

Detale i pisanie o wojnie.

Rozmowa z Christopherem Merrillem

Christopher Merrill

ORCID: 0009-0000-9469-8188

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Tomasz Mizerkiewicz (TM): Ważnym składnikiem twojego pisania o wojnie jest detal. W jaki sposób szczegóły współtworzą twoje pisanie wojenne? Skąd taka ich potrzeba? Czy to może wpływ medialnego obrazu owych detali?

Christopher Merrill (CM): Na moje podróże wpływa moje doświadczenie poetyckie. Jak powiedział amerykański poeta Howard Nemerov: poezja jest aktem uwagi, dlatego jako podróżnik kieruję się myślą, iż uważność jest moim obowiązkiem. Wynajdując niezwykły detal, mam szansę na odkrycie w danej sytuacji czegoś prawdziwego. Przez wiele lat opiekowałem się W. S. Merwinem, który powiedział coś podobnego, czyli że wiele jego wierszy powstało z obserwacji czegoś w ogrodzie, na przykład konkretnej posadzonej przez niego palmy. Sam też czegoś podobnego doświadczyłem. Już podczas moich wczesnych zapisów, gdy udawałem się na mundial we Włoszech i do stref wojennych, powtarzałem sobie, że muszę być uważny, poświęcać czas nie tylko na przepisywanie przeprowadzonych wywiadów, ale też na spisywanie wszystkiego, co widziałem, poznałem węchem, czego posmakowałem, co przeczytałem, na notowanie opowiedzianych przez ludzi dowcipów. Codzienne próby rekonstruowania tego, co się zdarzyło, zmuszały mnie do coraz większej uważności. Wspomniałeś o obrazie – bardzo trudno jest pisarzowi konkurować z obrazami wojny, ale im dłużej wpatrujesz się w te obrazy, tym bardziej czujesz się przez nie sparaliżowany. Mamy tysiące takich obrazów, które docierają do nas z Ukrainy przez ostatnie trzy miesiące. Czy pisarze mogą z nimi konkurować? Nie mogą i tyle. Mogą za to dostarczyć trochę materiału związanego z obrazem. Weźmy na przykład Vedrana Smailovicia, bośniackiego wiolonczelistę, który przez siedemnaście dni grał na rynku w Sarajewie po tym, jak w serbskim ostrzale zginęło siedemnastu przechodniów. Grał

Adagio g-moll Albinoniego, którego partyturę odtworzono na podstawie jednej strony ocalałej po bombardowaniu Drezna. Jego codzienne występy wyrażały dla mnie nowy sposób myślenia o roli artysty w strefie wojny. Vedran był złożoną osobowością, zaczął nawet pobierać opłaty od dziennikarzy, a odtwarzanie tego typu szczegółów czyni wybraną scenę lub sytuację bardziej skomplikowaną i bliższą życiowemu doświadczeniu. Dlatego zawsze sobie powtarzam, że mam być uważny. Świetny dowód na to znalazłem też w Dżalalabadzie, w Afganistanie, dokąd udałem się z kulturalną misją dyplomatyczną. Gdy przyszedł czas naszego odlotu do Kabulu, przechodziłem z dyplomata – opiekującą się mną oficer – przez pas startowy. Była tam sygnalizacja świetlna jak na przejściu ulicznym. Dyplomata panikowała, gdyż nie wiedziała, do jakiego samolotu mam się udać, podczas gdy ja się wpatrywałem we wzbijający się dron wojskowy, którego ona nawet w ogóle nie zauważyła. To zabawne: była tak bardzo skupiona na swej pracy, że nie widziała tego drona. Wieczorem w stołówce ambasady opowiedziałem, że widziałem start wojskowego drona z bazy powietrznej za Dżalalabadem. Wówczas inny dyplomata powiedział: nie widziałeś czegoś takiego. Od razu pomyślałem, że to się pojawi w zapisie. Zrobiłem już notatki z wydarzeń tamtego dnia i teraz miałem szerszy kontekst dla tego, co mógłbym napisać: nie pisz o tym, rzekł dyplomata, więc oczywiście o tym napisałem. Właśnie tak robią pisarze, prawda? Dyplomaci podsunęli mi sposób myślenia o szczegółach, jakie zarejestrowałem podczas całej misji, i powstał z tego nie tylko fragment do książki *After the Fact*, ale i materiał dla magazynu „Granta”. Wszystko, co piszę, bierze się z moich polowań na szczegóły.

TM: Jak byś opisał formę uwagi, która pojawia się, gdy jesteś świadkiem sytuacji wojennej? Czy nie jest tak, że nie można przywyknąć do niebezpieczeństwa i wywołanego przez nie stanu zaalarmowania?

CM: Zwiększone poczucie zagrożenia zmusza mnie do zwracania baczniejszej uwagi na wszystko, czego mogę doświadczyć. Posiadam wręcz metaboliczną potrzebę robienia notatek, gdyż akt uwagi, obserwacja mogą mi pomóc w przewycięzeniu lęku, jakiego mógłbym doznać. Podczas swojego wykładu w Poznaniu na przykład opisałem dzień spędzony w piwnicy w Sarajewie, wśród spadających dookoła bomb. Jeden z mężczyzn radził sobie ze strachem, opowiadając dowcipy, pewna kobieta głęboko oddychała, a ja postanowiłem wszystko spisywać: żarty, opowieści, rozmowy. Opisać, co się dzieje, ale nie w nadziei na przeżycie bombardowania, lecz z przekonania, że gdybym przeżył, to miałbym zapis tej próby i nadał mu ostatecznie kształt tekstu literackiego.

TM: Prowadzi to do pytania o odstęp czasowy. Spisujesz notatki na temat czegoś, co się mocno na tobie odcisnęło – pewnych wydarzeń i gwałtownie pobudzonej sytuacyjnie uwagi. Książka napisana razem z Marvinem Bellem nosi tytuł *After the Fact (Po fakcie)* i wykorzystujesz w niej notatki sporządzone w wielu odwiedzonych przez ciebie miejscach na świecie, takich jak Mozambik, Wietnam, Chile, Libia. Jakie znaczenie miałyby ta „post-faktyczność” dla twojego pisania? W scenie pierwotnej polskiego pisarstwa niefikcjonalnego, czyli na początku książki Ryszarda Kapuścińskiego o rewolucji irańskiej okazuje się, że reporter przyjechał już po wszystkim. Być może czasem wszystko lepiej widać dlatego, że pojawiaasz się *post factum*?

CM: Przypomnij sobie, z jaką zarozumiałością Kapuściński rozpoczyna swoją książkę. Ma do dyspozycji te wszystkie fotografie rozrzucone na podłodze, od których rozpoczyna swoje opowieści; gdy znudzi się jednym zdjęciem, przechodzi do innego. Na tym polega jego taktyka – otwarcie przyznaje,

że przyjechał już po rewolucji irańskiej, stąd biorą się przydługie dygresje, w których portretuje siebie w towarzystwie kłócących się, palących papierosy i snujących plany działaczy politycznych; przez cały czas pisze, aby uchwycić sens tego, co się wydarzyło. A zatem wiele z tego, co się dzieje w strefach wojennych, zostaje zapisane *post factum*, po bitwie, po masakrze, po bombardowaniu. Pomyśl o doniesieniach, które dotarły do nas, kiedy wojska ukraińskie wyzwoliły Buczę na przedmieściach Kijowa – dziennikarze towarzyszący oddziałom ukraińskim byli przerażeni filmami nagranyymi przez żołnierzy. Długo oddziałująca prawdziwość (*enduring truths*) tych nagrań może być skutkiem pracy pisarza, którzy z upływem czasu lepiej rozumieją, co zobaczyli tamtego dnia. Wiele razy się przekonałem, pisząc tekst dziennikarski i przepisując go kilka miesięcy później do książki, że pominąłem najważniejszą rzecz: nie złapałem szerszego kontekstu, co jest, jak zwykle sądzimy, typowe dla wrażliwości pisarskiej, która ma wydobywać różne znaczenia z tego, co napotkała. Kiedy dzieje się coś potwornego, odruchowo piszesz przeciwko temu, ale przecież pisanie to coś więcej, prawda? Dobry dziennikarz chce poznać różne punkty widzenia. W moim kraju mamy telewizję Fox News emitującą przez okrągłą dobę prawicowe przekazy propagandowe. Jej widzowie przyswajają zespół przekonań, który nie jest w ogóle konfrontowany z rzeczywistością. Prawdziwy pisarz stara się przedrzeć przez lewicową i prawicową propagandę, aby osiągnąć bardziej zniuansowane rozumienie faktów. *W hołdzie Katalonii* właśnie dlatego przetrwało próbę czasu, że George Orwell uruchomił pełnię swojej wyobraźni, aby udokumentować czas, jaki spędził na wojnie domowej w Hiszpanii.

TM: Stan „post-faktyczności” podkreślony przez tytuł waszej książki wydaje się bardzo istotny. Żyjemy w epoce *fake newsów*, dlatego potrzebujemy owego odstępów czasowego, tych „post-faktycznych” chwil, aby wytworzyć własne komentarze i dostrzec, co się naprawdę wydarzyło w obszarze faktów. W tej przestrzeni powinni działać pisarze.

CM: Wiadomo, że zarówno teraz, jak i kiedyś politycy oraz armie tworzyli fakty w terenie. Doskonałym przykładem na to byłaby wczorajsza wizyta na froncie prezydenta Zełenskigo, który upewniał się, czy jest nagrywany w pobliżu walk. To część wojny informacyjnej, która okazuje się tak kluczowa w tej tragedii. Dziennikarze uchwycili, co się dało, a potem zostali odesłani, mogli myśleć o tym, co się naprawdę działo wokół nich, wśród odgłosów ostrzału, którego nie dało się usłyszeć na nagraniu z Zełenskim. Niemniej świadomość tego szerszego kontekstu będzie tym, co potem spróbują zrozumieć.

TM: W zakończeniu książki o rewolucji irańskiej Kapuściński obserwuje, w jaki sposób wielkie wydarzenia polityczne wpływają na życie codzienne, widzi kobietę, która przyszła do urzędu załatwić pewną sprawę. To właśnie pojawia się w twojej książce, podobna perspektywa życia codziennego.

CM: Chętnie przyznaję, że podkradłem ten pomysł Kapuścińskiemu. To w życiu codziennym pojawia się zwyczajność wojny wraz ze starającymi się przeżyć ludźmi. Jest taka scena w moim *Only the Nails Remain* opisująca szczegółowo grupę pracowników misji humanitarnej jedzących duńską szynkę z puszki, bardzo niesmaczną, co staje się przyczynkiem do rozmowy o tym, kto zjadł najdziwniejszą rzecz w którymś z odwiedzonych miejsc. Po napisaniu tej sceny pomyślałem, że opisuję życie codzienne podczas wojny: smażone pszczoły i skorpiony, różne rzeczy pochodzące z morza. Wtedy pielęgniarka psychiatryczna powiedziała: „To jeszcze nic, kiedyś w Afryce Zachodniej zjadłam płód czegoś”. „Co to było?”, zapytał jeden z nas. „Coś”, odpowiedziała z odcieniem zaaferowania w głosie. Ten szczegół dlatego jest tak wstrząsający, że pojawia się podczas poży-

wiania najbanalniejszym jedzeniem na świecie. Pamiętajmy, że działacze humanitarni to zwykle młodzi idealiści przenoszący się z jednego obszaru katastrof do innego. Jak im się udaje zachować równowagę psychiczną? Kiedy ich zapytałem, czego szukają w życiu, wywołałem długą dyskusję na temat tego, że czasem, gdy jesteś w strefie wojennej, czujesz się mniej szalony niż w swoim zwyczajnym życiu. To wydało mi się częścią większej historii, którą starałem się opowiedzieć.

TM: Opierając się na detalach, musisz też polegać na informatorach i relacji z nimi w tych niezwykłych okolicznościach. Jest tak na przykład w twojej notatce na temat człowieka w Libii i jego poglądów. Jak postrzegasz związki nawiązywane z innymi w strefach wojennych?

CM: Kiedy zaczynałem tworzyć tego typu książki, mieszkałem w Nowym Meksyku i serdecznie się zaprzyjaźniłem z reporterem Frederickiem W. Turnerem, który pisał książki o podróżach w rejonie Zatoki Meksykańskiej, o jazzowych tradycjach Nowego Orleanu i zachodniej Ameryki. Pewnego razu powiedział mi, że gdziekolwiek się udał, pomagał mu dryg do wyszukiwania kogoś, kto by mu objaśnił dane miejsce. Jeśli jesteś zagranicznym dziennikarzem w strefie wojny, musisz mieć takiego przewodnika lub tłumacza, kogoś, komu możesz zaufać. Kiedy pisałem o mundialu, zabrałem ze sobą mojego szkolnego trenera piłki nożnej, a kiedy pisałem o wojnie, potrzebowałem przewodników i tłumaczy umiejących otwierać różne zamknięte drzwi. Dawali mi możliwość bardziej uczciwego opisanie licznych konfliktów, które doprowadziły do wojny w byłej Jugosławii. Przyglądałem im się uważnie podczas rozmów i zastanawiałem się: czy mówi tak z tego czy innego powodu? Jeśli ktoś zabiera ciebie w niebezpieczne miejsce, musisz umieć oszacować wartość tego, co tobie proponuje. Na przykład pisałem artykuł dla pewnej gazety, kiedy się wydawało, że zbliża się wojna między Serbią a Czarnogórą. Nie dostałem wizy do Serbii, ale mogłem dostać się do Czarnogóry, gdzie znalazłem znakomitego przewodnika. Powiedziałem mu, że chcę porozmawiać z żołnierzami, którzy brali udział w niedawnych walkach w Bośni i Kosowie. Zorganizował spotkanie z jednym ze zbrodniarzy wojennych oraz ze snajperem, który zabijał ludzi niczym zbrodniarz wojenny. Najciekawsze rzeczy zaczęły się dziać, kiedy udałem się na lotnisko. Poszedłem do odprawy w Czarnogórskich Liniach Lotniczych i okazało się, że mój lot był godzinę wcześniej, ponieważ mają jedynie dwa samoloty i jeden z nich się popsuł. Co robić? Następny dostępny lot był za cztery dni, pojechaliśmy więc do siedziby Czarnogórskich Linii Lotniczych w Podgoricy, żeby zobaczyć, czy ktoś tam może mi pomóc. W środku były trzy wielkie plakaty z dużymi napisami: Afryka, Bliski Wschód, Ameryka Południowa. Zapytałem o nie mojego przewodnika, który wyjaśnił, że to są miejsca, które oni chcieliby kiedyś odwiedzić. Usiedliśmy z przepiękną kobietą, a kiedy ona poszła poprosić swojego kolegę o pomoc, mój pomocnik rzekł: „Może nie uda nam się stąd wydostać, ale przynajmniej sobie na nią przez chwilę popatrzymy”. Po chwili wróciła z propozycją: „Jeśli będziecie udawać pracowników Czarnogórskich Linii Lotniczych, to możemy was wysłać dziś wieczorem do Aten, skąd zabieramy czarnogórską drużynę narodową koszykówki z mistrzostw świata. Stamtąd już dostaniecie się do domu”. Ta obłąkana historia ucieleśnia wszystko, co pokochałem podczas pisania o Bałkanach: tu trochę korupcji, tam kilku zbrodniarzy wojennych. Kiedy wszedłem na pokład, który miałem cały dla siebie, stewardesa pokazała mi precyzyjnie, gdzie mam usiąść. Po jakimś czasie podeszła do mnie i zapytała, czy mam dosyć miejsca. „Raczej tak”, odpowiedziałem. W Atenach zameldowałem się w hotelu, a następnego ranka opowiedziałem pracownikowi linii Delta, co się stało. Powiedział na to: „Co za niesamowita historia, musimy ci pomóc w powrocie do kraju”. Przez cały ten czas byłem bardzo uważny, robiłem notatki, żeby mieć gotową historię do opisanie, gdy wrócę do domu.

TM: Możemy chyba powiedzieć, że istnieją dwa typy relacji między przewodnikami a dziennikarzami czy pisarzami. Z jednej strony mamy „spadochroniarzy” – pojawiają się na kilka dni i raczej szukają sensacyjnych materiałów, a z drugiej strony są ci, którzy szukają innego rodzaju kontaktu z ludźmi na wojnie oraz zwracają uwagę na inne sprawy.

CM: Dziennikarze-spadochroniarze też są potrzebni, gdyż mają szerszy ogląd sytuacji i tworzą wielkie historie. Ale niezbędni są też pisarze, którzy przyglądają się przez dłuższy czas, szukając „mówiących” detali podpowiadających inne rodzaje prawdy. Znałem w Bośni wyśmienitą dziennikarkę-fotografkę, nazywała się Elizabeth Rappaport, która powiedziała mi coś niezwykłego: „Chcę się dostać do środka czyjego piwa”. Co miało znaczyć: mniej mnie interesuje fotografowanie potworności, a bardziej to, jak wpływają one na życie codzienne. I tak w barze ustaszy w Chorwacji zrobiła zdjęcie, na którym cywile i bojówkarze wznoszą wspólnie toasty; na wspomnienie tej fotografii do dzisiaj czuję ciarki na plecach. Dla niej istotne było spędzanie czasu z ludźmi i zawiązywanie więzi, aby dokładnie się rozejrzeć wokół. Podobnie chciałbym postępować w moim pisarstwie.

TM: Podczas wykładu w Poznaniu wspomniałeś o „nowym dziennikarstwie” i *Depeszach* Michaela Herra.

CM: Kiedyś myślisz o książce Herra, o Francisie Fitzgeraldie w strefach wojennych, o George’u Orwellu, Marcie Gellhorn, którzy szukają zakłęcia otwierającego jakąś historię, to widzisz, że na tym polega cały trik. Mój inny dobry znajomy był fenomenalnym dziennikarzem piszącym z Sarajewa dla gazet codziennych. Gdy jednak umieścił ten materiał w książce, wypadło to słabo. Zapytałem pewnego pisarza, dlaczego ta książka okazała się nieudana, na co odpowiedział: „Brakuje jej witaminy R, czyli rezonansu”. Książka należąca do literackiego dziennikarstwa wojennego musi być czymś więcej niż katalogiem epizodów, musi mieć witaminę R. Można się tego nauczyć, jeśli potrafisz wskazać na to, co odkrywa pisarz w akcie pisania. Herr to potrafił, podobnie jak Neil Sheehan. Tim O’Brien napisał dwie wielkie książki o wojnie w Wietnamie, *Going After Cacciato* oraz *The Things They Carried*. Lubię jednak opowiadać studentom, że gdy O’Brien wrócił z Wietnamu, napisał powieść *Northern Lights*, która nie była zbyt udana. Potem opublikował całą serię tekstów niefikcyjnych ma łamach „Washington Post”, zebranych następnie w tomie *If I Die In A Combat Zone, Box Me Up and Ship Me Home*. Sądzę, że to dzieło literackiego dziennikarstwa uwolniło jego wyobraźnię do napisania wielkiego dzieła prozatorskiego, dopiero gdy wydobył wszystkie fakty z pewnego układu, poczuł swobodę inwencji, co ujawnia różnicę między dziennikarstwem codziennym a tym, co próbuje zrobić pisarz.

TM: Istnieją obrazy ze stref wojny pokazywane przez mocne media i przykuwające uwagę, ale niekiedy pisanie tworzy obrazy w odmienny i bardziej zróżnicowany sposób. Być może pisarze re-kreują obrazy odcisnięte w ich umysłach w strefach wojny?

CM: Sądzę, że istnieją struktury znaczenia, przez które jesteśmy lub nie jesteśmy wprowadzeni w stan zaalarmowania. Pamiętam obraz kobiety ze Srebrenicy na łamach „The New York Timesa”, która powiesiła się na drzewie, co było krystalizacją potworności tamtej wojny, licznych wiadomości telewizyjnych, opisów i dokumentów fotograficznych. To prawdopodobnie spowodowało decyzję Billa Clintona, by wydać rozkaz do uderzenia na pozycje serbskie. W trzynastcie dni było po wojnie. Zajęło jednak trzy lata, byśmy doszli do tego momentu – trzy lata pracy dziennikarskiej utrwalającej masakry i okrucieństwa, przygotowującej akcję, która zakończyła te potworności.

TM: Istnieją obrazy-ikony zdolne w ten sposób oddziaływać, takie jak obraz ciężarnej kobiety ze szpitala w Mariupolu. To coś, czego nie można usunąć z pamięci.

CM: Ani nie można tego wymyślić. Potworność rosyjskiego ostrzału szpitala położniczego w Mariupolu jest symbolem ich ludobójczych zamiarów. Rzecz jasna czytaliśmy, że Putin nie uznaje istnienia Ukrainy i języka ukraińskiego. Uderzenie rakietowe na szpital położniczy to obraz, który skłania pisarza do pomyślenia: od tego zacznę swój opis tej potworności.

TM: Kiedy pojawia się coś, czego nie można by było wymyślić, sytuacja pisarza się komplikuje – musi to skomponować, nadać temu formę. Razem ze swoim przyjacielem postanowiliśmy wybrać formę listów, aby podkreślić współistnienie tego, co autentyczne, z tym, co skomponowane.

CM: Uczestniczyłem kiedyś w zajęciach z powieściopisarzem i pracownikiem działu książkowego „The New York Timesa” Charlesem Simmonsem. Opowiadał, że miał w zwyczaju pisać list do swego serdecznego przyjaciela w każdą niedzielę wieczorem. Pewnego dnia pomyślał, że zamiast pisać do niego listy, napisze książkę epistolarną, i ten sposób powstała jego pierwsza powieść. Marvin i ja zrobiliśmy coś podobnego w *After the Fact*. Pojawiło się w niej zasadnicze napięcie, gdyż on był dwadzieścia lat starszy ode mnie, należał do innego pokolenia i już się wycofał z pracy nauczyciela na pełnym etacie, podczas gdy ja jeździłem po całym świecie, realizując Międzynarodowy Program Pisarski. On miał swoją poetykę, a ja swoją. On przebywał albo w Iowa City, albo w Port Townsend w stanie Waszyngton, a większość moich depech pochodziła z odległych stron. Ciekawi mnie, jak to napięcie zadecydowało o pierwszym tomie noszącym podtytuł *Scripts & Postscripts*. Drugi tom, z podtytułem *If & When*, ukończyliśmy w pierwszym miesiącu pandemii. A trzeci, jeszcze nieukończony, z podtytułem *Here & Now*, pisany był, gdy mieszkaliśmy pięć mil od siebie i nie mogliśmy nigdzie wyjeżdżać. To napięcie opadło na koniec i mieliśmy tego świadomość. Kiedy Marvin przywołuje wspomnienia swojego dzieciństwa, czyni to inaczej ode mnie, częściowo dlatego, że moje wspomnienia były uzależnione od moich podróży.

TM: Niemniej kompozycja zawsze jest stawką gry. Przy czym pisarz powinien unikać tworzenia przedmiotu czysto estetycznego.

CM: Przypomnij sobie cykl Miłosza *Świat. Poema naiwne* napisany w formie dziecięcego elementarza i opisujący idylliczne bycie w harmonii z naturą, aby zrównoważyć horror życia w okupowanej przez nazistów Warszawie. Rozpoczynam moje *Only the Nails Remain* opisem pobytu w piwnicy podczas ostrzału, gdzie dyskutuję z członkami akcji humanitarnej o tym, co czytać. Miałem przy sobie *Poezje zebrane Saint-Jean Perse’a*, ktoś czytał *Rozpad Jugosławii*, a inny miał antologię erotyki. Nikt nie miał ochoty na czytanie *Rozpadu Jugosławii*, gdyż w nim żyliśmy. Nikogo nie obchodził Saint-Jean Perse, gdyż, jak napisała Szyborska, poezję lubi „osób chyba dwie na tysiąc”. Za to erotyka – jak najbardziej, w nią wierzyliśmy, gdy nasze życie mogło zostać zdmuchnięte przez kolejny pocisk. Jakże złożone było nasze podejście do różnych form literackich w strefie wojny.

TM: Jak do tego doszło, że pisanie o wojnie okazało się dla ciebie tak ważne? Przecież to doświadczenie, które niszczy i ponownie odbudowuje – jak się w tym odnalazłeś?

CM: Wcale nie miała to być moja droga życiowa. Byłem w liceum, gdy zniesiono przymusowy pobór na wojnę w Wietnamie, nie groziło mi zatem, że będę musiał tam walczyć. No i proszę, jakoś tak się stało, że spędziłem sporo czasu w strefach wojny na Bałkanach, w Libanie, Afganistanie, Iraku. Napisałem niewielką książeczkę *The Old Bridge: The Third Balkan War and the Age of the Refugee*, gdzie pojawia się scena, w której znajoma z pomocy humanitarnej zabiera mnie z lotniska transporterem opancerzonym. Kierowca przypatrywał mi się i w końcu powiedział: „Chodziliśmy do tego samego liceum”. Świat jest mały. Był jedynym absolwentem z tego prywatnego ogólniaka, który zapisał się do wojska zaraz po wojnie, po masakrze w My Lai, po nielegalnych rajdach bombowych nad Laosem i Kambodżą. Okazało się, że ja i mój kolega szkolny mieliśmy o czym rozmawiać. Zapomniałem dodać, że pierwotnie celem mojej podróży do Słowenii było napisanie artykułu dla czasopisma przyrodniczego „Sierra” o dwóch poetach wędrujących po górach po zakończeniu zimnej wojny. Tymczasem w środku kolejnej wojny, w której jeden porządek zastępował drugi, dostrzegłem zarys historii, którą byłbym w stanie opowiedzieć. Po ukończeniu *Only the Nails Remain* podjąłem pracę w Iowa i byłem przekonany, że z moimi podróżami już koniec. Pora założyć rodzinę i skupić się na Międzynarodowym Programie Pisarskim. No ale program był finansowany głównie przez Departament Stanu, który zobowiązywał mnie do podróżowania w charakterze wysłannika kulturalnego do miejsc o znaczeniu strategicznym, co z czasem oznaczało bardziej ryzykowne wyjazdy – do Syrii i Libanu, Iranu i Libii, Afganistanu i Iraku. Podjąłem się tych misji, aby zapewnić fundusze dla programu. Te wyjazdy niewiele się różniły od doświadczeń na Bałkanach, wojna jest wielką krystalizacją (*clarifier*) procesów historycznych zachodzących w danym czasie. Moje wyjazdy do świata islamskiego po 11 września przynosiły tak samo silne uświadomienie, jak wcześniejsze wojny o schedę po Jugosławii.

TM: Ponieważ prowadzisz szkołę w Iowa, pozwól, że zapytam, jak można nauczać pisania o wojnie. Nie ma przecież do tego podręczników ani gotowych technik pisarskich.

CM: Niczym się to nie różni od przygotowań do innych przedsięwzięć pisarskich. Zaczyna się od poznawania dobrych przykładów, do których dla mnie należą dzieła ojców nowoczesnego reportażu wojennego, czyli Tolstoja i Whitmana, oraz ich prawowitych następców, czyli Orwella, Gellhorna oraz Michaela Herra. A potem robisz to samo, co każdy dobry młody dziennikarz w strefie wojny – obserwujesz, jak starsi zbierają i sprawdzają fakty, spisują anegdoty, odsiewają przydatny materiał z przeprowadzonych rozmów. Naśladujesz a to jednego, a to drugiego z nadzieją, że w końcu wykształcisz własny styl i głos. Nie do zastąpienia jednak jest pragnienie dotarcia na miejsce, aby stworzyć własną opowieść. Albo to masz, albo nie – to dlatego wojna rozstrzyga te sprawy w pisarzu, zadaje mu pytanie: chcesz tam być czy nie? Po odbyciu kulturalnej misji dyplomatycznej w Libii i Iranie miałem wrażenie, że Afganistan i Irak mogą być następne na mapie moich podróży, czyli że prawdopodobnie spróbowałbym napisać o tych konfliktach. Zastanawiałem się, jak zareagowałbym, gdyby taka możliwość się pojawiła. Tymczasem się okazało, że zdecydowałem się właściwie bez chwili wahania. Byłem gotowy, aby napisać o nich w odmienny sposób niż o pobycie na Bałkanach. Mogłem przyjąć punkt widzenia dyplomaty, aby opisać, jak wygląda świat poza, by tak rzec, Fortecą Ameryka.

TM: Programy nauczania w twojej szkole często opierasz na wspomnianym spotkaniu doświadczonego pisarza z młodym. Dlaczego jest to takie ważne? Czy chodzi o spotkanie dwóch sytuacji, o napięcie wywołane przez różne pozycje zajmowane przez pisarzy?

CM: Podczas trwającego cały semestr kursu zaproszony pisarz nie tylko proponuje inny sposób myślenia o pisaniu, ale także pomaga wyklarować pewne rzeczy studentom, potwierdzając lub podważając poprzednie nauki, prezentując nową perspektywę. Mój kurs „Współczesna literatura międzynarodowa” składa się z wykładów przygotowywanych przez goszczących pisarzy, którzy konfrontują studentów z różnymi sposobami myślenia o pisaniu, każdy z nich może natchnąć studenta do zrobienia czegoś nowego. Wybitna dziennikarka wojenna naszych czasów, Janine Di Giovanni (która jest, podobnie jak ja, z New Jersey), przyjechała do Iowa, żeby studiować pisarstwo fikcjonalne. Koniec końców jednak stała się utalentowaną reporterką, a w swoich tekstach dziennikarskich wykorzystywała to, czego nauczyła się na naszych warsztatach, uruchomiła nawyki pisarskie wyrobione tutaj, aby pisać o wojnach w Bośni, Czeczenii i Syrii. Miała bowiem zestaw umiejętności oraz odwagę zadawania trudnych pytań, aby odkrywać fakty, które następnie znajdują swoje miejsce w jej książkach.

TM: Wspomniałeś o procesie klarowania, co wydaje się ciekawe, gdyż zwykle kojarzymy doświadczenie wojenne z całkowicie chaotycznymi wydarzeniami.

CM: O tak, to jest kompletny chaos, ale jako pisarz starasz się wnieść do niego jakiś porządek, czego chyba próbowałem dokonać w *Only the Nails Remain*. Jest tam, mam nadzieję, spora dawka humoru, gdyż jest to jeden ze sposobów, w jaki ludzie nadają temu jakiś sens. Powtarzam studentom, żeby obserwowali pracę komików stand-uperów, którzy oczyszczają język do samej esencji oraz potrafią nauczyć, na czym polega dobry *timing*. Chcąc pisać o wojnie, możesz być zmuszony do oglądania filmów wojennych, aby podpatrywać, jak różni reżyserzy kadrują poszczególne ujęcia, i zastanawiać się, dlaczego tak zrobili. Czy można zrobić coś podobnego na kartce papieru?

TM: Na koniec chciałbym zapytać o wspomnienia. Czy pamiętasz jakiś detal, który pomógł wyklarować twoje pisanie, zrobił z ciebie pisarza wojennego? Czy były chwile i szczegóły, które spowodowały, że pomyślałeś, iż to ty powinieneś je opisać?

CM: W krajach byłej Jugosławii zaintrygowało mnie to, że poeci i pisarze są traktowani poważnie, czyli zdecydowanie inaczej niż w Stanach. Z kolei dyskusje w kręgach literackich i artystycznych nie różniły się specjalnie od tych, które są toczone w amerykańskich środowiskach literackich. Przywiozłem zatem ze sobą na Bałkany własne doświadczenie bycia poetą amerykańskim. I weźmy za przykład wielkiego poetę serbskiego Vasco Popę, którego utwory czytałem najpierw w Ameryce – znaczyły one coś zupełnie innego, kiedy czytałem je w Belgradzie lub Podgoricy. To wyklarowało moje myślenie o roli poety w społeczeństwie. Podobnie było, kiedy przeprowadzałem wywiad z Radovanem Karadžićem w Belgradzie w sylwestra 1992 roku i pomyślałem sobie: co za błazen. Trzymał cały świat w szachu z powodu swoich morderczych zachcianek, a był zwykłym oportunistą, poetą, którego bawiło zabijanie ludzi. To rozpoznanie też mnie ukształtowało.

tłumaczył Tomasz Mizerkiewicz

SŁOWA KLUCZOWE:

dziennikarstwo wojenne

LITERATURA FAKTU

ABSTRAKT:

W rozmowie Christopher Merrill wyjaśnia, na czym polega szczególne znaczenie detalu w pisarstwie i dziennikarstwie wojennym. Wskazuje, jak dzięki pracy nad detalami pisarze opracowują szerszy kontekst dla obrazów zniszczenia i doświadczeń ze stref wojennych. Przywołuje swoje autobiograficzne doświadczenia z pobytu na Bałkanach w czasie wojny w byłej Jugosławii, z wyjazdu do Afganistanu i innych krajów. Wyjaśnia, na czym polega nauczanie pisarstwa wojennego w oparciu o dobre wzory z przeszłości i współczesności. Podkreśla, że dopiero konfrontacja z realiami strefy wojennej decyduje o tym, czy czymś wyborem stanie się pisarstwo wojenne.

DETAL

pisarstwo wojenne

NOTA O AUTORZE:

Christopher Merrill – wydał siedem tomików poetyckich, w tym *Watch Fire*, za który otrzymał nagrodę Lavan Younger Poets Award przyznawaną przez Academy of American Poets; zredagował wiele tomów i przekładów, napisał sześć książek reporterskich, w tym *Only the Nails Remain: Scenes from the Balkan Wars*, *Things of the Hidden God: Journey to the Holy Mountain*, *The Tree of the Doves: Ceremony, Expedition, War, and Self-Portrait with Dogwood*. Jego utwory literackie tłumaczono na niemal czterdzieści języków, a teksty dziennikarskie pojawiają się na wielu łamach. Wyróżniony m.in. Chevalier des Arts et des Lettres przyznawanym przez rząd francuski, licznymi nagrodami za przekłady, stypendium przyznawanym przez John Simon Guggenheim Memorial and Ingram Merrill Foundations. Od 2000 r. jako dyrektor Międzynarodowego Programu Pisarskiego na Uniwersytecie Iowa wyjechał na kulturalne misje dyplomatyczne do ponad pięćdziesięciu krajów. Pracował dla Narodowej Komisji Stanów Zjednoczonych przy UNESCO w latach 2011-2018, a w kwietniu 2012 r. Prezydent Barack Obama powołał go do Narodowej Rady ds. Nauk Humanistycznych.

Poetyka chochlika

Marek Hendrykowski

ORCID: 0000-0002-7180-9902

„Diablik to był w wódce na dzień”.

Adam Mickiewicz, *Pani Twardowska*

„rynek zdobny w pie-ękno”

Miron Białoszewski, *Ballada od rymu*

Współczesna nauka o literaturze w metodologicznym przymierzu badawczym z językoznawstwem uważnie przyglądają się dzisiaj kwestiom takim jak entropia, potencjalność, redundancja i prawdopodobieństwo, odnoszącym się do tekstów kultury.

Najnowszym wyrazem tego zainteresowania jest cenne studium analityczne Bogumiły Kaniewskiej i Krzysztofa Skibskiego zamieszczone w numerze 26. kwartalnika „Forum Poetyki”. Na materiale prozy Małgorzaty Tulli mowa w nim o przekazach odsyłających do „zdeternowanej sposobem narracji konstrukcji świata”¹.

Każda z takich „konstrukcji świata” zawiera w sobie prezentację wydarzeń – fikcyjnych bądź rzeczywistych. Mamy z nimi do czynienia nie tylko w sztuce, lecz również w realnym świecie, ilekroć w grę wchodzi najszerzej pojęty fenomen poinformowania i zakomunikowania o czymkolwiek.

Tak czy inaczej, uniwersalną właściwością wszelkich przekazów jest z jednej strony semantyczna organizacja (w przypadku zaś dzieł sztuki nadorganizacja) każdego z nich, z drugiej – rzutowany w przestrzeń komunikacyjną cień entropii.

¹ Zob. Bogumiła Kaniewska, Krzysztof Skibski, „«Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej...»” – potencjalność i entropia we wczesnej prozie Magdaleny Tulli, *Forum Poetyki* 26 (2021): 32.

Mowa o entropijnym obrzeżu komunikatu, za którym rozciąga się alternatywna wobec tego, co zostało wyrażone, strefa: nieoznaczoności, zagadkowości, potencjalności, przypadkowości i wieloznaczności. Słowem sfera ryzyka komunikacyjnego, w której lichy nie śpi.

* * *

Chochlik jako obiekt naukowych studiów na pograniczu literatury, lingwistyki i antropologii kultury? Oczywiście, a dlaczegoż by nie?

Pasja odczytywania enigmatycznych szyfrów i palimpsestów, z jakimi stykamy się w naszym życiu, ożywia od wieków wyobraźnię uczonych i artystów. Nauka i sztuka podążają ze sobą ramię w ramię, ilekroć chodzi o przeniknięcie niepojętego, tajemniczego, zaskakującego – ukrytych znaczeń nieodczytanego szyfru kultury, pociągającego swą zagadkowością. Nie tylko w słowach i obrazach, ale też na przykład w konsekwencji socjokulturowej ekspansji nowych mediów w XX wieku, które to zadanie stało się całożyciową pasją Marshalla McLuhana.

* * *

Żarty żartami, ale żeby nadać uczonej książce tytuł *The Medium is the Massage*, trzeba mieć do prawdy niekonwencjonalne, niezwykle wyrafinowane poczucie humoru. O co tutaj chodziło? Jaki głębszy sens kryje się w tym szczeniackim autorskim wybryku, który zaakceptowało do druku renomowane nowojorskie wydawnictwo przed z górą półwieczem?

Medium – message. Message – massage... Uczony pokroju Marshalla McLuhana bywa niekiedy artystą i poetą zdolnym oswobadzać słowa i uwalniać pojęcia. Uwalnia je od tego wszystkiego, co – pozostając na służbie postępowania naukowego – powinny one w sposób językowo zdyscyplinowany wyrażać. Wyzwala od ich rutynowych semantycznych zobowiązań.

Słowa na wolności, ale też obrazy na wolności. Nie tylko w sztuce nadrealistów: u Buñuela, Dallego, Chagalla, Magritte'a, Cocteau. W grę wchodzi tu coś więcej: twórczo zagospodarowana niedorzeczność. Za każdym razem wywołuje ją niefortunne znaczeniowe potknięcie, omyłka, znikomych rozmiarów wpadka o nieoczekiwanych konsekwencjach: twórczy błąd, który daje początek doniosłym w skutkach, rewelacyjnym odkryciom.

Odkryciom nie tylko współczesnym, dokonywanym aktualnie. Także tym dawniejszym, XIX-wiecznym – z czasów narodzin kina i prapoczątków montażu filmowego. Gdy podczas filmowania ulicznego ruchu na Place de l'Opera Georges'owi Mélièsowi zacięła się taśma w kamerze, po wywołaniu materiału zdjęciowego omnibus momentalnie przemienił się w karawan².

² Siergiej Eisenstein, „Omyłka Georges'a Méliès'a”, tłum. Leopold Lewin, w tegoż: *Wybór pism* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961).

* * *

Message > *massage*. Brzmi doprawdy bezsensownie. O co tu chodzi? Czysty nonsens. Opacznie skierowana asocjacja. Aberracyjne skojarzenie. Co masaż może mieć wspólnego z komunikatorem? Oprócz zaistnienia rymu nie ma związku między jednym a drugim. Tyleż niefortunne, co kuriozalne połączenie w parę od pary całkiem obcych sobie pod względem semantycznym rzeczowników zdaje się niczym więcej niż wynikiem absurdałnej rymowej koincydencji.

A może w grę wchodzi tylko wynikająca jedynie z brzmieniowego i literowego podobieństwa obu wyrazów, najzwyczajsza w świecie liternicza pomyłka, w rezultacie której tam, gdzie powinno być *message*, zamiast niego zjawia się nagle – całkiem niedorzeczne w tym kontekście – słowo *massage*? Raczej nie. Nie w tym przypadku.

Tego rodzaju ekstraordynaryjne incydenty nieprzypadkowo fascynowały od wieków uczonych i artystów. Metafora naukowa i metafora artystyczna jako czynność omyłkowa? Nie każda wszakże, jedynie taka, której efektem staje się brzemienista w skutki – stawiająca na głowie pierwotnie założony przez kogoś sens danego wyrazu bądź wyrażenia – kuriozalna pomyłka.

Wypadałoby przyznać, że w tym akurat przypadku mamy do czynienia z pomyłką doprawdy horrendalną. Gdyby nie to, że została twórczo ujarzmiona i kapitalnie zagospodarowana przez jej sprawcę – autora. Co ma jedno do drugiego? Słowo „medium” złączone w absurdałnym kontredansie z „masażem”. W sam raz coś dla Freuda. Czy tylko?

Przenośnia, epitet metaforyczny, porównanie metaforyczne, katachreza jako wyskok wyobraźni – asocjacyjny błąd o zaskakująco nośnych konsekwencjach poznawczych i komunikacyjnych? Wywracający na nice leksykę rutynowych znaczeń języka i zaburzający powszechnie przyjęty porządek logicznego myślenia błąd – pod warunkiem, że twórczo potraktowany – staje się zaczątkiem kreatywnego odkrycia czegoś niezwykłego.

Grawitująca ku ekscentryzmowi w sposobie wysłowienia myśli poetyka tekstów Marshalla McLuhana wykazuje ewidentną skłonność ich autora do gier z językiem. W jego pismach nie znajdujemy żadnych oddzielnych przemyśleń ani dygresji na ten temat. Jednak już sam tytuł jednej z książek *Medium jest masażem* (koniecznie należy przywołać w tym miejscu oryginalny tytuł angielski *The Medium is the Massage*³) podsuwa myśl, że problematyka „twórczej pomyłki” była mu w ewidentny sposób nieobca.

Brawurowe w swej śmiałości autorskie salto mortale, z jakim mamy do czynienia w przywołanym przed momentem tytule, stanowi niezwykle ryzykowny, iście zwariowany eksces stylistyczny, czerpiący własną energię z pomysłowo wykorzystanej figury myśli zwanej katachrezą.

³ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, coordinated by Jerome Agel, *The Medium is the Massage* (New York, Bantam Books, 1967).

Intrygujący koncept z McLuhanowskim tytułem nieodparcie przywodzi na myśl sekretny udział chochlika. Mówiąc „chochlik”, mamy na myśli nie błąd w ogóle, lecz szczególnego rodzaju przeinaczenie, które wbrew intencji autora wtargnąwszy do przekazu, ustanawia jego nowy, przewrotny sens.

Incydenty komunikacyjne z udziałem chochlika bywają zazwyczaj postrzegane i traktowane w kategoriach czegoś najzupełniej przypadkowego. On sam zaś – na prawach bytu magicznego – niby złośliwy, psotny figlarz. Niewidoczny sprawca zaskakującego błędu, ni stąd ni zowąd nagle dającego o sobie znać w komunikowaniu.

W tym przypadku błąd jawi się inaczej: jako ekscentryczny wytwór autorskiej gry w obrotach z językiem. Jak w łacińskiej maksymie *per aspera ad astra*, w której, zauważmy, na naszą wyobraźnię działa właśnie otchłanna odległość pól semantycznych obu złączonych ze sobą – i, co istotne, podobnie brzmiących – rzeczowników.

Message/massage. Jaki masaż? Każdemu, kto po raz pierwszy zetknął się z tym przypominającym tyleż literowy, co dźwiękowy kalambur skojarzeniem, przemknęło zapewne przez głowę, że oto do tytułu książki McLuhana wkradł się ewidentny lapsus i doszło do ubolewania godnej, przeoczonej i niewychwyconej w korekcie pomyłki drukarskiej.

Czyżby zawinił figlarny chochlik? Spyta ktoś: jaki chochlik? A cóż to takiego? Nie bardzo wiadomo. Wypada zatem bliżej mu się przyjrzeć, sięgnąwszy do jego ciekawej rodzimej etymologii⁴. Po pierwsze – bliski krewny chochoła. Po wtóre – choć wyraz ten wydaje się mieć w polszczyźnie szacowne wielowiekowe parantele i proveniencję *par excellence* literacką, prawdą jest tylko to drugie. Okazuje się, że na poetycki parnas wyniósł go i przeniósł dla własnych celów, *notabene* z języka białoruskiego (dosł. ‘czubek’) dopiero Juliusz Słowacki⁵.

Po trzecie wreszcie – ów psotny duszek (ang. *goblin, hobgoblin, gnome, the demon of misprints*; niem. *drückfehlerteufel*), choć niewidzialny, góruje i panuje nad nami. Co objawia się tak, że – stosownie do znacznych możliwości, jakie posiada – lubi w ludzkich porządkach potężnie namieszać i postawić na swoim. W końcu jego, nie nasze, okazuje się na wierzchu.

Chochlik w zasobach frazeologicznych języka polskiego, lecz także innych, choćby angielskiego i niemieckiego, funkcjonuje zazwyczaj razem z nieomalże stałym w przypadku tego wyrazu przymiotnikiem – drukarski. Tak się utarło o nim myśleć i mówić. Nie do końca słusznie jednak. Nie jest on bowiem sprawcą incydentalnej, byle jakiego rodzaju pomyłki. Niecne czyny i sowizdrzalskie występki, jakie popełnia na konto komunikujących się ze sobą stron i podmiotów, okazują się w jego wydaniu o wiele bardziej przewrotne, podstępne i wyrafinowane.

⁴ Zob. Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927), hasło „chochoł”, 181.

⁵ Chochlik ma też swoje miejsce wśród szacownych zabytków polskiej architektury. W roku 1908 w głębi posesji przy ul. Sienkiewicza 17 w Zakopanem stanęła niewielkich rozmiarów urokliwa willa „Chochlik” zaprojektowana przez Stanisława Witkiewicza i Teodora Axentowicza.

Do zaszczytnego miana urodzonego poety chochlik pretenduje co najmniej od czasów futurysty Wielimira Chlebnikowa. Poeta ten z zasady nie korygował błędów drukarskich, dopatrując się w nich turbopoetyckich właściwości.

Ciekawe swoją drogą, że po angielsku i niemiecku incydent ów istnieje jako wyrażenie opisowe. Inaczej niż w języku rosyjskim, w którym funkcjonuje słowo *opieczatka* lub bardziej dosadne *kowarnaja opieczatka*. Sam chochlik zaś – grasujący w ludzkim świecie poza drukarską kasztą – nosi po rosyjsku figlarnie złowieszcze w wymowie miano *biesionok*, czyli ‘diablik’.

* * *

Czym różni się chochlik od zwykłej, banalnej literówki? Otóż jednym różni się od niej zasadniczo: skutkami wywołanego zamieszania. Rzec można, iż jest on literówką przewrotnie podstępna – iście wywrotową. Prozaiczna jej odmiana niesie ze sobą zwykły błąd bez skutków i bez znaczenia.

Inaczej rzecz ma się z chochlikiem. Chochlik znaczy. Po swojemu ingeruje i przeinacza to, co miało zostać wyrażone, wyrażając coś całkiem innego. Za sprawą każdej jego ingerencji w przekaz zmienia się sens.

To byt tajemny i zaoczny, z kręgu myślenia magicznego – złośliwy sprawca zamierzonego przez siebie nieporządku. Duszek chaosu, który zza pleców zecera, maszynistki bądź linotypisty niepostrzeżenie miesza się w ich pracę, siejąc zamęt i rozgardiasz w czymś, co na mocy ludzkich intencji i niezliczonych starań miało być wolne od błędu.

Przestawiacz liter? Owszem, z tego jest przecież powszechnie znany, ale nie tylko. Zdarza się, że oprócz głosek przedstawia również sylaby, słowa, wyrażenia⁶. Dlatego nie należy go sprowadzać jedynie do skutku pisemnej pomyłki.

Z chochlikiem mamy bowiem do czynienia także poza uniwersum słowa drukowanego. Niczym diabeł z pudełka wyskakuje też w ikonosferze i audiosferze, ilekroć dochodzi do nieoczekiwanego, niezamierzonego, zaskakującego przeinaczenia ładu ikonicznego bądź audialnego zakładanego przez nadawcę. Wypadnie do tego jeszcze wrócić.

Na razie poprzestaniemy na twierdzeniu, iż w przypadku chochlika nie należy ograniczyć pola refleksji jedynie do słowa pisanego. Na dokładnie ten sam co w piśmie i w druku – przenicowujący uprzednie prawidłowe znaczenie – mechanizm natrafiamy bowiem w przypadku procesów komunikowania dokonujących się za pośrednictwem obrazów. Jak również – na rozległych terytoriach pogranicznych słowa i obrazu – we wszelkiego typu tekstowych kombinacjach werbalno-ikonicznych, choćby w żartach rysunkowych, komiksach i memach. Co zaś do samego miana...

⁶ Nigdy nie zapomnę stropionej miny Stanisława Barańczaka przed kioskiem Ruchu, gdy po otwarciu świeżego numeru „Nurtu” skonsternowany zobaczył, iż jego esej „O interpunkcji dziennikarskiej” nosi w druku tytuł „O interpretacji dziennikarskiej”.

* * *

Z natury swej pozostaje małą i niezauważalną. Choć potrafi w różnych ludzkich sprawach oraz działaniach niemało napsuć i nieraz potężnie zamieszać, nie nazywamy go chochołem, lecz zdrobniałe i dobrotliwie chochlikiem, który to deminutyw można potraktować jako intencjonalny zabieg magicznego oswojenia.

Niepozorny chochlik grasuje lokalnie, dając o sobie znać w mikrostrukturze tekstu. Powołany do istnienia i pomieszkujący w naszej wyobraźni jako ktoś niewidoczny, lecz widmowo obecny, zamierza – to jego skrzętnie ukryta strategia działania – pozostać znikomy, niepozorny i dzięki temu *in statu nascendi* niemal niezauważalny.

Pojawił się już wątek chochlika w obrazie. Za przykład weźmy fotomontaż, a przed nim jeszcze retusz fotograficzny. To dzięki niemu blisko sto lat temu Stalin, kreując pod siebie pamięć historyczną rewolucji, wydał sowieckim retuszerom polecenie usunięcia z wszystkich oficjalnych fotografii otoczenia Lenina wizerunku swego znieawidzonego konkurenta Lwa Trockiego.

W fotomontażu artystycznym chochlik zaprzęgnięty do pracy odgrywa niebywale istotną rolę sprawczą. Rzecz można, iż stanowi jego kwintesencję. Chaos zaskakujących wyborów różnymi elementami przemienia w wyższego rzędu spójny układ przemyślnie naddanych przez twórcę znaczeń. W granicach kompozycyjnej nadorganizacji struktur fotomontażowych co element, to chochlik. Rodczenko, Heartfield, Berman, Szczuka, Podsadecki i inni mistrzowie fotomontażu uczynili zeń *spiritus movens* wszelkich znaczeniowych operacji.

* * *

Mając podstawy, by twierdzić, że zakres występowania tego fenomenu obejmuje swym zasięgiem nie tylko logosferę, lecz również ikonosferę (wszelkiego rodzaju obrazy wizualne) oraz audiosferę (czyli obrazy audialne), postawmy sobie pytanie o podstawową właściwość poetyki chochlika.

Właściwość owa sprowadza się do jego funkcji sprawczej w przekazie. Chochlik okazuje się za każdym razem sprawcą i winowajcą komunikacyjnego incydentu. Przekręca i przeinacza to, co miało zostać zakomunikowane. Ilekroć swym pojawieniem się zaskakuje uczestników aktu komunikacji, wprawia wszystkich w konsternację.

Nie tylko przez to, że nikt go wcześniej nie zauważył. Również, a może przede wszystkim dlatego, iż znikome uchybienie, minimalne przesunięcie, uszczerbek bądź demontaż tworzywa, który nieoczekiwanie spowodował, pociąga za sobą arcydoniosłe skutki semantyczne. Miejscowa usterka, pojawiająca się ni stąd, ni zowąd w małym polu komunikatu, nagle całkiem przeinacza jego generalny sens.

Aby to ilustrować przykładem, odwołam się do autentycznego zdarzenia z udziałem zanarchizowanego chochlika, które miało miejsce latem 1968 roku w śródmieściu Poznania, w mrocznych

pomarcowych czasach politycznego zamętu. Zbliżał się V Zjazd PZPR. Równano szeregi. Propagandyści jak zwykle nie próżnowali, dwojąc się i trojąc.

W dzielnicy Stare Miasto, wzdłuż przejazdu kilku linii tramwajów ruchliwą ulicą Podgórną (podówczas Walki Młodych) ustawiono rząd wbitych drewnianym drzewcem w trawnik litera po literze okazałych tablic. Nie żałowano materiału. Każda oddzielnie. Razem tworzyły hasło powiązane ściśle z pobliską siedzibą przedsiębiorstwa budowlanego. Brzmiało ono: BUDOWLANI ZBIOROWYM WYSIŁKIEM POPIERAJĄ UCHWAŁY V ZJAZDU PARTII.

Hasło jak hasło. Ciut drewniane i niewydarzone, jak widać i słyhać. Pewnego dnia nad miasto nadciągnęła jesienna burza, zawiąło mocniej niż zwykle i silny podmuch wiatru przewrócił jedną z liter. Jaką? Była nią litera Ł widniejąca dotąd w słowie WYSIŁKIEM. Wywróciła się biduła, padając na trawę, lecz razem z nią upadło w tamtej chwili o wiele więcej. Radości co bardziej spostrzegawczych pasażerów nie było końca.

* * *

Znikomość pola operacyjnego chochlika w tekście pozostaje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do naruszonej powagi całości, w granicach której się pojawia. To jej i jego donośny rezonans nadaje mu eksponowany status zaskakującego w skutkach incydentu, jaki z cicha pęk wywołuje.

Jego *specialité de la maison* nie są wcale grube błędy popełniane w monstrualnie wielkiej skali, lecz punktowe, bolesne niczym użądlenie owada – drobne, chciałoby się rzec dotkliwie zabawne przeinaczenia. Chochlik tym się różni od zwykłego kiksa, iż nigdy nie bywa prostym błędem, na przykład wspomnianą wcześniej, błądą, tuzinkową literówką. Wyskoki i wierzgnięcia, jakimi nas zaskakuje, nabierają nagle własnego podstępnego znaczenia: mniej lub bardziej anarchicznego w danym kontekście.

Warto w tym miejscu odnotować racjonalny kontrapunkt w próbach kontrolowanego wykorzystania energii, którą wyzwala. W sferze sztuki i kreacji artystycznej chochlik bywa zagospodarowywany na rozmaite przemyślnie sposoby. Zaliczają się do nich przykładowo: monolog strumienia świadomości, język pozarozumowy, muzyka aleatoryczna, eksperymenty dadaistów i nadrealistów, gra półsłówek, tak zwane „bajki o”, pisanie automatyczne (*écriture automatique*), widniejące jako odautorski dopisek na firmowych portretach Witkacowskie malarstwo pod wpływem, aranżacja przypadku w sztukach widowiskowych itp.

To właśnie ten niezamierzony semantyczny naddatek i nieprzewidziany sens, który wymknął się spod kontroli, odróżnia udział chochlika od zwykłej literówki. Literówka pozostaje incydentem tekstowym, by tak rzec, neutralnym. Neutralnym w tym znaczeniu, że nie „wyprodukowała” niczego poza samym błędem; chochlik zaś – całkiem przeciwnie, staje się nieoczekiwanym kreatorem przewrotnego (*resp.* wywrotowego) sensu.

Co prawda najczęściej mamy z nim do czynienia w piśmie bądź w druku, ale nie tylko. Również w rozmaitych innych przypadkach. Ilekroć się objawia, tylekroć urasta do rangi bezczelnego

uzurpatora – okazuje się zadziornym, czupurnym, złośliwym psotnikiem: po swojemu zmieniającym wolę autora i wprowadzającym w proces komunikowania chaos, który wywraca do góry nogami rzecz pierwotnie zamierzoną. Przez co stwarza permanentny stan zagrożenia nawet wówczas, gdy się nie pojawi. Dlaczego?

Jako aktor grasujący absolutnie bezkarnie w sieci rzeczywistości ma w sobie coś z *happenera*. Nadrealnie niewinny, każdym swoim pojawieniem się zaskakuje i ekscytuje otoczenie, ujmując je w nawias i biorąc rzecz w wymowny cudzysłów. Nie ogranicza się wyłącznie do słowa, ale koniecznie musi wprowadzać w zastany porządek element chaosu – anarchizując to, co wydaje się trwale ustalone i definitywne.

Niezbywalną cechą funkcjonalną kodu genetycznego chochlika stanowi karnawalizacja. Karnawałowy (w rozumieniu Bachtinowskim) aspekt chochlika jako „wywrotowca” obalającego ustalony porządek nie tyle świata, ile narzuconego ładu jego tekstowych (*ergo* symbolicznych) modelunków, skutecznie wszystko podważa i ośmiesza.

Nie tylko język naturalny jest żywiołem. Oprócz niego alternatywnym żywiołem jest też naszpikowana najróżniejszymi przekazami społeczna rzeczywistość. Zwłaszcza odgórnie zadekretowana – taka, której ktoś przemocą narzuca swą wolę, rozkazując oraz nakazując poddanym i próbując uczynić ją domkniętym i zwartym tekstem.

Kiedy w samym środku przyduchy stanu wojennego, latem 1982 roku na murach najpierw Wrocławia, a wkrótce paru innych polskich miast pojawiły się pierwsze chochliki-krasnale spod znaku Pomarańczowej Alternatywy pod przywództwem „Majora” Waldemara Fydrycha, był to ewenement, który wkrótce przeniósł doniosłość faktu istnienia chochlika/ów w inny wymiar. Niewinny winowajca zadrwił sobie i ośmieszył groźnego przeciwnika, podejmując z nim walkę na wyznaczonych przez siebie zasadach gry.

* * *

Nie koniec na tym. Tam, gdzie żarty się kończą, chochlik w humorystycznej wersji buffo miewa swój śmiertelnie poważny odpowiednik – ponurą i ciemną stronę w postaci chochlika na serio. Serio? Tak, i to najzupełniej serio.

Istnienie owego widma, zagrożenia wywołanego niechcący popełnioną, straszliwą w skutkach pomyłką (przywołajmy w tym miejscu pamiętny koszmar senny budzącej się ze śmiertelnym przerażeniem korektorki, matki bohatera *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego) jest tak istotne, że zasługuje na szerszy komentarz.

Po niezbędną pomoc w wyjaśnieniu sięgnijmy do refleksji antropokulturowej i teorii informacyjnej. Rozpatrywany z takiej perspektywy chochlik – jako figura magiczna będąca wytworem ludzkiej wyobraźni – staje się wyposażonym w zbiorową pamięć, nieuchwytnie groźnym wyobrażeniem. Wyobrażeniem czego? Co takiego ów abstrakcyjny byt uosabia?

Abstrakcyjny? A może, wprost przeciwnie, nad wyraz konkretny. Otóż chochlik – w obu swych odmianach buffo i serio – bywa bytem nad wyraz konkretnym w tym sensie, że choć niewidoczny, objawia się i wpływa bardzo konkretnie na przebieg procesu komunikowania i przekaz. Będąc wytworem wyobraźni, wirtualnym co do esencji swego bytu, okazuje się boleśnie rzeczywisty w roli, jaką odgrywa, gdy mowa o wywołanych spustoszeniach.

Intruz ten uosabia każdorazowe wtargnięcie czynnika entropii w uporządkowany mikrokosmos ludzkich wysiłków i starań zmierzających do zaprowadzenia w przekazie optymalnego ładu. Przez niego ład ów – wypracowany układ tekstu wyposażony w logiczny porządek myślenia, o który niestrudzenie troszczymy się i zabiegamy – rozpada się nagle jak domek z kart.

Spójna dotąd „konstrukcja świata” rozsypuje się wbrew naszej woli, mimo iż miała nas ubezpieczać i uwalniać od tego, co zagrażające i niepożądane jako mimowolne zaburzenie procesu komunikowania. Przekaz powołany do istnienia przez człowieka w określonym języku (werbalnym, ikonicznym, audialnym etc.), umożliwiającym i zabezpieczającym akt porozumienia, z udziałem danego systemu kultury zostaje rozsadzony od wewnątrz.

Poważne skutki niepoważnej ingerencji. Sam chochlik potrafi być dokuczliwy, jednak poza skrajnymi przypadkami nie pretenduje do bycia czymś groźnym, demonicznym. Z racji swego usposobienia i funkcji pełnionej w naszym życiu jest bytem żartobliwie złośliwym i przekornym. To zawołany żartowniś, kpiarz jakich mało. Uwielbia płatać figle. Na tym polega jego z nami i nasze z nim oswojenie.

Narażeni na jego ekscesy, czynimy, co w naszej mocy, żeby się nie pojawił. Z doświadczenia wiadomo, że każdej chwili może dać o sobie znać. Nie wolno uważać, że skoro go tu i teraz nie ma, to zniknął na zawsze. Jako posłaniec entropii może się zjawić w każdym momencie.

Z doświadczenia wiadomo, że ryzyko związane z jego ekscesami ciągle istnieje. Staramy się je zminimalizować, ale nie możemy ich całkowicie wykluczyć. Chochlik ma to do siebie, że jako aktor egzystujący *in potentiam* w multimedialnej semiosferze jest wprawdzie bytem niewidocznym, niemniej nieustannie obecnym w naszym życiu.

Antropomorfizacji i magicznemu spersonalizowaniu figury chochlika towarzyszy akceptacja przykrego skądinąd faktu, że mimo wszelkich tysięcznych starań i podejmowanych za każdym razem wysiłków, choćbyśmy nie wiem jak się wysilali i trudzili, my, ludzie, z naszą daleką od doskonałości prakcją wszyscy jesteśmy omylni. Tyle antropolog kultury jako hipotetyczny komentator.

Lingwista z kolei dodałby zapewne, iż fenomen chochlika nie istnieje w prawidłach systemu języka (*langue*), lecz pojawia się incydentalnie i poniekąd asystemowo – w danym komunikacie (*parole*). Wyłącznie w nim się urzeczywistnia i jego wewnętrzny porządek psuje. Co nie znaczy, że bytuje w ogóle poza systemem językowym.

Chochlik, aby dać o sobie znać, potrzebuje do zaistnienia reguł rządzących językiem. Z jednej strony dochowuje ich, z drugiej – choć narusza, to przecież się do nich odwołuje. Język jako

zbiór relacji stanowi dla niego konieczny układ odniesienia. Dzięki niemu staje się krzyżąco zaważalny jako wyłamania – zaskakujący eksces, do którego doszło w procesie komunikowania.

Miało być tak, a niespodziewanie wyszło na opak. W zasobach leksykalnych polszczyzny znajdujemy na tę okoliczność idealnie trafiający w sedno wyraz – przejęzyczenie. Spośród niezliczonych anegdot radiowych, teatralnych, telewizyjnych, estradowych etc. na jego temat przywołam tutaj słynną zapowiedź spikera radiowego: „przy fortepianie leży Jefeld” (pianista Jerzy Lefeld był w latach pięćdziesiątych często obecnym w eterze akompaniatorem koncertów muzyki poważnej nadawanych w Polskim Radiu).

Przykład ten uświadamia, iż po drugiej niż przejęzyczenie stronie aktu komunikacji znajduje się jego akustyczne *vis-à-vis* w postaci przesłyszenia (się), częstokroć dające różnego typu chochlikom równie rozległe pole do działania z udziałem przezabawnych przeinaczeń na bazie rymu, zwrotu językowego, wyrażenia, frazy etc.

Tak czy inaczej, z właściwą sobie przekorą i niezrównaną pomysłowością wywoływanych zaskoczeń, chochlik zaprzecza idei dążenia do absolutnej doskonałości. Uświadamia nam wszystkim, że – niezależnie od naszych mnogich starań i najlepszych intencji im towarzyszących – występuje w świecie coś takiego jak chaos.

Jest on tedy wspomnianym już posłańcem entropii, siewcą zamętu, widomym przejawem zaistniałego rozkładu. Przeinacza i rozsadza „od środka” wypracowaną, zapiętą na ostatni guzik strukturę przekazu. Jego ingerencja w komunikat sprawia, że informacja staje się własnym przeciwieństwem, zaprzeczeniem siebie samej, czyli dezinformacją.

* * *

Chochlik uczy nas pokory. Przy każdej nadarzającej się okazji uświadamia nie tylko realną możliwość, ale i gorzką nieuchronność wystąpienia błędu w tym, co chcielibyśmy uczynić niewzruszenie doskonałym i trwałym. Każde antropologowi kultury zapytać o stosunek człowieka do własnego dzieła i o coś więcej, mianowicie – o kruchość wszelkich wytworów kultury zarówno materialnej, jak i symbolicznej objawiającą się w ich nieustannym zagrożeniu ewentualną inwazją entropii.

Skąd się wziął? Psycholog społeczny powie zapewne, iż z przeniesienia. Odwołując się do ingerencji „chochlika”, ilekroć niespodziewanie pojawia się błąd, ludzie niekoniecznie zrzucają z siebie winę na bliżej nieokreślony czynnik zewnętrzny będący bytem omal metafizycznym, a w każdym razie od nich osobiście niezależnym.

Chodzi raczej o to, by – sięgając po irracjonalne skądinąd wytłumaczenie z kręgu działania ciemnych sił – móc, na ile okaże się to możliwe, usprawiedliwić omyłkę poprzez jej antropomorfizację, włączając ją tym samym w sferę wyobrażeń kursujących w obiegu kultury.

Po co to czynimy? Wydaje się, iż próbujemy w ten sposób zapanować i zmienić nieprzewidywalne w możliwe (przynajmniej do pewnego stopnia) do przewidzenia. Niesforny, psotny

chochlik jako mieszkaniec zbiorowej wyobraźni staje się poprzez ten zabieg kimś nieobcym, poniekąd oswojonym i na poły znanym nam wszystkim: udomowionym lokatorem, co tu dużo mówić i kryć, dalece niedoskonałej rzeczywistości, w której wspólnie z nim egzystujemy.

„Ki diabeł?”. „Licho nie śpi”. „Kusy kusi”. „Wyskoczył jak diabeł z pudełka”. W porównaniu z przewrotnym chochlikiem pod tym wywołaniem ukrywają się o wiele potężniejsze ciemne moce. Chochlik jednak to nie żaden diabeł, lecz psotnik płatający różne figle. Nie dokucza człowiekowi całą mocą swej piekielnej potęgi, ale postępuje względem niego niczym złośliwy duszek, który w perfidny sposób prześmiewa i wyszydza wszelkie nasze wysiłki i starania, by w końcu uczynić coś (tekst, obraz, dany artefakt, projekt życiowy, działanie) perfekcyjnie wykonanym i bezbłędnym – absolutnie uwolnionym ludzką głową, sercem, rękami, pragnieniem, usilnym staraniem i wspólnym wysiłkiem od jakichkolwiek niedoskonałości.

Sam w sobie fenomen ów stanowi nie lada wyzwanie dla pryncypiów prakseologii. Prakseolog z prawdziwego zdarzenia, sięgając do swoich naukowych przekonań, kategorycznie wykluczy jego istnienie. Chochlik? Ależ skąd! Cóż to takiego? Jesteśmy myślącymi w racjonalny sposób realistami; bądźmy nimi nadal, zachowajmy trzeźwość spojrzenia. Jaki chochlik? W rzeczywistości nic podobnego nie istnieje. Wykluczone. To my, ludzie popełniamy błędy i odpowiadamy za nie, nie żaden chochlik.

Zaraz, zaraz... A może jednak egzystuje, skoro – zaskoczeni niewytłumaczalnością i niepostrzeżonością odkrytego nagle błędu – tylekroć skwapliwie się na niego powołujemy. Zakorzenie w języku i kulturze zbiorowe wyobrażenie, które go niegdyś ufundowało, usprawiedliwia bowiem (dodajmy: poniekąd) immanentną niedoskonałość zamierzonego i w końcu nieosiągniętego efektu.

Chochlik istnieje. Współistnieje z nami od pokoleń jako powszechnie znany archetyp – bezcielesna figura będąca antropomorfizacją entropii. Do istnienia powołała go ludzka wyobraźnia i potrzeba spersonalizowanego ogarnięcia nieogarniętego. Pełni za każdym razem sprawczą rolę nieuchwytnego wirtualnego fantomu. Jest tuż obok, choć go nie ma. Doprawdy niepojęte, jak to się mogło stać – pytamy samych siebie. Omal nadprzyrodzony status, który mu przypisujemy, domyślnie tłumaczy niewytłumaczalne.

Kognitywista i neurofizjolog potwierdzą, iż dzieje się to w zakamarkach ludzkiego umysłu: w ciemieniowych i skroniowych terytoriach lewej półkuli mózgu. Najnowsze badania w tej dziedzinie wskazują, że przy wsparciu jej prawopółkulowych odpowiedników. Wszystko przebiega w ścisłym powiązaniu z prakcją, ilekroć dokładamy starań i czynimy, co w naszej mocy, by zapobiec inwazji chochlika.

Ów symboliczny byt istnieje, by uwolnić nas od poczucia winy. Odgrywa rolę „zewnątrznej” instancji usprawiedliwienia zdarzających się błędów. To nie my je popełniamy. Winien jest on. Kreuje funkcję istniejącą w myślach i wyobrażeniach po to, byśmy mogli zakpić sobie otwarcie z wiary w absolutną optymalizację naszego indywidualnego i zbiorowego dążenia – tysięcznych usiłowań i starań zmierzających do uniknięcia błędu.

Wywołując miano chochlika i tym samym powołując go do istnienia, czynimy go aktorem w spektaklu naszych przyrodzonych ułomności. Zigmunt Freud nieprzypadkowo mówił o „czynnościach pomyłkowych”. Pojęcie *eine fehlerhafte Aktion*, którego często używał, mówi wprawdzie o czymś innym niż chochlik. Da się je jednak odnieść również do jego niezliczonych wyczynów i psikusów. Z tą podstawową różnicą, iż żaden z nich nie jest czynnością pomyłkową spowodowaną i popełnioną przez nas samych. Wprost przeciwnie – okazuje się swoistym zrzędzeniem losu: szczególnego rodzaju „czynnością pomyłkową” będącą wynikiem nieoczekiwanej inwazji entropii.

I tu, i tam mamy bowiem do czynienia z niekontrolowanym ekscysem – wtargnięciem, wdarciem się niepożądanego czynnika, który miesza w znaczeniach i zaburza komunikowanie, nie tylko zakłócając jego przebieg, ale i ustanawiając własny odrębny sens.

Ilekcją wspólną z chochlikiem zdarza nam się napotkać jego ingerencję w najszerzej pojęty proces zakomunikowania, uświadamiamy sobie, jak ważną rolę odgrywa redundancja. Redundancja ubezpiecza bowiem przed nim, chroni zamierzony i zaprogramowany (*resp.* prawidłowy) przebieg zakomunikowania, uprzedzając ewentualny błąd spowodowany mylnym odczytaniem i rozumieniem przekazu⁷.

Patrzy na dno: Co u licha?

Po coś tu, kumie, zawitał?

Wdzierając się w układ tekstu i demolując go, chochlik wywraca w dwójnasób: tyleż sam przekaz, co dotycząca go rzeczywistość. Tekst ów jest bowiem tak czy inaczej umowną „konstrukcją świata” – kontraktem i porozumieniem zawartym między komunikującymi się ze sobą stronami. Bywa, że paktem obciążonym wysokim poziomem ryzyka:

Diablik to był w wódce na dnie.

Z tego punktu widzenia czytana na nowo ballada Mickiewicza *Pani Twardowska* zawiera niezrównany w swej prostocie poetycki wykład głębokich powiązań i zależności między informacją (cyrograf) a entropią (skutki jego podpisania). Wykładnię skutków nieoczekiwanej ingerencji, w której rzecz mająca trzymać w ryzach pakt z siłami nieczystymi nagle rozsypuje się, osuwając swój literalny sens w otchłań nieprzewidzianego.

* * *

Tak oto obecność chochlika w uniwersum ludzkiej egzystencji wydatnie nam się poszerzyła. Wyszliśmy od jego wersji, by tak rzec, standardowej. Potem doszła do niej wersja poetycka, wreszcie coś upomniało się o swoje coś, co wykracza bardzo daleko poza granice zwykłego przejęzyczenia, jak i niezwykłych wykorzystania w różnych dziedzinach sztuki.

⁷ Zob. na ten temat wartościową poznawczo rozprawę Agnieszki Kuli, *Redundancja w mediach. Studium pragmatyngwistyczne* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017).

Semiotyka tekstów kultury dostrzega oczywiście zasadniczą różnicę sposobu zakomunikowania, jaka oddziela teksty artystyczne od różnego rodzaju tekstów pozaartystycznych. Nie ma jednak powodu, by skupiać się wyłącznie na tych pierwszych i nie badać z uwagą pozostałych, skoro mieszczą się również w pojęciu tekstu kultury.

Jednostkowe i zbiorowe pragnienie zaprowadzenia ładu w życiu zarówno osobistym, jak i społecznym zderza się nieustannie i konfrontuje z chaosem, którego naporu i zagrażającej nam obecności na każdym kroku usiłujemy się pozbyć. Dążenie owo w szerszym zakresie obejmuje nie tylko wszelkie odmiany twórczości, ale także najszerszej pojętą rzeczywistość pozanaukową i pozaartystyczną.

O ile o wszelkich ludzkich wytworach i dziełach będących tekstami kultury, bądź o rzeczach do takiego miana pretendujących, skłonni jesteśmy sądzić, iż stanowią one czynność tak czy inaczej rozumną (czytaj: w ten czy w inny sposób motywowaną racjonalnie), o tyle rozmaite incydenty z udziałem chochlika pozostają każdorazowo poza zasięgiem sfery wpływów rozumu.

Egzystując tuż obok, jako nieodłączny cień naszych syzyfowych starań i nieustannych zmagania z entropią – naigrawa się i bezceremonialnie szydzi z ludzkich wysiłków, nic sobie nie robiąc z czyjegoś mozolnego i wytrwałego dążenia do zapewnienia stuprocentowej spoiwości temu, co (miało zostać) zakomunikowane.

Jest więc chochlik jawną niedorzecznością, tajną zмовą losu – gorszącym występkiem przeciw działaniu rozumnemu? Czyim występkiem? Otóż to. Powołując się na jego podstępne działanie, człowiek zrzuca własną winę na siły od niego niezależne. To on, a nie my, ponosi odpowiedzialność za to, co się wbrew naszej woli stało. Dlatego wskazaniu nań i ostatecznemu przypisaniu winy za nasz własny człowieczy błąd towarzyszy zwykle usprawiedliwiające rozłożenie rąk w geście bezradności.

Napomknęliśmy już wcześniej, iż chochlik nie pochodzi li tylko ze sfery słowa drukowanego, lecz występuje również w żywej mowie jako fatalne w skutkach przejęzyczenie. W roku 1957 sprawozdawca Polskiego Radia relacjonujący kilkutygodniową wizytę premiera Cyrankiewicza w siedmiu krajach Dalekiego Wschodu pod sam jej koniec zamknął już niemal podsumowanie kolejnego dnia. Do wypowiedzenia na antenie zostało mu jeszcze tylko jedno, ostatnie zdanie. Gdy je w zmęczeniu upałem wypowiedział, zreflektował się, że zamiast „podróż trwać ma...” poszło w eter „podróż trwa mać”. Stropiony momentalnie naprawił swą wpadkę, niestety, na „podróż mać trwa”.

* * *

Marshall McLuhan, jak dość powszechnie wiadomo, a o czym można niejednokrotnie się przekonać, buszując po latach w jego tekstach, był miłośnikiem szarad słownych, gier językowych, kalamburów etc. Gdyby znał grę półsłówek, wymyślałby ich kombinacje na potęgę. Absurdalnie brzmiąca fraza *medium is the massage* ma w sobie coś z żartu językowego, zakrawając na celowe, zamierzone przejęzyczenie.

Katachretyczna w istocie metafora, jaka się z niej wyłania, zawdzięcza bez porównania więcej grze z brzmieniowym podobieństwem *message/massage* niż racjonalnemu podłożu jej konstrukcji, dającemu podstawę do choćby najbardziej kruchego, lecz sensownego objaśnienia czegokolwiek po stronie semantyki.

Przypadek, o którym tu mowa, daje się w pewnym stopniu uogólnić. Wszelako pod jednym warunkiem: iż potraktowany zostanie nie jako niewytłumaczalny incydent, lecz rozpoznany – w ramach dozwolonej *licentia poetica* – jako element poetyki zdolnej systemowo go ogarnąć. Poetyki otwartej⁸ i pojemnej w swych granicach tak dalece, że nieprzewidywalne uczyni mimo wywołanego zaskoczenia przewidywalnym, a zaskakujące podporządkuje i zagospodaruje dla własnych celów.

Chodzi – na co pierwszy bodaj w odniesieniu do mediów zwrócił uwagę McLuhan – o doniosły wielopoziomowy i wieloaspektowy związek semantyczny łączący zakomunikowaną treść przekazu z taką, a nie inną formą jego wyrażenia. Formą pozostającą w ścisłej zależności ze sposobem i określonymi właściwościami zakomunikowania. Krótko mówiąc: o celowość (czytaj: zamierzony głębszy sens) dokonanego zabiegu.

Wydaje się, że właśnie do tego aspirowała wyprowadzona w przymierzu z poetyką chochlika intelektualna prowokacja z tytułem *The Medium is the Massage*. Czy sprawca to chochlik? I tak, i nie. To jego – i jednocześnie nie jego – robota. Rzecz uczynił autor. Widać w tym istic sówizdrzalską próbę przywołania magicznych mocy i twórczą śmiałość ujarznienia żywiołu językowego po to, by nad nim zapanować.

W epoce elektronicznej medium bywa omal wszystkim, a jeśli tak, to może być również „masażem”. Co w pierwszej chwili uznajemy za całkowicie bezsensowne, okazuje się jednak mieć sens. Wyraz *message* użyty w kontekście McLuhanowskiej refleksji nad środkami masowego komunikowania niesie z sobą pewien metaforyczny związek z *massage*, a pozarymowa więź i logika tego *iunctim* daje sporo do myślenia.

Twierdzenie *medium is the massage* wcale nie jest absurdalne. Media istotnie bywają bowiem wykorzystywane do „masowania” i „rozmasowywania”. A jeśli tego nie czynią – służąc do informowania i pozostając w swych działaniach niezależne – rządzący nie mogą ich użyć w tym celu. *Eo ipso* stają się dla nich potencjalnym zagrożeniem.

W tak zwanych mejlach Dworczyka znajduje się następujący cytat: „Trzeba rozmasować naszą opinię publiczną i przygotować ją na to, że pewne zmiany muszą nastąpić. A wręcz mówiąc językiem marketingowym wykreować taką potrzebę”. Przytoczone słowa miał wypowiedzieć premier Mateusz Morawiecki w roku 2019, po wygranych wyborach – w związku z projektem zamierzonego przejścia wolnych (czytaj: patrzących władzy na ręce) mediów w tle.

⁸ Umberto Eco, „Otwarcie, informacja, komunikacja”, tłum. Jadwiga Gałuszka, oraz „Przypadek i intryga. Doświadczenie telewizyjny a estetyka”, tłum. Alina Kreisberg, w tegoż: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973).

* * *

Tak oto znaleźliśmy się w strefie poszerzonego rozumienia pojęcia „tekst kultury”. Obejmującego nie tylko utwory artystyczne, ale także to, co ewidentnie dziełem artystycznym nie jest, ale mieści się w zakresie ludzkiej aktywności jako jej przejaw i wyraz.

Wiersz, nowela, powieść czy film to nie wszystko. Tekstami kultury w szerokim rozumieniu są: konstytucja, uchwała parlamentu, rozporządzenie ministerialne, architektura miasta, wystrój mieszkania, wyrok sądu, kodeks drogowy, głos w dyskusji, instrukcja obsługi, lekcja w szkole i wykład akademicki, spektakl, koncert, zabawa taneczna, mecz piłki nożnej i wszelkie formy rywalizacji sportowej, założenie parkowe, kalendarz, spis inwentarza, nekrolog, ceremonia ślubna, przepis kucharski, rozprawa filozoficzna, pasjans, horoskop itp.

Są nimi również wszelkie znaczące ludzkie zachowania, rozmaite jednostkowe i zbiorowe działania, przykładowo: rozmowa telefoniczna, list, esemes i ememes, mem, email, sny, marzenia, małe i wielkie idee, newsy i fake newsy, gry polityczne, zabiegi dyplomatyczne, sposoby sprawowania władzy etc.

Platon odnosił się z pełną rezerwą do ustroju projektowanego przez poetów. Ciekawe, jak odniósłby się do myśli, że państwo jest tekstem. *Sui generis* tekstem łączącym w sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – makrotekstem kultury społecznego współistnienia w ramach jego ustrojowej organizacji. A skoro miałyby to być nasz wspólny, wieloautorski tekst, należy w nim czynić wszystko, by znaleźć sposób na zneutralizowanie zabójczego wirusa, niosącego obywatelom wielkie zagrożenie, ilekroć takowy się pojawia.

Rzecz oczywista, słowa i obrazy uczestniczą w tych procesach jako integralna składowa i nośnik różnego rodzaju praktyk społecznych. Demokracje niestety ciągle mało skutecznie, a totalitaryzmy nadto boleśnie instruuja nas, że znaczenia słów (a także obrazów) i ich codzienny uzus to sprawa nad wyraz poważna.

Chochlik funkcjonujący „na serio” w realnej referencji z rzeczywistością nie jest ot takim sobie zwykłym żartem ani niewinnym psikusem na prima aprilis. Użyty jako narzędzie perfidnej manipulacji, staje się żartem arcserio – ze śmiertelnie poważnymi konsekwencjami.

Twierdząc tak, pamiętamy z cudzego i własnego doświadczenia, iż nie raz, nie dwa potrafi swym ofiarom potężnie dać się we znaki. Szkody, które wyrządza, sprawiają, że w tej wersji zasługuje na absolutnie poważne potraktowanie. Mimo iż nader często bywa przywoływany jako samousprawiedliwienie zaniedbań i popełnianych błędów, w istocie nijak ich nie usprawiedliwia.

Oprócz chichotu historii istnieje jeszcze inny złowrogi rodzaj chochlika. Śmiertelnie ponury żart dziejowy. Równie groźny, jak nieprzewidywalny w skutkach. Należy pamiętać, że wywołane wcześniej twierdzenie o racjonalności wszelkich wytworów kultury nie obowiązuje bez granic, lecz posiada swoje racjonalne ramy.

Z jednej strony – wszelki tekst kultury to byt symboliczny. Z drugiej – aby znaleźć wyraz, czerpie on dla siebie tworzywo z tego, co realne. Udział realności nie czyni go jednak rzeczywistością *sensu stricto*. Nigdy nie wolno mylić jednego z drugim. Nominalizm, ilekroć staje się doktryną narzuconą praktyce życia społecznego, bywa niezmiernie kosztowny. Pomieszanie pojęć polegające na zrównaniu wytworów języka z rzeczywistością prowadzi w rezultacie do niewyobrażalnych nadużyć. I nie jest to refleksja ograniczona do sfery sztuki ani wyłącznie naukowa.

Kilka dekad temu pewien wybitny filmowiec wizjoner zaprezentował jeden z najbardziej wstrząsających komentarzy, jakie powstały kiedykolwiek w odniesieniu do ery antropocenu. W niezapomnianej sekwencji ataku helikopterów amerykańskiej kawalerii powietrznej na wietnamską wioskę przy wtórze Wagnerowskich Walkirii Francis Coppola pokazał w *Czasie Apokalipsy*, czym jest szaleństwo wojny i wyposażona w ultranowoczesną technologię frenezja zniszczenia.

Jak długo coś jest funkcją kultury i cywilizacji, tak długo pozostaje tekstem kultury. Nie jest nim natomiast wszelkiej postaci barbarzyństwo, które ją unicestwia. Człowiek to istota nie tylko twórcza. Potrafi również w niezrównany sposób metodycznie niszczyć i w imię „wyższej kultury” unicestwiać wszystko, co istnieje – zarówno bez niego, jak z jego własnym udziałem.

Neronowi, który zapewne miał się za największego w dziejach muzyka, poetę i artystę, wydawało się, że hekatomba w postaci apokaliptycznego pożaru Rzymu stanie się najwspanialszym, niedościgłym z jego dzieł. Aby to potwierdzić, spletał okrutnego figla rzeszom swych poddanych, nakazując podpalić Wieczne Miasto.

* * *

Jako aktant życia politycznego chochlik może nieść ze sobą w pewnych okolicznościach śmiertelne zagrożenie. Doświadczenia zapisane w dziejach świata uczą, iż należy zawsze brać go pod uwagę. Nigdy bowiem nie wiadomo, kiedy z nagłą się pojawi i da o sobie złowrogo znać.

Niegdyś liderzy polityczni Republiki Weimarskiej z kanclerzem Franzem von Pappenem i prezydentem Paulem von Hindenburgiem na czele zakładali u steru swych zagrożonych rosnącym chaosem rządów, że ułożą przyszłość Niemiec jak przewidywalny w swym bliższym i dalszym przebiegu tekst rozwoju, bo w razie zagrożenia demokracji z pewnością uda im się ograniczyć wodzowskie zapędy niesforne nazisty Hitlera.

Mylili się bardzo, podobnie jak fatalnie i nad wyraz gorzko pomylił się kilkadziesiąt lat później ustępujący prezydent Boris Jelcyn, namaszczając najpierw na premiera, a potem na swego następcę niepozornego pionka, funkcjonariusza KGB Putina. Ten, gdy tylko ogłoszono wyniki wyborów na prezydenta federacji, poczuł się na swoim miejscu tak absolutnie pewnie, że nawet nie raczył pofatygować się z telefonem do swego promotora, by złożyć mu podziękowania.

Wypowiedziane publicznie słowa, tak samo jak nieopatrznie zademonstrowane obrazy, ale oprócz nich także niefortunne zdarzenia, za które obwiniamy los, mają to do siebie, że nagle uruchamiają lawinę fatalnych skutków w życiu społecznym, gospodarczym, politycznym.

Z konsekwencjami tego typu zarówno jednostka, jak i zbiorowość ma do czynienia nieustannie. Co do słów i obrazów, siła rażenia współczesnych mediów sprawia, iż nieoczekiwane następstwa lekkomyślnego puszczania ich w obieg okazują się niezmiernie groźne.

Mimochodem rzucona uwaga w przemówieniu, pochopna opinia szefa narodowego banku bądź nieodpowiedzialna wypowiedź przywódcy europejskiego państwa anonsująca konieczność zadbania o „czystość rasową” narodu – to tylko parę na chybił trafił wybranych, acz wymownych przykładów zaczerpniętych z aktualnej kroniki wydarzeń w kraju i na świecie.

Ze słowami nie ma żartów. Wylatują wróblem, a wracają wołem. Nie tylko one. Dokładnie to samo dotyczy pewnej kategorii obrazów, które trafiają do publicznego obiegu. One również rezonują zaskakującym echem. Nie jedynie poprzez to, co zostało w nich jawnie przedstawione, lecz także pośrednio w podtekście zasugerowane – przejawiają w praktyce komunikacyjnej czarnoksiężską właściwość wywoływania nieprzewidywalnych skutków społecznych.

Dostaliśmy w spadku po przodkach jeszcze inne niezmiernie mądre porzekadło. Znamy je wszyscy: „Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi”. Przestroga? Nie tylko. Coś więcej niż przestroga – groźne *memento*.

W zmaganiach z wszechogarniającym chaosem *homo informaticus* nie jest pozbawiony szans. Pod warunkiem, że będzie działał roztropnie. Między tym, co nieprzewidywalne (występujące po stronie aktywności entropii) a przewidywalnym (należącym do sfery informacji) istnieje rozległa przestrzeń: przypadku, możliwości, prawdopodobieństwa, obliczeń, prognoz i przewidywań, granic podejmowanego ryzyka etc.

W procesie komunikowania, podobnie jak we wszelkich ludzkich poczynaniach nie sposób całkowicie pozbyć się udziału chaosu. Jest on niepożądanym, ale wszechobecnym elementem gry sił. Zamiast go ignorować i lekceważyć, warto niestrudzenie ulepszać i rozwijać metody zapobiegania jego skutkom.

* * *

Pozostała jeszcze kwestia sprzeczności pomiędzy sięgającym po racjonalne bądź – całkiem przeciwnie – pozarozumowe argumenty wyjaśnieniem statusu chochlika w naszym życiu. Czy mowa jest o fenomenie absolutnie nieprzewidywalnym? Czy raczej o realnych szansach na zapobieżenie mu, wynikających z pewnego marginesu przewidywalności? Takich choćby jak te, które potrafimy hipotetycznie określić na podstawie jego wczesnego rozpoznania, przewidzenia, wymodelowania i objaśnienia w kategoriach teorii chaosu⁹.

Gdy powiadamy, że w granicach kultury wszelki jej tekst, wszelka czynność i nawet najbardziej absurdalne działanie dają się w końcu odczytać, zinterpretować i wyjaśnić racjonalnie,

⁹ Współtwórcami nowatorskiej teorii chaosu, którą zawdzięczamy XX-wiecznej matematyce, byli Henri Poincaré, Edward Lorenz, Benoit Mandelbrot i in. Z czasem znalazła ona rozliczne rozwinięcia i zastosowania w rozmaitych dziedzinach nauki.

należy pamiętać, iż twierdzenie owo obejmuje swym zasięgiem, poniekąd paradoksalnie, również to, co uchodzi za nieracjonalne i irracjonalne.

Napięta do granic sieć współrzędnych świata, w którym współcześnie żyjemy, zawiera w sobie skumulowaną *coincidentia oppositorum* przeciwstawnych żywiołów entropii i informacji. Nieredukowalny konflikt, jaki między tymi dwoma żywiołami istnieje, przenika każdą formę rzeczywistości zarówno materialnej, jak i symbolicznej, nieustannie zagrażając wszystkiemu, co usiłujemy zbudować i tworzymy.

W polu napięć występujących między entropią a informacją mamy do czynienia z udziałem losu, którego nie da się absolutnie wykluczyć, a wraz z nim z różnymi losowymi „wypadkami” będącymi wynikiem nieprzewidzianego zbiegu okoliczności.

Powiadają, że wypadki chodzą po ludziach. Owszem, ale czy stwierdzenie to – choć podyktowane gorzkim doświadczeniem – oznacza, iż nie da się ich uniknąć? Wyposażona w stosowną dozę sceptycyzmu roztropność każe sądzić, że w swych zmaganiach z entropią jednostka i zbiorowość mimo wszystko nie są bez szans.

Nie sposób całkiem wyeliminować chochlika ani z wyższego rzędu porządku, jaki ustanawia dowolny „tekst kultury”, ani też z rozmaitych wydarzeń losowych naszego życia. Tak daleko idące ubezpieczenie od zderzenia z losem nie jest możliwe. Można jednak sprawić, by ewentualność jego pojawienia się „w strefie zgniotu” i powodowane skutki zostały ograniczone do minimum.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward. *Humanisto, kim jesteś?*
Kraków: Wydawnictwo Pasaże, 2018.
- Black, Max. „Metaphor”. *Proceedings of the Aristotelian Society. New Series* 55 (1954–1955). Przekład polski: „Metafora”. Tłum. Józef Japola. *Pamiętnik Literacki* 3 (1971): 217–234.
- Brückner, Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.
- Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk. Warszawa: PIW, 1973.
- Eisenstein, Siergiej. „Omyłka Georges Méliès”. Tłum. Leopold Lewin. W tegoż: *Wybór pism*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, 223–226.
- Jakobson, Roman. „Linguistics and Poetics”. W: *Style in Language*. Ed. By Thomas Sebeok. New York 1960, 350–377. Przekład polski: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Tłum. Krystyna Pomorska. *Pamiętnik Literacki* 51/2 (1960): 431–473.
- Kula, Agnieszka, *Redundancja w mediach. Studium pragmalingwistyczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- McLuhan, Marshall, Quentin Fiore, coordinated by Jerome Agel. *The Medium is the Massage*. New York: Bantam Books, 1967.
- Kaniewska, Bogumiła, Krzysztof Skibski. „«Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej...» – potencjalność i entropia we wczesnej prozie Magdaleny Tulli. *Forum Poetyki* 26 (2021): 32–47.

SŁOWA KLUCZOWE:

p o e z j a

POETYKA

tekst

CHOCHLIK

ABSTRAKT:

Zorientowana interdyscyplinarnie próba charakterystyki fenomenu chochlika występującego w rozmaitych tekstach kultury: od struktury wiersza do wydarzeń życia społeczno-politycznego.

NOTA O AUTORZE:

Marek Hendrykowski – profesor nauk humanistycznych, afiliacja Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Ośrodek Badań nad Komunikowaniem im. McLuhana, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.