniu za przedstawienie doświadczenia reprezentatywnej mniejszości, co za swoją

⁷ To pojęcie jest szczególnie związane z pracami badacza nauk politycznych Immanuela Wallersteina. Podobne ujęcia „systemów światowych” zob. W.Ch. Dimock, *Genre as World System. Epic and Novel on Four Continents*, „Narrative” 2006, nr 1(14), s. 85–101 oraz odpowiedź G. Spivak, *World Systems and the Creole*, „Narrative” 2006, nr 1(14), s. 102–112.

⁸ I. Szeman, *Culture and Globalization, or, the Humanities in Ruins*, „New Centennial Review” 2003, nr 2(3), s. 105.

⁹ R. Krishnaswamy, *The Criticism of Culture and the Culture of Criticism. At the Intersection of Postcolonialism and Globalization Theory*, „Diacritics” 2002, nr 2(32), s. 107.

¹⁰ Tamże, s. 107–108.

¹¹ T. Brennan, *World Music Does Not Exist*, „Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media Culture” 2001, nr 1(23), s. 48.

wartość estetyczną”¹², sugeruje, że ta rewolucja na wielu frontach (feministycznym, postkolonialnym...) zmieniła relacje, które dawniej miały obowiązywać między estetyką czy „literackością” a rozważaniami politycznymi. Terminy „sztuka” i „estetyka” powracają w dyskusjach o wartości literatury. Bardzo często występują także w tej książce, w omówieniach myśli Emmanuela Levinasa, Maurice’a Blanchota oraz André Malraux. Ogólnie można jednak powiedzieć, że niezależnie od tego, czy wartość przyznawana estetycznemu wymiarowi literatury jest pozytywna czy negatywna, powszechnie rozumie się ją w związku z wartością polityczną jako inną lub osobną wobec ogólnej wartości „kulturowej”. To znaczy, że sztukę można uważać za wyjątkowo polityczną lub ewentualnie wyjątkowo niepolityczną czy apolityczną, albo rzeczywicie wyjątkowo polityczną właśnie dlatego, że jest niepolityczna. A zatem próba wyłożenia pojęcia poetyki wraz z pojęciami etyki i globalizacji nie oznacza tylko zaprzeczenia „podstępu estetyki” obecnego w romantycznych ujęciach kultury (literackiej) używanych, by „zastosować i usprawiedliwić polityczną przewagę”¹³. Mimo że niektórzy próbują przekonywać, iż poetyka jest całkowicie politycznie skompromitowana, podczas gdy „kultura” nieliteracka może stanowić skuteczniejsze medium dla politycznego oporu, inni zaprzecziliby temu, powołując się na (polityczną) „potrzebę sztuki” (Nicolas Harrison przedstawia bardzo przekonujący opis wielokrotnie sprawdzonego argumentu, że „najbardziej literackie” teksty są w rzeczywistości „najbardziej polityczne”¹⁴).

Omawiając te problemy w kontekście globalizacji, literaturoznawca Chris Bongie przekonuje, że modernistyczna genealogia studiów postkolonialnych wywołuje w tej dyscyplinie fundamentalne uprzedzenia wobec kultury popularnej. Zauważa także, że termin „poetyka” zawiera w sobie konotacje „literaturoznawstwa i zdecydowanie niemodnego nacisku na hierarchię wartości estetycznej, która tradycyjnie definiowała [tę] dyscyplinę”¹⁵. Co więcej, twierdzi, że takie konotacje mogą być postrzegane jako przeciwstawne temu, co nazywa „wglądem w transnarodowe studia kulturowe”, czyli „projekt studiów kulturowych obrazujący globalne (zglobalizowane) rzeczywistości geopolitycznej teraźniejszości (a zwłaszcza te związane z kulturą masową)”¹⁶. Bongie uważa, że należy zachować „dozę wiary w wartość literatury (...) jako kłopotliwego innego współczesnych (i oczywiście «progresywnych») dyscyplin, takich jak studia postkolonialne czy kulturowe”¹⁷. Zaznacza ponadto, że „nie wolno nam [literaturoznawcom] bać się tej (dla nas) miazdzącej prawdy, że «literatura» ma wartość, której inne teksty (czy to powieść brukowa, czy manifesty dotyczące inżynierii genetycznej lub reprodukcyjnej) po prostu nie posiadają, a wartość ta nie zawsze, a pewnie nawet rzadko, będzie zgodna z politycznie «przeciwstawnymi» wartościami, które (my jako) postkolonialni i francuskojęzyczni literaturoznawcy chcemy odkrywać”¹⁸.

¹²R. Young, *Ideologies of the Postcolonial*, „Interventions” 1998/9, nr 1, s. 7.

¹³I. Szeman, *Culture and Globalization...*, dz. cyt., s. 100.

¹⁴N. Harrison, *Who Needs an Idea of the Literary*, wydanie specjalne „Paragraph” 2005: *The Idea of the Literary*, red. N. Harrison, s. 1–17. Harrison jest autorem *Postcolonial Criticism. History, Theory, and the Work of Fiction*, Cambridge 2003.

¹⁵Ch. Bongie, *Belated Liaisons. Writing between the Margins of Literary and Cultural Studies*, „Francophone Postcolonial Studies” 2003, nr 1(2), s. 22.

¹⁶Tamże, s. 23–24.

¹⁷Tamże, s. 24.

¹⁸Tamże, s. 23.

Pod mimo wszystko przekonującym poglądem Bongiego skrywa się jednak pewna kwestia dyskusyjna. Z pewnością można skutecznie podważyć założenie, że wartość literacka, czyli wartość, która – prawdopodobnie – wyróżnia w równym stopniu to, co Gayatri Chakravorty Spivak nazwałaby „stylistycznie konkurencyjnym”¹⁹ pisarstwem kanonu postkolonialnego (by powołać się np. na kanon francuski/francuskojęzyczny: pisarstwo Assi Djebar lub Édouarda Glissant’a) lub/i kanoniczne pisarstwo metropolitalne (choćby dzieła Paula Valéry’ego) jest często, jeśli nie zazwyczaj, niekompatybilna z „politycznie przeciwnymi wartościami”. Krytyczna, opozycyjna myśl, jaką chce reprezentować pisarstwo Djebar i Glissanta, oraz którą czytelnicy dostrzegają w poetyce prozy Valéry’ego lub poetyce subiektywności Marguerite Duras – by wziąć pod uwagę zarówno modernistyczne, jak i postmodernistyczne przykłady XX-wiecznego pisarstwa francuskojęzycznego – może być odpowiedzią na wątpliwości Bongiego dotyczące politycznie opozycyjnego potencjału „literackości”. W tym kontekście można przywołać prace Spivak, która ze szczególną ostrożnością podkreśla politycznie efektywną wartość tego, co nazywa „głębią literacką” w odróżnieniu od (zwykłej) „społecznej naukowej płynności”²⁰, opowiadając się bardzo wyraźnie za „mocą fikcji”²¹. A czym jest ta moc, jeśli nie mocą do podważania, do przeszkadzania, do niepokojenia pewników, porządków, granic, rozróżnień, a zwłaszcza rozróżnienia między politycznym a niepolitycznym czy apolitycznym? Ta różnica oraz związek między literaturą a szeroko rozumianą kulturą, między literackim a studiami kulturowymi oraz między „literackością” a kulturą w ogóle, włączając w to kulturę popularną i masową, może być równie dobrze, jak proponuje Bongie, wielką *impensé* studiów postkolonialnych. Podobnie jednak można powiedzieć, że globalizacja, czyli zjawisko nie tyle towarzyszące, ile warunkujące, a nawet determinujące rozkwit studiów kulturowych i postkolonialnych, bywa często pretekstem do unikania lub przeoczenia nie tylko kwestii wartości literackiej, lecz także historyczności (bez wątplenia zmiennej w zależności od kontekstu) definicji sztuki, literatury i kultury oraz związku pomiędzy poetyką a etyką, poetyką a polityką oraz, może jeszcze bardziej krytycznie, między etyką a polityką. Wielu współczesnych krytyków, jak wspomina Spivak czy Derek Attridge, czerpie z etyki Emmanuela Levinasa, by uzasadnić radykalnie specyficzną i potencjalnie – choć problematycznie – politycznie opozycyjną wartość literatury. Attridge uważa, że „**jednostkowość** dzieła sztuki nie jest wyłącznie kwestią różnicy względem innych dzieł (...) ale przekształcającej różnicy (*transformative difference*), czyli różnicy, która zawiera w sobie wtargnięcie na pole kulturowe **inności** i **odmienności** w obszar kultury”²². Jego zdaniem, literatura istnieje jako „prowokacja kulturowych norm”²³ bardziej za sprawą etyki niż polityki, a w rezultacie znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz kultury.

Jeśli prymat kultury popularnej w kontekście globalnym jest bez wątpienia pierwszym symptomaticznym lub głównym wektorem tego, co zwykle określa się jako niepowstrzymane zrównywanie

¹⁹G. Spivak, *Teaching for the Times*, [w:] *Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, red. A. McClintock, A. Mufti, E. Shohat, Minneapolis 1997, s. 483.

²⁰G. Spivak, *Death of Discipline*, Nowy Jork 2003, s. 106. Warto tu wspomnieć o przystępnym omówieniu poglądów Spivak na etykę: S. Ray, *Ethical Encounters. Spivak, Alexander, and Kincaid*, „Cultural Studies” 2003, nr 1(17), s. 42–55.

²¹G. Spivak, *Death of Discipline*, dz. cyt., s. 49.

²²D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przekł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 186.

²³Tamże, s. 74.

lub nawet homogenizację, proces kulturowej globalizacji, to z pewnością można twierdzić, że wartości literackiej odmienności lub poetycznej nieprzejrzystości mają przynajmniej pewien – a może i znaczący – (polityczny lub/i etyczny) potencjał oporu czy kontestacji. I rzeczywiście, chociaż pełen obaw, by przeciwstawić się temu, co nazywa „instrumentalnym podejściem do literatury”²⁴ – podejściem, które zredukuje „inwencję” tekstu, zakładając, że jego znaczenie lub wartość są w pełni wytłumaczalne w ramach wartości opozycyjnej, Attritdge mimo wszystko stawia „jednostkowość” literatury w związku z podważaniem przez nią norm kulturowych.

To, co Bongie uznaje za „fetyszystyczny nacisk na fikcję lub poezję (...) jako uprzywilejowaną metonimię kultury”²⁵ – pogląd będący echem narzekania Alaina Badiou, że filozofia we Francji pozwala sobie na pewien „fétichisme de la littérature”²⁶ i jest (zbyt) „szyta” na miarę poetyki – nie ma żadnego związku z kwestią dotyczącą opozycyjnej (politycznej lub/i etycznej?) wartości poetyki. Prezentowana w tej książce analiza po-etyki Blanchot’a i Malraux autorstwa Douglasa Smitha podkreśla wrażliwy na kontekst pogłos pojęć kultury, literatury oraz przestrzeni zapośredniczonej przez obu pisarzy, pochodzący, podobnie jak oni, ze szczególnego historycznego oraz geograficznego momentu zależności różnych politycznych osi oraz sił. Czyż w takim wypadku nie jest dość prawdopodobne, by konkretne typy pisarstwa w naszym młodym tysiącleciu zabierały się do kontestacji „imperium” w rozproszonym globalnym, przenikającym wszystko, wręcz totalitarnym sensie Michaela Hardta oraz Antonia Negriego – czyli globalnym imperium samego rynku²⁷? Z pewnością to, co literackie, w przeciwieństwie do postulatów Bongiego, może być potencjalnie oraz – z uwagi na sam sposób znaczenia – politycznie przekorne, nawet jeśli niekoniecznie specjalnie, wobec pochodzenia nowego (czyli globalnego) porządku świata. W tym kontekście można przytoczyć poglądy Jean Ricardou – pisząc o *nouveau roman*, której część twórców była oficjalnie politycznie zaangażowana, odważnie twierdzi ona, że „paralela między reprezentacją (...) a ideologią imperializmu jest tak silna, iż samo stworzenie antyfiguracywnego tekstu stanowi kontestację imperializmu”²⁸. Valéry oraz jego współcześni zwolennicy²⁹ powiedzieliby podobnie o związku między pewnym typem wysoce zrozumiałego i normatywnego pisarstwa figuratywnego a udziałem w faszyzmie. Krytyk Robert Pickering odczytuje zatem pisarstwo Valéry’ego jako na swój sposób wysoce opozycyjne wobec kolaboracyjnej Francji Vichy w okupowanej Francji: „ce genre d’écriture affirme l’indépendance de la pensée et la liberté de l’imagination créatrice, qualités qui sont particulièrement vulnérables dans ce contexte d’uniformisation, de résurgence et de transformation psychologiques qui est celui de la Révolution Nationale” [ten typ pisarstwa domaga się niezależności myśli oraz wolności wyobraźni twórczej – wartości szczególnie bezbronnych w kontekście standaryzacji, odrodzenia oraz psychologicznej transformacji, czyli rewolucji narodowej]³⁰. Pickering w istocie postrzega złożoność intelektualnej i artystycznej

²⁴Tamże, s. 21.

²⁵Ch. Bongie, *Belated Liaisons...*, dz. cyt., s. 16. Dla szerszego omówienia tej kwestii zob. Ch Bongie, *Exiles on Main Stream. Valuing the Popularity of Postcolonial Literature*, „Postmodern Culture” 2003, nr 1(14).

²⁶A. Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Paryż 1989, s. 33.

²⁷A. Negri, M. Hardt, *Imperium*, przekł. A. Kołbaniuk, S. Ślusarski, Warszawa 2005.

²⁸C. Britton, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory, and Politics*, Londyn 1992; zob. F. Jameson, *Modernism and Its Repressed. Robbe-Grillet as Anti-colonialist*, „Diacritics” 1976, nr 2(6), s. 7–14.

²⁹R. Pickering, *Écrire sous l’occupation. Les mauvaises pensées et autres de Valéry*, „Revue d’histoire littéraire de la France” 1998, nr 6(88), s. 1090.

³⁰Tamże.

prozy Valéry'ego jako „une attaque en regle contre des concepts basés sur la normalisation et la totalisation” [formalny atak na koncepty oparte na normalizacji oraz totalizacji]. Łącząc polityczny opór z etycznym, za przykład kontestacyjnego myślenia przywołuje następujące stwierdzenie Valéry'ego, zadające kłam binarności, od której zależy pewna totalizująca i bardzo wątpliwa przejrzystość moralna: „Il y a de ca victime dans le bourreau et du bourreau dans la victime (...) il y a de quoi passer de l'un à l'autre; et c'est peut-être cette puissance de transformation qui est l'essence même du véritable Moi” [Jest coś z ofiary w rzeźniku i coś z rzeźnika w ofierze (...) wystarczy, żeby jedno mogło uchodzić za drugie i być może właśnie ta transformacyjna moc stanowi właściwą istotę prawdziwego Ja]³¹. Nawet bez rozwodzenia się tu nad uderzającym podobieństwem między słowami Valéry'ego a umiejscowieniem przez Attridge'a tego, co literackie w (etycznej) mocy przekształcenia oraz „innego”, to krótkie odwołanie do pisarstwa Valéry'ego skupia naszą uwagę na kluczowym, a zarazem wysoce problematycznym rozróżnieniu między politycznym i etycznym wymiarem literatury. Kwestia łączenia estetycznych, politycznych i etycznych aspektów literatury oraz jej konsekwencje na przykład w pracach Spivak, Jacques'a Derridy oraz Jacques'a Rancière'a zostały zbadane przez Nicholasa Harrisona³².

„Teoretyczny” lub spekulatywny wymiar literatury – jej, by tak rzec, filozoficzna wartościowość – jest centralnym tematem wielu zawartych w tej książce esejów, choć najbardziej są nią prześiąknięte: esej Julii Kristevej o *French Theory*, prace o Édouardzie Glissant, Maurice Blanchocie, André Malraux czy Emmanuelu Levinasie. Nieustające zainteresowanie tą kwestią można przyjąć za kolejny dowód tego, co Badiou uznaje za niezdrowy związek (francuskiej) filozofii z literaturą. Ponieważ jednak ta książka w przeważającej mierze porusza, głównie za sprawą pochodzenia różnych współautorów, właśnie (francuską/francuskojęzyczną) sferę myślenia, które Badiou uważa za beznadziejnie zszyte z poetyką, pozwala podkreślić coraz częściej uważaną za kluczową kwestię dotyczącą związku między etyką i poetyką, a mianowicie to, że „literackie nie może zostać w pełni zrozumiane teoretycznie, lecz musi się angażować w szczególną czynność (słowo po słowie, linijka po linijce odsłanianego tekstu)”³³. Należy oczywiście zauważyć, że praca Julii Kristevej najczęściej polega na czytaniu, bardzo często na **czytaniu** tekstów literackich (na przykład Prousta lub Collette). Mimo tego pisze ona wyłącznie teorię (i o teorii) – co uruchamia i ilustruje w tej książce jedno z najgłębszych pęknięć poetyki, czyli granicę oddzielającą poetykę jako metadyskurs od poetyki jako praktyki werbalnej/estetycznej. Dla wielu współautorów równie istotne są jednak bardziej „empiryczne” techniki, na przykład *close reading* prozy fikcjonalnej lub autofikcji, zwłaszcza u Richarda Serrano i Davida Palumbo-Liu, ale także u Mary Louise Pratt i Douglasa Smitha. Wywód Roba Wilsona został z kolei oparty zasadniczo na czytaniu tekstów filmowych i poetyckich. A zatem sensem poetyki, jaki wyłania się z tej książki, jest sprzężenie zwrotne teorii i praktyki (jak choćby pisanie/czytanie). Innymi słowy, indywidualne odczytania, które aktualizują etyczne działania konkretnych możliwości lub wymiarów pisania – na przykład etyki literackiej reprezentacji

³¹Cytat pochodzi z aforystycznie i znacząco zatytułowanych *Mauvaises pensées* (pol. tytuł: *Myśli złe i inne*) Paula Valéry'ego [w:] P. Valéry, *Œuvres complètes*, t. 2, Paryż 1960, s. 862. Stwierdzenie to można powiązać z po-etyczną dyskusją skupioną wokół pisarstwa Roberta Antelme'a i Marguerite Duras.

³²N. Harrison, *Who Needs an Idea...*

³³Komentarz Timothy'ego Clarka o Derekui Attridge'u: *Singularity in Criticism*, „Cambridge Quarterly” 2004, nr 4 (33), s. 395. Timothy Clark jest autorem książki *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*, Cambridge 1992.

lub fikcjonalnej czy narracyjnej mediacji – ciągle przecinają się z szerszymi teoretycznymi lub spekulatywnymi podejściami. Na przykład rozróżnienie między autorem a narratorem/protagonistą w marokańskim pisarstwie francuskojęzycznym zostało wskazane przez Richarda Serrano jako *locus* semantycznej złożoności oraz podstawę wyobraźni literackiej światów alternatywnych lub subiektywności. Ponadto relacja autor–narrator–protagonista, tak kluczowa dla „mocy fikcji”, jest równie istotna dla Smitha i jego ujęcia etyki w relacji ja – inny w fikcji oraz innych pracach Blanchot’a oraz Malraux, a także analizie po-etyki autorstwa Palumbo-Liu w powieści J.M. Coetzee’go *Elizabeth Costello*. W tym kontekście warto wspomnieć o Moretti, który w artykule *Conjectures on World Literature* zauważa, że ponieważ „głos narratora” jest kluczową zmienną w formach powieściowych z „literatury światowej”, to nie sposób dokonać prawdziwej formalnej analizy, bez wymaganej kompetencji językowej w niezliczonej liczbie języków – „francuskim, angielskim, hiszpańskim, rosyjskim, japońskim, chińskim i portugalskim na sam początek”³⁴. Jak przekonuje Moretti, badanie „literatury światowej” będzie z konieczności „z drugiej ręki”, „bez żadnego bezpośredniego odczytania tekstu”. Dostrzega on tu nieodwołalne następstwo osłabienia, a nawet zaniku funkcji literackiego kanonu (na którym polega cała czasochłonna technika *close reading*). Podkreśla cenę, jaką płaci się za wiedzę teoretyczną: „rzeczywistość jest nieskończenie bogata; pojęcia zaś abstrakcyjne, biedne”³⁵. Proponuje zatem dwuogniskowe podejście do literatury światowej: podejście, które bierze pod uwagę zarówno geograficzne, jak i historyczne braki ciągłości (drzewo) oraz globalne ciągłości przestrzenno-czasowe (fala), łącząc specjalizację etnolingwistyczną i translingwistyczne oraz transkulturowe komparatystyczne poglądy na krytykę. Te konieczne napięcia między szczegółem a ogółem, empirycznym a teoretycznym, wzorcowym a jednostkowym w tekście literackim, którego czytanie (*close reading*) jest niezbędną częścią, leżą, co już zauważyliśmy, u samych podstaw poetyki i są wyraźnie wpisane w kompozycję tej książki. Aby uhonorować pogląd, że literaturoznawstwo lub poetyka, wedle Spivak, „zależą od tekstury”³⁶, a także uszanować spostrzeżenie, iż „tylko rozsądny system, jak rodzaj analogicznej klasyfikacji przewidywany przez *distant reading*, nie podda się jednostkowości”³⁷, znaczna część tej książki jest poświęcona językowi tekstu oraz zamiarom czytania (od nowa). Znow w zgodzie ze Spivak i jej akcentowaniem „raczej nauki języków, czyli starego dostępu do literackiego szczegółu niż budowania analogii z samych opisów geometrii fraktalnej czy teorii chaosu”³⁸.

W swojej (czysto teoretycznej) pracy „francuska” pisarka Kristeva pokazuje myślenie poetyczne lub *poiesis* w erze globalizacji. Stawia podobną tezę co Glissant, który powołuje się na poetykę relacji – kreatywne budowanie związków lub zderzenie heterogenicznych elementów – jako proces zapowiadający i wierny globalnej epistemologii naszej epoki. Glissant zauważa jednak, że poetyka relacji nie musi być etyczna – ustępstwo to wykazuje pewną rozbieżność między widoczną wiarą w nieskończony etyczny i dysydencki potencjał poetyki według Kristevej a wysoce uprawnionym optymizmem dotyczącym etyczno-politycznych konsekwencji poetyki według pisarza z Martyniki. Co więcej, zamiast określać, jak Glissant, globalną rela-

³⁴F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, „New Left Review” 2000, nr 1, s. 57.

³⁵Tamże. Wnioski z cytowanej w bibliografii książki Morettiego opierają się na tych samych argumentach.

³⁶G. Spivak, *Death of Discipline*, dz. cyt., s. 108.

³⁷Taże, *World Systems and the Creole*, dz. cyt., s. 105.

³⁸Tamże, s. 107.

cyjność oraz kulturową nieprzejrzyistość mianem klucza do poetycznej oraz etyczno-politycznej wartości poetyki, Kristeva waloryzuje (zasadniczo?) „rewolucyjną” oraz (w swej naturze?) emancypacyjną wartość poetyki; to znaczy transgresję składni i logiki za pomocą transwerbalnego, prewerbalnego, semiotycznego lub poetycznego znaczenia. Przekonując ponadto – w sposób przypominający nieco wywód o języku figuratywnym czy metaforyzacji w *Alegoriach czytania* Paula de Mana – że *French theory* zajmuje się przede wszystkim transferem metaforycznym, Kristeva wskazuje *poiesis* jako uprzywilejowaną metodę *French theory*. Związek pomiędzy politycznym a poetycznym jest zatem oparty na jej poglądzie z gruntu zadającego pytania myślenia, na które zezwala lub które wprowadza poetyka „już w momencie wystąpienia języka”. Zatem dla Kristewej poetki, a także libertynki, psychoanalityka czy rewolucjonistki, to podstawowy przedmiot owego „pragnienia opozycji”. Mimo wszystko jednak wyrażone powyżej obawy dotyczące poglądu Bongiego na poetykę, kontestacyjne zamiary lub wartość wywrotowa politycznie nie muszą określać poetyki ani aksjomatycznie, ani empirycznie (na początku, z upływem czasu czy w kontekście globalnym). Tym samym, podejście bardziej historyczne, bardziej dyskryminujące kulturowo lub mniej wykraczające poza kontekst, może prowadzić do innej oceny celu lub potencjału poetyki.

Nie ma jednak pewności, czy to, co Attridge nazywa „jednostkowością” literatury jest rzeczywiście „uniwersalne” ani czy ta uniwersalność jest deskryptywna, czy normatywna. Nie wiadomo też, czy definicja „literackiego” Spivak, które może, lub nie, być tym, co ona sama nazywa (z natury etyczną?) „przeszkodą” lub „innością” zrozumienia³⁹ – uważa przecież wyobrażnię za „wielkie wbudowane narzędzie inności”⁴⁰ – co jednak z pewnością jest tym, co nazywa „głębią literacką”⁴¹, może właściwie rościć sobie uniwersalność w czasie i przestrzeni. Jeśli „jednostkowość dzieła sztuki nie jest wyłącznie kwestią różnicy względem innych dzieł (...) ale przekształcającej różnicy (*transformative difference*), czyli różnicy, która, zawiera w sobie wtargnięcie na pole kulturowe **inności i odmienności** w obszar kultury” i jeśli to twierdzenie uniwersalnie słuszne, w takim razie użycie przez Attridge’a terminu „jednostkowość” nabiera nowej, zgoła ironicznej wartościowości. Jego rzekomy antyesencjalizm zostaje bowiem, przynajmniej w pewnym sensie, obalony przez ukryte założenie, że literatura jest globalnie i historycznie jednostkowa, a jej głębia, moc i etyka wykraczają poza czas, przestrzeń oraz różnice kulturowe.

(...)

Po-etyka

Skoro książka ta próbuje łączyć etykę i poetykę, z pewnością musi się zatroszczyć również o problematyczne połączenie etyki i polityki. Powinna jednak obejmować również historyczny związek poetyki z pojęciami dyskursywnej oraz intelektualnej wolności i odpowiedzialności (wolności tworzenia, wyobrażania, krytykowania oraz odpowiedzialności odpowiedzi na krytykę), a także pojęcia złożoności i nadmiaru. Jak zauważyliśmy wcześniej, do kwestii

³⁹Idąc za myślą Emmanuela Levinasa, Spivak pisze: „...to właściwie przekonujące, że nagłe pojawienie się etycznego stanowi przeszkodę i odkłada epistemologiczne, czyli próbę zbudowania innego jako przedmiotu wiedzy”. G. Spivak, *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Reading*, „Diacritics” 2002, nr 3/4 (32), s. 17.

⁴⁰G. Spivak, *Death of Discipline*, s. 13.

⁴¹Literacka głębia, zdaniem Spivak, stanowi przeciwieństwo zwykłej „społecznej naukowej płynności” (*Death of Discipline*, dz. cyt., s. 106).

dyskursu i subiektywności, znaczenia i odpowiedzialności podchodzi się czasem z punktu widzenia niesubordynacji zarówno imperatywu etycznego, jak i literackiej wyobraźni języka poetycznego wobec imperatywów politycznych lub wręcz hermeneutycznych. Na przykład Joseph Hillis Miller twierdzi, że „urok intelektualnej maestrii obiecywany przez wszystkie (...) hermeneutyczne teorie znaczenia, niezależnie od tego, czy są one społeczne, czy historyczne”⁴² jest podejrzany. Jedną z najbardziej błyskotliwych intuicji tego projektu była właśnie hipoteza, że imperatywy etyczne i poetyczne nie tylko są kompatybilne, lecz także połączone, a ich wspólna zawiłość zależy od obopólnego niezdiscyplinowania, a przynajmniej krytycznego zaangażowania w pokusę lub imperatyw zamknięcia i totalizacji, zwykle nieodłącznego w spiskach i procesach polityki oraz hermeneutyki. Chociaż w niektórych omawianych tu szerzej pracach Levinas zaprzecza takiemu uwikłaniu poetyki oraz etyki, przynajmniej dwa podejścia zaprezentowane w tej książce – zwłaszcza ustanowiona przez Julię Kristewą opozycja między etyką gościnności lub emancypacyjną kreatywnością poetyki a procesem zrównywania amerykańskiego liberalizmu, a także omawiana później poetyka różnorodności Glissant’a – zdają się potwierdzać tę po-etyczną intuicję. Nie są jednak w stanie uciszyć radykalnie niepokojącego i pozostającego bez odpowiedzi pytania o włączenie w ten związek polityki. A zatem z całą pewnością należy szczególnie pamiętać o tym, co nazwalismy aporetycznym napięciem wokół związków między etyką a polityką.

Jeśli chodzi o neologizm „po-etyka”, pozwala on utrwalić pogląd, że poetyka i etyka, literackie i etyczne, są złożone w sposób niemożliwy dla polityki i etyki⁴³. W swojej pracy na ten temat Michael Eskin postrzega literaturę i etykę jako „części continuum, w obrębie którego różnice w sposobie i stopniu określają różnice impetu etycznego”⁴⁴. Biorąc pod uwagę liczbę myślicieli postulujących związek etyki i literatury, Eskin twierdzi, że „ze względu na zależność od pewnych ram teoretycznych i podejścia danego autora etyczna wartościowość literatury (i sztuki w ogóle) została umieszczona (...) w czymś, co można z grubsza podciągnąć pod jej związek z prawdą, tematyką, strukturą oraz użyciem języka, siłą oddziaływania na zmiany percepcji, nieodłączny apel do odpowiedzialności czy możliwość dyskursywnej subwersji”⁴⁵. Podejście Eskina opiera się w dużej mierze na Arystotelesowskim rozumieniu poetyki jako mowy nieapofantycznej. Rozróżnienie między dyskursem apofantycznym a nieapofantycznym polega na „referencyjnym związku danego wypowiedzenia z rzeczywistością i światem”⁴⁶. Arystoteles twierdził przecież, że „nie jest rolą poety odnosić się do wydarzeń rzeczywistych, ale do tego, co może się wydarzyć i jest możliwe w ramach prawdopodobieństwa i konieczności”. Zdaniem Eskina, „większość nurtów współczesnej filozofii moralnej oraz literaturoznawstwa nadal polega na zapośredniczonej wersji (...) semiotyki oraz poetyki Arystotelesa, a więc przyjmuje za pewnik, że fikcyjny, nieapofantyczny, «niepoważny» charakter literatury oraz jej jednoczesna zdolność do robienia spięć w tym, co uniwersalne i szczególne, ostatecznie otwierają pole dla

⁴²J.H. Miller, *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, Nowy Jork 1987, s. 5.

⁴³„Odkąd na zachodniej scenie intelektualnej i kulturowej tradycji starożytnej Grecji pojawiła się etyka jako dziedzina filozoficzna, była zawsze, co wcale nie dziwi, uwikłana w literaturę”, M. Eskin, *On Literature and Ethics*, „Poetics Today” 2004, nr 4(25), s. 575.

⁴⁴Tamże.

⁴⁵Tamże, s. 576.

⁴⁶Tamże, s. 578.

etycznych stylów, bliskich apofantycznemu⁴⁷. Eskin utrzymuje jednak, że musimy zrewidować pogląd Arystotelesa, iż literatura działa jako medium etyczne *par excellence* właśnie ze względu na swój nieapofantyczny status (ponieważ pokazuje obrazy rzeczy, pozostawiając je poza dziedziną „rzeczywistych zdarzeń”). Jego zdaniem, jednym ze sposobów wyprowadzenia poglądów Arystotelesa naprzód będzie przypomnienie tego, co wypracowała poetyka formalistów. Powołuje się zatem na formalizm rosyjski i Romana Jakobsona, według którego każda wypowiedź jest „wynikiem wzajemnej zależności między sześcioma funkcjami językowymi”, a więc „różnice gatunkowe (...) nie są kwestią ontologii czy substancji, ale stopnia przewagi” tych różnych funkcji językowych. Zatem „podejście Jakobsona niezauważalnie przenosi nas do «arystotelizmu bez substancji», który pozostaje w pełnej zgodzie z «przypisaniem literaturze etycznie wzorcowej funkcji performatywnej»⁴⁸. Odczytujemy tekst jako literaturę (nieapofantyczną) na podstawie konwencji instytucjonalnej lub tradycji. Ponieważ jednak dyskursy nie występują „w kontekście natychmiastowej interakcji słownej”, zarówno etyka, jak i literatura są według Eskina „strukturalnie fikcyjne”. Jego zdaniem, apofantyczność jest „fikcją pewnych typów wypowiedzi (np. filozoficznych, naukowych, historycznych), podczas gdy fikcjonalność jest fikcją innych rodzajów wypowiedzi, kiedy to fikcja okazuje się sama ekwiwalentem znaczenia w ogóle⁴⁹. Właściwy temat „fikcji” etyki i poetyki stanowi „człowiek we wszystkich swoich związkach, aspektach i subtelnościach”⁵⁰, zatem literatura oraz etyka dzielą to samo kluczowe zainteresowanie. Eskin przekonuje dalej, że skoro język werbalny jest semiotycznie najbardziej „pojemnym” medium, literaturę można postrzegać jako etykę drugiego stopnia, „etykę lub krytykę etyki jako dyskurs, który dosłownie interpretuje etykę”. Powołując się na teorie interpretanta Charlesa Peirce’a, uważa, że literatura może tłumaczyć etykę na „bardziej rozwinięte [bardziej «pojemne», bardziej uniwersalne i **konkretne**] znaki”⁵¹.

Inną idealizację literatury (w bardziej lingwistycznym ujęciu) wyraźnie widać w odczytaniu Jana Jakuba Rousseau przez Paula de Mana, w którym stwierdza, że skoro „polityczny los człowieka strukturalizowany jest jak model językowy i z niego wyprowadzany, a przy tym model ten istnieje niezależnie od natury i niezależnie od podmiotu”, polityka pochodzi z „napięcia między człowiekiem a jego językiem”⁵², a więc „daleka od represji tego, co polityczne, jak chciałby Althusser, literatura skazana jest na pozostanie prawdziwie politycznym typem dyskursu”⁵³. De Man sugeruje zatem, że „jedyną prawdziwie «polityczną» formą aktywności jest pisanie, czytanie oraz omawianie literatury (teraz definiowanej jako specyficzne, świadome użycie języka) – stanowisko to podjął Miller i zamienił po prostu «etykę» na «politykę»⁵⁴. Kluczowy, zdaniem Vincenta Pecory, dla tej „oświeceniowo/romantycznej wiary w naturę

⁴⁷Tamże, s. 580.

⁴⁸Tamże, s. 583.

⁴⁹Tamże, s. 586.

⁵⁰Tamże, s. 587.

⁵¹Tamże, s. 587–588.

⁵²P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przekł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 189.

⁵³Tamże.

⁵⁴V.P. Pecora, *Ethics, Politics and the Middle Voice*, „Yale French Studies” 1991, nr 79: *Literature and the Ethical Question*, s. 213.

i moc *poiesis*⁵⁵ jest pogląd na literaturę reprezentowany nie tylko przez de Mana, ale także Jeana Baudrillarda. Z tego punktu widzenia literatura to **najbardziej polityczny** styl dyskursu, bowiem język literacki jest „najbardziej świadom swojej fikcyjności”⁵⁶. Jednak, jak proponuje praca Eskina oraz na co bez wątpienia przystaliby pozostali wspomniani wyżej myśliciele, dyskursy: polityczny, naukowy i etyczny są zależne od siebie u swych podstaw, bowiem powstały na fikcyjnych apostrofach. Etyka w perspektywie historycznej zajmuje się znaczeniem wypowiedzi (ich słusznością, niesłusznością, cnotą, wadą itd.) oraz tym, czy owe wypowiedzi są prawdziwe. Zdaniem innych – na przykład Thomasa Keenana – najwidoczniej chodzi nie tyle o fikcję (jej stopień), ile raczej o semantykę nadmiernego zdecydowania, niezdecydowania albo trudność „nieskończoność”, lub „niezdecydowanie różnic”, „niemożliwość totalności”⁵⁷, które wyróżniają język literacki.

Postmodernistyczna przerwa w humanistycznych i subiektywnych paradygmatach, jak to ujmuje Keenan, wydaje się zatem umacniać zgodność poetyki i etyki: „doświadczenie nieznośnej złożoności połączone z ciągłą nieuchronnością decyzji jest (...) **otwartością na innych, niemożliwością** lub po prostu trudnością”. Jeśli jednak rozumieć decyzję jako imperatyw polityczny – polityka to w końcu, zdaniem Keenana, „kwestia znaczenia i wiedzy, zamykania i naprawiania”⁵⁸ – wtedy praca polityki pojawia się tu, gdzie leżą granice poetyki i etyki, gdzie mają koniec. Zarówno polityka, jak i po-etyka są z tej perspektywy niezgodne z subiektywizmem: „etyka i polityka – a także literatura – zostają odsunięte, jeśli polegać na konceptualnym pierwszeństwie podmiotu, pośrednictwa lub tożsamości jako podstawy naszych działań”⁵⁹. Ów pogląd na poetykę w związku z hermeneutyką jest do pewnego stopnia zgodny z poglądami Williama Connolly’ego, który w *The Augustinian Imperativ* zaleca, by jednocześnie zaakceptować „niezbędność interpretacji oraz ograniczonego, nieszczelnego i problematycznego charakteru każdego wysiłku”⁶⁰. Widać to także, kiedy Connolly proponuje krytyczny pluralizm jako „etykę” polityki⁶¹. Podczas gdy Connolly niekoniecznie odrzuca podstawowy status „podmiotu, pośrednictwa czy tożsamości”, Levinas i Keenan bez wątpienia to czynią. W tym miejscu należy podkreślić, że kiedy Levinas przychylnie mówi na temat sztuki jako podburzającej krytyczną odpowiedź w formie komentarza lub dyskursu (a dalej zobaczymy, że to pojęcie odpowiedzialności jest w rozumowaniu Levinasa nierozdzielnie związane z etyką), to odpowiedzialności nie tworzy pluralistyczna natura czytania, komentowania lub krytyki, do jakiej zachęca sztuka, którą on akceptuje, ale raczej prosty fakt, że sztuka zachęca do werbalnej odpowiedzi⁶².

Julia Kristeva przypomina w tej książce, że „w świecie coraz bardziej zdominowanym przez technologię wolność staje się zdolnością adaptowania do przyczyn zawsze zewnętrznych wobec jednostki, przyczyn coraz mniej moralnych, a coraz bardziej ekonomicznych”. Wolność

⁵⁵Tamże.

⁵⁶Tamże.

⁵⁷T. Keenan, *Fables and Responsibility. Aberrations of Predicaments in Ethics and Politics*, Stanford 1997, s. 176.

⁵⁸Tamże, s. 176 (wyróżnienie – M.G.).

⁵⁹Tamże, s. 3.

⁶⁰W. Connolly, *The Augustinian Imperative. A Reflection of the Politics of Morality*, Londyn 1993, s. 11.

⁶¹Tamże, s. 30.

⁶²Zob. powyżej, przyp. 61.

jest, jej zdaniem, uwieńczona „logiką globalizacji oraz niepohamowanego wolnego rynku”. Kristeva podkreśla fakt, że poetyka zakłada inny rodzaj wolności. Ta inna wolność, wolność dialogu lub relacji werbalnych, nie podlega żadnej przyczynie, a zamiast tego opiera się na „l'être de parole qui se livre”, czyli wyzwoleniu bycia od języka, które następuje podczas spotkania „ja” z „innym”. Kristeva łączy tę dyskursywną wolność z etyką poprzez greckie pojęcie *ethos* jako wybór schronienia, a więc postać (postać danego gatunku wybierająca takie schronienie lub miejsce zamieszkania a nie inne). Jeśli jednak Arystoteles w swojej *Retoryce* definiuje *ethos* jako moralny skutek wytworzony przez styl mówcy lub dzieła sztuki, to dzięki pojęciom dyskursu i reprezentacji można dostrzec jeszcze silniejszy i bardziej bezpośredni filologiczny związek między etyką a poetyką. Co więcej, jeśli podążać za tą filologiczną myślą, można też powiedzieć, że etyka – słowo początkowo oznaczające wybór „zamieszkania” – jest pozornie sprzeczna z ideą globalizacji, która oznacza dynamiczne przeniesienie lub rozprzestrzenienie, w przeciwieństwie do stabilności sugerowanej przez mieszkanie czy habitus.

W pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku etyka, poetyka oraz *a fortiori* ich koniugacja z pewnością mogą się wydawać nieodwracalnie zdewaluowane. Oba dyskursy można uważać za nieco nie z tego świata, a ich transcendentny moralizm i estetyzm odpowiednio sprawiają nierozsądne, niemal szalone wrażenie w czasach, kiedy skonfliktowane bliźniacze skrajności relatywizmu i fundamentalizmu prowadzą do utraty cierpliwości i tak już dręczącej polityczny dyskurs. Można jednak postrzegać poetykę i etykę – zarówno zwrot etyczny, jak i lingwistyczny – jako świadków lub sumienie, a nie alibi polityki XXI wieku. Słoweński filozof Slavoj Žižek poleca wartość „etyki politycznej, pozapolitycznego wysiłku, by chronić polityczne”, chociaż Keenan nie akceptuje takiego oddzielenia politycznego od polityki i uznaje je za donkiszotowską fantazję „kolejnego końca ideologii”⁶³.

Tłum. Anna Rogulska

⁶³T. Keenan, *Fables and Responsibility...*, dz. cyt., s. 155, 186.

Wytwarzanie

p twórczość Piotra Pazińskiego
r a praktyki codzienności

z

e

strzeni

Cezary Rosiński

Marta Mizuro w swojej recenzji *Pensjonatu* Piotra Pazińskiego zasugerowała, że mieszkańcy żydowskiego domu wypoczynkowego, który odwiedza główny bohater, mogą być nie tyle faktycznie spotkanymi dawnymi znajomymi, ile wytworami jego pamięci, duchami zamieszkującymi to miejsce. Ta interpretacyjna wątpliwość pozwala spojrzeć na cały prozatorski dorobek autora jak na wytwarzanie przestrzeni dziś już nieobecnej, ale ciągle stanowiącej jedną z warstw miejsca, jej miniony charakter.

Aby ta postawiona na wstępie interpretacyjna wątpliwość zyskała kształt rzetelnej lektury, należy określić wstępne założenia. Przestrzeń performatywna, zgodnie z sugestią Eriki Fischer-Lichte, rozumiana będzie jako ulotna i przemijająca, nie istniejąca przed, poza czy po przedstawieniu, lecz powstająca w trakcie przedstawienia i dzięki niemu. Nie należy też utożsamiać jej z przestrzenią, w której owo przedstawienie się wydarza¹. Dla jasności wyводу przedstawieniem nazywał będę wszystkie działania podejmowane przez bohatera. To właśnie on jest trzecim elementem równania – bohater określany jako mocny podmiot performatywny, tworzący się w działaniu, będący inicjatorem i sprawcą zmian². Skupienie uwagi na kwestii sprawczości pozwala na pojawienie się w refleksji zagadnień związanych z praktyką i działaniem, przywołuje więc temat przestrzeni i wszelkich aktywności podmiotu kierowanych wobec niej.

Celem wyprawy głównego bohatera, będącego jednocześnie narratorem, jest podwarszawski pensjonat, goszczący przeważnie Żydów, do którego przyjeżdżał wraz z babcią, jeszcze jako małe dziecko. Uduje się on na wędrowną w dwojakim rozumieniu, wpierw – w sensie fizycznym i geograficznym, dociera na prowincję, by odwiedzić miejsce letniskowe, gdzie po raz pierwszy pokonywał leśne trasy, eksplorował zakamarki obcego budynku i spotkał wielu starych ludzi. Teraz chce sprawić, by to miejsce ożyło powtórnie dawnym życiem – i to jest drugi rodzaj podróży: pamięciowy, wyobraźniowy, odtwórczy i wreszcie – wytwórczy³. Mężczyzna otwiera się na inność tego miejsca, czego efektem jest wędrowne wygnanie z teraźniejszości i realnej przestrzeni. Dopiero wtedy może przywrócić to, co nieobecne dziś w znajomym miejscu⁴; stąd bowiem bierze się jego poczucie wyobcowania, pewnej nieadekwatności i pesymistyczna świadomość tego, że to, co przemija, jest stare i pozbawione szans na kontynuację⁵.

Najbardziej problematyczna w *Pensjonacie* pozostaje właśnie kwestia zniewolenia bohatera przez przeszłość, jego niemożność odłączenia się od porządku przodków i jednoczesna chęć pozostania wśród nich. Bezimienny mężczyzna jest „ostatnim z łańcucha pokoleń, uczepionym na samym końcu” (P 134), jego działania prowokowane są niejako niesamodzielnością i koniecznością. Musi żyć życiem umarłych, „ze swoim piętnem tego, co było i co z chwilą, kiedy odeszli, na powrót zapadło się w nicość. Ich życie i moje – mówi bohater – wśród cieni, pośród duchów i z duchami – zamiast promieni świeżego słońca” (P 74). Pod koniec powieści próbuje przecież uciekać, ale nie może, trzymany przez przodków w stalowym uścisku, który przykuwa go do miejsca i siłą włącza do pokolenia jego babci. Skazany na mentalne tkwienie w pensjonacie, stara się przywrócić do życia opuszczony budynek – „wszystko, co tutaj robię, to archeologia pamięci zapadłej w mroku” (P 73), to możliwość snienia o miejscu. Brak łączy

¹ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 174.

² Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 56.

³ Zob. Ł. Najder, *Z pamięci*, „Tygiel Kultury” 2010, nr 4/6, s. 169–170; M. Olszewski, *W gabinecie figur woskowych*, „Akcent” 2010, nr 4, s. 114.

⁴ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 107–108.

⁵ Zob. P. Paziński, *Pensjonat*, Warszawa 2010, s. 103. Wszystkie cytaty pochodzą z niniejszego wydania – w tekście oznaczone jako P z numerem strony.

się tutaj z subiektywnością – wszystko, co pojawia się na scenie wspomnienia, nosi wyraźne znamie indywidualności. Paziński ma świadomość tego, że miejsca, w których żyjemy, są obecnościami nieobecności, musi zatem pokazać to, co już niewidoczne⁶.

Ale aby to zrobić, zmuszony jest znaleźć punkt wyjścia, zbadać materialność, określić status przestrzeni teraźniejszej. Oto reakcja głównego bohatera, gdy dociera do pensjonatu:

Drzwi wejściowe zamknięte. Dzwonek chyba nie działa, w każdym razie nikogo nie udało się nim zawezwać. Cały budynek zdawał się pograżony we śnie. Zatrzaśnięte okna, na tarasie nikogo, pusto na balkonach (P 10).

Na kartach powieści wielokrotnie pojawiają się sygnały tego, że budynek jest opuszczony: „hol i jadalnia trwają bezludnie” (P 26), „cicho tu (...). Martwo” (P 29), zauważa kierownik pensjonatu – jedyny obok pojawiającego się pod koniec utworu pana Jakuba, którego można uznać za żyjącego, wreszcie: „wszystko trwało tutaj w uśpieniu” (P 70). Wątpi także narrator, pyta: „ale czy tu jeszcze ktokolwiek został?” (P 104), jego odczucia potęguje z pewnością wszechobecna mgła, w której tonie dom wczasowy⁷. Końcowości pensjonatu przeciwstawiona zostaje, reprezentująca wszelkie siły vitalne natura, która „pragnie zemścić się na starych murach za całą ich nędzę i niedołęstwo i pochłonąć ze szczętem, żeby nie pozostało po nich nawet najlżejsze drgnienie pamięci” (P 127).

Kontakt z samym budynkiem wywołuje reakcję, puste pomieszczenia wciąż wypełnione są przecież wypowiedzianymi niegdyś zdaniami. Może właśnie dzięki tej schyłkowości wszystko to, co przeżył, wraca do narratora, przeszłość na każdym kroku zaskakuje go i dopada. Wzrasta w nim gorzka świadomość ulotności dziedzictwa, poczucie, że istnieje ono tylko wtedy, gdy istnieje on sam. Przestrzeń wspomnień i widm, cały ten spektakl, rodzi się na styku jego pamięci i odnalezionych w budynku artefaktów. Opowiedziana, a właściwie: odegrana na kartach *Pensjonatu* historia to ostatni moment obecności przed unicestwieniem. Mężczyzna wykorzystuje tę szansę, dlatego że przywracanie dawnej postaci miejsca – choćby tylko jako przedstawienia wyobraźni – potrzebne jest mu po to, by zachować ciągłość, ciąży na nim przecież przymus przekazania świadectwa kolejnym generacjom. Poniewczasie zdaje sobie sprawę, że powinien o takie rzeczy pytać, teraz nie ma już kogo, wszyscy odeszli. Istota ciągłości polega przecież na tym, że każdy element znajduje się wewnątrz, między tym, co wcześniej, a tym, co później. Znalezione fotografie z epoki, prehistoryczne gazety, nawet nieaktualna książka telefoniczna z żydowskimi mieszkańcami muszą pozostać czytelne, ktoś powinien umieć je wyjaśnić, wydrzeć anonimowości i zapomnieniu. Dlatego właśnie pojawiają się duchy dawnych mieszkańców domu wczasowego, a to, co je charakteryzuje, to jednak nie obecność, a jedynie „zjawianie się”. Te postaci czasu minionego zostają zaktualizowane wtedy, gdy bohater decyduje się przywrócić dawną rzeczywistość pensjonatu. Stan, w którym przebywają, to potencjalność. Miejsce, twierdzi Michel de Certeau, istnieje wówczas, gdy jest nawiedzane przez rozliczne przyczajone w nim duchy, które można „wywoływać”. Ten „młody człowiek” – jak nazywają bohatera duchy pensjonatu – wykorzystuje wielowarstwo-

⁶ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 109.

⁷ Zob. P. Paziński, *Pensjonat*, dz. cyt., s. 70, 89, 106.

wość przestrzeni domu wczasowego, jego palimpsestowość, odnajduje przejścia prowadzące do uprzedniej rzeczywistości tego miejsca. Czuje przecież, że „zaraz obok, za ścianą, chowają się oni” (P 101), że żyją w utajeniu.

Praca wytwórcza i praca pamięci potrzebują ruchu, odcisnięcia piętna własnej obecności w zastanej przestrzeni, dlatego bohater Pazińskiego jest dynamiczny; wpierw podróżuje do pensjonatu, następnie przemieszcza się jego korytarzami, spaceruje po otaczającym budynkiem lesie. Dzięki jego sprawczości, odgrywaniu wspomnień, urzeczywistnia przestrzeń. To, co charakteryzuje dom wczasowy stworzony przez działanie bohatera, tę – chciałoby się powiedzieć – „wychodzoną przestrzeń”, to zaistnienie i pojawienie się, nie mamy już przecież do czynienia z niszczącym i opuszczonym budynkiem. Te pojęcia – które de Certeau uznaje za przejawy indywidualnej sprawczości – oddają pierwszeństwo chodzeniu, to dzięki niemu elementy przestrzenne zostają przekształcone, dając im szanse rozwoju i tworząc przestrzenne „wyrażenia”⁸.

W sposób dużo bardziej wyrafinowany przestrzeń wytwarzana jest w *Ptasich ulicach*, na które składają się cztery opowiadania, wszystkie jednak łączą się i przenikają, przez co zbiór najlepiej czytać jako jedną opowieść w kilku odsłonach. A króluje tutaj nieobecność, znikanie, szukanie śladów oraz zbłądzenie w labiryncie ludzkich wspomnień i wielkiej historii w indywidualnym wydaniu. Paziński opisuje żydowski świat, który – nie istniejąc – ukryty jest na marginesie, na styku rzeczy, gdzie szwy i pęknięcia są bardziej widoczne. To świat cieni, przenikających strumieni delikatnego światła, które pojawiają się wszędzie tam, gdzie rzeczywistość została zaprojektowana na siłę, a przeświadczenie o tym, że wszystko można zacząć od nowa, wygrało tylko pozornie. Odtwarza, a może właśnie tworzy światy, które – wykluczając się wzajemnie – otwierają sekretne przejścia, przesmyki, pozwalające zobaczyć więcej, złożyć całość z rozsypanych w powojennej Warszawie śladów. Miejsca, które opisuje, zakamarki, nawet siatka przecznic nie przywierają do gruntu. Miastu konceptualnemu, wytworowi teorii, racjonalistycznego funkcjonalizmu i historii, zupełnie jak w koncepcji de Certeau, przeciwstawione zostaje miejsce doświadczane w praktyce – obecne, choć niewidzialne, anihilowane z map, emanujące życiem pośmiertnym tak intensywnym, że realność współczesności zanika i blednie, oddając życie fenomenom, prywatne, „metaforyczne miasto przenika w ten sposób do zrozumiałego tekstu zaplanowanego i czytelnego miasta”⁹.

„Gry kroków kształtują przestrzeń. Stanowią ośnowę miejsc”¹⁰, powie de Certeau, odnosząc nas ponownie do zagadnienia ruchu, a ten odbywa się w *Ptasich ulicach* na znacznie większej przestrzeni, niż miało to miejsce w *Pensjonacie*. Jego terenem jest Warszawa, dawne ulice: Orla, Gęsia, Kacza, a ruch pozwala wypłynąć temu, co zostało wykluczone na poziomie projektu urbanistycznego¹¹, „odpady” funkcjonalistycznej administracji w postaci żydowskiej przeszłości tych miejsc wracają z wygnania.

⁸ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 99, 100.

⁹ Tamże, s. 95.

¹⁰ Tamże, s. 98.

¹¹ Tamże, s. 96.

Najbardziej widoczne jest to w opowiadaniu *Manuskrypt Izaaka Feldwurma* – interesującym skrzyżowaniu tekstu i działania, występujących obok siebie, lecz tworzących jednocześnie kontinuum przyczynowo-skutkowe. Oto każdego roku w rocznicę wybuchu powstania w getcie rozpoczyna się rytualne wspominanie Izaaka Feldwurma i jego manuskryptu – zaginionej, a być może w ogóle nieistniejącej powieści globalnej, „książka (...) była niezrównaną panoramą epoki, nawet kilku epok. Wojny i rewolucje powstania i okresy prosperity, narodziny i śmierć – wszystko zlewało się w jeden nurt” (PU 112)¹². Od Feldwurma nie było ucieczki, był cieniem, niezbyt wyraźnym, ale prawie namacalnym odbiciem dawnych żydowskich losów. Opowieść o nim przekazywana z ust do ust, ciągle zmieniająca swoje brzmienie legenda przyczyniła się do jego nachalnej obecności. Nie chcąc oddać świata żyjącym, niepokoił wszystkich bez wyjątku, pojawiając się w odległych rejonach miasta, nawiedzając miejsca i znikając niepostrzeżenie.

Bohater opowiadania decyduje się śledzić obecność Feldwurma w teraźniejszej Warszawie, biega za nim po całym mieście, powtarzając kroki i działania żydowskiego pisarza. Przestrzeń zostaje wytworzona poprzez korelację chodzenia po mieście i aktu mówienia, manuskrypt i jego rytualne wspominanie towarzyszą wędrówkom Feldwurma i bezimiennego bohatera. Akt chodzenia – dowodzi de Certeau – jest dla miasta tym, czym wypowiadanie dla języka, to proces **zawłaszczania** systemu topograficznego przez pieszego¹³, a w przypadku Pazińskiego – to przestrzenna **realizacja** Warszawy. Innymi słowy: chodząc po mieście w poszukiwaniu Feldwurma, poruszając się tymi samymi ścieżkami co on, wytwarza taką przestrzeń, która wywodzi się na poły z obecnego wyglądu miasta, na poły z wyobrażeń, wspomnień i dokumentów. Staje się ona szczeliną, tunelem łączącym obecne z minionym.

Obie książki Pazińskiego spaja jedna z wędrownych figur stylistycznych. Jest nią synekdocha, która „rozciąga jakąś część przestrzeni, każąc jej odgrywać rolę czegoś «większego» i podstawić się na jej miejsce”¹⁴. Wytwarzana przez Pazińskiego przestrzeń odkrywa jej palimpsestowy charakter, wybierając spośród wszystkich potencjalności jedną realizację. Przestrzeń w *Pensjonacie* i *Ptasich ulicach* jest rozciąglą, całość zostaje zastąpiona fragmentami, pozbieranymi skrupulatnie resztkami pamięci. Synekdocha zagęszcza je, powiększając szczegół i pomniejszając zarazem całość. Oznacza to, że wytworzona przestrzeń ma ambicje globalne, staje się – tutaj, w tej chwili, w tym przedstawieniu pamięci i wyobraźni – jedyną pełną realizacją.

Casus Pazińskiego udowadnia, że zwrot performatywny związany jest ze sprawczością nie tylko ludzi. Przestrzeń performatywna – przestrzeń spektaklu – wytwarzana jest zarówno dzięki podmiotowi, jak i przestrzeni geometrycznej, która staje się pojemnikiem dla działań momentalnych. Lecz performatywność zakłada także – pisze Ewa Domańska – powtórzenie, gdyż dopiero wielokrotność jest gwarancją tego, by zjawiska mogły zaistnieć¹⁵. Tę wielokrot-

¹²P. Paziński, *Ptasie ulice*, Warszawa 2013. Wszystkie cytaty pochodzą z niniejszego wydania – w tekście oznaczone jako PU z numerem strony.

¹³Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 99.

¹⁴Tamże, s. 102.

¹⁵Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny”..., dz. cyt., s. 49.

ność w przypadku Pazińskiego zapewnia powtarzalność czytania przestrzeni przez jego bohatera. To z kolei, co autor oferuje czytelnikowi, jest przedstawieniem miejsca stojącego się fragmentarycznymi i zwiniętymi historiami, przeszłościami, którym nadaje czytelność, nagromadzonymi czasami, mogącymi się rozwinąć, ale występującymi tutaj raczej jako potencjalne opowieści, zagadki do rozwikłania¹⁶.

Język dzieła literackiego Paziński formułuje w taki sposób, by nie tylko przedstawić rzeczywistość, lecz także prokurować w niej zmiany. Historia jest odtwarzana i powtarzana. Dodatkowo, jak pisze Anna Krajewska, w literaturze „uwalnia się sen, równie realny, jak złudny, przekształcający zdarzenia, manipulujący sekwencjami obrazów, a przecież także doświadczany fizycznie jako lęk, pożądanie, przerażenie, błogość czy zachwyt”¹⁷. W akcie czytelniczym wytworzona przestrzeń zostaje uwolniona, nie ogranicza jej już materia tekstu, to dobry punkt wyjścia do tego, by wprawić oglądających w taki stan, jaki poznał sam bohater, zestawiając wspomnienia z rzeczywistym kształtem miejsc. Tym bardziej że akt lektury każdorazowo rozpoczyna przedstawienie wytwarzania przestrzeni od nowa, oddając czytelnikowi należny mu udział i czyniąc z niego współautora, oferuje bowiem materiał do samodzielnego układania. Właśnie dlatego powieści Piotra Pazińskiego można odczytywać nie jako całość, lecz zbiór fragmentów, dający się porządkować za każdym razem inaczej.

¹⁶Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 109.

¹⁷A. Krajewska, „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 49.

SŁOWA KLUCZOWE:

p r z e s t r z e ń

PRZESTRZEŃ

Piotr Paziński

A B S T R A K T :

Tekst poświęcony twórczości prozatorskiej Piotra Pazińskiego w centrum rozważań umiejscawia performatywną działalność bohaterów, którzy zyskują zdolność wytwarzania przestrzennych sensów, sytuujących się na przecięciu historycznych zaszczości i indywidualnego doświadczenia. Sprawczość postaci zostaje sprzęgnięta z praktykami codzienności w ujęciu Michela de Certeau. Współdziałania bohaterów i przestrzeni rozszerzają kategorię zwrotu performatywnego na sprawczość nie tylko ludzi, lecz także przestrzeni geometrycznej, która – upodmiotowiona – staje się aktywnym uczestnikiem kreowania znaczeń.

u p o d m i o t o w i o n a

performatywność

sprawczość

NOTA O AUTORZE:

Cezary Rosiński – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Do jego zainteresowań badawczych należy najnowsza proza polska, zagadnienie starości i przestrzeni w literaturze. Jako krytyk literacki współpracuje z „Nowymi Książkami” i „Odrą”. Niedawno ukazała się jego książka *Ocalić starość. Literackie obrazy starości w polskiej literaturze najnowszej*.



„Gdzie się zbudziłem”

Joanna Grądział-Wójcik

czyli poranek
w bloku według
Stanisława Barańczaka

Stanisław Barańczak, *Gdzie się zbudziłem*

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało,
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle
trzymam widelec, a tą drugą chwytam
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;
pode mną prześcieradło, materac, podłoga,
nade mną kołdra i sufit; po lewej
ręce ściana, przedpokój, drzwi, butelka z mlekiem
stojąca już pod drzwiami, bo po prawej widzę
okno, a za nim świt; pode mną
przepaść pięt, piwnica, a w niej hermetycznie
zamknięte słoje z kompotem na zimę;
nade mną inne piętra, strych z bielizną
na sznurach, dach, telewizyjne
anten; dalej, po lewej, ulica
wiodąca na zachodnie przedmieścia, za nimi
pola, szosy, granice, rzeki i przypiływy,
oceanu; po prawej, już w szarych zaciekach
świtu, inne ulice, pola, szosy, rzeki,
granice, mroźne stepy, lodowate lasy;
pode mną fundamenty, ziemia, otchłań ognia,
nade mną chmury, wiatr, blednący księżyc,
ledwie widoczne gwiazdy, tak:

odnaleziony,
przymyka jeszcze oczy, z głową w miejscu
krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów,
przybity do tych wszystkich naraz krzyży
miarowymi ćwiekami dudniącego serca.

Zacząć wypada od tego, co dane zostało w wierszu¹ w sensie jak najbardziej dosłownym: od „niepowtarzalnej prawdy konkretności”² w planie świata przedstawionego, do której taką wagę przywiązywał Stanisław Barańczak. Określenie psychosomatycznej i percepcyjnej sytuacji podmiotu możliwe jest dzięki ustaleniu czasoprzestrzennych relacji, w których ten się znalazł. Tekst lokuje bowiem „ja” w konkretnym „tu i teraz”, determinując jego sposób wysłowienia oraz nadając czytelnikowi kierunek interpretacji – nie ma właściwie w wierszu niczego, czego wcześniej nie byłoby w zmysłach bohatera³, a jego rozbudowany, rozwijający się *in statu nascendi* monolog stanowi odpowiedź na tytułowe pytanie: „Gdzie jestem” oraz siłę napędową dla następujących po nim wersów. Odpowiedź nie wydaje się skomplikowana: podmiot znajduje się w bloku, w swoim mieszkaniu, we własnym łóżku; jego przebudzenie ma charakter w pełni fizyczny, dający się odnieść do potocznego doświadczenia dezorientacji przestrzennej, która towarzyszy nam zwykle w nowym, obcym miejscu – otwierając oczy, nie potrafimy się odnaleźć, określić, gdzie jesteśmy. Bohatera zawodzi czucie głębokie, nie działa sprawnie zmysł propriocepcji, który wiąże się ze świadomością lokalizacji ciała w przestrzeni, dlatego też dwa pierwsze wersy wypełniają krótkie pytania, pięciokrotnie, jakby w popłochu i nerwowości powtarzające zaimek pytający. Tekst rozpoczyna się tym samym od specyficznego „układu skracania”, redukcji fraz w celu doprecyzowania znaczeń (odwrotnie niż w Peiperowskim układzie rozkwitania⁴): „Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest” i ten swoisty redukcjonizm poznawczy, mimo zataczania przez wiersz coraz szerszych kręgów w przestrzeni, będzie nam towarzyszył w dalszym jego ciągu. Bohater stara się ustalić swoje położenie i relacje ze środowiskiem zewnętrznym – „gdzie jest / strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie / dół?” – i wysiłek ten zajmuje niemal cały tekst, który wyjaśnia też przyczynę tej dezorientacji – zaburzenia propriocepcji związane są bowiem ze specyficzną sytuacją architektoniczną, która oddziałuje na sposób językowego poznawania świata⁵. Poczucie zagubienia i niekoherencji obrazu własnego ciała znajdują tu bowiem odbicie w dezintegracji na poziomie składni.

Myślenie o świecie zaczyna się zatem od ciała. Próbuje rozpoznać strony świata, podmiot lokuje punkt orientacyjny we własnym ciele, jakby na nowo je odnajdując i nazywając. Sytuacja jest zgoła gombrowiczowska: ja, niczym Józio w *Ferdynandzie*, budzi się we własnym pokoju z wrażeniem obcości i próbuje odbudować swoją tożsamość, zaczynając od uporządkowań somatycznych: „to ręka, w której zwykle / trzymam widelec, a tą drugą chwytam / nóż lub wyciągam ją na przywitanie”. Zbudzić się, znaczy być świadomie, co możliwe jest dzięki reinkorporacji „ja” (umieszczenie to wszak ucieleśnienie) i przywróceniu bądź nadaniu przezeń światu porządku: „Obecność ciała **tutaj** koordynuje doświadczenie przestrzeni, określa osie postrzegania i odmierza egzystencjalne dystanse. Ruch i czas stają się zasadniczymi komponentami tego rodzaju doświadczenia,

¹ Wszystkie wiersze Stanisława Barańczaka cytuję za wydaniem: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007. Tekst *Gdzie się zbudziłem* – na s. 102.

² Określenie pochodzi z tytułu wywiadu przeprowadzonego z Barańczakiem. Zob. *Niepowtarzalna prawda konkretności*, rozmawiała Irena Grudzińska-Gross, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 262, 9.11.1996, s. 8.

³ Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 49.

⁴ O układzie rozkwitania u Barańczaka zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 60–62. Szerzej o związkach wczesnej poezji Barańczaka z koncepcją Tadeusza Peipera na przykładzie *Dziennika porannego*, który wyrasta z ducha i w krytycznej kontynuacji myśli przywódcy pierwszej awangardy, pisałam w tekście „Zmiażdżona epopeja”. *Dziennik poranny Stanisława Barańczaka a twórczość Tadeusza Peipera*, [w:] J. Grądział-Wójcik, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010, s. 114–130.

⁵ Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Propriocepcja*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej*, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/propriocepcja-394/>> [dostęp: 26.01.2015].

nierozdzielni z przestrzenią”⁶. Dla podmiotu wiersza pytanie o lokalizację staje się tym samym pytaniem tożsamościowym, egzystencjalnym i metafizycznym zarazem, a sfragmentaryzowana i wpisana w przestrzeń cielesność (rozrzucone obie ręce, przymknięte oczy, głowa i dudniące serce) rozpoczyna proces kodowania znaczeń. Mozolne formułowanie rozwlekłej enumeracyjnie odpowiedzi oznacza przeciwdziałanie fizycznej i psychicznej dezintegracji i rozumiane być może jako odbywający się w podmiocie proces samouświadamienia, pokonywania poczucia chaotyczności istnienia i niemocy ciała. Wiersz stanowi zatem próbę uspołnienienia ciała, jedynego punktu orientacyjnego i pewnego źródła odpowiedzi, dzięki któremu odbywa się konkretyzowanie świata.

Sytuacja zostaje opanowana w trzecim wersie, w którym wyraźnie daje się odczuć ulgę: „spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało”. Fragment ten pokazuje, jak z reguły trudne do wykonania głosowego (ze względu na silny tok przerzutniowy i brzmieniowe komplikacje) wiersze Barańczaka korzystają z dykcji języka mówionego, jego intonacji i emocjonalnej dramatyzacji: cytowany wers jest dowodem na poetycką *mimesis* języka, domagając się rekonstrukcji pragmatycznej sytuacji wypowiedzi, która jest tu działaniem właśnie – gestem uspokojenia, opanowania emocji i skupienia. Jednocześnie, co istotne, już w tym wersie podmiot sygnalizuje dystans do własnego ciała: „ja” nie tylko mówi z perspektywy somy (mówi ciałem), ale także spogląda na nią z zewnątrz (mówi o ciele), traktując jako przedmiot obserwacji. Dopiero gdy uświadomi sobie swoją/jego obecność, zaczyna umiejscawiać w przestrzeni pozostałe, coraz dalsze obiekty. Dalszy ciąg wiersza, po dwukropku w 3 wersie, rozpoczyna etap identyfikacji przestrzeni wokół „ja”, uruchamiając pytania o opartą na somatyczności wielowymiarowość i złożoność ludzkiej kondycji, o relacje między materią a metafizyką, ciałem a świadomością.

Przy okazji przełamującego semantycznie wers dwukropka warto zwrócić uwagę na budowę wersyfikacyjną tego tekstu – Jerzy Kandziora pisał o „nieregularnym konturze stychicznego wiersza” i „**workowatej** przestrzeni utworu”⁷. Wydaje się jednak, że budowa tekstu została tu precyzyjnie przemyślana, a opozycje przestrzenne oraz rozrastające się enumeracje wpisane w konstrukcję, która wspomaga krzyżujące się linie podziału. Do „wszystkich pionów i poziomów” przecinających się w tekście dołącza niezgodny podział wersyfikacyjny i składniowy, typowy, rzecz jasna, dla wiersza Barańczakowego, tutaj z umiarem wykorzystujący semantyzację klauzul. Tekst rozpada się na trzy części oddzielone dwukropkami: dwa pierwsze wersy i połowa trzeciego budową składniową podkreślają nerwowe przebudzenie, o czym była już mowa; dalej następuje umiejscowienie ciała w przestrzeni, która rozrasta się fragmentarycznie, ewokowana przez oddzielone średnikami frazy wchodzące w skład jednego zdania, aż do kolejnego dwukropka w wersie 24. To miejsce drugiego przełamania semantycznego, gdy po najdłuższej części opisowej podmiot uświadamia sobie swój stan: „tak: / odnaleziony”. Wers rozpada się tu w miejscu średniówki i następuje zasadnicza dla tekstu zmiana osoby mówiącej – z pierwszej na trzecią. Stychiczność utworu uzasadnia poetyka „jednego tchu”⁸ – ekspresja pytań przypominających monolog wewnętrzny wyhamowuje jednak, gdy monolog zmienia się w jedno długie, starannie uporządkowane interpunkcyjnie zdanie. Przy

⁶ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 67–68.

⁷ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 105.

⁸ Chodzi tu rzecz jasna o charakterystyczną dla Barańczaka poetykę wiersza, sygnowaną tytułem wiersza *Jednym tchem*, który rozpoczynał tomik pod takim samym tytułem, wydany po raz pierwszy w grudniu 1970 r., a przedrukowany w *Dzienniku porannym* dwa lata później. Wiersz stanowi długie, niedokończone, rozbite na nierówne wersy zdanie, wykorzystujące konstrukcję układu rozkwitania, wypowiedziane na jednym oddechu i regulowane jedynie interpunkcją, umieszczającą przecinki zwłaszcza w środku wersu; przerzutnia tnie tu zdania antyskładniowo, uwieloznaczając pozostawione w klauzulach wyrazy poprzez wykorzystanie napięcia między intonacją wersową i zdaniową. Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań...*, dz. cyt., s. 121–123.

tym nie jest ono tak trudne do artykulacji jak na przykład w wierszu *Jednym tchem*, charakterystyczny dla Barańczaka tok askładniowy zostaje tu bowiem neutralizowany czy łagodzony krzyżującym się z nim tokiem enumeracyjnym, a silnych przerzutni jest stosunkowo niewiele. Co ciekawe, połowę z 28 wersów stanowi trzynastozgłoskowiec w tradycyjnej odmianie ze średniówką po 7. sylabie oraz stałym akcentem paroksytonicznym w klauzuli i przed średniówką. Występuje on w przeplocie z jedenastozgłoskowcem w równie klasycznym rozmiarze (5+6), pojawiającym się dziewięciokrotnie, przestrzegającym regularności akcentowej w średniówce i klauzuli. Pozostałe 5 wersów to dwa dwunastozgłoskowce (2. i 4. wers), jeden dziesięciozgłoskowiec (1. wers) i dwa dziewięciozgłoskowce (11. i 15. wers). Najwięcej nieregularności sylabicznych pojawia się w pierwszych czterech wersach (10-12-13-12), ale gdy sytuacja podmiotu zostaje rozpoznana i „ja” stabilizuje się w przestrzeni, te najbardziej rozpoznawalne formaty sylabika zaczynają się przeplatać, dwukrotnie tylko skracając wers do 9 sylab. Jedenasto- i trzynastozgłoskowiec nadają się doskonale, by pomieścić długie, składniowo rozbudowane zdanie o tendencji do prozaizacji, pozwalają na narracyjną rozległość oraz nadają rozmachu przestrzennemu, nie dopuszczając zarazem do sylabotonizacji, czyli rytmyzacji, która mogłaby potwierdzić otwarcie metafizyczne⁹. Monolog podmiotu zostaje więc zawieszony na nieregularnym powrocie fraz, czasem wyrównujących się na dłuższy czas: sześć kolejnych wersów od 17. do 22., opisujących fragmenty krajobrazu po lewej i prawej stronie, jest regularnie trzynastozgłoskowych. Nie odczuwamy jednak w pełni metryczności, bo poeta skutecznie zaciera ją, przesuwając działy składniowe do wewnątrz wersów i osłabiając wobec nich klauzule. Odbywa się tu zatem specyficzna „walka z rytmem”, w pewnym sensie analogiczna do tej, którą opisał Barańczak w interpretacji *Świtów Miłosza*¹⁰: na wyczuwalny w głośniejszej lekturze spokojny tok jedenasto- i trzynastozgłoskowca nakłada się przeciwdziałający wyrównaniom porwany tok składniowy. Średniki aż siedmiokrotnie tną zdanie, szatkując je na fragmenty, z których każdy rozpoczyna się spojrzeniem w inną stronę świata, wyraźnie wskazując na nierównomierną ich dystrybucję: „pode mną” i „po lewej” pojawiają się częściej niż „nade mną” i „po prawej”. „Workowatość” wiersza okazuje się zatem pozorna, a kontur stychniczny dokładnie przemyślany, logiczny i porządkujący wypowiedź – z jednej strony, krzyżują się tu ze sobą tylko dwa dominujące w polskim wierszu sylabicznym i najbardziej rozpoznawalne formaty, z drugiej – metrum sylabiczne przeciwstawia się nielicznym nieregularnościom.

Wróćmy do początkowego zwrotu semantycznego (po pierwszym dwukropku), gdy bohaterowi udaje się określić ułożenie własnego ciała: „to jest moje ciało, / leżące na wznak”. „Ja” przyjmuje postawę horyzontalną, nieaktywną, spoczywając w swym łóżku nieruchomo jak przybity do krzyża. „Na wznak” znaczy bowiem na plecach, ale też „ułożony w znak”, czyli stający się znakiem, poprzez rozłożenie rąk na lewo i prawo – również znakiem krzyża. Podmiot znajduje się w „miejscu / krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów”, a jego ciało stanowi tu centrum wszechświata, jest antropocentrycznym punktem orientacyjnym, wokół którego w kolejnych wersach rozrasta się opisywany stopniowo krajobraz. Zanim jednak uruchomią się odwołania sakralne i metafizyczne konteksty tego wiersza, wykorzystującego obrazowanie pasywne oraz polisemię słowa „krzyżować się”¹¹, warunkującym go punktem wyjścia, „przestrzenią mówiącą”

⁹ O znaczeniu rytmu w poezji Barańczaka i jego metafizycznym światopoglądzie pisała szeroko Joanna Dembińska-Pawelec w książce *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.

¹⁰ S. Barańczak, *Tunel i lustro. Czesław Miłosz: „Świty”, [w:] tegoż, *Pomyślane przeпаście. Osiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, w układzie i oprac. J. Tambor, R. Cudaka, Katowice 1995, s. 9–21.*

¹¹ Zwraca na to uwagę w swojej interpretacji Krzysztof Kłosiński. Zob. K. Kłosiński, *Ponad podziałami*, [w:] *„Obchodzę urodziny z daleka...”*. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 24–25.

w wierszu jest poetycko skonstruowana, zaproszona doń sceneria mieszkalnego bloku początku lat 70.

Architektonicznie tekst został rozpięty na spacialnych określeniach, „dosłownie naszpikowany słowami i wyrażeniami mającymi związek z przestrzenią i ruchem w przestrzeni”, rozpisany opozycjami na stronę prawą i lewą, górę i dół, co skłania, „aby klucza do ogólnego sensu wiersza poszukiwać w jego potraktowaniu przestrzeni”¹², by zacytować Barańczaka piszącego o wierszu Juliana Przybosia *Notre-Dame*. Gdyby przejąć strategię interpretacyjną od autora, który w liryku awangardzisty dostrzegł zapis przeżyć i wrażeń podmiotu znajdującego się w katedrze, przerażający się w stosunek rozumienia, to blok Barańczaka, tak jak katedrę Przybosia, pojmować należałoby w kategoriach relacji między człowiekiem a blokiem: przestrzeń katedry czy bloku jest zarazem doświadczana cielesnie i wywiera wpływ na stan ducha obcującego z nią podmiotu. Spróbujmy zatem zrekonstruować sytuację liryczną, przepuszczając własny tekst Barańczaka „przez sito zatrzymujące takie właśnie **spacjo-kinetyczne** jednostki znaczeniowe, tj. słowa i wyrażenia nazywające lub określające lokalizację, ruch, kierunek, pozycję względem czegoś, rozmiar itp. czy to obserwatora, czy jakiegokolwiek obiektu opisu”¹³. Zostały one w wierszu dobrane tak, że układają się w (dodajmy od razu: silnie obciążone kulturową symboliką) kontrastujące pary: lewo – prawo, góra – dół, wewnątrz – na zewnątrz, otwarte – zamknięte, ruch – bezruch.

Odnajdywanie się „ja” zaczyna się od płaszczyzny horyzontalnej: po lewej mamy widelec, a po prawej nóż; „po lewej” wzrok dosięga przez ścianę do przedpokoju do drzwi i butelki z mlekiem; po prawej stronie są już tylko okno i szary świt. Następnie podmiot analizuje oś wertykalną: „pode mną” prześcieradło, materac, podłoga, kołdra, sufit, a dalej pod podłogą – kolejne piętra, piwnica i słoje z kompotem; nad sufitem – następne piętra, strych, sznury z bielizną, dach i anteny telewizyjne. Tu na razie się zatrzymajmy, zanim „ja” sięgnie wzrokiem poza betonowe mury: wiersz oddaje architektoniczne realia mieszkania w wielopiętrowym bloku, mieszkania wypełnionego typowymi sprzętami i rekwizytami, wybiera elementy wskazujące na zadomowienie i praktyczne czynności życiowe: gotowanie, przechowywanie, pranie oraz oglądanie (telewizyjne, propagandowe okno na świat). Wiersz z *Dziennika porannego* to zatem jeden z wielu tekstów Barańczaka, których scenerię stanowi budownictwo mieszkaniowe czasu PRL-u, poddające próbie zarówno estetyczny, jak i humanistyczny aspekt pojęcia architektury. Temat blokowego doświadczenia pojawia się dyskretnie już w tym tomie, rozwija w *Sztucznym oddychaniu* i powraca ze wzmoczoną siłą w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*, zwłaszcza w cyklu *Kątem u siebie* (*Wiersze mieszkalne*). W analizowanym wierszu znajdujemy zapowiedź eksploatowanej później metaforyki, pewien blokowy wzorzec z wyróżnioną (choć wcale nie ulubioną) porą dnia – porankiem, świtem, znajdujący kontynuację w późniejszych tekstach.

Nazywając przestrzeń, podmiot próbuje zatem się odnaleźć w trzech wymiarach budynku, ale ujawnia również istnienie jeszcze jednego, „czwartego wymiaru”, poszerzającego geometryczną bryłę o relacje tworzące się między blokiem a człowiekiem, wyznaczającego sposób, w jaki obiekt uzależnia zachowanie i postawę przebywającej w nim osoby¹⁴. I właśnie ten „czwarty”, antropologiczny i otwarty na metafizykę wymiar staje się tu najistotniejszy. Na ile bowiem blok i jego wewnętrzne układy przestrzenne programują życie społeczne jego mieszkańca? Jak wpływają na postępowanie i samopoczucie bohatera, jak kształtują jego doświadczenie?

¹²S. Barańczak, *Wzlot w przepaść. Julian Przybóś: „Notre-Dame”*, [w:] tegoż, *Pomyślane przepaście...*, dz. cyt., s. 31.

¹³Tamże, s. 31–32.

¹⁴Zob. M. Reed Hall, E.T. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka*, przekł. R. Nowakowski, Warszawa 2001, s. 15.

Barańczak w późniejszej o kilka lat recenzji tomu *Odczepić się* Mirona Białoszewskiego zauważa: „Nowe osiedla, bloki-pudełka, **wysokościowce** i **mrówkowce** wystające z rozjechanego przez ciężarówki błota, to bądź co bądź stała dominanta naszego krajobrazu, przemożny (choć nieszczególnie atrakcyjny) symbol naszej współczesności, obrazowa forma życia dziejącego się tu i teraz”¹⁵. O ile jednak analizowane przez niego wiersze Białoszewskiego można czytać jako dokument peerelowskiej egzystencji, poetycko przetransponowanego na formę wierszy doświadczenia, jakie niosło ze sobą mieszkanie w jedenastokondygnacyjnym wieżowcu przy Lizbońskiej, o tyle w przypadku Barańczaka nie chodzi o rejestrację zdarzeń, uciążliwych atrakcji i trudny, ale przecież postępujący i możliwy proces zdomowienia. Autor *Dziennika porannego* zamieszkać w bloku nie chce, ponieważ ten staje się dlań symbolem zniewolenia, indoktrynacji, podporządkowania władzy. Nowoczesne modernistyczne budownictwo blokowe, nieuwzględniające historycznej i lokalnej specyfiki miejsca, nierespektujące uczuciowych i estetycznych potrzeb mieszkańców, przynosiło określoną wizję porządku społecznego, która była świadectwem planowania społeczeństwa – projekty architektoniczne miały mieć bowiem zdolność przemiany ludzi. Architektura o abstrakcyjnych, geometrycznych kształtach mogła się stać doskonałym zapleczem dla kształtowania dającej się ideologicznie kontrolować zbiorowości, tłumiąc ekspresję indywidualnego użytkownika. W roku wydania *Dziennika porannego* wysadzono osiedle w St. Louis w Missouri, zaprojektowane przez Minoru Yamasakiego jako modelowy przykład realizacji stylu modernistycznego i nagrodzone w 1951 roku przez Amerykański Instytut Architektury¹⁶. Była to symboliczna „śmierć nowoczesnej architektury”¹⁷, która u nas przeżywała w tym czasie drugą młodość.

Do negatywnych społecznych skutków blokowego budownictwa należała towarzysząca mu funkcjonalna i formalna uniformizacja, niezaspokajająca społecznych i kulturowych potrzeb, niepozwalająca na wyrażenie indywidualnych aspiracji. Co istotne, mieszkaniem tej architektury nie był „w stanie zidentyfikować się nie tylko ze swym miastem, ale i z najbliższym otoczeniem”¹⁸. Ów problem z zdomowieniem, regularność i geometryczność najbliższej przestrzeni, monotonna powtarzalność układów, porządkujących przestrzeń wertykalnie i horyzontalnie zostają w wierszu nie tyle stematyzowane, ile pokazane dzięki krzyżującej różne porządki konstrukcji wiersza, stając się ilustracją słów Zygmunta Baumana: „Wystarczy uczynić układ ulic i domów regularnym, by regularnymi stały się pragnienia i postęпки mieszkańców. Wystarczy oczyścić miasto z wszystkiego, co przypadkowe i niezaplanowane, by działania ludzkie przestały być niesforne, kapryśne i nieobliczalne”¹⁹. Barańczak nie chce, jak Białoszewski, wykorzystywać „poezjotwórczych możliwości, jakie – paradoksalnie – tkwią w jałowym i nudnym pejzażu nowego osiedla”²⁰; nie interesuje go interakcja między literaturą i architekturą, jak w przypadku wierszy z Lizbońskiej, przekładająca się na dostosowanie formy wierszy do

¹⁵ S. Barańczak, *Widok z dziewiątego piętra. Pożegnanie z Białoszewskim*, [w:] tegoż, *Przed i po: szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 21.

¹⁶ Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 159 oraz J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986, dz. cyt., s. 10.

¹⁷ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, s. 165.

¹⁸ Zob. A. Basista, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa–Kraków 2001, s. 121.

¹⁹ Z. Bauman, *Wśród nas, nieznajomych – czyli o obcych w ponowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 148.

²⁰ S. Barańczak, *Widok z dziewiątego piętra...*, s. 21.

nowej sytuacji przestrzennej²¹, nie próbuje przeciwdziałać „nudzie blokowskiej”. Autor *Wierszy mieszkalnych* stara się raczej obnażyć jego degradujący i opresyjny charakter. Analizowany wiersz znajduje się na początku tej drogi, demaskującej nieludzki, czwarty wymiar „maszyny do mieszkania”, poprzez ciąg wyliczeń wskazujących na podstawową i raczej ubogą (intelektualnie i emocjonalnie) zawartość bloku.

Gdy bohater zaczyna stopniowo się orientować w najbliższej przestrzeni, rozpoznając jej regularność („pode mną” i „nade mną” powraca z jednym wyjątkiem w nagłosach, a „po lewej” i „po prawej” w dalszych częściach wersów), zaczyna wyglądać na zewnątrz mieszkania. Przecinające się osie pionowa i pozioma pełnią tu funkcję porządkującą przestrzeń, a ramiona tak wyznaczonego krzyża utożsamione zostają z czterema stronami świata, stanowiąc podstawową figurę podziału przestrzeni, która rozrasta się, stając się coraz bardziej abstrakcyjną i niewyraźną: po lewej mamy ulicę, która wiedzie na zachodnie przedmieścia, dalej pola, szosy, granice, rzeki i przypiły oceanu; po prawej „okno, a za nim świt”, a raczej „szare zacieki / świtu”, dalej „inne ulice, pola, szosy, rzeki / granice”, robi się też coraz zimniej: „mroźne stopy, lodowate lasy”. Świat na zewnątrz nie jest ani optymistyczny, ani różnorodny, raczej anonimowy, monotony i przygnębiający. Być może jego podział kryje w sobie odniesienie do układu geograficznego i politycznego, nawiązując do istniejących za zachodnią „ścianą” krajów otwartych na ocean oraz przestrzeni stepów i lodowatej tundry po drugiej stronie. Silniejsze emocje może budzić przestrzeń rozrastająca się wzdłuż osi wertykalnej, rozpiętej zgodnie z symboliką krzyża między ziemskością a nieśmiertelnością, groźnie brzmi bowiem „pode mną / przepaść pięt” (przygotowana wersyfikacyjnie, podkreślona przerzutnią następującą po dużo krótszym, załamującym nieregularny sylabik wersie), piwnica i „hermetycznie / zamknięte słoje” (skupienie wyrazów tnie przerzutnią, podkreślając zamkniętość), a zwłaszcza znajdujące się najniżej: „fundamenty, ziemia, otchłań ognia. Gdy spojrzeć w górę: strych, sznury i dach (i pobrzmiwający paronomastycznie gdzieś w eterze strach) oraz nieuchwytnie chmury, wiatr i coraz bledsze, niemal niewidoczne księżyc i gwiazdy. Przepaść i piekielna otchłań poniżej wydają się bardziej wyraziste i przekonujące niż zamglona wizja milczącego nieba, a całe to kosmiczne obrazowanie o rodowodzie katastroficznym zostaje strywializowane przez blokową perspektywę.

W obrazowanie zaangażowane zostają zatem wszystkie żywioły: ocean, wody, rzeki, lód, mróz, ziemia, otchłań ognia. Utrwala się perspektywa panoramiczna, niemal kosmiczna, tak jakby zawieszony w środku bloku bohater widział więcej i dalej niż to możliwe. Świat wokół jest nieatrakcyjny i abstrakcyjny, przeraża lub mrozi krew w żyłach. Mamy tu do czynienia z uwewnętrzną, prywatną wersją katastrofizmu, odartą z wizyjnej metaforyki, poczucia wspólnotowości i ocalającego charakteru zagłady – w jego blokowej postaci przypomina on coś w rodzaju „małej apokalipsy”, proroctwa „katastrofopodobnego”. Pozornie stabilna, banalna i trochę nudna codzienność „małej stabilizacji” z mlekiem czekającym co rano pod drzwiami, zapasami na zimę i suszącą się bielizną kryje w sobie niepokojące sygnały, ujawniane w leksyce o negatywnych odniesieniach, wykorzystujących zwłaszcza opozycję zamknięte–otwarte (zamkniętość, hermetyczność, ściana, granice – przepaść, otchłań, stopy, wiatr).

²¹Zamiast wierszy horyzontalnych, przypominających *Leżenia* z tomu *Było i było*, pisze białoszewskie wiersze w wieżowcu i o wieżowcu, swego rodzaju „wierszowce” (wiersze-wieżowce) – spionizowane, dostosowane kształtem graficznym do bryły budynku, oddające stosunki przestrzenne oraz umiejscowienie w nich podmiotu. O poezji powstałej po przeprowadzce na Lizbońską zob. J. Grądział-Wójcik, „Blok, ja w nim”. *Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego*, [w:] *W kręgu literatury i języka. Analizy i interpretacje*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2011.

Zgodnie z symboliką chrześcijańską ramiona krzyża wyznaczały kierunki świata, a każdy szczegół otoczenia wbudowany był w plan zbawienia i obdarzony sensem: ojcowie Kościoła nauczali, „iż prawa belka krzyża wskazuje na wschód, ponieważ z tej strony przychodzi światło”, czyli źródło zbawienia²². Prawa strona Chrystusa odpowiadała zatem *vita aeterna* (życiu wiecznemu), sugerując jego boskość, lewa zaś wskazywała na życie doczesne, *vita praesens*, przy czym pamiętać trzeba, że strony wyznaczano zawsze z perspektywy Ukrzyżowanego. W wierszu po lewej stronie „mojego ciała” znajduje się ulica prowadząca na zachodnie przedmieścia, a światło przychodzące ze wschodu jest „w szarych zaciekach” i zapowiada srogą zimą; krajobraz wokół krzyża zostaje pozbawiony boskiej mocy i światła, zszarzały i wyzuty z nadziei, i tylko otchłń nabiera wyrazistej barwy ognia. Jeśli zatem leżący na wznak człowiek odsyłać ma do Chrystusa na krzyżu, to symbolika zostaje tu dopasowana do blokowych realiów – strywalizowana, sprofanowana i unieruchomiona, podobnie jak bohater wiersza. Mamy bowiem ukrzyżowanie, ale bez perspektywy zbawienia; jest „wznak”, ale nie „znak”. Można powiedzieć słowami Barańczaka, że przebywanie w mieszkaniu ma w sobie „coś z bytu pośmiertnego”²³, sennego „półżycia” bez obietnicy zmartwychwstania. Bohater wciąż leży, przymykając na powrót oczy...

Dominantą emocjonalną tego tekstu jest bowiem jego bezwarunkowa zgoda na bezruch, nie tylko fizyczna, ale i psychiczna pasywność bohatera. „Odnaleziony” w skrzyżowaniu pionów i poziomów mówi, on swojemu życiu „tak” – nie tyle nie może, ile raczej nie chce, nie próbuje zmieniać swego położenia, choć daleko mu też do „chwalcy leżenia”²⁴, jakim był podmiot cyklu wierszy Białoszewskiego, pisanych jeszcze przed przeprowadzką do wieżowca przy Lizbońskiej. Jeśli przyjąć, że „czwarty wymiar” przestrzeni wymusza na nas odpowiednie zachowania, wpływa na emocje, powoduje dostrzeganie uczuć do miejsca²⁵, to u bohatera Barańczaka wyzwała ono przede wszystkim bierne stany psychiczne (dokładnie na odwrót niż w wierszach blokowych Białoszewskiego²⁶). „Wobec miejsc człowiek znajduje się w nastroju. Z kościołem wiąże się nastrój powagi, spokoju i uroczystości, przeciwnie natomiast cyrk czy ruchliwa ulica są miejscem radości, zabawy i wesołości” – analogicznie blok w tym wierszu, przypominający przez skrzyżowanie pionów i poziomów kratę więzienia²⁷, nie wywołuje w „ja” żadnych właściwie reakcji – emocjonalnych i intelektualnych – oprócz jednej: dezorientacji i strachu. Podmiot nie podejmuje starań, by coś w tej rzeczywistości zmienić, nie aktywizuje się, nie próbuje przejąć inicjatywy, by zapanować lub kształtować opisywaną przestrzeń, on jedynie ją zajmuje, przyjmując postawę pokorną wobec rzeczywistości, nawet jeśli nie wiąże się z nią akceptacja jego psychofizycznej kondycji²⁸. Podmiot jest ukrzyżowany czy raczej sparaliżowany – niemocą, biernością, strachem? Zamknięty „hermetycznie” w bloku, bytujący gdzieś między

²²M. Lurker, Misterium krzyża, [w:] tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przekł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 395.

²³S. Barańczak, *Widok z dziewiętego piętra...*, dz. cyt., s. 22.

²⁴Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. *Impuls motoryczny w poezji J. Przybosa*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 11.

²⁵Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 237–238.

²⁶Białoszewski w wierszach z Lizbońskiej porzucił leżący tryb życia i przybrał postawę wyprostowaną, nieustannie stojąc w oknie, zbiegając po schodach, przemierzając korytarze, wychylając się z wieżowca w dosłowny i metaforyczny sposób, zamieszkuje w nim przez nadawanie im znaczeń.

²⁷„Kratka zastępuje wyraziste i wyróżniające się, szczególnie wypełnione sensem i sens narzucające obiekty miejskie anonimowymi skrzyżowaniami i bokami identycznych kwadratów; jeśli kratka coś symbolizuje, to priorytet szkicu wobec rzeczywistości, logicznego rozumu wobec nierozumnego żywiołu; intencję ujarzmania kaprysów przyrody i historii przez wtłoczenie ich w ramy praw nieubłaganych i nie podlegających odwołaniu”, pisał Bauman. Zob. Z. Bauman, *Wśród nas, nieznanomych...*, dz. cyt., s. 148.

²⁸Według Yi-Fu Tuana „ciało nie tylko zajmuje przestrzeń, ale poprzez swoje intencje rządzi nią”. Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 52.

sznurami na strychu a przepaścią pięt, nie „wystaje”, nie wychyla się na zewnątrz jak Białoszewski²⁹, bo też złodowaciały pejzaż i szary, niepewny świt nie zachęcają do tego. W planie świata przedstawionego nie ma ciągu dalszego, ponieważ zblokowanemu w mieszkaniu bohaterowi nie warto się budzić – w przestrzeni metafizycznej wiersza jest ukrzyżowanie, nie ma zmartwychwstania³⁰.

Krzyż to „haniebne poniżenie i pełne chwały wywyższenie, ludzkie cierpienie aż po śmierć i (wynikające z tego) wniebowstąpienie Syna Bożego”³¹ – problem jednak w tym, że w blokowej wersji rzeczywistości ta druga część planu nie może się zrealizować. Pokój wydaje się więzieniem, a łóżko grobem, z którego podnieść się nie można. Ukrzyżowanie rozumieć tu można za to jako karę śmierci, zwyczajowy sposób karania przestępców i niewolników, który Rzymianie stosowali od wojen punickich³². I to niereligijne znaczenie zdaje się w tekście dominować, w blokowych pionach i poziomach dopełnia się bowiem życie ziemskie, ale nic tu się nie zaczyna i nie otwiera, architektura okazuje się bez-duszna i bez Boga, ale za to totalitarna, represyjna i zniewalająca. Według Kandziory ciało we wczesnej twórczości Barańczaka staje się „narzędziem demistyfikacji ideologii” oraz „postawy zgody na to zniewolenie”, a jeśli rejestruje „jego nieefektną, zredukowaną egzystencję w czterech ścianach blokowego mieszkania”, to prowadzi „ku uogólnieniu kondycji ludzkiej”, uwznioślającej życie bohatera³³. Autor monografii zauważa zarazem, że bohater *Dziennika porannego*, a potem *Sztucznego oddychania* „przeżywa swoją drogę krzyżową w peerelowskiej rzeczywistości. W sferze poetyki odpowiada to formule narracyjnej patrzenia z zewnątrz. Tylko narrator usytuowany poza światem wiersza, wizjoner, diagnosta i komentator-moralista, może wpisywać swego bohatera w tradycję biblijnego *sacrum* i porównywać jego los z losem Ukrzyżowanego”³⁴.

W wierszu *Gdzie się zbudziłem* cały dotychczasowy wysiłek podmiotu koncentrował się na ustaleniu swego przestrzennego położenia – pierwszoosobowe „ja” znajdowało się obok, nad i pod, w środku opisywanej sytuacji. W wersji 24. wyznanie „ja” kończy się nagle na zawieszonym po średniówce „tak”, za którym pojawia się trzecioosobowy punkt widzenia. Podmiot spogląda teraz na siebie z zewnątrz, przyjmując perspektywę, która dominować będzie w późniejszych tekstach o podobnej tematyce. Zmiana punktu widzenia „ja” nie oznacza jednak jego uruchomienia, typowego dla modernistycznego widzenia przestrzeni miejskiej³⁵, ruch nie staje się tu źródłem poznania i nie otwiera na świat zewnętrzny. Rekorporalizacji podmiotu nie towarzyszy zatem jego dynamizacja, także w znaczeniu intelektualnym: bohater zostaje umieszczony w określonej sytuacji przestrzennej, architektonicznej i egzystencjalnej, którą opisuje, ale czy potrafi ją zinterpretować? „Odnaleziony” mówi jedynie „tak” i „przymyka (...) oczy” na rzeczywistość, może ze zmęczenia, ale pewnie – odmawiając przebudzenia, które oznaczałoby przyjęcie na siebie

²⁹W tomie *Odczepić się* zamknięty w klatce bloku podmiot wyznaje: „bo co i raz / wystaję / wyglądaniami / obawami / uniesieniami”. Zob. M. Białoszewski, *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980*, Warszawa 1994, s. 73.

³⁰Świt, inaczej niż w wierszach Białoszewskiego, u Barańczaka nie może przerodzić się w dzień. Również w innych wierszach *Dziennika porannego* nad ranem „ciemność gęstnieje”, „o świcie codziennie noc musi się zacząć” (*Och, wszystkie słowa pisane*), a „O wpół do piątej rano (...) ciała kochanków nagie” są spocone „od jawy ciemnej” (*O wpół do piątej rano*). Z kolei w 1.1.80: *Elegii trzeciej, noworocznej z Tryptyku* czytamy: „jak zsyg do śmieci / przepaść czeka pod nami: / u stóp ludnego bloku, / u stóp głodnego globu”, prosząc: „ześlij mi długie spanie / i niech oczy otworzę, / gdy już będzie po wszystkim”.

³¹M. Lurker, *Misterium krzyża*, dz. cyt., s. 389.

³²Tamże, s. 390.

³³J. Kandzióra, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 40-41.

³⁴Tamże, s. 102.

³⁵Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 109.

odpowiedzialności. Natomiast spoglądając na niego „ja” zdaje się rozumieć więcej – nie tylko odczuwa i rejestruje świat zewnętrzny, ale go rozumie, nieprzypadkowo właśnie głowa znajduje się w miejscu krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów. Zniewalająca moc blokowego, a więc systemowego (u)krzyżowania najsilniej wpływa bowiem na sposób myślenia: bohater mieszkający w „jamie z betonu”³⁶ staje się bezdomny, gdy przestaje myśleć i poddaje się blokowej architekturze, gdy „przymyka oczy”, gdy się nie opiera. Patrząc na swoje ciało „ja” dokonuje jego uprzedmiotowienia, przyznając sobie prawo do wartościowania i postawy oceniającej.

Metafizyczne odczytanie zawieszonego w bezimiennej przestrzeni kosmosu ciała w żadnej mierze nie ruguje zatem tego horyzontalnego: bohater, ukrzyżowany przez pion i poziomy bloku, wpisany w jego modernistyczną geometrię i światopogląd, zostaje przybity „do wszystkich naraz krzyży / miarowymi ćwiekami dudniącego serca”. Jeśli jakiś z nich zostaje tu uprzywilejowany, to ten najbliższy ciału – anatomiczny, kręgosłup, będący naszą najbardziej prywatną osią świata, podporą dla ciała, które nie potrafi lub nie chce się wyprostować /zmartwychwstać. Człowiek ukrzyżowany nie znajduje siły, by zmienić swoje położenie, bo nie ma wsparcia z zewnątrz, przyczyną odsensownienia świata wydaje się tu bowiem zamglona, nieoczywista obecność Transcendencji – księżyc zbladł, a gwiazdy są ledwie zauważalne. Człowiek musi zatem sam tworzyć sens rzeczy i właśnie dlatego jego pozycja prowokuje tym razem pytanie o kręgosłup moralny – postawę społeczną, wyznawane wartości i siłę charakteru, dzięki którym można się podnieść i stawić opór. Zagubiony w przestrzeni bloku bohater „odnajduje” jednak tylko swą cielesność, a opis jego stanu pozostaje nadal wybitnie psychosomatyczny: dudniący, a więc nasilony, przyspieszony i głośny rytm serca może wskazywać na strach, przerażenie własnym położeniem – „on” wydaje się przybity do krzyża własnym lękiem, obezwładniony niemocą i tylko jego serce „dudni swą śmiertelność tandetną”, by sparafrasować późniejszy wiersz z cyklu *Kątem u siebie*.

Kolejne teksty *Dziennika porannego* mówią już wprost, dlaczego bohater się boi: w *Kołysance* „ze skroni spływa niktła nitka krwi”, a kiedy przyjdzie „pora (...) wstać”, „w kolczaste obroże musisz wcisnąć szyję”; w *Śpiącym* „dzień jest cięższy”, „dzień jest podstępny, / bez uprzedzenia skacze (...) do gardła”. W późniejszym wierszu ze *Sztucznego oddychania* pod tytułem *N.N. budzi się* powtarza się analizowana wcześniej sytuacja: bohater „Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy”, a głos wewnętrzny przypomina mu o pytaniu, które mu się przyśniło i wytrąciło ze snu i równowagi: „Kim / jestem?”. „Tylko spokojnie. Spokojnie”, pada znana już nam odpowiedź, a podmiot, dystansujący się wobec bohatera, którego nazywa N.N., diagnozuje sytuację: „zbudził się w nowy dzień, nowy lęk (jestem?), nową / niepewność (kim?)”. Blokowe teksty Barańczaka z *Dziennika porannego* dalekie są zatem od optymizmu: „Nie wiem, czy można dziś w tych wierszach odczytać choćby ślad wiary w to, że coś się zmieni – jeżeli jest coś takiego, to chyba na zasadzie *credo quia absurdum*, uporu nie popartego żadnymi empirycznymi danymi”³⁷, twierdził autor. Zmiana, która pojawi się w *Wierszach mieszkalnych*, polega na podjęciu próby odmowy powiedzenia „tak” i wyrażenia sprzeciwu poprzez gest wyprostowania się bohatera, przyjęcia postawy aktywnej i otwartej na świat: w wierszu *Dykto, sklejkę, tekturo, płyto październikowa* „ja” chciałby wstać i być jak „pacierz prosty”, mimo iż pozycja ta okazuje się trudna do osiągnięcia. Bohater *Dziennika porannego* znajduje się jeszcze na moment przed wybudzeniem świadomości, ale to tylko kwestia czasu: „Śpijcie. Jeszcze chwila, / wzniesiecie senne głowy, swoje ciężkie głowy / wzniesiecie wszyscy, którzy za dnia się trudzicie” (*Śpiący*).

³⁶Z wiersza *Mieszkać* z cyklu *Kątem u siebie*.

³⁷S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 114.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja XX wieku

STANISŁAW BARAŃCZAK

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi interpretację wiersza Stanisława Barańczaka *Gdzie się zbudziłem* z tomu *Dziennik poranny*, przeprowadzoną na tle twórczości poetyckiej autora oraz dotychczasowej refleksji badawczej na ten temat. Bliskie czytanie tekstu, zwłaszcza w jego wymiarze wersyfikacyjno-kompozycyjnym oraz symbolicznym, demaskuje psychologiczny czwarty wymiar architektury modernistycznej, zaś analiza psychosomatycznej i percepcyjnej sytuacji podmiotu umożliwia odpowiedź na tytułowe pytanie wiersza, które wykracza poza społeczno-polityczną prawdę konkretną, stając się pytaniem tożsamościowym, egzystencjalnym i metafizycznym.

metafizyka

architektura modernizmu

NOTA O AUTORZE :

Joanna Grądział-Wójcik – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się XX-wieczną i najnowszą poezją polską, ze szczególnym uwzględnieniem linii awangardowej oraz twórczości kobiet. Autorka książek *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy* (Poznań 2001), *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej* (Poznań 2010) i „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), współautorka *Ćwiczeń z poetyki* (red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Warszawa 2006) oraz *Kompozycji i genologii* (red. A. Gajewska, Poznań 2009).

Intonacja w wierszu

średniowiecznym
i sylabicznym

Agnieszka Kwiatkowska

Ćwiczenie:

Proszę zbadać bieg linii intonacyjnej w przywołanych niżej wierszach. Jaki jest jej związek z budową wersyfikacyjną poszczególnych utworów? Czy napięcie między intonacją a podziałem na wersy ma wartość semantyczną?

1 Przetoć stoł wieliki świeboda:

Staje na nim piwo i woda,
I k temu mięso i chleb,
I wiele jinych potrzeb,
Podług dostatka tego,
Ktole może dostać czego.

(P. Słota, *Pieśń o chlebowym stole*)

2 A jacy to źli ludzie mieszczenie krakowianie,
Żeby pana swego, wielkiego chorągiewnego,
Zabiliście, chłopi, Andrzeja Tęczyńskiego!
Boże się go pożałuj, człowieka dobrego,
Iżę tako marnie szczedł od nierownia swojego!
(*Pieśń o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*)

3 Tyś Pan wszytkiego świata. Tyś niebo zbudował
I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował.
Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi
I przykryłeś jej nagość zioly rozlicznemi.

Za Twoim rozkazaniem w brzegach morze stoi
A zamierzonych granic przeskoczyć się boi.
Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają,
Biały dzień a noc ciemna swoje czasy znają.
(J. Kochanowski, *Pieśń XXV z Ksiąg wtórych*)

4 Królowi hymn możnemu śpiewajmy, Kameny!
Bogu naprzód, bez Boga nic nie godno ceny.
On stworzył, On sprawuje, On oświeca tego
Żywotem, szczęściem, sławą. Król sam zna samego.

I to cel jego sprawom. On w pierwszej ojczyźnie,
Gdy moc błąd wziął bezbożny, sam się oparł, iż nie
Zgasła powszechna wiara. Stąd go łaski swojej.
Pan naczyniem uczynił, w pokoju, we zbrojej,

Więtszym obojga szczęścia. (...)

(M. Sęp Szarzyński, *Pieśń VII*,
Stefanowi Batoremu, królowi polskiemu)

Ad 1 Wiersz Przecławia Słoty, znany jako Pieśń o chlebowym stole, powstał w średniowieczu i zachowuje wszystkie cechy systemu intonacyjno-zdaniowego, w którym intonacja współtworzy konstantę wierszotwórczą. Intonacja to brzmieniowy odpowiednik składniowej segmentacji wypowiedzi, który polega na zmianach wysokości tonu głosu zależnie od budowy i znaczenia wypowiedzianych zdań. Intonacja opadająca to kadencja, a wznosząca – antykadencja. W przywołanym wierszu linia intonacyjna wynikająca z budowy składniowej (we współczesnej edycji dodatkowo podkreślona interpunkcją, w polszczyźnie zdeterminowaną przez syntaksę) w żaden sposób nie koliduje z podziałem na wersy. W każdym wersie mieści się kadencja (np. w szóstym) lub antykadencja (wersy 1, 2, 3, 4, 5). Wyliczenie nieskomplikowanych potraw kuchni staropolskiej ujęte zostało w szeregu antykadencji. Ekwiwalencję wersów dodatkowo podkreślają polisyndeton i paralelizm składniowy (sygnalizujące enumerację) oraz deklinacyjne rymy gramatyczne. Utwór napisany jest frazą małą – linia intonacyjna nie zmienia swojego biegu w żadnym z przywołanych wersów. Rozmiar wersów oscyluje wokół ośmiozłogowca (waha się od 7 do 9 sylab), wyraźnie dążąc do wtórnego wyrównania melicznego, dodatkowo wiążąc intonację składniową i wersową. Taka długość wersu dobrze współgra z naturalnym tokiem języka polskiego, w którym – zgodnie z zasadami składni – budowane są całości intonacyjne o zbliżonym rozmiarze.

Ad 2 Pieśń o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego to wiersz średniowieczny intonacyjno-zdaniowy, napisany dużą frazą. W obrębie tego systemu wersyfikacyjnego w dłuższych wersach granica składniowa wyznacza nie tylko klauzulę, ale również przedział wewnętrzny (choć tu zawsze jest słabsza niż koniec zdania). Linia intonacyjna wynikająca ze składni nie kłóci się z podziałem wersowym – klauzula jest zawsze tożsama z finałem kadencji lub antykadencji, a w wierszu brak przerzutni. W obrębie jednak pojedynczego wersu intonacja zmienia swój bieg, a przestrzeń wersową wypełniają antykadencja i kadencja, uzupełniające się wzajemnie pod względem semantycznym. Wyrazista intonacja sprawia, że zmiana przypadająca w połowie wersu jest wyraźnie słyszalna i stanowi swego rodzaju intonacyjną średniówkę (6/7 + 6/7/8). Wiersz oscyluje wokół trzynastozłogowca. Nie jest to jeszcze sylabizm względny, ale można przypuszczać, że taka długość wersu wydawała się anonimowemu autorowi stosowna do opiewania nieszczęsnego losu dzielnego Andrzeja Tęczyńskiego przez analogię do antycznej wierszowanej epiki heroicznej. Zmiana biegu intonacji w obrębie każdego wersu buduje paralelizm intonacyjny (często wsparty paralelizmem składniowym) w partiach poświęconych opłakiwaniu rycerza, a dynamizuje tekst we fragmentach opisujących niecną napaść.

Ad 3 Hymn Jana Kochanowskiego o incipicie „Czego chcesz od nas, Panie” opublikowany wraz ze zbiorem *Pieśni*, to regularny trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie, z paroksytoniczną stabilizacją akcentu przed średniówką i w klauzuli. Intonacja składniowa zasadniczo pozostaje tu zgodna z wierszową, choć nie jest to typową cechą sylabizmu. W wierszu nie ma przerzutni. Bieg linii intonacyjnej (kadencja lub antykadencja) obejmuje cały wers lub – rzadziej – przestrzeń przedśredniówkową bądź pośredniówkową. Budowane układy intonacyjne są symetryczne, dychotomiczne, układane w dystychy, cięte regularną średniówką. Harmonia struktury odzwierciedla wizję opisywanego świata, doskonale zaprojektowanego przez Boga-architekta. Silna meliczność tekstu i liczne paralelizmy składniowe sprzyjają zgodności podziału wersowego i składniowego. Jest to jeden z pierwszych polskojęzycznych utworów Kochanowskiego (powstał prawdopodobnie w latach 1558–1559), możliwe więc, że jego układ intonacyjny zachowuje jeszcze cechy typowe dla liryki średniowiecznej¹. W późniejszych pieśniach Kochanowskiego pojawiają się przerzutnie, ale są one tylko niewielkim zaburzeniem w zgodności toku składniowego i wersowego, zazwyczaj ilustrującego harmonię otaczającego świata.

Ad 4 W *Pieśni VII* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego w obrębie jednego wersu intonacja zmienia się czasem trzykrotnie (w wersach: 3, 5, 6, 8), a nawet czterokrotnie (w wersie 4). Wiersz jest sylabiczny, napisany trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie oraz z paroksytoniczną stabilizacją akcentu przed średniówką i w klauzuli, ma więc identyczną budowę jak wyżej analizowany utwór Kochanowskiego, ale pod względem intonacji bardzo się od niego różni. Dynamika wiersza Sępa Szarzyńskiego ujawnia się nie w budowie wersologicznej, ale dopiero w napięciu pomiędzy wersyfikacją a intonacją². Układ linii intonacyjnej, operowanie różną długością pauzy, unikanie paralelizmów składniowych budują – specyficzną dla tego poety – niesymetryczną strukturę utworu. Taki sposób operowania intonacją ma znaczenie również w planie treści. Szarzyński użył systemu sylabicznego w zupełnie innym celu niż Kochanowski – nie aby oddać harmonię świata, ale by ukazać jego zmienność i nieustanny ruch. Nawet w pochwalnej, dydaktycznej pieśni poświęconej Batoremu uderza zmienność linii intonacyjnej. Celowe, daleko idące rozbieżności pomiędzy tokiem składniowym a wierszowym, rozejście rytmu wiersza i zdania dalece odbiegają od renesansowej twórczości i czynią z Szarzyńskiego prekursora baroku.

¹ J. Pelc, *Wiersze Jana Kochanowskiego w rękopisie Osmolskiego a wczesne wydania hymnu „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary”*, „Archiwum Literackie”, t. IV, pt. *Miscellanea Staropolskie*, Wrocław 1972, s. 66.

² J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2001.

Ars poetyka

– propozycja terminologiczna utworzona od łacińskiego *ars poetica*, sztuka poetycka. Stosując kryterium gatunkowo-tematyczne, można nią objąć co najmniej trzy rodzaje tekstów literackich i meta-literackich tworzących w zachodnim uniwersum kulturowym wyraziste *continuum* od antyku po teraźniejszość:

1) klasyczne poetyki normatywno-opisowe kodyfikujące zasady uprawiania różnogatunkowej twórczości literackiej; 2) właściwe dla liryki modernistycznej wiersze autorefleksyjne poświęcone różnie rozumianej istocie sztuki poetyckiej, często – lecz nie obligatoryjnie – zatytułowane *Ars poetica*; 3) samouczki i poradniki twórczego pisania adresowane do niezawodowych autorów i autorek; także eseistykę poświęconą tajemnikom warsztatu pisarskiego. Ars poetyka pozostaje w związku z takimi terminami, jak autotematyzm, autoreferencyjność czy *mise en abyme*, które w sposób ogólny określają właściwość pewnych zjawisk literackich, lecz odnosi się do konkretnych realizacji tekstowych.

Ad 1 Popularne w dawnej literaturze sztuki poetyckie (*artes poeticae*) formułowały zasady i normy, jakie powinny obowiązywać w twórczości pisarskiej oraz zawierały techniczne wskazówki dla autorów. Zazwyczaj miały postać teoretycznych traktatów, często przybierały formę poematu dydaktycznego¹. Za pierwsze dzieła tego rodzaju uważa się *Poetykę* Arystotelesa i *List do Pizonów* Horacego. Antyczne pojmowanie poezji jako sztuki (gr. *technē*) sprzyjało przygotowywaniu podręczników, określających zasady tworzenia. Potencjalny autor dzieł literackich musiał poznać skodyfikowane reguły i opanować powiązane z nimi umiejętności. W średniowieczu najważniejsze sztuki poetyckie powstały w środowisku paryskim i orleańskim. Do najbardziej znanych osiągnięć tego czasu należą dzieła Mateusza z Vendôme *Ars versificatoria* (XII w.) i Jana z Garlandii *Poetria* (XIII w.). Prawdziwy rozkwit gatunku nastąpił jednak w renesansie, głoszącym powrót *ad fontes*, do antycznego postrzegania sztuki poetyckiej. Powstały wówczas traktaty bezpośrednio nawiązujące do myśli Arystotelesa i Horacego: *De arte poetica*, Marco Girolamo Vidy (1527), *Poetices libri septem* Julius Caesar Scaligera (1561), *Abrégé de l'Art Poétique* Pierre'a de Ronsarda (1565) i wiele innych. Rozwój francuskiego klasycyzmu w XVII wieku przyniósł kolejne rozprawy tego rodzaju, wśród których najważniejszą rolę odegrał poemat Nicolasa Boileau *Sztuka poetycka* (*L'Art. Poétique*, 1674). Silnie normatywny charakter tego tekstu, przeważający nad elementami poetyki opisowej, wywarł ogromny wpływ nie tylko na ówczesną literaturę francuską, ale też na literackie dokonania oświeceniowej Europy.

¹ Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.

W Polsce dzieje tak rozumianych ars poetyk otwiera utwór Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *De perfecta poesi* (O poezji doskonałej, ok. 1630 roku), który cieszył się popularnością w całej Europie. Najwięcej podobnych traktatów powstało jednak dopiero w oświeceniu, w nawiązaniu do wywiedzionej z antyku myśli teoretycznoliterackiej. Do najsłynniejszych należy *Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1788) – adaptacja francuskiej *L'Art poetique* Boileau, traktat Filipa Nerusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) oraz poemat Wacława Rzewuskiego *O nauce wierszopiskiej* (1762). Próby skodyfikowania reguł rządzących literaturą podejmowane były jeszcze – w podobnej formie – w późnym klasycyzmie (m.in. przez Ludwika Kropińskiego, Euzebiusza Słowackiego).

Większość XVII-wiecznych traktatów o poezji powstała w środowisku szkół zakonnych jako usankcjonowany tradycją sposób przekazywania wiedzy o literaturze. Na użytek dydaktyki przygotowany został słynny podręcznik jezuickiego wykładowcy Juwencjusza *Institutiones poeticae et rhetoricae* (1735) czy rozprawa Stanisława Konarskiego *De arte bene cognitandi ad artem dicendi bene necessaria* (1767), która miała służyć pomocą adeptom kunsztu retorycznego². Działalność Komisji Edukacji Narodowej, powołanej w 1773 roku z inicjatywy Stanisława Augusta Poniatowskiego, skłoniła wielu XVIII-wiecznych pisarzy do przygotowania kolejnych podręczników poświęconych poezji i wymowie, mniej lub bardziej odpowiadających założeniom reformy edukacji. Utwory nie podporządkowane dydaktyce pozostawały w zdecydowanej mniejszości. Wśród najistotniejszych tekstów porządkujących wiedzę o literaturze wymienić trzeba powstały jeszcze w XVII stuleciu wierszowany traktat Łukasza Opalińskiego *Poeta nowy* (1661) oraz wspomniany już poemat Wacława Rzewuskiego *O nauce wierszopiskiej* (1762). Większość oświeceniowych sztuk poetyckich była jednak integralnie związana z nauczaniem, choć najważniejsze z nich – *O wymowie w prozie albo w wierszu* Franciszka Karpińskiego (1782), traktat *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* Grzegorza Piramowicza (1792) czy *O wymowie i poezji* Filipa Nerusza Golańskiego (1786) – dystansowały się wobec rygorystycznego formułowania zasad i reguł pisania. W rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* Ignacego Krasickiego (powst. 1798–1799) przedstawienie norm i reguł twórczych także zostało zminimalizowane na rzecz omówienia dokonań literatury europejskiej³.

W tym czasie powstał również najsłynniejszy poemat dydaktyczny polskiego oświecenia: *Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1788), ciesząca się niesłabnącą popularnością aż do początków XIX wieku. Utwór był dwa razy wydany w latach 80. XVIII wieku w warszawskiej drukarni pijarów, po raz trzeci w Wilnie w 1820 roku, a wydanie czwarte poprawione na podstawie uwag autora opracował Franciszek Salezy Dmochowski, przygotowując wydanie *Pism rozmaitych* ojca (1826). Najwnikliwszym wydaniem krytycznym – po edycji opracowanej przez Stanisława Pietraszkę w serii Biblioteki Narodowej w 1956 roku – jest tekst przygotowany do druku przez T.eresę Kostkiewiczową i Zbigniewa Golińskiego

² Zob. T. Kostkiewiczowa, *Wstęp*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 7.

³ Zob. tamże, s. 8.

w tomie *Oświecenie o literaturze* (1993). Dzieło Dmochowskiego miało pełnić funkcję podręcznika w kolegiach pijarskich, ale jego zakres oddziaływania okazał się dużo szerszy. Dzięki połączeniu perspektywy teoretyka literatury, kodyfikatora i krytyka literackiego, autorowi udało się przedstawić ogół poetyckich doświadczeń swojej epoki⁴. Dmochowski wzorował się na *Sztuce poetyckiej* Boileau, ale uwzględnił najnowsze tendencje dotyczące literatury, wiarygodnie odzwierciedlając istniejący stan rzeczy⁵. Wywód teoretycznoliteracki zilustrował omówieniem polskich utworów, przyczyniając się tym samym do rozwoju rodzimej krytyki. Nawoływał do porzucenia postaw zoilowych i wypracowania nowego modelu wartościowania, w którym mądry krytyk stałby się doradcą autora i jego swoistym edukatorem na kolejnych etapach drogi twórczej. Poemat dydaktyczny Dmochowskiego znacznie przekroczył swoją formułę, stając się teoretycznoliterackim rymowanym traktatem i świadectwem nowoczesnego stosunku do twórczości literackiej. Pijarski wykładowca postrzegał poezję jako skarbnicę mądrości pokoleń i przypisywał jej istotną rolę w kształtowaniu reguł społecznego współżycia. Zasady Kwintyliana i sformułowana przez niego charakterystyka retora *vir bonus dicendi peritus*, w epoce oświecenia zostały rozciągnięte na obszar literatury. Osiemnastowieczne ars poetyki wymagały więc od twórców nie tylko biegłości w sztuce, ale i służenia dobrej sprawie oraz postawy nakierowanej na wartości etyczne.

Najistotniejszym zadaniem, jakie stawiali sobie autorzy ars poetyk, było sformułowanie teorii gatunków literackich, omówienie reguł rządzących poszczególnymi konwencjami i ustalenie ich wewnętrznej hierarchii. W tej dziedzinie nawiązania do antyku miały charakter instrumentalny, choć większość oświeceniowych traktatów i poematów wyrażała tęsknotę za polskim eposem, bez wątpienia stanowiącym ukoronowanie gatunków. Epos – w odczuciu oświeconych – stanowiłby świadectwo kunsztu poetyckiego i dowód rozwoju artystycznego polszczyzny, dorównującej pod względem możliwości poetyckich starożytnej łacinie i grece. Niestety XVIII-wieczna ideologia, odwołująca się do empiryzmu i racjonalizmu, w dużej mierze uniemożliwiała wygenerowanie cudowności, niezbędnej do funkcjonowania tak pożądanej konwencji gatunkowej.

Klasyczne, oświeceniowe recepty na stworzenie udanego dzieła, zamieszczane w popularnych sztukach rymotwórczych, zawodne w odniesieniu do eposu, w odniesieniu do innych konwencji gatunkowych były przystępne i łatwe w realizacji. Zręczny wiersz okolicznościowy, miłosną elegię, żartobliwy epigramat czy poprawną mowę pochwalną zdaniem oświeconych napisać mógł każdy, jeśli tylko miał odrobinę zdolności i wydatnie przyłożył się do ćwiczeń. Umiejętności rymotwórcze cenione były w świecie ziemiańskim i dworskim, utwory darowano sąsiadom w prezencie (jak czynił to np. Mikołaj Sęp Szarzyński), przedstawiano na konkursach (jak wierszyki o królewskim piesku pisane m.in. przez Stanisława Trembeckiego), dołączano do przesyłanych upominków (jak prawdopodobnie utwór *Filiżanka* Adama Naruszewicza), wpisywano do sylw szlacheckich, często własnym wspomnieniom czy refleksjom nadając wierszowaną formę. Rozliczne, mniej lub bardziej udane wiersze twórców niezna-

⁴ Zob. M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1988, s. 283; T. Kostkiewiczowa, *Franciszek Ksawery Dmochowski*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 2, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1994, s. 259.

⁵ Zob. Z. Libera, *Rozważania o wieku tolerancji, rozumu i gustu. Szkice o XVIII stuleciu*, Warszawa 1994, s. 231.

nych poświadczają powszechny charakter pisarskich kompetencji, wypracowanych na drodze edukacji w jezuickich czy pijarskich kolegiach. Obfitość nietrudnych zadań, którym każdego dnia trzeba było poświęcić kilkadziesiąt minut skupionej uwagi, pozwalała wyćwiczyć odpowiednie nawyki pisarza rzemieślnika nawet u najmniej zdolnych uczniów. W dobie oświecenia umiejętność napisania okolicznościowego wiersza była równie powszechna i przydatna jak dziś redagowanie SMS-ów czy życzeń świątecznych. Zróżnicowany poziom kompetencji w tych dziedzinach, od rzemieślniczej sprawności po świadectwa niewątpliwego talentu, odzwierciedla ich powszechny charakter.

Przyrodzone zdolności o różnym nasileniu (czasami nawet talent czy geniusz) należy kształtować, analizując dobre wzory i studiując reguły pisania. Naśladowanie powinno jednak służyć wypracowaniu własnych rozwiązań twórczych i indywidualnego stylu. Ślepe przestrzeganie reguł prowadzić może – zdaniem XVIII-wiecznych teoretyków – do wtórności i epigoństwa. Antyczne zalecenie *imitatio* w dobie oświecenia rozumiane jest już inaczej niż w renesansie, a indywidualny charakter praktyki twórczej stopniowo zyskuje coraz większe znaczenie. Przełamywanie istniejących reguł w uzasadniony sposób, w celu wprowadzenia nowej jakości artystycznej staje się pożądane i otwiera drogę myśli nowej epoki, preferującej oryginalność i indywidualizm. Kolejne epoki nie przyniosły nowych sztuk rymotwórczych.

Dawne ars poetyki pozostają jednak cennym dokumentem kształtowania świadomości literackiej i estetycznej wrażliwości. Formalne wymogi w niewielkim stopniu powróciły w modernistycznych manifestach poetyckich, jednak ich – w większości – awangardowy charakter i silne zideologizowanie nie pozwalają traktować tego zjawiska jako kontynuacji dawnych sztuk rymotwórczych, z których płynęło optymistyczne przekonanie, że choć twórcami nieśmiertelnych arcydzieł pozostanie niewielu, uprawianie poezji w podstawowym zakresie dostępne jest niemal każdemu.

Ad 2 W XIX wieku imperatyw kodyfikacyjno-dydaktyczny w odniesieniu do twórczości literackiej zastąpiony został wzmożoną potrzebą autorskiej refleksji zarówno na temat poezji własnej, jak i nowych powinności sztuki poetyckiej w ogóle. Romantyczne postrzeganie poezji jako jednostkowego i niezależnego od sformułowanych reguł aktu kreacyjnego położyło kres popularności dydaktyczno-teoretycznych ars poetyk. Dla szeroko rozumianej formacji nowoczesnej (pooświeceniowej) charakterystyczny stał się natomiast typ utworu, który – przez analogię do ekfrazy rozumianej jako wiersz o obrazie – można określić mianem ars poetyki jako wiersza o wierszu, wiersza o poezji. Podstawą wyodrębnienia kategorii jest w tym przypadku kryterium tematyczne, a nie formalne.

Ars poetykę liryczną uznać można za wypowiedź *stricte* modernistyczną, wyrastającą z idei autonomii wartości estetycznych oraz tematyzacji poszukiwań nowych środków wyrazu dla oddania różnorodnie rozumianej „nowoczesności”, zrelatywizowanej do historycznie określonego

czasu i miejsca. Jej popularności sprzyjają takie dominanty modernizmu, jak esencjalizm (ars poetyka jako próba odpowiedzi na pytanie o istotę literatury z perspektywy jej autonomii), poetyckość (nastawienie na formę oraz metatekstowość) czy konstruktywizm (warsztatowość i tematyzacja reguł wiersza, zgodnie z przekonaniem, że sens leży nie w samych elementach, ale ich nowej organizacji)⁶. Nieobojętne jest tu także strukturalistyczne i fenomenologiczne zaplecze literatury, uprzywilejowujące dośrodkowo zorientowany model poezji, który zwraca uwagę na językowy charakter wypowiedzi, jej formę i strukturę. Ars poetyka ze szczególną intensywnością zjawiska te problematyzuje, poddając je refleksji, a czasem także ilustrując na własnym przykładzie proponowaną koncepcję poezji. Modernistyczne poczucie kryzysu języka i kłopoty z wyrażalnością doświadczeń nowoczesnego podmiotu, zerwanie z mimetycznością oraz skłonność do programowości i teoretycznego uzasadniania działań twórczych⁷ w zasadniczy sposób wzmacniają pozycję samoświadomych sobie wierszy typu *ars poetica*, aspirujących do statusu prototypowego gatunku modernizmu. Utwór, który „myśli o sobie samym”⁸, jest tu pojmowany jako program czy projekt pewnego rozumienia i uprawiania literatury, konstrukcyjny wzorzec zbudowany w celu zademonstrowania możliwości, jakie daje tak pomyślana sztuka poetycka. Dotyczy to zarówno indywidualnych, „osobnych” propozycji autorskich, jak i tych światopoglądowo zaangażowanych, wpisujących się w najważniejsze nurty modernizmu, takie jak symbolizm, futurizm, awangarda czy klasycyzm. Jeśli zatem w centrum modernizmu jako formacji artystyczno-kulturowej umieścimy wariant autonomiczno-elitarny nowoczesnej literatury⁹, to ars poetyka będzie stanowić jego modelową reprezentację. Zakłada ona przypisywane modernizmowi myślenie ekskluzywne, polegające tu na definiowaniu odrębności „poezji”, „wiersza” czy „pisania” na zasadzie odróżnienia od tego, co w tak pojmowanym wariacie sztuki słowa się nie mieści. Asymiluje tym samym właściwe dla tej formacji myślenie biegunowe, jeśli nawet bowiem autorska propozycja przeczy jakiegokolwiek programowości, rezygnuje z definiowania czy ogłasza swą antypoetyckość, uruchamia jednocześnie stosunek opozycyjny wobec tego, co poezją nie jest, polemizując czy grając z „cudzą” wersją literackości. Właściwa byłaby jej także rezygnacja z normatywności i dydaktyzmu na rzecz innowacyjności i indywidualności, swego rodzaju niepodręcznikowość, odróżniająca je zarówno od wersji staropolskiej, jak i późniejszych poradników twórczego pisania.

Ars poetyckość utworu zazwyczaj jest sygnalizowana już jego tytułem odwołującym się do pola semantycznego leksemu „poezja”, choć nie jest to regułą; jednym z bardziej znanych XIX-wiecznych wierszy programowo-metapoetyckich jest sonet Charles’a Baudelaire’a *Correspondances* z tomu *Kwiaty zła* (1857), w polskim przekładzie Antoniego Langego znany jako *Oddźwięki*. W istotnym dla rozwoju poezji modernistycznej kanonie liryki francuskiej trwale zapisały się również takie wiersze-ars-poetyki, jak Théophile’a Gautiera *L’Art* (1852), Artura Rimbauda *Voyelles* (1872; *Samogłoski* także w przekładzie A. Langego), *Art poétique* Paula Verlaine’a (1874; *Sztuka poetycka* w przekładzie M. Jastruna) czy *La jolie russe* Guillaume’a

⁶ Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 24–25.

⁷ Zob. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 53 i nast.

⁸ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 64.

⁹ Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 38.

Apollinaire'a (1919; *Prześliczna rudowłosa* w przekładzie A. Ważyka). Utwory zatytułowane *Ars poetica* mają w swoim dorobku między innymi Jorge Luis Borges (Argentyna), Eliseo Diego (Kuba), Blaga Dimitrova (Bułgaria), Norman Dubie (USA), Vicente Huidobro (Chile), Dana Levin (USA), Archibald Macleish (USA), Rafael Felipe Oteriño (Argentyna). Twórca współczesnej antologii prezentującej *poems about poetry* (2003) umieścił w niej 108 wierszy pochodzących z różnych literatur (głównie jednak z kręgu zachodniego) i różnie zatytułowanych. Polskę reprezentuje w niej tylko Anna Swir (Anna Świrszczyńska) lirykami *Literatka robi pranie* oraz *Spotkanie autorskie* (ang. *A Woman Writer Does Laundry* i *Poetry reading*, tłum. C. Miłosz i L. Nathan).

W XX-wiecznej poezji polskiej po tytuł *Ars poetica* sięgnęli Krzysztof Kamil Baczyński, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Grochowiak, Czesław Miłosz, Leopold Staff. Ich utwory należą do szczególnie często cytowanych i interpretowanych, zaś ogólna liczba polskich wierszy poświęconych sztuce poetyckiej byłaby trudna do oszacowania (wśród najbardziej znanych można wskazać *Poezję* J. Tuwima oraz jego fragment *Kwiatów polskich* rozpoczynający się od słów „Poezjo! Jakie twoje imię?”, *Poezję* W. Broniewskiego czy *Radość pisania* W. Szymborskiej). O żywotności tej tradycji lirycznej świadczy eksperymentalny utwór Zenona Fajfera, twórcy liberatury, czyli „literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozdzielalną całość”¹⁰. Jedną z jej form jest „wiersz emanacyjny” i jego elektroniczny wariant w postaci „wiersza kinetycznego”. Z liberacką *Ars poetica* z tomu Fajfera pod tytułem *dwadzieścia jeden liter / ten letters* (przekład angielski Katarzyny Bazarnik) można się zapoznać na stronie internetowej wydawcy, Korporacji Ha!art¹¹.

Ad 3 Chociaż oryginalna formuła *ars poetica* współcześnie kojarzy się wyłącznie z twórczością liryczną, to przecież w zamyśle antycznych kodyfikatorów bynajmniej się do tej ostatniej nie ograniczała, a nawet pozostawiała ją na marginesach ich zainteresowań. Arystoteles poświęcił swój traktat sztukom naśladowczym: tragedii i (w części, która się nie zachowała) komedii, a także eposowi, sztuka sceniczna pozostaje również w centrum uwagi Horacego w *Liście do Pizonów*. Jeszcze w wieku XVIII, a nawet na początku XIX, termin „poezja” mógł oznaczać literaturę piękną w ogóle – w takim sensie posługiwał się nim np. Gotthold Ephraim Lessing w rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* z 1766 roku. Termin „ars poetyka” może być zatem stosowany również w szerszym zakresie genologicznym, a zwłaszcza w odniesieniu do sztuki powieściopiskarskiej, czy – by zastosować krótszą formułę Milana Kundery – sztuki powieści, *art du roman* uki opowiadania. W tym znaczeniu obejmowałby zarówno eseistykę uprawianą przez pisarzy i pisarki różnej rangi, której tematem są tajniki własnego lub cudzego warsztatu pisarskiego, ogólna bądź szczegółowa historia gatunku, refleksja na temat jego aktualnej kondycji i ty podobne, ale także popularne i liczne dziś samouczki, typu „jak napisać...” czy „ABC

¹⁰<http://www.liberatura.pl> [dostęp: 30.01.2015].

¹¹<http://www.ha.art.pl> [dostęp: 30.01.2015].

pisania”. W pierwszej z tych subkategorii należałoby umieścić zarówno arcydzieła eseistyki „warsztatowej” (np. T. Manna *Die Entstehung des Doktor Faustus* z 1946 r.; polski przekład M. Kureckiej *Jak powstał Doktor Faustus: powieść o powieści*, 1960), jak i autobiograficzno-profesjonalne refleksje genialnego producenta horrorów i thrillerów, Stephena Kinga (*On writing: a memoir of the craft*, 2000, polski przekład P. Breiter *Jak pisać: pamiętnik rzemieślnika*).

Na gruncie polskim tak rozumiane ars poetyki nigdy nie zyskały równie wielkiej popularności jak w kulturze anglojęzycznej. Do klasycznych tytułów wciąż należy *Alchemia słowa* Jana Parandowskiego z 1951 roku, od tamtej pory wielokrotnie wznawiana. W przedmowie do rozszerzonego IV wydania z roku 1965 autor pisał: „Niektórzy z moich czytelników chcieli w [tej książce] widzieć opowieść o własnym warsztacie pisarskim, zamaskowaną przykładami z innych pisarzy, oraz chęć kształcenia literatów, nieświadomych jeszcze tajemnic swego zawodu. W istocie, miałem kiedyś taki zamiar, lecz chciałem go zrealizować w inny sposób, mianowicie stworzyć instytut pod nazwą Szkoły Sztuki Pisarskiej. Projekt przyjęto ze zdziwieniem, zgorszeniem, niechęcią. Zarzucano mi, że chcę założyć «przedszkole geniuszów», a nikt nie pomyślał, że wprowadzenie w sztukę pisarską jest potrzebne nie tylko dla przyszłych geniuszów, ale dla wielu, którzy posługując się słowem w swoim zawodzie, nigdy nie będą pisarzami”¹².

Opisana przez Parandowskiego reakcja miała źródło we wciąż obecnym w polskiej kulturze literackiej pojmowaniu pisarstwa jako wyłącznie sztuki, a nie rzemiosła. Poddanie komunikacji literackiej regułom rynku, które nastąpiło w związku z transformacją ustrojową przełomu lat 80. i 90. XX wieku, radykalnie tę sytuację zmieniło. Dziś, mimo statystyk wskazujących na kryzys czytelnictwa, coraz więcej osób zajmuje się pisanie tekstów aspirujących do miana literatury, toteż zapotrzebowanie na samouczki wprowadzające w podstawy profesji pisarskiej także i w Polsce wyraźnie rośnie. Jedną z pierwszych rodzimych książek tego typu było *Twórcze pisanie dla młodych panien* Izabeli Filipiak (1999), tytułem żartobliwie nawiązujące do odnotowanej w połowie lat 90. fali znakomitych kobiecych debiutów literackich. Jednak wciąż jeszcze wśród tego rodzaju wydawnictw dominują przekłady z języka angielskiego, na przykład *Jak napisać powieść* Nigela Wattsa (tytuł oryg. *Writing a Novel*, tłum. E. Kraskowska, 1998) czy w tej samej serii „Ucz się sam” Wydawnictwa Literackiego *Jak napisać scenariusz* Raymonda G. Frenshama (tytuł oryg. *Screenwriting*, tłum. P. Wawrzyszko, 1998) oraz *Jak napisać powieść kryminalną* Lesley Grant-Adamson (tytuł oryg. *Writing Crime and Suspence Fiction*, tłum. M. Rusinek, 1999). Warto podkreślić, że ich autorzy czy autorki wciąż odwołują się do nieśmiertelnych, arystotelesowskich reguł tworzenia fabuł. W odróżnieniu od modernistycznego kultu wysokiego arcyzmu, współczesny dyktat rynku, w połączeniu z postmodernistycznym zatarciem granic między literackimi obiegami, stworzył doskonałe warunki do rozwoju pisarskiego rzemiosła. Wspierające ów rozwój poradniki można postrzegać jako – niekoniecznie celowe – nawiązanie do tradycji dawnych szkolnych „sztuk rymotwórczych”.

¹²J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1998, s. 10–11.

Do Polski zawitały również tak popularne zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych szkoły i kursy *creative writing*, a jedną z najdłużej funkcjonujących w tej branży instytucji jest powstałe w 1994 roku z inicjatywy prof. Gabrieli Matuszek Studium Literacko-Artystyczne na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przestrzenią, w której poradnictwo literackie znalazło znakomite warunki do rozwoju, stał się oczywiście internet oraz wygenerowane wskutek jego ekspansji nowe gatunki pisarstwa, takie jak blog czy fanfikcja. Dziś za pośrednictwem wyszukiwarki internetowej można znaleźć poradniki pisania wszelkich możliwych tekstów: od użytkowych (CV, list, podanie itp.), poprzez prace szkolne, dyplomowe czy doktorskie, aż po wszelkie popularne odmiany gatunkowe powieści: kryminał, fantasy, powieść historyczną, obyczajową, romans i tak dalej. Większość wydawnictw specjalizujących się w beletrystyce oraz związanych z nimi portali umieszcza także na swoich stronach internetowych zasady opracowywania tekstów i dobre rady dla potencjalnych autorów, w których można przeczytać między innymi: „Pisz jedno słowo po drugim. Gdy znajdziesz pasujące słowo, zapisz je”¹³. Internet jako medium natychmiastowej komunikacji stymuluje szczególnie silną i powszechną potrzebę uzewnętrzniania indywidualnych możliwości pisarskich, toteż nic nie wskazuje na rychły zmierzch współczesnych ars poetyk.

Ewa Kraskowska
Agnieszka Kwiatkowska
Joanna Grądziel-Wójcik

¹³Camenne, *8 zasad dobrego pisania Neila Gaimana*, Portal Literacki Artefakty, 20.08.2014, <<http://www.artefakty.pl/8-zasad-dobrego-pisania-autorstwa-neila-gaimana>> [dostęp: 2.02.2015].

SŁOWA KLUCZOWE:

liryka modernistyczna

sztuka pisarska

T W Ó R C Z E P I S A N I E

A B S T R A K T :

Hasło „ars poetyka” zawiera definicję i charakterystykę tego nowego terminu, nawiązującego do łac. ars poetica.

Proponuje się objąć nim trzy obszary zjawisk literackich i metaliterackich:

- 1) klasyczne poetyki normatywno-opisowe;
- 2) wiersze autorefleksyjne poświęcone sztuce poetyckiej;
- 3) poradniki twórczego pisania i eseistykę poświęconą tajnikom warsztatu pisarskiego.

ars poetyka

NOTA O AUTORKACH :

Joanna Grądział-Wójcik – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się XX-wieczną i najnowszą poezją polską, ze szczególnym uwzględnieniem linii awangardowej oraz twórczości kobiet. Autorka książek *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy* (Poznań 2001), *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej* (Poznań 2010) i „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), współautorka *Ćwiczeń z poetyki* (red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Warszawa 2006) oraz *Kompozycji i genologii* (red. A. Gajewska, Poznań 2009).

Ewa Kraskowska – literaturoznawczyni, prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badaczka pisarstwa kobiet oraz problemów przekładu literackiego. Kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury. Ostatnio kierowała grantem Narodowego Centrum Nauki Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: kontynuacje i zwroty (monografia w druku).

Agnieszka Kwiatkowska, dr hab., pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, zajmowała się literaturą i kulturą dawną, opublikowała książkę poświęconą polemiką polskiego oświecenia (*Piórowe wojny*, Poznań 2001), obecnie bada trwanie i zmienność różnych zjawisk w literaturze oraz twórczość pozostającą na marginesach głównego dyskursu naukowego, m. in. literaturę dziecięcą i poezję kobiet. Jest autorką książki *Oświecenie w epokach następnych* (Jastrzębie Zdrój 2010) oraz monografii *Tradycja, rzecz osobista. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji* (Poznań 2012).

List

Przegląd wypowiedzi teoretycznych dotyczących zagadnienia listu w polskojęzycznym dyskursie literaturoznawczym XX wieku pozwala uwypuklić wszystkie te akcenty przemian teorii, których kontynuacją (ale nie zwieńczeniem) jest tzw.

zwrot kulturowy oraz różnorodne praktyki interpretacyjne, współtworzące panoramę literaturoznawstwa XXI wieku. Możliwość ta nie wypływa z akumulacyjnego, dialektycznego czy procesualnego rozwoju polskiej humanistyki, ale jest wynikiem paradoksalnej ontologii listu¹, która albo generuje problemy, przekraczające granice tego, co uznawane za literackie w danej teorii, albo podważa czy domaga się podważenia podstawowych dla tej teorii narzędzi poznania i interpretacji. Sama zaś paradoksalność ontologii listu pozwala się opisać językami różnych teorii (od fenomenologii przez teorie komunikacji, strukturalizm, aż po dekonstrukcję czy performatywność), zagadnienie listu interesuje wiele dziedzin literaturoznawstwa (historię literatury, teorię, biografistykę, dokumentalistykę, a także historię badań literackich), przede wszystkim zaś sondowaniem znaczeń listu zajmują się równolegle różne dyscypliny wiedzy (np. historia łączności, medioznawstwo, socjologia). Dlatego też badacze interesujący się listem korzystali zazwyczaj z jednej z dwóch strategii: ograniczali zagadnienia do jednego wybranego wątku²; wskazywali na wielopłaszczyznowość zagadnienia, komplikując aktualny stan wiedzy³, albo łączyli obydwie strategie⁴.

Próbie całościowego omówienia zjawiska stanowi zaś bezprecedensowa *Teoria listu* Stefanii Skwarczyńskiej z 1937 roku, będąca punktem odniesienia albo zaznaczająca swą silną obecność w każdej wypowiedzi dotyczącej listu. *Nota bene* ponowne wydanie monografii Skwarczyńskiej w 2006 r. można interpretować jako wyraz paralelnej (być może nawet opozycyjnej) wobec dominujących w czasopiśmie naukowych hermeneutyk podejrzeń i teorii „po teorii” potrzeby aktualizacji czy też umocnienia całościowej i przewyższającej Vattimowskie „osłabienie” teorii literatury. Skrajnie odmiennym wobec Skwarczyńskiej stanowiskiem jest konstatacja Kazimierza Cysewskiego, który w swych licznych publikacjach poświęconych listom dowodzi, że „złudna jest nadzieja na bezkonfliktowe przenoszenie kategorii i narzędzi badawczych literaturoznawstwa do badań korespondencji”⁵. Z perspektywy „poetyki po poetyce” szczególnie interesujące jest jednak uwypuklenie węzłowych problemów listu, z którymi mierzyli się poszczególni badacze, wykazanie obszarów, które uznali za poboczne, a także próba naszkicowania perspektyw, które przynoszą inter- i transdyscyplinarne badania listu

¹ Po raz pierwszy w ten sposób o liście pisała Stefania Skwarczyńska, zob. *Wokół teorii listu (Paradoksy)*, [w:] tejże, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.

² Zob. J. Trzynaśkowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, [w:] tejże, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977; J. Maciejewski, *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

³ Zob. K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 1, s. 95–110.

⁴ M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 28–49 oraz *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

⁵ K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy...*, dz. cyt., s. 103.

oraz najnowsze propozycje teoretyczne i interpretacyjne. Dlatego też to właśnie napisany trzydzieści lat po publikacji *Teorii listu* artykuł Skwarczyńskiej *Wokół teorii listu (paradoksy)* wydaje się szczególnie inspirujący, a wpisany w tytuł paradoks jawi się jako termin szczególnie operatywny dla opisu zagadnienia, natomiast syntetycznie sporządzoną przez Cysewskiego mapę kluczowych (nierozwiązanych) problemów listu uznać warto za punkt graniczny dotychczasowych rozważań nad tą kategorią.

Każda próba stworzenia syntezy definicji listu wywołuje serię problemów albo wymaga licznych dopowiedzeń oraz zastrzeżeń. Gliniane tabliczki z epoki pisma klinowego, najstarsze zabytki ludzkiej łączności, dowodzą, że list ma historię niemal tak dawną jak pismo i zazwyczaj służył porozumiewaniu się na odległość. List generowany jest przez istnienie pisma, nieobecność adresata, oddalenie korespondentów, choć te dwa ostatnie warunki nie muszą być spełnione (zbyteczności konkretnego adresata dowodzą praktyki Oskara Wilde’a, zrzucającego z okna swego domu w Londynie na chodnik listy, których odbiorcą mogła być przypadkowa osoba; a niekonieczności oddalenia korespondentów dowodzą liczne listy, m.in. słynny list Witkacego do żony, pisany z pokoju do pokoju⁶). „Zastępczy” charakter wypowiedzi pisemnej wobec komunikacji głosowej wywołuje jednak serię zastrzeżeń, zaczynając od kwestii rozdzielania głosu/pisma). Piśmienność listu wydaje się niepodważalna tylko pod warunkiem, że powstanie poczty elektronicznej uznamy za wydarzenie domykające historię listu, tym samym silnie powiązaną z kulturą pisma.

Generalnym problemem związanym z najogólniejszą próbą definicji listu jest równoległe istnienie listu w kilku wymiarach:

1. praktycznych obiegach codzienności, rozumianych bardzo szeroko zarówno w wymiarze publicznym (np. list otwarty w gazecie, list pasterski, list dyplomatyczny), jak i prywatnym (korespondencja rodzinna, przyjacielska);
2. literackich światach przedstawionych (np. powieść epistolarna, list poetycki);
3. i najciekawszym z perspektywy teoretycznej: kiedy list obiegu pierwszego funkcjonuje jako literatura (casus Madame de Staël, która oprócz listów, uznanych za dzieło wielkiej rangi, nie napisała żadnego utworu literackiego oraz licznych twórców literatury, którzy byli też epistolografami).

Proteuszowa ontologia listu

Badawcze rozpoznania skupiają się przede wszystkim na trzecim zagadnieniu, warunkach oraz komplikacjach związanych z przemieszczeniem tego, co praktyczne (codzienne) w rejon tego, co literackie (i na odwrót: istnienie jednocześnie tego, co literackie i tego, co użytkowe, stosowane, codzienne). Skwarczyńska umieściła list w polu tak zwanej literatury stosowanej (w odróżnieniu od literatury czystej), a estetyczną teorię listu powiązała systemowo z tą koncepcją, która zakłada prymat użyteczności i pragmatyczności listu wobec jego właściwości literackich, przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że „życie, w które list wrasta

⁶ Zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2009; O. Schmidt, *Korespondent Witkacy*, Kraków 2014.

i które tworzy, musi stanowić punkt wyjścia dla oceny estetycznej (...)”⁷. Pojęcie „życia”, na gruncie fenomenologii w zrozumiały sposób przeciwstawne wobec „literatury”, odsunięte przez strukturalistów i badaczy komunikacji jako nieoperatywne, zaś przez poststrukturalistów, zwłaszcza konstruktivistów, traktowane z dystansem i krytycznie analizowane, jest dla Skwarczyńskiej kluczowe:

List jest częścią życia. Powstaje na płaszczyźnie życia, w bezpośrednim z nim związku. Tym się różni od większości innych rodzajów literackich, które powstają w świecie duchowego odosobnienia, jakoby [sytuował się] z dala od „gwaru” bezpośredniej rzeczywistości. (...) List ma linię swej życiowej, praktycznej celowości, (...) jego ambicją jest skuteczność. (...) Literatura przyjmuje list dopiero wtedy, gdy ten spełni wszystkie swoje zadania wobec życia. List na tle życia jest nie celem, lecz środkiem. Relacja pomiędzy listem a życiem, które przezeń przepływa, może być rozmaita. Raz jest on receptorem fal życiowych (...), może być wyraźnym argumentem życia, aktem życia⁸.

Właśnie związek listu z życiem wywołuje ciąg problemów metodologicznych i wywołuje dystans badaczy, traktujących dzieło literackie jako przedmiot estetyczny. Jan Trzynadlowski, interpretując list jako „małą formę literacką” i poszukując systemowych właściwości listu oraz korespondencji, doszedł do wniosku, że korespondencja nie ma struktury (zespołu praw rządzących układem całości), która w przypadku listu jest konwencjonalna, niekompletna, a jeśli zamierzona, to nie z perspektywy korespondentów, ale w wyniku z zamysłu edytora/wydawcy. Związek listu z „życiem” destabilizuje ramę strukturalną teorii, a Trzynadlowski, wyraźnie listem zafascynowany, określa go jako „formę wypowiedzi osobistej”, „gatunek piśmiennictwa” czy „pamiętnik mimo woli”, o strukturze wtórnej (list-traktat, list-felieton, list-kompozycyjny składnik powieści). Pierwotnym aspektem listu jest właśnie związek z życiem, chociaż w żaden sposób badacz nie problematyzuje tego tematu: „list (...) jako piśmiennicza reakcja na pewne aktualne stany rzeczy ujmuje je w ich dostrzegalnym czy domniemanym ciągu, lecz przede wszystkim w ich «momentalnym stanie»”⁹. Styczność z empirią sprawia, że jako tekst użytkowy, bliski wszelkim „papierom osobistym” list jest literackim zjawiskiem, który wymaga uwzględnienia społecznych i historycznych aspektów, nie istnieje poza nimi. Jednakże Trzynadlowski twierdzi, że list „odznacza się całkowitą samoistością, to znaczy nie wymaga żadnego innego tekstu, lecz jedynie odpowiedniej sytuacji sprawczej”¹⁰ – co czyni z niego jedną z form „wypowiedzi osobistej”, kategorii niezbyt doprecyzowanej, ale wyrażającej chęć wyjścia z metodologicznego impasu. Refleksjom Trzynadlowskiego towarzyszy sugestia, by część zagadnień związanych z listem przejęły inne niż literaturoznawstwo dziedziny – socjologia i historia.

„Dokumentarny” czy „życiowy”, a na pewno problematyczny z perspektywy teorii literatury charakter listu wynika między innymi z jego równoległych związków z tak pozornie odle-

⁷ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Białystok 2006, s. 29–30.

⁸ Tamże, s. 332–333.

⁹ J. Trzynadlowski, *List i pamiętnik...*, dz. cyt., s. 82.

¹⁰ Tamże, s. 83.

głymi zagadnieniami jak czasopiśmiennictwo¹¹ oraz autobiografia. Zainteresowanie listem (otwartym, do redakcji itp.) jako elementem historii czasopiśmiennictwa jest wysokie przede wszystkim wśród językoznawców badających retorykę listów. Natomiast znaczenie listów dla kształtowania się postaw publicznych i będących elementem tak zwanego życia literackiego (np. listy otwarte środowisk pisarzy i artystów, zbiorowy List 34) i z tych perspektyw jego przynależność do literatury nie jest kwestią ani ważną, ani sporną. Zagadnienie to wydaje się jednak istotne: jeśli gazeta powstała jako zbiór wyimków z listów, to list bywa jednoegzemplarzową gazetą, zwłaszcza w sytuacji politycznej cenzury. Kwestię można rozważać z perspektywy rozłożenia akcentów między orzekaniem o świecie a wyrażaniem siebie, dominacją konkretnej funkcji w sytuacji komunikacyjnej, jej tłem może być teoretyczne dowartościowanie charakterystycznych dla XX wieku, „wieku dokumentu”¹² takich wyrosłych z czasopiśmiennictwa gatunków jak reportaż czy felieton. Warto podkreślić, że teoretyczną myśl frapował raczej związek listu z „wypowiedziami osobistymi”, co wynika zapewne ze znaczenia podmiotu autorskiego („instancji sprawczej”), oraz uhonorowaniem gatunków intymistycznych: pamiętnika, dziennika, wspomnień, relacji świadka i tym podobne. Jeśli list oscylował między Nieliterackim a Literackim, towarzyszyło mu zagadnienie przemiany prywatnego (osobistego i Nieliterackiego) w publiczne (Literackie), a nie kwestia tego, w jaki sposób to publiczne, już włączone w rozpoznane ramy czasopisma, może dokonać transferu w Literackość. Roman Ziemand w klasycznej i wpływowej pracy *Diarysta Stefan Ż.*¹³ dokonuje gestu podobnego do Skwarczyńskiej – dzienniki, pamiętniki, ale też listy określa wspólnym terminem „literatury dokumentu osobistego”, która „składa się z dwóch kosmosów: świata pisania o sobie wprost i świata naocznego świadectwa”¹⁴, teoretycznie podsumowując wydawnicze i interpretacyjne dokonania ubiegłego wieku na tym właśnie polu, generowane w dużej mierze zapotrzebowaniem czytelnictwem.

Właśnie z perspektywy dokumentarnych oczekiwań czytelnictwa wydaje się, że większy potencjał Literackości albo Literackiego stylu lektury mają listy prywatne, „dokumentujące” „życie” jednostki albo jednostki i jej kręgu. Narracyjny potencjał korespondencji wydobywają artykuły Małgorzaty Czermińskiej i choć nie są bynajmniej kontynuacją myśli Trzynadłowskiego, to łączy je podobna sytuacja wyjściowa, czyli powiązanie zagadnienia listu i autobiograficzności, choć badaczka znacząco przekształciła problematykę listu, jako kluczowy kontekst wprowadzając powieść. Czermińska nie poszukuje definicji listu ani jego wyznaczników, ale zwraca uwagę na wspólny obszar powieści, listu i „pism intymnych”, który sprawia, że „nie postarzał się (...) pierwowzór powieści epistolarnej, tzn. blok listów – przeciwnie – cieszy się coraz większym zainteresowaniem w czasie, kiedy szuka się powieści utajonej poza powieścią i kiedy autobiografia może stać się miarą i gwarancją sensowności istnienia literatury”¹⁵. Wyrazem nakreślonego przez Czermińską „głodu prawdy”, „autentyczności”, ale i narracyjnego potencjału autobiografii jest praktyka czytelnicza Heleny Zaworskiej: „Z czasem życiowe i zawodowe doświadczenie kazało mi nabrać sceptycznego dystansu i zrozumieć, że również

¹¹ O prymarnym dla narodzin gazety znaczeniu instytucji poczty i kuriera, przekazującego przy okazji dostarczania listów publiczne informacje pisze Andrzej Mielcarek, zob. *Historia łączności w zarysie*, Szczecin 1999.

¹² Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999.

¹³ R. Ziemand, *Diarysta Stefan Ż.*, Warszawa 1990.

¹⁴ Tamże, s. 17.

¹⁵ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, dz. cyt., s. 271.

dziennikowe oraz epistolograficzne wyznania mają swoje konwencje, świadome i podświadome gry, stylizacje, pozy. Nie zaczęły mnie przez to mniej interesować, ale czytałam je już inaczej i wiedziałam, że zawarta w nich bywa nie tylko szczerłość aż do bólu, ale także szczerłość aż do zakłamania”¹⁶. Podobnie Anna Pekaniec w pracy dotyczącej kobiecej intymistyki (autobiografii i epistolografii) twierdzi, że „ze względu na uzależnienie listu od życia, korespondencja kobiet jest szczególnie predystynowana do bycia zwierciadłem, rejestrem kobiecych doświadczeń, nie tylko przekazywanych, ale i interpretowanych. (...) Dystynktywne dla kobiecej epistolografii jest jej wynikanie z żeńskiego doświadczania świata oraz jego zapisywanie – nawet w przypadkach, w których rozumienie kobiecości cechuje wysoki stopień konwencjonalności”¹⁷. Tytuł rozdziału omawiającego najczęstsze tematy kobiecej epistolografii wydaje się programem teoretyczno-interpretacyjnym badaczki: „list i egzystencja – nierozzerwalne połączenie”. W trybie „dokumentu epoki” czy „laboratorium duszy” twórcy czyta się także listy wtedy, gdy pełnić mają usługi na rzecz biografii (edycje listów romantycznych wieszczów wpłynęły na kształt pierwszych monografii literackich, np. pionierska praca Antoniego Małeckiego *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieło w stosunku do współczesnej epoki, 1899–1867*¹⁸, ale pełnią te same funkcje współcześnie, np. w biografii Hanny Malewskiej¹⁹ czy liczne studia w tomie *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*²⁰) albo reinterpretacji tekstów literackich (jak nowe odczytanie poezji i prozy Marii Konopnickiej dzięki listom pisarki do dzieci²¹).

Sprzężenie listu i życia, literatury i dokumentu, wydobywają studia nad „wspólnotami wyobrażonymi”, kręgami intelektualnymi/towarzyskimi czy generacją literacką. Marta Wyka w *Miłoszu i rówieśnikach. Domknięcie formacji*²² dokonuje gestu „otwarcia listowego archiwum”, będącego „budulcem spajającym świadomość generacji”²³, z centralną postacią Czesława Miłosza, podmiotu epistolografii niejednolitego, którego listy „rozsadzają własne granice – również granice gatunku”²⁴. Jerzy Borowczyk, interpretując na nowo korespondencję filomatów, za Rolandem Barthes’em zrównuje „praktyki przyjaźni” i „pismo przyjaźni”, dzięki czemu odnajduje w listach „narzędzie, pozwalające podtrzymywać w ich umysłach obraz i odczucie generacyjnej wspólnoty. Grupa rówieśnicza stawiała się małą wspólnotą wyobrażoną, a doświadczenie przyjaźni i miłości (oraz refleksja nad nimi) dostarczały surowca dla tworzenia imaginarium listownych i poetyckich artefaktów filomackiej zbiorowości”²⁵. Zbiorowa korespondencja (np. pokolenia literackiego) jeszcze intensywniej niż listowanie dwójga/dwóch korespondentów problematyzuje list jako jedną z form „technologii obecności”²⁶:

¹⁶ H. Zaworska, *Szczerłość aż do bólu. O dziennikach i listach*, Warszawa 1998, s. 5.

¹⁷ A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta?*, Kraków 2012, s. 359–360.

¹⁸ Zob. Z. Przybyła, *List w metodologii pozytywistycznego literaturoznawstwa*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, dz. cyt.

¹⁹ Zob. A. Głąb, *Ostryga i łaska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, Kraków 2009.

²⁰ Zob. *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, dz. cyt.

²¹ Zob. M. Konopnicka, *Listy do synów i córek*, opr. L. Magnone, Żarnowiec 2010 i L. Magnone, Maria Konopnicka. *Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

²² M. Wyka, *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji*, Kraków 2013.

²³ Tamże, s. 218.

²⁴ Tamże, s. 277.

²⁵ J. Borowczyk, *Zesłane pokolenie. Filomaci w Rosji (1824–1870)*, Poznań 2014, s. 110.

²⁶ Zob. E. Milne, *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence*, Nowy Jork–Londyn 2010.

zarówno filomaci, jak i krąg paryskiej „Kultury” funkcjonowali skutecznie przez lata tylko listownie, „na piśmie”, ograniczając do papieru i atramentu materialny aspekt znajomości. Zagadnienie obecności/nieobecności pojawia się jako temat korespondencji nie tylko zbiorowej, bywa wykorzystywane często w analizach poczytnych listów miłosnych, jak listy Abelarda i Heloizy, Chopina i George Sand, Hanny Arendt i Martina Heideggera, Ingeborg Bachmann i Paula Celana czy demonstracyjnego przypadku Franza Kafki do Mileny Jesenskiej, tłumaczki, ale też listownej miłości autora *Zamku*, których „kompozycyjną” ramą są dwa spotkania dwojga: pierwsze otwierające i drugie, zrywające epistolarny romans. Lektura bogatej korespondencji trapisty Thomasa Mertona czy słynnej samotnicy Emily Dickinson komplikuje zagadnienie „uczestnictwa w kulturze” czy „wspólnoty przeżyć”. Paradoks obecności/nieobecności korespondentów można ujmować w kategoriach derridiańskiej dekonstrukcji: list jest czymś więcej niż nieobecność, ale czymś mniej niż obecność²⁷, lecz skuteczną można okazać się równie proteuszowa co list kategoria doświadczenia²⁸ (pokoleniowego, redakcyjnego, politycznego).

W ostatnich latach „życie”, „rzeczywistość” coraz częściej przywoływane jest przez badaczy „nieczystej” literatury. Paweł Rodak pisze o dzienniku pisarza jako codziennej praktyce piśmienniczej czy zapisie, przeciwstawiając tej autobiograficznej formie literaturę jako zaautomatyzowaną sztukę zdekontekstualizowanego słowa; a rozpoznania Rodaka można użyć do opisu listu, także będącego „działaniem za pomocą słowa”²⁹. Elżbieta Rybicka z kolei, odwołując się do koncepcji Skwarczyńskiej, przemieszcza kwestię użyteczności i teleologii listu w stronę koncepcji performatywności oraz komunikacji z Innym³⁰. List (literacki czy nieliteracki) oddziałuje na wiele sposobów, a praktyki performatywne korespondentów mają wymiar osobisty, prywatny oraz, ze względu na istnienie odbiorcy – społeczny, komunikacyjny, równoważny z potencją aktów performatywnych Johna Austina. Sylwia Panek, omawiając skomplikowaną relację Karola Irzykowskiego i Zofii Nałkowskiej, w której centrum znajdowały się wymieniane przez nich listy, nie tylko dowodzi, jak bliskie roztrząsaniom teoretyka „literatury nieoficjalnej” i „listu jako czynu”³¹ były popularne teorie Austina, ale przede wszystkim wskazuje na ścisły związek między wizją korespondencji jako „społecznej formy dramatycznej” a praktykami korespondenta Irzykowskiego, w których obok pisania listów równie ważne były gesty domagania się zwrotu listów czy zniszczenia ich³². Rybicka zaś dowodzi, że praktyka pisania listów w XX wieku wyraża zarówno kryzys komunikacyjny, jak i środki zaradczo-naprawcze: działanie skierowane na Innego oraz „wynajdywanie siebie i/ poprzez Innego”³³.

²⁷Zob. J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* 1980, Paryż 1980 oraz tenże, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, przeł. A. Bass, Chicago 1987.

²⁸Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*, Warszawa 2012.

²⁹Zob. P. Rodak, *Miedzy zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.

³⁰Zob. E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 40–55.

³¹Zob. K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 4: 1936–1939, opr. J. Bahr, Kraków 1999.

³²Zob. S. Panek, *Gesty nie tylko niepozorne. Irzykowski – Nałkowska*, [w:] „*Twórczość niepozorna*”, red. A. Kwiatkowska, L. Marzec, J. Grądziel-Wójcik (maszynopis).

³³E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty...*, dz. cyt., s. 50.

Tłem rozważań Rybickiej i Rodaka jest symptomatyczny „powrót autora”, rozumianego jako pisarz i osoba, do refleksji teoretycznej. Magdalena Popiel, omawiając listy Stanisława Wyspiańskiego, twierdzi, że „w komunikacji epistolarnej dialog z konkretnym odbiorcą, a więc sytuacja zasadniczo różna od dziennika, pamiętnika czy autobiografii, jest swoistą prowokacją dla tożsamości kreacyjnej artysty”³⁴. Jakkolwiek badaczka uznaje „list artysty jako gatunek narracji epistolograficznej” i wskazuje, że można by określić listy Wyspiańskiego jako „największą powieść polskiego wczesnego modernizmu”, centralną figurą jest dla niej Wyspiański jako artysta-autor w komunikacyjnej relacji ze swym adresatem, a nie narracyjność listu³⁵. Podobnie myśli Olga Schmidt, która listy Witkacego do żony interpretuje jako „nieświadomy *Hauptwerk* (...) [który] stał się dla Witkacego podstawą jego podmiotowości”³⁶, dziełem życia, o którym artysta marzył, a jednocześnie kształtował swą podmiotowość, która jednak w tym odczytaniu nie jawi się jako podmiotowość komunikacyjna, relacyjna. Formowane na użytek konkretnych interpretacji teorie incydentalne dowodzą, że badanie historii listu pozwala prześledzić przemiany nowoczesnej podmiotowości z jej krańcowymi postaciami: od samozwrotnego „ja”, które listu potrzebuje, by kształtować siebie i informować o tym innych, po stające się innym ja, które potrzebuje przede wszystkim adresata i jego odpowiedzi na swój list.

Dominacja perspektywy czytelnika może jednak prowadzić do zupełnie innych wniosków – wyłączenia listu z kręgu dokumentarności i pełnego akcesu do literatury, jak czyni Janusz Maciejewski: „list w całości widzę na obszarze literatury. Właśnie literatury, nie piśmiennictwa, choć literackość ta często nie jest w pełni ukształtowana, znajduje się w stadium załączkowym. Zawsze jednak istnieje w materiale listu jej swoista potencjalność. Jeśli zostaną spełnione pewne warunki (...) – każdy list może stać się literaturą w pełnym tego słowa znaczeniu”³⁷. Najważniejszym warunkiem, czyniącym z listu literaturę, jest konkretna sytuacja komunikacyjna (interakcja między nadawcą i odbiorcą, którzy dla czytelnika listu stają się bohaterami), a obok niej kontekst kulturowy. Poszukując najodpowiedniejszego terminu dla listu, Maciejewski wybiera „gatunek korespondujący wyraźnie z tradycyjnie wyodrębnianymi formami genologicznymi, korzystający przy tym ze struktur wszystkich rodzajów literackich”³⁸ i przekreśla umiejscowienie listu w kręgu „literatury użytkowej”. Całkowity transfer listu w pole literatury wycisza problem jego związku z „życiem” i warunkami kulturowymi oraz historycznymi, wydobywa paralelne teoretyczne trudności, tyle że na gruncie genologii. List według Maciejewskiego to gatunek przechodni, hybrydyczny, nieprzynależny do żadnego rodzaju literackiego, niedoprecyzowany wobec innych gatunków, choć wchodzący z nimi w relacje. Wydaje się jednak, że list, gatunek proteuszowy, wymaga języka nowej genologii, której obce są klasyfikacje typologiczne i tendencje do wartościowania gatunków i która korzysta z narzędzi poznawczych genologii w celach opisowo-identyfikacyjnych³⁹,

³⁴M. Popiel, *List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 116.

³⁵Zob. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008.

³⁶O. Schmidt, *Korespondent Witkacy*, dz. cyt., s. 10.

³⁷J. Maciejewski, *List...*, dz. cyt., s. 213.

³⁸Tamże, s. 215.

³⁹Zob. R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

gdzie społeczne, kulturowe, historyczne, ideologiczne aspekty gatunku listu będą obok językowych (retorycznych) i literackich traktowane jako współrzędne, a nie rozdzielne języki opisu.

Literaturotwórcza moc listu

Problem istnienia listu w świecie przedstawionym był uznawany za osobny i mniej kontrowersyjny czy teoretycznie zawiły, ale trudno obecnie sprowadzić go do kwestii stylizacji i mimesizmu formalnego. List ma jednocześnie literaturotwórczą moc i zdolności absorbujące literackie konwencje, strategie, style. Ta moc wynika właśnie z kuriozalnego, paradoksalnego, proteuszowego statusu listu: opiera się na podstawowej sytuacji komunikacyjnej (ktoś chce komuś coś przekazać za pomocą pisma), a jednocześnie stale owe warunki komunikacji podważa (jak wspomniani Oskar Wilde i Witkacy), przekształca, nadaje im różną wagę, zmienia ich kontekst i status. Jeśli więc pierwszy (praktyczny) wymiar listu można przedstawić w kategoriach sztuki pisania listów, czyli rozwiniętej w starożytności epistolografii, przynależącej do zagadnień retoryki, to tylko pod warunkiem historycznych uproszczeń i upodrzednienia pozostałych obszarów problemowych.

Być może próba stworzenia historii listu (choćby listu w danym kręgu językowym czy kulturze), która uwypukliłaby sposoby, warunki i konteksty następujących w czasie wzajemnych przemieszczeń listu z retorycznej *ars epistolandi*, praktycznego listownika, używanego w domach i urzędach oraz listu jako elementu tekstu literackiego, przyniosłaby więcej inspiracji dla teorii listu niż prześledzenie w czasie przemian teorii. Dla przykładu – jednym z węzłowych punktów takiej opowieści są niewątpliwie *Niebezpieczne związki* (1782), chiasmaticznie związane ze swym tłem-warunkiem-podglebiem, czyli *Respublicą literarią*, drugim: narodziny XIX-wiecznego listu z podróży, nierozzerwalnie związanego ze znaczeniem i rozwojem czasopiśmiennictwa⁴⁰. Wydaje się bowiem, że list swoją wiekową siłę oddziaływania na wyobraźnię i twórczą ekspresję zawdzięcza właśnie niejednorodnej genezie i heterogenicznemu użytkowaniu. Jerzy Schnayder, bez zamiarów stworzenia teorii, ale właśnie z perspektywy historyka epistolografii starożytnej i filologa klasycznego, pisał o niemożliwej do przeprowadzenia granicy między listem prywatnym i listem literackim, ponieważ podziału takiego nie znała starożytność: człowiek wykształcony, piszący listy, stylizował je, „listy znakomitych osób pozwoli stawały się jakby literaturą, bez względu na to, czy ich autorzy mieli tu jakieś literackie zamiary”⁴¹, a jego *List antyczny. Antologia* omawia i przedrukowuje zarówno listy prywatne, urzędowe, naukowe, poetyckie, jak i fikcyjne. Badacz podzielił listy ze względu na temat i kontekst, do fikcyjnych zaliczając „wkładki w dziełach historyków i poetów”, jak na przykład listy władców w *Dziejach* Herodota, których genezy można szukać nie tylko w narracyjnych strategiach historyka starożytności, ale też w atmosferze kulturalnej, nie znającej prawa autorskiego i charakteryzującej się licznymi publikacjami fałszywych utworów, których twórcami byli pseudoautorzy.

⁴⁰O Sienkiewicza *Listach z podróży do Ameryki*, obok których podróżnik pisał obficie listy prywatne do przyjaciół, a formę listu wykorzystał w powieści *Bez dogmatu*, zob. teksty Marii Rólkowskiej, Jolanty Sztachelskiej i Tadeusza Bujnickiego w tomie *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, Białystok 2000.

⁴¹*List antyczny. Antologia*, opr. J. Schnayder, Wrocław 1959 i Wrocław 2006, s. XXXII.

Stefania Skwarczyńska, wyliczając po kolei paradoksy listu, obok trudnej do zniesienia opozycji przynależności/nieprzynależności do literatury, wyodrębniła jeszcze takie cechy listu: oscylacja między dialogiem i monologiem; stylistyczne wahanie między językiem pisanym a potocznym mówionym; efemeryczność (treści) listu przy utrwaleniu za pomocą pisma; niejednoznaczna rola „dokumentu epoki” przy ewidentnych przypadkach korespondencyjnej dezinformacji; trudna do rozdzielnia instancja „podmiotu”, „narratora” i „autora”; napięcie pomiędzy indywidualną ekspresją piszącego a epistolograficzną konwencją danego czasu⁴². Chociaż badaczka dążyła do ujarzmienia paradoksów *montre céleste*, jak sama określała list, to przecież właśnie one nadają kształt powieściom epistolarnym (od prekursorskich *Listów portugalskiej zakonniczki* przez *Pamelę* Samuela Richardсона, po *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, by zatrzymać wyliczenie na tym reprezentatywnym przypadku wzajemnego przenikania „życia” i „literatury” – korzystający z konwencji listu utwór fikcyjny stał się wzornikiem romantycznej epistolografii prywatnej) i zapewniają im sukces (w pierwszej mierze oparty na „efekcie autentyczności”, co prowadzi może refleksję teoretyczną zarówno do kwestii mimesis, jak i do zagadnienia psychologii odbioru czy badań inspirowanych teoriami afektywności). Ten sam zestaw paradoksalnych cech listu motywuje działanie odwrotne: korzystanie przez korespondentów z wszystkiego, co literackie (w danej kulturze i danym czasie) w użytkowej epistolografii (jak w preromantycznej epistolografii⁴³ czy „sternowskich” listach Tomasza Zana⁴⁴, a także listach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej) oraz uprawomocnienia równoległy akt „wchłonięcia” listu użytkowego w ramy literatury (Krasiński, którego listy do Delfiny Jan Kott scharakteryzował jako największą powieść polskiego romantyzmu, porównując do powieści Balzaka, Stendhala, George Sand i Prousta)⁴⁵. Transferowość, przechodniość listu z różnych porządków dyskursu czy form narracji (zarówno wielkich narracji, jak i mikronarracji) wydaje się jedną z jego charakterystycznych właściwości.

Takie ujęcie sprawy jednocześnie przybliża (ale nie sprowadza) myślenie o liście do pojęcia z innego, niż literaturoznawcze, pola, a mianowicie: medium, rozumianego i interpretowanego w podobny sposób, w jaki W.J.T. Mitchell przedstawia obrazy⁴⁶, zapytując jednocześnie o to, czego obrazy chcą, pragną, jakie mają oczekiwania? List przypomina medium pod wieloma względami – to „ucieleśniony posłaniec, nie sam przekaz”, jest materialnym środkiem komunikowania się, uhistorycznioną i uprzestrzennioną „praktyką społeczną”, materialnie heterogeniczną (list, obok zapisu czyjegoś pisma, zawiera rysunki, wklejki itp., może być wyryty na drewnianej tablicy, ciele sługi, zapisany ręcznie na papierze, wystukany na maszynie czy klawiaturze komputera) i zinstytucjonalizowaną (poczta, archiwa, książka), przyjmuje postać artystyczną, ale bynajmniej jej nie potrzebuje. Ma wielowymiarową moc sprawczą: jako „załączek gatunków literackich” (termin Skwarczyńskiej, wielokrotnie powtarzany przez innych badaczy), jako „czyn” i „gest” budowniczego komunikacyjnej (interpretacyjnej) wspólnoty, ale też wtedy, gdy nie trafia do odbiorcy/odbiorców, wywołuje efekt, pobudza do działania. Jeśli nawet list nie odpowiada wszystkim cechom medium obrazu, które omawia Mitchell w pro-

⁴²Zob. S. Skwarczyńska, *Wokół teorii listu...*, dz. cyt.

⁴³Zob. A. Aleksandrowicz, *Preromantyczne listowanie jako forma ekspresji uczuć*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 2, s. 66–83.

⁴⁴Zob. *Korespondencja filomatów. Wybór*, opr. Z. Sudolski, Wrocław 1999.

⁴⁵Zob. Z. Krasiński, *Sto listów do Delfiny*, opr. J. Kott, Warszawa 1966.

⁴⁶Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego pragną obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

porcji 1:1, to ze względu na swą transferowość, paradoksalność zaprasza, by w podobnym do autora *Iconology* tonie zapytać: czego pragną listy? Jak wyrażają pragnienie i w jaki sposób wywołują pragnienie? Taki projekt myślenia o liście wspiera Roland Barthes, który we *Fragmentach dyskursu miłosnego* pisał, że „list miłosny, będąc pragnieniem, oczekuje odpowiedzi; podskórnie nakazuje on innemu, by odpowiedział”⁴⁷. Odpowiedzi (reakcji) oczekuje każdy list, nawet wtedy, gdy jest listem pożegnalnym (jak przedrukowywany wielokrotnie list Virginii Woolf do męża) albo listem zagubionym czy wysłanym do nieistniejącego adresata (listy do świętego Mikołaja) czy zmarłego nadawcy (casus listów Witkacego, które otrzymywali jego bliscy na wiele lat po śmierci nadawcy). Reakcji chce także każdy list urzędowy, apostolski, a także anonim i donos.

Czego jeszcze pragną listy? Pragną wielokrotnej lektury, dążą do swego ocalenia, przechowania i upublicznienia (mimo żądań nadawców o ich zniszczenie), w swych czytelnikach (korespondentach i szerszej publice) chcą wywołać emocje i pozostawić ślad (wywołać efekt) „życia”⁴⁸. Pragną zachwiać stabilnym poczuciem obecności/nieobecności, podziałami na sztukę (literaturę) i praktykę codzienną. Zdecydowanie domagają się prac inter- i transdyscyplinarnych, które w kompleksowy sposób stworzyłyby dla nich satysfakcjonującą teorię.

Lucyna Marzec

SŁOWA KLUCZOWE | ABSTRAKT | NOTA O AUTORZE



⁴⁷R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 227. Zob. też R. Ganszyniec, *Polskie listy miłosne dawnych czasów*, Warszawa 1925.

⁴⁸Zob. eklektyczne antologie listów w stylu *Letters of Note. Correspondence Deserving of a Wider Audience* Shauna Ushera, Edynburg 2013 czy autorskie historie listu, jak *To the Letter. A Curious History of Correspondence* Simona Garfielda, Edynburg 2014.

SŁOWA KLUCZOWE:

M E D I U M

teoria listu

ABSTRAKT:

Artykuł ma na celu omówienie zagadnienia listu z perspektywy kulturowego zwrotu w teorii i składa się z dwóch części. Pierwsza jest próbą wskazania najważniejszych teoretycznych problemów, które list jako gatunek sprawiał teoretykom literatury kolejnych szkół metodologicznych (formalizm, strukturalizm, semiotyka) XX wieku oraz węzłowych zagadnień, które w związku ze skomplikowaną ontologią listu omawiano według najnowszych ujęć teoretycznych i w praktykach interpretacyjnych zbiorów korespondencji. Autorka dowodzi, że list ma charakter proteuszowy, a paradoksalność listu jako gatunku piśmiennictwa to jego ontologiczny status. Druga część pracy wymienia istniejące oraz wyznacza potencjalne pola interpretacji korespondencji czy pojedynczych listów z perspektywy „zmaczonej”, kulturowej teorii, zainteresowanej nie tyle ontologią listu, co jego społecznymi, kulturowymi znaczeniami. Artykuł przygląda się szczególnie literaturotwórczej mocy listu oraz zwraca uwagę na potencjał medioznawczego ujęcia listu, w którym jest on traktowany jako medium, można by zapytać, biorąc za wzór W.J.T Mitchella, o pragnienie i sprawczość listu, zmieniając znacząco sposób myślenia o nim w obszarze teorii literatury.

list

k o r e s p o n d e n c j a

N O T A O A U T O R C E :

Lucyna Marzec – ur. 1984,
współredaktorka Wielkopolskiego
alfabetu pisarek, edytorka Listów
Kazimierzy Iłakowiczówny do siostry
Barbary Czerwijowskiej (1946-1959),
autorka monografii poświęconej
twórczości Jadwigi Żylińskiej, haseł
Encyklopedii Gender i artykułów
naukowych oraz popularyzatorskich
z zakresu literaturoznawstwa, gender
studies i krytyki feministycznej.
Pracuje w Instytucie Filologii
Polskiej na Uniwersytecie im. Adama
Mickiewicza w Poznaniu, prowadzi
zajęcia na gender studies. Redaktorka
„Czasu Kultury”.



Pustka

1 Pustka w nauce i sztuce – prolegomena filozoficzne

Termin „pustka” jest obecny w różnych dziedzinach myśli: od nauk ścisłych i technicznych, przez przyrodnicze, psychologiczne i społeczne, aż po teologiczne czy filozoficzne¹; w każdej z nich przyjmuje odrębne definicje i konotuje nierzadko skrajnie odmienne sensory. W tekstach naukowych tematyzujących ten problem odnaleźć można różne formy istnienia pustki w strukturze bytu – pojawiają się istotne pytania ontologiczne i ontyczne: o niebyt i byt oraz o nicość i pełnię. Jako jeden z pierwszych filozofów, który podjął się odpowiedzi, wskazywany jest Parmenides² – przekonywał on, że niebyt nie istnieje, gdyż już sama myśl o nim przemienia go w byt³. Z innych starożytnych wymienia się przy tej okazji również Demokryta, Platona czy Arystotelesa, zaś z myślicieli nowożytności chociażby Kartezjusza, Leibniza oraz Kanta. To od autora *Krytyki władzy sądu* rozważania o pustce przyjęły dwa wyraźne aspekty: logiczny (pustka jako istniejący lub nie podmiot) i metodologiczny (pustka jako przedmiot, możliwy do uświadomienia fenomen, a konkretnie – właściwość przestrzeni); „Począwszy od Kanta celowym staje się rozpatrywanie pustki jako względnej. Właśnie Kant odkrył możliwości fenomenalnego podejścia do przestrzeni i czasu, a zarazem ukazał drogę do uświadomienia obecności pustki w człowieku”⁴. Nie sposób wyliczyć tu wszystkich filozofów (nawet europejskich), którzy mierzyli się z zagadnieniami niebytu i nicości.

Ontologiczne ujęcie pustki wiąże się także z konkretnymi systemami wyznaniowymi – jednym z możliwych jest podział na refleksję metafizyczną monistyczną i pluralistyczną⁵. Monistyczny

¹ Multidyscyplinarność tej kategorii poświadczają chociażby wieloautorskie tomy skoncentrowane wokół problemu pustki, których poszczególne artykuły istotnie różnią się przyjmowanymi perspektywami badawczymi; mowa o zbiorach: *Wszelświat, bezład, pustka*, red. M. Czapiga, K. Konarska, Wrocław 2014 oraz *Człowiek i pustka. Problemy wakuologii*, red. Z. Hull, W. Tulibacki, Olsztyn 2000. W tej ostatniej książce znajdują się dwa artykuły bezpośrednio poświęcone zagadnieniu heterogeniczności pustki: R. Nazar, *Uwagi w sprawie statusu metodologicznego terminu pustka* oraz Z. Hull, *Wielowymiarowość pustki*. Bardzo ciekawą pozycją o charakterze popularnonaukowym jest *Książka o Niczym* Johna Barrowa, przekł. Ł. Lamża, Kraków 2015, z podtytułem: *Od pustki Greków. Przez zero Babilończyków i nicość Hindusów. Po próżnię kwantową współczesnej nauki*.

² Zob. m.in.: L. Leikums, *Pustka jako fenomen filozoficznej świadomości*, przeł. A. Bastek; V.M. Tirado San Juan, *Myśleć Bycie i „nie” Bycia przez pryzmat inteligencji odczuwającej*, przeł. M. Jagłowski; A. i I. Byczko, „Niewidzialna” natura rzeczywistości w filozofii Grigorija Skworody, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

³ Odmienne rzecz tę zinterpretuje starożytny chiński filozof Dżuan-Dżoy, uznając, że samo pytanie o istnienie bytu i niebytu sprawia, że oba istnieją: „Istnieje byt, istnieje niebyt, istnieje to, co jeszcze nie zaczęło być niebytem, a także to, co jeszcze nie zaczęło być tym, co jeszcze nie zaczęło być niebytem” (*Dżuan-zcy*). Kwestię tę wiele stuleci później jeszcze inaczej widzieć będzie współczesny filozof rosyjski A.N. Czenyszew, który w swym *Traktacie o niebycie* zanotuje: „Twierdzę, że niebyt nie tylko istnieje, ale i że jest on pierwotny i absolutny. Byt jest względny i wtórny w stosunku do niebytu”. Cyt. za: Z. Andersone, *Niebyt i byt. Formy wzajemnego przechodzenia*, przeł. A. Bastek, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt., s. 25.

⁴ Zob. L. Leikums, *Pustka...*, dz. cyt.

⁵ W tych pierwszych odczuwanie pustki kosmologicznej jest jak najbardziej możliwe, m.in. dlatego, że człowiek to „byt uświadamiający sobie, z jednej strony bezkres i potęgę uniwersum, a z drugiej – kruchość i małość człowieka”, co pogłębia jeszcze niemożność odniesienia do innych typów bytu, w szczególności do Absolutu, podczas gdy w systemach pluralistycznych pustka metafizyczna jest w zasadzie niemożliwa. Zob. J.M. Dołęga, *Człowiek i pustka w refleksji filozoficznej i teologicznej*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt., s. 18.

świat zachodnioeuropejski przez dekady utożsamiał pustkę z nicością i negatywnym, destrukcyjnym nihilizmem⁶. Nonteistyczna filozofia buddyjska natomiast wartościuje pustkę pozytywnie⁷, uznając ją za stałą cechę wszelkich przejawów świata: „wszystko, co da się znaleźć po stronie przedmiotu i podmiotu, jest puste, pozbawione istoty (...). Świadomość jest pusta, zmysły są puste, przedmioty przez nie postrzegane są puste, czas jest pusty, istota jest pusta. Puste jest również wszystko, co mogłoby być ich negacją. Puste jest nawet to, co uchodzi za buddyjski absolut – nirwana. (...) Nie chodzi o zanegowanie rzeczy i nie-rzeczy, bo skoro są puste, nie są czymś, wobec czego negacja mogłaby się uprawomocnić. (...) Chodzi raczej o to, by nie chwycić się (...) tego, co i tak nie może dać żadnego oparcia (...). Filozofia pustki niczego nie zabiera, lecz zmienia spojrzenie i wskazuje środkową drogę”⁸. Buddyjskie doświadczenie pustki nie konotuje więc przerażającej nicości, lecz ma charakter wyzwalający i radosny, stając się niejako doświadczeniem pełni.

Granice pomiędzy pustką i pełnią zaciera też współczesna polska literatura – w utworze prozatorskim o znaczącym tytule *Nic, czyli wszystko* Tadeusz Różewicz pisze: „Nasze współczesne Nic jest inne niż Nic w przeszłości. Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości. Nasze Nic istnieje i jest agresywne. Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego, do rzeczywistości». Ono jest rzeczywistością. Takie jest nasze Nic. Nic ludzi drugiej połowy XX w. Jest to Nic konstruktywne i afirmujące. Nic dynamiczne i działające. Zupełnie obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się »nicości«⁹. Nic ma już zatem niewiele wspólnego z nicością, niebytem, otchłanią, brakiem, absencją i tym podobne, przyjmując biegunowo odmiennie asocjacje – z twórczym działaniem, ruchem, siłą, a nade wszystko z obecnością.

Pustka rozpatrywana z perspektywy ontologicznej często, choć nie zawsze, przenika do innych sfer refleksji; w moim przekonaniu warto je wskazać jako osobne, niezależnie od wpływów metafizycznych. Interesujące interpretacje zyskuje pustka w ujęciach epistemologicznych¹⁰, aksjologicznych¹¹ oraz antropologicznych w szerokim tego słowa znaczeniu, obejmującym aspekty: światopoglądowy, religijno-duchowy, psychologiczny, społeczny¹². Nie mniej ciekawe okazują się uwagi na temat pustki fizycznej – od obserwacji fizykalno-ścisłych¹³, przez przyrodniczo-biologiczne¹⁴, aż po przestrzenne. Te ostatnie przyjmują charakter co najmniej trojaki – zacznijmy od

⁶ H. Romanowska-Łakomy, *Pustka jako wartość dodatnia*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

⁷ Zob. dwie książki Artura Przybysławskiego, z których pierwsza w sposób naukowy i poważny, druga zaś lekko i swobodnie przybliżają omawiany problem z perspektywy buddyzmu: *Buddyjska filozofia pustki*, Wrocław 2009 oraz *Pustka jest radością, czyli filozofia buddyjska z przymrużeniem (trzeciego) oka*, Warszawa 2010.

⁸ A. Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*, dz. cyt., s. 254.

⁹ T. Różewicz, *Nic, czyli wszystko*, [w:] tegoż, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 183.

¹⁰ Przykładowo: M. Gołębiewska, *Derridy refleksje na temat pustki. Polemika ze strukturalizmem*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt., gdzie autorka podkreśla, że rozważania Derridy „ściśle wiążą się z zanegowaniem systematyczności ludzkiego poznania, podporządkowanego centrum organizującego refleksję (idee, arche, principium), poznania celowego i skutecznego”; tamże, s. 55.

¹¹ M.in.: H. Romanowska-Łakomy, *Pustka jako wartość dodatnia*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.; J. Barański, *Pustka aksjologiczna – świat wolności ledwie uzasadnionej*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

¹² Zob. m.in. A. Leder, *Nieświadomość jako pustka*, Warszawa 2001 oraz w książce *Człowiek i pustka...* artykuły: J. Trąbka, *Człowiek wobec naturalnej pustki*, J. Sauś, *Czy istnieje problem pustki społecznej? Uwagi filozoficzno-socjologiczne*, W. Tulibacki, *Notatki o pustce człowieczej*, W. Słomski, *Pustka jako kategoria filozoficzna w poglądach Antoniego Kępińskiego*.

¹³ Zob. G. Bugajak, *Próżnia – pustka – nicość. Czy wszechświat jest fluktuacją próżni?*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

¹⁴ Np. E. Kośmicki, *Czy zmierzamy do pustki biologicznej? O podstawowych problemach różnorodności biologicznej*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.; K. Łastowski, *Człowiek bez innych. Idea pustki gatunkowej w perspektywie teorii ewolucji*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

rozpoznań traktujących pustkę w sposób geograficzno-kulturowy, pod tym względem znamienne są prace dotyczące Skandynawii, Arktyki, jak również Japonii¹⁵. Po wtóre, odnaleźć można ujęcia o charakterze, by tak rzec, geograficzno-metaforycznym – w tych najważniejszą pustą przestrzenią niosącą wielorakie treści będzie, *nomen omen*, pustynia¹⁶. Pustka przestrzenna – to po trzecie – obejmuje także miejsca opuszczone, stare, niszczące ruiny, w których niegdyś mieszkali ludzie i skąd zdecydowali się odejść bądź musieli uciekać¹⁷. Wreszcie, pustka jest silnie obecna w sferze estetycznej – ujawnia się zarówno w architekturze¹⁸, jak i w teatrze¹⁹, filmie²⁰, muzyce i sztukach wizualnych²¹, a także, *last but not least*, w literaturze²².

Pustka w doświadczeniu artystycznym ma różne oblicza, niemniej wszystkie łączy jedna cecha – obecność odbiorców, którzy postawieni przed różnymi jej przejawami w sztuce, zmuszeni są ją – coś się zachować, zająć stanowisko, uchwycić możliwe znaczenia, pamiętając, że pustka nie odsyła do trwale ustalonego szeregu sensów, lecz uruchamia pojedyncze, nierzadko chwilowe treści²³.

2 Pustka jako zabieg artystyczny

Właściwe rozważania nad pustką w sztuce zacznijmy od prostej konstatacji, którą chciałabym sformułować *expressis verbis*: pustka to świadomy, celowy i znaczeniowotwórczy zabieg artystyczny stosowany we wszystkich sferach artystycznej aktywności, przez autorów tworzących w przestrzeni różnych nurtów i tradycji. Skupiając się na dziełach pochodzących z XX i XXI wieku, chwyt ten można rozpatrywać w trzech głównych ujęciach: jako podstawowy koncept, zaskakującą ingerencję lub równoprawny element spójnej całości.

¹⁵Zob. W.K. Pessel, *Pustka i wypełnienie. Północ w kulturze i geopolityce*, [w:] *Wszechświat, bezład, pustka*, dz. cyt.; M. Czapięga, *Iluzje pustki w „Spotkaniach na krańcach świata” Wernera Herzoga*, [w:] *Wszechświat, bezład, pustka*, dz. cyt.; N. Bouvier, *Pustka i pełnia: zapiski z Japonii 1964–1970*, przedm. i oprac. G. Leroy, przeł. K. Arustowicz, Warszawa 2005. Zob. S. Jasionowicz, *Woda, deszcz, śnieg, lód – postaci widzialnej pustki*, [w:] tegoż, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, dz. cyt., Kraków 2009.

¹⁶Zob. metafizyczno-poetyckie teksty Edmonda Jabès, w tym wywiad-rzeka z Jabès: *Z pustyni do księgi: rozmowy z Marcelem Cohenem*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2005. Zob. także: A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008 oraz Jasionowicz, *Przestrzeń pustyni*, [w:] tegoż, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, dz. cyt.

¹⁷D. Majkowska-Szajer, *opuszczone.com*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013. O pustce tożsamościowej będącej efektem przymusu pozostawienia domu i rodzinnego kraju (na przykładzie biografii chorwackiej pisarki Dubravki Ugrešić): A. Fiut, *Pusta tożsamość*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012. Wreszcie, o architektoniczno-mentalnościowych próbach wypełnienia miejsc pustych (w tym także pustką): A. Janus, *Zapełnianie pustki. Muzeum i paradoks upamiętniania*, [w:] *Inne przestrzenie...*, dz. cyt.

¹⁸B. Szady, *Porządek w bezładzie – o koncepcji Formy Otwartej Oskara Hansena*, [w:] *Wszechświat, bezład, pustka*, dz. cyt.; A. Mielnik, *Piękno w pustce*, Repozytorium Politechniki Krakowskiej, <https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i3/i1/r331/MielnikA_PieknoPustce.pdf> [dostęp: 9.04.2015].

¹⁹Zob. D. Wiles, *Pusta przestrzeń*, [w:] tegoż, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

²⁰Np. A. Lewicki, *Puste finały. Zakończenie otwarte w literaturze i filmie*, [w:] *Wszechświat, bezład, pustka*, dz. cyt.

²¹Zob. E. Bobrowska, *Pustka – wzniosłość – nieskończoność, czyli poszerzanie terytorium sztuki*, [w:] tejże, *Parateoria. Kalifornijska Szkoła z Irvine*, Warszawa 2013.

²²Jedyną znaną mi na gruncie polskiego literaturoznawstwa książką w całości poświęconą kategorii pustki jest wspomnianą wyżej praca Stanisława Jasionowicza: *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009. Można jednak wskazać artykuły na ten temat, m.in.: J. Kurowicki, *Artystyczna i filozoficzna obecność pustki*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

²³Zob. „Termin pustka jest pusto spełniony, a tym samym nie istnieje empiryczna metoda sprawdzania własności pustki, a w konsekwencji orzekania wartości prawdy i fałszu o wypowiedziach zawierających termin pustka. Jeśli zatem terminowi pustka nie odpowiada żaden realny byt świata przedmiotowego, to być może jego odniesienia podmiotowego należy szukać w jego znaczeniach przenośnych lub pobocznych bądź konstytuowanych na użytek konkretnych rozważań”. R. Nazar, *Uwagi w sprawie statusu...*, dz. cyt., s. 10.

Pustka jako koncept. Istnieje sporo dzieł, których pustka jest konstytutywną zasadą organizacyjną, fundamentalnym chwytem całości – to na niej oparty jest ostateczny efekt wytworu artystycznego. Historyczno-kulturowe przyzwyczajenia odbiorców wywołują poczucie, że w danym miejscu „coś” powinno się znajdować; artyści, na przekór takowym nawykom, w tym właśnie miejscu „nic” nie umieszczają. Nie chodzi tu o usuwanie czy wymazywanie czegoś, co wcześniej faktycznie się znajdowało, ale o to, że owo oczekiwane coś nigdy nie zaistniało bądź zaistniało, ale w sposób niepercypowalny bezpośrednio zmysłami. Znakomitymi tego przykładami są dzieła zaliczane do tak zwanej sztuki niewidzialnej, które w 2012 roku zaprezentowano w londyńskiej Hayward Gallery podczas wystawy *Invisible: Art about the Unseen 1957–2012*; zwróćmy uwagę na dwie pokazane tam prace. *Invisible Sculpture* Andy’ego Warhola z 1985 roku to zwyczajny cokół, na którym nie pojawił się żaden element dekoracyjny – to postument bez rzeźby czy też z rzeźbą niewidoczną, jak przekonuje tytuł. Świadomie zaprojektowana pustka, stanowiąca *clou* dzieła, zaznaczona została także przez jednorazowy, dziś powiedzielibyśmy: cielesny akt performatywny, kiedy to sam autor stanął na tymże postumencie, co uwypukliło ów programowy brak. Drugie dzieło *1000 Hours of Staring* Toma Friedmana z lat 1992–1997, to czysta kwadratowa kartka papieru (o bokach równych ok. 82 cm) – w ciągu pięciu lat autor miał się w nią wpatrywać w sumie przez tysiąc godzin, o czym skrupulatnie informuje nas w tytule. Nawet ta informacja jednak nie zmienia faktu, że stajemy twarzą w twarz z pustą stronicą, ze zwykłą, nieco większą kartką, którą trudno uznać za skończone czy nawet zaczęte dzieło; w tym właśnie tkwi jej sens.

W literaturze przykład takiego wyzyskania pustki odnajdujemy w utworze Brunona Jasieńskiego *Nic* z tomu *But w butonierce* z 1921 roku – pod krótkim, choć jakże znaczącym tytułem czytelnik widzi jedynie pustą, niezadrukowaną przestrzeń strony. Może być to odczytywane jako literacka zabawa oparta na oryginalnym koncepcie czy futurystyczno-awangardowe przekomarzanie się z materią języka oraz z odbiorcą, jednakże tekst ten można również potraktować zupełnie poważnie, upatrując w nim chociażby głosu poety w sprawie aktualnego stanu sztuki i kultury. Problem w tym, że żadnego kierunku interpretacyjnego nie jesteśmy w stanie potwierdzić tekstowo, na przykład adekwatnym cytatem. Po latach utwór ten intertekstualnie powrócił do polskiej poezji – Ryszard Krynicki w tomie *Nasze życie rośnie* (1978) zamieścił wiersz *Biała plama* z dedykacją: „pamięci Brunona Jasieńskiego”. Poza tymi wpisami (tytułem i dedykacją) strona pozostała pusta, stanowiąc niejako unaocznienie tytułu, dokładnie tak, jak było w przypadku *Nic*. Ta w pełni czytelna aluzja literacka przestaje być oczywista, jeśli poddać ją interpretacji – Krynicki mógł bowiem podjąć po prostu intelektualną grę, wejść w dialog nie tylko z poetą, ale podobnie jak tamten, z całą konwencją poetycką. *Biała plama* może być też rozpatrywana jako biograficzne nawiązanie do okoliczności śmierci poety, która, jak sądzono, nastąpiła podczas zesłania do łagrów sowieckich na Syberii, choć dziś wiadomo, że Jasieński, jako ofiara wielkiej czystki, został rozstrzelany w Moskwie. Pojawiają się także głosy, że Krynicki dał w ten sposób poetycki komentarz do obowiązującej w latach 70. polityki cenzury bądź po prostu utwór ten miał charakter autotematyczny i związany był ze stopniowym redukowaniem słowa w jego poezji – skrajnym wymiarem owej redukcji byłoby milczenie poety, które zaistniało tu niejako materialnie²⁴.

²⁴Zob. A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 189–190. W analizowanym kontekście szczególnie ciekawy jest rozdział tej książki zatytułowany *Od poetyki negatywnej do milczenia*, s. 125–194.

Dzieła zbudowane na chwycie pustki mogą być odczytywane w perspektywie braku, nieobecności czegoś, co zwyczajowo w danym miejscu powinno być: rzeźby na postumencie, kreski na obrazie, słowa w wierszu czy dźwięku w kompozycji muzycznej, jak w przypadku 4'33 (1952), znanego także pod tytułem *Cztery i pół minuty ciszy* Johna Cage'a. Ta droga nie prowadzi do żadnych twórczych rozpoznań, warto zatem potraktować ów brak nie tyle jako punkt dojścia, ile wyjścia do dalszych refleksji.

Pustka jako ingerencja. Z pustką rozumianą jako zamach na integralność dzieła, siłową niemal ingerencję w jego potencjalną całość, mamy do czynienia między innymi w pracach Lucio Fontany z projektu *Concetto spaziale* (1959–1968)²⁵, co przetłumaczyć można jako koncepcję przestrzenną czy też koncept spacialny (stąd nazwa ruchu artystycznego – spacializm). Swe niezamalowane lub monochromatyczne płótna włoski artysta nacinał brzytwą bądź kłutł i rozdzierał innymi ostrymi narzędziami (także na oczach publiczności), chcąc w ten sposób przezwyciężyć dwuwymiarowość dzieła malarskiego, wprowadzić wymiar trzeci: szczelinę, z pozoru pustą, ujawniającą jednocześnie to, co się za nią kryje, otwierającą dostęp do „innej” sfery rzeczywistości. Co więcej, obraz wyjściowy, któremu brakowało nierzadko nie tylko koloru, ale nawet gruntu, pod wpływem nacięcia ujawniał swą pierwotną spójność – spójność naruszoną, a zarazem ujawniającą się przez akt fizycznego rozdarcia. Okazuje się zatem, że dopiero „destrukcja” dzieła ukazuje jego początkową koherencję, a tym samym zmusza do zastanowienia się nad nową wizualnością danej pracy, zachęcając do odnalezienia w niej i w jej spacjach jakiejś swoistej całości.

Innym przykładem pustki zastosowanej, by przerwać naturalną ciągłość utworu, jest pomysł Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfery wykorzystany w ich tomie *(O)patrzenie* (2009). Ten liberaturowy tekst ujęty został w białą, broszurową, niezadrukowaną (pustą!) okładkę, z której w każdym egzemplarzu udarto prawy górny róg (ów włożony został między strony). Wobec tak nieoczywistej sytuacji zachować można się różnie: księgarnie odsyłały ponoć egzemplarze, uznając je za zniszczone, zaś w bibliotekach skrupulatnie przyklejano ów felerny róg – odbiorcom, nawet zawodowym, trudno było bowiem zaakceptować, że „popsuta” wersja jest tą właściwą, dlatego starali się ją „naprawić”. Zabieg fizycznego wprowadzenia pustki do książki pobudza czytelników do działania, daje również szerokie pole interpretacyjne – przestrzeń powstała w wyniku wydarcia fragmentu białej okładki odsłania kolejną stronę, całą czarną, dochodzi więc do silnego kolorystycznego skontrastowania, co stanowi zapowiedź wyrazistej obecności tego zabiegu w całej książce. Lingwistycznie pomyślany tytuł wskazuje jednocześnie na „patrzenie”, czyli oglądanie, ale i polisemiczne „opatrzenie” – próbę ratunku bądź znudzenie – próba wczytania się w zawartość tekstową książki może uaktywnić każde z tych znaczeń. Pustka oddartego rogu, owo ewidentne przerwanie całości wprowadza nową jakość, nową ciągłość, nową spójność – należy ją jednak samodzielnie odnaleźć.

²⁵Zob. B. Hess, *Lucio Fontana, 1899–1968. „A New Fact in Sculpture”*, Köln 2006, s. 30–54, <<http://www.fondazioneluciofontana.it/index.php/en/slashes>> [dostęp: 9.04.2015].

Pustka jako element. Do wniosku, że pustka jest integralną częścią utworu, można dojść, analizując przykłady pochodzące z obu omawianych wcześniej wariantów obecności tego zabiegu. Jednak w przypadku wspomnianych dzieł taka konstatacja będzie wynikiem interpretacji chwytu pustki, wyborem pewnej perspektywy czytelniczej – jednej z możliwych, bowiem pustkę da się przecież rozumieć także jako sygnał obcości. Możemy wszak wskazać utwory, w których pustka stanowi element strukturalny, zasadniczo niezbędny. Nie wypełnia dzieła samą sobą, ale też nie jest wprowadzona w jego przestrzeń *post factum* – jest po prostu nieodzowną częścią całej konstrukcji.

Pamiętam że (1978, pol. 2013, przeł. K. Zabłocki) – niewielka książeczka Georges’a Pereca zbudowana jest z 480 bardzo krótkich, reportersko-informacyjnych w swym charakterze fragmentów, rozpoczynających się w większości od tytułowych słów: „Pamiętam...”, do których dopisane zostało jakieś wspomnienie, zwykle zupełnie błahe, pochodzące z codziennej rzeczywistości autora. Zgodnie z jego instrukcją, na końcu książki pozostawiono kilka pustych stron i tylko pierwsza z nich zadrukowana jest znakami układającymi się w znamienne: „Pamiętam...” – wszystko po to, by czytelnik mógł zanotować własne drobiazgi z przeszłości, które nasunęły mu się podczas lektury lub pod jej wpływem. Tu pustka zachęca do jej wypełnienia: znaczeniem prywatnym, indywidualnym lub przeciwnie – ogólnym, uniwersalizującym; wybór należy do odbiorcy, który staje się współautorem dzieła i ma okazję wejść z nim w bezpośredni, bliski kontakt. Co istotne, nawet fizyczne zapisanie tych miejsc własnymi notatkami nie unieważnia ich jako przestrzeni pustych – teoretycznie umożliwiają wszak nieskończoną liczbę podobnych wpisów.

Innym przykładem, w którym miejsce puste stanowi fundamentalną część utworu (tym razem to w pustce, nie zaś w potencjalnym dopisaniu wydarza się sens), jest powieść Ignacego Karłowicza *Sońka* (Kraków 2014). Tytułowa bohaterka zaczyna opowiadać o swych przeżyciach z czasów wojennych – tuż przed najtragiczniejszym momentem tej historii pojawia się zdanie: „A potem wszystko stało się tak szybko”, powtórzone na nowej, prócz tego niezapisanej stronie w formie: „Tak szybko”; dwie kolejne strony pozostają już zupełnie puste (s. 152–155). Dopiero po tej wzrokowo percypowanej pauzie historia toczy się dalej, jak wiadomo – bardzo dramatycznie. Zabieg ten jest strukturalnie nieodzowny dla spójności tekstu i choć w pewien sposób przerywa, to bynajmniej nie rwie całej narracji; przeciwnie, wzmacnia jej wymowę, bardziej niż jakiegokolwiek słowo. Wprawdzie fragment ten można również przeczytać bez zwracania uwagi na niezadrukowane stronicę, bowiem tok opowieści (także syntaktycznie) przed i po tym zabiegu naturalnie się łączy, to pojawiająca się pustka wymaga zatrzymania się i odczucia jej przenikliwej prawdy. Puste strony pojawiają się w nieprzypadkowym miejscu historii – w chwili, gdy jeszcze nie wydarzyło się zło, kiedy był cień szansy, że może jednak wcale ono nie nastąpi. Autor dowartościowuje ten moment „pomiędzy”: dobrem i złem, emocją i reakcją, decyzją i jej efektem, niezrozumieniem i jego konsekwencjami – w realnym życiu trwającym ułamki sekundy, tu istotnie przedłużonym światłem kartek. Czytelnik zaś otrzymuje czas na prawdziwe zbliżenie z książką.

Zaproponowana wyżej konceptualizacja pozwala na stworzenie definicji, w której pustka oznacza: intencjonalny i znaczeniowtórzy zabieg artystyczny dokonany w przestrzeni dzieła lub w obrębie jego materialności, o charakterze niejzykowym, ale percypowanym zmy-

słowo, to znaczy postrzegany (głównie wzrokowo, dotykowo i słuchowo) jako zaprojektowany brak, ubytek, pęknięcie, przerwanie et cetera. Owo percypowane zaburzenie oczekiwanej ciągłości – które można rozumieć jako strukturalny koncept, zamierzoną ingerencję lub element całości – pozbawione jest cech jednoznacznie wartościujących; od interpretatora zależy, czy pustka będzie znakiem dezintegracji, czy spójności dzieła, i czy w ogóle ten typ refleksji zostanie uruchomiony.

Zetknięcie z chwytem pustki w dziele sztuki może wywołać u odbiorcy przynajmniej dwie reakcje: 1) biernej konstatacji braku, najczęściej łączącej pustkę z nicością, tragizmem istnienia i innymi pejoratywnymi konotacjami lub 2) aktywnego dostrzeżenia braku (tj. pustki w jej indywidualnym fakcie istnienia!), które otwiera na nowe sensory, zachęcając do budowania twórczych interpretacji. Odbiorca sztuki może wybrać pierwszą opcję, ale nie powinien na niej poprzestać – popadłby wówczas w banalność, skazując sam chwyt na oczywistą jednoznaczność. Pustka zachęca, by ją przeżywać, by jej doświadczać, a doświadczenie sztuki (tym samym: pustki w sztuce) rozumiem nie tyle jako pasywne obcowanie z jej przejawami, ile swoiste działanie – tak, jak pojmuje to Simon Critchley: „Doświadczenie nigdy nie może być całkowicie bierne, lecz jest raczej takim rodzajem aktywności, dzięki której nowe przedmioty wynurzają się przed podmiotem, który sam uwikłany jest w proces ich powstawania”²⁶.

3 Pustka a pokrewne konceptualizacje

Kategoria pustki uobecniona w utworze artystycznym nie jest zjawiskiem osobnym czy odseparowanym od innych; przeciwnie – w jej pobliżu pojawia się wiele potencjalnych kontekstów i styczności, których nie można tu pominąć.

Jedną z bliskich konceptualizacji są Ingardenowskie **miejsca niedookreślenia**, które – rozumiane jako momenty niedoprecyzowane z powodu niemożności uchwycenia przez artystę każdego detalu świata przedstawionego, czyli stworzenia deskrypcji doskonałej – nie są tożsame z pustką, gdyż to nie ich brak ma tu wartość znaczeniową, ale dopiero ich indywidualne wypełnianie. Miejsca niedookreślenia stanowią więc lukę powstałą z konieczności, nie zaś ze świadomego wyboru twórcy, i to jest istotnym argumentem potwierdzającym, że nie mogą być interpretowane jako pustka. Z zagadnieniem tym wiąże się koncepcja **dzieła otwartego**²⁷ zaproponowana przez Umberto Eco. Skoro, jak twierdzi badacz, każdy tekst kultury – także ten strukturalnie zamknięty i ukończony – jest w pewnym sensie otwarty, gdyż można wyprowadzić zeń wiele uzasadnionych interpretacji²⁸, to ponownie nie mówimy tu o pustce, ale o subiektywnej (bo włączającej własną wiedzę, predylekcje czy uprzedzenia) konkretyzacji szeregu niedookreślonych bodźców, które w swej nieobecności charaktery-

²⁶Cyt. za R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 150.

²⁷Do tej propozycji teoretycznej, właśnie w połączeniu z pustką, nawiązuje Arkadiusz Lewicki we wzmiankowanym już artykule *Puste finały. Zakończenie otwarte w literaturze i filmie* z tomu: *Wszelchświat, bezład, pustka*, dz. cyt. Autor odnosi się jednak nade wszystko do otwartości dzieła rozumianej jako jego programowe niedokończenie, zaś pustki w zasadzie nie konceptualizuje, pozostawiając czytelnika jedynie ze zgrabną metaforą „pustych finałów”, czyli zawieszonych zakończeń, z którymi można się zetknąć zarówno w klasycie literatury (np. w *Lalce* Bolesława Prusa), jak i w serialu telewizyjnym.

²⁸U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 2008, s. 70.

styczne są niemal dla każdego dzieła (szczególnie literackiego)²⁹. To nasuwa również analogię do zjawiska **powidoku**³⁰ **interpretacyjnego**. Powidok – znany z optyki jako chwilowa, percypowalna wzrokowo pozostałość na siatkówce oka powstała pod wpływem poprzednio oglądanego obrazu czy kształtu – w kontekście odbioru dzieła sztuki oznaczać będzie nakładanie prywatnych wyobrażeń, oczekiwań, reminiscencji na recypowany utwór. W sensie fizjologicznym powidok stanowi wypełnienie „mikropustki”, która mogłaby powstać przy przenoszeniu wzroku z jednego na inne miejsce, podobnie powidok interpretacyjny nie pozwala ewentualnej pustce w dziele sztuki zaistnieć samorzutnie, poza konceptem autorskim. Jeśli natomiast chwyt pustki został bezpośrednio wprowadzony do utworu, wówczas jedną z reakcji na ten fakt może być właśnie – mniej bądź bardziej świadoma – prywatna interpretacja powidokowa.

Bardzo ważnym i nader często pojawiającym się przy okazji rozważań o pustce jest zagadnienie **poetyki negatywnej**³¹. Jeśli za kategorie negatywne przyjmiemy wskazywane przez Hugo Friedricha³², cechy formalne, typu: nielinearność, fragmentaryczność czy niespójność, to koncepcja ta będzie o tyle bliska zabiegowi pustki, że faktycznie – jego zastosowanie może prowadzić do zinterpretowania dzieła właśnie jako nielinearnego, fragmentarycznego czy wreszcie niespójnego. Może, ale nie musi – jak wspominałam, pustka może być równie dobrze rozumiana jako znak pełni, nowej przestrzeni czy innej jakości, niekoniecznie dowodząc niespójności utworu. Ale poetyka negatywna to problem znacznie szerszy. Przykładowo, przez Erazma Kuźmę rozpatrywany jest w kontekstach tak ontologicznych, jak epistemologicznych i aksjologicznych³³ – te same sfery dotyczyły wszak również pustki. Szczególnie w przypadku tej pierwszej sfery – związanej z pytaniem o byt i niebyt, a potem z problemem nicości, zaczerpniętym wyjściowo między innymi z teologii apofatycznej, później zaś podjętym przez takich filozofów, jak Martin Heidegger czy Jean-Paul Sartre³⁴ – kategorie negatywne i szeroko rozumiana pustka będą w zasadzie tożsame. Przyjęcie jednak zaproponowanej przeze mnie definicji powoduje, że pustka wymyka się tak prostym identyfikacjom; dopiero **przemilczanie** i **milczenie**, które wylicza się jako kolejne przejawy poetyki negatywnej, okażą się bardzo do niej zbliżone. Wspominany wcześniej wiersz Krynickiego *Biała plama* Alina Świeściak umieszcza właśnie w przestrzeni poetyki milczenia, przekonując: „Specyfika literackiego milczenia, które z konieczności nie może być milczeniem totalnym,

²⁹W rozważaniach włoskiego badacza pojawia się wszak moment, który szalenie zbliża jego koncepcję dzieła otwartego do pustki – w kontekście cytowanego w książce wiersza Paula Verlaine’a Eco zauważa: „biała przestrzeń wokół słowa, gra typograficzna w sposobie złożenia tekstu poetyckiego stwarza atmosferę nieokreśloności i wyposaża tekst w przeróżne sugestie”. U. Eco, *Dzieło otwarte...*, dz. cyt., s. 77. Jest to jednak marginalne dla całej koncepcji ujęcie, dlatego zaznaczam je jedynie w przypisie.

³⁰W teoretycznych refleksjach dotyczących sztuki i sposobów jej percepcji termin ten stosował m.in. Władysław Strzemiński, który przedstawił problem powidoku w swej *Teorii widzenia*, powstałej pod koniec lat 40., a opublikowanej pośmiertnie w 1958 r.

³¹Bądź odwrotnie, to zagadnienie poetyki negatywnej włącza często w orbitę swych zainteresowań problem pustki.

³²H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przekł. i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 37 i nast.

³³E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

³⁴Zob. M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski i in., Warszawa 1977; J.-P. Sartre, *Byt i nicość: zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa i in., Kraków 2007; Z. Andersone, *Niebyt i byt...*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.; M. Gołaszewska, *Sartre’a filozofia niebytu*, [w:] *Człowiek i pustka...*, dz. cyt.

wydawałoby się, wyklucza afazję. Krynickiemu udało się jednak dotrzeć do afatycznej granicy języka. Dowodem – *Biała plama*³⁵. Badaczka oba aluzyjnie powiązane utwory (Krynickiego i Jasieńskiego) nazywa „milczącymi wierszami”, podczas gdy one przecież „mówią” – już same tytuły, jako nieodzowne elementy tekstu, stanowią, by pozostać w tej metaforze, istotny „głos”, zaś w przypadku *Białej plamy* dochodzi jeszcze konotująca wiele nitek interpretacyjnych, a zatem „donośna” dedykacja. Nie zgadzam się więc z tezą o milczeniu, a tym bardziej afatyczności wymienionych przykładów literackich – znacznie poręczniejsza wydaje się w tym wypadku kategoria pustki, której nie neguje istnienie tytułów; wręcz przeciwnie – to dzięki nim pustka może się prawdziwie uobecnić i na zasadzie kontrastu uwydatnić swoją strukturalną „pustość”, co wzmacnia jej energię znaczeniową. Innym przykładem połączenia milczenia z pustką jest propozycja ujęcia tego związku w perspektywie smutku, żalu oraz kryzysu języka i reprezentacji³⁶. Weronika Parfianowicz-Vertun poddaje refleksji twórczość czeskich artystów określonych mianem poetów „ciszy, czasu i śmierci” (F. Halas, V. Holan, J. Zahradniček) – chodzi o ich trzy tomy z 1930 roku, które badaczka chce widzieć w perspektywie poetyki milczenia i estetyki negatywnej, nie bez powodu patronem tego nurtu obwołując św. Jana Nepomucena, według legendy skazanego na śmierć poprzez utopienie w Wełtawie za milczenie³⁷. Pustka nie została tu jednak skonceptualizowana teoretycznie i można ją rozumieć jedynie jako wszechobecny („Pustka otacza cały świat”) efekt pesymistycznego rozpoznania kondycji ludzkiego podmiotu³⁸, a zatem nie tyle jest to kategoria formalna, ile interpretacyjna. Milczenie wobec zabiegu pustki będzie miało zbliżony charakter, do innej fascynującej kategorii – **przezroczystość** i nieodległa **przejrzystość**³⁹. Zarówno milczenie, jak i przezroczystość stanowią możliwe uobecnienia pustki, jej wyobrażeniowo-interpretacyjne upostaciowanie, choć jeszcze bardziej nieuchwytnie i subiektywne niż ona sama.

Ostatnią problematyką, którą chciałam tu podjąć, łączącą się w pewien mniej oczywisty sposób z pustką, jest zagadnienie **tekstów „nieistniejących”**. Mowa tu zatem nie tyle o pustce w tekście, ile o pustce tekstu, czyli o nieobecności utworu, z czego czytelnik zdaje sobie – jeśli nie percepcyjnie, to przynajmniej intelektualnie – sprawę. Jest to rzecz jasna pustka innego typu niż w ujęciu przeze mnie zaproponowanym, między innymi dlatego, że nie jest to zabieg intencjonalny⁴⁰. Temat ten dotyczy książek zaginionych, nieczytelnych, niedokończonych bądź nawet niezaczętych⁴¹, ale przede wszystkim – nieistniejących. Polska literatura zna wiele takich przypadków – słynna praca magisterska Konstantego Ilde-

³⁵A. Świeściak, *Przemiany...*, dz. cyt., s. 189.

³⁶W. Parfianowicz-Vertun, *Opętani tym smutnym smutkiem. Czeska awangarda wobec kryzysu reprezentacji*, [w:] *Wszechświat, bezład, pustka*.

³⁷Konkretnie: za niezdradzenie królowi Wacławowi IV tajemnicy spowiedzi jego żony Zofii Bawarskiej.

³⁸W. Parfianowicz-Vertun, *Opętani...*, dz. cyt., s. 91–92.

³⁹Problem przezroczystości i przejrzystości jest zbyt szeroki i wielowątkowy, by go tu omawiać, odsyłam więc do kilku ważnych lektur: I. Calvino, *Przejrzystość*, [w:] tegoż, *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009; M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007; S. Jasionowicz, *Ku przezroczystości*, [w:] *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.

⁴⁰Swoistym wyjątkiem potwierdzającym regułę może być książka Stanisława Rośka *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, składająca się z fragmentów rozmaitych prac tego autora, których zwykle – z różnych względów – nie dokończył.

⁴¹Obszerną i ciekawą pozycją podejmującą cały ten szereg jest: S. Kelly, *Księga ksiąg utraconych*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2008.

fonsa Gałczyńskiego o nieistniejącym poecie angielskim czy *Doskonała próżnia* Stanisława Lema (1971), będąca zbiorem recenzji nienapisanych książek. Nie tylko ciekawa, ale i inspirująca⁴² okazała się także *Widmowa biblioteka. Leksykon książek urojonych* Pawła Dunina-Wąsowicza (1997) o książkach opisywanych w innych książkach jedynie na potrzeby fikcji literackiej.

Przykłady te dowodzą jednoznacznie, że pustka jest osadzona wśród całego szeregu mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk artystycznych, nie będąc kategorią odizolowaną. Niemniej, aby ją uchwycić i wyekscerpować z tego bogatego wachlarza zabiegów formalnych i interpretacyjnych, konieczna jest możliwie precyzyjna konceptualizacja. Temu właśnie celowi podporządkowałam swoją propozycję, która, jak sądzę, jest dość koherentna. Mam jednak świadomość, że prędzej czy później sztuka przyniesie takie realizacje, które zapewne w jakiś sposób zaburzą tę spójną dziś koncepcję.

Małgorzata Cieliczko

SŁOWA KLUCZOWE | ABSTRAKT | NOTA O AUTORZE



⁴²Pod jej wpływem (ale niebagatelne znaczenie miały też prace Briana Quinette'a, Enrique'a Vila-Matasa, Jean-Yves'a Jouannais'go i innych osób katalogujących fikcyjne książki) powstała instalacja Agnieszki Kurant *Widmowa biblioteka* (2011) składająca się z 400 fizycznie wyprodukowanych książek, z nazwiskami fikcyjnych autorów i z równie fikcyjnymi tytułami nadrukowanymi na okładkach i grzbietach, wyposażonych nawet w numery ISBN oraz kody kreskowe. Innym pokłosiem książki Dunin-Wąsowicza była sesja zorganizowana w 2008 r. na poznańskiej polonistyce, której efektem był numer „Podtekstów” (2008, nr 2) zatytułowany „Widmowa biblioteka” – przypisy do leksykonu książek urojonych.

SŁOWA KLUCZOWE:

sztuka niewidzialna

przezroczystość

SPACJALIZM

PUSTKA

teksty nieistniejące

ABSTRAKT:

Niniejszy tekst stanowi próbę opisanie kategorii pustki rozumianej jako swoisty chwyt artystyczny obecny w europejskich, ze szczególnym uwzględnieniem polskich, tekstach kultury XX i XXI wieku. W części pierwszej (Pustka w nauce i sztuce – prolegomena filozoficzne) autorka dokonuje krótkiego przeglądu wcześniejszych sposobów ujmowania pustki w różnych dziedzinach myśli i nauki. Druga część (Pustka jako zabieg artystyczny) to autorska propozycja konceptualizacji współczesnych realizacji omawianej kategorii, dokonana na podstawie analizy różnorodnych dzieł z przestrzeni sztuki wizualnej i literatury. Podział tego chwytu na: koncept, ingerencję oraz element pozwolił na stworzenie oryginalnej definicji pustki. Ostatnia część (Pustka a pokrewne konceptualizacje) poświęcona jest wybranym kontekstom teoretycznym i filozoficznym bliskim pustce, lecz nietożsamym z nią, mowa między innymi o miejscach niedookreślenia, poetyce negatywnej, (prze)milczeniu czy tekstach nieistniejących.

dzieło otwarte

NIC

poetyka negatywna

miejsca niedookreślenia

liberatura

MILCZENIE

pusta strona

Georges Perec

nicość

Lucio Fontana

Ignacy Karpowicz

przejrzystość

NOTA O AUTORCE :

Małgorzata Cieliczko – doktorantka w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki o życiu twórczym Anny Iwaszkiewiczowej, Oli Watowej i Janiny Broniewskiej „On jest mistrzem, ja to wiem” – pisarka, tłumaczka, edytorka, żona (IBL PAN, Warszawa 2013). Swoje zainteresowania teorią literatury, estetyką, filozofią, psychologią, historią nauki twórczo wykorzystuje do badań literatury i kultury europejskiej XX i XXI wieku.

P
OWIDOK INTERPRETACYJNY

Synestezja

– transdyscyplinarny termin stosowany przez przedstawicieli rozmaitych dziedzin nauki, odsyła do całej gamy mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk, których wspólnym fundamentem jest zasada intersensualności. Synestezja to, najogólniej mówiąc, twórczy „dialog zmysłów”, w obrębie którego skojarzeniu, splątaniu i obustronnej

kontaminacji ulegają rozmaite kanały sensualne. Synestezja, z greki: *syn* – razem oraz *aisthesis* – postrzeganie, odczuwanie, a więc łączna percepcja, to zatem zarówno środek artystyczny, w ramach którego „pewne doznania zmysłowe są przedstawiane w kategoriach właściwych innym zmysłom”¹, jak i jednostka taksonomii medycznej; synestezja to rodzaj językowej metafory, ale także specyficzna metoda twórcza. Termin „synestezja” wskazuje na amalgamat zjawisk polegających na przemieszaniu zmysłów – pojmowanych, w zależności od przyjmowanej perspektywy badawczej, jako ośrodki cerebralne, domeny kognitywne, językowe pola semantyczne bądź fizyczne kanały komunikacyjne.

Przednowoczesne zainteresowanie zjawiskiem synestezji (Locke, Leibniz, Newton) przyczyniło się do przedsięwzięcia szeregu fascynujących projektów intersensualnych, których najznamienitszym reprezentantem jest kolorowa muzyka². Niemniej dopiero wiek XIX wyznacza początek wielkiej kariery synestezji, zarówno na polu nauki, jak i sztuki. Dziewiętnaste stulecie to okres powstawania pierwszych *stricte* naukowych opracowań dotyczących synestezji³. Rozprawy z drugiej połowy wieku⁴, okresu formowania się nowej dyscypliny nauk społecznych – psychologii, stopniowo rozbudzały zainteresowanie percepcją intersensoryczną. Sprzyjała temu równoczesna ekspansja **estetyki synestetycznej** – neoromantyzm to bowiem tryumfalna epoka synestetycznej metafory, pojmowanej coraz częściej nie tylko jako środek wyrazu, lecz także istotny element **światopoglądu** artystycznego.

Postępujące badania nad zjawiskiem synestezji w pierwszych dekadach XX wieku zostały stłumione wraz z nastaniem w nauce paradygmatu behawioralnego, który „przegnał z języka naukowego wszelkie odniesienia do stanów umysłu. Ponieważ synestezję można było zdefiniować wyłącznie na podstawie jednostkowych świadectw oraz odwołań do stanów we-

¹ Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 551.

² Zob. S.A. Day, *A Brief History of Synaesthesia and Music*, 2002, Theremin Vox, <<http://www.thereminvox.com/article/articleview/33/1/5>> [dostęp: 12.05.2014]; A. Rogowska, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” 2002, XLVII, 1 (184).

³ Taką pracą jest dysertacja akademicka George’a Sachsa z 1812 r., w której niemiecki lekarz opisał własne doświadczenie klinicznej synestezji.

⁴ Zob. zwłaszcza statystyczne raporty dot. synestezji typu grafem – kolor opracowane przez Gustava Th. Fechnera z 1871 r., a następnie Francisa Galtona w 1880 r.: G.Th. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig 1886 oraz F. Galton, *Visualised Numerals*, „Nature” 1880, nr 21. Przełomowym XIX-wiecznym pismem podejmującym zagadnienie synestezji okaże się *Inquiries into Human Faculty and its Development* Galtona z 1883 r.

wnętrznych, nie była ona uznawana za godny obiekt naukowych rozważań⁵. Dopiero lata 80. zainicjowały swoisty „renesans”⁶ studiów nad synestezją kliniczną. Nowych perspektyw badawczych dostarczały młode dyscypliny naukowe, takie jak kognitywistyka oraz neuropsychologia. Wykorzystanie nowych technologii diagnostycznych, zwłaszcza nowatorskich metod obrazowania mózgu, umożliwiło naukowy wgląd w subiektywny fenomen synestezji. Zaaprobowana odtąd jako autentyczne zjawisko neurofizjologiczne synestezja przewartościowała tradycyjnie obowiązujące aksjomatyczne przekonanie o modularności ludzkiej percepcji⁷, rozumianej (od czasów Arystotelesa) jako suma niezależnych od siebie strumieni sensualnych. Ważnymi figurami przełomowych badań nad synestezją lat 80. oraz 90. byli działający w Stanach Zjednoczonych Lawrence E. Marks i Richard E. Cytowic, a także reprezentanci ośrodka angielskiego – Simon Baron-Cohen i Jeffrey Gray. Współcześnie studia nad synestezją cieszą się znacznym zainteresowaniem środowisk badawczych; nauki humanistyczne coraz chętniej biorą synestezję za przedmiot analiz (literackich, językowych, kulturowych).

Synestezja kliniczna polega na anomalnej interpretacji bodźca zmysłowego: podczas gdy standardowy odbiór przypisuje pojedynczemu impulsowi właściwą mu reprezentację w obrębie odpowiedniej modalności sensorycznej, percepcja synestetyczna angażuje w procesie jego interpretacji także inne ośrodki zmysłowe, dwojąc bądź multiplikując reprezentację bodźca. Ta niezwykle aberracja percepcyjna, uznawana, w zależności od punktu widzenia, za **zaburzenie**, **stan** bądź **zdolność**, jest cechą niezmiernie rzadką – przypuszcza się, iż synestezji klinicznej doświadcza około 3% populacji⁸. Możliwa jest wtórna indukcja neurologicznego wzorca stanu synestezji poprzez zażycie środków halucynogennych⁹; intersensoryczna percepcja może także towarzyszyć epizodom epileptycznym¹⁰ bądź nastąpić na skutek uszkodzenia mózgu lub w stanie depriwacji sensorycznej¹¹. Niedawne badania wykazały ponadto, że postrzeganie międzyczysłowe osiągnąć można za pomocą praktyk medytacyjnych oraz hipnozy¹². Podjęto również udane kognitywne próby uzyskania synestezji nabytej za pomocą „synestetycznego treningu”¹³. Synestezja wtórna bywa wykorzystywana jako mechanizm kompensacji sensorycznej u osób nie(do)widzących¹⁴.

⁵ Zob. J. E. Harrison, S. Baron-Cohen, *Synaesthesia: An Introduction*, [w:] *Synaesthesia. Classic and Contemporary Readings*, red. S. Baron-Cohen, J.E. Harrison, Oksford 1997, s. 4 [przeł. Z. Kozłowska; jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład autorki].

⁶ Tamże.

⁷ S. Shimojo, L. Shams, *Sensory Modalities are not Separate Modalities. Plasticity and Interactions*, „Current Opinion in Neurobiology” 2001, nr 11.

⁸ 3,7% według S.A. Daya – zob. <<http://www.daysyn.com>> [dostęp: 1.06.2014].

⁹ Zob. J. E. Harrison, S. Baron-Cohen, *Synaesthesia: An Introduction...*, dz. cyt., s. 4.

¹⁰ Wg Richarda E. Cytowica epileptyczne wyładowania w hipokampie wywołują czasową synestezję w 4% przypadków.

¹¹ D. Brang, V.S. Ramachandran, *Survival of the Synesthesia Gene. Why do People Hear Colors and Taste Words?*, „PloS Biology” 2011, nr 9(11), s. 1.

¹² R. Walsh, *Can Synaesthesia Be Cultivated? Indications from Surveys of Meditators*, „Journal of Consciousness Studies” 2005, nr 12.

¹³ O. Colizoli, J.M.J. Murre, R. Rouw, *Pseudo-Synaesthesia through Reading Books with Colored Letters*, 2012, <<http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0039799>> [dostęp: 1.06.2014]. Zob. także: N. Rothen, B. Meier, *Acquiring Synaesthesia. Insights from Training Studies*, 2014, <<http://journal.frontiersin.org/Journal>> [dostęp: 10.05.2014].

¹⁴ Zob. synestetyczny mechanizm kompensacji sensorycznej: „elektroniczne oko” – urządzenie konwertujące częstotliwość fal świetlnych na dźwięki u osoby ze ślepotą barw: N. Harbisson, *I listen to Color*, 2012, <http://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color> [dostęp: 1.06.2014].

Rozpoznano ponad 63 podtypy synestezji klinicznej¹⁵ – do najczęstszych należy powiązanie liter alfabetu oraz cyfr z barwami, połączenie jednostek czasu z wizją, barwne słyszenie (chromestezja)¹⁶ oraz wizualna muzyka; w miarę częste są personifikacje grafemów¹⁷ (litery alfabetu, cyfry, dni tygodnia bądź miesiące obdarzone zostają osobowością oraz płcią) oraz smakowanie słów. Do najbardziej interesujących odmian synestezji należą podtypy związane z odczuwaniem emocji (najczęstszą wariacją są barwne emocje; emocje mogą się wiązać także z określonymi właściwościami gustatorycznymi, olfaktorycznymi, a nawet audytywnymi) oraz kolorowego bólu. Intrygujący jest typ *ticker-tape*, polegający na wizualnym przetwarzaniu ludzkiej mowy, postrzeganej jednocześnie audytywnie oraz graficznie – jako transkrypcja w czasie rzeczywistym (analogicznie do napisów pod obcojęzycznym filmem). Niedawno odkrytą odmianą jest dotykowa synestezja lustrzana¹⁸ – osoby nią obdarzone doznają wrażeń taktylnych na własnym ciele podczas obserwacji dotykania; wykazują także ponadprzeciętną empatię emocjonalną¹⁹, co wskazuje na możliwe związki pomiędzy empatią a dotykiem. Równie kuriozalna jest opisana w 2011 roku synestezja wiążąca style pływackie z kolorami²⁰ – podstawą synestetycznej percepcji barwy jest w tym wypadku propriocepcyjno-motoryczne odczucie ruchu oraz pozycji ciała²¹. Sprzężenie dwóch modalności sensorycznych u synestety ma charakter stały (suplementarna reakcja na bodziec jest zawsze taka sama) oraz idiosynkratyczny (system synestetycznych reakcji na bodźce jest idiomatyczny, niepowtarzalny). Do rzadkich należą zarówno obukierunkowe²², jak i wielomodalne²³ połączenia obejmujące percepcyjną synchronię więcej niż dwa zmysły. Nieliczni badacze definiujący percepcję intersensoryczną jako zjawisko o podłożu kognitywnym²⁴ lansują alternatywne wobec „synestezji”

¹⁵Aktualizowane statystyki (liczba oraz rozpowszechnienie podtypów synestezji) znajdują się na stronie S.A. Daya – <<http://www.daysyn.com/index.html>> [dostęp: 10.01.2015]. Z tego źródła pochodzą przytaczane powyżej dane statystyczne.

¹⁶Wedle innych źródeł to właśnie ten podtyp synestezji jest połączeniem najczęstszym (zob. Synaesthesia. Classic and Contemporary Readings, s. 3).

¹⁷Zob. R.E. Cytowic, *Synesthesia: A Union of the Senses*, Cambridge 2002, s. 298.

¹⁸Zob. M.J. Banissy, R. Cohen Kadosh, W.G. Maus, V. Walsh, J. Ward, *Prevalence, Characteristics and a Neurological Model of Mirror-Touch Synaesthesia*, „Experimental Brain Research” 2009, nr 198; M.B. Fitzgibbon, P.G. Enticott, A.N. Rich, Melita J. Giummarra, N. Georgiou-Karistianis, J.L. Bradshaw, *Mirror-Sensory Synaesthesia. Exploring ‘Shared’ Sensory Experiences as Synaesthesia*, „Neuroscience and Behavioral Reviews” 2001, nr 36(1).

¹⁹Zob. M.J. Banissy, J. Ward, *Mirror-Touch Synaesthesia is Linked with Empathy*, „Nature Neuroscience” 2007, <http://www.daysyn.com/Banissy_Wardpublished.pdf> [dostęp: 1.06.2014].

²⁰Zob. A. Mroczko-Wąsowicz, M. Werning, *Synesthesia, Sensory-Motor Contingency, and Semantic Emulation. How Swimming Style-Color Synesthesia Challenges the Traditional View of Synesthesia*, „Frontiers in Psychology” 2012, nr 3.

²¹Bądź – wg Nikolića i in. – samo wyobrażenie tego typu aktywności motorycznej. Typ ten nie został uwzględniony w spisie S.A. Daya.

²²Zob. P.G. Grossenbacher, Ch.T. Lovelace, *Mechanisms of Synesthesia. Cognitive and Physiological Constraints*, „Trends Cognitive Sciences” 2001, nr 5; A.N. Rich, J.B. Mattingley, *Anomalous Perception in Synaesthesia. A Cognitive Neuroscience Perspective*, „Nature Reviews Neuroscience” 2002, nr 40.

²³Synestezji wielomodalnej doświadczał mnemonista Salomon Szereszewski – jego przypadek opisał w 1987 r. Aleksander Łuria w słynnej pracy *O pamięci, która nie miała granic*.

²⁴Za zjawisko percepcyjne uważa synestezję m.in. Vilayanur S. Ramachandran (Zob. V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard, *Synaesthesia - A window into perception, thought and language*, „Journal of Consciousness Studies” 2001, vol. 8, nr 12; D. Brang, R. Rouw, V.S. Ramachandran, S. Coulson, *Similarly shaped letters evoke similar colors in grapheme-color synesthesia*, „Neuropsychologia” 2011, vol. 49); kognitywne podłożę synestezji badali zaś Aleksandra Mroczko oraz Danko Nikolic (Zob. D. Nikolić, U.M. Jürgens, N. Rothen, B. Meier, A. Mroczko, *Swimming-style synesthesia*, „Cortex” 2011, vol. 47; A. Mroczko, T. Metzinger, W. Singer, D. Nikolić, *Immediate transfer of synesthesia to a novel inducer*, „Journal of Vision” 2009, vol. 9, nr 12. Zob. także R. Chiou, A.N. Rich, *The role of conceptual knowledge in understanding synaesthesia: Evaluating contemporary findings from a ‘hub-and-spokes’ perspective*, „Frontiers in Psychology” 2014, vol. 5, nr 105).

pojęcie „ideastezji” (*idea* oraz *aisthesis* – postrzeganie pojęcia)²⁵. Kategorią powiązaną z syn- oraz ideastezją jest anestezja (znieczulenie, z greki *an* – bez oraz *aisthesis*)²⁶.

Richard E. Cytowic uważa perceptualną mimowolność synestezji za jeden z jej pięciu wymogów diagnostycznych²⁷, wyznaczając tym samym wyraźną linię demarkacyjną pomiędzy metaforycznymi konstruktami myślowymi oraz skojarzeniami a neurologiczną anomalią percepcji. Według badacza synestetyczna percepcja odróżnia się od procesów kognitywnych również ze względu na jej przestrzenny charakter – synestetyczne wrażenia są w większości przypadków projektowane na postrzegane środowisko, są fizycznie widzialne, dotykalne, wyczuwalne i słyszalne. Pod tym względem addytywna percepcja synestetyczna bliższa jest **halucynacji**²⁸ niż asocjacji. Trzecim czynnikiem, w sposób klarowny przeciwstawiającym synestezję kliniczną metaforze intersensualnej, jest według Cytowica niezmiennosc oraz wysoki stopień ogólności wrażeń synestety. Podczas gdy język metaforyczny żywi się *novum*, zaskoczeniem, niepowtarzalnymi porównaniami, synestetyczne wrażenia przebiegają zawsze według tych samych, niepodlegających zmianom w czasie typowych wzorców. Po czwarte, synestetyczne wrażenia „**zapadają w pamięć**”²⁹ – synesteci wykazują ponadprzeciętne zdolności mnemoniczne³⁰. Piątym wyznacznikiem synestezji jest natomiast jej inherentna afektywność. Testy wykazują ponadto, że synestezja kliniczna skorelowana jest z kreatywnością oraz wysoką inteligencją, przy jednoczesnym deficycie w zakresie zdolności matematycznych oraz przestrzennych³¹. Częstość wśród synestetów są autyzm, dysleksja oraz zaburzenia uwagi (ADD).

Etiologia synestezji klinicznej nie jest jasna. Współcześnie dominują dwie koncepcje: teoria aktywacji międzymodalnej (*cross-activation theory*), nazywana także „teorią przyległości” (*adjacency theory*)³² oraz teoria niestłumionej reakcji zwrotnej (*disinhibited feedback theory*). Udział pierwiastka genetycznego w synestezji uznawany jest za wysoce prawdopodobny; naukowcy wskazują na możliwe lokalizacje cechy w ludzkim genomie³³, akcentując niemniej polimorficzność synestezji oraz złożoność wzorca jej dziedziczenia. Obalone zostało dotychczasowe założenie o monoplciowej – kobiecej – transmisji synestezji, uważanej za cechę sprzężoną

²⁵Inni badacze percepcyjność bądź kognitywność synestezji uznają za cechę wariantywną, odróżniając synestezję perceptualną, aktywowaną automatycznie przez bodziec sensoryczny, od kognitywnej, którą uruchamia już wyobrażenie bodźca (zob. rozważania P.G. Grossenbachera oraz Ch.T. Lovelace’a).

²⁶K.O. Eliassen, *The Anaesthesia of Charles Baudelaire's „Le goût de néant”*, [w:] *Sensual Reading. New Approaches to Reading in Its Relations to Senses*, red. M. Syrotinsky, I. MacLachlan, Londyn 2001.

²⁷R.E. Cytowic, *Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology – a Review of Current Knowledge*, [w:] dz. cyt., s. 23-24.

²⁸Ze względu na jej percepcyjny charakter. Synestezja nie jest halucynacją, ponieważ wywołuje ją konkretny bodziec zewnętrzny, halucynacja zaś pozbawiona jest zewnętrznej motywacji sensorycznej.

²⁹R.E. Cytowic, *Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology – a Review of Current Knowledge*, [w:] dz. cyt., s. 24. [dostęp: 1.06.2014]: <<http://www.theassc.org/files/assc/2346.pdf>>: „Synaesthesia is memorable”.

³⁰Zob. tamże; A. Łuria, *O pamięci, która nie miała granic*, Warszawa 1970.

³¹R.E. Cytowic, *Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology – a Review of Current Knowledge*, [w:] dz. cyt., s. 19 oraz 33.

³²S.A. Day, *The Human Sensoria and a Synaesthetic Approach to Cooking*, „Collapse” 2011, VII, s. 14.

³³W 2009 r. wytypowano cztery wycinki genomu, mogące odpowiadać za cechę synestezji: J.E. Asher, J.A. Lamb, D. Brocklebank, J.-B. Cazier, E. Maestrini, L. Addis, M. Sen, S. Baron-Cohen, A.P. Monaco, *A Whole-Genome Scan and Fine-Mapping Linkage Study of Auditory-Visual Synesthesia Reveals Evidence of Linkage to Chromosomes 2q24, 5q33, 6p12, and 12p12*, „American Journal of Human Genetics” 2009, nr 84; zob. także: S.N. Tomson, N. Avidan, K. Lee, A.K. Sarma, R. Tushe, D.M. Milewicz, M. Bray, S.M. Leal, D.M. Eagleman, *The Genetics of Color Sequence Synesthesia. Suggestive Evidence of Linkage to 16q and Genetic Heterogeneity for the Condition*, „Behavioural Brain Research” 2011, nr 223.

z chromosomem X³⁴. Wyższa incydencja synestezji wśród kobiet (przyjmowano, że stosunek kobiet do mężczyzn wśród osób obdarzonych synestezją wynosi nawet 6:1³⁵), stanowiąca źródło przypuszczeń o monochromosomalności zaburzenia, okazuje się mitem powstałym wskutek błędów oraz preferencji metodologicznych³⁶. Według Vilayamura S. Ramachandrana oraz Edwarda M. Hubbarda właściwa synestezji międzymodalna aktywacja korowa, wynikająca z ekscesywnej łączliwości neuronalnej pomiędzy przyległymi obszarami mózgowymi, jest prawdopodobnie spowodowana mutacją genetyczną, modyfikującą przebieg apoptozy („programowej śmierci komórek”³⁷), to jest procesu ucinania połączeń neuronalnych we wczesnym dzieciństwie³⁸. Teoria ta bazuje na hipotezie **synestezji dziecięcej**³⁹, zgodnie z którą synestetyczny, „dramatyczny”⁴⁰ ogląd świata stanowi standardową cechę percepcji niemowlęcej, utrwaloną w synestezji klinicznej wskutek apoptozy niepełnej. Zanik dziecięcej percepcji intersensualnej kojarzony jest przez niektórych badaczy z procesem akwizycji języka⁴¹. Tak pojmowane dziecięce synestetyczne *sensorium*, jako ośrodek holistycznego, płynnego przeżywania, jest stanem estetyzowanym i uwznioślanym w literaturze (zwłaszcza romantycznej).

Cytowic, przekonany o kluczowej roli układu limbicznego w neurologicznym mechanizmie percepcji intersensorycznej, uważa synestezję za „przedwczesny przejaw normalnych procesów kognitywnych”⁴². Synestezja jest według badacza **uświadomionym** procesem postrzegania, ponieważ „(...) tak naprawdę **wszyscy jesteśmy synestetami**, z tą różnicą, że niektórzy z nas są świadomi holistycznej natury percepcji”⁴³. Efektem klinicznej synestezji są doznania, które standardowy tryb percepcji poddałby dalszej „neuronalnej oraz mentalnej obróbce”⁴⁴. Teoria Cytowica współgra z Reuvena Tsura teorią „natychmiastowej” (*rapid*) oraz „opóźnionej kategoryzacji” (*delayed categorization*)⁴⁵, stosowaną w odniesieniu do synestezji literackiej. Opóźniona kategoryzacja odpowiada „uświadomionej”, synestetycznej percepcji Cytowica: jest przedjęzykowym, a nawet przedkognitywnym, ściśle zmysłowym, cielesnym stylem postrzegania.

³⁴J.E. Asher, J.A. Lamb, D. Brocklebank, J.-B. Cazier, E. Maestrini, L. Addis, M. Sen, S. Baron-Cohen, A.P. Monaco, *A Whole-Genome Scan...*, dz. cyt., s. 279. „Nie znaleziono potwierdzenia związku [synestezji – Z.K.] z chromosomem X; co więcej, zidentyfikowaliśmy dwa potwierdzone przypadki dziedziczenia synestezji w linii męczyzna – męczyzna” [przeł. Z.K.].

³⁵D. Brang, V.S. Ramachandran, *Survival of the Synesthesia Gene...*, dz. cyt., s. 2.

³⁶Tamże.

³⁷R. Carter, *Tajemniczy świat umysłu*, Poznań 1999, s. 21–22.

³⁸V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard, *Synaesthesia...*, dz. cyt., s. 3.

³⁹Dot. synestezji jako fazy rozwojowej zob. S. Baron-Cohen, *Is There a Normal Phase of Synaesthesia in Development?*, „PSYCHE” 1996, nr 2; A.O. Holcombe, E.L. Altschuler, H.J. Over, *A Developmental Theory of Synesthesia with Long Historical Roots. A Comment on Hochel and Milan*, „Cognitive Neuropsychology” 2009, nr 26; zob. także niedawny artykuł krytykujący teorię synestezji dziecięcej: O. Deroy, C. Spence, *Are We All Born Synaesthetic? Examining the Neonatal Synaesthesia Hypothesis*, „Neuroscience & Biobehavioral Review” 2013, nr 37(7); zob. także badania przeprowadzone przez: Maurer w 2012 r.; Ludwiga w 2011 roku; Cohena Kadosha w 2009 r.; Rouw i Scholte w 2007 r.; Maurer i Mondlach w 2005 r.

⁴⁰R. Carter, *Tajemniczy świat umysłu*, dz. cyt., s. 22.

⁴¹Zob. J.M. Barker, *Out of Sync, Out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle*, „Paragraph” 2008, nr 31:2?, s. 243.

⁴²R.E. Cytowic, *Synesthesia. Phenomenology and Neuropsychology*, przeł. T. Sikora, cyt. za: T. Sikora, *Użycie substancji halucynogennych a religia*, Kraków 1999, s. 95.

⁴³Tamże, s. 8 [przeł. Z. Kozłowska].

⁴⁴Zob. tamże, s. 20 [przeł. Z. Kozłowska].

⁴⁵R. Tsur, *Issues in Literary Synaesthesia*, „Style” 2007, nr 41, s. 38–39.

Pod względem językowym synestezja jest opisem doznania zmysłowego za pomocą środków wyrazu odwołujących się do innego zmysłu. Synestezja językowa może przybrać formę epitetu, porównania, metafory, ale także animizacji bądź personifikacji czy też rozbudowanych obrazów poetyckich⁴⁶. Jej mechanizm jest podstawą wielu zleksykalizowanych metafor, takich jak (ideastezyjny) szereg sensualizacji pojęć abstrakcyjnych: „błady strach, czarna rozpacz, gorąca miłość”⁴⁷. Kluczowymi pozycjami „semantyki synestetycznej” są statystyczne badania Stephena Ullmanna⁴⁸ oraz ich sukcesywne kontynuacje, dokonujące rozwinięcia⁴⁹, weryfikacji⁵⁰ oraz funkcjonalnej reorganizacji⁵¹ zaproponowanego przez uczonego modelu tendencyjnego kierunku metafor synestetycznych. Lingwiści sondują problem niejednolitej reprezentacji poszczególnych zmysłów w języku, opisując zjawisko wymienności oraz (synestetycznej) interferencji pomiędzy odrębnymi kategoriami sensualnymi⁵² w kontekście kompensacji językowej domen „mniej wyrażnie zarysowanych w systemie pojęciowym”⁵³. Językowe oraz psychologiczne aspekty synestezji eksploruje dziedzina psycholingwistyki⁵⁴. W dobie transdyscyplinarnej nauki wysuwa się hipotezę, że „badania nad synestezją mogą pogłębić nasze rozumienie neurologicznych podstaw metafory i języka”⁵⁵. Według Ramachandrana oraz Hubbarda badanie synestetycznej percepcji, stanowiącej podłoże **symbolizmu fonetycznego**, może umożliwić wgląd w neurologiczne mechanizmy genezy języka⁵⁶. Metafora, podobnie jak synestezja, polega zgodnie z ich koncepcjami na sprzężeniu dwóch ośrodków – w przypadku synestezji są to odrębne kanały sensoryczne, w metaforze zaś splątaniu ulegają dwa byty myślowe: pojęcia. Synestezja generuje sieć stałych, inwoluntarnych oraz powtarzalnych powiązań; metafora – przeciwnie – jest miejscowym zbliżeniem dwóch składników myśli.

⁴⁶Słownik terminów literackich, dz. cyt., s. 551.

⁴⁷A. Legeżyńska, *Pleć synestezji*, [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 187.

⁴⁸S. Ullmann, *Panchronistic Tendencies in Synaesthesia*, [w:] tegoż, *The Principles of Semantics*, Blackwell 1957.

⁴⁹Zob. uszczegółowienie modelu Ullmanna: J.M. Williams, *Synesthetic Adjectives. A possible Law of Semantic Change*, „Language” 1976, nr 52.

⁵⁰M. Zawilińska-Janaszek, *Metafory synestezyjne z dźwiękiem jako domeną docelową w językach angielskim i polskim. Kierunkowość i struktura w recenzjach muzycznych i poezji*, 2012, <<https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/handle/10593/3526>> [dostęp: 1.06.2014].

⁵¹Zob. R. Tsur, *Issues in Literary Synaesthesia*, dz. cyt., s. 44.

⁵²Zob. S. Żurowski, *Przymiotniki określające cechy dźwięków*, 2012, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/przymiotniki-okreslajace-cechy-dzwiekow-181/>> oraz M. Bugajski, *Jak pachnie rezedra? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004.

⁵³R. Bronikowska, *Kierunki przesunięć metaforycznych przymiotników percepcji dotykowej*, 2011, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/kierunki-przesuniec-metaforycznych-przymiotnikow-percepcji-dotykowej-131/>> [dostęp: 1.06.2014]; zob. także D. Legallois, *Synesthésie adjectivale, sémantique et psychologie de la forme: la transposition au coeur du lexique*, Caen 2004.

⁵⁴Zob. J. Simner, *Beyond Perception. Synaesthesia as a Psycholinguistic Phenomenon*, „Trends in Cognitive Sciences” 2006, nr 1(11); zob. także I. Kurcz, *Psycholingwistyka. Przegląd problemów badawczych*, Warszawa 1976.

⁵⁵M. Hochel, E.G. Milán, *Synaesthesia. The Existing State of Affairs*, „Cognitive Neuropsychology” 2008, nr 25 [przeł. Z.K.].

⁵⁶Wedle koncepcji Ramachandrana oraz Hubbarda (*Synaesthesia...*, dz. cyt.) język byłby owocem wytworzenia się w mózgu sieci synestetycznych połączeń, które umożliwiły człowiekowi, w pierwotnych stadiach rozwoju języka naturalnego, powiązanie artykułowanych dźwięków ze zmysłowymi zjawiskami otaczającego go świata.

Synestezja jest procederem formalnym eksploatowanym w rozmaitych dziedzinach sztuki: malarstwie⁵⁷, muzyce, teatrze⁵⁸, literaturze. Specyfiką literackiej synestezji jest jej szczególna potencjalność – efektowna zdolność do silnej reprezentacji spornych, a wręcz wykluczających się dążeń twórczych. Paradoksalna dwoistość synestezji, skłonnej zarówno do kreacji artystycznego doznania jedności, jak i wytwornego efektu partykularyzacji doświadczenia (np. w barokowej poezji metafizycznej, w której transfery intersensualne dokonują – za pomocą środków opisu domeny wzoru bądź słuchu – analitycznej „dyferencjacji”⁵⁹ doznań dotykowych, węchowych i gustatorycznych, swoicie prześwietlając oraz manieryzując ich językową nieokreśloność), stanowi o jej poetyckiej vitalności. Ihab H. Hassan, przywołując rozważania Svenda Johansena, zwraca uwagę na ową bipolarną naturę synestezji – na jej jednoczesną „prymitywność oraz wyrafinowanie”⁶⁰. Cytując Johansena: „Z jednej strony, synestezja pozwala uzyskać najwyższy stopień wykuintności, (...) z drugiej zaś – czerpie z tego, co w poezji najbardziej pierwotne – potrzeby wywołania spójnego wrażenia całości”⁶¹. Według sfunkcjonalizowanego przez Tsura statystycznego modelu Ullmanna większość oddolnych transferów intersensualnych (typu *smak* → *muzyka*⁶²) zbliża się do bieguna prymitywności, jedności, unifikacji, podczas gdy transfery odgórne (np. *głośny* → *zapach*⁶³) dążą do jakości wyrafinowania, zmanieryzowania, fragmentaryzacji doświadczenia⁶⁴.

Ta osobliwa właściwość synestezji literackiej stanowi przyczynę jej proteuszowych form w ramach różnych poetyk historycznych, spośród których najwyraźniej naznaczyła poetykę barokową⁶⁵, romantyczną (na tle idei korespondencji sztuk)⁶⁶, symbolistyczną⁶⁷ oraz awangardową. Na rodzimym gruncie tryumf literackiej synestezji przypada na okres Młodej

⁵⁷Zob. synestetyczne malarstwo Wassilego Kandinskiego (A. Ione, *Kandinsky and Klee. Chromatic Chords, Polyphonic Painting and Synesthesia*, „Journal of Consciousness Studies” 2004, nr 11); dźwiękowe efekty w impresjonistycznych obrazach Claude’a Moneta czy też programowe włączenie hałasu w obraz futurystyczny. Zob. także twórczość malarzy synestetów, np. Carol Steen oraz Anne Saltz.

⁵⁸Np. niemiecka grupa artystyczna Der Blaue Reiter, podejmująca się na początku XX w. realizacji intersensorycznych projektów artystycznych we wspólnym dążeniu do wykreowania wagnerowsko „totalnych” arcydzieł w duchu estetycznej teorii Kandinskiego. Zob. także Kandinskiego sztukę teatralną pt. *Żółty dźwięk*.

⁵⁹W przeciwieństwie do znacznie częstszej panchronistycznej synestezji ekstatycznej, dokonującej „dedyferencjacji” (a więc unifikacji) doświadczenia (zob. R. Tsur, *Issues in Literary Synaesthesia*, dz. cyt.).

⁶⁰I.H. Hassan, *Baudelaire’s Correspondances. The Dialectic of a Poetic Affinity*, „The French Review” 1954, vol. 27, nr 6, s. 439–440 [przeł. Z.K.].

⁶¹S. Johansen, *Le Symbolisme*, cyt. za: I.H. Hassan, *Baudelaire’s Correspondances...*, dz. cyt., s. 439–440 [przeł. Z.K.].

⁶²Metafora synestetyczna „*taste the music of that vision pale*” pochodzi z poematu *Isabella or the Pot of Basil* Johna Keatsa.

⁶³Metafora synestetyczna „*a loud perfume*” pojawia się w *Elegii IV* Johna Donne’a.

⁶⁴Zob. R. Tsur, *Issues in Literary Synaesthesia*, dz. cyt.

⁶⁵Zob. I. Matyjaszkiewicz, *Barokowa haptyczność wizji*, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/barokowa-haptycznosc-wizji-670/>> [dostęp: 16.06.2014].

⁶⁶Na temat synestezji romantycznej zob. P. Śniedziwski, *Wzrok a inne zmysły w romantyzmie*, 2011, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/wzrok-a-inne-zmysly-w-romantyzmie-132/>> [dostęp: 1.06.2014]; D. Pniewski, *Norwid – synestezja*, 2012, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/norwid-synestezja-269/>> [dostęp: 1.06.2014]; tenże, *Relacja wzrok – słuch a poznanie nieskończoności (romantyzm)*, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-sluch-a-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/>> [dostęp: 1.06.2014]. Zob. także: J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965 oraz I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.

⁶⁷Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

Polski – modernistyczną metaforę synestetyczną stosowali przede wszystkim Stanisław Wyśpiański, Stanisław Przybyszewski⁶⁸ oraz Tadeusz Miciński⁶⁹.

Z jednej strony, synestezja stawała się historycznie narzędziem projektów sztuki „totalnej”, z drugiej zaś – umożliwia mediatyzację skrajnie subiektywnego, indywidualistycznego doświadczenia percepcji, ciała, idei. O ile symbolistyczne dążenia do zbliżenia sensualnej materii oraz pozazmysłowego *au-delà* sytuowały literacką synestezję w samym centrum poetyki przesiąkniętej silnym mistycyzmem oraz dualizmem o genezie platońskiej, o tyle stanowiąca projekt antysymbolistyczny formacja awangardowa rewiduje uwikłanie walorialne synestezji, dokonując przechylenia jej ideowego *pendant* w stronę materialności, fizykalności, wreszcie: cielesności. W obrębie poezji futurystycznej synestezja staje się instrumentem **ucieleśnienia** oraz fizykalizacji (zakotwiczonego czasowo oraz przestrzennie) wycinka rzeczywistości. Postulując codzienność, aktualność i powszechność⁷⁰ poezji, futuryści definiowali wiersz jako syntetyczny (oraz synestetyczny) „ekstrakt”⁷¹ nowoczesności. Już synestezja awangardowa ukazuje się, poprzez uczestnictwo w realizowanym przez futuryzm antywnioskocentrycznym procesie reinkorporacji podmiotu, jako figura **cielesności**. Według Joanny Grądział-Wójcik „futurystyczny przełom estetyczny był (...) załącznikiem przełomu sensualnego”⁷², który współcześnie sytuuje synestezję, według tezy Anny Łebkowskiej, na „przecięciu” dyskursu poetyki i cielesności⁷³ – jako złącze pomiędzy ciałem a tym, co niewyraźne.

⁶⁸Zob. P. Kierzek-Trzeciak, *Przybyszewski – synestezja*, 2012, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/przybyszewski-synestezja-169/>> [dostęp: 1.06.2014].

⁶⁹Zob. A. Kluba, *Synestezja*, 2011, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/synestezja-114/>> [dostęp: 1.06.2014].

⁷⁰B. Jasiński, *MANIFEST W SPRAWIE POEZJI FUTURYSTYCZNEJ*, *Futuryzm. Formiści. Nowa sztuka* (Wybór tekstów), [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wybór tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 10.

⁷¹Tamże, s. 9.

⁷²Zob. J. Grądział-Wójcik, „Jesteśmy czuli”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, t. 3, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012, s. 95.

⁷³A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało. O jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–27.

Zuzanna Kozłowska

SŁOWA KLUCZOWE:

METAFORA SENSUALNA

synestezja

ABSTRAKT:

Synestezja, transdyscyplinarny termin stosowany przez przedstawicieli rozmaitych dziedzin nauki i sztuki, odsyła do całej gamy mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk, których wspólnym fundamentem jest zasada intersensualności. Artykuł nakreśla wielodyscyplinową panoramę zjawiska synestezji, sytuowanej w interdyscyplinarnym kontekście neurologii, demografii, genetyki, semantyki oraz poetyki. Tekst referuje syntetycznie historię badań nad zjawiskiem, omawia cechy, typy oraz wyznaczniki diagnostyczne synestezji klinicznej, wskazuje na dominujące teorie synestezji, sygnalizuje językowe aspekty oraz postaci intersensualności, przytacza różnice oraz podobieństwa pomiędzy kliniczną synestezją a metaforą, wreszcie – zarysowuje charakterystykę oraz rodzaje synestezji literackiej, wstępnie identyfikując historycznoliterackie obszary szczególnego uprzywilejowania oraz wyraźnego sfunkcjonalizowania synestezji literackiej, która stawała się historycznie zarówno narzędziem projektów sztuki „totalnej”, jak i medium skrajnie subiektywnego – indywidualistycznego doświadczenia percepcji, ciała, idei.

synestezja kliniczna

intersensualność

NOTA O AUTORCE :

Zuzanna Kozłowska – doktorantka
Interdyscyplinarnych Studiów
w Zakresie Translatologii
i Komparatystyki Literatur i Języków
Słowiańskich na Wydziale Filologii
Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
Interesuje się literacką transpozycją
doświadczenia zmysłowego oraz
cielesnego.



O *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego

Agnieszka Kwiatkowska

Sztuka rymotwórcza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego została wydana w 1788 roku przez pijarów warszawskich¹. Jeszcze w tym samym roku przygotowane zostało drugie wydanie dzieła, cieszącego się niesłabnącą popularnością aż do początków XIX wieku². Utwór miał pełnić funkcję podręcznika dla uczniów kolegiów pijarskich, ale – choć przygotowany był na potrzeby szkolne – jego zakres oddziaływania okazał się dużo szerszy. Dzięki połączeniu perspektywy teoretyka literatury, kodyfikatora i krytyka literackiego, autorowi udało się przedstawić ogół poetyckich doświadczeń swojej epoki³. Ambitny nauczyciel, wykładowca w kolegiach w Radomiu, Łomży i Warszawie, autor niezwykle nowoczesnego, odwołującego się do świeckiej skali wartości podręcznika etyki, z uwagą śledził najnowsze zjawiska i tendencje w literaturze, które przedstawił w poemacie dydaktycznym⁴. Dmochowski wpisał swój utwór w sięgającą antyku tradycję gatunku *ars poetica*. W dedykacji do króla, która poprzedza utwór i stanowi rodzaj programowej deklaracji, nawiązał do zbiorów zasad i sztuk poetyckich Arystotelesa, Horacego, Marcja Giordana Vidy, Aleksandra Pope’a, Nicolas’a Boileau Despréaux. Autor *Sztuki rymo-*

¹ W Drukarni J.K. Mci i Rzeczypospolitej u Księży Scholarum Piarum.

² Po raz kolejny zostało wydane w Wilnie w 1820 r., a wydanie czwarte poprawione na podstawie uwag autora przygotował Franciszek Salezy Dmochowski podczas prac nad wydaniem *Pism rozmaitych* ojca (Warszawa 1826). *Oświeceni o literaturze*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1993, s. 357. Najwnikliwszym wydaniem krytycznym – po edycji opracowanej przez Stanisława Pietraszkę w serii Biblioteki Narodowej w 1956 r. – jest tekst przygotowany do druku przez T. Kostkiewiczową i Z. Golińskiego w tomie *Oświeceni o literaturze*, s. 358–430. Wszystkie cytaty w artykule pochodzą z tego wydania, numer pieśni i cytowanych wersów podano w nawiasie w tekście głównym.

³ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 283; T. Kostkiewiczowa, Franciszek Ksawery Dmochowski, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 259.

⁴ Tamże, s. 256.

twórczej ustosunkował się do poglądów poprzedników i sformułował program polskiego XVIII-wiecznego klasycyzmu⁵. Projektując swój poemat, wyraźnie nawiązał do dzieła Boileau, zbudowanego z czterech pieśni i łączącego program poetycki z krytycznoliterackimi uwagami, dotyczącymi literatury ojczystej⁶. Trudno jednak dzieło Dmochowskiego nazwać przekładem czy parafrazą *L'art poetique* francuskiego klasycysty. Polski tekst powstał ponad sto lat później, a jego autor uwzględnił zmiany w sposobie postrzegania literatury, jakie zaszły w ciągu dekad dzielących oba utwory. Odwołał się też do rodzimych przykładów i omówił wiele utworów istotnych dla ojczystej historii literatury, dając w ten sposób początek nowoczesnej myśli krytycznoliterackiej w Polsce.

Poemat, podzielony na cztery pieśni, nie tylko omawia ogólne zasady sztuki poetyckiej, ale porusza też kwestie związane z przekładem i krytyką literacką, wskazuje wzorce różnorodnych gatunków i analizuje ich najwybitniejsze polskie realizacje. Taka kompozycja, uwzględniająca przede wszystkim porządek genologiczny, podkreśla rangę gatunku literackiego, integralnie wpisane w naturę poezji⁷. Pierwsza pieśń prezentuje podstawowe zasady sztuki rymotwórczej i zawiera przegląd dokonań polskiej literatury, w której prym przyznano Janowi Kochanowskiemu, Adamowi Naruszewiczowi i Ignacemu Krasickiemu. To oni – jak pisze autor poematu – osiągnęli wyżyny literackiego Parnasu, choć można się spodziewać, że pod światłymi rządami Stanisława Augusta Poniatowskiego, znakomitego mecenasa sztuk, narodowi polskiemu przybędzie wybitnych twórców. Poprzednicy Jana z Czarnolasu, poeci wczesnego humanizmu i wieków średnich, nie znaleźli uznania w oczach Dmochowskiego. Wiersz intonacyjno-zdaniowy, poddany ocenie zgodnie z klasycznymi kryteriami, wydał mu się pozbawiony porządku, a średniowieczne współbrzmienia nie spełniały wymogów wypracowanych i narzuconych przez Kochanowskiego.

Długo mowa ojczysta w małej była cenie
 Jako do pism niezdolna. Szczęśliwie natchnienie
 Oświeciło nas z czasem. W tym geniusz dzielny,
 Jan Kochanowski, w rytmach swoich nieśmiertelny,
 Całemu narodowi powieki otworzył,
 Wydoskonalił rytmy, chociaż sam je stworzył.
 On na słowiańskiej lutni nawiązawszy strony,
 Wydał dokładnie greckie i łacińskie tomy,
 Zabrzmiął w arfy Dawida nie zrównane głosy,
 Muzom sarmackim strojne pozaplatał kosy.
 (I, 271–280)

Pochwała kunsztu poetyckiego, którym Kochanowski dorównał antycznym poetom i wprowadził literaturę polską na wyżyny dotąd dostępne tylko dokonaniom starożytnych Greków i Rzymian, zobrażowana została fryzjerską metaforą. Dzięki Kochanowskiemu narodowe muzy nie naśladują Greczynek czy Rzymianek, nie zdobią ich greckie koki ani misternie

⁵ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.

⁶ Z. Libera, *Rozważania o wieku tolerancji, rozumu i gustu. Szkice o XVIII stuleciu*, Warszawa 1994, s. 230.

⁷ Tamże, s. 233.

upięte sploty. Zyskały fryzury proste, charakterystyczne dla polskiej obyczajowości, ale i pełne harmonii, symetrii i decorum. Poetycki geniusz równy Horacemu nie naśladuje ślepo antycznych metrów, ale zastępuje je równie harmonijnymi konstrukcjami naturalnie wynikającymi z językowego systemu polszczyzny. Wśród następców Kochanowskiego – niedoskonałych, ale bez wątpienia utalentowanych i wartych uwagi – Dmochowski wskazał Piotra Kochanowskiego – tłumacza *Jeruzalem wyzwolonej*, Wespazjana Kochowskiego – autora *Niepróżnującego próżnowania ojczystym rymem na liryka i epigramata polskie rozdzielonym i wydany*, Samuela Twardowskiego – cenionego epika, zwanego sarmackim Maronem, Wojciecha Chrościńskiego – autora poematów bohaterskich, Waleriana Otwinowskiego – tłumacza utworów Wergiliusza, Wacława Potockiego – cenionego na kartach poematu za udane adaptacje nowołacińskich romansów, Szymona Szymonowica i Szymona Zimorowica – autorów sielanek.

W poemacie Dmochowskiego rozważaniom poświęconym literaturze towarzyszą uwagi z zakresu kultury języka i krytyki literackiej. Oświeceniowa polszczyzna, sprawna w tekstach literackich, coraz śміalej sięgała po dyskurs naukowy, intensywnie rozwijała zasób leksyki, wzbogacanej przez zapożyczenia i neologizmy. Autor *Sztuki rymotwórczej* odradzał zbyt swobodne powoływanie do istnienia nowych słów, zalecając wykorzystywać istniejący już repertuar. „Póty nie twórz słów nowych, póki zdadne stare” – pisał (I, 360). Lansował też bardzo nowoczesne poglądy na temat krytyki literackiej. Przestrzegał przed pochlebcami i nakazywał słuchać konstruktywnej, przyjacielskiej krytyki. Pisarz musi zachować czujność i dystans wobec własnej twórczości. Popularność, liczne pochwały, wielonakładowe edycje nie są miarą jakości dzieła:

Najlichsze dzieło znajdzie wszędy miłośników,
Znajdzie wszędy drukarzy, znajdzie czytelników,
Rzadki, co rzeczy waży na przystojnej szali.
Głupi znajdzie głupszego, który go pochwali.
(I, 449–452)

Kolejne pieśni *Sztuki rymotwórczej* (druga i trzecia) to przegląd różnych konwencji gatunkowych. Poruszając się zgodnie z kołem Wergiliusza, Dmochowski omówił najpierw utwory pisane stylem niskim i średnim: sielankę i elegię. Nie znajdując w polskiej liryce zadowalającej realizacji tej ostatniej, wskazał *Treny* Jana Kochanowskiego jako utwór w mistrzowski sposób opiewający „nędze, którym ludzkie życie / ciągle podpada” (II, 100–101). Opis poszczególnych gatunków Dmochowski zbudował na podstawie analizy wybranych utworów, zastrzegając jednak, że przedstawionych reguł nie należy realizować za wszelką cenę. Miał bowiem świadomość, że innowacja artystyczna jest warunkiem powstania arcydzieł, które nie mogą być wtórne wobec istniejących już form literackich. Wśród konwencji zaczerpniętych z literatury antycznej – obok pieśni, ody i epigramatu – szczególne miejsce w wywodach Dmochowskiego zajmuje satyra, tak istotna w kulturze polskiego oświecenia. Inaczej niż twórcy antyku i francuskiego klasycyzmu, polscy poeci XVIII wieku opowiedzieli się za bezimienną krytyką satyrową, piętnującą wady i przywary społeczeństwa, ale unikającą personalnych paszkwili. Normatywny charakter *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego we fragmentach poświęconych satyrze po części ustępuje miejsca poetyce opisowej. Przywołując poglądy

Ignacego Krasickiego i Adama Naruszewicza – sformułowane przez tych poetów w satyrach: *Do króla* i *Szlachetność* – klasyk pisze:

„Satyra w szczególności nikomu nie łąje,
Czołem bije osobom, gani obyczaje”.
„Satyra prawdę mówi, względów się wyrzeka.
Wielbi urząd, czci króla, lecz sądzi człowieka”.
Satyra w ścisłej z cnotą zostając przyjaźni,
Błędy ludzkie wytyka, lecz ludzi nie drażni.
Ten prawdziwy duch satyr, ta pierwszej treść próby:
Szydzić z wad, karcic błędy, oszczędzać osoby.
(II, 189–196)

Zasada bezimienności krytyki satyrowej odegrała bardzo ważną rolę w kształtowaniu oświeceniowej odmiany tego gatunku. Opowiadali się za nią także inni poeci polskiego oświecenia, między innymi Wacław Rzewuski, Filip Neriusz Golański, Adam Kazimierz Czartoryski i – jeszcze w dobie baroku – Krzysztof Opaliński. Odmienne stanowisko zajął tylko Franciszek Zabłocki, przeciwstawiając się postulatowi *Sztuki rymotwórczej* krótko po jej publikacji, choć wcześniej pracując nad przekładem satyr Boileau, skrzętnie zatuszował wszelkie personalne aluzje⁸.

Dmochowski rad podkreślał oryginalność polskiej literatury, eksponował jej szczególne cechy i skrzętnie opisywał wszelkie osiągnięcia, które sprawiały, że wyróżniała się na tle europejskich dokonań. W trzeciej pieśni *Sztuki rymotwórczej* jego uwaga zwróciła się jednak ku pożądanym w każdej literaturze narodowej gatunkom dramatycznym i eposowi. Okazał się tu zwolennikiem dramatu klasycznego, zachowującego zasadę *decorum*, zbudowanego na wartkiej, przejrzystej akcji i przynoszącego „folgę na duszy” (odpowiednik antycznej *katharsis*) (III, 301). Staropolska tradycja dramatu i teatru nie mogła się spotkać z aprobatą przedstawiciela oświeceniowego klasycyzmu, który z właściwą sobie surowością pisząc: „u nas przez długie lata teatr był ubogi” (III, 175), krytykował średniowieczne dialogi, dramaty żakowskie, misteria i nie przepuścił nawet *Odprawie posłów greckich*. Dmochowski, mimo wielkiej admiracji, jaką żywił dla dzieł Kochanowskiego, nie zrozumiał udramatyzowanej historii „nierządnego królestwa”, pragnąc widzieć w niej replikę antycznego dramatu i adaptację fragmentu wybitnego eposu. Umknął jego uwadze ponadczasowy charakter utworu i uniwersalne przesłanie opowieści, a nowatorskie próby wprowadzenia do polszczyzny wiersza metrycznego pozostały niezauważone. Nawiązując do listu do Jana Zamojskiego, dołączonego do pierwodruku *Odprawy...*, Dmochowski pointuje swoje zarzuty: „Tym się tylko robota od winy odjęła, / że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła” (III, 193–194). Zawarte we wzmiankowanym liście przypuszczenie, iż dramat nadaje się „mólom na pokarm albo na trąbki do apteki”, nie jest jednak wyrazem samokrytyki mistrza z Czarnolasu, lecz raczej exordialnym toposem skromności i kontrapunktem dla pochwały trzeciej pieśni chóru, która – wedle słów autora – „greckim chórom przygania” (czyli dorównuje starożytnym stasimonom). Dmochowski nie wychwycił tych subtelności i z przykrością skonstatował, że „w sztuce tragicznej-śmy mali” (III, 217), choć znalazł niejedno słowo pochwały dla komediopisarzy, którzy – zgodnie z założeniem oświecenia – uczą, bawiąc.

⁸ J.T. Pokrzywniak, Wstęp, [w:] I. Krasicki, Satyry, Wrocław 1988, s. IV-V.

Szczególne miejsce w *Sztuce rymotwórczej* zajmują rozważania na temat eposu. Dmochowski zgłębił tę konwencję gatunkową, tłumacząc – po raz pierwszy w historii literatury – *Iliadę* Homera na język polski. Starożytny heksametr zastąpił rymowanym trzynastozgłoskowcem, a Homeryckich Achajów określił jako „greckie narody”, na wieki zaszczipiając w polskiej kulturze przekonanie, że uczestnikami starożytnego sporu byli Grecy i Trojanie. Tego przekonania nie podważył nawet XX-wieczny przekład Kazimierzy Jeżewskiej, która w inwokacji opisuje gniew Achilleśa jako „zgubę niosący i klęski nieprzeliczone Achajom”⁹. Rozważania o kształcie XVIII-wiecznego eposu podejmowano w licznych wystąpieniach teoretycznoliterackich epoki¹⁰, dając wyraz niespełnionej tęsknocie współczesnych. Oświeceniowa polszczyzna osiągnęła wystarczający poziom rozwoju, aby sprostać konwencji eposu – korony gatunków epickich – i potwierdzić tym samym, że swymi możliwościami artystycznymi dorównała łacinie i grece. Tymczasem stworzenie poematu heroicznego napotykało na coraz większe trudności, bo wygenerowanie powszechnie akceptowanej cudowności, która stanowiłaby odpowiednik świata antycznych bogów olimpijskich, w epoce racjonalizmu i sensualizmu wydawało się niemożliwe.

Dmochowski, poszukując nowożytnej płaszczyzny cudownej, zalecał zastąpić mity starożytne opowieściami chrześcijańskimi, a pogańskich bogów – duchami Piekieł, gdyż ukazywanie mocy niebieskich zaangażowanych w ziemskie konflikty wydawało mu się niestosowne. Doceniał jednak przydatność tradycji antycznej w budowaniu alegorii i wzbogacaniu języka poetyckiego szeregiem frazeologizmów i przenośni. Bohaterem polskiego nowożytnego eposu miałby być wybitny mąż – rozumny, religijny, wielkiego serca, odważny i ufający Bogu. Jako wzorcowe realizacje gatunku Dmochowski wskazywał nie tylko dzieła Homera, ale także *Jerozalem wyzwolone* Tassa i *Raj utracony* Milтона, budujące świat cudowny na podstawie mitu chrześcijańskiego. Z braku zadowalającej realizacji eposu w literaturze polskiej¹¹ autor *Sztuki rymotwórczej* wymienił *Myszeidę*, zrównując Krasickiego z najwybitniejszymi poetami heroicznymi.

Wskazanie *Iliady* i *Odysei* jako najwybitniejszych realizacji gatunku poświadcza postępowy charakter poglądów Dmochowskiego, który – inaczej niż Boileau preferujący Wergiliusza – zgodnie z tendencją końca XVIII wieku przekładał literaturę starożytnej Grecji ponad dokonania Rzymu. Dmochowski w wielu aspektach odszedł od tez lansowanych przez Boileau, zdecydowanie odzwierciedlając w swoim poemacie aktualne i najnowsze tendencje. Zaczepił co prawda z francuskiego klasycyzmu takie pojęcia, jak gust, geniusz, dowcip (jako odpowiednik *esprit* i *bel esprit*) czy natura, ale zmodyfikował nieco ich znaczenia. Geniusz ukazał jako siłę twórczą, która ma moc podważania norm i przełamywania konwencji. Przekonanie o wyższości wartości artystycznych nad zdyscyplinowanym przestrzeganiem reguł w połączeniu ze świadomością przemian, jakie właśnie dokonały się w literaturze, sprawiły, że Dmochowski przestrzegał przed spetryfikowaniem gatunków i wysoko cenił poetyckie inno-

⁹ *Homer, Iliada*, przekł. K. Jeżewska, oprac. J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 17.

¹⁰ Szczególnie ważne są następujące wypowiedzi: *O wymowie i poezji Filipa Neriusza Golańskiego* (1786), *Sztuka rymotwórcza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego* (1788), *O rymotwórstwie i rymotwórcach Ignacego Krasickiego* (pisane w latach 1790–1799), *Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich Onufrego Górskiego* (1806–1807), *O poezji w ogólności Tomasza Euzebiusza Słowackiego* (1826) oraz *Wykład literatury porównawczej Ludwika Osińskiego* (1818–1830).

¹¹ Nieudana *Wojna chocimska* Krasickiego nie została w *Sztuce rymotwórczej* wspomniana.

wacje, odświeżające konwencjonalne postrzeganie poezji¹². Świadectwem nowoczesnego, już niemal preromantycznego myślenia jest nie tylko charakterystyka geniuszu, ale także dobór utworów literackich przywoływanych przez Dmochowskiego. Mroczny poemat Milтона postawiony obok uznanych eposów starożytnych czy elegie Younga, które – wraz z *Trenami* Kochanowskiego – stały się przykładami liryki wzbudzającej wielkie emocje, świadczą o nowoczesnych gustach autora *Sztuki rymotwórczej*¹³. W pieśni drugiej, poświęconej drobnym gatunkom lirycznym, Dmochowski nie omówił na przykład wielu istotnych struktur, między innymi sonetu, madrygału i ronda, zajmujących ważne miejsce we francuskiej tradycji literackiej i w poemacie Boileau. Zamiast tego zwrócił uwagę na formy zakorzenione w polskiej tradycji literackiej: fraszkę (postrzeganą jako odmiana epigramatu) i bajkę. Autorowi *Sztuki rymotwórczej* udało się przedstawić spójną koncepcję poetycką, o co zazwyczaj próżno zabiegali autorzy podobnych poematów. Dzięki ograniczeniu zainteresowań wyłącznie do rymotwórstwa zdołał sformułować zwarty wywód, odzwierciedlający istniejący stan rzeczy i uwzględniający obowiązujące tendencje. Jego poemat dydaktyczny znacznie przekroczył swoją formułę, stając się teoretycznoliterackim rymowanym traktatem i świadectwem nowoczesnego stosunku do twórczości literackiej. Utwór Dmochowskiego odegrał ogromną rolę w popularyzowaniu określonego sposobu postrzegania literatury i jej zadań, stając się forpocztą nowoczesnych manifestów¹⁴.

SŁOWA KLUCZOWE | ABSTRAKT | NOTA O AUTORZE



¹²M. Klimowicz, *Oświecenie*, dz. cyt., s. 280.

¹³Twórczość Milтона i Younga była wykorzystywana przez polskich duchownych w walce z deizmem. Zob. M. Klimowicz, *Oświecenie*, dz. cyt., s. 278.

¹⁴Z. Libera, *Rozważania...*, dz. cyt., s. 231.

SŁOWA KLUCZOWE:

sztuka rymotwórcza

ars poetica

krytyka literacka

ABSTRAKT:

Sztuka rymotwórcza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego przedstawia ogół poetyckich doświadczeń epoki. Autor wpisał swój utwór w sięgającą antyku tradycję gatunku *ars poetica* i nawiązał do klasycznych poetyk, ale dał w nim obraz literatury polskiej i obowiązujących w niej tendencji. Poemat, podzielony na cztery pieśni, nie tylko omawia ogólne zasady sztuki poetyckiej, ale porusza też kwestie związane z przekładem i krytyką literacką, wskazuje wzorce różnorodnych gatunków i analizuje ich najwybitniejsze polskie realizacje. Pierwsza pieśń prezentuje podstawowe zasady sztuki rymotwórczej i zawiera przegląd dokonań polskiej literatury. Kolejne pieśni *Sztuki rymotwórczej* (druga i trzecia) to przegląd różnych konwencji gatunkowych. Wśród nich szczególne miejsce zajmują: pieśń, oda, epigramat, satyra i epos. W artykule ukazano nowoczesny charakter rozważań Dmochowskiego, który w sposobie postrzegania literatury uwzględnił najnowsze tendencje.

gatunek

KLASYCYZM

satyra

epos

NOTA O AUTORZE :

Agnieszka Kwiatkowska, dr hab., pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, zajmowała się literaturą i kulturą dawną, opublikowała książkę poświęconą polemiką polskiego oświecenia (Piórowe wojny, Poznań 2001), obecnie bada trwanie i zmienność różnych zjawisk w literaturze oraz twórczość pozostającą na marginesach głównego dyskursu naukowego, m. in. literaturę dziecięcą i poezję kobiet. Jest autorką książki Oświecenie w epokach następnych (Jastrzębie Zdrój 2010) oraz monografii Tradycja, rzecz osobista. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji (Poznań 2012).

Elżbieta Winiecka

P o e t y k a

jako praktykowanie uważnego czytania

k r y t y k i :

Dorota Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011

Dyskusja o statusie i przyszłości poetyki jako podstawowej dziedziny literaturoznawstwa trwa nieprzerwanie od wielu już lat. Bogactwo tekstowych zjawisk i problemów dotyczących tekstualności, piętrzących się i przyrastających nieustannie, sprawia, że jakiegokolwiek próby porządkowania i klasyfikacji lekturowych doświadczeń budzą mnóstwo wątpliwości, potęgowanych przez różnice perspektyw badawczych. Już na początku każą one przyjąć odmienne założenia, a w konsekwencji prowadzą do wykluczających się konkluzji.

Im dłużej jednak trwa ów stan rozchwiania, z im większym impetem do kształcenia akademickiego humanistów wchodzi nowe dyscypliny i metodologie, z powodu których fascynacje i frustracje przeżywają kolejne roczniki studentów polonistyki, tym częściej i dobitniej artykułowany jest pogląd, że bez budowania i kształtowania warsztatowej świadomości na nic zdadzą się nowe, oszałamiające propozycje badawcze. Funda-

mentem i punktem oparcia dla refleksji humanistycznej nadal pozostaje wiedza o zasadach pisania i czytania tekstów, o tym, jak są zrobione i jak działają. Od próby odpowiedzi na te pytania rozpoczynają się wszak poznawcze wyprawy akademickie. Jednocześnie od lat pytaniom tym towarzyszą wątpliwości metodyczne: jak unaocznnić złożoność i specyfikę zjawisk związanych ze światem tekstów tak, by uniknąć uproszeń, idealizacji i sztywnych klasyfikacji, które słusznie budzą dziś nieufność? Jak przekazywać studentom warsztatową wiedzę o językowym tworzywie i jak posługiwać się nią w badawczej praktyce?

Odpowiedzi na te pytania przynoszą niezliczone tomy zbiorowe, monograficzne numery czasopism i artykuły poświęcone kondycji poetyki, które jednak pełnią raczej funkcję pryzmatów rozszczepiających światło aniżeli soczewek skupiających różnorodność zjawisk w jednym punkcie.

Wydawałoby się zatem, że czasy wielkich syntez, podręczników prezentujących jasne i klarowne instrukcje obchodzenia się z literacką materią minęły bezpowrotnie. Dlatego z niemalą radością czytałam wydany w 2011 roku podręcznik Doroty Korwin-Piotrowskiej *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*. Jest to pierwsza od czasu świetnych kompendiów autorstwa nestorów polskiego literaturoznawstwa¹ synteza wiedzy z zakresu współczesnej poetyki, uwzględniająca zarówno kondycję dyscypliny, jak i aktualny status i zakres materii badań.

Autorka podjęła się niełatwego zadania zmierzenia się z tradycją badań poetologicznych i dostosowania klasycznych narzędzi, kategorii i metod do opisu problematyki współczesności. Tym, co należałoby podkreślić przede wszystkim, jest doskonałe wyczucie znaczenia poetyki jako przedmiotu, który niezależnie od zmieniających się kulturowych kontekstów, a może właśnie z powodu tych zmian pełni istotną funkcję propedeutyzną w edukacji polonistycznej. Przekonanie to jest owocem wieloletniego doświadczenia dydaktycznego Korwin-Piotrowskiej. Z perspektywy nauczyciela akademickiego wskazuje ona, że celem poetyki jest nauczenie samodzielnego i twórczego myślenia połączonego z pasją czytania oraz umiejętnością interpretacji rozmaitych rodzajów tekstów. Poetyka ma zatem uczyć warsztatu, pokazując przy tym funkcjonalny charakter używanych narzędzi, które nie mają sankcjonować z góry przyjętych założeń, lecz raczej uwrażliwiać na złożoność i nieoczywistość analizowanych zjawisk. Teksty bowiem zazwyczaj opisowym kategoriom stawiają opór, wymagając krytycznego podejścia do wszelkiej terminologii, która próbuje zbyt apodyktycznie kategoryzować i systematyzować zjawiska. Chodzi zatem o to, by zawczasu nie piętrzyć metodologicznych problemów (które prędzej czy później muszą się

w lekturze pojawić), lecz by przede wszystkim nauczyć uważnego czytania i ostrożności w wydawaniu sądów. Te, w obliczu dynamicznych i wielokierunkowych zmian zarówno w przedmiocie badań, jak i w jego otoczeniu, a także w kondycji teorii literatury, zawsze mają charakter historyczny.

Z tego, bardzo rozsądnego, założenia wynikają kolejne konsekwencje. Korwin-Piotrowska mocno podkreśla związek poetyki ze współczesną stylistyką i semantyką, a także z retoryką, która jest nie tylko zapleczem stylistyki, lecz również istotną szkołą twórczego posługiwania się językiem oraz wnikliwego czytania, z uwzględnieniem perswazyjnej, a nawet manipulacyjnej roli figur i konstrukcji gramatycznych.

I wreszcie, co istotne, wszelkie instrukcje i rady, udzielane przez przewodniczkę po świecie tekstów, zawsze opatrywane są zastrzeżeniem, że jest to rodzaj tworzenia mentalnej mapy, stanowiącej świadectwo tyleż specyfiki badanych tekstów, co własnej, sytuacyjnej czy też historycznej kondycji poznawczej, która definiuje nasze możliwości i ograniczenia w rozpoznawaniu i określaniu wagi poszczególnych zjawisk.

Być może największy problem stanowi zdefiniowanie tego, czym dzisiaj jest tytułowy „świat tekstów”. Formuła ta (nieprzypadkowo chyba dialogująca z poststrukturalistyczną wizją „tekstowego świata”) zdaje się sugerować możliwość przeciwstawienia świata semiotycznego – światu rzeczowemu. Rozumiem jednak, że autorka z premedytacją w taki sposób podejmuje metodologiczną i filozoficzną autodefinicję, dbając o możliwie klarowne zakreślenie granic przedmiotu swojego zainteresowania.

Traktuje ona „świat tekstów” jako obszar sensotwórczej działalności człowieka. Wężej zaś: jako nieograniczony do przekazów literackich obszar komunikatów językowych, których badanie mieści się w gestii poetyki. Jednocześnie jednak wielokrotnie wyraża przekonanie, że literatura – mimo perturbacji z jej definiowaniem – istnieje i to ona stanowi przedmiot jej zainteresowania.

¹ Myślę tu o klasycznych pozycjach akademickich: Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusza Sławińskiego, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972; Ewy Miodońskiej-Brookes, Adama Kulawika, Mariana Tatary, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980; Bożeny Chrzastowskiej, Seweryny Wysłouch, *Poetyka stosowana* (Warszawa 1978); Adama Kulawika, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990 oraz Henryka Markiewicza *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965 i *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

Kłopot w tym, że dziś słowo bardzo często wchodzi w różnorakie relacje z przekazami wizualnymi i audialnymi, czym Korwin-Piotrowska w zasadzie się nie zajmuje (intertekstualność omawiana przez nią nie jest wszak tym samym co intermedialność). W związku z tym wyprawa w świat tekstów, proponowana przez autorkę przewodnika, przypomina chwilami próbę powrotu do galaktyki Gutenberga, w której centralną pozycję zajmują teksty drukowane, zaś głównym przedmiotem zainteresowania są te spośród nich, które określane są mianem literackich. Autorka, sygnalizując pojawienie się nowych tekstualnych osobliwości związanych ze środowiskiem sieciowym, dynamizującym i radykalnie przekształcającym zjawiska tekstowe (np. trójwymiarowość, multimedialność, sfunkcjonalizowanie, dynamika i niepowtarzalność cyber tekstu), zdaje się nie doceniać rangi tej kulturowej zmiany, broniąc wartości i sposobów czytania właściwych dla kultury słowa drukowanego. Wszelkie gatunki mowy uwzględnia zaś głównie jako materię wchłanianą przez współczesną literaturę.

A zatem – mimo ogromnej wrażliwości i kompetencji badaczki, wyczulonej na aktualny stan samoświadomości literaturoznawstwa – zajmuje ona stanowisko świadomie zachowawcze, broniąc tożsamości dyscypliny. Ponieważ jednak wielokrotnie daje wyraz przekonaniu, że dbałość o rangę poetyki nie może polegać na konserwowaniu i niezmienności jej narzędzi, lecz na zdolności dostosowywania sposobów badania do aktualnej sytuacji i stanu przedmiotu, jej propozycja stanowi doskonały punkt wyjścia do dalszego etapu rozważań nad tymi problemami, które przekraczają wyznaczone przez nią ramy zainteresowania paradygmatem literatury drukowanej.

W przedmowie tłumaczy zresztą, że jej zamierzeniem jest dać „pewien wgląd w to, czym jest w ogóle literaturoznawstwo” (s.11). I trzeba od razu powiedzieć, że z tego zadania wywiązuje się wyśmienie, choć nie dochodzi – co oczywiste – do żadnej uniwersalnej definicji literatury. Trudno przecież nie zgodzić się z postawioną już na początku diagnozą: „świat tekstów, które nas otaczają i którymi się posługujemy, zmusza do ciągłego określania na nowo tego, co rozumiemy przez literaturę,

fikcję, gatunek, styl, narrację, kompozycję, dramat czy wiersz” (s. 15).

Dobrze unaocznia to struktura książki, w której wielokrotnie powracają w nowych konfiguracjach te same wątki, problemy i pytania stanowiące o specyfice zarówno literackiej materii, jak i opisującej ją współczesnej poetyki. Zamiast wersyfikacji, genologii i stylistyki badaczka zaproponowała rozdziały problemowe, częstokroć idące w poprzek przyjętych uporządkowań (choćby rodzajowych i genologicznych). Wydaje się, że to pomysł bardzo fortunny, uzasadniony merytorycznie i dydaktycznie. Autorka wprowadza swego czytelnika w niuanse literaturoznawczej wiedzy, prowadząc go od ogólnego opisu miejsca i roli poetyki. Potem stawia wciąż intrygujące, choć nienowe pytanie: „Czy wiemy, co to jest literatura?”, wskazuje sposoby jej definiowania, wreszcie skupia się na kluczowym problemie: „Co to znaczy «być tekstem»?”.

Tytuły kolejnych rozdziałów wymienię w kolejności, ponieważ zarówno ich uporządkowanie, jak i sformułowanie nie powielają znanych schematów i świadczą o wyczuciu autorki, która daje w ten sposób wyraz znajomości najnowszych metodologicznych trendów i problemów. A zatem pojawiają się tematy: *Rodzaje i gatunki – sfera wpływów, Narracja jako wiedza, Tajniki kompozycji, Światy i postacie, Wartość brzmienia – prozodia, Liryka, poezja czy wiersz?, Sztuka wersu, Dramat: słowo jako działanie, Przestrzeń w tekście, przestrzeń tekstu, Czas utekstowiony, Narzędzia poznania, nośniki ekspresji: środki stylistyczne, Od stylu do stylizacji (z intertekstualnością w tle).*

Z założenia *Przewodnik po świecie tekstów* ma służyć zarówno tym, którzy na przedstawionej problematyce w ogóle się nie znają, jak i tym, którzy swoją wiedzę chcą pogłębić i usystematyzować. Temu służy klarowna oraz funkcjonalna konstrukcja podręcznika: podział tekstu na części, zróżnicowanie czcionki, a przede wszystkim bogaty system odniesień i odsyłaczy do miejsc w książce, gdzie ponownie pojawia się ten sam wątek. To bardzo dobry sposób na poradzenie sobie z siecią strukturą przedmiotu badań, w obrębie którego te same problemy pojawiają się w odmiennych kontekstach (np.

czas, postać, figury stylistyczne, narracja itp.). Zastosowanie zróżnicowanej czcionki (kursywa, wytłuszczenie, mniejszy rozmiar) pozwala na szybką orientację w tym, które informacje są najważniejsze, a które – na przykład umieszczone w nawiasach kwadratowych – są mniej istotne. Poza tym każdy rozdział kończy się krótką informacją bibliograficzną odsyłającą do lektur, które rozwijają omawiane wątki i rozbudowują konteksty. Są tam też *Ćwiczenia myślowe (i nie tylko)*, które zachęcają do samodzielnej i twórczej pracy z innymi tekstami literackimi na kanwie omówionych zagadnień i do konfrontacji ich z innymi teoretycznymi koncepcjami. Co znaczące – klucza do tych ćwiczeń nie znajdzie czytelnik w podręczniku. Należy je więc traktować jako rodzaj zadań poszerzających wrażliwość i wyobraźnię, a nie formatujących wzorcowego adepta. Całość – jak na porządne akademickie kompendium przystało – wieńczy indeks ważnych terminów, który pozwala korzystać z podręcznika na wrywki, tak, by móc szybko dotrzeć do potrzebnych informacji.

Wszystkie te strategie dydaktyczne z pewnością stanowią o klarowności wywodu. Nie one są jednak najważniejsze. Od strony edytorskiej dużo ważniejszy jest bowiem sposób prowadzenia wykładu. Autorka przyjmuje rolę przewodniczki, a zarazem akuszerki, która zgodnie z założeniami sokratejskiej metody majeutycznej prowadzi swoich uczniów do stanu samowiedzy. Przede wszystkim polega ona na uświadomieniu sobie tego, że nawet najdoskonalsza znajomość narzędzi nie zastąpi czytelniczego wrażliwości, uważności i zaangażowania w akt lektury, który jest zawsze wydarzeniem jednorazowym i niepowtarzalnym. Zaś tekst, jakkolwiek otwierany za pomocą zestawu przygotowanych wcześniej kluczy, niezmiennie zaskakuje badacza tym, co kategoryzacjiom się wymyka.

Korwin-Piotrowska klarownie pokazuje, w jaki sposób poetyka wprowadza perspektywę świadomości założeń, która pozwala unaocznnić mechanizmy kryjące się pod powierzchnią zjawisk. Wśród owych założeń autorka wymienia: 1) świadomość niepełności, subiektywności oraz wieloznacznego charakteru każdego językowego przedstawienia; 2) świadomość mediatyzacyjnej roli języka, który sam wnosi dodatkowe pod-

świadome i kulturowe sensy w obręb utworu, nie jest więc posłusznym narzędziem; 3) świadomość interakcji między czytelnikiem i światem przedstawionym; 4) świadomość tego, że „przedstawianie” to nie tylko opisywanie wyglądu, udające percepcję wzrokową, lecz także intelektualne porządkowanie i szukanie uzasadnień, które „wzmacniają” gmach przedstawienia; 5) świadomość tego, że to, co wydaje się realistycznym (lub fantastycznym) światem, to tylko zarys, „chwilowa ekspresja”, „mentalny konstrukt”, na który wpływ mają zarówno znajomość języka, jak i indywidualne doświadczenia czytelnika; 6) świadomość retorycznego wymiaru oddziaływania tekstu, którego sugestii czytelnik ulega.

Wymienione cechy sprawiają, że myśleniu racjonalnemu i obiektywizującemu można przeciwstawić myślenie kontekstowe, które odsłania w „obrazach świata” obszar działania różnych czynników: języka, kultury, podświadomości i tym podobne. Te dwa biegunowe ujęcia to wyraz dwóch zupełnie odmiennych podejść do literatury (umotywowanych oczywiście metodologicznie). Tym samym wymagają one zastosowania odmiennych narzędzi, czyli innych poetyk. To oczywiście przykłady skrajne, między którymi – twierdzi Korwin-Piotrowska – rozpościera się cały obszar rozmaitych rozwiązań. „Sztuką badacza jest dostrzec obie perspektywy” (s. 142) – konkluduje.

Autorka podkreśla, że strukturalna spójność literackiego tekstu jest złudzeniem, bo składa się on „z obrazów, zdarzeń, wątków, rozsypanych i rekonstruowanych w spójne całości” (s. 70). Te radykalnie brzmiące diagnozy nie są jednak echem dekonstrukcyjnego sceptycyzmu, lecz wypadkową myślenia o tekście w kategoriach semiotycznych i kognitywistycznych. Z jednej strony, jest on zorganizowanym systemem znaków, z drugiej – jego spójność rozsądza świadomość tego, że jest projekcją językowej wyobraźni najpierw pisarza, potem – czytelnika. Lektura filologiczna, zgodna ze standardami poetyki, to zatem w ujęciu Korwin-Piotrowskiej zarówno umiejętność rzetelnego rozpoznawania zastosowanych na poziomie organizacji języka procedur (prozodyjnych, gramatycznych, stylistycznych, kompozycyjnych itd.), służących wyrażaniu sensów, jak i gotowość

przyjęcia postawy otwartości i świadomości, że interpretacja jest aktem wytwarzania sensów. To podejście dobrze ilustruje autokomentarz autorki: „Wszelkie ostre podziały, przeciwstawne kategorie czy schematy traktuję wyłącznie jako rozwiązania modelowe, pokazujące skrajne możliwości, bieguny, między którymi rozpościera się całe morze indywidualnych literackich rozwiązań” (s. 11–12).

W ujęciu badaczki poetyka jawi się jako ważna i aktualna dziedzina polonistycznej, a szerzej: humanistycznej, wiedzy i samowiedzy, która powinna refleksję teoretyczną podbudowywać umiejętnościami warsztatowymi. Co więcej, to właśnie ona jako jedyna spośród nauk o literaturze obdarza uwagę literaturę dla niej samej, traktując ją jako najważniejsze pole odniesienia.

Tę odrębność literatury i literaturoznawstwa jako dyscypliny zajmującej się tożsamością dzieła Korwin-Piotrowska stara się ocalić, prezentując rzetelny, wzbogacony o wiedzę na temat najnowszych zjawisk, filologiczny warsztat analityczny. W gruncie rzeczy bowiem każdy utwór powinien być rozpatrywany indywidualnie, choć przecież celem podręcznika jest poszukiwanie tego, co wspólne. Robi to jednak w taki sposób, by ocalić w analitycznym tłumaczeniu to, co najistotniejsze. Autorka swoje zamiary wyklada obrazowo, zestawiając troskę o teksty literackie z pielęgnowaniem ogrodu: „Poetyka ofiarowuje nam zbiór takich podstawowych analitycznych narzędzi – warto je więc poznać, nawet wtedy, a może nawet zwłaszcza wtedy, gdy chcemy potem opuścić jej literackie i tekstowe terytorium i badać świat kultury. Trudno projektować ogrody czy używać roślin do innych celów, nie rozpoznając wcale roślin i ich właściwości, nie wiedząc, co to są łodygi, liście czy korzenie – podobnie jest z tekstami literackimi (s. 26)”.

Metafora ogrodnicza to zapożyczenie z *Teorii literatury* Jonathana Cullera, który w swojej rekonstrukcji perypetii z definicją literackości stwierdził, że to czytelnik, jak ogrodnik, decyduje dziś, które rośliny są chwastami, a które warto hodować.

Jakkolwiek akurat ta analogia nie jest najfortunniejsza

(choćby dlatego, że w botanice pojedynczość rośliny wtapia się w powtarzalne cechy gatunku, a w przypadku literatury to właśnie różnice stanowią o pojedynczości i niepowtarzalności każdego utworu, na którego uświadomieniu tak zależy autorce), po raz kolejny pokazuje ona sposób rozumienia literatury przywiązany do tradycyjnych podziałów i rozróżnień. Trochę tak, jakby zmiany dokonujące się w środowisku kulturowym, z którego wyrasta literatura, wpływały jedynie powierzchownie na jej kondycję i kształt, podczas gdy istota literatury pozostaje niezmienna.

Ostatecznie bowiem, rekapitulując sytuację literatury w świetle nowych teorii, mediów i definicji tekstu, autorka odwołuje się do zbiorowego odczucia wspólnoty czytających, którzy przecież czują i wiedzą, że słowo „literatura” nie jest pojęciem pustym, nie powinni zatem się godzić na zatarcie granic między literaturą i nieliteraturą: „I niezależnie od tego, czy jesteśmy zawodowym kiperem (czytaj: literaturoznawcą, krytykiem), czy zwykłym smakoszem (miłośnikiem literatury), nie dajmy sobie popsuć przyjemności rozpoznawania i rozróżniania rzeczy istotnych – któż bowiem chciałby uczynić obiektem fascynacji wszelką produkcję?” (s. 32) – apeluje do wspólnoty czytających.

Akurat jednak ten pozamerytoryczny argument, odwołujący się do kategorii „istotności” (której blisko do esencjalistycznych rozróżnień) literatury, jest najmniej przekonujący. Jakkolwiek rozumiem tęsknotę filologa za światem jasnych porządków i kryteriów (poetyka daje to poczucie rozumienia na poziomie względnej – choć złudnej – stabilności badanych struktur), trudno zaakceptować proponowaną perspektywę podziału na teksty mniej i bardziej istotne. To podejście sprzeczne wydaje się choćby z bliskim myśleniu autorki kognitywizmem, dla którego sposób posługiwania się językiem zawsze wiąże się ze sposobem rozumienia i doświadczania świata, którego poznanie jest celem analityka.

Jednakże z perspektywy literaturoznawczej, którą badaczka jasno i konsekwentnie deklaruje, wartość artystyczna tekstu wysuwa się na plan pierwszy jako kryterium swoistości literatury. I to oczywiście ta cecha po-

zwala jej odróżniać teksty dla poetyki istotne od mniej istotnych. Dlatego autorka, choć świetnie zdaje sobie sprawę z tego, że nie ma jednolitego przedmiotu badań, bo pojęcie „dzieła literackiego” zostało na różne sposoby zakwestionowane i przekroczone, broni tożsamości dyscypliny: „(...) literatura jednak nie chce zniknąć, mimo dziesiątków wątpliwości co do jej definicji; ma swoją historię, posiada także, a raczej «jest posiadana przez język» interpretacji, recenzji czy omówień, język dyskusji, która nieustannie wokół literatury się toczy” (s. 11).

Powtórzmy raz jeszcze: kryterium odróżnienia tego, co literackie, od tego, co nieliterackie pozostaje dla Korwin-Piotrowskiej funkcja estetyczna. Tylko literaturę bowiem – przekonuje – cechuje swoista „bezinteresowność” i samocelowość, niepodporządkowanie partykularnym celom właściwym innym formom komunikacji. Tylko literatura istnieje dla siebie, jako twór samowystarczalny i tłumaczący się sam przez się. Z tego też powodu, opatrując przykładami kolejne kategorie, sięga do utworów wybitnych i bardzo dobrych, nie budzących wątpliwości co do ich literackiego rodowodu.

Autorka konsekwentnie odwołuje się do tradycji strukturalno-semiotycznej analizy tekstu, choćby z tego powodu, że to te XX-wieczne teorie wypracowały kompletne instrumentarium analityczne. Przywołując wszystkie ważne kategorie opisowe, nieustannie podkreśla jednak ich modelowy, a zatem jedynie propedeutyczny charakter. Na tej pokorze wobec przedmiotu badań polega też wartość podręcznika Korwin-Piotrowskiej. Uświadamia ona, że wszelkie uporządkowania pojawiają się zawsze po tekstach i że to lepszemu rozpoznaniu języka, wyłaniającego się zeń obrazu świata oraz wyobraźni służą wszelkie poczynania interpretacyjne.

Tym samym autorka świadomie dystansuje się od takich pojęć, jak: poetyka kulturowa, geopoetyka, poetyka intertekstualna, poetyka doświadczenia. Nie dlatego, że nie wierzy w ich przydatność i poznawczą wartość, lecz dlatego, że zanedbto oddalają się one od badań języka, który jest podstawowym tworzywem literatury. Podkreśla natomiast rolę stylistyki językoznawczej, a przede wszystkim kognitywizmu w badaniach nad tekstami. Geni zwłaszcza językoznawstwo kognitywne,

które bada relacje między językiem a obrazowaniem i traktuje wszystkie jednostki gramatyczne jako elementy znaczeniowótworcze.

To kognitywistyczne nastawienie daje o sobie znać, ilekroć autorka podkreśla związek między wyborami językowymi autora dzieła a obrazami powstającymi za ich sprawą w tekście i – w konsekwencji – ujawniającymi się w ten sposób poznawczymi procesami. To samo dotyczy zresztą podejścia do zadań czytelnika, który – inspirowany mechanizmami języka na wszystkich poziomach jego organizacji – buduje szczególny typ relacji z dziełem oraz uruchamia określone sposoby odbioru. Nacisk kładziony na językowy status dzieła literackiego bierze się z przekonania wyłożonego wprost w innej książce Korwin-Piotrowskiej. Oto bowiem, zdaniem badaczki: „Niezależnie od terminologicznych ustaleń czy sporów chodzi przecież o to, by w trakcie interpretowania konkretnego tekstu literackiego lepiej zrozumieć jego językową naturę”².

Tekst (językowy) i interpretacja to działania, które stanowią świadectwo rozumienia świata, stwarzając wykładnię tego rozumienia w języku. To tłumaczy, dlaczego w rozdziale na temat prozodii, w części poświęconej drobiazgowej charakterystyce typów akcentów, autorka wyłożywszy niuanse zasad akcentowania, obowiązujące w polszczyźnie, wyszczególnia też skrupulatnie wyjątki od reguły. Dają tu o sobie znać wyraźne inspiracje językoznawstwem kognitywnym, które podkreśla więź gramatyki z obrazowaniem. Wszystkie te szczegółowe uwagi prowadzą jednak do dość oczywistej konkluzji, że w wypadku drukowanych tekstów literackich tekst jest prozodyjną partyturą, która może być realizowana głosowo na różne sposoby (także wbrew zasadom akcentowania).

Warto w tym miejscu przypomnieć, że kognitywizm pozwala opisać indywidualny styl wypowiedzi literackiej i odsłania mechanizmy językowe tworzące obrazowanie w literaturze. Znaczenia słów nie istnieją już gotowe, lecz są dynamicznie konstruowane w procesie komuni-

² D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów*, Kraków 2006, s. 20.

kacji. Metafora staje się narzędziem poznawczym, a mentalne przestrzenie otwierane są przez różne zachowania językowe. Językowa konceptualizacja (kluczowe pojęcie kognitywizmu) łączy różne dyskursy humanistycznego poznania świata. W ujęciu literaturoznawczym narzędzia kognitywistyczne pozwalają zbudować pomost między wrażliwością i wyobraźnią autora, tekstem, jako wyrazem jego doświadczeń i rozumienia, a czytelnikiem, który również uruchamia swoją językową wrażliwość, wchodząc w rezonans z dziełem. Dlatego na te subiektywne aspekty literaturoznawczych procedur Korwin-Piotrowska kładzie duży nacisk, eksponując indywidualistyczny wymiar zarówno lektury, jak i ontologii dzieła literackiego, które zawsze stanowi osobny, niepoznawalny świat wartości. (Te inspiracje kognitywistyczne dają o sobie znać również w wielu ćwiczeniach myślowych, zalecanych czytelnikowi, np.: „Uświadom sobie przebieg swojego odbioru, notuj kolejne etapy i motywacje, jakimi się kierowałeś”, s. 74.)

Warto jednak podkreślić, że w przywoływanych tu sformułowaniach odnaleźć można przekonania podzielane przez rozmaite szkoły teoretyczne. Taka jest też intencja autorki przewodnika, starającej się zrekonstruować pewien aktualny stan literaturoznawczej samowiedzy, ani-

żeli wpisać się w konkretną metodologię. Bo cały czas: „Zmienia się w ogóle na naszych oczach odbiór dzieł – zamiast oczekiwania całości i przedstawienia jakiegoś świata, pojawia się pragnienie doświadczenia czegoś zaskakującego, otrzymania możliwości samodzielnego złożenia elementów w całość, przebywania w przestrzeni gry czy interakcji z tekstem” (s. 111).

Dlatego najciekawsze są właśnie te fragmenty, które rejestrują zmiany i próbują pokazać, jak radzi sobie z nimi literatura i poetyka. Stopniowność natężenia cech znamionuje dzisiaj wszystkie kategorie tekstowe. Poetyka w ujęciu Korwin-Piotrowskiej jest czułym rejestratorem tych metamorfoz, podobnie jak ich barometrem są teksty literackie, odzwierciedlające dynamikę zmian kulturowych i antropologicznych. Dotyczą one zresztą w równej mierze tkanki tekstowej co percepcyjnej wrażliwości i potrzeb odbiorców, którzy kształtowani są przez nowe, dynamicznie zmieniające się środowisko medialne. Z tego powodu warto byłoby uwzględnić ów zmieniający się świat tekstów i ich wpływ na sytuację literatury.

I właśnie lekcja uważnego czytania ma przygotować uczniów (studentów) do przekroczenia granic doświad-

czenia werbocentrycznego i wyposażyć w kompetencje, jakie pozwolą im się poruszać po współczesnej kulturze multimedialnej, w której zmierzyć się trzeba z nowymi zjawiskami, takimi jak hipertekstualność, literatura elektroniczna i gatunki multimedialne, nowe formy czytelniczo-piśmienniczej aktywności opartej na interaktywności, polisemiotyczność i efemeryczność tekstów kultury.

Autorka bowiem wychodzi z założenia, z którym chętnie się zgodzę, że doświadczenie zdobyte w pracy analityczno-interpretacyjnej z tekstami językowymi stanowi najlepsze przygotowanie do krytycznego obcowania ze wszystkimi zjawiskami kultury. Słusznie uważa też, że dawne i nowe sposoby ujmowania zjawisk funkcjonują dziś obok siebie. Dotyka tym samym istoty współczesnej kultury, która nie eliminuje dobrze znanych kategorii i sposobów czytania, lecz wzbogaca je o niezliczoną ilość nowych.

Bezcenna jest w moim odczuciu lekcja uważności, krytycyzmu i samoświadomości, jakiej adeptom filologii udziela Dorota Korwin-Piotrowska. Uwagi, zamykające obszerny i wyczerpujący wywód na temat zagadnień analizy i interpretacji tekstu, uświadamiają po raz kolejny

to, co stanowi istotę kondycji współczesnej humanistyki: jakiegokolwiek, nawet najbardziej rzetelne badania prowadzone nad wytworami ludzkiej działalności, nie prowadzą nas do poznania prawdy ostatecznej. Są procesem, który pozwala dostrzec złożoność zjawisk, ich wielowymiarowość i płynność. Jak obrazowo podsumowuje Korwin-Piotrowska: „Tekst literacki nie jest bursztynem z zatopionym w nim owadem, którego identyfikacja i datowanie rozwiązuje problem – to raczej badacze, ustalając, nazywając, opisując, zatrzymując w czasie, utrwalając, „żywicując” stan własnej refleksji na ten temat” (s. 342).

Celem analizy i interpretacji nie jest zatem domknięcie tekstu, lecz otwarcie horyzontu pytań, dzięki którym badacz-czytelnik uczy się poszanowania autonomii dzieła, pokory wobec historii i własnych poznawczych ograniczeń.

Z takim przesłaniem wysyła autorka swoich czytelników w dalszą, samodzielną już «podróż literacką». Ten, kto udzieloną lekcję potraktuje serio, z pewnością wyruszy w nią przygotowany, nawet jeśli jego pewność co do kierunku, w którym podąża, jest chwiejna, a cel niepewny i ukryty za horyzontem.

Jerzy Madejski

Ciało poetyki

k r y t y k i :

Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*,
Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014

Wszystkie dylematy i aspiracje dzisiejszej poetyki dobrze widać w książce Adama Dziadka. Nazywa ją autor *Projektem krytyki somatycznej*. Tytuł brzmi znajomo. Maria Janion ogłosiła na początku lat 90. ubiegłego wieku *Projekt krytyki fantazmatycznej*¹, w części poświęcony „egzystencji duchów” (w literaturze i kulturze). Dziadek jednak zajmuje się ciałem. Ponadto autor nawiązuje do zachodniego i anglosaskiego rozumienia badań literackich (Nowa Krytyka, Nowy Historyzm). Ale tytuł książki należy czytać w kontekście epistemologicznym. Wybierając „krytykę”, Dziadek zachowuje ostrożność, określa się wobec statusu humanistyki, zajmuje stanowisko wobec kryzysu poznania naukowego. Autor przedkłada więc pewną propozycję „odczytań” filologicznych nad „badania” literaturoznawcze.

Wydaje się, że Dziadek przedstawia w swojej książce po prostu zestaw interpretacji poetów współczesnych (Aleksandra Wata, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Joanny Pollakówny, Edwarda Pasewicza, Themersonów), w których posługuje się narzędziami literaturoznawczymi. Tak jednak nie jest. *Projekt krytyki somatycznej* to w istocie pewna propozycja poetyki. I niekoniecznie tylko tej, która jest wyeksponowana w tytule. Kolejne rozdziały książki odnoszą się przecież do klasycznej, tektonicznej koncepcji dzieła literackiego, składającego się z brzmień, leksyki, stylu, gatunku, ikonizacji (słowa). Co zatem Dziadek wyczytuje z twórczości kolejnych poetów?

Zacznijmy od rozdziału o Joannie Pollakównie. Wpierw zauważyć trzeba, że interpretacja wierszy niejako nadbudowana jest tu nad komentarzem Jana Zielińskiego, autora wstępu do poezji zebranych poetki. Nie można stwierdzić, że słowo Dziadka jest polemiczne wobec kolegi historyka literatury. Raczej śląski badacz wykorzystuje i rozszerza ustalenia Zielińskiego oraz włącza je w swoją poetykę. A zajmuje Dziadek wiersz nowoczesny, ale tu widziany jako zapis brzmienia, rytmu, głosu. Dziadek cytuje Paula Valéry’ego: „Wiersz – to przedłużone wahanie pomiędzy dźwiękiem i sensem” (s. 102). Jego analizy potwierdzają tę myśl zarówno w tym, jak i w dalszych rozdziałach.

W kolejnych partiach książki Dziadek przedstawia swoją poetykę somatyki. W projekcie Dziadka jednak mamy nie poetykę, lecz poetyki zmysłów przedstawione na materiale różnych wierszy. Nie jest to jakaś poetyka synestezji, bo nie chodzi o to, by badać, jak słowo poetyckie bywa zapisem wrażeń. I w tym rozdziale pojawia się rytm, również jako kategoria ciała (rytm pulsu). I nie chodzi tylko o liczenie głosek, Dziadek docieka, jak rytm wiersza łączy się z rytmem serca. Albo inaczej, by być w zgodzie z tytułem książki, jak dźwięk mowy łączy się z pulsem krwi. Nawiasem mówiąc, jesteśmy tu blisko innej problematyki i innej poetyki, poetyki choroby.

W tej partii książki Dziadek rozpoczyna jeszcze jeden wątek. Rozważa wstępnie, jak ma się poezja do muzyki nowoczesnej (np. kompozycji Tadeusza Bairda). Nie trzeba dodawać, że autorowi zależy, aby metrum i sens pokazane zostały w kontekście podmiotu wiersza i gatunku (także form krótkich, „mikrowierszy”, jak je nazywa).

¹ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

Jeśli w rozdziale o Pollakównie autor przedstawia zmysł dotyku (w pewnym miejscu pojawia się nawet uwaga o „czytaniu palcami”), to w partii o Edwardzie Pasewiczu zaciekawiony jest wzrokiem (patrzeniem). Aby jednak wydobyć z wiersza *Czerwony autobus* pożądanie (homoseksualne), pokazuje, jak funkcjonują w nim interteksty (piosenka z czasów PRL, *Suplikacje* i wiele innych). Badacz ukazuje trud poety wykorzystującego i scalającego cudze głosy oraz odtwarzającego emocje pasażerów publicznej komunikacji. Poeta eksponuje w czerwonym autobusie „pięknego chłopca”, który skupia na sobie wzrok. Spojrzenia innych (a także autobusowe przedmioty) pseudonimują tylko zachłanne spojrzenie podmiotu. Ale najciekawsze jest to, że utwór Pasewicza nasycony jest formami muzycznymi. W rezultacie interpretacja, wyjaśniając subtelności wiersza Pasewicza, jest też argumentem na rzecz tezy, że poezja objawia się nie w lekturze wzrokowej, ale w głośnym czytaniu (śpiewaniu?). A kończy Dziadek tak: „Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – to ogólna formuła, dzięki której można się zbliżyć do bogactwa znaczeń zawartych w tej polifonicznej i wielogłosowej poezji. To poezja, która doświadcza świata i świadczy sobą zarówno o świecie, jak i o pojedynczym, niepowtarzalnym istnieniu. Nie da się tej poezji nie słuchać, ponieważ tylko dzięki słuchaniu można uchwycić ten jeden, jedyny i niepowtarzalny rytm wyznaczający ślady tożsamości, które zamierają w piśmie po to, aby mogły ożyć w lekturze” (s. 135).

Trochę inaczej jest w rozdziale o sonecie. Jeśli wcześniej Dziadek interesował się poetykami indywidualnymi, tu zajmują go gatunek i szczególna forma stroficzna, która trwa długo w literaturze polskiej i europejskiej, a i współcześnie jest chętnie uprawiana. Dziadek solidnie omawia historię gatunku, pokazuje warianty, odmiany, mutacje... W pewnym momencie zastanawiamy się nad funkcjonalnością tej partii tekstu. Podejrzewamy, że to ma być wstęp do współczesnego i obszernego wyboru sonetów (obszerniejszego niż poprzednie). Albo że Dziadek przymierza się do pisanie historii poezji polskiej widzianej poprzez jeden gatunek; wiadomo, że są takie opracowania². Jesteśmy skłonni tak odczytać rozdział, bo w interpretacji Dziadka sonet jest gatunkiem wyjątkowym i ze względu na rozmiar (14 wersów),

i z uwagi na reguły formalne (które się zresztą zmieniały). Zatem opowieść o sonecie to relacja o dziejach literatury, a także analiza literatury jako takiej (literackości?). Ponadto jeśli sonet tak długo trwa w literaturze, to staje się naturalnym materiałem do uprawiania komparatystyki literackiej. Gatunek może być uznany za jednostkę elementarną europejskiej i światowej historii literatury. A wreszcie, w rezultacie „demokratyzacji” literatury, sonet trafił do popkultury. Wobec tego opowieść o gatunku pozwala rozprawiać o styku literatury wysokiej i niskiej, a nawet o grafomanii. To wszystko prawda, ale Dziadkowi nie tylko o to chodzi. Znowu, jeśli miałbym wskazać to, co wybija się w tym rozdziale, to początek i koniec. W pierwszym akapicie tego rozdziału Dziadek przypomina łacińskie znaczenie wyrazu „korpus” (tzn. „ciało”). A więc zajmując się konkretnym gatunkiem, bada „ciało” literatury. W zakończeniu rozdziału autor książki pisze – by odwołać się do terminu Balcerzana – o sonecie multimedialnym: „Korpus sonetu nie ogranicza się jedynie do tekstu literackiego, ponieważ otwiera się ku innym praktykom sztuki, ku innym – by tak rzec – praktykom ciała, ku innym doświadczeniom zmysłowym” (s. 165). Jeszcze raz powracamy do rytmu, do brzmienia sonetu i do głosu literatury.

Mogłoby się wydawać, że książka Dziadka traktuje o poezji – tak jednak nie jest. Bo przecież współczesna poetyka nie może traktować tylko o jednym obszarze tekstów. Czy nie najważniejszym rozdziałem książki jest ten, w którym Dziadek analizuje twórczość Aleksandra Wata? A w tej części tomu pojawiają się uwagi o poezji, a także o prozie. Dziadek daje próbkę interpretacji autobiografii Wata, cytując fragment opublikowany w londyńskich „Wiadomościach” w 1968 roku: „Odkąd siebie pamiętam: *vis-à-vis* mego łóżeczka stał zegar kątówka. Cyferblat z zagadkowymi znakami i ruch dwóch wskazówek był pierwszym objawem nieruchomości i zagadki ruchu. Różnica w szybkości obu wskazówek – pierwszą intuicją relatywizmu i raptowność przesunięcia ich demonstracją gry ciągłości i mutacji. Ważniejsze było wahadło: dysk z miedzi zakończony ostrym szpikulcem i po brzegach ostry. W samej regularności jego ruchów była dla mnie groźba. Nie wiem teraz, jakiej pracy niemowlęcego umysłu, w samej niezmienności i regularności ruchu wahadłowego od-do była założona konieczność jego transgresji. Zapewne nie myślałem, jakim sposobem, ale widziałem

² T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

z pewnością, i czekałem na ten moment z trwogą, której siły i jedyności, a także antynomii nic już nigdy nie odtworzy, że wahadło sięgnie do mnie, jak ramię mego starszego brata, poprzez tę głupią kilkumetrową przestrzeń i ostrym dyskiem przerznie moje gardło, którego słabość, miękkość, *vulnérabilité*, wåtłość znałem od wewnątrz lepiej niż cokolwiek innego i gardła mnie odtąd fascynowały” (s. 54).

Ten wyimek autor uzupełnia innym, który znalazł w archiwum pisarza w Beinecke Library, następnie go interpretując. Pokazuje różnicę pomiędzy tym, co opublikowane było kiedyś, a tym, co pozostało w archiwum. Bada logikę pominięcia. Czy londyńskie pismo emigracyjne mogło upublicznić fragment autobiografii, w którym tak wiele znaczący dzień urodzenia, 1 maja, i który jest interpretowany poprzez skojarzenia z manifestacją robotniczą? To jednak tylko przygrywka do tego, co dalej badacz ma do powiedzenia o wydobytym z archiwum tekście. Piszac w zasadzie o poezji, Dziadek niejako ustala reguły interpretacji autobiografii (proza). Oto fragment jego dociekliwego komentarza:

„W przypadku Wata nie chodzi o prostą zmianę nazwiska, ale o zerwanie i odrzucenie «imienia ojca» (Chwat). Przekształcenie «imienia ojca» na Wat nie jest z pewnością prostym, najzwyklejszym chwytem retorycznym futurysto-obrazoburcy («wat» jako jednostka mocy mechanicznej lub elektrycznej, symbol mocy prądu elektrycznego, łatwo się o tym przekonać, czytając *Miliard kilowatów. Śpiew Adamów i Ew* i zawartą w nim dedykację: «Oli ten miliard kilowatów + Wat»), ale, głębiej, wiąże się też z ustanowieniem zupełnie nowego dyskursu rozpiętego pomiędzy znakiem i ciałem, świadomością i popędem. Mając na uwadze buntowniczą postawę Wata, to drugie wyjaśnienie jest bardziej przekonujące, a samo nazwisko poddać można lekturze anagramatycznej, aby odsłonić znaczenie tego radykalnego gestu, jaki wykonał poeta na początku swej drogi twórczej. W nazwisku Chwat wszystkie spółgłoski są bezdźwięczne, a w nazwisku Wat głoska w odzyskuje dźwięczność. Ten proces udźwięcznienia – załóżmy, że jest nieświadomy – idzie w odwrotnym kierunku niż semantyka, «chwát» bowiem znaczy ‘chłop na schwał’, ‘zuch’, ‘ktoś odważny’, co podkreśla falliczność. Tymczasem w semantyce jest odwrotnie – ubezdźwięcznienie *ch* i *f*, co, posługując się terminologią psychoanalitycz-

ną, oznaczałoby kastrację. Zmiana nazwiska powoduje odcięcie bezdźwięcznej głoski *ch* i udźwięcznienie *f*: *ch/f* → *w/at*. Idąc dalej za wskazówkami psychoanalizy, dostrzegamy, że nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś, nazwiskiem wynalazcy, czyli odcinając głoskę *ch* – i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca – Wat przybiera imię Innego. To znaczący gest buntu, zbiegający się także z wyborami życiowymi pisarza. Transformacja nazwiska nie jest w tym wypadku żadną grą czy zabawą fonetyczną – jest w tym coś znacznie głębszego, co F. de Saussure określił «aktywnością anagramatyczną» poety, samego zaś poetę określał jako «przede wszystkim specjalistę od fonemów». W przypadku Wata – jak to zobaczymy dalej – ta definicja jest jak najbardziej odpowiednia, i to zarówno w odniesieniu do wczesnych jego tekstów poetyckich, jak i tych pisanych w latach 50. i 60.” (s. 54).

Już ten fragment jest wystarczającą podstawą, aby Dziadekowi przyznać członkostwo w Polskim Towarzystwie Autobiograficznym. Nie mogę jednak tego fragmentu szerzej omawiać. Zwrócę więc tylko uwagę na trzy kwestie. Po pierwsze, będąc wnikliwą wykładnią autobiografii, fragment ten jest właściwie wstępem do ukazania właściwości poezji Wata. Po drugie, interpretacja autobiografii jest sporządzona narzędziami, jakimi posługuje się Dziadek w opisywaniu wiersza. Ma to dalekosiężne konsekwencje poznawcze (i dla autobiografii, i dla poetyki). Po trzecie, Dziadek, wnikliwie odsłaniając reguły gatunku, czyni to niejako obok bardzo dzisiaj wpływowej odmiany badań, czyli etnopoetyki. A warto odnotować, że i w odniesieniu do Wata ma ona ciekawe realizacje³.

Na marginesie dodam, że proza autobiograficzna Wata, a także komentarz Dziadka mówią o tym, dlaczego do powstania obszernej opowieści o swoim życiu (*Mój wiek*⁴) był potrzebny Watowi rozmówca, czyli Czesław Miłosz. W takim modelu opowiadania o sobie, jaki wydobywa z archiwum Dziadek, można napisać wiersz, poemat, ale nie obszerną autobiografię.

³ Zob. E. Kuźma, „Nieświęty bełkot” we wczesnej twórczości Aleksandra Wata, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2001.

⁴ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, red. R. Habielski, Kraków 2011.

Tak więc poszczególne rozdziały łączą się ze sobą, bo obejmują problematykę ciała (w jednej z licznych interpretacji) oraz zagadnienia rytmu. Jest jednak jeszcze coś, co scala kolejne partie rozprawy Dziadka. Gdybym miał skrótowo wskazać jakiś motyw, byłyby to dwie sekwencje o dźwięku. Pierwsza to „tyk-tak” zegara kątówki z autobiografii Wata. Druga to „kukulka” z wiersza Pollakówny, którą Dziadek wielostronnie interpretuje. To właśnie te słowa, ich brzmienie i ich symbolika, dają wgląd w poetykę rytmu, w poetykę ciała oraz w poetykę czasu. Jakby to powiedzieć, pokazują ramy, w jakich przeprowadzane są analizy w *Projekcie krytyki somatycznej*. Z jednej strony, mamy „tyk-tak” jako miarę podstawowej jednostki narracyjnej, z drugiej – „kukanie” jako jednostkę dźwięku, pewną postać onomatopei. W tej przestrzeni rozgrywa się poetyka wiersza i ciała. A sprawa jest niebagatelna, bo pamiętamy, jakie znaczenia z zegarowym tyk-tak łączy Frank Kermode. Dla niego te słowa są nie tylko modelem opowieści, bo oznaczają początek i koniec, ale także stanowią „ubogą” wersję genesis i „kiepskiej” apokalipsy, a wreszcie wskazują na *chronos* i *kairos*⁵. Tak poetyka zbliża się do mitologii i teologii. A to już inna opowieść.

Powtórzmy, książka Dziadka jest nie tyle projektem krytyki, ile poetyką. Rozumianą tak, że zasadniczą rolę odgrywa w niej rytm jako właściwość wiersza i świata. Aż chciałoby się zacytować jeden ze szkiców Bolesława Leśmiana *Rytm jako światopogląd*. Albo inny, tego samego poety, z 1915 roku, zatytułowany *U źródła rytmu*, w którym znajdziemy słowa, jakie, w innej stylistyce, mogłyby się znaleźć w książce Dziadka: „Pieśń raz jeszcze odśpiewana, wiersz raz jeszcze odczytany – dzieją się ponownie od początku do końca i umierając na wargach, zachowują zdolność zmartwychwstania. Powtarzamy bowiem dzięki rytmowi nie tylko ich brzmienia i słowa, lecz i całkowity przebieg ukrytego w nim istnienia”⁶.

Projekt krytyki somatycznej stwarza okazję, aby pokazać jeszcze inne cechy współczesnej poetyki. Przede wszystkim należy dostrzec, jak Dziadek doszedł do swojej „nowej

krytyki”, jak zmierzał od pracy poświęconej Jarosławowi Iwaszkiewiczowi⁷ do książki o ekfrazie⁸ i dalej. Należy wspomnieć też jego opracowanie poezji Wata dla Biblioteki Narodowej⁹. Ale trzeba by też odnotować dociekania Dziadka o archiwum literackim¹⁰, a wreszcie napomknąć o tłumaczeniach prac z zakresu semiologii i dekonstrukcji¹¹. Wszystko to łączy się w całość w poetyce somatyki.

Ale książka Dziadka jest też reprezentatywna dla śląskiej polonistyki. Znamienna dla tej szkoły jest pamięć o poprzednikach. Jeśli Dziadek tak wiele wagi przykładu do rozumienia gatunku, to nietrudno dostrzec tu kontynuację genologicznych dociekań nad formami literackimi Ireneusza Opackiego. Lecz przede wszystkim w poetyce Dziadka obecna jest śląska sztuka interpretacji (Krzysztof Kłosiński, Aleksander Nawarecki, Stefan Szymutko i wielu innych).

Dziadek we wstępie do książki pisze (i cytuje *Kobiety piśtolety* z płyty *Maria Awaria*) o Marii Peszek. Uznaje słowa jej piosenki za poezję. Jeśli czegoś żałuję, to tego, że poprzestał na deklaracji i nie rozwinął tego wątku. A co musiałby zrobić, gdyby dał wyraz swojej fascynacji Peszek? Rozbudować swoją poetykę w jeszcze jednym kierunku ku poetyce słowa śpiewanego. Mamy bowiem poetologię piosenki literackiej Anny Barańczak¹², nie mamy poetyki współczesnej piosenki estradowej (a także hiphopowej). Napisanie jej nie byłoby łatwe. Trzeba by opisać barda z epoki popkultury (jak by to brzmiało w rodzaju żeńskim?).

⁷ A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.

⁸ Tenże, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

⁹ A. Wat, *Wybór wierszy*, Wrocław 2008.

¹⁰ A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 251–258.

¹¹ R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000; J. Derrida, *Szibboleth dla Paula Celana*, Katowice 2000.

¹² A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

⁵ F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford 2000.

⁶ B. Leśmian, *U źródła rytmu. Studium poetyckie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 74.

Paweł Graf

Stare dobre czytanie

k r y t y k i :
Terry Eagleton, *Jak czytać literaturę*, Warszawa 2014

Książka Terry'ego Eagletona *Jak czytać literaturę* ukazała się w nad wyraz dobrym momencie. Odczucie przesytu – towarzyszące dominującym w ostatnich latach badaniom etyczno-kulturowym, które zminimalizowały zainteresowanie samą literaturą i sztuką jej dobrego, uważnego czytania, na rzecz uwypuklania pragmatycznych i społecznych zadań, stawianych przed interpretacją – wymagało bowiem jakiejś reakcji. Oczywiście zwolennicy lektury etycznej z pewnością nie przyjmą oferty angielskiego teoretyka z zachwytem. Proponuje on bowiem „powrót” do literaturoznawstwa „czystego”, w którym wiedza o wewnętrznych mechanizmach artystycznych, o determinantach językowych i kontekstach hermeneutyczno-strukturalnych oraz nastawienie ergocentryczne są warunkiem koniecznym zrozumienia dowolnego dzieła; co więcej, ich pomijanie jest *volens nolens* fałszowaniem tekstu literackiego, który tracąc swą podmiotowość, staje się jedynie pozorem używanym w walce określonych ideologii. Co ważne – nie mamy w tym przypadku bezrefleksyjnego, prostego ponowienia dawnych *close reading* czy szkół formalnych – na to Eagleton jest myślicielem zbyt świadomym i wie doskonale, z jakiego miejsca pisze swoją książkę. Można powiedzieć, że jego refleksja jest postetyczna – uwzględniając osiągnięcia teorii ostatnich dziesięcioleci, ponownie formułuje pytanie o rudymenty. Dlatego z radością przyjmą ją ci interpretatorzy, którzy... po prostu lubią literaturę jako taką, a czytania nie uważają za akt polityczny czy etyczny, lecz nade wszystko za zadanie estetyczne i poznawcze. Ponadto dostrzegają oni, że paradygmat etyczny staje się coraz wyraźniej szlachetnym

pościgiem za własnym ogonem, podczas gdy literatura jest zupełnie gdzie indziej. I im właśnie (co ważne – również młodszym adeptom filologii, wyraźny jest bowiem akademicki walor tej pracy) Eagleton podsuwa proste narzędzia, które przywracają namysł nad tekstem literaturoznawstwu. Sam, należąc do tych, którym tekst Eagletona się podoba (nie znaczy, że bezkrytycznie), muszę, gwoli uczieszej uczciwości, wskazać opinie odmienne. Ucieszonej, bowiem zwolennicy teorii etycznych, „zaatakowani” w swym zaangażowaniu, wylali na książkę Eagletona liczne żale, niezbyt dokładnie ją czytając, a raczej czytając własną niechęć; co tylko podkreśla wagę, fundującego dla rozumienia, postulatu głębokiej, rzetelnej oraz powolnej lektury. Przeglądając internet, można zatem natrafić na opinie, uznające omawiany tu esej za: „zbiór banałów; luźne, chaotyczne dywagacje; ogólniki; nienaukowość, wynikającą z braku przypisów; wydawnicze nieporozumienie...” – pomińmy je należnym im milczeniem i skoncentrujmy uwagę na tym, co chce powiedzieć w swoich analizach Eagleton.

Książka podzielona została na *Wstęp* oraz pięć rozdziałów poświęconych kolejno: rozpoczęciu opowieści, bohaterowi, narracji, interpretacji oraz wartościowaniu. Króciutkie *Wprowadzenie* rozpoczyna się minorowym: „Sztuka analizy utworów literackich jest na wymiaru jak taniec ludowy”. Autor *Dlaczego Marks miał rację* kontynuuje tutaj swoją specyficzną poetykę paradoksalnych porównań (zob.: „Miltonowski Bóg przemawia jak cierpiący na zaparcie urzędnik”, s. 78; „Moby Dick to nie traktat so-

cjologiczny o amerykańskim przemyśle wielorybniczym”, s. 166; „cnota to nie robienie na drutach skarpety”, s. 87), które albo kogoś urzekają, albo wydają się nieco (sporo?) pretensjonalne. Niezależnie od opinii, są one, w moim przekonaniu, próbą przewyciężenia naukowego żargonu poprzez rozluźnienie narracji, antytetyczność czy wprowadzenie żartu, by pozyskać dla filologii szersze niż specjalistyczne grono odbiorców. Ta swoista medialność, wciąż dość obca dla polskiego dyskursu literaturoznawczego, jest, podkreślmy, charakterystyczna dla wielu tekstów zachodnich. Ratowanie sztuki analizy dzieła literackiego to cel, postawiony sobie przez Eagletona, który z dwu ról, w których najczęściej występuje: teoretyka literatury oraz krytyka politycznego (s. 9) dowartościowuje tu pierwszą, kładąc dodatkowy nacisk na słowo: „literatura”.

W *Początkach* (jak i w kolejnych częściach), operując opozycją życiowego przykładu i literackiej ilustracji, przechodzi on do analizy teoretycznego problemu łączonego z interpretacją (często doskonałą) cytowanych literackich fragmentów, by w finale uzyskać potwierdzenie istotności tytułowych kategorii dla uchwycenia sensu czytanych utworów. Pierwszą kwestią jest pytanie: czy literatura jest czymś innym? Czy w rozmowie o niej powinniśmy używać takich sformułowań, ocen, narzędzi, które podkreślą jej odrębność? Czy też przeciwnie – można uznać, że opowieść o książce niczym nie różni się od opowieści o własnych imieninach czy uczestnictwie w turystycznej wycieczce? I tu Eagleton jest radykalny – albo dostrzeżemy językową i kontekstową specyfikę „literackiego”, albo znajdziemy się poza jego oddziaływaniem. Tym samym, w nieco już przebrzmiałym sporze o literackość, angielski badacz jest „antyneopragmatyczny” – rzeczy nieliterackie możemy czytać jako literaturę (choć nie staną się one przez to rywalem *Króla Lira*), ale w drugą stronę to nie działa (s. 14–15) i prowadzi do dewastacji sensu i bogactwa tekstu. Świat literacki jest konsekwentnie fikcyjny i autotematyczny, wręcz teatralny; postacie nie są żywymi ludźmi tylko tekstowymi figurami, nie mają realnego życia, nie można uzupełniać tekstu o jakieś nienapisane przed czy po: „ważne jest, by nie mylić fikcji z rzeczywistością”, o ile ma ona mieć dla tej rzeczywistości jakiegokolwiek istotne znaczenie (s. 18–19). Tekst doskonale zawiera się sam w sobie; wmawianie weń obcych elementów niszczy jego wartość. Spór ten wydaje się dziś rzeczywiście prze-

brzmiały, wskazane oczywistości winny być wszak powszechnie znane; a jednak przypomnienie tego staje się potrzebą chwili – dowodzi Eagleton – ponieważ rozmaici krytycy polityczno-etyczni po prostu o tych fundamentach literaturoznawstwa z uporem „zapominają”, popadając tym samym w niekompetencję ignorancji. I więcej – analizy *stricte* literackie nie tylko nie są nudne; mogą być doskonałą poznawczą zabawą – pisze (s. 10). Krytyk literacki zaś to zawód związany z określonymi kompetencjami i o nie właśnie oksfordzki badacz z uporem się dopomina.

Jedną z nich jest dostrzeżenie znaczeniowoczątkowej roli początku utworu (Eagleton nie czyni w swym eseju przypisów, nie taka jest naukowa postać tego tekstu, niemniej wyrażnie podąża tu za pracą Amosa Oza *Opowieść się rozpoczyna*). Początek jest głęboko paradoksalny; ustanawia nieistniejące nowe oraz jednocześnie zawsze sytuuje dany utwór wobec innych wcześniejszych dzieł, budując kontekst intertekstualny. Ta Bachtinowska teza znajduje dopełnienie w kapitalnej mikroanalizie powieści Forstera (s. 21–29) (dla polskiego odbiorcy przykłady zaczerpnięte z literatury nade wszystko anglosaskich nie zawsze są czytelne w planie języka – stąd tłumacz pozostawia je często w postaci dwujęzycznej, by pokazać zabiegi instrumentacyjne, obecne też w prozie), w której drobne cząstki językowe czy niemal nieuchwytnie niuanse składni nicują „oczywiste” znaczenia, wynikające z narracji. „Ta niejednoznaczność – czy Groty naprawdę są czymś nadzwyczajnym, czy nie? – stanowi sedno *Drogi do Indii* (...). „Tak więc zdanie otwierające powieść służy za mały model książki jako całości”. Ta końcowa uwaga jest jednocześnie wyjściową zachętą do bardzo drobiazgowego czytania – trud ten według Eagletona jest konieczny, by w ogóle zrozumieć, o czym jest dany tekst. Czy dominuje w nim pytanie, czy odpowiedź? rytm czy paralelizm? aluzyjność czy inwencja? A mimo tej uważności, tekst i tak zawsze pozostanie mądrzejszy od swego czytelnika, stając się źródłem nigdy niewyczerpywalnej lektury. Każdy jego element połączony z innym – to już niemal filozofia odbioru – tworzy „paradoks różnicy i tożsamości. Na początku był paradoks, było coś nie do pomyślenia, co pokonuje język” (s. 37) – odsłania się w tym miejscu drugie znaczenie paradoksalnego sposobu pisania Eagletona, który uobecnia tym samym w akcie krytycznym najistotniejszą cechę analizowanego przedmiotu: „Pierwszy wiersz wyjątkowo wypełnia usta. Odczytywanie

go na głos z ostrymi samogłoskami i przeszywającymi spółgłoskami przypomina przeżuwanie kawałka steku” (s. 48). Obok wytłumaczalnego paradoksu pisanie Eagletona nosi w sobie również silną subiektywność, będącą najtrudniejszą cechą dyskursu naukowego – jakże bowiem uznać, czy naprawdę wersy są ponure, imię przemawia do nas smętnie a obraz jest wyjątkowo mocny? No ale to już urok każdej mocnej wypowiedzi teoretycznej i w tym też tkwi czar wywodu angielskiego badacza. Nie sposób wyliczyć mnóstwa fascynujących interpretacji, którymi nasycona jest książka – chciałbym tu zatem przywołać zaskakującą i wymowną analizę początku *Czekając na Godota*. Oto utwór „zaczyna się następującym niewesołym wersem: <<Nic się nie da zrobić>>. (...) Vladimir. Najśłynniejszą postacią noszącą to imię w XX wieku był Władimir Lenin, który napisał rewolucyjny traktat zatytułowany: <<Co robić?>>” (s. 56).

Bohater – kolejna część książki – ma nas przekonać, by nie traktować postaci literackiej jak żywej osoby i nie gubić jej fikcyjnego statusu. To niełatwe psychologiczne zadanie jest konieczne, by nie spłaszczać sensu dzieł przez sprowadzanie ich do ilustracji <<z życia wziętych>>. „Postacie literackie nie mają pre-historii. Podobno pewien reżyser teatralny (...) poprosił [Harolda Pintera] o wskazówki na temat losów jego bohaterów przed wejściem na scenę. Odpowiedź Pintera brzmiała *Lepiej pilnuj swojego nosa*” (s. 72). Dlatego też wszelkie oceny etyczne bohatera trafiają w próżnię, a przeważnie są pozbawione sensu (s. 76–78). Natomiast ma sens analiza rozwoju postaci na tle rozwoju form literackich, co pozwala nam rozpoznać tak fundamentalne antropologiczne sprawy, jak kształtowanie się współczesnego indywidualizmu, współzależność epistemologicznej niekonkretności i nadmiaru informacji (im więcej dostajemy szczegółów, tym bardziej mglista i nieokreślony jest dany byt, s. 84) czy korelację między życiem prywatnym a społecznym (s. 93) lub modernistyczną kategorię kryzysu (s. 95).

Literatura jest konwencją! Dlatego nie polemizujemy z narratorem, gdy mówi, że coś wie (*Narracja*). Nie polemizujemy, bo w myśl niepisanej umowy wiemy, że nic nie dzieje się naprawdę (s. 115–117), że po prostu umówiliśmy się na iluzję. Nie oskarżamy go o złą wolę czy niemoralność. Nie przypisujemy ideologii. Dla Eagletona rozmaite oskar-

żenia pod adresem mówiącego w tekście są absurdalne. To kolejna ważna sprawa zapoznana przez etyczne krytyki, które nie dostrzegają owej iluzji. „Jak zauważył Oskar Wilde, sztuka to miejsce, gdzie jakaś rzecz może być prawdziwa, ale jej przeciwieństwo również. (...) Przychodzą na myśl ostatnie zdania z powieści Samuela Becketta *Molloy*: „Jest północ. Deszcz smaga szyby. Nie była północ. Nie padało” (s. 119). Narracja to rodzaj metajęzyka, głos opowieści – nie jest zatem możliwe podawanie jej w wątpliwość, nie może też być ona obiektem krytyki (s. 125). Tym samym wszelka narracja jest ostatecznie ironiczna i łączy wiedzę z jej ograniczeniami (s. 148). Opowieść natomiast sama dla siebie jest autorytetem i potwierdzeniem.

Interpretacja i Wartościowanie składają się na drugą część książki Eagletona. Jeśli poprzednie podkreślały, jak dzieło artystyczne „jest”, ta ukazuje czytelnika, który – sterowany przez tekst – „czyni”. Proces interpretacji – jak podkreśla Eagleton – jest osadzony w historyczności. „Niektóre utwory literackie są bardziej niepodatne na interpretację niż inne. Gdy cywilizacja coraz bardziej się komplikuje i fragmentaryzuje, to samo dzieje się z ludzkim doświadczeniem, a także z jego literackim medium, jakim jest język” (s. 171). A skoro tak, to nie jest on wyrazem jedynie naszych subiektywnych reakcji na tekst; krytyka subiektywna, zapis wrażliwości, zdaniem angielskiego badacza, nie mają większego sensu (jako interpretacja). Znaczenie nie ma bowiem prywatnego i emocjonalnego charakteru. „Literackie zdanie trochę przypomina hipotezę naukową” (s. 199). Dotyczy ona ludzkiej kondycji, cywilizacji i jej rozwoju, antropologicznej ważności estetyki... Czy zatem istnieją dobre i złe utwory? Takie kategorie, jak: oryginalność–wtórność czy konserwatywność–rewolucyjność lub wytwarzana przyjemność lektury mają historyczno-epokowy charakter i nie są – według Eagletona, z czym wypada się tylko zgodzić – wartościujące bezwzględnie. „Żaden utwór literacki nie jest dosłownie ponadczasowy. Wszystkie są produktami określonych warunków historycznych” (s. 249) – mimo to Eagleton jest przekonany, że wartość dzieła literackiego, mglista, nieuchwytna, historyczna istnieje. Istnieje zatem grafo-mania, jej reprezentantem jest szkocki poeta McGonagall. Jego polskim odpowiednikiem byłby ksiądz Baka, jednakże kariera wierszy Baki każe zwątpić w moc wartościowania. „Czy można wykluczyć, że któregoś dnia

McGonagall zostanie okrzyknięty wybitnym poetą?” (s. 274). To ostatnie, dramatyczne zdanie książki Eagletona.

Jak czytać literaturę? Dokładnie, powoli, z należną jej rewerencją... a metoda? Każdy tekst pożąda swojej, dlatego Eagleton w miejsce odpowiedzi daje tylko ogólne schematy myślenia o procesie lektury.

Autor *Iluzji postmodernizmu* od dawna budzi liczne kontrowersje. W rozmaitych notkach biograficznych podkreśla się jego uwikłanie w sprzeczności – „wierzący marksista, niekonwencjonalny sarkastyczny intelektualista, antypostmodernistyczny postmodernista...” to tylko garść epitetów towarzyszących oksfordczykowi. Czy omawiana tu pozycja jest kontrowersyjna? Z pew-

nością. Tym większe jej znaczenie dla współczesnej humanistyki, tym istotniejsze mogą być polekturowe prze-myślenia czytelników. Andrzej Kuśniewicz pisał niegdyś, by komponując swą bibliotekę, zważać na sąsiedztwo książek; te bowiem często się nie lubią i stojąc zbyt blisko siebie, mogą zarażać sąsiada niszczącą pleśnią. W przypadku Eagletona krytyka dość pochopnie lokuje jego teksty obok pism Slavoja Žižka. W moim księgo-zbiorze półka psychoanalityczna znajduje się daleko, a obok *Jak czytać literaturę* stoją takie prace, jak *Odkrycie ducha* Bruno Snella, dzieła Richarda Rorty’ego i teksty poświęcone kategorii wyobraźni. Niewątpliwie warto mieć ją w swojej bibliotece. Tu każdy umieści ją wśród tych pozycji, które uzna za podobne... a ryzyko pleśni... no cóż – istnieje.

SŁOWA KLUCZOWE:

recenzja naukowa

Terry
Eagleton

**sposoby
czytania**

ABSTRAKT:

Tekst jest krytycznym omówieniem książki Terry’ego Eagletona *Jak czytać literaturę*. Autor, starając się utrzymać ironiczny ton wyводу angielskiego teoretyka, prezentuje kolejne części omawianej rozprawy, wpisując je we współczesne obszary literaturoznawczej refleksji. Omówienie podkreśla istotne walory pracy Eagletona i prowokacyjnie polemizuje z momentami wątpliwymi.

NOTA O AUTORZE:

Paweł Graf – adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM. Autor książki *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza* (2005); obecnie pracuje nad rozprawą habilitacyjną o polskich futurystach oraz książką o narracji.