

Bogumiła Kaniewska

Anna Kozłowska

Elżbieta Tabakowska-Muskat

Krzysztof Skibski

Aneta Wysocka

jesień 25 2021

POETYKA W ŚWIELE (WSPÓŁCZESNEGO) JĘZYKOZNAWSTWA

Nowy (nie)zaskakujący komponent rozbudowujący kluczową Jakobsonowską frazę uwydatnia jednocześnie wartość mocnej metafory, która określiła na kilkadziesiąt lat parametry językoznawczo-literaturoznawczego pogranicza, jak również oczywistą potrzebę jej rewidowania. Współczesność ma więc naturalną skłonność do rozpoczęcia dyskusji, do weryfikowania wcześniejszych sądów, ma też jednak moc doświadczenia, która pozwala niegdysiejsze inspiracje widzieć w szerszym planie.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktor prowadzący

Krzysztof Skibski

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy: Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)
prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)
prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)
prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)
prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Monika Stanek – polska wersja językowa

Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: *Letters and comb* (1962) – *Lourdes Castro* (1930), fotografia Pedro Ribeiro Simõesa

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

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” jesień 2021 (26) rok VI | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2020

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

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Krzysztof Skibski, <i>Poetyka gramatyki</i>	s. 4
teorie	Elżbieta Muskat-Tabakowska, <i>Poetyka pojemników i prefiksów odczasownikowych</i>	s. 6
	Anna Kozłowska, <i>Topikalizacja w tekstach Cypriana Norwida. Rekonesans</i>	s. 18
	Bogumiła Kaniewska, Krzysztof Skibski, „Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej...” – potencjalność i entropia we wczesnej prozie Magdaleny Tulli	s. 32
praktyki	Magdalena Piotrowska-Grot, „Podoba mi się ten miszmasz”. Enumeracje Juliana Kornhausera	s. 48
	Katarzyna Sadowska-Dobrowolska, <i>Tekst artystyczny jako przedmiot dociekań językoznawczych</i>	s. 66
	Aneta Wysocka, <i>Lubię wrony – słowo poety a skrypty kulturowe</i>	s. 82
słownik poetologiczny	Marek Hendrykowski, <i>Okno McLuhana. Mem internetowy</i>	s.100
	Gerard Ronge, <i>Nowość</i>	s.110
krytyki	Krzysztof Skibski, <i>Poetka w świetle językoznawstwa</i>	s.124
	Jerzy Madejski, <i>Długomyślność i synekdocha</i>	s.134
	Marek Kaźmierczak, <i>W sieci metafor</i>	s.148

Poetyka gramatyki

Krzysztof Skibski

ORCID: 0000-0001-7548-1687

Niewątpliwą przyczyną zaciekawienia w obrębie (i – mamy nadzieję – pod wpływem) tego numeru jest myślenie o nowym i nienowym w refleksji nad gramatyką wobec poetyki. Te dwa spięte spójnikiem określenia, choć tworzą niewyszukaną frazę, zapowiadają dość sporo.

*Po pierwsze, za sprawą tytułu – **poetyka w świetle językoznawstwa współczesnego**. Nowy (nie)zaskakujący komponent rozbudowujący kluczową Jakobsonowską frazę uwydatnia jednocześnie wartość mocnej metafory, która określiła na kilkadziesiąt lat parametry językoznawczo-literaturoznawczego pogranicza, jak również oczywistą potrzebę jej rewidowania. Współczesność ma więc naturalną skłonność do rozpoczęcia dyskusji, do weryfikowania wcześniejszych sądów, ma też jednak moc doświadczenia, która pozwala niegdysiejsze inspiracje widzieć w szerszym planie.*

Po drugie, ze względu na oczywisty rozwój metodologiczny językoznawstwa i literaturoznawstwa, który powoduje, że żyźność wspólnego pola zainteresowań nie maleje, a jednocześnie skutkuje to często żarliwszą lekturą, powrotem do starszych tekstów, a czasem także – niespotykaną dążnością do przenicowania tego, co w języku zastane (powtarzalne, gotowe, intuicyjne etc.).

Po trzecie wreszcie, z uwagi na wszystkie osiągnięcia techniki, które – na czele z siecią internetową – umożliwiają niewyobrażalne kiedyś operacje na tekstach kultury, działania rewelatorskie, które w swej potencjalności koncentrują najśmielsze myśli o metaforze, ale też o wieloznaczności i multimodalności.

Artykuły pomieszczone w niniejszym numerze skłaniają do myślenia w co najmniej tych trzech aspektach. Elżbieta Tabakowska-Muskat eksponuje transdyscyplinarność, która niweluje ostrość granic między literaturoznawstwem i językoznawstwem, pozwalając przy tym wykorzystać potencjał filologii, ale przede wszystkim dostrzec rolę doświadczenia (świata i gramatyki). W skondensowanej analizie Tuwimowskiej miniatury (Życie) czytelnik odnajdzie dowód na to, że takie spojrzenie istotnie wyrasta z dokonań najnowszego językoznawstwa – kognitywnego.

Inny wiersz Tuwima (Lilia) stał się dla Katarzyny Sadowskiej-Dobrowolskiej inspiracją do tego, by przyjrzeć się zastosowaniu nowszych propozycji z obszaru językoznawstwa kognitywnego – teorii ram interpretacyjnych Charlesa Fillmore’a oraz teorii integracji pojęciowej Gillesa Fouconniera i Marka Turnera. Mechanizmy kreacji w tekście artystycznym także tu pozwalają dostrzegać rolę modernizowania myśli o semantyce językowej.

Na osobliwą funkcjonalność enumeracji w poezji Juliana Kornhausera zwraca uwagę Magdalena Piotrowska-Grot – próba choć częściowego przywołania elementów przeszłości, wydobywania ich za pomocą wiersza, wpisania ich w formę nieregularnej listy, stwarza szansę na myślenie o potrzebie zatrzymywania części świata w języku. Wytrącanie się fragmentów, trwalszych syntagm, odporniejszych metafor – to także wciąż nowe radzenie sobie z już nienowym.

Teoria skryptów kulturowych (przede wszystkim w odniesieniu do Lubie wrony Wojciecha Młynarskiego) umożliwia – dzięki tekstowi Anety Wysockiej – z jednej strony przyjrzenie się przejawom intersubiektywności w języku, a przy okazji też przywołanie w czytelniczej pamięci (za sprawą intertekstualnego nawiązania) klasycznego tekstu Jakobsona Język w działaniu odnoszącego się do Kruka Edgara Allana Poe.

Syntaktyczne, leksykalne i graficzne wykładniki topikalizacji w twórczości Norwida (Anna Kozłowska) pozwalają dostrzec ważność tematu i rematu w tekstach poety (a więc też podkreślać to, co dane, w nieoczywistych poetycko ujęciach), jak również przyjrzeć się „strategii nadmiaru”, która istotnie reorientuje sposoby odczytywania tych – znów pozornie – nienowych tekstów.

Ze swoistą ekspozycją świata przedstawianego (tym razem w nawiązaniu do asambłażu) czytelnik może się zapoznać w tekście Bogumiły Kaniewskiej i Krzysztofa Skibskiego, który dotyczy swoistości wczesnych próz Magdaleny Tulli analizowanych jako opowieści entropiczne. Także w tym przypadku nadmiarowość okazuje się zjawiskiem istotnym z punktu widzenia swoiście obserwowanego pogranicza językoznawczo-literaturoznawczego (widzianego w transdyscyplinarnej perspektywie opisywanej przez Elżbietę Tabakowską-Muskat).

Nowe i nienowe ma też jeszcze wyraźniejsze ujęcia. Gerard Ronge rozpatruje nowość jako kategorię (poetologiczną, teoretycznoliteracką), prowadząc czytelnika przez sprawy dające się pomyśleć w obrębie potoczności ku propozycjom wynikłym z najnowszych badań nad sztuką awangardową. Marek Hendrykowski rozważa fenomen memów, których wielofunkcyjność („zjawisko świadomie aranżowanej polemiczności”) doskonale ukazuje złożoność współczesnych tekstów kultury oraz ich metaforyczny potencjał. Metaforę w grach przeglądarkowych komentuje w recenzji książki Miłosza Babeckiego (z lekką nutą melancholii) Marek Kaźmierczak, odnosząc się też do nowych – groznawczych i medioznawczych – perspektyw badań. Siłą faktów nowe i nienowe eksponuje Jerzy Madejski w recenzji monografii Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego pod redakcją Danuty Ulickiej. Na koniec zaś – tym razem w roli poetki w świetle językoznawstwa (współczesnego) – pojawia się ponownie Elżbieta Tabakowska. Analityczny komentarz do książki Językoznawstwo zastosowane (Krzysztof Skibski) pozwala spojrzeć z nieco innej perspektywy na poetykę gramatyki, a może w tym przypadku – na gramatykę poezji.

W ten sposób powstała nowa propozycja rozumienia tej intrygującej do dziś metafory – tym razem jest to „Forum Poetyki” w świetle językoznawstwa (co ma swoje rozliczne uzasadnienia w tworzących ten numer artykułach).

Poetyka pojemników i prefiksów odczasownikowych

Elżbieta Muskat-Tabakowska

ORCID: 0000-0002-3676-792X

Matching language to experienced reality is the goal of all poetry
Margaret Freeman

Zapowiadając pojawienie się 26. numeru *Forum Poetyki*, Redakcja pisma przypomina, że dziś o poetyce (i o poetologii) nie sposób mówić bez odwołań do językoznawstwa. Więzy łączące obie dyscypliny wydają się oczywiste: trudno mówić o produkcie – zarówno w aspekcie deskryptywnym, jak i preskryptywnym – bez odwołań do materiałoznawstwa. Przenosząc tę analogię na grunt dyskusji dotyczącej powiązań badań literackich z językoznawczymi i postulując konieczność ich współoddziaływania, wypada jednak zadać pytanie o to, jakie ma być owo językoznawstwo. Wobec ścierających się ze sobą teorii i modeli jest to pytanie, które wydaje się zasadne. Paradygmat wypracowywany w ramach językoznawstwa nazywanego – nieprecyzyjnie – strukturalistycznym okazał się niezbyt obiecujący, tak w wersji klasycznej, jak i generatywno-transformacyjnej. W klasycznej teorii rygorystyczny podział na *langue* i *parole*, któremu w teorii Noama Chomsky’ego odpowiadała dychotomia kompetencja – wykonanie, oznaczał prymat badań nad językiem uznawanym za system dyskretnych jednostek, opierając się na metodologicznej zasadzie redukcjonizmu. Kognitywizm w wydaniu transformacyjno-generatywnym obiecywał szerszą perspektywę, nie uwzględniał jednak ani zjawisk stanowiących trzon poetyki – takich jak metafora czy kreatywność wykraczająca poza ograniczenia algorytmicznych reguł – ani sytuujących się na obszarze pragmatyki językowej, obarczonej niedogodnymi dla badaczy uwarunkowaniami szeroko rozumianego kontekstu.

Badacze zajmujący się poetyką w aspekcie „materiałoznawczym” z radością powitali pojawienie się efektów „drugiej rewolucji kognitywnej” (nazwanej tak w odróżnieniu od „pierwszej” – rewolucji Chomsky’ego), czyli teorii języka i gramatyki, nazwanej – bardzo nieprecyzyjnie – językoznawstwem kognitywnym. Najwcześniejsza chyba obszerna próba zastosowania instrumentarium kognitywnego do badań literaturoznawczych liczy sobie już niemal dwadzieścia lat; jest to wydana w 2002 roku przełomowa praca Petera Stockwella¹. W tym samym roku ukazał się zbiór opracowań tekstów literackich – pierwszych analiz stylistycznych przeprowadzanych w ramach kognitywnej teorii gramatyki i metafory². Do jednej z nowszych pozycji tego nurtu – antologii poświęconej zastosowaniom gramatyki kognitywnej do badań literackich – przedmowę napisał amerykański językoznawca Ronald W. Langacker, uważany za twórcę językoznawstwa kognitywnego³. W roku 2017 brytyjska badaczka języka i literatury Chloe Harrison wydała pierwszą systematyczną propozycję zastosowania instrumentarium wypracowanego w ramach kognitywnego modelu gramatyki (języka angielskiego) do badań nad literaturą (współczesną i modernistyczną)⁴. Ale do najwybitniejszych propagatorów idei głoszącej, że językoznawstwo kognitywne dostarcza znakomitych narzędzi do badań nad literaturą, a w szczególności nad poezją, należy Margaret Freeman – twórczyni teorii ikoniczności poetyckiej (*poetic iconicity*), amerykańska interpretatorka poezji Emily Dickinson. Prace Freeman należą dziś do kanonu lektur obowiązkowych dla wszystkich osób zainteresowanych powiązaniami między literaturo- i językoznawstwem. Potencjał językoznawczego kognitywizmu dostrzegli oczywiście także polscy badacze literatury: do prekursorów wypada zaliczyć autorów prac zamieszczonych w antologiach *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*⁵ i *Amalgamaty kognitywne w sztuce*⁶. Nowsze prace – głównie w postaci artykułów – są zbyt liczne, aby je w tym miejscu wymienić.

Przegląd analiz poszczególnych tekstów oraz ogólnych postulatów potwierdza celowość prowadzenia badań interdyscyplinarnych, wiążących poetykę z językoznawstwem. Może jednak należałoby – w zgodzie na przykład z tendencjami zarysowującymi się we współczesnym przekładoznawstwie – zaproponować podejście nie tyle inter-, ile transdyscyplinarne, zastępując zainteresowanie działaniami sąsiada uprawiającego pobliską działkę i korzystanie z jego doświadczeń stałą współpracą przy hodowli wspólnych upraw. Transdyscyplinarność zakłada relację, w której – zachowując odrębność i autonomię – równouprawnione sąsiadujące ze sobą dyscypliny rezygnują z ostrości dzielących je granic na rzecz obopólnych korzyści. Takie właśnie podejście chciałabym zaprezentować w dalszej części niniejszego eseju.

Transdyscyplinarne pogranicze obejmuje obszar, na którym zachodzą twórcze procesy organizowania ludzkiego doświadczenia. W językoznawstwie kognitywnym mówi się w tym kontekście o konstrukcji sceny, czyli o (inherentnie subiektywnym) sposobie wyrażania określonych treści. W poetyce efektem tego procesu będą „indywidualne, idiomatyczne gesty literackie”⁷, czyli „twórcze pisanie”,

¹ Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction* (Londyn: Routledge, 2002).

² Elena Semino, Jonathan Culpeper (red.), *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis* (Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2002).

³ (Harrison et al., *Cognitive Grammar in Literature* (Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2014).

⁴ Chloe Harrison, *Cognitive Grammar in Contemporary Fiction* (Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2017).

⁵ Grażyna Habrajska, Joanna Ślósarska (red.), *Kognitywizm w poetyce i stylistyce* (Kraków: Universitas, 2006).

⁶ Agnieszka Libura (red.), *Amalgamaty kognitywne w sztuce* (Kraków: Universitas, 2007).

⁷ Paweł Paszek, *Pisanie doświadczenia: Poetologia i podmiotowość w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego*, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/683/1/Paszek_Pisanie_doswiadczenia.pdf, 2017, 23, dostęp 4.06.2021.

a w językoznawstwie kognitywnym – „twórcza mowa”. W obu motorem działania jest „poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu odnoszenia się języka do rzeczywistości” oraz „dążenie do-świadczania: świadczenia o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyraźne, nieuświadomione”⁸. W obu dyscyplinach fundament stanowi przeświadczenie, że tekst – a także język – jest jedynym sposobem udostępnienia rzeczywistości. Na obu tych poziomach zadaniem staje się poszukiwanie sposobu „powiązania tego, co zmysłowo-cielesne z tym, co myślowo-dyskursywne”⁹. Kognitywistyczna idea „znaczeń ucieleśnionych” językoznawcy George’a Lakoffa znajduje odpowiednik w poetyce doświadczenia teoretyka literatury Ryszarda Nycza. „Niepojęte i niewyobrażalne” przyjmuje kształt metafory pojęciowej – fundamentu kognitywnego modelu języka, a zarazem mniej lub bardziej nieoczywistego mechanizmu literackich interpretacji.

Część analityczną niniejszego eseju poświęcam omówieniu wiersza Juliana Tuwima *Życie*. Za takim wyborem przemawia kilka argumentów. Po pierwsze, wiersz jest krótki (liczy zaledwie 10 wersów) i wobec tego można go omówić w całości (co uważam za warunek pełnej analizy) w stosunkowo niedużym eseju. Po drugie, jest stosunkowo dobrze znany i często omawiany, co daje możliwość konfrontacji analizy językoznawczej z historycznoliterackim (lub po prostu amatorskim) odbiorem tekstu. Ogólna niesprzeczność obu interpretacji będzie potwierdzeniem celowości przyjętej metodologii. Po trzecie wreszcie, istnieje oficjalny, opublikowany przekład wiersza na język angielski. Ten ostatni powód broni się w świetle tezy, której słuszność będę chciała wykazać w ostatniej części eseju: konfrontacja badanego tekstu z jego interlingwalnym przekładem pozwala odkryć ewentualne odmienne interpretacje (które chciałoby się uzasadnić i wyjaśnić). I nie tylko: takie zestawienie wydobywa z oryginału interpretacyjne niuanse, które bez tego porównania mogłyby umknąć uwadze badacza. Zwrócenie uwagi na problemy przekładowe uzasadnia dodatkowo fakt, że tekst niniejszego eseju jest przeznaczony dla dwujęzycznego pisma.

Życie

Do krwi rozdrapię życie,
Do szczętu je wyżyję,
Zębami w dni się wpiję,
Wychłęptam je żarłocznie
I zacznę święte wycie,
Rozbyczę się, rozjuszę,
Wycharknę z siebie duszę,
Ten pęcherz pełen strachu,
I będę ryczał wolny,
Tarzając się w piachu.

„Wiersz wyraża afirmację życia. W tym krótkim utworze podmiot liryczny pokazuje swój zachwyt nad światem oraz fascynację codziennością i biologizmem”¹⁰. To najkrótsza ze znalezionych

⁸ Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, 2012), 140, 141 – cyt. za: Filip Mazurkiewicz, „Doświadczyć doświadczenie (według Ryszarda Nycza)”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2014): 241.

⁹ Nycz, 149, cyt. Mazurkiewicz, 241.

¹⁰ http://www.wiking.edu.pl/article_print.php?id=867, dostęp 9.05.2021.

przeze mnie analiz. Warto się jej bliżej przyjrzeć. Zaczniemy od podmiotu lirycznego – jednego z podstawowych pojęć poetyki. Wiersz jest – powiadają krytycy – przykładem liryki bezpośredniej, czyli ujawniającej „obecność podmiotu lirycznego”; jest to strategia konstrukcji sceny, która w terminologii językoznawstwa kognitywnego nosi nazwę obiektywizacji. Tego typu konstrukcja obejmuje przypadki, w których podmiot – czyli mówiący – staje się obiektem własnej percepcji. Przyjrzyjmy się zatem *Życiu*. System języka polskiego każe wprowadzić ograniczyć tę obecność – użycie zaimków osobowych („ja rozdrapię”, „ja wyżyję”, itd.) oznaczałoby semantyczny kontrast z innymi „uczestnikami sceny”, którego autor nie wprowadza, ograniczając się do opisu własnej tylko „rzeczywistości” – ale wszystkie czasowniki (czyli dziewięć) występują w pierwszej osobie liczby pojedynczej, wskazując na podmiot (co oczywiście w literackich analizach jest zauważane).

Nie jest natomiast zauważane, że wszystkie te czasowniki występują w czasie przyszłym i że jest to przyszłość w odniesieniu do czasu „twórczego pisania” wiersza, a jednocześnie przyszłość rzeczywistego doświadczenia, określana z punktu widzenia podmiotu. Językoznawca-kognitywista powie także, że opisane w wierszu zdarzenia są konstruowane subiektywnie: głównym elementem sceny jest podmiot, a więc kontekst wypowiedzi – włącznie z miejscem i czasem zdarzeń mownych – nie zostaje zwerbalizowany (wyrażony *explicite*). Nieobecność kontekstu ogniskuje uwagę na treści zdarzeń (w terminologii kognitywistycznej: zdarzeń mownych). To jeden z czynników odpowiedzialnych za efekt, który cytowany wyżej interpretator *Życia* nazywa „siłą emocji towarzyszących podmiotowi lirycznemu”¹¹.

Sposób przedstawiania treści, a więc konstrukcja sceny, jest w językoznawstwie kognitywnym opisywany w kategoriach wymiarów obrazowania, czyli poszczególnych parametrów składających się na językowy kształt sceny. Wymiary obrazowania są oczywiście obecne – *mutatis mutandis* – w interpretacjach tworzonych w ramach poetyki (i poetologii?); są to takie cechy wyrażań językowych, jak ich szczegółowość, zakres znaczeniowy, obszary asocjacji, orientacja przestrzenna obrazu itp. Są one wskazywane w omówieniach, natomiast rzadko podkreśla się ich wzajemne zależności i uwarunkowania. Ograniczają się najczęściej do semantycznej i syntaktycznej analizy elementów leksykalnych. Językowe *minutiae* – końcówki, przyimki, znaki przestankowe – są na ogół relegowane do sfery językoznawczej przyziemności. Tymczasem podstawowy slogan kognitywistów brzmi „gramatyka symbolizuje treści” (*grammar is symbolic*) i jest wołaniem o przyznanie gramatyce pełni praw. Spróbujmy uzasadnić słuszność tych roszczeń.

Interpretując *Życie*, nie sposób oczywiście pominąć semantyki leksykalnej. Leksemy uznawane za „elementy języka potocznego” – „rozbyczę się”, „wycharknę”, „wychłęptam” – lub za źródło „dosadnych metafor” wyrażają „fascynację biologiczną sferą życia człowieka”¹², ale warto przyjrzeć się mechanizmowi wywołującemu ten efekt. A jest to – wbrew pozorom – mechanizm bardzo precyzyjny. Wiersz zbudowany jest na reprezentacji pojęciowej, którą językoznawcy kognitywni nazywają „wyobrażeniowym schematem POJEMNIKA”¹³ – schematycznego pojęcia wyabstrahowanego z powszechnego doświadczenia percepcyjnego, jakiego dostarczają człowiekowi kontakty z otaczającą go rzeczywistością. Utrwalony w strukturze pojęciowej umysłu schemat POJEMNIKA jest przez

¹¹<https://poezja.org/wz/interpretacja/2961/%C5%BBycie#zycie-analiza-utworu>, dostęp 9.05.2021.

¹²<https://poezja.org/wz/interpretacja/2961/%C5%BBycie#zycie-analiza-utworu>.

¹³Zgodnie z przyjętą w literaturze przedmiotu konwencją schematy i metafory zapisywane są wersalikami.

kognitywistów definiowany jako ucieleśniony, ponieważ wyłonił się z długotrwałych, powtarzanych doświadczeń człowieka, nabywanych w interakcji z otaczającym go światem. Wiąże się z tak elementarnymi (także schematycznymi) pojęciami, jak pojęcie opozycji W – NA ZEWNĄTRZ oraz schemat ZAWARTOŚCI POJEMNIKA, z którego z kolei wyłania się kolejny: PEŁNY – PUSTY. Doświadczenie wynikające z interakcji człowieka ze światem zewnętrznym może zostać rozszerzone na kategorie abstrakcyjne; schematy wyobrazeniowe stają się wówczas podstawą myślenia – operacji umysłowych opartych na metaforycznych odwzorowaniach fizycznego doświadczenia w domenach abstrakcyjnych. W efekcie powstają dalsze (równie) schematyczne metafory pojęciowe¹⁴.

W wierszu Tuwima schemat POJEMNIKA jest podstawą trzech takich metafor: ŻYCIE TO POJEMNIK, OSOBA TO POJEMNIK i DUSZA TO POJEMNIK. W pierwszych czterech wersach metafora zbudowana na schemacie POJEMNIKA ulega dalszemu uszczegółowieniu: ŻYCIE TO POJEMNIK à ŻYCIE TO ŻYWY ORGANIZM. Dalej, w połączeniu ze schematem ZAWARTOŚĆ POJEMNIKA, powstaje metafora W ŻYWYM ORGANIZMIE (życiu) ZAWIERAJĄ SIĘ SUBSTANCJE I POLICZALNE PRZEDMIOTY (krew i dni). Schemat POJEMNIKA organizuje treść tej części wiersza: osią zawartego w nim przesłania jest relacja między przedmiotem działania (życiem-jako-pojemnikiem) i działającym na ten przedmiot podmiotem (lirycznym). Istotą tej relacji jest zagarnięcie pożądanej zawartości pojemnika, czyli, jak pisze krytyk, (zamiar, zapowiedź) „korzystania z życia w pełni”¹⁵. Przedstawiony obraz przypomina lekcję fizyki w szkole: oba pojemniki (ŻYCIE i OSOBA) są ze sobą połączone; pełnię drugiego osiąga się, opróżniając pierwszy, czyli przenosząc zawartość z pierwszego do drugiego, opróżniając pierwszy pojemnik „do szczętu”, jak to sygnalizuje fraza otwierająca drugi wiersz. Obraz procesu tego „przenoszenia zawartości” budują dwa czasowniki poprzedzone przedrostkiem „wy-”: „wyżyję” i „wychłęptam”. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że o ile samo życie jest w potocznym rozumowaniu pojmowane w kategoriach POJEMNIKA (świadczą o tym takie potoczne wyrażenia, jak „miał w życiu wiele sukcesów”, „jej życie było pełne rozczarowań”, itd.), o tyle żyjący człowiek pojawia się w nim jako podróżnik w drodze (por. zwrot „droga życia”). Z życia-pojemnika można czerpać i brać, nawet „pełnymi garściami”, ale w systemie pojęciowym wyrażanym w kategoriach współczesnej polszczyzny nie mieści się pojęcie opróżniania pojemnika „do szczętu”. A więc, jak widać z polskiej konwencji językowej, życia-pojemnika się nie „wyżywa”; natomiast życie-drogę się „prze-żywa”; czasownikowy prefiks „prze-” realizuje tę konceptualizację: oznacza „przebycie, ogarnięcie przestrzeni czynnością (dzianiem się czego)”¹⁶.

Przypomnijmy: „gramatyka symbolizuje treści”. Poprzedzający oba czasowniki przedrostek „wy-” pełni nie tylko funkcję tradycyjnie nazywaną „gramatyczną”¹⁷, ale i symboliczną. Językoznawcy o orientacji kognitywnej poświęcili mu (a także jego angielskiemu odpowiednikowi *out*) sporo uwagi; jednym z najwcześniejszych opracowań jest prekursorski artykuł Brygidy Rudzkiej-Ostyn zestawiający polskie „wy-” z niderlandzkim „uit”¹⁸. Przyjmując oczywiste założenie, że „za najbar-

¹⁴Por. np. Vyvyan Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. zespół (Kraków: Universitas, 2007), 137–139.

¹⁵<https://poezja.org/wz/interpretacja/2961/%C5%BBycie#zycie-analiza-utworu>, dostęp 11.05.2021.

¹⁶SJP, cyt. w Jolanta Piwowar, „Funkcje prefiksów «prze-» i «roz-» w dwóch współczesnych słownikach języka polskiego”, *Prace Językoznawcze* 2 (2000): 128.

¹⁷Por. np. Witold Śmiech, *Derywacja prefiksalna czasowników polskich* (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986).

¹⁸Brygida Rudzka-Ostyn, „Cognitive grammar and word formation. The case of Dutch *uit* and Polish *wy-*”, w: Irena Kałuża et al. (red.), *Litterae et Litterae et Lingua. In honorem Premislai Mroczkowski* (Wrocław: Ossolineum, 1984), 227–239.

dziej wyrazistą, prymarną wartość prefiksu czasownikowego uznaje się znaczenie przestrzenne, zwane też lokatywnym¹⁹, kognitywiści precyzują: przedrostek „wy-” „przywołuje obraz pojemnika i obiektu, który się z niego wydobywa”²⁰; obiekt wydobywa się „sam” w przypadku czasowników przechodnich, lub też ktoś albo coś ten ruch na zewnątrz powoduje – w przypadku czasowników przechodnich (w omawianym wierszu zachodzi właśnie ten przypadek). „Podmiot liryczny” zamierza wydobyć z pojemnika ŻYCIE jego zawartość. Składa się na nią – jak w przypadku każdego żywego organizmu – życiodajny płyn, krew. Pojemnik zostanie najpierw „rozdrapany do krwi”, więc będzie można tę wypływającą z niego krew „wychłęptać”. Ale zawartość ŻYCIA – jak w przypadku każdego żywego organizmu – tworzą także pojedyncze, policzalne trójwymiarowe elementy – dni. Żeby je „wyżyć”, trzeba je wydobyć na zewnątrz, a żeby móc je wydobyć – trzeba je uchwycić. Czyli dostać się do wnętrza pojemnika i w jego zawartość „wpić się zębami”. We współczesnej polszczyźnie przedrostek „w-” jest odwrotnością przedrostka „wy-” i wyraża wkładanie (za czasownikami przechodnimi) lub wnikanie do pojemnika (jak w przypadku czasownika „wpić się”). W czasowniku „wpić się” nie widać już obecnej wcześniej wyraźnej struktury prefiksowej, ale w dawniejszej polszczyźnie ten przyrostek występował, a czasownik „wpijać” odnosił się do ptaków i oznaczał „wydziobywanie ziarna z kłosów” (a więc obrazował szczególny przypadek wydobywania zawartości z pojemnika przy użyciu ostrego narzędzia). W potocznej frazie tym „ostrym narzędziem” są zęby.

Jak powiedzieliśmy, wszystkie cztery czasowniki („rozdrapię”, „wyżyję”, „wpiję [się]”, „wychłęptam”) występują w aspekcie dokonanym. W kognitywnym modelu gramatyki aspekt dokonany sygnalizuje zamknięcie zdarzenia w określonych ramach czasowych (jest to element znaczenia nazywany w językoznawstwie kognitywnym „konturowaniem”). Wydarzenia mają swój początek i swój koniec, a późniejszy z dwóch punktów granicznych mieści się w (abstrakcyjnym) polu widzenia mówiącego. Warto zauważyć, że w przypadku czasownika „wpiję się” znaczenie ruchu „do wewnątrz” przekazuje dodatkowo rekcja biernikowa („w dni”, por. np. „Gość w dom, Bóg w dom”. Szersze omówienie tego znaczenia biernika wykracza jednak poza ramy niniejszego eseju).

Interpretatorzy wiersza piszą, że jego język jest „ekspresyjny”, wyraża „nasyconą emocjami fascynację”. Słusznie zwracają uwagę na emocjonalnie nacechowane wyrazy i wyrażenia („rozdrapię”, „zębami się wpiję”, „wychłęptam”, „wycie”, „ryczał”). Nie mówią natomiast o tym, że sens nadaje im spajająca wszystkie metafora OSOBA TO ZWIERZĘ. To metafora bardzo schematyczna, ale kontekst ją uszczegółowia: zwierzę szarpie pazurami i wpija się zębami w zdobycz, chłepce (krew), wyje i ryczy. Nie jest to metafora tego samego typu, co cytowane dotąd „metafory pojemnika”. Powstaje z nałożenia na siebie dwóch szczegółowych (a więc nieschematycznych) obrazów: obrazu człowieka (podmiotu lirycznego wiersza) zamierzającego „korzystać z życia w pełni” i obrazu zwierzęcia „korzystającego w pełni” z pożeranej zdobyczy. Obraz gwałtownej zachłanności konkretnego człowieka jest odwzorowaniem dzikości agresywnego, żarłocznego zwierzęcia. Twórca kognitywnej teorii metafory, wspomniany wyżej amerykański językoznawca George Lakoff, nazywa taki dwoisty obraz (metaforycznie!) „metaforą jednego strzału”. Inspiracją jej powstawania nie jest uniwersalne ludzkie doświadczenie, lecz jednostkowa, niepowtarzalna wyobraźnia. Metafora jednego strzału jest uznawana (słusznie) za „duszę poezji” i (niesłusznie) za wyłączną domenę poetów.

¹⁹Izabela Ejsmunt-Wieczorek, „Tautologia przedrostków werbalnych w gwarach”, *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN* 63 (2016): 5.

²⁰Rudzka-Ostyn, 228, tłum. E.T.

Tyle pierwsze cztery wersy. A co się dzieje dalej? Pozostałe sześć wersów buduje wspomniana wyżej schematyczna metafora pojęciowa OSOBA TO POJEMNIK. Jest to jedna z najpowszechniejszych „metafor w naszym życiu”²¹. Pierwsze cztery wersy *Życia* przywołują zbudowaną na jej fundamencie metaforę ŻYCIE TO SUBSTANCJA WYPEŁNIAJĄCA OSOBE. Wiedza o życiu człowieka podpowiada, że skutkiem zaspokojonego „apetytu na życie” jest witalność – *élan vital*; stąd kolejna metafora, WITALNOŚĆ TO SUBSTANCJA WYPEŁNIAJĄCA OSOBE. To również jedna z „metafor w naszym życiu”, opisywana w kontekstach językoznawczych dociekań²². Także i tym razem do głosu dochodzi gramatyka. Jeden z interpretatorów wiersza zauważa, że „dynamiki nadaje [mu] nagromadzenie czasowników”²³. Zgoda, ale warto zauważyć, że są to czasowniki szczególne: aż trzy z nich poprzedza przedrostek „roz-”, któremu warto się przyjrzeć kognitywistycznym okiem. Pierwszy z tej serii – czasownik „rozdrapię” – występuje w pierwszym wersie jako część obecnej w potocznym języku frazy „rozdrapać do krwi [pazurami]”; obiektem jest zazwyczaj rana lub blizna. Powstaje obraz ostrego narzędzia, wykonującego gwałtowne ruchy skierowane w różnych kierunkach, od punktu centralnego na zewnątrz²⁴. „Rozdrapać do krwi życie” jest twórczą trawestacją potocznego zwrotu, bardzo spójną w kontekście całego wiersza: „rozdrapanie” umożliwi OSOBIE-ZWIERZĘCIU dostęp do wnętrza ŻYCIA-POJEMNIKA, do wypełniającej go krwi, którą będzie można łapczywie wychłęptać. W przypadkach, gdy przedrostek „roz-” bazuje na metaforze POJEMNIKA, przywołuje on obraz zawartości, która rozprzestrzenia się we wszystkich kierunkach, wypełniając pojemnik lub przedostając się poza jego granice, a w krańcowych przypadkach grożąc wybuchem. Takie właśnie jest znaczenie pozostałych dwóch wystąpień tego przedrostka. Podmiot liryczny „rozbyczy się” i „rozjuszy (się)”, przecząc za pomocą tych wyrażen przekonaniu niektórych językoznawców, jakoby funkcją prefiksu było jedynie „nadanie [...] lub uwydatnienie [...] odcieni uzupełniających znaczenie wyrazu podstawowego”²⁵.

„Rozbyczenie się” nie ma nic wspólnego z lenistwem (co stanowi prototypowe znaczenie czasownika „byczyć się”). Utworzona wcześniej metafora OSOBA TO ZWIERZĘ nasuwa odmienną interpretację: oto OSOBE wypełni „byczość” i zacznie się w niej rozpychać (roz-pychać!). Wypełni ją też emocja – „rozjuszenie” (etymologiczna aluzja do juchy – bydlęcej krwi, zagubiona we współczesnej polszczyźnie, odnajdzie się być może w lekturze uważnego czytelnika). I tym razem oba czasowniki występują w aspekcie dokonanym, są to także czasowniki zwrotne: mimo rozsadzających go sił witalnych, „wyżytego” i „wychłęptanego” życia, poeta zachowuje sprawczość i podmiotowość. To chyba kolejny istotny (choć niepodkreślany w opracowaniach) element znaczenia tego wiersza – zwłaszcza w kontekście ostatnich czterech wersów.

Wers 7. zawiera jeszcze jeden czasownik z prefiksem „wy-”: „wycharknę (duszę)”. Ta dusza, „pęcherz pełen strachu”, to wspomniany wcześniej „trzeci pojemnik”. Gwałtowne i definitywne (aspekt dokonany) pozbycie się tego pojemnika z niepożądaną zawartością z własnego wnętrza usunie ograniczenie wolności, która ma się stać pożądanym skutkiem „wyżycia życia”. Skutkiem trwałym – „święte wycie” będzie mieć swój początek („zaczną”), ale będzie trwać:

²¹George Lakoff, George, Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), 50–51.

²²Por. np. Rudzka-Ostyn, 235.

²³<https://poezja.org/wz/interpretacja/2961/%C5%BBycie#zycie-analiza-utworu>, dostęp 13.05.2021.

²⁴Por. znaczenie przedrostka „roz-”, np. Piwowar, 133 i n.

²⁵SJP, cyt. w: Piwowar, 133).

rzeczownik odsłowny „wycie” nie określa czasu trwania procesu (w terminologii językoznawstwa kognitywnego nie „profiluje osi czasu”). Konturu czasowego nie mają także czynności wyrażone czasownikiem w aspekcie niedokonanym „będę ryczał” oraz imiesłowem „tarzając się”. Po „wyżyciu życia” „do szczętu” nastąpi permanentny stan wolności.

Treści językowego przekazu symbolizuje nie tylko gramatyka w tradycyjnym rozumieniu. Nie bez znaczenia jest dająca się w wierszu zauważyć ikonizacja, definiowana najprościej jako podobieństwo między strukturą języka i strukturą doświadczenia. Sprowadzana do zjawisk definiowanych jako „symbolizm fonetyczny”, została przez XX-wieczne językoznawstwo strukturalne zdyskredytowana jako produkt spekulacji pozbawionych podstaw naukowych. Dziś wraca do łask w całej swojej złożoności. Najprostszym przejawem ikonizacji jest oczywiście ikonizacja sekwencyjna, znana badaczom literatury jako IP (*Iconicity Principle*). Występuje wtedy, gdy sekwencje form językowych stają się odbiciem sekwencji elementów doświadczenia. Wiersz hołduje tej zasadzie: podmiot najpierw rozdrapuje życie do krwi, potem tę krew wypija, a następnie pozbywa się lęku i ostatecznie daje nieograniczony upust przepełniającym go siłom vitalnym.

Przypomnijmy, że w języku naturalnym (w odróżnieniu od języka rachunku zdań) spójnik współrzędny „i” oznacza koniunkcję połączoną z następstwem czasowym; „i” znaczy wówczas „i potem”. Pojęcie następstwa w czasie może zostać rozszerzone na domenę relacji przyczynowo-skutkowych; w takich przypadkach „i” znaczy „i wobec tego”. Natomiast wprowadzanie za pomocą tego spójnika powtórzenia struktur współrzędnie złożonych (jak w omawianym wierszu) wyraża nagromadzenie, spiętrzenie elementów: kolejne wystąpienia spójnika przywołują znaczenie „i jeszcze”, „i w dodatku”, realizując w ten sposób zasadę ikonizacji ilościowej, która wyraża się formułą „więcej treści, więcej formy”.

Interpretatorzy zwracają uwagę na nieregularną budowę wiersza i nieregularny układ rymów²⁶. Można jednak postawić tezę, że ta nieregularność znajduje w *Życiu* uzasadnienie. Dwa wersy, które się nie rymują – „żarłocznie” (wers 4.) i „wolny” (wers 9.) – przyciągają uwagę właśnie tą nieregularnością i dzięki niej stają się do siebie podobne – analogicznie do podobieństwa, jakie łączy żarłoczność wobec życia i wolność, jaką ona daje. Poza jednym (wers 8., który jest równoważnikiem zdania) każdy wers stanowi krótkie zdanie proste nierozwinięte; raz jeszcze – w myśl kolejnej zasady ikonizacji, która głosi, że złożoności znaczeń odpowiada złożoność struktur – syntaktyczna prostota zdań stanowi odwzorowanie prostoty „żywołowości i dynamiki” doświadczenia.

Reasumując, „poetyka gramatyki” w wierszu Tuwima realizuje się za pomocą trzech środków: prefiksów czasownikowych, aspektu czasownika oraz ikonizacji. Połączenie wszystkich trzech buduje „metafory pojemników”, będące osią wiersza i treścią jego przesłania.

Na koniec kilka zapowiedzianych na wstępie uwag dotyczących tłumaczenia. Anglojęzyczna wersja *Życia* jest efektem pracy dwójki tłumaczy – Davida Malcolma i Agaty Miksy²⁷. Oto proponowany przez nich przekład:

²⁶Por. np. <https://poezja.org/wz/interpretacja/2961/%C5%BBycie#zycie-analiza-utworu>, dostęp 13.05.2021.

²⁷David Malcolm, Agata Miksa (tłum.), *Till the words draw blood! Słowem do krwi! Wiersze Juliana Tuwima* (Łódź: DOM LITERATURY w Łodzi, 2013), 21.

Life

I'll claw things till they bleed,
I'll live life to the brink,
I'll bite into days and drink,
I'll lap it all up greedily,
And I'll begin my howl, my creed,
I'll rage, I'll bray,
Chuck my soul away,
Fear's blister, alleenpussed,
And I'll rut free,
Rolling in the dust.

Tłumaczenie zasługuje na wysoką ocenę: jego autorom udało się zachować strukturę wersów i nieregularność rymów, czyli główne cechy wymienione wyżej w odniesieniu do polskiego oryginału jako przejawy różnych rodzajów ikoniczności. Nie udało się natomiast to, co się udać nie mogło z powodu oporu nieekwiwalentnej językowej materii. Język angielski nie ma kategorii czasowników prefiksalnych. „Wyżycie” życia można by wprawdzie wyrazić za pomocą niekonwencjonalnej frazy *to live life out*, ale „przewodnia” metafora pojemnika staje się o wiele mniej wyrazista. Słownikowy ekwiwalent polskiego „wy-”, *out*, odpowiada innemu schematowi przestrzennemu.

Język angielski nie ma także kategorii aspektu. Gubi się zatem opozycja między obecnością i brakiem czasowego konturu. Całkowite „wychłęptanie” życia oddaje w przekładzie Malcolma i Miksy czasownik frazowy *lap up* – czynność jest zakończona, a przysłówek *all* dopowiada, że stało się tak z powodu – używając kognitywnej terminologii – „całkowitego wyczerpania landmarka”, czyli po prostu nie zostało już chłęptanej substancji. I tym razem jednak brak „pojemnika”. Z wyjątkiem zwrotu *lap up* gramatyka nie rozstrzyga, czy wszystkie czynności kończą się w jakimś nieokreślonym momencie w przyszłości, czy też w przeszłości trwają. Szersze omówienie sposobów wyrażania tego kontrastu w języku angielskim musi poczekać do innej okazji, podobnie jak analiza rozwiązań leksykalnych, które wyostrzają aspekt „zwierzęcości” podmiotu (*chuck away*, *rut*) lub wzmacniają odwołania do biologicznych i fizjologicznych aspektów jego egzystencji (*blister*, *enpussed*).

Analiza przekładu prowadzi do wniosku żenująco oczywistego: systemy różnych języków różnią się między sobą. Ale można też odnotować spostrzeżenie mniej oczywiste. Przekład autorstwa dwojga kompetentnych tłumaczy nie jest przekładem adekwatnym treściowo z powodu systemowych rozbieżności gramatycznych. A więc *grammar is symbolic*, ponieważ to za jej pośrednictwem Tuwim przekazał czytelnikom istotną część znaczenia swojego wiersza.

Czas na podsumowanie. Oczywiście nie należy zakładać, że pisząc swój wiersz, Tuwim był świadom – choćby w najmniejszym stopniu – symbolizującej mocy polskiej gramatyki. Wydaje się, że taka nieświadomiona skuteczność działania za pomocą języka – ta umiejętność „dopasowania języka do doświadczanej rzeczywistości” jest (jak to ujmuje Margaret Freeman) sednem poezji. A także istotą poetyckiego talentu, który pozwala intuicyjnie osiągnąć to, do czego językoznawca zdoła się przybliżyć po długiej, żmudnej pracy. Wydaje się jednak, że właśnie dlatego warto podejmować ten trud. Ujmując rzecz transdyscyplinarnie, intuicja poety (poetologia?²⁸) potwierdza wyniki ję-

²⁸Por. np. Elżbieta Winiecka, „Literaturoznawcza republika marzeń”, *Forum Poetyki* 15-16 (2019): 126.

zykoznawczych analiz, a językoznawcze analizy uzasadniają teoretycznoliterackie interpretacje. Kreatywność poety okazuje się zrodzonym w wyobraźni rozszerzeniem „ogólnodostępnych” reguł powszechnie obowiązującej gramatyki, poetycka metafora ukazuje w nowym świetle powszechnie znany obraz świata. Streszczając założenia sformułowanej przez Ryszarda Nycza teorii poetyki doświadczenia, (anglojęzyczna) WIKI-pedia tak podsumowuje tę współzależność: „the merging of individual experience closed in text with reading practice sensitive to the experience in question”. Doświadczenie świata, doświadczenie gramatyki. Zawarte w poetyckim tekście.

Bibliografia

- Ejsmunt-Wieczorek, Izabela. „Tautologia przedrostków werbalnych w gwarach”, *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN* 63 (2016): 5–16.
- Evans, Vyvyan. *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Tłum. zespół. Kraków: Universitas, 2007.
- Freeman, Margaret. „Blending and beyond: Form and feeling in poetic iconicity”. W: Jaén Isabel, Julien Simon (eds.). *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*, 127–143. Texas University Press, 2012.
- Habrajska, Grażyna, Joanna Ślósarska (red.). *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. Kraków: Universitas, 2006.
- Harrison, Chloe. *Cognitive Grammar in Contemporary Fiction*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2017.
- Harrison, Chloe, Louise Nuttal, Peter Stockwell, Wenjuan Yuan (red.). *Cognitive Grammar in Literature*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2014.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Libura, Agnieszka (red.). *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków: Universitas, 2007.
- Malcolm, David, Agata Miksa (tłum.). *Till the words draw blood! Słowem do krwi! Wiersze Juliana Tuwima*. Łódź: DOM LITERATURY w Łodzi, 2013.
- Mazurkiewicz, Filip. „Doświadczyć doświadczenie (według Ryszarda Nycza)”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2014): 239–244.
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, 2012.
- Paszek, Paweł. *Pisanie doświadczenia: Poetologia i podmiotowość w twórczości Aleksandra Wata i Leo Lipskiego*. https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/683/1/Paszek_Pisanie_doswiadczenia.pdf, 2017. Dostęp 4.06.2021.
- Piwowar, Jolanta. „Funkcje prefiksów «prze-» i «roz-» w dwóch współczesnych słownikach języka polskiego”. *Prace Językoznawcze* 2 (2000): 125–138.
- Rudzka-Ostyn, Brygida. „Cognitive grammar and word formation. The case of Dutch *uit* and Polish *wy-*”. W: Kałuża, Irena, Marta Gibińska, Irena Przemecka, Elżbieta Tabakowska (red.), *Litterae et Litterae et Lingua. In honorem Premislai Mroczkowskiego*, 227–239. Wrocław: Ossolineum, 1984.
- Semino, Elena, Jonathan Culpeper (red.). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2002.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Londyn: Routledge, 2002.
- Śmiech, Witold. *Derywacja prefiksalna czasowników polskich*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986.
- Winiecka, Elżbieta. „Literaturoznawcza republika marzeń”. *Forum Poetyki* 15-16 (2019): 126–132.

SŁOWA KLUCZOWE:

s c h e m a t w y o b r a ż e n i o w y

konstrukcja sceny

**M E T A F O R A
J E D N E G O
S T R Z A Ł U**

k o n t u r o w a n i e

O B I E K T Y F I K A C J A

ABSTRAKT:

Artykuł jest ilustracją tezy – wysuwanej w ostatnich latach przez wielu językoznawców i badaczy literatury – że ściślejsze powiązanie językoznawstwa i teorii literatury może się okazać pożyteczne i inspirujące dla obu stron. Ilustrację celowości takich inter-, czy też raczej transdyscyplinarnych badań wiążących poetykę z językoznawstwem, zwłaszcza w jego współczesnym kognitywistycznym wydaniu, stanowi analiza wiersza Juliana Tuwima *Życie*, wzbogacona o przekładową interpretację jego tłumaczenia na język angielski. Analiza przeprowadzona z pozycji językoznawstwa kognitywnego pokazuje, że „poetyka gramatyki” realizuje się w omawianym wierszu za pomocą trzech środków: prefiksów czasownikowych, aspektu czasownika oraz ikoniczności ilościowej i sekwencyjnej. Przytaczane w dalszych partiach tekstu (intuicyjne, impresjonistyczne) interpretacje *Życia* okazują się w pełni zgodne z interpretacją gramatyczną. Omawiany w części końcowej anglojęzyczny przekład wiersza jest nieadekwatny, nie z braku kompetencji dwójki tłumaczy, lecz z powodu systemowych rozbieżności gramatycznych. Jest to zatem dodatkowy argument na poparcie tezy, że istotna część znaczenia analizowanego wiersza zawiera się w jego strukturze gramatycznej. Intuicja poety – oraz jego czytelników – potwierdza wyniki analizy językoznawczej, a językoznawcze analizy uprawomocniają interpretacje teoretycznoliterackie.

semantyka leksykalna

PODMIOT LIRYCZNY

WYMIARY OBRAZOWANIA

zdarzenie mowne

ikoniczność

NOTA O AUTORCE:

Elżbieta Muskat-Tabakowska (1942) – emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2002–20012 Kierownik Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową. Anglistka, specjalista w dziedzinie językoznawstwa kognitywnego i teorii przekładu. Tłumacz konferencyjny. Autorka tłumaczeń licznych tekstów literackich i historyograficznych. Jej dorobek obejmuje siedem książek z zakresu językoznawstwa i teorii przekładu oraz ponad 200 oryginalnych artykułów naukowych, publikowanych w Polsce i za granicą. Visiting Professor na kilku europejskich uniwersytetach.

Topikalizacja w tekstach Cypriana Norwida. Rekonesans

Anna Kozłowska

ORCID: 0000-0001-7465-9316

Jak wiadomo, w każdym empirycznym, zrealizowanym i zaktualizowanym zdaniu (czyli w wypowiedzeniu) poza strukturą składniową obecna jest tak zwana struktura tematyczno-rematyczna (STR, funkcjonalne/aktualne rozczłonkowanie zdania), która wyraża uniwersalną strukturę wiedzy: ktoś wie o tym, o czym mowa (wskazany przez wyrażenie tematyczne), że *p* (o czym mowa w części rematycznej), a nie *nie-p*¹. Tego typu rozczłonkowanie sygnalizowane jest w polszczyźnie przede wszystkim przez akcent zdaniowy (kontrastywny), intonację oraz pauzy (zwłaszcza tzw. cezurę tematyczną).

W wypowiedzeniach zachowujących neutralną STR w oczywisty sposób wyróżniona jest przede wszystkim część rematyczna. W wypowiedzeniach o STR nacechowanej (sekundarnej) możliwe jest również uwydatnienie części tematycznej², które na potrzeby niniejszego tekstu będę nazywała topikalizacją³. Operacji tej służą w polszczyźnie przede wszystkim środki składniowe, takie jak diateza i zmiana szyku przy diatezie nienacechowanej, leksykalne oraz prozodyczne⁴.

Na to, że „problem topikalizacji jest [...] jednym z zasadniczych problemów Norwidowego sposobu mówienia”, jako pierwsza zwróciła uwagę Jolanta Chojak, omawiając funkcje Norwidowskich pytań-

¹ Zob. Andrzej Bogusławski, *Problems of the Thematic-Rhematic Structure of Sentences* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977), 229 i n.; tenże, *A Study in the Linguistics – Philosophy Interface* (Warszawa: BEL Studio, 2007).

² W związku z pojęciami tematu oraz rematu normalnego i uwydatnionego zob. Romuald Huszcza, „Tematyczno-rematyczna struktura zdania w języku polskim”, *Polonica* VI (1980): 57–81; tenże, „Tematyczno-rematyczna struktura zdania w językach różnych typów. (Normalny podział tematyczno-rematyczny)”, w: *Tekst w kontekście*, red. T. Dobrzyńska (Wrocław: Ossolineum, 1990), 58–59.

³ W części literatury przedmiotu topikalizację rozumie się również wężej, jako nadawanie statusu tematu części zdania innej niż podmiot. Zuzanna Topolińska używa natomiast tego terminu jako synonimicznego wobec określeń: *struktura tematyczno rematyczna* oraz *aktualne rozczłonkowanie zdania* (zob. Z. Topolińska, „Informacja zgramatyzalizowana [kryteria selekcji]”, *Biuletyn PTJ* LXVIII [2012]: 72).

⁴ Zob. Jolanta Chojak, Zofia Zaron, „Wyznaczniki tematu wypowiedzi”, *Polonica* XXIV-XXV (2005), 24; S. Karolak, „Aktualne rozczłonkowanie zdania”, w: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański (Wrocław: Ossolineum, 1995), 33.

ników wewnętrzzdaniowych⁵. Badaczka nie rozwinęła jednak tej tezy ani jej szerzej nie udokumentowała. Całościowej analizy zjawiska topikalizacji w pismach autora *Vade-mecum* nie przyniesie również niniejszy artykuł, który jest raczej próbą wstępnego rozpoznania specyfiki i roli tego zabiegu niż jego kompletną monografią. Stawiam sobie tu tylko dwa cele: 1. prezentację właściwych Norwidowi, a zarazem częściowo nieoczywistych dla współczesnego odbiorcy wykładników tej operacji; 2. próbę odpowiedzi na pytanie o jej miejsce w Norwidowej praktyce konstruowania wypowiedzi.

||

W pismach Norwida, podobnie jak w polszczyźnie ogólnej, za interesujący mnie tu efekt wydłużenia tematu odpowiadają przede wszystkim mechanizmy syntaktyczne. W zdaniach o nienacechowanej diatezie podstawowym składniowym wykładnikiem topikalizacji jest inwersja, którą autor *Vade-mecum* stosował chętnie i często. Na przykład we fragmencie wiersze *Cenzor-krytyk* temat pierwszego zdania został zgodnie z konwencją wysunięty na początek:

Autorów, sądzą ich dzieła,
Nie, autorzy autorów! [VM 54]⁶

Schemat ten nie powtarza się jednak w wersji drugim – tu na początku znajduje się komponent nowy („autorzy”), którego nie oddziela od wykładnika tematu („autorów”) żadna pauza. Pauzę (sygnalizowaną w edycji myślnikiem, a w autografie – przecinkiem) wyznaczył autor tym razem w innym miejscu – przed wyrażeniem rematycznym, czyli tak, aby intonacyjnie uwypuklić *novum*. W efekcie tematy obu zdań składowych tworzą klamrę kompozycyjną tego dystychu, pojawiając się na jego początku i w zakończeniu.

Kluczową rolę w kształtowaniu STR odgrywa diateza. Norwid nie nadużywał wprawdzie strony biernej, ale potrafił sprawnie posługiwać się nią w celu sygnalizowania hierarchii argumentów, tak na przykład w ostatnim dwuwierszu poniższego fragmentu:

⁵ Zob. Jolanta Chojak, „Echa nie zadanych pytań czy wyróżnione tematy (o pewnych użyciach Norwidowskiego pytajnika), w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1990), 33.

⁶ Większość tekstów Norwida przytaczam według podstawowego wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1-11 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971–1976) (dalej jako PWsz). Tam, gdzie to było możliwe, posługiwałam się jednak nową edycją *Dzieł wszystkich* Norwida przygotowywaną na KUL przez zespół pod redakcją Stefana Sawickiego: t. 3. *Poematy* cz. I, oprac. S. Sawicki, A. Cedro (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009); t. 4. *Poematy* cz. II, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Lublin 2011; t. 5. *Dramaty* cz. I, oprac. J. Maślanka, Lublin 2015; t. 6. *Dramaty* cz. II, oprac. J. Maślanka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013); t. 7. *Proza* cz. I, oprac. R. Skręt (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007); t. 10. *Listy* cz. I, 1839–1854, oprac. J. Rudnicka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2008); t. 11. *Listy* cz. II, oprac. J. Rudnicka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2016); t. 12. *Listy* cz. III, oprac. J. Rudnicka, uzup. E. Lijewska (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2019) (dalej jako DWsz) oraz wersjami przygotowanymi w trakcie prac nad wydaniem krytycznym: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2004). W cytatach i odnośnikach pierwsza liczba po skrócie tytułu oznacza tom, druga – numer strony. Decyzja o korzystaniu z różnych wydań pociąga za sobą rozbieżności między pojawiającymi się w artykule konwencjami graficznymi – szczególnie dotyczy to Norwidowskich wyróżnień, które w rękopisach realizowane są jako podkreślenia, w PWsz – oddawane w postaci rozstrzelonego druku, natomiast w lubelskim wydaniu – zaznaczane kursywą. Do niektórych analizowanych przykładów wprowadziłam istotne z punktu widzenia analizy języka poprawki, przywracając tekstom oryginalną autorską grafę na podstawie rękopisów udostępnianych przez bibliotekę cyfrową Polona (www.polona.pl; zob. też Cyprian Norwid, „*Vade-mecum*”. *Transliteracja autografu*, oprac. i wstępem opatrzył M. Grabowski [Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018]) oraz Bibliotekę Cyfrową Muzeum Narodowego w Krakowie (<http://cyfrowe.mnk.pl>).

Dziś właśnie przeto nic nie jest dostałe
W życiu i w sztuce, i w dziejów osnowie,
Że, co się robi, w myśli pierw jest całe,
Czyli ułomne, bo dopiero w głowie.
I nikt nie waży się, czy on dokona?
(Przykładem męża, co ma stawić wieżę,
Lecz zali wieża może być stawiona?...)

[PWsz 1, 232]

Pasywizacja, która skutkuje nadaniem statusu tematowi obiektowi czynności, wprowadza tu subtelne skontrastowanie dwóch perspektyw: ambicji przyszłego budowniczego (wyrażonych w stronie czynnej) i realnych wymagań związanych z planowanym dziełem (sygnalizowanych przez zdanie o nacechowanej diatezie, w stronie biernej).

Na szczególną uwagę badacza STR zasługują te sytuacje, w których autorowi *Vade-mecum* zdarzały się anakoluty. Być może właśnie potrzebą eksponowania tematu (czy szerzej – prymatem struktury tematyczno-rematycznej wobec składniowej) należałoby tłumaczyć na przykład niektóre błędne Norwidowskie konstrukcje z imiesłowem przysłówkowym, zwłaszcza te, w których wyrażenie partycypialne zostało użyte w stronie biernej:

Owszem – lecz śpiesz się, oto bowiem, kwiat
Nie będąc na czas zrobiony,
Odmieniać muszę włosów tok i szat,
Wieczór mój! – prawie s t r a c o n y !

[*Malarz z konieczności*, PWsz 1, 317]

lub w których występuje niewłaściwa forma imiesłowu – na przykład imiesłów czynny zamiast biernego:

Nić, objąwszy iskrą, zrazu płonie,
Zalewa воск, który górą wstawa

[VM 248]⁷

Problematyka oznajmień imiesłowowych w tekstach Norwida doczekała się już wprowadzie kilku omówień, a skłonność poety do wykolejeń w tym zakresie bywała rozmaicie wyjaśniana i uzasadniana⁸, ale w żadnym opracowaniu nie odwoływano się do obserwacji z płaszczyzny STR. Tymczasem przynajmniej w tych użyciach, w których na Norwidowe kłopoty z imiesłowami nakłada się problem diatezy, wyjaśnienia, a częściowo i usprawiedliwienia dla uchybień poety można chyba szukać w jego dążeniu do zaakcentowania tematu; w przywołanych przykładach dzięki naruszeniu zasad poprawności gramatycznej wyrażenie wskazujące na temat pełni przecież funkcję podmiotu co najmniej jednego wypowiedzenia składowego (w drugim cytacie – także wypowiedzenia nadrzędnego). Trudno chyba przypuszczać, żeby Norwid świadomie i celowo zmierzał do takiego

⁷ Przywołany fragment pochodzi w wariantowej redakcji wiersza *Ciemność*. Wydaje się, że właściwsza byłaby tu forma imiesłowu biernego „objęta”.

⁸ Zob. m.in.: Jadwiga Puzynina, „Z problemów składni w tekstach poetyckich Norwida (na materiale *Vade-mecum*)”, w: *taż*, *Słowo Norwida* (Wrocław: Ossolineum, 1990), 100–101; Agnieszka Słoboda, „Imiesłowy u Norwida”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 8 (2001): 145; Anna Kozłowska, „Kilka uwag o archaicznym elementach składniowych w tekstach Cypriana Norwida”, *Studia Norwidiana* 29 (2011): 101–104; Anna Ciołek, „Imiesłowowe równoważniki zdań w listach C.K. Norwida”, *Poradnik Językowy* 7 (2015): 23–31.

właśnie efektu; raczej sam był tak mocno pochłonięty myślą o wybranym temacie, że kwestie gramatycznej organizacji całości wypowiedzenia i wymogi poprawności musiały zejść na dalszy plan.

Być może dążenie do zaakcentowania tematu wspierało również obecność w tekstach Norwida konstrukcji nieagentywnych z czasownikami z się pełniącymi funkcję orzeczenia, połączonymi związkiem zgody z mianownikiem:

napotykają się widoki cokolwiek zbliżone do tych, które w Rzymie napotykasz [DWsz 7, 46]

Prawda, się razem dochodzi i czeka! [VM 57]

W czasach Norwida takie wyrażenia, w których miejsce podmiotu zajmuje obiekt czynności, stanowiły już relikty stanu staro- i średniopolskiego. W wieku XVII i XVIII przechodziły one stopniowo do kategorii bezpodmiotowych, czego wykładnikiem stała się bezosobowa forma czasownika połączona z biernikiem, zastępująca wcześniej używaną osobową formę zwrotną w związku z mianownikiem (*ziemia się uprawia* -> *ziemię się uprawia*)⁹. Ponieważ zmiany te reorganizowały układ argumentów, niewykluczone, że upodobanie Norwida do używania form archaicznych wynikało między innymi z chęci zachowania takiej diatezy, w której obiekty czynności (w powyższych przykładach są to „widoki” i „prawda”) pozostają tematami odpowiednich wypowiedzeń.

Do ciekawych i typowo Norwidowskich zabiegów tekstowych wzmacniających temat należy obudowywanie go nawiasowymi dopowiedzeniami, które stanowią „rodzaj dygresji, ujawniającej istnienie nadawcy tekstu głównego (komentarz do tekstu głównego)” i tym samym są „metatekstem nadbudowanym nad tekst «prowadzący»”¹⁰.

Ona zaś (mówię: Poezja), swe ramię
Blade ku oknu niosąc, znak mi dała,
Bym światło przyćmił, bo uśmiechy kłamie [...]
Umarła ona (Poezja), ta wielka
Niepojednanych dwóch sfer pośrednica,
Ocean chuci i rosy kropelka,
Ta monarchini i ta wyrobnica – [PWsz 2, 200]

Zygmunt* (nieboszczyk) raz mówił mi żartem,
[...] Twierdząc, że – mimo opóźnionej pieczy –
Kto dziś się jeszcze w dzieje [w autografie brak części utworu] [VM 90]

Zadaniem tego rodzaju parentez jest nie tyle charakteryzowanie obiektu, ile raczej zapewnienie jego precyzyjnej identyfikacji – wskazywanie na aktualny temat wypowiedzi, wyłoniony ze zbioru zapowiadanych wcześniej tematów („onych” bądź „Zygmuntów”), którego zakres może się wydawać jeszcze zbyt szeroki.

⁹ Zob. Krystyna Pisarkowa, *Historia składni języka polskiego* (Wrocław: Ossolineum, 1984), 42–43.

¹⁰ Maciej Grochowski, „Składnia wyrażen polipredykatywnych”, w: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia*, red. Z. Topolińska (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1984), 249; zob. też tenże, „Metatekstowa interpretacja parentezy”, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus (Wrocław: Ossolineum, 1983), 247–258.

|||

W tekstach Norwida można znaleźć także (niezbyt liczne) użycia jednostek, które pełniły funkcję wyrażen topikalizujących zarówno w XIX-wiecznej polszczyźnie, jak i dziś. Oto kilka przykładów:

à propos:

À propos książąt: czy Pani pamięta wnijscie do Salonu naszej pamiętnej księżnej, ale nie od Gedymina jak Golitzinowie pochodzącej, lecz moskiewskiej księżnej, która wyciągnawszy do mnie rękę rzekła te piękne słowa: „Gałganie! Łajdaku! czemu ty się zrobiłeś emigrantem?” [PWsz 10, 162];

co do:

Co do wyrazu „brzydki”, ten wybrzmiewa: bez-życia, bez-użytku będący; określnik zaś „szkaradny” znaczy: za-karę-dany, czyli potworny, czyli potwór [PWsz VI, 351];

co się tyczy:

Co się tyczy nareszcie podziału historii polskiej na wzrastającą, kwitnącą i upadającą – ten jest o niesłuchanie wiele niżej od wszelkiej krytyki [PWsz 7, 66];

jeśli idzie o:

Jeśli tedy idzie o zbawienie Ludzkości nie przez naród (jak to dla jasności znów powtórzę), wedle mnie praca jest niewczesna, a wedle tego, co wczorajsze okazały wypadki, zmarnuje się wiele – nic nie zbawi [PWsz 7, 33];

w kwestii:

w kwestii sakramentu małżeństwa, jedynie za poparciem i wolą Aleksandra Cesarza wszechstronne uprawnienie ROZWODÓW nie nastąpiło [PWsz 8, 259];

w odniesieniu do:

w odniesieniu do powstania 1863 r. mówiąc – niepodobna jest o całej nie mówić Europie [PWsz 7, 96].

Poza formułami konwencjonalnymi, powszechnie używanymi w funkcji uwypuklania tematu wypowiedzenia, w tekstach autora *Vade-mecum* pojawiają się również mniej oczywiste wyrażenia topikalizujące, które mogą przysparzać nieco kłopotów w interpretacji. Jedną z takich jednostek jest przyrzeczownikowe *jako*. Rozważmy na przykład dwa dłuższe fragmenty listów Norwida do Augusta Cieszkowskiego, pochodzących z jesieni 1850 roku¹¹:

¹¹ Według edycji DWsz oba listy powstały „przed 13 listopada 1850”.

FAKTA.

Jako zdrowie i siła – głuchota.

Jako członek Ojczyzny – wszystkie odrzucone rękopisma.

Jako wspomnienia – sąd, że nie jestem dość idealnym przyjacielem.

Jako Kościół – czynny – wojujący – to, co z tym sposobem eskamotowania wiary Chrystusowej stanie się.

Jako familia – bracia na tułactwie, z których starszy opuszczony przez krewnego i zdradzony w interesach swoich najhaniebniej.

Jako małżeństwo – to, żem był kochany i zaręczony, ale jak Juliusz mówi: „*pfu! odebrałem list, że za mąż idzie*” – a potem, jak ten jej majątek stracił i opuścił ją – pisze mi bilecik z przypomnieniem miłości swej.

Jako społeczeństwo – to, że społeczeństwo polskie jest najlichsze, tak jak naród polski jest najpierwszy – i że tym sposobem sama znakomitość szwankuje, bo jej zawsze do pokrycia lichoci używamy i to, co jest wzniosłego, na szlafrok lichego się przerabia – i stąd nie ma nic. –

Jako znajomości i stosunki – to, że za niedługi przeciąg czasu *zrazę je wszystkie, stracę wszystkie* – bo, w *nagłych* tylko i *ostatecznych* potrzebach zawzywając pomocy ich, nie mogę naturalnie normalnym odbywać to sposobem – krojem konwencjonalnie słusznym. Tak, jak np. człowiek przejechany na ulicy, kiedy go do znajomych progów pobliskich wnoszą, nie może nie być zbłoconym i skrwawionym – i nie może poczerwienionych nie mieć kołnierzyków u krawaty [DWSz 10, 275]

Przyszedłem organicznie (*jako zdrowie i siła*) do stanu, w którym *jaw* jest odbieraniem wrażeń z zewnątrz odpychających najstanowczej. *Noc* – zawróceniem wzroku wewnątrz.

Jako pozycja – wiesz co?

Jako wspomnienie – od niejakiego czasu coraz więcej płaskie i nikczemne, boć wiesz, czym usprawiedliwiają się *raniący* – *szaleństwem zranionego*.

Jako członek Ojczyzny – to, że *mię nie rozumie*, że języka swego mi zaprzecza, że moralnie odpycha mię – to, że nikt w niej nie chce albo nie może pojąć, iż samochcąc idzie do upadku... to, że nikt w niej nie chce albo nie może pojąć, że *światłość w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły* – to, że chce książek nie prawd, śmierci nie życia – że chce nowin i jasnych przypowieści – choć nikt się nic jeszcze nie nauczył z książek jasnych – owszem, wszystko od ciemnego się pojmowania rozpoczyna, *bowiem światłość w ciemnościach świeci*. [...]

Jako Kościół – do którego przez lat parę wstąpić myśl miałem i pracowałem wewnątrz nad tym – to: że gdybym dziś zakonnikiem stał się – *jutro herezję zrobiłbym* – nie mogąc wchodzić do Kościoła kontemplacji, bo w tym trwam i jestem, ale jako *czynnik* i pracownik. A Kościół, który na Anglię nie przez boleść irlandzką – a na Rosję nie przez boleść polską działa – nie obowiązuje mię w swej akcji. I o ile jest w tej akcji, zginie za niewiele już czasów, bo apostołstwo nie jest dyplomacją i kuglarstwem, i kabalistyką, ale prorocstwem szczerym.

Jako familia – dwa moralne upiory braci dwóch: jeden ofiara szlachetności swojej – drugi nieszlachetności obcych.

Jako społeczeństwo – to, że próbowałem i MYŚL OGÓLNA MIAŁEM W TYM próbując – nie książką i literą, i dedukcjami Chrystianizmu, ale całym sobą: sumieniem, sercem, żołądkiem, nerwami, frakiem – czyli jest podobieństwo zespolenić *nieszczęścia-ekscentryczność* z ześrodkowaniem pomysłu – i widzę, że niepodobieństwo [DWSz 10, 271-272].

Zgodnie z dzisiejszymi konwencjami semantycznymi powtarzane po wielekroć *jako* należałoby tu rozumieć jako element wprowadzający informację o jakimś aspekcie życia czy działania samego autora wypowiedzi. *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego definiuje tego typu użycia

jak w następujący sposób: „wyraz wiążący z wyrazem nadrzędnym rzeczowniki (rzadziej występujące w ich funkcji przymiotniki lub imiesłowy) uwydatniające funkcję, szczególny charakter czego, zajęcie, stanowisko, rolę pełnioną w stosunku do czego itp.”¹². Jeszcze bardziej szczegółową eksplikację proponuje *Wielki słownik języka polskiego*, w którym wyróżniono trzy znaczenia *jako*: 1. ‘wskazuje się na taką cechę, która pozwala zrozumieć rolę danego obiektu w tym, o czym mowa’ (tzw. wykładnik funkcji, np.: *widziany jako pierwszy*); 2. ‘nadawca wskazuje na taką cechę obiektu, która pozwala zrozumieć to, o czym mowa’ (tzw. wykładnik uzasadnienia, np.: *jako Polaka interesuje mnie przyszłość*); 3. ‘to, o czym mowa, dzieje się w czasie, kiedy dana osoba była tym, o kim mowa’ (tzw. wykładnik lokalizacji w czasie, np.: *jako dziecko czuła się samotna*)¹³. Zgodnie z tą propozycją da się interpretować tylko jedno połączenie obecne w obu zacytowanych fragmentach: „*Jako członek Ojczyzny*”. W pozostałych użyciach nie wydaje się ona trafna, ponieważ zastosowane w tym katalogu rzeczowniki czy grupy nominalne nie nazywają funkcji, atrybutów, etapów i aspektów życia czy działania Norwida, lecz raczej składające się na to życie zjawiska duchowe, intelektualne i społeczne, które mogą stanowić zadany przez adresata przedmiot rozważań i wobec których autor wypowiedzi *jako* się określa. Anaforycznemu *jako* należałoby więc przypisać parafrazę ‘jeśli idzie o..., co do...’.

Taką samą funkcję pełnią również niektórzy użycia *jak*:

Takiej to podobna jędzy
Ludzkość, co płacze dziś i drwi;
– Jak historia? ... wie tylko: „*krwi!*...”
Jak społeczność?... – tylko: „*pieniędzy!*...” [VM 26]

Powyższy cytat z *Larwy* można odczytywać na różne sposoby, między innymi takie, w których zdania rozpoczynające się od *jak* uznaje się za zdania czasowe (‘kiedy [dzieje się/rozgrywa się] historia’, ‘kiedy [powstaje/formuje się] społeczność’) lub porównawcze (‘tak jak [robi to] historia’, ‘tak jak [robi to] społeczność’). Żadna z tych propozycji nie przekonuje jednak całkowicie; co więcej, każda z nich zakłada istnienie w tekście jakiejś elipsy. Dostrzeżenie w *jak* wykładnika sensu ‘jeśli idzie o..., co do...’ pozwala zrozumieć omawiany fragment bez przyjmowania dodatkowych założeń i pokazuje, że chodzi w nim o postawę ludzkości wobec dwóch przywołanych tu zjawisk czy jeszcze inaczej – o wartości, do jakich ludzkość dąży w konfrontacji z historią i społecznością.

IV

Operacji uwydatniania tematu służy w tekstach Norwida także grafia (przede wszystkim znaki przestankowe i podkreślenia), która stanowi swoisty ekwiwalent suprasegmentalnych wykładników STR w tekście pisany¹⁴.

¹² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/jako/>, dostęp 19.08.2021.

¹³ Zob. *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=30252&id_znaczenia=5166912&l=12&ind=0, dostęp 20.08.2021.

¹⁴ Na temat funkcji Norwidowskiej grafii zob. Anna Kozłowska, „Grafia Cypriana Norwida jako sygnał struktury tematyczno-rematycznej wypowiedzenia”, w: *Język pisarzy: środki artystycznego wyrazu*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2019), 101–125.

W przywoływanych już ustaleniach Jolanty Chojak sygnałem topikalizacji okazały się wewnętrzzdaniowe pytajniki:

Ja? nazywam się czynność – prawda?... marność! [VM 20]

Im zdaje się że dziewięć panien kałamarze
Noszą mu [mowa o poecie – A.K.], a warkocze każdej jak kometa;
A wzrok? jak nieba lazur, lub noc południowa –
Szaty? jak obłok, poszept? jak mgła porankowa [VM 134]

Badaczka wykazała, że stosowany przez poetę znak nie wprowadza do wypowiedzenia standardowej intencji pytajnej, ale zamysł uwypuklenia jego tematu jest „wykładnikiem anty-kadencji oraz akcentu kontrastycznego. Konstytuuje specyficzny typ zdań z jawnie wyrażonym wyodrębnionym tematem, do których istoty należy «ukryty» kontrast, przeciwstawiający aktualny temat wypowiedzi wszelkim innym możliwym do pomyślenia tematom”¹⁵. Na przykład znaki zapytania pojawiające się w ciągu zaprzeczonych definicji poetyckich z *Królestwa*:

– Prawda? nie jest przeciwiństw-miksturą...
[...]
Orzeł? nie jest pół-żółwiem, pół-gromem
Słońce? nie jest pół-dniem a pół-nocą,
Spokój? nie jest pół-trumną, pół-domem
Łzy? nie deszcz są, choć jak deszcz wilgocią [VM 55]

sygnalizują następujące znaczenie: ‘mówię o prawdzie / orle / słońcu / spokoju / łzach, a nie o czymś innym, o czym można by pomyśleć’.

Niekiedy pytajniki są wspierane w omówionej wyżej roli przez podkreślenia, które u autora *Vade-mecum* także często wyrażają aktualne rozczłonkowanie wypowiedzi. Na przykład we fragmencie *Wielkich-słów* zaakcentowanie tematu, a tym samym – wyboru właśnie tych, a nie innych postaci (‘mówię właśnie o Cynceronie / Pawle / Sokratesie, a nie o żadnym innym człowieku, o którym można by pomyśleć’), wydało się Norwidowi na tyle ważne, że uznał za zasadne uruchomienie obu wykładników topikalizacji jednocześnie:

Czy, zapytaliście czemu Cicero?
Paweł? lub Sokrat? tych słów, rzekłszy parę
Żyją... do dzisiaj cię za piersi biera,
A ty choćbyś im nierad, dawasz wiarę [VM 99].

¹⁵ Chojak, 31–32.

Niektóre Norwidowskie podkreślenia stanowią także samodzielny sygnał wyróżnienia tematu¹⁶. Taką funkcję pełnią na przykład w poniższych przykładach:

Narcyz, w siebie wpatrzon przyjemnie:
„Zważ!” wyzywał „wszelki człowiecze:
Cóż? nad Grecję (bo cóż, nade mnie)”.
– Echo jemu prosto odrzecz (VM 29);

Lapońscy, wzięli księdza w swe obroty [VM 96];

Parabola, jest obraz, pieśń jest duch obrazu [DWsz 4, 237].

Niekiedy Norwid podkreślał tylko jeden element wyrażenia tematycznego, akcentując tym samym jego złożoność i hierarchiczność. Tak można interpretować na przykład czerwone podkreślenie formy „pierwszą” we wstępie do *Rzeczy o wolności słowa*¹⁷:

Pierwszą, słowa formą zdaje się być wewnętrzna pieśń i monolog którego ślady do dziś w pustelni-
ctwie indyjskim spotykają się [DWsz 4, 213].

Funkcję wyróżniania tematów pełnią w tekstach Norwida także podwojone przecinki, okalające wybrany element wypowiedzi. Przykład takiego zabiegu spotykamy między innymi w inicyjalnych wersach tytułowego utworu *Vade-mecum*:

Klaskaniem mając obrzękę prawice
Znudzony pieśnią, lud, wołał o czyny [VM 12].

Marta Rogowska, autorka ważnego artykułu o interpunkcji Norwida, dostrzega w tym miejscu intonacyjne wyróżnienie słowa „lud” „przez krótkie zawieszenie głosu przed i po nim”, a za główny cel tego zabiegu uważa „zwrócenie uwagi czytelnika na dany fragment wypowiedzi” oraz „wskazanie agensa, a nie czynności wołania”¹⁸. Mówiąc nieco bardziej precyzyjnie, przecinkami, a zatem i pauzami oraz wymuszoną zmianą intonacji (antykadencją) wyodrębnił poeta główny człon części tematycznej¹⁹, sygnalizując intencję mówienia o ludzkiej, a nie o czymś innym. Obserwacja Rogowskiej dotycząca rysującego się tu kontrastu jest zatem trafna, choć kontrast ten nie zachodzi między agensem a czynnością, ale między aktualnym tematem a potencjalnymi innymi tematami wypowiedzi.

¹⁶ Autorka rozprawy o Norwidowskich podkreśleniach, Barbara Subko, wspomina, że poeta wyróżniał podkreśleniami zdania tematyczne, czyli takie, które „wprowadzają nowy topik (temat) w obrębie akapitu czy większej części tekstu” (B. Subko, „O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu”, *Studia Norwidiana* 9-10 [1991–1992]: 55), ale przywołane przykłady pokazują, że autorka miała chyba na myśli temat w sensie treściowym, bez odniesienia do problematyki aktualnego rozczłonkowania zdania.

¹⁷ Być może warto byłoby przeanalizować w tej perspektywie formalne zróżnicowanie Norwidowskich podkreśleń, którego w tym szkicu ze względu na jego wstępny charakter nie uwzględniam. Podkreślenia stosowane przez poetę miewają przecież – jak zauważyła Barbara Subko – różny kolor, kształt, bywają jedno- lub wielokrotne. Poeta wprowadzał je również na rozmaitych etapach powstawania tekstu – czasem już podczas pisania, a niekiedy w trakcie ponownej lektury czy lektur (zob. Subko, 45).

¹⁸ Marta Ewa Rogowska, „O intonacyjno-retorycznej roli Norwidowskiej interpunkcji”, *Studia Norwidiana* 30 (2012): 26–27.

¹⁹ Przecinek między „lud” a „wołał” można również interpretować jako sygnał cezury tematycznej.

Podobna sytuacja pojawia się w drugim wersie fragmentu *Rzeczy o wolności słowa*:

I to własny jej obraz – i ten ją zagładza:

Tak, Ludzkość, bez Boskości sama siebie zdradza [DWsz 4, 218]²⁰.

W przecinkach zostało tu zapisane słowo „Ludzkość”, wyróżnione jeszcze dodatkowo podkreśleniem oraz wielką literą. Oba te sygnały dość wyraźnie świadczą o tym, że w zamierzeniu autora wyrażenie „bez Boskości”, któremu bez tych dodatkowych wskazówek można by przypisać dwójaką interpretację składniową („Ludzkość bez Boskości” – „bez Boskości sama siebie zdradza”), wchodzi w skład części rematycznej: Ludzkość (T) bez Boskości sama siebie zdradza (R). ‘Jeśli idzie o Ludzkość, to bez Boskości sama siebie zdradza’ – tak można by sparafrazować sens omówionego fragmentu.

Na zakończenie tej części warto raz jeszcze podkreślić, że poeta niejednokrotnie decydował się na jednoczesne zastosowanie dwóch graficznych wykładników topikalizacji. W jego tekstach najczęściej chyba łączone są ze sobą następujące znaki wskazujące na wyróżnienie tematu:

- pytajnik i podkreślenie:
Woł? z rogi złożonemi, jest bursowy cielec,
Żołądek? jest publiczność, doktryner? widelec [VM 137]²¹
- przecinki i podkreślenie:
(: nawet w arcydziełach starożytnych, moc, głównym jest wdziękiem:) [DWsz 4, 214].

∨

Zabiegi zmierzające do uwydatnienia tematu pokazują, że w Norwidowej praktyce konstruowania wypowiedzi fundamentalną rolę odgrywa ukryty kontrast. Właśnie kontrast leży bowiem u podstaw topikalizacji, której poeta używał przede wszystkim w dwóch funkcjach: 1. wskazywania, że w wypowiedzi mowa o X, a nie o jakimkolwiek innym możliwym do pomyślenia temacie, oraz 2. (rzadziej) doprecyzowywania, że tematem jest X, a nie żaden inny obiekt, który można by wybrać z jakiejś sygnalizowanej wcześniej klasy.

Obserwując topikalizację (oraz inne zjawiska związane z STR), można również dostrzec, że komunikacja Norwida z czytelnikiem rozgrywa się jednocześnie na kilku poziomach: poeta dokonuje aktu predykcji, odnosząc się do danego obiektu, narzuca swojej wypowiedzi określoną strukturę wiedzy, czyli wyodrębnia w niej temat i remat, a także dostarcza czytelnikowi silnych sygnałów uwypuklających tę strukturę. W przypadku topikalizacji sygnałom tym można przypisać następującą intencję: ‘mówię o X, a nie o Y, Z... itp.’.

²⁰ W autografie cały wers jest dodatkowo podkreślony pomarańczową kredką.

²¹ Przykład ten pokazuje również brak konsekwencji Norwida w stosowaniu znaków graficznych – z dwóch elementów o funkcji tematu obecnych w tym ciągu pierwszy („żołądek”) został wyróżniony podkreśleniem z pytajnikiem (i tym samym ilustruje on omawiane połączenie znaków), drugi („doktryner”) – tylko pytajnikiem.

Omawiana operacja wpisuje się w charakterystyczną dla Norwida strategię mówienia, którą można by nazwać strategią nadmiaru. Wydaje się, że autor *Vade-mecum* zawsze chce powiedzieć więcej, niż pozwalają mu standardowe mechanizmy języka; dąży do tego, aby pokazać możliwie wiele opcji i ukazać zgłębiany problem z różnych perspektyw. Temu służy między innymi właśnie wyróżnianie tematu, który w naturalnym porządku usuwa się na dalszy plan, podczas gdy w pismach Norwida nawet w wypowiedzeniach o nienacechowanej diatezie i neutralnym szyku pozostaje często wyesponowany graficznie. Skutkuje to zacieraniem wyrazistości podziału na część tematyczną i rematyczną, swoistą migotliwością w ich wyznaczaniu, sugerującą, że zarówno główny temat, jak i remat są równie ważne w hierarchii wypowiedzenia.

Jak widać, uwzględnianie kwestii topikalizacji i szerzej – mechanizmów z poziomu STR w analizie tekstów Norwida rzuca nowe światło na specyfikę idiolektu i zabiegów tekstotwórczych Norwida, ponieważ niektóre z jego charakterystycznych „chwytów” (takie jak inwersje, wybrane parentezy, anakoluty składniowe czy grafia) zasadzają się właśnie na wykorzystaniu mechanizmów z poziomu STR. Pozwala ono również rozwikłać wiele problemów ze zrozumieniem tekstu, nierozstrzygalnych na poziomie relacji czysto składniowych, i stwarza szansę na ewentualne przełożenie uzyskanych wniosków na odpowiednią interpretację głosową. *Last but not least* – jest ono wreszcie istotne ze względu na poprawność metodologiczną, ponieważ w lekturze – nie tylko tekstów Norwida – mamy przecież do czynienia nie z „abstrakcyjnie bładymi” (por. PWsz 6, 232) schematami składniowymi, tylko ze zdaniami użytymi, zrealizowanymi i zaktualizowanymi, czyli z wypowiedzeniami²², których niezbywalnym, wyróżniającym komponentem jest właśnie rozczłonkowanie na to, o czym się mówi, i na to, co jest powiedziane.

²² Na temat odróżniania zdań od wypowiedzeń zob. J. Wajszczuk, *O metateksie*, Warszawa 2005; M. Żabowska, *Makroskładnia – wypowiedzeniowe struktury syntaktyczne*, „Linguistica Copernicana” 2017, nr 14, s. 71-87.

Bibliografia

- Biblioteka Cyfrowa Muzeum Narodowego w Krakowie, <http://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/docmetadata?id=19716&from=pubindex&dirids=1&lp=179>. Dostęp 4.11.2020.
- Bogusławski, Andrzej. *Problems of the Thematic-Rhematic Structure of Sentences*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.
- – –. *A Study in the Linguistics – Philosophy Interface*. Warszawa: BEL Studio, 2007.
- Chojak, Jolanta. „Echa nie zadanych pytań czy wyróżnione tematy (o pewnych użyciach Norwidowskiego pytańnika)”. W: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzyńska, 13–36. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1990.
- Chojak, Jolanta, Zofia Zaron. „Wyznaczniki tematu wypowiedzi”, *Polonica XXIV-XXV* (2005): 21–32.
- Ciołek, Anna. „Imiesłowne równoważniki zdań w listach C.K. Norwida”. *Poradnik Językowy* 7 (2015): 23–31.
- Grochowski, Maciej. „Składnia wyrażen polipredykatywnych”. W: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia*, red. Z. Topolińska. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1984.

- – –. „Metatekstowa interpretacja parentezy”. W: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, 247–258. Wrocław: Ossolineum, 1983.
- Huszczka, Romuald. „Tematyczno-rematyczna struktura zdania w języku polskim”. *Polonica* VI (1980): 57–81.
- – –. „Tematyczno-rematyczna struktura zdania w językach różnych typów. (Normalny podział tematyczno-rematyczny)”. W: *Tekst w kontekście*, red. T. Dobrzyńska, 55–95. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- Karolak, Stanisław. „Aktualne rozczłonkowanie zdania”. W: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, 30–33. Wrocław: Ossolineum, 1995.
- Kozłowska, Anna. „Grafia Cypriana Norwida jako sygnał struktury tematyczno-rematycznej wypowiedzenia”. W: *Język pisarzy: środki artystycznego wyrazu*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, 101–125. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2019.
- – –. „Kilka uwag o archaicznych elementach składniowych w tekstach Cypriana Norwida”. *Studia Norwidiana* 29 (2011): 99–117.
- Norwid, Cyprian. *Dzieła wszystkie*, red. S. Sawicki: t. 3. *Poematy* cz. I, oprac. S. Sawicki, A. Cedro (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009); t. 4. *Poematy* cz. II, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2011); t. 5. *Dramaty* cz. I, oprac. J. Maślanka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2015); t. 6. *Dramaty* cz. II, oprac. J. Maślanka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013); t. 7. *Proza* cz. I, oprac. R. Skręt (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007); t. 10. *Listy* cz. I, 1839–1854, oprac. J. Rudnicka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2008); t. 11. *Listy* cz. II, oprac. J. Rudnicka (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2016); t. 12. *Listy* cz. III, oprac. J. Rudnicka, uzup. E. Lijewska (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2019).
- – –. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1–11. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971–1976.
- – –. *Vade-mecum*, oprac. J. Fert. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2004.
- – –. „Vade-mecum”. *Transliteracja autografu*, oprac. i wstępem opatrzył M. Grabowski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Polona. www.polona.pl.
- Pisarkowa, Krystyna. *Historia składni języka polskiego*. Wrocław: Ossolineum 1984.
- Puzynina, Jadwiga. „Z problemów składni w tekstach poetyckich Norwida (na materiale *Vade-mecum*)”, 95–114. W tejże: *Słowo Norwida*, Wrocław: Ossolineum, 1990.
- Rogowska, Marta Ewa. „O intonacyjno-retorycznej roli Norwidowskiej interpunkcji”. *Studia Norwidiana* 30 (2012): 23–38.
- Słoboda, Agnieszka. „Imiesłowy u Norwida”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 8 (2001): 139–150.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, wersja elektroniczna: <http://doroszewski.pwn.pl>. Dostęp 19.08.2021.
- Subko, Barbara. „O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu”. *Studia Norwidiana* 9–10 (1991–1992): 45–64.
- Topolińska, Zuzanna. „Informacja zgramatyzalizowana (kryteria selekcji)”. *Biuletyn PTJ* LXVIII (2013): 69–85.
- Wajszczuk, Jadwiga. *O metatekście*. Warszawa: Katedra Lingwistyki Formalnej UW, 2005.
- Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Źmigrodzki, <https://wsjp.pl>. Dostęp 20.08.2021.
- Żabowska, Magdalena. „Makroskładnia – wypowiedzeniowe struktury syntaktyczne”. *Linguistica Copernicana* 14 (2017): 71–87.

SŁOWA KLUCZOWE:

T E M A T

Cyprian Norwid

IDIOLEKT

ABSTRAKT:

Topikalizacja, rozumiana jako uwydatnienie tematu wypowiedzenia, ma w twórczości Cypriana Norwida rozmaite wykładniki syntaktyczne, leksykalne i graficzne – te ostatnie, specyficzne dla wypowiedzi autora *Vade-mecum*, stanowią swoisty ekwiwalent suprasegmentalnych wykładników struktury tematyczno-rematycznej w tekście pisanym. Omawiana operacja wprowadza do wypowiedzi ukryty kontrast, wskazując, że mowa w niej właśnie o X, a nie o jakimkolwiek innym możliwym do pomyślenia temacie ani też nie o obiekcie, który można by wybrać z jakiejś sygnalizowanej wcześniej klasy. Towarzyszy jej następująca intencja: ‘mówię o X, a nie o Y, Z... itp.’. Zaciera ona wyrazistość podziału na część tematyczną i rematyczną i tym samym wpisuje się w charakterystyczną dla Norwida strategię mówienia, w której zarówno główny temat, jak i remat wypowiedzenia wydają się równie ważne.

STRUKTURA TEMATYCZNO-REMATYCZNA

topikalizacja

NOTA O AUTORCE:

Anna Kozłowska (1973) – dr hab., profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Dyrektor Instytutu Językoznawstwa, kierownik Katedry Badań nad Językiem Autorów. W latach 1996–2003 członek zespołu Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida Uniwersytetu Warszawskiego. Główne zainteresowania: język pisarzy, zwłaszcza Cypriana Norwida i Karola Wojtyły, metodologia językoznawstwa, stylistyka i składnia. Autorka licznych prac naukowych z zakresu językoznawstwa i norwidologii, w tym monografii *Chrześcijaństwo w pismach Cypriana Norwida* (2000; jako Anna Kadyjewska; współautorzy: Tomasz Korpysz, Jadwiga Puzynina) i *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji. O stylu artystycznym Karola Wojtyły* (2013), redaktor kilku tomów zbiorowych, współorganizator cyklu konferencji poświęconych językowi pisarzy.

„Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej...” – potencjalność i entropia we wczesnej prozie Magdaleny Tulli

Bogumiła Kaniewska

ORCID: 0000-0001-5448-2752

Krzysztof Skibski

ORCID: 0000-0001-7548-1687

Jedną z konsekwencji akomodowania elementów języka, włączania ich w ciągi składniowe, a później tekstowe, jest implikacja ciągłości i domniemanie wyróżnienia¹. Tekst prozatorski, zwłaszcza powieść, eksponując rolę osoby opowiadającej, zapowiada rekonstrukcję punktu widzenia, być może kilku naraz, ale jednak z odesłaniem do jakiejś (zdeteminowanej wyborem sposobu narracji) konstrukcji świata. Czy jest on *de facto* przedstawiony, czy raczej sugerowany, wpisany w nieusuwalne napięcie między wyobrażeniem czytelniczym a typowym odniesieniem zleksykalizowanych elementów języka – to już sprawa nieco dalsza. Dość stwierdzić, że aranżowanie sytuacji komunikacyjnej w następujących po sobie wypowiedzeniach spójnego tekstu ma potencjał metafory, czyli w jakiejś mierze z pewnością przywołuje problem referencji². W myśli literaturoznawczej zagadnienie to podlegało refleksji na poziomie fikcji: konkretyzacja w ujęciu Romana Ingardena czy też pojęcie FPO (fikcyjnego pola odniesienia) stworzone przez Jerzego Ziomka wskazywały z jednej strony na potencjalność tekstu (a więc

¹ Por. Zygmunt Saloni, Marek Świdziński, *Składnia współczesnego języka polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 108–122.

² Zob. Donald Davidson, *Inquires into Truth and Interpretation* (Oxford University Press, 1991).

jego zdolność do wypromieniowania wokół siebie ontologicznej otoczki własnego bytu, zakorzenienia w fikcyjnym świecie), z drugiej ukazywały jego związki ze światem rzeczywistym, a więc: niewystarczalność, niekompletność i otwartość rzeczywistości wykreowanej ze słów³.

Rozpoczęty w ten sposób artykuł ma na celu podjęcie kwestii składni literackiej w prozie Magdaleny Tulli. Oryginalność języka, którym pisarka się posługuje, była już wielokrotnie wskazywana⁴, jednak chcemy zaproponować przyjrzenie się kilku zjawiskom szczegółowym, wymagającym spojrzenia pogranicznego – językoznawczo-literaturoznawczego⁵. Nie jest to pomysł nowy: już w myśleniu Romana Jakobsona pojawiał się postulat, by poetyka stanowiła gałąź literaturoznawstwa – przekładając ten, dobrze znany, teoretyczny postulat na praktykę, odpowiadamy na pytanie, jak mówi forma, czy precyzyjnie: jak autor buduje sensy, wykorzystując możliwości językowego tworzywa. Wśród zjawisk obserwowanych w prozie Tulli warto na początku wymienić akomodację stylistyczną⁶, elementy metaskładni czy projekt składni aranżującej. Wszystkie one bowiem zapowiadają położenie akcentu na gramatykę literacką, a dopiero w następnym etapie – na propozycje interpretacyjne. Te ostatnie zresztą mają już swoje utrwalone w literaturze przedmiotu bogactwo i różnorodność. Proponowana przez nas perspektywa będzie zatem służyła odczytaniom następnym i kolejnym analizom tego ciekawego, enigmatycznego pisarstwa.

³ Por. Roman Ingarden, „Z teorii dzieła literackiego”, w: *Problemy teorii literatury*. S. 1, red. H. Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1987); Jerzy Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 1982).

⁴ Od razu trzeba podkreślić, że kwestie związane ze światem (nie)przedstawianym, a więc i złożoną referencją analizowaną w kontekście wczesnych utworów Magdaleny Tulli omówiła Agnieszka Izdebska, rekonstruując dyskusję nad problemem metaliterackości czy potencjalności interpretacyjnej („Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji”, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, red. Z. Andres, J. Pasterski, t. 1 [Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010], 303–322). Autorka przytacza również obszernie wypowiedzi badaczy reagujących na kolejne prozy Tulli (m.in. P. Czaplińskiego, T. Kunza czy K. Uniłowskiego). Sposoby budowania opowieści rozpatruje także Elżbieta Dutka (również obszernie rekonstruując stan badań na ten temat) w pracy „Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie?: o prozie Magdaleny Tulli”, w: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 525–550. Jednakowoż należy też wspomnieć o wybitnych komentatorach twórczości autorki *Skazy*, którzy wskazywali w swoich tekstach kwestie osobliwości języka, metaforycznego potencjału czy nieciągłości frazy – tu zaś przede wszystkim prace: Przemysława Czaplińskiego – „Wobec literackości (2): Metafikcja i nieepicki model prozy”, w tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997), Tomasz Mizerkiewicz – „Dezautomatyzacja skojarzeń kulturowych i wolność literatury – *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli”, w tegoż: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2001), Arkadiusza Morawca – „*Sny i kamienie* Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań”, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 2 (Kraków: Zielona Sowa, 2002), Ewy Wiegandt – „Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli”, w: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, red. P. Śliwiński (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2011), Marka Zaleskiego – „Za plecami narratora. Rozmowa z Magdaleną Tulli”, *Res Publica Nowa* 5–6 (1999) czy Andrzeja Zieniewicza – „Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli)”, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2007). Prozy Tulli były też – z racji swojej oryginalności – obficie recenzowane (zob. http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Magdalena_TULLI, dostęp 30.10.2021).

⁵ W tej perspektywie rozpatrywała prozę Tulli Ewa Sławkowa, analizując przede wszystkim problem nominalizacji w szerszym kontekście refleksji semantycznej. Badaczka – w odniesieniu do książki *Sny i kamienie* – pisze: „W swojej wizji świata jako historii miasta Tulli oddala się zatem od ujęcia problematyki znaczenia z perspektywy prawdziwościowej semantyki referencjalnej (od modelu obiektywistycznego), skłaniając się wyraźnie ku nowszym rozwiązaniom w teorii znaczenia, preferującym model subiektywistyczny. *Snom i kamieniom* patronuje niewątpliwie kulturowa teoria języka, bliska antropologiczno-kognitywistycznym jego ujęciom. Pojawia się sposób myślenia o języku jako o fenomenie powiązanym ze zjawiskami kultury: z jednej strony będącym częścią zachowań społecznych i służącym ludzkiemu porozumiewaniu, z drugiej zaś – stanowiącym narzędzie mentalnego ujmowania świata przez człowieka („*Sny i kamienie* – traktat o języku: Magdaleny Tulli ćwiczenia z semantyki”, w tejże: *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, t. 1 [Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2012], 15–38).

⁶ Zob. Teresa Skubalanka, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin 2001.

Z uwagi na cechy swoiste utworów pisarki będziemy się odnosić do pierwszych czterech powieści wydanych w latach 1995–2006⁷. Wychodzimy bowiem z założenia, że można te teksty analizować w odniesieniu do opisanych przez nas w tym szkicu zjawisk językowych, a ponadto wybór taki koresponduje z refleksją literaturoznawczą na temat specyfiki dotychczasowej twórczości Tulli. Te cztery teksty stanowią zapowiedź późniejszego rozwoju pisarki, zarazem są one mniej wyeksploatowane interpretacyjnie i tym samym tworzą ciekawy i inspirujący kontekst oświetlający całość tej twórczości.

Czytelniczy niepokój po lekturze wcześniejszych powieści Tulli, ich interpretacyjna zagadkowość i wieloznaczność mogą wynikać z kilku czynników. Przede wszystkim z zabiegów imitacyjnych – w grę wchodzi tu zarówno problematyka początku (opowieści, miasta, zdarzenia), dramaturgia i przebieg zdarzeń (ich wzajemne relacje, zależności, konsekwencje), wreszcie – analogia. Ta ostatnia jest bodaj kluczowa. W skondensowanych prozach bowiem odnajdujemy reminiscencje polskiej historii (*Sny i kamienie*, *Skaza*), standardów obyczajowych (*W czerwieni*, *Tryby*) czy antropologicznych pytań elementarnych (wszystkie cztery powieści). Co więcej, we wszystkich tekstach, choć w różnym natężeniu, słychać literackie echa: Schulza, Kafki, Calvino i innych. Niepokój nie wynika jednak z samego przywoływania, lecz z efektu opowieści. Dynamika czytelniczej partycypacji w tych prozach obejmuje również radzenie sobie z osobliwym nadmiarem – nadmiarem znaczeń i nadmiarem znaków. Nie jest on spowodowany słowną nadreprezentacją tekstu, lecz raczej sposobem konstruowania językowego obrazu sceny. Właśnie tak, ponieważ ewokacja językowego obrazu świata jest w tym przypadku dyspozycją odbiorcy. Scena ma określone właściwości, które wynikają – naszym zdaniem – z organizacji języka wypowiedzi, a więc – ze składni literackiej.

1. Opowieść entropiczna⁸ – jednoczesność i następstwo

Opowieść koncentrująca się na zdarzeniu głównym rodzi pokusę kondensacji – jej literackim przykładem jest forma klasycznej noweli, gatunku doskonale zdyscyplinowanego, w którym wszystko ogniskuje się wokół tak zwanego sokoła noweli. Dotyczy to także języka – w języku niepotocznym oznacza to często destylowanie przekazu do niezbędnego (i klarownego informacyjnie) minimum, co idealizacyjnie tworzy wrażenie, że przyczynowo-skutkowy porządek jest naturalnym zjawiskiem w świecie. W potocznym zaś języku pojawiają się spontaniczne sygnały wieloczynnikowości – obfitość zaimków, retrospektywy, zmiany leksykalne w trakcie opowieści. Pozorne zerwania ciągłości w opowiadaniu mają jednak zwykle właściwości spajające. Wszystkie bowiem elementy spontanicznego uzupełnienia świadczą o nieoczywistości przebiegu opowiadanego zdarzenia, o przyczynach cząstkowych, włączających się w trakcie zjawiska, a także – o nielinearności, która nie daje się bez uszczerbku transponować na ciągłość tekstu. Tak jest w komunikacji codziennej. Pamiętając o tym rozróżnieniu, spójrzmy na taki fragment prozy Tulli:

⁷ Są to zatem teksty: *Sny i kamienie* (1995), *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2003) i *Skaza* (2006).

Cytaty z tych powieści będą oznaczane odpowiednio: Sik, WC, T i S z podanym numerem strony.

⁸ Por. Ewelina Zygan, „Literacka (?) rzeczywistość Trybów Magdaleny Tulli”, w: *Literackie obrazy świata 3. Fikcje urealnione*, red. A. Luboń, M. Karpińska (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019), 109–121.

A gdyby zacząć grodzić historyjki drucianą siatką, ot tak, dla porządku, żeby było wiadomo, gdzie się która zaczyna, gdzie kończy i do kogo należy? Jedno jest pewne, grunt byłby wewnątrz i na zewnątrz, po naszej i po nie naszej stronie, jednakowo kamienisty. To także na nic: dla dżdżownic i kretów parkan nie jest przeszkodą, a włóczędzy przeskakują go bez trudu, kiedy nikt nie widzi. Chmury, puszczane luzem, przynajmniej odlatują tam, gdzie wiatr je pędzi, i nie wracają, czego niestety nie da się powiedzieć o pytaniach zakopanych w jałowych piaskach historyjek. Już sama myśl o ich monotonnym przesypywaniu się wywołuje znużenie [T 30].

I nieco dalej:

Historyjek nie brakuje, wszędzie ich pełno, za sprawą niepohamowanej podaży można je mieć za bezcen w dowolnych ilościach. Ale i tak nikt ich nie chce, narrator też woli omijać je z daleka. Jeśli mimo wszystko epizod taki jak ten przyciąga jego uwagę, to tylko ze względu na pewne nadprogramowe możliwości, które w sobie kryje. Jeśli dojdą do głosu, nieuchronnie odmienią bieg wszystkich kolejnych zdań, przynajmniej do końca akapitu [T 33].

Gest wyróżnienia „historyjki” jest jednocześnie położeniem akcentów na określone elementy organicznie niesamodzielnych opowieści. Składnia wyznacza bieg zdarzeń, ale przecież dzieje się to za sprawą narratorskiej świadomości aranżacji, ustalenia zależności między wskazanymi obiektami, stanami, czynnościami, które – w najlepszym razie czytelniczego wrażenia – są imitacją logiki ciągu dalszego.

Czy zatem wypowiedź narratora w prozie Tulli jest podejrzewana o potoczność? Zdecydowanie tak. W tej krytycznej adaptacji opowiadania jako czynności eksponującej potencjalność wyboru (obiektów, zależności, historyjek rozumianych jako momenty kondensacji, określone stany skupienia treści) znajduje się ważna przesłanka do myślenia o prozie autorki *Trybów* jako o opowieści entropicznej. Przyczyny częściowe właśnie, czyli aranżacje doraźne, przypadkowe, niemające swoich ciągów uzasadnień w całej narracji, lecz jedynie w pewnych momentach zgęszczenia – to podstawowe zjawiska upodabniające narrację do potoczności nie za sprawą leksyki, tylko (przede wszystkim) składni.

Entropia pojmowana jako spontaniczne rozpraszanie się energii i miara stopnia nieuporządkowania staje się tu głównym źródłem analogii. Warto jednak od razu podkreślić, że koncentrujemy się na aspektach składniowych (w szerokim sensie obejmującym semantyczne konsekwencje rozszerzonej łączliwości) i – w konsekwencji – tekstowych, czyli nie tyle ważna okazuje się figura narratora, ile konstrukcja zdań, za pomocą których tę historię (te historie) się opowiada (konstruując równocześnie obraz podmiotu mówiącego w tekście). Przyjrzyjmy się kolejnemu fragmentowi prozy:

Winna jest natura całości, to ona nie zna równowagi. Brukowany dobrymi chęciami, podpierany złamanymi nakazami sumienia, świat zawsze w końcu zaczyna się walić tu albo tam. Każda jego zapas dla kogoś okazuje się katastrofą, po każdej stąd albo stamtąd płyną naglące wołania o ratunek. Żelazne prawa akustyki czynią je niesłyszalnymi. Trudno się wyrzec nieuwagi, sytej, zapatrzonej w siebie niechęci do szczegółów. Zbyt dokładna znajomość rzeczy zawsze narzuca jakieś powinności [S 172–173].

Mamy zatem układ świata, w którego obrębie zachodzą zjawiska powtarzalne, choć zarazem nieprzewidywalne. Mamy też służącą entropii personifikację, a właściwie podmiotowe równouprawnienie, ponieważ łączliwość semantyczna zdaje się u Tulli czerpać z całego bogactwa paradygmatycznego. Jest to ważny sygnał tego, że entropiczność realizuje się na poziomie składni tekstu. Kategorie nominalne nie są konwencjonalnie przypisane do grupy żywotnych czy nieżywotnych – ich sprawczość (czy raczej nieprzewidywalność) przejawia się w rozszerzonej łączliwości. Dzieje się to w obrębie relacji predykatowo-argumentowych (*historyjki dochodzą do głosu, natura nie zna równowagi*), jak również – przydawkowego przyporządkowania atrybutów (*zapatrzona w siebie niechęć do szczegółów, zapaść świata*). Podawana w ten sposób w wątpliwość elementarna kategoryzacja w obrębie zwyczajowego obrazu świata stwarza przestrzeń do pojawiania się zdarzeń emergentnych, takich więc, które – pozornie bez przyczyny – wyłaniają się ze złożonych, wieloelementowych porządków. To nie narrator (człowiek) decyduje o przebiegu zdarzeń – one się dzieją do tego stopnia niezależnie, że miarą stopnia nieuporządkowania staje się składnia administrowanej (przez chwilę, przez narratora) opowieści. Potencjalność jednak to nie kreatywność, tylko raczej niewspółmierność narzędzia opisu do bogactwa okoliczności, aporii kontekstu. Wobec tego każda ekspozycja tekstowa staje się wycinkiem, miniaturą świata, nietrwałym układem zamkniętym, w którym działają zależności językowe, ale funkcjonują one wyłącznie na prawach momentalnej metafory. Tę zaś powołuje do życia osoba opowiadająca⁹, która jest także funkcją tekstu i metaforą samą w sobie. Figura narratora (czy podmiotu) ma bowiem swą bytową podstawę wyłącznie w języku, choć istnieje na granicy światów, w ontologicznym rozdarciu¹⁰.

Spójrzmy na kolejny przykład – tym razem ze *Snów i kamieni*:

Gdy drzewo świata zapłonęło żywym ogniem i spopielale liście spadły z jego gałęzi, z zawieruszonej pestki w niedługim czasie coś zaczęło kiełkować. Dlaczego właśnie wtedy, dlaczego w tym miejscu i dlaczego tak? Zależało to od niepowtarzalnych właściwości sezonu, od jakości gleby i od wiatrów. Krótko mówiąc, nie mogło być inaczej. Zaczęły rosnąć jednocześnie budowle publiczne i mieszkalne, wielkie, średnie i nieduże, strzeliste lub kłocowate, ozdobne lub zwyczajne [Sik 7].

Konsekwentne wyzyskiwanie semantycznej łączliwości rozszerzonej jest także – co typowe dla Tulli – tworzywem konstrukcji metaforycznych. Warto jednak zaznaczyć, że obraz drzewa świata, którym rozpoczyna się mikropowieść *Sny i kamienie*, nie jest przez to metaforą izolowaną. Charakterystyczny potencjał entropicznej opowieści daje bowiem efekt metafory rozproszonej, przez co rozpatrujemy zjawiska semantyczne na przestrzeni tekstu, a nie lokalnie. Dekompresja metaforyki zatem jest tu efektem wywołanym przez co najmniej dwa czynniki – wskazaną już rozszerzoną łączliwość semantyczną, która motywuje redefiniowa-

⁹ Kwestię tę – w kontekście rozważań o afektach – podjął Marek Zaleski w szkicu „Niczym mydło w grze w scrabble” (*Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 6 [2013]: s. 33–47). Autor pisze: „Każdy fakt, nawet ten ze świata przyrody, jest dla nas dostępny jedynie przez czyjaś o nim opowieść. Tym samym implikuje wzory fabularyzacji, czyli wyjaśniania i umieszczania go w kontekście innych faktów. «Historyjka» przesłaniająca zdarzenie słowami steruje naszym rozumieniem świata i jego interpretacjami. A skoro nie ma czystych zdarzeń, a tylko czyjeś ich interpretacje, wszelkie nasze wypowiedzi o świecie są tylko fragmentem naszej autobiografii – jeśli tak, to zagadnienie odpowiedzialności za nasze idee i produkowane przez nas «historyjki» jawią się z nową siłą” (s. 42–43).

¹⁰ Na potrzeby tego tekstu pojęciem narratora oznaczamy zarówno „ja” mówiące, jak i podmiot utworu, nie wprowadzając rozróżnienia poziomów komunikacyjnych.

nie elementów świata przedstawionego (w prostym ujęciu – redefiniowanie znaczeń kategorii nominalnych, ponieważ to rzeczowniki są podstawowymi wykładnikami kategoryzacji), jak również przez labilność narracyjnej perspektywy, która wyraża się niejednorodnością stylistyczną opowieści, a na innym poziomie – zmiennością narracyjnego punktu widzenia i wspomnianym już ontologicznym zachwianiem podmiotu, który kreuje świat przedstawiony wraz z samym sobą, nie rezygnując przy tym z odniesień do rzeczywistości pozatekstowej (jak choćby przywołania intertekstualne).

Tę drugą kwestię dookreślimy za pomocą pojęcia akomodacji stylistycznej.

2. Artykulacja wielości

Zanim jednak przyjrzymy się kwestii naddania jako swoistej cechy wypowiedzi literackiej¹¹ (z perspektywy stylistycznej), przywołajmy kwestię redundancji, która myślenie o nadmiarze sytuuje w szerszym planie. Jest to tym bardziej uzasadnione, że zjawisko ma swoją teorioinformatyczną motywację, która z kolei odsyła w oczywisty sposób do entropii. Redundancja u podstaw ewokuje nadmiar – informacji, tekstu czy stylistycznej ekspozycji. Badana w odniesieniu do tekstów informacyjnych pozwala na dystansowanie się od negatywnego wartościowania, w każdym bowiem przejawie nadmiaru: repetycji, parafrazy, autoreferencji, zawiera się potencjał skutecznego oddziaływania, zmiany akcentów, perswazji czy manipulacji¹².

W tekstach literackich redundancja ma nieco inne funkcje wynikające z założenia, że żaden nadmiar nie daje się w tym przypadku sprowadzić do obiektywizowanej informatywności. Oznacza to, że z zasady nadmiarowość jest cechą organiczną tekstów literackich jako parametr nie wprost proporcjonalny do objętości tekstu. Przykładem tego może być choćby eliptyczność jako zjawisko akcentujące potencjalność wielu rozwiązań niwelujących brak odczuwalny na poziomie tekstu. Niekompletność gramatyczna jest w tym przypadku tekstowym wykładnikiem nadmiaru, ponieważ wielość możliwości uzupełnienia nie spełnia warunku koniecznego, tylko eksponuje różnorodne (i uprawomocnione przez literackość tekstu) rozwiązania (interpolacje, eksplikacje)¹³.

¹¹Cechy, dodajmy, charakteryzującej i definiującej literackość od czasów Romana Jakobsona. Na „nadmiar literatury w literaturze” wskazuje u Tulli również Agnieszka Izdebska (Izdebska, 304).

¹²Wnikliwej analizy sposobów rozumienia i definiowania redundancji dokonała Agnieszka Kula w pracy *Redundancja w mediach. Studium pragmatolingwistyczne* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017). Autorka zwróciła na początku uwagę na określony paradoks: „redundancja właściwie nie zajmuje współczesnych językoznawców, [...] w bibliotecznym katalogu wokół tego pojęcia dostrzegalny jest niedobór lektur z dziedziny humanistyki, a dokładniej – panują niepodzielnie rządy specjalistów dwóch dziedzin: teorii informacji oraz kultury języka. To jeden z zasadniczych powodów, dla których nadmiar jako synonim redundancji trzyma się mocno: dla obu perspektyw jest to odniesienie wystarczające, choć z różnych powodów. Teorioinformatycznie nadmiar to zapas, rezerwa dla zabezpieczenia sygnału (wartościowanie pozytywne), kulturalnojęzykowo – wyjście poza normę (wartościowanie negatywne)” (s. 10–11). Kwestia poruszana przez Kulę ma znaczenie podstawowe, choć wspomniane rządy są być może (w zwyczaju językowym) jednak podzielne – króluje raczej przekonanie, że redundancja to nadmiar zbędny, zbytek. O nowszych odniesieniach językoznawstwa do teorii informacji piszą także Marek Osiewicz i Krzysztof Skibski w artykule „Struktura statystyczna polskiego systemu graficznego. Analiza historyczno-porównawcza”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 2 (2012): 87–116.

¹³W tym także sensie redundancja wpisuje się w serię paradoksów wyróżnianych w monografii A. Kuli. Przy tej okazji należy podkreślić, że książka znacznie wykracza poza kwestie nadmiarowości w mediach, co z pewnością otwiera perspektywę do tropienia redundancji w tekstach artystycznych.

Redundancja w tekście literackim może też przybrać inne formy. W prozie Magdaleny Tulli objawia się przede wszystkim wielością hipotetycznych podmiotowych perspektyw, nadmiarem funkcjonalizowanych w opisie elementów języka, wreszcie – wielowątkowością narracji.

Można w tym miejscu przywołać obraz ze *Skazy*: szyny tramwajowe są ułożone dokoła placu (tworząc zamknięte koło), a oto któregoś dnia tramwajem przyjeżdżają ludzie. Zrazu kilkoro, potem znacznie więcej. Przybywają i – ponieważ plac jest zharmonizowany z dotychczasowym myśleniem o świecie tych, którzy zamieszkują okolice (można by stwierdzić: skrojony na miarę) – nie mają się gdzie podziać. Mamy zatem do czynienia z sytuacją nadmiaru rozumianego po prostu jako niemożność ukazania zasadności określonych zjawisk w odniesieniu do przyjętych reguł zorganizowania jakiejś całości. Nieuzasadnione jest samo pojawienie się dodatkowych obiektów, a także ich funkcja w dotychczasowym porządku.

Czy to mało każdy ma starych, miejscowych zmartwień? Nowego kłopotu nam nie potrzeba. A przecież w końcu liczyć się należy i z tym, że za przyjezdnymi, zakutymi w palta, szaliki i czapki z nausznikami, nadciągnie obcy tutejszej atmosferze surowy klimat: zamiecie śnieżne albo trzaskający mróz. Można jeszcze tylko mieć nadzieję, że gdy przywleczone przez nich wątki zostaną od razu krótko ucięte, to przybysze posiedzą przez jakiś czas na walizkach, a potem, nie mając się o co zaczepić, znikną razem z nimi. Ot, po prostu, rozpląną się w powietrzu, kładąc kres nieoczekiwanemu załamaniu porządku, i wcześniejszy stan rzeczy zostanie szczęśliwie przywrócony [S 66–67].

Myślenie o tego typu nadmiarze, które każe – w drodze prostych sprawdzianów funkcjonalności – uznać niedopasowanie wprowadzonych do całości elementów, odniesione do sposobu konstruowania opowieści u Tulli tylko pozornie jest niestosowne. U podstaw takiego sposobu organizowania wypowiedzi bowiem leży problem referencji oraz wynikające z tego oczekiwania minimalne.

Przyjmijmy (wyprowadzając to założenie z „późnej” myśli Wittgensteina), że sposób oceny opisu sytuacji poprzedzają i determinują wcześniejsze użycia języka¹⁴. Nie odnosimy się po prostu do kategorii gry językowej, ponieważ równie dobrze można by ją rozpatrywać w kontekście poprzedzających użyć, jak i użycia obecnego (także literackiej wypowiedzi odczytanej i interpretowanej przez odbiorcę)¹⁵. Gramatyczna (dynamiczna) stabilność języka wyłaniająca się z nieprzerwanych językowych aktywności daje konsekwencje w postaci określonych oczekiwań odbiorczych. Nie chodzi tu o formalne parametry tekstów językowych (włączające aspekt normatywny w sensie preskryptywnym), lecz o sposób rozumienia, przyjmowania wypowiedzi jako akceptowalnych lub nie. W takim właśnie nieizomorficznym ujęciu można badać narrację, która nie odnosi się w sensie ścisłym do rzeczywistości pozajęzykowej, tylko

¹⁴Por. Zaleski, „Niczym mydło w grze w scrabble”, s. 35. Badacz, analizując (za Deleuze’em) relacje między pojęciami esencji i poznania przez afekt („Esencje są czymś, co przekracza zarówno stan subiektywny podmiotu poznającego, jak i właściwości przedmiotu poznawanego”), dodaje: „Czy język, w którym znaczenia ustanawiają się w grze różnic, nie jest matrycą takiego poznania? Każde użycie języka partycypuje w jego systemowości, ale systemowość manifestuje się przez użycie. Jednak użycie użyciu nierówne. Zdaniem Deleuze’a to literatura jest właśnie taką manifestacją języka, w której esencje (i różnice) najbardziej intensywnie dochodzą do głosu za sprawą indywidualnego stylu”.

¹⁵Por. Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska, *Language-games: pro and against* (Kraków: Universitas, 2004).

odsyła do określonej przestrzeni użycia języka¹⁶. Ten sposób rozważania kwestii odniesienia przywodzi na myśl (zgodnie ze sposobem myślenia obecnym w literaturze przedmiotu) semantyki nieodniesieniowe, które – w podstawowym ujęciu – wskazują na wyłanianie się znaczenia z sieci kontekstualnych peryfraz, a nie z konstrukcji elementów językowych o ściśle określonych (wyznaczonych) właściwościach semantycznych¹⁷.

Powyższy passus w żadnej mierze nie ma pretensji do rozstrzygnięć w zakresie rozumienia gramatyki, akcentuje jedynie to, że w przypadku gramatyki literackiej (a z oryginalnym przykładem takiej mamy z pewnością do czynienia w prozie Tulli) potencjalność semantyczna narracji jest ściśle związana z dynamiką użycia języka, który odsyła do przestrzeni znaczenia użyć języka poprzedzających tę narrację.

Mamy tutaj zatem dwa problemy. Pierwszy dotyczy kwestii metajęzykowych i koncentruje się na odniesieniu języka wypowiedzi narratora do języka typowej (oczekiwanej) wypowiedzi osoby mówiącej o jakichś zdarzeniach. W tym sensie narrator u Tulli jest dyskursywny, a jego wypowiedź wymaga specjalnej strategii odbiorczej, która zapewni spójność tekstu w odbiorze. Drugi natomiast – związany z przytoczonym fragmentem ilustrującym redundancję – wiąże się z opisywanymi wydarzeniami, których odniesienie (uzasadnienie w logicznym, przyczynowo-skutkowym porządku tekstu) także domaga się odrębnej strategii. Bez jej zastosowania bowiem możemy w tym przypadku z nadmiarowości łatwo przejść do zarzutu nieczytelności, nieklarowności czy sprzeczności wyróżnionych w opisie zdarzeń.

Omówmy to na przykładzie *Skazy*. Na początek przytoczmy obszerniejszy fragment powieści.

Tymczasem tramwaj zdążył zatoczyć nowe koło i jest już w połowie następnego. Na przystanku przed gimnazjum właśnie wysiada z niego panna służąca. Niesie koszyk z włoszczyzną i kurą na rosół dla notariusza i jego rodziny. Policjant, być może, chętnie pochwyciłby ten koszyk i wniósł go na kuchenne schody, zwłaszcza gdyby był młodszy albo po cywilnemu, lecz powaga munduru i służby na to nie pozwala, więc tylko strzeli palcami w błyszczący daszek czapki. Ona, zachęcająco nadąsana, obrzuca go przeciągłym spojrzeniem, ale się nie zatrzymuje, znika w bramie pod siódmym. Nic jej to nie obchodzi, z jakiej mianowicie całości został wyrwany ten fragment dzielnicy, jakiego to wielkiego miasta ma on być częścią. Należałoby dodać, że gryf czy też orzeł na czapce policjanta jest miniaturą godła państwowego znad bramy urzędu, jednym z tych licznych drapieżników, białych, czarnych, srebrnych, dwugłowych i rozmaitych, bytujących zwyczajowo na fasadach gmachów publicznych. Ich poza oraz kształt szponów i skrzydeł zależy tylko od tego, gdzie rzecz się dzieje. Policjant, zwodzony widokiem dzwonnicy i wież tkwiących gdzieś na drugim planie, ponad dachami, we mgle oddalenia, a przez to nie całkiem oczywistych, także miałby słuszne prawo wiedzieć,

¹⁶ Por. Ewa Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji* (Kraków: Universitas, 2007), 136–150; Alfred Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem* (Warszawa: Biblioteka Więzi, 1984), 65–152; Marta Wołos, *Koncepcja „gry językowej” Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa* (Kraków: Universitas, 2002),

¹⁷ Kwestię semantyki nieodniesieniowej w kontekście filozofii Donalda Davidsona opisuje Janusz Maciaszek („Filozofia Donalda Davidsona. Podstawy semantyki”, *Bibliotheca Philosophica* 4 [2019]: 111–170). Por. też Ewa Bińczyk, Aleksandra Derra, „Wybrane problemy programu semantycznego Donalda Davidsona”, *Przegląd Filozoficzny* 2 (2006): 179–194; Davidson, 215–226.

czyż nie? Lecz nigdy o to nie zapyta, zadowolony się kojącym brzmieniem słowa „tutaj”. Rzecz nie dzieje się tu albo tam. Cała mieści się w sobie jak w szklanej kuli, w której jest wszystko, czego potrzeba na każdą przewidzianą okoliczność [S 21–22].

Dyskursywność narratora pojawia się niejako w efekcie niemożności jednoczesnego opisu z różnych perspektyw. Relacjonowanie wydarzeń bieżących koncentruje się na postaci wysiadającej z tramwaju (*wysiada, niesie, obrzuca spojrzeniem, nie zatrzymuje się* etc.), ale obejmuje też potencjalność lub następowanie ciągów dalszych (*być może, chętnie pochwyciłby, strzeli palcami*). Na dodatek dołącza się też rozważanie szerszych uwarunkowań, detali, mających wpływ na tę sytuację (*należałoby dodać*) czy na perspektywę współwystępującego w tej scenie policjanta (*miałby słuszne prawo wiedzieć, nigdy o to nie zapyta*). Pod koniec tego akapitu opowieść wraca do relacji, jednak jest to już perspektywa zapośredniczona – narratora, którego wypowiedź implikuje (typową w prozie Tulli) formułę: „jeśli jestem policjantem”. Strategia odbioru wymaga tu zatem przyjęcia wieloaspektowości opowieści, w której relacja jest interpretacją, a zatem wypowiedź nosi znamiona peryfrazy¹⁸. Nie chodzi jednak o proste omówienie substytutów, lecz o niearbitralność dynamicznej wypowiedzi osoby, która waha się przed pochopną kategoryzacją.

Mamy więc do czynienia z oboma wskazanymi wcześniej problemami: z nadmiarowością na poziomie gramatyki tekstu (tę kwestię omówimy za chwilę szczegółowiej) oraz wieloaspektowością opisu połączoną z wieloczynnikowością przedstawionej sceny. Nie mamy jednak pewności, że wszystkie elementy pozostają ze sobą w naturalnej relacji – sytuacja ta jest wywołana osobliwością przedstawionego miejsca: okrągły plac, dookoła jadący tramwaj, dwa przystanki, a więc maksymalizowane *tu*, choć już nie tylko *teraz*. Odniesienie do oczekiwań odbiorczych zostaje wystawione na próbę w dwójnasób. Po pierwsze dlatego, że narrator odwołuje się do różnych gramatycznych wykładników czasu w zależności od dołączanych elementów opisu zdarzeń, po drugie zaś – z powodu nieoczywistej struktury przyczynowo-skutkowej opisywanych wydarzeń.

To jednak powierzchowny wniosek. W istocie bowiem jest to wyraźna ilustracja redundancji niepojmowanej negatywnie. Nadmiarowość bowiem stanowi naturalną konsekwencję używania języka w dyskursywnej praktyce adaptowania zmiennych warunków kontekstu (podobnie rzecz się ma w języku mówionym, choć – oczywiście – towarzyszą temu zazwyczaj odmienne wykładniki spójnościowe).

W tym miejscu warto przywołać koncepcję, która co prawda wyrosła na podstawie strukturalistycznej refleksji językoznawczej, ale pozostaje niezmiennie inspirująca i dobrze koresponduje z prowadzonymi tu rozważaniami o nadmiarze. Pojęcie akomodacji stylistycznej zostało opisane przez Teresę Skubalankę w odniesieniu do dwu zasadniczych perspektyw: adaptacji gramatycznej umożliwiającej elementarną zrozumiałość wypowiedzi i – co dla nas bardzo

¹⁸Na ten aspekt peryfrazy zwrócił uwagę Michał Głowiński w odniesieniu (przede wszystkim) do tekstów propagandowych. Z pewnością jednak wyraźna interpretacyjna moc peryfrazy jest zjawiskiem istotnym także z punktu widzenia komunikacji literackiej. Zdecydowanie też w tym ujęciu należy rozpatrywać pojęcie stylu peryfrastycznego, które jednak trzeba by poddać gruntowniejszej analizie (*Nowomowa po polsku* [Warszawa: Wydawnictwo Open, 1990], 31–37).

istotne – adaptacji naddanej¹⁹. Pierwsza z nich (zbieżna ze sposobem myślenia o adaptacji składniowej) odnosi się do ujęcia elementów języka w reguły wypowiedzi, której gramatyczny porządek (syntagmatyczny przede wszystkim) gwarantuje podstawową zrozumiałość tekstu. Badaczka mówi w tym przypadku o stylistycznej akomodacji prostej i wskazuje, że – jako transmisja realizowana przede wszystkim za pomocą selekcji, derywacji, linearyzacji, komponowania tekstu i dążenia do jego spójności – jest ona obligatoryjna. Bez tego nie może być mowy o tekście, a więc także – o progowych warunkach komunikacji. Z kolei stylistyczna akomodacja naddana ma status fakultatywnej i przejawia się w bardziej zaawansowanych procesach – między innymi w intensyfikacji, redukcji, kontaminacji, substytucji. Ten rodzaj adaptacji nosi już znamiona przetworzenia, a więc – w odniesieniu do naszych powyższych rozważań – tworzenia napięcia pomiędzy oczekiwaną wypowiedzią potencjalną a jej sytuacyjną realizacją.

Przypomnijmy też, że wymienione przez badaczkę procesy nie oznaczają, iż redundancja możliwa jest tylko w efekcie intensyfikacji czy kontaminacji. Jeśli bowiem przyjąć, że (jak powiedzieliśmy wcześniej) eliptyczność ma również potencjał nadmiaru, to wszystkie przejawy akomodacji naddanej niewątpliwie by się w tym mieściły. Daje to więc możliwość rozpatrywania nadmiarowości w ścisłej relacji z entropią, jak również z szeroko rozumianą peryfrastycznością – oba pojęcia bowiem odnoszą się w tej perspektywie do języka w użyciu, a także do semantyki o niereifikującym odniesieniu.

Rozważmy jeszcze jedno zjawisko języka tekstów Magdaleny Tulli, które to dobrze koresponduje z poczynionymi tu ustaleniami. Będzie nam dzięki temu łatwiej zbliżyć się do istotnych – naszym zdaniem – konkluzji ogólniejszej natury.

3. Pozory asamblażu

Prowadzone dotąd rozważania dotyczące nadmiarowości i entropiczności jako cech wczesnych powieści Magdaleny Tulli nie mają ambicji wpisywania się w dynamikę wypowiedzi krytycznych dotyczących tej prozy. W ich świetle bowiem osobliwości języka tych tekstów nie zawsze zasługiwały na wyrazy uznania. Wychodzimy z założenia, że wskazywane tu zjawiska językowe dowodzą oryginalności stylu tych tekstów, a jednocześnie pozwalają zastanowić się nad fenomenem poetyckości oryginalnych narracji, która to wynika z określonych możliwości języka, stając się asumptem do coraz to nowego badania wypowiedzi artystycznych. W takim ujęciu zatem proza ta zyskuje niewątpliwy walor analitycznego egzemplum za sprawą swoich wyraźnych cech swoistych.

Na tę okoliczność chcielibyśmy zwrócić jeszcze uwagę na szczegół charakterystyczny dla wszystkich czterech wczesnych powieści Tulli – osobliwy zabieg składniowy stosowany w narracji, który w efekcie pozwala imitować wielogłos, dookreślając osobliwość opowieści.

Przyjrzyjmy się czterem przykładom.

¹⁹Por. Skubalanka, 13–53.

Kto zapraśnie opuścić Ściegi, może się chwycić jednego z dwu sposobów. **Jeśli jest przyjezdnym** – na przykład akwizytorem własnych zalet, zmuszonym ubiegać się o przyszłość rynku, kolekcjonerem przeżyć, nauczonym przez życie pokory – powinien o brzasku bez namysłu wznieść się w górę w gondoli zawieszanej pod balonem sterowca. [...] **Jeśli ten ktoś przed rozpoczęciem przygotowań do podróży zechce przejrzeć rozkłady jazdy pociągów albo prospekty linii oceanicznych**, szybko się przekona, że pragnienie wyjazdu nie ma się nijak do kalendarza i do zegara [WC 106].

Jeśli świat jest maszyną, to oddzielanie rzeczy od przeciwrzeczy musi się zacząć od uszczelnienia obudowy. Od wykonania sklepienia, które oprze się na twardym gruncie. Za jego sprawą rozstępują się wody górne i dolne i odtąd wiadomo, gdzie góra, a gdzie dół, co jest porządkiem i stałością, a co chaosem i zmianą. I wtedy dopiero można odróżnić dzień od nocy [SiK 18–19].

Teraz winda ruszy w dół, a razem z nią owo zdanie, w którym się pojawiła, i następne, i jeszcze następne. **Gdyby tych kilka zdań związać razem** kawałkiem porządnego sznura, **zawiesić na bloku i opuścić** o ileś tam kondygnacji niżej, to z punktu widzenia narratora skutek byłby ten sam [T 51].

Lecz **jeśli jestem którymś z lokatorów patrzących zza firanki**, rozumiem, że kłopoty nie zaczynają się od dzieci z sierocińca ani się na nich nie kończą. Już sama obecność przyjezdnym żyjących wprost na bruku jest dla mnie skandalem. Trudno spokojnie patrzeć, jak urządzają się na walizkach, jak każdy z nich mebluje skrawek placu własnymi tobołami [S 118].

Nazwijmy ów zabieg efektem składni aranżującej – czyli sposobem budowania wypowiedzi narratora za pomocą konstrukcji składniowych eksponujących warunek, przypuszczenie czy prawdopodobieństwo, ale w specjalnej funkcji metaforyzującej. W przytoczonych przykładach bowiem koncentrują się dwie właściwości: pierwsza dotyczy pozoru alternatywnej opowieści, druga – przebiegu wydarzeń. W obu przypadkach pojawia się efekt zaaranżowania dotychczasowej opowieści z częstym przewartościowaniem (*jeśli jest przyjezdnym, jeśli jestem którymś z lokatorów, jeśli świat jest maszyną*) lub sugestią podania jej w wątpliwość (*gdyby tych kilka zdań związać razem*). Pojawiająca się tu składniowa aranżacja jest gestem podwójnie (czy nawet wielokrotnie) znaczącym, można w niej bowiem odnaleźć wyraźne sygnały intertekstualne, jak choćby nawiązanie do powieści Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny*, stanowiącej zbiór alternatywnych opowieści spojonych postaciami Czytelnika i Czytelniczki.

Przyjęte w narracji warunki mają osobliwą – być może silniej aranżującą –konsekwencję. Dzięki funkcjonalizacji (a więc prawdopodobieństwu zaistnienia) warunkowej opowieści implikowana jest dyspozycja ukazywania zdarzeń z różnych perspektyw, ale – w pewnym sensie – jednocześnie (lub równoważnie). Powstaje przy tym sugestia, że przy innych założeniach początkowych osiągnięty zostałby odmienny efekt zdarzenia. Jeśli tak, to narracja taka stwarza pozory asamblażu rozumianego jako aranżowanie świata przedstawionego z pozornie samodzielnych fragmentów (alternatywnych, potencjalnych wypowiedzi, zdarzeń, punktów widzenia), które stają się czynnikami jednej opowieści. Wystawia to na próbę linearność przedstawiania „historyjki”, jednak uruchamia całkiem nową kontekstua-

lizację, podobną do tej, która konstytuuje metaforę. A może raczej – katachrezę inopijną²⁰. Jest to więc – także w tym sensie – opowieść nadmiarowa. Na płaszczyźnie narracyjnej przekłada się ona na narrację wielowersyjną, a zatem taką, która odsłania fikcyjną, iluzoryczną naturę podmiotu mówiącego, tracącego swą moc sprawczą jako nadawca wypowiedzi, stającego się zatem nie przyczyną, lecz funkcją tekstu. Na poziomie ontologicznym opowieść nadmiarowa powoduje zachwianie wyrazistego rozgraniczenia pomiędzy fikcją a rzeczywistością pozajęzykową, zachwianie charakterystyczne dla prozy rezygnującej z dominującej roli fabuły.

Warto wspomnieć zatem o jeszcze jednej, istotnej konsekwencji opisanego sposobu konstruowania opowieści, czyli o pozycji podmiotu, tracącego – jak wspomnieliśmy powyżej – ontologiczną spójność, a zatem także wpisującego się w szczególne wymagania wobec odbiorcy. Mamy w prozie Tulli do czynienia z kategorią „ja sylleptycznego”. Pojęcie to, wprowadzone do literaturoznawstwa polskiego przez Ryszarda Nycza, oznacza „ja” rozwarstwione, antynomiczne, objawiające się równocześnie jako podmiot autorski i fikcyjny nadawca tekstu. To wewnętrzne rozwarstwienie objawia się na powierzchni tekstu, gdzie pojawia się nowy

typ podmiotowej tożsamości. Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja” rzeczywiste i „ja” literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność [...] oraz intersubiektywną i „sztuczną” naturę własnej tożsamości [...]²¹.

Takie zwielokrotnione istnienie opowiadającego jest także funkcją literackiej składni nadmiaru.

4. Toczenie rzeczy – kompozycja

Linearność opowieści jest zasadniczo zharmonizowana z oczekiwaniami czytelnickimi. Narracja ma swoje składniowe oczywistości, które – nawet jeśli zmaćcone – stwarzają podstawy rekonstrukcji do form spodziewanych, typowych, akceptowalnych. Prawem metafory jest odstępstwo od tych oczekiwań, a jednocześnie podszyca ono zasadność wypatrywania ciągłości i następstwa. Właśnie z tymi parametrami dyskutuje wczesna proza Magdaleny Tulli. Rzeczy toczą się tu dlatego, że narrator ma umiejętność operowania nadmiarem, który koresponduje ze sposobem myślenia o języku w użyciu, niereifikującym, nieodnoszącym się w sposób stabilny do określonych całości semantycznych. Język narracji relatywizuje wystarczalność typowego przekazu za pomocą redundancji. Tę zaś można opisywać z perspektywy stylistycznej – na przykład z użyciem pojęcia stylistycznej akomodacji naddanej (badając wszelkie przejawy nietypowego przetworzenia na poziomie składni tekstu), lub w odniesieniu do semantyki, której elementem funkcjonalnym staje się szeroko rozumiana peryfraz. Na tym tle proza

²⁰Por. Teresa Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1994).

²¹Ryszard Nycz, „Tropy «ja»: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 2 (1994): 24.

Tulli okazuje się zdecydowanie nieprzeciętna, a odbiorczy apetyt poznawczy powinien w tym przypadku konfrontować się ze stopniem skonwencjonalizowania języka literatury. Być może bowiem kompozycja proponowana przez autorkę *Snów i kamieni* maksymalizuje obrazowość prowokowaną przez język w użyciu, wpisując się (ironicznie?) w schemat komunikacyjny wytrącający się dzięki powtarzalności oczekiwań czytelnicznych.

Bibliografia

- Bińczyk, Ewa, Aleksandra Derra. „Wybrane problemy programu semantycznego Donalda Davidsona”. *Przegląd Filozoficzny* 2 (2006), 179–194.
- Bińczyk, Ewa. *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*. Kraków: Universitas, 2007.
- Chrzanowska-Kluczevska, Elżbieta. *Language-games: pro and against*. Kraków: Universitas, 2004.
- Czapliński, Przemysław. „Wobec literackości (2): Metafikcja i nieepicki model prozy”. W tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, 139–164. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- Davidson, Donald. *Inquires into Truth and Interpretation*. Oxford University Press, 1991.
- Dobrzyńska, Teresa. *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1994.
- Dutka, Elżbieta. „Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie?: o prozie Magdaleny Tulli”. W: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1. Zredagowali Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki i Jolanta Pasterska, 525–550. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Gawroński, Alfred. *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 1984.
- Głowiński, Michał. *Nowomowa po polsku*. Warszawa: Wydawnictwo Open, 1990.
- Ingarden, Roman. „Z teorii dzieła literackiego”. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Zredagował Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Izdebska, Agnieszka. „Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji”. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Zredagowali Zbigniew Andres, Janusz Pasterski, t. 1, 303–322. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- Kula, Agnieszka. *Redundancja w mediach. Studium pragmatyngwistyczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Maciaszek, Janusz. „Filozofia Donalda Davidsona. Podstawy semantyki”. *Bibliotheca Philosophica* 4 (2019): 111–170.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Dezautomatyzacja skojarzeń kulturowych i wolność literatury – *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli”. W tegoż: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2001.
- Morawiec, Arkadiusz. „*Sny i kamienie* Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań”, W: *Literatura polska 1990–2000*. Zredagował Tomasz Cieślak, Krystyna Pietrych, t. 2, 309–326. Kraków: Zielona Sowa, 2002.
- Nycz, Ryszard. „Tropy «ja»: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. *Teksty Drugie* 2 (1994): 7–27.
- Osiewicz, Marek, Krzysztof Skibski. „Struktura statystyczna polskiego systemu graficznego. Analiza historyczno-porównawcza”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 2 (2012): 87–116.
- Saloni, Zygmunt i Marek Świdziński. *Składnia współczesnego języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Skubalanka, Teresa. *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2001.

Sławkowa, Ewa. „*Sny i kamienie* – traktat o języku: Magdaleny Tulli ćwiczenia z semantyki”. W tejże: *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, t. 1, 15–38. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2012.

Wiegandt, Ewa. „Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli”. W: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*. Zredagował Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2011.

Wołos, Marta. *Koncepcja „gry językowej” Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*. Kraków: Universitas, 2002.

Zaleski, Marek. „Niczym mydło w grze w scrabble”. *Teksty Drugie* 6 (2013): 33–47.

– – –. „Za plecami narratora. Rozmowa z Magdaleną Tulli”. *Res Publica Nowa* 5–6 (1999): 79.

Zieniewicz, Andrzej. „Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli)”. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2007.

Ziomek, Jerzy. „Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów”. W: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*. Zredagowali Michał Głowiński, Janusz Sławiński. Wrocław: Ossolineum, 1982.

Zygan, Ewelina. „Literacka (?) rzeczywistość Trybów Magdaleny Tulli”. W: *Literackie obrazy świata 3. Fikcje urealnione*. Zredagowali Arkadiusz Luboń, Monika Karpińska, 109–121. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

akomodacja stylistyczna

GRAMATYKA LITERACKA

redundancja

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy specyfiki języka wczesnych utworów prozatorskich Magdaleny Tulli. Zjawiska z obszaru gramatyki literackiej – specyficznego operowania nadmiarem w narracji, osobliwym typem składni aranżującej, a także twórczym wykorzystaniem potoczności – pozwalają przyjąć się tej prozie jako opowieści entropicznej. Przede wszystkim ze względu na charakterystyczne rozproszenie energii narracyjnej, jak również kontrastujące z czytelnickimi oczekiwaniami nieuporządkowanie. Dzięki przytoczonym przykładom i odniesieniom do wybranych koncepcji badawczych z obszaru językoznawstwa uruchomić można kolejną perspektywę namysłu nad cechami tekstów autorki „Skazy”, a dzięki temu – zadać nowe pytania o wyjątkowość opowieści zawartych w tej oryginalnie poetyckiej prozie.

narracja

POTOCZNOŚĆ

PERYFRAZA

NOTA O AUTORACH:

Bogumiła Kaniewska (1964) – literaturoznawczyni, polonistka, tłumaczka, profesor nauk humanistycznych z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w historii literatury, literaturze współczesnej i teorii literatury. Autorka prac poświęconych polskiej prozie współczesnej: *Narracja pierwszoosobowa w polskiej prozie współczesnej*, *Śladami Tristrama Shandy* i *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myślińskiego* oraz książek popularnonaukowych, współautorka podręczników akademickich i szkolnych. Uprawia krytykę literacką (m.in. na łamach „Nowych Książek”), jest tłumaczką prozy anglojęzycznej, głównie literatury dla dzieci, którą zajmuje się także naukowo.

Krzysztof Skibski (1977) – językoznawca, polonista, dr hab.; pracuje na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się badaniem języka literackiego (zwłaszcza w poezji współczesnej); interesuje się również metodologicznymi problemami lingwistyki, potocznością, semantyką i frazeologią; prowadzi zajęcia z zakresu językoznawstwa współczesnego i kulturowego czytania literatury; publikuje m.in. w czasopiśmie: „Język Polski”, „LingVaria”, „Przestrzenie Teorii”, „Forum Poetyki”; jest autorem monografii *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej* (2008), *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (2017) oraz *Literackie gramatyki ciągłości i nadmiaru. Próba filologiczna* (z Jerzym Borowczykiem; 2021).

„Podoba mi się ten miszmasz”. Enumeracje Juliana Kornhausera

Magdalena Piotrowska-Grot

ORCID: 0000-0003-2058-9628

Lekturę wierszy Juliana Kornhausera rozpocznę od literaturoznawczej prowokacji, zawierającej się w stwierdzeniu: by zrozumieć tę poezję, wystarczyłoby przeczytać tylko jeden wiersz:

Jutro spuchnie twarz rytm i drwina
Zwycięzą jutro powie most
Przechodź młody człowieku napręż
Muskły sprzedaj nieufność jak
Gorączkę dzień powoli
Zdziera maskę przeciwigazową i alkohol
Płynie przez ślepe ospałe miasto
Przecina czoła i dłonie
Nikt nie zostaje w domu
Domy długimi pazurami kopią
W ziemi w poszukiwaniu
Skarbu studni mądrości i równowagi
Filareci zapalają latarenki
Które oświetlają zastawione stoły
Kancelarie gładkie fotele
Jutro moje oczy podważone
Drzazgą wiatru
Staną się zwykłą pochodnią
Symbolicznym drobiazgiem
Który ogrzewa
Niewielką rodzinę¹

¹ Julian Kornhauser, „Parę symbolicznych drobiazgów”, w: *Wiersze zebrane* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), 99. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytowania poezji Juliana Kornhausera pochodzą z tego wydania.

Tekst nie jest popisem retorycznej wirtuozerii, cały zamysł opiera się wszak na (pozornie) najprostszym zabiegu stylistycznym, jaki w ogóle badacz literatury może sobie wyobrazić.

Wszyscy wiemy, czym jest enumeracja. W całym repertuarze praktyk i chwytów pisarskich nie jest tym, czemu poświęca się wiele uwagi, ale każdy czytelnik, zwykle bez chwili zastanowienia, potrafi wskazać przykłady jej zastosowania. Przytoczony utwór jest więc nieco niedookreślonym zbiorem (zamkniętym – w dostępnej nam formie wiersza, otwartym – poprzez możliwość uzupełnień/dopowiedzeń/dopełnień elementów zbioru w procesie interpretacji), po powierzchownej lekturze mogącym uchodzić za nic wyjątkowego, to bowiem zaledwie *Parę symbolicznych drobiazgów*.

Wracając do stylistycznego zabiegu, nieco zwodnicza natura poetyki sprawia, iż nie jest on tak prosty, jak mogłoby się wydawać. Już strukturalistyczne, wstępne badania uświadamiają sobie, że wyliczenie może pełnić niezwykle złożone funkcje:

Rozważania nad zjawiskiem wyliczenia nasuwają szereg pytań z zakresu semantyki, składni, pragmatyki, teorii tekstu: czy wyrażenia wyliczane można scharakteryzować na podstawie ich właściwości semantycznych? Jaka jest maksymalna praktycznie możliwa liczba członów wyliczenia i od czego ona zależy, czyli jakie są granice wyliczenia? Czym umotywowana jest kolejność członów wyliczenia? Jakie jednostki leksykalne należące do kontekstu wyliczenia sygnalizują wystąpienie tego zjawiska? Za pomocą jakich wyrażen mogą być łączone człony wyliczenia? Czy dałoby się wyróżnić jakieś typy tekstów, których charakterystyczną właściwością (stałą lub częstą) jest wyliczanie?²

Słowem, w obliczu takiej konstrukcji zawsze rodzi się pytanie o nadrzędną zasadę, niewiódącą w tekście, o gest i tożsamość kryjącego się za owym zestawieniem podmiotu. Błędem i niepełnym odczytaniem jest więc twierdzenie, że enumeracja łączy się w literaturze jedynie z prostym wyliczeniem cech czy przedmiotów. Maciej Grochowski zaznacza, że wyliczane elementy mają zwykle przynajmniej jedną cechę wspólną, ale niekoniecznie łączą się pod względem semantycznym³. Wbrew pozorom stwierdzenie takie w ogóle nie ułatwia interpretatorowi zadania, wręcz przeciwnie, staje się przyczynkiem do myślenia o enumeracji jako niezwykle pojemnej formule, w której zawierają się wszelkie listy, katalogi, mantry, medytacje – zbiory nie tylko użytkowe, ale także niosące ze sobą dodatkowe, nieoczywiste pokłady znaczeń, na wszystkie zaś powyższe pytania, które stawia Grochowski, należałoby odpowiedzieć przy pomocy negacji, stwierdzając brak możliwości rozstrzygnięcia tych kwestii. „[Listy] Są gestem kierunkowania uwagi ku rzeczywistości spoza tekstu, mianowania, nadawania nazwy, wstępnej identyfikacji, tymczasem wyjściowo enumeracja była zabiegiem retorycznym – mnemotechnicznym”⁴. Wszelkie ciągi wyliczeniowe łączą więc w sobie po pierwsze – żywioł, a właściwie ułudę, dosłowności (uporządkowania, zbiorowości, ładu), po drugie – metaforyczności (nieskończoności, pojedynczości, kreatywności); analizie podlegać może zaś nie tylko samo zestawienie i jego składniki, ale przede wszystkim także mechanizm

² Maciej Grochowski, „Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady budowy tekstu”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1978): 133.

³ Grochowski, 137.

⁴ Roma Sendyka, „Lista”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 112.

wytworzenia, nadrzędna, niewidoczna zasada doboru elementów⁵. Lista spełnia różnorodne funkcje – to ćwiczenie mnemotechniczne utrwalające rzeczy ulotne; zbiór argumentów, rad, zasad; w końcu forma ocalenia tego, co powiedziane, zasłyszane; pozwala także zbierać elementy zaczerpnięte z zewnątrz, by opowiedzieć siebie⁶. Enumeracja, jako figura retoryczna, jest więc wewnętrznie sprzeczna, aporetyczna. To jednocześnie wielość elementów i brak – dookreślenia, sfunkcjonalizowania, osadzenia; to także unaoczniony brak czy niemożność pełni, gdyż zwykle (na pewno zaś zawsze w poezji Kornhausera) elementy enumeracji jednocześnie stanowią synekdochę, są w nim więc obecne zamiast całości⁷.

W związku z powyższym *signifiant* będzie w przypadku enumeracji zarówno językowe, jak i pozajęzykowe, reprezentowane bezpośrednio w tekście oraz w przestrzeni poza/nad tekstem: w nadrzędnej zasadzie porządkującej, w zakresie, układzie czy rytmizacji wyliczenia; warto pamiętać więc, iż dopiero analiza tak postrzeganej całości pozwala dotrzeć do *significance*⁸. Przyjrzyjmy się jednak tekstom. Wiersz *Parę symbolicznych drobiazgów* może sprowadzić na nas przekleństwo nadinterpretacji – tekst skłania bowiem, żeby obudować go niemal nieskończoną ilością semantycznych naddatków, co w obliczu kultury wyczerpania narracji nie przyniesie żadnych lekturowych korzyści. Jak więc nie wpaść w ową pułapkę (hiper)tekstu? Choć w pierwszym odruchu lekturowym może wydać się to niepotrzebnym trudem, nieprzynoszącym rozwiązań retorycznym nadmiarem, warto przyrzeć się swoistym kręgom semantycznym, które zakreśla wiersz Kornhausera.

W tekście przeważają leksemy związane z ciałem – twarz, mięśnie, czoła, dłonie, oczy. Gdybyśmy zatrzymali się przy obrazie naprężonych mięśni młodzieńca, nie odnaleźlibyśmy w owym wizerunku ciała niczego niepokojącego. Jest to jednak „ciało” XX wieku⁹ – silnie powiązane z pojęciem podmiotu, ale także z doświadczaniem; ciało, które przeszło określoną drogę, ewoluujące lub degradujące (co zależy od kierunku i charakteru owych zmian). Wystarczy bowiem przyrzeć się słowom, które w owych wyliczeniowych ciągach ze sobą sąsiadują. Dostrzeżemy wówczas okaleczenie, swoiste wynaturzenie czy zezwierzczenie, chorobę, odurzenie, napięcie – opuchliznę, długie pazury, ślepotę, ospałość, naprężone mięśnie.

W samej konstrukcji wiersza nie zachodzą jednak żadne zmiany, cały komunikat właściwie nie odchodzi od schematu wyliczeniowego. Pojawiają się przedmioty i określenia przywołujące poszczególne zmysły – wzrok (oczy, oświeclają, ślepe); słuch (rytm, powie); powonienie

⁵ Sendyka, 108–110.

⁶ Michel Foucault, „Sobą pisanie”, w: *Powiedziane, napisane Szaleństwo i literatura*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009), 306–307.

⁷ Tak opisała naturę wyliczenia Marta Baron-Milian, nie sposób nie zgodzić się z przeprowadzoną przez badaczkę analizą zjawiska. Zob. Marta Baron-Milian, „Wyliczenie/enumeracja”, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2017), 514–519.

⁸ Warto w tym kontekście zapoznać się z rozważaniami Adama Dziadka oraz Henriego Meschonnicza, którego badania stanowiły inspirację dla autora *Projektu krytyki somatycznej*. Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa, Wydawnictwo IBL, 2014), 19–22; Adam Dziadek, „Rytm i ciało. Henri Meschonnicza krytyka rytmu”, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. Marek Bieńczyk, Aleksander Nawarecki, Dorota Siwicka (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996); Adam Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999).

⁹ Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 9.

(przeciwgazową, alkohol); dotyk (gładkie, podważone), ale podmiot nie kończy na tym swoistego strumienia myśli, tekst wychodzi poza doznania somatyczne w kierunku psyche – pojawiają się w nim zwycięstwo, nieufność, tradycja, mądrość, bunt (*filareci*), równowaga, rodzina.

Powyższy porządek, sugerujący prymarną rolę podmiotu, zostaje jednak zaburzony – ludzkie cechy przybierają w nim obiekty architektoniczne: „Domy długimi pazurami kopią / W ziemi”, „Zwyciężę jutro powie most”, w mroku dzień zdziera (przeciwgazową) maskę – porządek ludzki został zainkorporowany w nierealny świat ożywionych przedmiotów. Zestawienie, zmieszanie ze sobą elementów z odrębnych systemów sprawia, że zacierają się pomiędzy nimi granice, a poszczególne cechy z łatwością przypisać można zarówno podmiotowi, jak i przedmiotowi. Tym samym zachwiana zostaje „niewinność” i przejrzystość ciągu enumeracyjnego. Mógłby to więc być przykład enumeracji chaotycznej, o jakiej pisał (m.in. w kontekście wiersza André Bretona) Umberto Eco – która służy „przedstawieniu razem tego, co absolutnie heterogeniczne”¹⁰, a może nawet enumeracji (listy) nienormalnej, jaką wskazywali Jorge Luis Borges czy – analizujący go – Michel Foucault, w której „zostaje obrócona w ruinę wspólna przestrzeń spotkań. Niemożliwe jest nie sąsiedztwo rzeczy, ale samo to miejsce, gdzie mogłyby one sąsiadować ze sobą”¹¹. I tak, i nie – kiedy powrócimy do lektury wiersza Kornhausera, właściwie nie wiemy, czy wytrąca on ze swojego semantycznego sąsiedztwa podmiot, rodzinę i dom, czy może wytwarza dla nich nowy sposób korelacji. Tym, co powstaje z owego sąsiedztwa, są: lęk przed tymi, których dotyczyć może zwycięstwo, przynoszona przez wieczór niepewność, a także napięcie, drwina. Prymarna zdaje się w tekście tęsknota za zrównoważeniem, wyciszeniem bodźców, ufnością przeważającą nad poczuciem zagrożenia, równowaga pomiędzy ciałem a intelektem, prywatnym a publicznym.

Owych *Parę symbolicznych drobiazgów*, poza uruchomionym przez tekst ogromnym zapleczem semantycznym, urasta do rangi mapy po poezji Juliana Kornhausera – prostota zabiegu, niepozorność wyliczonych elementów kryją w sobie bowiem niemal pełen przegląd motywów i tematów, które można w niej odnaleźć (napięcie pomiędzy sferą prywatną a publiczną, lęk, bunt, nieufność, odwrócenie tradycyjnych porządków, elementy surrealistyczne, pisarskie techniki awangardowe, pamięć, praca wspomnień i nad wspomnieniami, odwrócenie od podmiotocentryzmu na rzecz przedmiotów).

Taka metoda budowania tekstów – pozornie chaotycznych zestawień elementów/ludzi¹² i ich cech – powtarza się w kolejnych tomach poetyckich autora *Stanu wyjątkowego*, pojawiając się już w tomie debiutanckim:

¹⁰Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. Tomasz Kwiecień (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2009), 321.

¹¹Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, Anna Tatarkiewicz (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2007), 6.

¹²Pisał o tym w jednym ze swoich omówień Zbigniew Bieńkowski, sugerując jednak, że owemu nagromadzeniu rzeczowników w poezji Kornhausera brakuje powietrza i dystansu, co sprawia, że żaden z elementów nie przykuwa uwagi. Nie sposób nie zauważyć, iż poeta faktycznie łagodzi ten efekt w kolejnych tomach, ale ów efekt nagromadzenia nie wydaje się być brakiem umiejętności „zarządzania” przestrzenią słowną, co celowo wywołanym efektem zagęszczenia. Zob. Zbigniew Bieńkowski, „Rzeczownik”, *Kultura* (Warszawa) 26 (1973): 3.

Daty, nazwiska, jedno po drugim.
Swąd spalonych ryb, morze jak mięso
zabitego konia. Chłodne piwnice kościołów,
w nich matki wierzą w Ikarów, świeczki
parzą w oczy. Teraz twoja kolej, zakrwawiony
papier¹³.

Wiersz *Hiszpania*, inicjujący cykl *Goya*¹⁴ w tomie *Nastanie święto i dla leniuchów*, jest najlepszym przykładem korelacji ciągu wyliczeniowego i synekdochy. Żaden z wierszy, jak wskazuje nam sam autor, inspirowanych malarską twórczością Francisca Goi nie jest ekfrazą. Większość z nich zawiera w sobie elementy przemieszane z różnych dzieł, są mozaiką dystryktywnych fragmentów (w przypadku wiersza *Hiszpania* przede wszystkim kojarzyć będziemy obrazy *Rozstrzelanie powstańców madryckich*, *Grande Hazaña! Con muertos!* czy *Dorady*), nawiązują do elementów stylu, kolorystyki, uzupełnione są, niczym kolaże, zagadkami – wtętami, odwołaniami do dzieł malarskich innych artystów (bo cóż u Goi robi płonąca żyrafa!), tekstów (Saša Vegri, Hölderlin), historii („Wojna, jako wojna, socjalizm / jako socjalizm, Algieria jako Algieria...” s. 15). Ta fragmentaryczność i bezokolicznikowość nie jest jednak odwrotem od estetyki czy brakiem jej świadomości (jak ujęła ten zabieg Bożena Tokarz), lecz właśnie świadomą grą z tradycją, także tradycją estetyczną, przede wszystkim zaś (tu z kolei z Tokarową nie sposób polemizować) pozwala na zindywidualizowanie procesu odczytania, jednostkowe uzupełnienie łączliwości – „nie będzie to jedyna prawda, lecz wielość jednostkowych prawd”¹⁵.

Kiedy przyjrzymy się poetyckim tendencjom nowofalowców, dostrzeżemy, że zarówno konstrukcja oparta na paralelizmach, powtórzeniach i wyliczaniu, jak i tematyka, której zabieg

¹³Kornhauser, „Hiszpania”, w: *Wiersze zebrane*, 9.

¹⁴Zwracał na to uwagę już Piotr Bogalecki: „Jedną z najważniejszych trudności interpretacyjnych tomu *Nastanie święto dla leniuchów* wydaje się wprowadzony przez poetę podział na dwie części – *Goya* i *Brueghel* – które rozpoczynają się wierszami odsyłającymi do dzieł obu artystów. Ponieważ odwołania te nie są bynajmniej jawne i precyzyjne (np. w wierszu *Goya. Kto traci rozum, temu jawią się potwory* odnaleźć można motywy pochodzące z przynajmniej kilku dzieł hiszpańskiego malarza), spędzić można sporo czasu na poszukiwaniu w kolejnych tekstach tomu powidoków czarnych malowideł, pejzażu ze spadającym Ikarzem i innych arcydzieł światowego malarstwa. Być może jednak strategia Kornhausera jest nieco bardziej przewrotna, a inicjalna, modelująca lekturę tomu ekspozycja Goi stanowi rodzaj fałszywego tropu – to nie zakamuflowanych ekfraz tych czy innych płócien hiszpańskiego malarza należy tu szukać, lecz skoncentrować się na tekstach samych i na tych doświadczeniach, o których mówi się w nich jawnie i wprost”. Piotr Bogalecki, „Pomarańcza dla Juliana Kornhausera”, *Teksty Drugie* 4 (2019): 48.

¹⁵Zob. Bożena Tokarz, *Poetyka Nowej Fali* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990), 83: „Bezokolicznikowa relacja Kornhausera to zabieg artystyczny dający świadectwo braku świadomości estetycznej, charakterystycznego dla całego nurtu nowofalowego. Forma bezosobowa, a szczególnie jej odmiana bezokolicznikowa, są pozbawione indywidualnie realizowanej łączliwości semantycznej. Jeżeli można określić łączliwość strukturalną bezokolicznika w granicach istniejącego systemu językowego, to jej substancjalne wypełnienie pozostaje polem możliwości indywidualnych. Zakładając, że prawda leży w autentyczności i w zobiektywizowanej relacji, zapis bezokolicznikowy nie deformuje i nie nadinterpretowuje przedstawionej sytuacji. Jeżeli jest autentyczny, czyli obiektywny, to powstaje opis prawdziwy, przy czym nie będzie to jedyna prawda, lecz wielość jednostkowych prawd, powstających na zasadzie asocjacji implicite w stosunku do prezentowanych bezokoliczników; a więc i w takim przypadku nie można dokonać całkowitej neutralizacji języka. Konsekwentne użycia takiej formy powodują niewątpliwie oszczędność słowa i odczłowieczenie poezji. Podjęta przez Kornhausera droga od ekspresjonistycznego patosu połączonego z apelatywnością stylu do bezokolicznikowego skrótu — jest jedną z konsekwencji płynących z analizy tradycji. Żart bezokolicznikowy odbija bowiem ekspresjonistyczną (choć nie tylko) telegraficzność, a ponadto stanowi przykład skumulowanej aktywności słowa, które bez konkretyzacji znaczy niewiele”.

ów towarzyszy, stanowi dla poetów tego nurtu jeden ze wspólnych (ostatecznie niewielu) mianowników. Wystarczy w tym celu porównać wiersze Juliana Kornhausera, Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, a nawet Adama Zagajewskiego z lat 70. ubiegłego wieku. Jak pisał bowiem Dariusz Pawelec: „Myślę, że miast o «poetyce zbiorowej» możemy raczej mówić w przypadku Pokolenia 68 o zespole ulubionych chwytów, których nagromadzenie w tekście pozwala odczytać jego nowofalowy rodowód”¹⁶.

Mnogość opracowań politycznych konotacji w twórczości nowofalowców zwalnia mnie poniekąd z obowiązku powtarzania znanych nam wniosków, nic jednak nie oddaje prawdy o sytuacji artysty pozbawionego prawa do wolności słowa lepiej niż właśnie słowa. Owe warunki tworzenia w PRL, prawdę o ciągłym lęku, kłamstwie i manipulacjach w języku władzy najwyraźniej oddają wiersze Kornhausera zgromadzone w tomie *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, wśród których znalazł się także tekst *Urząd poezji*:

Państwo zdejmie naród
 Państwo zdejmie ojczyznę
 Państwo zdejmie barykadę
 Państwo zdejmie wypadki grudniowe
 Państwo zdejmie niektóre nazwiska
 Państwo zdejmie sztandary
 Państwo zdejmie Żydów
 Państwo zdejmie Wolną Europę
 Państwo zdejmie marzec
 Państwo zdejmie tytuły rangi i stopnie
 Państwo zdejmie tryb rozkazujący
 [...]

Państwo jest najwybitniejszym poetą polskim
Urząd poezji, s. 129

Paralelna konstrukcja nie pozostawia wątpliwości co do znaczenia leksemu „państwo”. Powtarzany wciąż w anaforycznych frazach, dekonstruujących nadrzędną zasadę działania aparatu władzy, staje się synonimem semantycznej zamiany. Zamiany, która polegać ma na manipulacji, inwigilacji i zniszczeniu – zatarciu słów i ich znaczeń w słowniku oraz pamięci. W wygłosowym wersie utworu zawiera się jednak podwójność – nie chodzi przecież o zrównanie poezji z mistyfikacją czy manipulacją, przynajmniej nie jedynie o to. Poetyckie idiomatyzowanie zaprzęgnięte zostało do wykreowania nowej rzeczywistości, nad-używane jako narzędzie dezinformacji. Kornhauser unaocznia w ten sposób niebezpieczeństwo języka, groźbę wynikającą z pozornie drobnych przesunięć semantycznych. Owe językowe permutacje wydawać się mogą nieszkodliwe, ale z czasem, powtarzane i osadzone w świadomości odbiorców, zajmują miejsce oryginalnych fraz i zdarzeń – poeta, wykorzystując strukturę

¹⁶ Dariusz Pawelec, „Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego”, w: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, red. Krzysztof Krasuski (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994), 125.

powtarzanej frazy, obnaża działanie nowomowy¹⁷. Dodaje jednak coś od siebie – ironiczny koncept państwa jako najwybitniejszego polskiego poety, który tak naprawdę (w ustach poety właśnie) stanowi swego rodzaju wyzwanie.

Restytuowany przez czytelnika gest podmiotu¹⁸ wywołuje w końcu efekt odwrotny do pierwotnie zamierzonego – wystarczy odzyskać zamienione/zmienione zdarzenia poprzez odczytanie wiersza, by zniwelować „państwo”, a odzyskać: zakłamanie wypadki grudniowe, Marzec ’68, wygnanych z Polski czy ukrywających swoją tożsamość Żydów, ale także odczarować „magię językową”, za pomocą której rozkaz spełnia warunek. Potrzebna jest do tego jednak znajomość faktów – zeznania naocznych świadków (którzy z wiadomych względów nie mogli odnosić się do prawdziwego przebiegu wypadków) lub edukacja przyszłych pokoleń (co wymaga nie tylko konieczności uzupełniania i faktograficznego sprawdzania narracji historycznej, ale także uwzględniania ludzi i wydarzeń – emocji im towarzyszących, czyli lektury retroaktywnej).

W tak pojmowanej filozofii języka kryje się ta wartość poezji, o której pisali Julian Przyboś czy Jan Brzękowski¹⁹:

W istocie, w nowoczesnej poezji dokonuje się wysiłku twórczego, który można by przyrównać do procesu chemicznego, zwanego polikondensacją. Obraz poetycki jest jakby tym polikondensatem, co ze słów i idiomatów, stwarza (jak w chemii z podstawowych cząsteczek powstaje związek wielocząsteczkowy, zmieniając ich skład chemiczny) nowy sens nie dający się sprowadzić do wszystkich cząstek składających się na ten polikondensat. I jak w procesie chemicznym wydziela się przy tym woda... te wszystkie mało ważne słówka i określenia, nieodzowne w nieskondensowanej, niewiązanej mowie prozy²⁰.

Efekt taki osiąga Kornhauser niejednokrotnie właśnie przy pomocy poetyckiego gestu powtarzania, wyliczania, różnych form paralelnych zestawień. Po ten właśnie zabieg zdaje się też sięgać najczęściej, na różnych etapach twórczości.

Po wielu latach od nowofalowego debiutu, w tomie *Tyle rzeczy niezwykłych. Wiersze dla Agatki*, zamieści Kornhauser wiersz o tym samym tytule:

Moja skakanka, wężyk czterolistny.
Moja piosenka, drgająca gałązka.
Mój sweterek, mruczący niedźwiedź.
Moja szpulka i igła, iskierki w nocy.

¹⁷O mechanizmach nowomowy, kompozycjach słownych, ale także psychologicznym wymiarze działań opartych na języku (nie tylko w Polsce Ludowej, ale także na współczesnej polskiej scenie politycznej) pisał Michał Głowiński: *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2009).

¹⁸Gestu i podmiotu rozumianych właściwie tak, jak za Foucaultem opisuje gest podmiotu i jego nie-obecność w tekście Giorgio Agamben: „Z tego właśnie względu autor wyznacza również granicę, której żadna interpretacja nie może przekroczyć. [...] Podmiotowość wyłania się tam, gdzie żywa jednostka krzyżuje się z językiem, i rozgrywając się w nim bez reszty, obnaża w geście swoją fundamentalną nieredukowalność do tej gry.” Giorgio Agamben, *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 91–92.

¹⁹Zob. Jan Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia* (Wydawnictwo Literackie: Kraków, 1976).

²⁰Julian Przyboś, „Sens poetycki”, w: *Sens poetycki*, tom 1 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967), 50.

Tyle moich rzeczy niepodobnych
do zwykłego garnuszka i kratkowanej kartki.

Niezwykłość owym przedmiotom nadaje w oczywisty sposób perspektywa dziecka, a przede wszystkim „związek przynależności”. „Mojość” zdaje się zmieniać status przedmiotów – generuje ich swojskość lub pozwala na oswojenie właściwości, kształtów, nazw:

W ramach utworu Kornhausera ów świat rzeczy z dzieciennego kuferka otrzymuje dodatkowo co najmniej jeszcze dwie charakterystyki. Przede wszystkim jest to rzeczywistość przedmiotów „moich”, wyznaczająca oswojoną przestrzeń „mojości”. Po drugie zaś, w świecie tym rzeczy okazują się „niezwykłe” i „niepodobne”. [...] Świat „mojości” okazuje się pewną alternatywą wobec tego, co zwykłe, ale także wobec tego, co niepokoi już samym brzmieniem²¹.

Do stwierdzeń Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego, dla którego wiersz staje się pretekstem do analizy pojawiającego się w poezji Kornhausera języka dziecięcego, należy dodać jeszcze jeden, istotny zwłaszcza w kontekście enumeracji, wniosek. Owa „kratkowana kartka” jest nie tylko atrybutem świata dorosłych, pism, donosów, zagrożeń. To przede wszystkim narzędzie porządkujące – nic bowiem nie przysłuży się konkretyzowaniu, funkcjonalizowaniu, uporządkowywaniu bardziej niż kartka w kratkę (dziś zapewne jeszcze tabelki w Excelu). Nie bez powodu zeszyty w kratkę zarezerwowane są dla przedmiotów ścisłych, a w linię (która wbrew pozorom również ogranicza, zapewnia jedynie linearny czy bardziej liniowy ciąg myśli, w jednym tylko porządku – horyzontalnym) do nauki przedmiotów humanistycznych (choć badania potwierdzają, że łatwiej nauczyć się kształtów liter właśnie przy pomocy kartki w kratkę)²². Świat dziecięcej wyobraźni, nieskrępowanej jeszcze wymogami, ale także gwarantującej poznanie poszczególnych wycinków świata, ukazuje w wierszu wyliczenie, w którym gubi się nawet funkcja poszczególnych elementów (czy mruczący niedźwiedź to jeden z przedmiotów, czy tylko metaforyczne skojarzenie dookreślające ulubiony sweterek? – powrócę do tego pod koniec akapitu, gdyż od przyjętej tu perspektywy zależy lektura całości tekstu). Pisząc o genealogii kołysanek, Dariusz Pawelec zaznacza, że pierwotnie, oparte na ludowych pieśniach, zawierały elementy służące wyciszeniu: „Zespół pieśniowych chwytów (powtórzeń, refrenów, paralelizmów) ewokuje spokój i łagodność, buduje nastrój sprzyjający wyciszeniu, umożliwia odejście od rzeczywistości w świat baśniowy”²³. W utworze Kornhausera mamy do czynienia z owym odejściem do realnego świata, ale ukojenie zdaje się jedynie pozorne. Budujące tekst wyliczenie (wbrew przypisywanej liście funkcji porządkującej) odzwierciedla świat eklektyczny, ustawiony (pozornie) w opozycji do brutalności (oddanej tutaj, poza kratkowaną kartką, także za pomocą nagromadzenia głosek – w rzeczach dziecięcych miękkich i szeleszczących, w wersji wygłosowym „do zwykłego garnuszka i kratkowanej kartki” twardych, dźwięcznych)

²¹Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Zapomniany język Kornhausera. Glosy do wiersza *Tyle rzeczy niezwykłych*”, w: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. Adrian Gleń (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego: 2011), 173.

²²Warto zapoznać się z innymi tekstami poetyckimi, które sfunkcjonalizują metaforę zeszytu/kartki w kratkę (Urszula Koziół *Pochwała zeszytu w kratkę*, Krystyna Miłobędzka *** [*zagubiona i przywiązana...*]; Jerzy Jarniewicz *Zeszyt do rachunków*), a które w swojej monografii interpretuje Kamila Czaja. Zob. Kamila Czaja, *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018).

²³Dariusz Pawelec, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 33.

i codzienności człowieka dorosłego – zwykłej, wpisanej w odpowiednie kratki, wynikającej jakby właśnie z uporządkowania, które zabija wyjątkowość. Ciąg enumeracyjny pozwala jednak Kornhauserowi na przemycenie w wierszu jeszcze jednej zagadki – świat dziecięcego kufka jest, owszem, mój, niezwykły, niepodobny – ale także wewnętrznie sprzeczny. Czy zagrożeniem jest bowiem tylko zwykły garnuszek i kratkowana kartka? Nie, niebezpieczeństwo kryje się także w leksemach z pierwszego porządku – mrużący niedźwiedź nie jest misiem czy niedźwiadkiem (a użycie zdrobnienia byłoby zupełnie uzasadnione), wężyk, drzenie gałązki, nocne iskierki, czterolistny amulet „na szczęście” – ozywające, przeistaczające się przedmioty nie są całkowicie bezpieczne, ich status nie jest jednoznaczny; to świat niezwykły, ale w związku z tym także nieprzewidywalny. W ciągu przedmiotów pojawiają się więc i takie, które konotują element grozy. Nic w tym jednak dziwnego, bywa ona stałym punktem wyliczanek, kołysanek czy dziecięcych zabaw²⁴, to dorośli zwykli lękać się bardziej – ich „groza” jest zwykle skonkretyzowana, nazwana, realna, do czegoś podobna; zawarta w donosach, raportach, opresjach.

Enumeracja, jako zabieg retoryczny wyjątkowo nieskomplikowany i czytelny, pozornie łatwy do sfunkcjonalizowania w procesie analizy tekstu, nie stała się właściwie wyróżnikiem niczyjej poetyki, trendem, zaszufladkowanym w przestrzeni teorii chwytem wyjątkowym – niezaprzeczalnie jednak kojarzymy ją z twórczością Juliana Tuwima, zwłaszcza z niezapomnianymi wręcz ciągami wyliczeń *Balu w operze*:

I znów
I znów
I jeszcze raz,
Za bilet, za nóż, za wodę, za gaz
Za armatę, musztardę, podkowę, protekcję,
Za ślub, za grób, za schab, za lekcję...²⁵

O kolekcjach Tuwima (głównie na przykładzie *Kwiatów polskich*) tak pisze Piotr Michałowski:

Podczas gdy kreowana fikcja fabularna rozwija się w śmiałe ciągi i sploty, warstwa dokumentalna osadza się raczej w okrucinach, epizodach, czasem fragmentarycznych wątkach, a najlepiej się realizuje nie w „małych narracjach”, ale – chciałoby się rzec – w wielkich enumeracjach²⁶.

Tak postrzegana enumeracja nie jest już jedynie prostym zabiegiem porządkującym, lecz stanowić może odpowiedź na rodzący się lęk przed wyczerpaniem, a ostatecznie przed upadkiem metanarracji. Dodać należy tu wnioski wysnute przez Pawła Bukowca: „To w nim [*Balu w operze* – uzupełnienie moje M.P.-G.] *enumeratio* zaczyna funkcjonować jako specyficzny chwyt

²⁴Wystarczy zapoznać się z syntezą zawartą w artykule Katarzyny Slany. Zob. Katarzyna Slany, „Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym”, *Literatura Ludowa* 1 (2017): 3–19.

²⁵Julian Tuwim, *Bal w operze* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006), 42.

²⁶Piotr Michałowski, „Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima”, *Teksty Drugie* 62, nr 3 (2000): 19.

(bez)sensotwórczy²⁷”, oraz Annę Węgrzyniakową, która zauważa, że Tuwim stosuje wyliczenie, „gdy prezentuje świat niekoherentny, niezrozumiały z punktu widzenia racji ludzkich²⁸”. Enumeracja w poezji Kornhausera niejednokrotnie uruchamia podobne mechanizmy, tak jak w wykonaniu twórców awangardowych daleko jej do narzędzia redukującego nieporządek, staje się raczej owym niedookreślonym Tuwimowskim „wszystkim za wszystko”.

Pojawia się pytanie, czy enumeracyjne ciągi w poezji Kornhausera są odpowiedzią na lęk przed deficytem, stanowią próbę ocalenia, gromadzenia, czy może właśnie są działaniem mającym na celu zapanowanie nad nadmiarem. Czy zawsze wynikają tylko z jednego z tych przeciwnych zjawisk? Czy nie mogą wynikać z implozyjnego spotkania zagrożenia nadmiarem i deficytem jednocześnie? Wszystko wskazuje bowiem na połączenie obu tych zjawisk i wynikające z tego, wzajemnie uzupełniające się zagrożenia. Jak pisze Przemysław Czapliński:

„Nadmiar” implikuje miarę, czyli możliwość wyznaczenia czegoś „w sam raz” – określonego, dającego ogarnąć, poznać, uporządkować. Jeśli istnieje „miara”, to istnieje także możliwość wskazywania tego, co ją przekracza, co jej zagraża, co się poza nią wylewa, co do niej nie pasuje i w niej się nie mieści²⁹.

Kornhauser takiej miary nam nie wyznacza, więc wrażenie ewentualnego nadmiaru, nagromadzenia czegoś, co zbędne, może być jedynie subiektywnym odczuciem czytelnika. Ustalić miary nie sposób, skoro poeta raczej przekracza granice (jawa i sen, świat dziecka i dorosłość, powaga i humor), miesza zbiory i porządki pozornie odległe (kultura i natura, realne i wyobrażone, materialne i abstrakcyjne), nie dając nam właściwie punktu odniesienia. Obie kategorie będą więc pojawiały się w poszczególnych wierszach zamiennie i na prawach ekonomicznej wymiany³⁰ – wyliczenie będzie zarówno odpowiedzią na chaos nadmiaru, próbą zapanowania nad wielością, jak i dążeniem do ocalenia wymienianych elementów przed deficytem (zapomnienia, zniszczenia, zmiany). Staje się także sposobem ucieczki – skreślić niepotrzebne może ktoś inny, wybór (który jest, jak już wspomniałam, gwarantem wolności i jednocześnie obarcza przytłaczającą odpowiedzialnością) nie spoczywa jedynie na podmiocie. Enumeracja jest w tym kontekście także poszukiwaniem, eksplorowaniem *signifiants* i skompilowanych z nimi *signifié*; nie chodzi tu jednak o to, aby odpowiednie dać rzeczy słowo, ale raczej żeby niczego nie pomijać, pozostawiać otwartość, przyjrzeć się szeregom możliwości (choć powoduje to zagubienie, a nadmiar generuje zagrożenie pustką) i umykającym sensom. Dramaturgia i uwodzicielskie piękno zawarte w akcie poszukiwania słowa ostatecznego, słowa, „przed którym nie ma ucieczki”³¹, jest oczywiście poetycką grą, w której kryje się niezwykła semantyczna kondensacja.

²⁷Paweł Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), 114.

²⁸Anna Węgrzyniak, *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 125.

²⁹Przemysław Czapliński, „Literatura i nadmiar”, *Kultura Współczesna* 1 (2013): 121.

³⁰Wymianę należy rozumieć tutaj tak, jak pisał o niej Michał Paweł Markowski, czyli, za Lévi-Straussem, jako wspólny mianownik wielu zróżnicowanych działań społecznych, jako element naturalnej negocjacji warunkującej dzieło sztuki, która przecież zachodzi także w trakcie odczytywania enumeracyjnych ciągów poezji Kornhausera, niedookreślonych, dekontekstualizujących się dziś, a jednocześnie ukontekstwowionych tak wyraziście przez czas, w którym powstawały (w przypadku pierwszych tomów poetyckich). Zob. Michał Paweł Markowski, „Reprezentacja i ekonomia”, *Teksty Drugie* 4 (2004): 11–27.

³¹Kornhauser, „Tyle słów”, w: *Wiersze zebrane*, 239.

Analiza tylko wybranych wierszy Kornhausera unaocznia ważkość i popularność omawianego chwytu w jego poezji. Enumeracja jest w niej nierozzerwalnie połączona z metonimią czy *pars pro toto*:

Rośnie nasza sława jak krzywa produkcji stali
Rośnie nasz spokój jak hotel szwedzki
Rośnie nasza poezja jak nienawiść której
Zrywamy kartki
Zrywamy kartki
Kartki
Kartki
Kartki
Kartki

Teraz kiedy się obudziłem, s. 116

Zakończenie wiersza *Teraz kiedy się obudziłem* wymaga od czytelnika rekonstrukcji, choć jednocześnie jest on w tym procesie skazany na porażkę niedokończenia. Nie chodzi nawet o narzucające się i dość oczywiste odszyfrowanie metafory zrywanych kartek, ale o konstrukcyjną zmianę, którą w dość narracyjnym ciągu wiersza wywołuje końcowe anaforyczne wyliczenie. Chaos – zderzenie wszystkiego, co policzalne, co wyliczyć się udało („przyjaciół, którzy mówili...”, „grzechy”, a wcześniej tysiące krawatów, które przymierza zamknięty w szafie Andrzej Bursa) – zapowiadany jest właściwie w całości tekstu, wytrącając z ram dykcję pozornego uspokojenia: „Teraz kiedy się obudziłem / [...] / Zrozumiałem że / Wszystko łącznie z dniem o różowym wnętrzu / Było grą solidną wymyśloną przez nas samych grą”. Odpowiedzi nie stanowi odcięcie się od informacji, wykreowanie nieosiągalnego szczęścia, wszystko ulega bowiem ciągłej dekonstrukcji: „Szał wiosny okazał się tłustym nadrukiem na pierwszej / Stronie dziennika” (s. 115). Co ciekawe, niepokój nadchodzi wtedy, kiedy pozornie wiersz dociera do miejsca ekonomizacji języka: „Zacząłem używać nowych słów które / Były bardzo wyszukane / Jak ty on ona ono my wy oni” (s. 115), długie frazy zamieniły pojedyncze, ale właśnie niosące znaczenie, odzyskujące słowa. Na ów „ekonomiczny” aspekt – odzyskiwanie, przywracanie, uobecnianie – wskazuje nie tylko zmiana formy, ale także dobór leksemów – liczenie, wyliczanie, rosnąca krzywa produkcji, rachunek sumienia, w końcu zaś osłabienie, spadek wartości: „W gazetach ciągle pisano o dewaluacji”. Jak jednak ocalić coś, czego nazwać nie możemy (cenzura jest tu tylko jedną z przyczyn), nie potrafimy, nie potrafimy jeszcze nazwać lub nawet nie wiemy, że oto ulega zatraceniu (pisano o dewaluacji, ale co jej podlega, możemy odkryć dopiero w pewnym odwróconym porządku – dopiero po wyrwaniu zjawiska z otchłani zapomnienia można stwierdzić, że coś mu uległo).

Adrian Gleń pisał o enumeracjach Kornhausera jako jednej z technik takiego właśnie ocalania:

Figura klasycznej *enumeratio* bardzo często towarzyszy Kornhauserowi w wypowiedzianiu „magmy terazniejszości”. Niedająca się scałić *in statu nascendi et scribendi* rzeczywistość – pozostająca w stanie „potencjalności obrazu”, z którego wyrugowane są wszelkie wiązania, gdzie niemożliwe jest widzenie całości, systemu odniesień i korelacji między rzeczami i zjawiskami zachodzącymi tu i teraz – poddaje się już tylko procedurze drobiazgowego wyliczenia, które uchronić ma, choć na chwilę, przed grozą ubywania³².

³² Adrian Gleń: „Marzenie, które czyni poetą”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2013), 273.

Kornhauser zdaje się jednak świadomy, iż wiersz nie może tego zadania spełnić, lecz jedynie nakreślić proces, odzwierciedlić mechanikę zapominania (lub celowego zacierania śladów istnienia); owo nieskończone wyliczanie nie generuje porządku, tylko właśnie niewyczerpaną nieskończoność listy; nie zbieramy kartek, ale je zrywamy, tonąc w bezsilnym nagromadzeniu.

W duchu awangardowych eksperymentów – minimalistyczna forma nie ma za zadanie maksymalnej komunikatywności, jasności informacji. Metonimiczny – czy w poniższym przypadku synekdochiczny...³³ – ciąg i jego nieograniczone niczym rozwijanie może zakończyć jedynie językowa „przemoc” silnej kontry, zaburzenie rytmu:

Przyjaciele, rynek, miasto,
sklepy, sól, czas, idą,
jadą, czytać, oglądać, południe,
zdjęcia, Bourvil, szyba,
pieniądze, dziecko, jeszcze tylko
chwila i powiew wiatru.

*** [*Przyjaciele, rynek, miasto...*], s. 159

Wyliczane elementy, każdy skorelowany z wielością innych, stanowiący jedynie namiastkę, część, umieszczone obok siebie, jeden po drugim, zwieńczone przerzutnią „jeszcze tylko...” – nie stają się porządkującym katalogiem, wywołują raczej lękliwą zadyszkę; dopiero przerywanie ciągu enumeracyjnego pozwala na osiągnięcie wytchnienia. Choć nie jest to wyrażone wprost, w wygłosowy wers widocznie wpisana jest metafora (złapania) oddechu. Analizując tę metaforę w poezji Barańczaka, Pawelec zaznacza, że:

Metafora „oddechu” oddawać miała według „nowofalowców”: „zwycięstwo żądnych swobody płuc jednostki nad dusznym światem społecznych układów”. Możliwość oddychania jest równoznaczna z możliwością mówienia, artykułowania swoich poglądów a nawet możliwością krzyku w ich obronie³⁴.

W przypadku zacytowanego wiersza Kornhausera oddech poprzedzić musi rozproszenie³⁵, wyrwa w natłoku spraw codzienności, ludzi, czynności – konieczna jest zmiana, zaburzenie ciągu, „powiew wiatru”.

³³ „A przecież wiemy od Chomskiego, że wszelka taksonomia staje się godna uwagi dopiero jako składnik jakiejś teorii predyktywnej. W przypadku całej retoryki, w szczególności zaś tropów, głównym zadaniem teorii predyktywnej byłaby więc próba odpowiedzi na następujące pytanie: w jakich warunkach dane wyrażenie językowe nabiera znaczenia przenośnego?” Nicolas Ruwet, „Synekdochy i metonimie”, tłum. Aleksander Wit Labuda, *Pamiętnik Literacki* 68 (1977): 265.

³⁴ Dariusz Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1992), 123–124.

³⁵ Zwrócił na to uwagę już Jacek Gutorow, nie rozwijając jednak interpretacji tego zabiegu: „Autor *Stanu wyjątkowego* dość wcześnie zaproponował czytelnikom wiersze, które w swoim minimalizmie i ascetyzmie stanowiły kontrpropozycję wobec wierszy zaangażowanych społecznie czy politycznie. [...] Kilka wersów, prosta enumeracja, nagle zawieszenie toku myśli [...]”. Oczywiście nie zawsze w przypadku tych miniatur mamy do czynienia z odejściem od zaangażowania, wiele też zależy od tego, jak je w kontekście poezji zdefiniujemy. Owo zawieszenie głosu, zaburzenie rytmu jest dla poezji Kornhausera dość dystynktywne i pomimo poetyckiej ewolucji powtarza się niemal we wszystkich tomach. Zob. Jacek Gutorow, „Języki Kornhausera”, w: *Było nie minęło*. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera, red. Gleń, 108.

Powróć jeszcze do wiersza *Tyle rzeczy niezwykłych*. Najbardziej interesujące zdaje się wprowadzone w utwór odwrócenie porządku. Swoje rozważania rozpoczął mikroanalizą utworu *Parę symbolicznych drobiazgów*. Miano „paru drobiazgów” zdaje się sugerować pewną bagatelność przedstawionej kolekcji – dopiero w procesie interpretacyjnych dopowiedzeń okazuje się, iż zawierają one spory symboliczny potencjał, szybko więc stwierdzamy, że w dookreśleniu ich mianem „drobiazgów” kryje się poetycka ironia, a samo zestawienie i rządząca nim zasada są równie symboliczne, gdyż w swej niekompletności otwierają czytelnika na nieskończoną ilość możliwych uzupełnień, tworząc swoiste uniwersum ludzi, przedmiotów, emocji. Pod mianem „tylu rzeczy niezwykłych” kryje się zaś zaledwie kilka przedmiotów, które nie zawierają w sobie pozornie żadnego niemal pierwiastka niezwykłości. Należy przyrzeć się jednak przede wszystkim perspektywie – w pierwszym cytowanym wierszu osadzeni jesteśmy niemal w nadrealistycznej konwencji, niedookreślonym świecie znajdującym się na granicy pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Lecz tajemnica powyższego zbioru zawiera się nie w jego elementach, tylko w ich statusie – „mojności” i „niepodobieństwa”.

Enumeracja, siłą rzeczy generująca także ciągi metonimiczne, spełnia w tej poezji wiele zadań, stanowi swego rodzaju metodę „zalaminiowania” elementów rzeczywistości, ale jest przede wszystkim sposobem zobaczenia rzeczy na nowo, wydobywania ich z przeszłości, retroaktywnego odzyskiwania, choć w odmienionej, niepełnej formie. To zdecydowanie rodzaj awangardowego z ducha eksperymentu, prowadzącego także do odzyskiwania i uchwycenia samego siebie, tego, co kształtuje podmiot wiersza.

Nie jest to dla pisarza jedynie mechanizm powtarzania, ale uchwycenia niepowtarzalności, przejawiającej się w nieprzewidywalności ciągu. Nie chodzi o uchwycenie konkretnego, odzyskiwanie przeszłości czy modelowanie przyszłości. Te specyficzne dla Kornhausera konstrukcje poetyckie (jak widać powyżej, także prozatorskie) nie stanowią jedynie zapisu codzienności czy formy raportowania rzeczywistości. Pozostawiając wymienione elementy poza kontekstem, poeta niejako kreuje zupełnie nową rzeczywistość, pozostającą na granicy pomiędzy tekstem a jego odczytaniem; tworzy w ten sposób specyficzne metafory (czy całe ich zespoły), realizując niejako własne postulatory „realizmu nienaiwnego”:

Metafora powstaje na granicy rzeczywistości i rodzącego się dopiero słowa, a nie w obrębie samego języka, jak sądzą poeci „lingwistyczni”, dla których światem pozajęzykowym jest język mówiony. Metafora jest wyprzedzeniem podziału na dane zmysłowe i pojęcia, jest samym poznaniem. Nie staje się ona zamkniętą konkretyzacją, ostatecznym modelem rzeczywistości, ale jej wyrazem, jedną z możliwych interpretacji, która powstaje przez zestawienie ze sobą elementów intelektualnych z sensualnymi³⁶.

Oczywiście pozostać należy w pewnej sferze podejrzania i nieufności wobec owej autointerpretacji; nie zabraknie w poezji Kornhausera także konstrukcji dość empirycznych, nie dekonstruujących, lecz właśnie konstruujących i ugruntowujących pewne mityczne struktury, nie

³⁶ Julian Kornhauser, „Realizm nienaiwny”, w: *Krytyka zebrana*. T. II, red. Adrian Gleń, Jakub Kornhauser (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2019), 311.

zabraknie także metafor językowych zapożyczonych od poetów lingwistów, choć faktycznie zdarza się to zdecydowanie częściej w tomach późniejszych.

W ramach enumeracyjno-metonimicznych struktur poezji Kornhausera mamy w pewnym stopniu do czynienia także z próbą uchwycenia chwili, ironicznym komentarzem, czy nawet z elementami świeckiej, nowoczesnej epifanii, o której pisał Ryszard Nycz:

Krótko mówiąc, nowoczesne epifanie są objawieniami – raczej świeckimi niż boskimi – tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), poszczególne (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), momentalne (nie tego, co wieczne i niezmiennie) oraz ucieleśnione, realnie istniejące (a nie tego, co idealne i czysto duchowe)³⁷.

Poezja nie pełni, według autora *Za nas, z nami*, funkcji jedynie „ilustrowania dominujących uniwersaliów”³⁸, jednak określenie owych ciągów enumeracyjnych mianem epifanii to (wbrew pozorom) w wielu przypadkach uproszczenie, część z nich zdaje się bowiem przynosić uchwycenie momentu przedepifanijnego, nie tworzenie, tylko „zabieganie o nową rzeczywistość”³⁹.

Podsumowując – w czasie lektury tych tekstów, choć nie będzie to główny interpretacyjny *imperativum debitum*, warto pamiętać, iż dla Kornhausera niezwykle istotna była demaskacja językowych mechanizmów. Nie zmienia to jednak faktu, iż język staje się dla pisarza także narzędziem – porządkowania, ocalania, zatrzymywania chwil nie w obrazach, fotografiach, rozbudowanych opisach, tylko przy pomocy drobnych elementów, przeblysków, za którymi kryją się imperia znaczeń i odniesień:

[...]
nie wiedzieć czemu
wszystko się pomieszało
[...]

tam i tu tu i tam tam i tam
góry tęcze samba i otwarte drzwi
tam i tu tu i tam tam i tam
oczy jak księżycy słowa urywane
tam i tu tu i tam tam i tam
za siebie kamyk przed siebie ryż
rzucasz chwilo kosmiczna

Chwila, s. 486

³⁷Ryszard Nycz, „Poetyka epifanii a modernizm. Od Norwida do Leśmiana”, *Teksty Drugie* 4 (1996): 21.

³⁸Kornhauser, „Realizm nienaiwny”, 311.

³⁹Kornhauser.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Profanacje*. Przetłumaczone przez Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Baron-Milian, Marta. „Wyliczenie/enumeracja”. W: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Zredagowane przez Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter. Aleksander Nawarecki. 514–519. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2017.
- Bieńkowski, Zbigniew. „Rzeczownik”. W: *Kultura* (Warszawa) 26 (1973): 3.
- Bogalecki, Piotr. „Pomarańcza dla Juliana Kornhausera”. W: *Teksty Drugie* 4 (2019): 48.
- Brzękowski, Jan. *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- Bukowiec, Paweł. *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. „Zapomniany język Kornhausera. Głosy do wiersza *Tyle rzeczy niezwykłych*”. W: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*. Zredagowane przez Adrian Gleń. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011.
- Czaja, Kamila. *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Czapliński, Przemysław. „Literatura i nadmiar”. *Kultura Współczesna* 1 (2013): 121.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2014.
- – –. „Rytm i ciało. Henri Meschonnic krytyka rytmu”. W: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*. Zredagowane przez Marek Bieńczyk, Aleksander Nawarecki, Dorota Siwicka. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996.
- – –. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Eco, Umberto. *Szaleństwo katalogowania*. Przetłumaczone przez Tomasz Kwiecień. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2009.
- Foucault, Michel. *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przetłumaczone przez Tadeusz Komendant, Anna Tatarkiewicz. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2007.
- Foucault, Michel. „Sobą pisanie”, W: *Powiedziane, napisane Szaleństwo i literatura*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak, 306–307. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Gleń, Adrian. „*Marzenie, które czyni poetą*...” *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2013.
- Głowiński, Michał. *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*. Wydawnictwo Universitas: Kraków, 2009.
- Grochowski, Maciej. „Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady budowy tekstu”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1978): 133.
- Gutorow, Jacek. „Języki Kornhausera”. W: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*. Zredagowane przez Adrian Gleń, 108. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011.
- Kornhauser, Julian. „Realizm nienaiwny”. W: *Krytyka zebrana*. T. II. Zredagowane przez Adrian Gleń, Jakub Kornhauser, 311. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2019.
- – –. *Wiersze zebrane*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Markowski, Michał Paweł. „Reprezentacja i ekonomia”. *Teksty Drugie* 4 (2004): 11–27.
- Michałowski, Piotr. „Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima”. *Teksty Drugie* 62, nr 3 (2000): 19.
- Nycz, Ryszard. „Poetyka epifanii a modernizm. Od Norwida do Leśmiana”. *Teksty Drugie* 4 (1996): 21.
- Pawelec, Dariusz. „Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego”. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Zredagowane przez Krzysztof Krasuski, 125. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994.

- – –. *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- – –. *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1992.
- Przyboś, Julian. „Sens poetycki”. W: *Sens poetycki*, tom 1, 50. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Ruwet, Nicolas. „Synekdoch i metonimie”. Przetłumaczone przez Aleksander Wit Labuda. *Pamiętnik Literacki* 68 (1977): 265.
- Sendyka, Roma. „Lista”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 112.
- Slany, Katarzyna. „Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym”. *Literatura Ludowa* 1 (2017): 3–19.
- Tokarz, Bożena. *Poetyka Nowej Fali*, 83. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990.
- Tuwim, Julian. *Bal w operze*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006.
- Węgrzyniak, Anna. *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.

SŁOWA KLUCZOWE:

lista

JULIAN KORNHAUSER

enumeracja

ABSTRAKT:

W artykule analizuję sposób sfunkcjonalizowania enumeracji w poezji Juliana Kornhausera, przyglądając się różnym etapom twórczości poety. Enumeracja spełnia w tej poezji wiele zadań, stanowi swego rodzaju metodę „zalaminiowania” elementów rzeczywistości, ale jest przede wszystkim próbą wydobywania rzeczy i wspomnień z przeszłości, retroaktywnego ich odzyskiwania, choć w niepełnej formie. To zdecydowanie rodzaj awangardowego z ducha eksperymentu, prowadzącego do uchwycenia tożsamości podmiotu.

Podążając za myślą Umberto Eco czy Michela Foucaulta, którzy (każdy na swój sposób) w swoich pracach odnosili się do nieskończonych możliwości wykorzystania oraz różnych form wyliczenia, warto przyrzeć się ich zróżnicowanym układom i funkcjom, a przede wszystkim sposobom, w jaki potencjał tego zabiegu wykorzystuje autor *Za nas, z nami*.

poezja

NOWA FALA

poetyka

NOTA O AUTORCE:

Magdalena Piotrowska-Grot (1987) – absolwentka jednolitych studiów magisterskich i doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni. Zajmuje się polską poezją współczesną – poetyckimi przejawami postsekularyzmu, korelacjami poezji i rewolucji, a także żywotnością poetyckiej awangardy w utworach poetyckich przedstawicieli Nowej Fali i ich dialogów z tradycją, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Juliana Kornhausera. Autorka książek: *W głąb. Szkice o współczesnej poezji Śląska i Zagłębia* oraz *Przemeblowanie (w) wieczności. Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej*, publikowała w „Wielogłosie”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „FA-arcie”, „Twórczości”, „artPapierze”, redaktorka działu prezentacje w dwutygodniku kulturalnym „artPapier”. Pracuje na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach na stanowisku zastępczyni dyrektora Uniwersytetu Otwartego UŚ.

Tekst artystyczny jako przedmiot dociekań językoznawczych

Katarzyna Sadowska-Dobrowolska

ORCID: 0000-0001-8627-6486

Pytanie o znaczenie słowa jest jednym z kluczowych zagadnień semantyki leksykalnej, a odpowiedź na nie zależy w dużej mierze od przyjętego paradygmatu badawczego. Językoznawstwo strukturalne, zapoczątkowane w XIX wieku przez Ferdynanda de Saussure’a, skupia się na określeniu znaczenia jednostki leksykalnej w obrębie systemu językowego i ogranicza dociekania semantyczne do wyznaczenia zespołu cech wystarczających i koniecznych do identyfikacji desygnatu nazwy. Nowsze koncepcje metodologiczne, wyrastające z kognitywnego ujęcia języka jako „symbolicznego przewodnika po kulturze”¹, podkreślają natomiast konieczność uwzględniania w badaniach semantycznych kontekstu, wiedzy pozajęzykowej² oraz związków języka z szeroko rozumianą kulturą. Swoje zainteresowanie badawcze skupiają na „językowych sposobach pojmowania i porządkowania świata przez użytkowników danego języka”³. Znaczenie słowa jest

¹ Edward Sapir, *Kultura, język, osobowość: wybrane eseje*, tłum. Barbara Stanosz i Roman Zimand (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978), 89.

² Rola kontekstu i wiedzy językowej w konstruowaniu znaczenia jednostki językowej została wyeksponowana w założeniach gramatyki kognitywnej Ronalda Langackera. Zob. Ronald W. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, tłum. Henryk Kardela (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1995).

³ Anna Pajdzińska, Ryszard Tokarski, „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja”, *Pamiętnik Literacki*, nr LXXXVII, z. 4 (1996): 143.

w tym nurcie traktowane jako to, co ludzie rozumieją, co mają na myśli, kiedy go używają⁴, a więc jako jego swoista charakterystyka, uwzględniająca zarówno elementy taksonomiczne, jak i cechy przypisywane danemu słowu konwencjonalnie, a także informacje o potencjalnie możliwych przekształceniach znaczeniowych, jakim dana jednostka leksykalna może podlegać⁵. Rozszerzenie pola badawczego semantyki o komponenty nieswoiste, niedające się sprowadzić do zamkniętego zespołu cech wystarczających i koniecznych, ale jednocześnie – językowo relewantne, skłoniło badaczy do poszukiwania nowej formuły opisu znaczenia, umożliwiającej zawarcie w definicji wspomnianych cech drugorzędnych, fakultatywnych, dopełniających obraz słowa komponentami kulturowymi. Jedną z propozycji opisu tak rozumianego znaczenia jest opracowana na gruncie lubelskiej szkoły semantycznej „definicja otwarta”⁶ przyjmująca postać wewnętrznie uporządkowanej mikrostruktury, na którą „składają się zarówno komponenty stabilne, tekstowo inwariantne, jak też fakultatywne i realizowane kontekstowo konotacje semantyczne, obejmujące dość wyraziste, skonwencjonalizowane konotacje języka ogólnego oraz konotacje słabe, pojawiające się zwykle w niestandardowych użyciach słowa”⁷.

Zmiana sposobu rozumienia znaczenia jednostki leksykalnej spowodowała również rozszerzenie zainteresowań semantyki. Rekonstrukcja struktury semantycznej słowa, a w szerszej perspektywie – językowego obrazu świata⁸ – wymaga uwzględnienia w analizach nie tylko danych słownikowych, odzwierciedlających jego „twarde jądro semantyczne” (tj. cechy wystarczające i konieczne), ale też danych tekstowych, obrazujących aktualizowanie semantycznego potencjału tej jednostki, ilustrujących zarówno konotacje semantyczne, jak i konotacje tekstowe. O szczególnej roli kreacji językowej w dociekaniach semantycznych pisał Ryszard Tokarski: „Tekst poetycki może zubażać czy wręcz eliminować pewne składniki semantyczne rozwijane w języku potocznym, może też je wzbogacać, aktualizując takie cechy, które w języku potocznym mają wartość wyłącznie potencjalną. Mówiąc inaczej, w kreatywnych odmianach języka może się dokonywać operacja przewartościowania całościowego modelu pojęciowego słowa: jedne profile pojęciowe są eksponowane, inne spychane w cień, może również następować twórcze przekształcanie i rozwijanie tych fragmentów struktury pojęciowej, które są w potocznej świadomości słabo obecne, ale których zaczątki dadzą się wykryć, czasami przewidzieć w standardowych użyciach języka”⁹. Tym, co dodatkowo uzasadnia zainte-

⁴ Anna Wierzbicka ujmując to tak: „Znaczenie słowa jest tym, z grubsza biorąc, co ludzie «rozumieją» czy «mają na myśli», gdy owego wyrazu używają. Ponieważ to, co «rozumieją» czy «mają na myśli», może się nieco różnić w zależności od kontekstu i sytuacji, powinniśmy uściślić, że «znaczenie» jest tym, co stałe, nie tym, co zmienne, w aspektach użycia słowa”. Zob. Anna Wierzbicka, „The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition”, *Cognitive Linguistics (includes Cognitive Linguistic Bibliography)* 1, nr 1 (1990): 107.

⁵ Por. Pajdzińska i Tokarski, „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja”.

⁶ Spośród innych propozycji opisu leksykograficznego uwzględniającego komponenty kulturowe i dążącego do odpowiedzi na pytanie o rozumienie/manie na myśli, należy wymienić definicję kognitywną Jerzego Bartmińskiego (zob. Jerzy Bartmiński, „Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji”, w: *Konotacja*, zredagowane przez Jerzy Bartmiński [Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1988], 169–83) i uniwersalistyczne eksplikacje Anny Wierzbickiej (zob. Anna Wierzbicka, *Lexicography and Conceptual Analysis* [Tucson: Karoma], 1985).

⁷ Pajdzińska i Tokarski, „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja”, 148.

⁸ Pojęcia „językowy obraz świata” używam w rozumieniu Renaty Grzegorzczukowej, zob. Renata Grzegorzczukowa, „Pojęcie językowego obrazu świata”, w: *Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999), 39–46.

⁹ Ryszard Tokarski, „Typy racjonalności w językowym obrazie świata”, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, zredagowane przez Anna Pajdzińska i Ryszard Tokarski (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2001), 237–238.

resowanie współczesnej semantyki leksykalnej tekstami artystycznymi, jest zależność wszelkich innowacji od konwencjonalnych użyczeń języka: każdy przypadek kreacji językowej wyrasta z konwencji i w związku z tym daje się opisać w jej kontekście. Zależność ta jest szczególnie istotna w badaniach poświęconych problematyce językowego obrazu świata, ponieważ analiza kreatywnych użyczeń jednostek leksykalnych może dostarczyć cennych informacji na jego temat: „Teksty artystyczne mogą stanowić świadectwo językowego obrazu świata, ponieważ z niego w jakiś sposób wyrastają: usuwają w cień jedne elementy, eksponują czy rozbudowują inne, nigdy jednak nie zostają całkowicie zerwane semantyczne związki między słowem w języku ogólnym i w języku artystycznym. Z tego też względu każdy kontekst, nawet najbardziej dziwny, nieoczekiwany, stanowiący efekt głębokiej transformacji znaczeniowej lub formalnej, może być dla badań językowego obrazu świata wartościowy”¹⁰.

Powyższe refleksje poświęcone kreacji językowej oraz przyjęte na gruncie semantyki kognitywnej cele badawcze, czyli dążenie do opisu języka jako kulturowo relatywnego narzędzia poznania otaczającego świata, sprawiły, że teksty artystyczne stały się przedmiotem badań językowych. Wykorzystanie językoznawczego instrumentarium badawczego do ich opisu¹¹ pozwoliło nie tylko spojrzeć z odmiennej perspektywy na zjawisko kreacji językowej, ale też dostarczyło narzędzi umożliwiających zarówno szczegółowe opisanie uzyskanych w tekście efektów semantycznych, jak i wnikliwe wyjaśnienie mechanizmów ich powstania. O skuteczności takiego wykorzystania językoznawczych metod opisu świadczą liczne prace poświęcone językoznawczym analizom poezji (m.in. Jadwigi Puzyniny, Anny Pajdzińskiej, Ewy Sławkowej, Doroty Piekarczyk, Doroty Filar, Anety Wysockiej).

Niniejszy artykuł ma na celu zaprezentowanie zastosowania wybranych metodologii językoznawczych w analizach tekstów artystycznych. Przeprowadzone w nim analizy skupiają się na wyjaśnieniu mechanizmów kreacji językowej i na dociekanii, w jaki sposób uzyskany został dany efekt semantyczny tekstu. Ich celem jest również przetestowanie konkretnych narzędzi analizy i opisu pod kątem ich przydatności w odniesieniu do zjawisk kreacji językowych.

Do ciekawszych teorii semantycznych, dostarczających skutecznych narzędzi językoznawczej analizy tekstu, należy zaproponowana przez Charlesa Fillmore’a¹² semantyka rozumienia oraz teoria integracji pojęciowej Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera¹³. Pierwsza z nich wywodzi się z psychologii poznawczej Federica Bartletta oraz z teorii schematów poznawczych Davi-

¹⁰Pajdzińska i Tokarski, „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja”, 158.

¹¹Zob. Ewa Sławkowa, „Instrumentarium badawcze współczesnego językoznawstwa w opisie semantyki tekstu artystycznego (wybór zagadnień)”, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. Anna Pajdzińska i Ryszard Tokarski (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2001), 9–26.

¹²Zob. Charles Fillmore, „Frames and Semantics of Understanding”, *Quaderni di Semantica* VI, nr 2 (1985): 222–54; Charles Fillmore, „1982, Frame Semantics, [w:] *Linguistics in the Morning Calm, Selected Papers from SICOL-1981*, e” (Seoul, Korea: The Linguistics Society of Korea, Hanshin Publishing Company, 1982).

¹³Zob. Gilles Fauconnier, Mark Turner, „Conceptual Integration Network”, *Cognitive Science* 22–1 (1998): 133–87; Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The way we think: conceptual blending and the mind’s hidden complexities* (New York: Basic Books, 2002).

da E. Rumelharta i Andrew Ortony'ego, a więc ma swoje źródła w badaniach poświęconych teorii umysłu, tj. skupiających się na mentalnych sposobach porządkowania, przechowywania i rekonstrukcji doświadczenia oraz wiedzy o świecie. Wyjściowym założeniem propozycji Fillmore'a, określanej także teorią ram interpretacyjnych, jest istnienie relacji między jednostką leksykalną (użytą w tekście ustnym lub pisany), kategorią, do której przynależy, oraz wiedzą encyklopedyczną i doświadczeniem użytkownika języka. Do kluczowych pojęć semantyki rozumienia należą *rama interpretacyjna* oraz *scena*. Rama oznacza „system pojęć powiązanych ze sobą w taki sposób, że rozumienie jednego z nich związane jest z rozumieniem całościowej struktury, do której dany składnik pojęciowy należy”¹⁴. Za *scenę* uznaje się natomiast ustrukturyzowany model, schematyczny wycinek wiedzy i doświadczenia, aktywowany w danej chwili i ewokowany przez cały tekst lub użytą w nim jednostkę leksykalną. Pojęcia te są współzależne, przy czym rama jest terminem nadrzędnym, obejmującym wszystkie aspekty wiedzy i doświadczenia odnoszące się do danego zjawiska bądź zdarzenia. *Scena* jest z kolei formą aktualizacji ramy, powstającą na skutek przebudowania jej na potrzeby konkretnego tekstu. Przykładowo ramą interpretacyjną wyrazu KUPIĆ jest zarówno ustrukturyzowana wiedza użytkownika języka na temat typowego zdarzenia handlowego: jego powtarzalnych elementów składowych (m.in. kupujący, sprzedający, towar, transakcja, cena, waluta) oraz typowego przebiegu transakcji, jak i znajomość relacji, jakie zachodzą między wymienionymi elementami¹⁵. Wiedzę o komponentach zdarzenia uzupełniają indywidualne doświadczenia z zakresu kupowania różnych towarów. Wymienione informacje tworzą wewnątrznie uporządkowane tło interpretacyjne, ewokowane w tekście przez jednostki leksykalne przynależące do danej ramy. Jednocześnie tekst zawiera zwykle tylko jej wybrane elementy, konstruujące konkretną scenę. Przyjrzyjmy się poniższym zdaniom:

- a. *Kupiłem piłkę.*
- b. *Piłka została kupiona za 10 zł.*

Oba one przywołują ramę zdarzenia handlowego, będącą punktem odniesienia ich analizy i interpretacji. Jednocześnie każde inaczej aktualizuje ewokowaną ramę, skupiając uwagę na innych jej komponentach: wykreowana w pierwszym zdaniu scena obejmuje jedynie kupującego i towar, a w drugim: – towar, transakcję i jej wartość.

Według założeń omawianej metodologii każdy tekst składa się z wewnątrznie uporządkowanych, starannie skomponowanych scen, skonstruowanych i dookreślonych zgodnie z zamiślem twórczym autora. Do zadań interpretatora w pierwszej kolejności należy więc prześledzenie warstwy leksykalnej tekstu i rozpoznanie wykreowanych w nim scen, następnie zaś usytuowanie ich w obrębie ram interpretacyjnych, do których odsyłają. Ostatnim etapem analizy i interpretacji jest prześledzenie relacji między elementami sceny/scen ewokowanych w tekście oraz odczytanie sensu całości. Chcąc przetestować proponowaną metodę analizy i interpretacji, spójrzmy na poniższy utwór Juliana Tuwima:

¹⁴Fillmore, „1982, Frame Semantics, [w:] *Linguistics in the Morning Calm, Selected Papers from SICOL-1981*, e”, 111.

¹⁵Zasadę wzajemnej motywacji elementów współtworzących ramę Fillmore ujął następująco: *zrozumienie sensu jednego z elementów grupy zależne jest w jakimś stopniu od rozumienia wszystkich innych elementów*. Fillmore, 54.

Lilia

Rozchyliłem stulone płatki lilii
i pokazałem jej wstydlive wnętrze kwiatu.
— Niech pan przestanie.
Jeszcze nie wiedząc, lecz już przeczuwając widocznie,
zaśmiałem się nagle i nagle urwałem...
— Bo?...
Podniecające i sekretne były jej oczy,
zmrużone niezdecydowaną odpowiedzią...
Wtedy rozwarłem szeroko na cztery strony białe ciało lilii
i wilgotnymi wargami upieściłem wnętrze...
A gdy podniosłem oczy — ona stała w pąsach,
z rozfalowaną piersią i błyszczącymi źrenicami.
I uśmiechnąwszy się nikle (pewno z warg moich,
ufarbowanych żółtym pyłkiem) — jakimś specyficznym wzruszonym
i drżącym głosem powiedziała:
— Pan jest wy-ra-fi-no-wa-nie nieprzyzwoity!...

Wybrany do analizy tekst nie stanowi szczególnego wyzwania interpretacyjnego, jednocześnie jednak sposób kreowania w nim znaczeń zwraca uwagę i czyni go ciekawym przedmiotem analizy. Utwór Tuwima ma charakter krótkiej scenki rodzajowej, będącej erotykiem przyjmującym postać intymnego flirtu między pierwszoosobowym podmiotem lirycznym i bliżej nieokreśloną kobietą. Tytułowa lilia jest w nim kwiatem-rekwizytem, przy pomocy którego podmiot prezentuje rozmówczyni swoje pragnienia. Panująca w utworze atmosfera seksualnego napięcia jest wyraźnie odczuwalna, choć bazuje na niedopowiedzeniach i aluzjach. Bezpośrednim, językowym poświadczeniem słuszności takiego odczytania zachowania podmiotu jest dopiero ostatni wers utworu, w którym bohaterka określa swojego rozmówcę mianem „wyrafinowanie nieprzyzwoitego”.

Tym, co budzi zainteresowanie badawcze, jest efekt semantyczny utworu, czyli pytanie o to, co sprawia, że krótka i bardzo ogólnikowa wymiana urwanych zdań, przerwana wykonaniem nieskomplikowanego gestu, nabiera znamion pobudzającego zmysły erotyku? Jak to się dzieje, że – chociaż w tekście Tuwima nie ma o tym ani słowa – intuicyjnie jest on odbierany jako akt seksualny? Z pomocą w poszukiwaniu odpowiedzi przychodzi omówiona wcześniej koncepcja ram interpretacyjnych, która umożliwia prześledzenie mechanizmu tworzenia znaczenia całego utworu, unaoczniając intuicyjnie odczytywane relacje semantyczne budujące poetycki obraz zawarty w utworze.

Podstawą analizy ramowej jest opis użytych w tekście jednostek leksykalnych, ze szczególnym uwzględnieniem tworzonych przez nie układów tematycznych, prowadzący do ustalenia ram interpretacyjnych ewokowanych w tekście. Zasób leksykalny utworu Tuwima pozwala na ustalenie trzech głównych ram, co przedstawia (wraz z przynależącą do każdej z nich leksyką) poniższa tabela:

FLIRT TOWARZYSKI	KWIAT LILII	AKT SEKSUALNY
Ewokowane komponenty ramy		
Teoria komunikacji Właściwości dialogu: – przemienność ról nadawczo-odbiorczych – intencjonalność wypowiedzi – nastawienie na reakcję – niewerbalny sposób przekazywania znaczeń Konwencje gatunkowe i zachowania społeczno-kulturowe Właściwości flirtu towarzyskiego: – gatunek interakcyjny – aluzyjność, operowanie metaforą – brak dosłowności i jednoznaczności – tematyka erotyczno-miłosna – zaangażowanie emocjonalne – niewerbalny sposób przekazywania znaczeń	a) Wygląd i budowa kwiatu b) Kulturowa symbolika lilii	Fizyczne komponenty aktu – interakcyjność – cielesność Czynności erotyczne – nastawienie na reakcję – niewerbalny sposób przekazywania znaczeń – zaangażowanie emocjonalne

Zaangażowane postaci i obiekty		
podmiot liryczny (mężczyzna) i kobieta	kwiat lilii kobieta	mężczyzna (podmiot liryczny) i kobieta
Jednostki leksykalne ewokujące ramę interpretacyjną		
– <i>pokazałem jej wstydlive</i> – <i>Niech pan przestanie.</i> – <i>Jeszcze nie wiedząc, lecz już przeczuwając [...]</i> <i>zaśmiałem się</i> <i>nagle urwałem...</i> – <i>Bo?...</i> <i>sekretnie były jej oczy</i> <i>zmrużone niezdecydowaną</i> <i>odpowiedzią</i> <i>wilgotne wargi</i> <i>A gdy podniosłem oczy – ona</i> <i>stała w pąsach</i> <i>Z [...] błyszczącymi źrenicami</i> – <i>uśmiechnąwszy się nikle</i> – <i>jakimś specyficznie wzruszonym i drżącym głosem</i> <i>powiedziała</i> – <i>Pan jest wyrafinowanie</i> <i>nieprzyzwoity</i>	– tytuł – <i>stulone płatki lilii</i> – <i>białe ciało lilii</i> – <i>wnętrze [kwiatu]</i> – <i>ufarbowanych żółtym pyłkiem</i>	– symbolika lilii – <i>wstydlive</i> – <i>Niech pan przestanie.</i> <i>przeczuwając</i> <i>zaśmiałem się</i> <i>podniecające oczy zmrużone</i> <i>oczy</i> <i>niezdecydowana odpowiedź</i> <i>rozwarłem szeroko</i> <i>białe ciało</i> <i>wilgotne wargi</i> <i>wargami upieściłem wewnątrz</i> <i>z rozfalowaną piersią</i> <i>Z [...] błyszczącymi źrenicami</i> – <i>jakimś specyficznie wzruszonym i drżącym głosem</i> – <i>nieprzyzwoity</i>

Sytuację liryczną najsilniej profiluje rama flirtu towarzyskiego, tłumacząca przyjętą konwencję interakcji między podmiotem lirycznym i jego rozmówczynią oraz pozwalająca na zakotwiczenie w tekście kolejnej ramy interpretacyjnej: aktu seksualnego. Jej obecność motywowana jest zarówno konwencją flirtu towarzyskiego¹⁶, tj. jego metaforyczną dwuznacznością i pełnioną funkcją obyczajowo-społeczną, jak i obrazowaniem wykorzystującym nazwy części ciała konwencjonalnie łączone z erotyką: oczy, wargi, piersi. Ważnym elementem kotwiczącym omawianą ramę w warstwie znaczeniowej utworu jest również interpunkcja, oddająca stan emocjonalny bohaterów oraz kwiat lilii. Jej rama stanowi niejako klamrę spajającą przestrzeń flirtu – w której jest rekwizytem, dekoracją podkreślającą niewinność toczącej się rozmowy (ale i dziewiczość, czystość rozmówczyni) – z przestrzenią aktu seksualnego, w której kwiat staje się metaforą kobiecego ciała i samego aktu. Intuicyjne dociekania na temat roli i znaczenia lilii w omawianym tekście poświadczą jej symbolika utrwalona w kulturze: jest to kwiat powszechnie łączony z niewinnością, czystością i wstydlivością (taką wykładnię symboliki lilii przyjęło chrześcijaństwo), ale też oznaczający pożądanie, kuszenie, grzech i – ze względu na swoją budowę – seks¹⁷. Mimo iż rama ta leksykalnie jest najskromniej reprezentowana w utworze, zdaje się kluczową dla poetyckiego konceptu Tuwima ze względu na jej podwójną funkcję sensotwórczą, tj. otwieranie zarówno interpretacyjnej ścieżki flirtu, jak i aktu seksualnego. Poświadczą to fakt umieszczenia nazwy kwiatu w tytule utworu i – tym samym – zwrócenie na niego uwagi interpretatora i skłonienie go do głębszej refleksji na temat roli lilii w tekście. Trzecią ramę interpretacyjną stanowi wiedza (w tym również wiedza kulturowa) i doświadczenie z dziedziny erotyki i aktu seksualnego. Motywowana naturą flirtu, ewokowana przez określenia odsyłające do czynności bądź komponentów aktu, a także przez konwencjonalne reakcje emocjonalne i słowne (których ważnym wykładnikiem jest interpunkcja) oraz przez symbolikę lilii – stanowi ważny kontekst interpretacyjny. To właśnie jej pośrednia obecność motywuje intuicyjne odczytanie wykreowanej przez Tuwima scenki jako czegoś innego niż tylko konwencjonalna rozmowa dwojga ludzi.

Analiza leksyki i wydzielenie ram interpretacyjnych pozwala odkryć, że – poza kształtującym sytuację liryczną flirtem towarzyskim i wykorzystanym motywem lilii – elementem sensotwórczym omawianego tekstu jest również aluzyjnie uobecniania miłość fizyczna. Jednocześnie ramowy opis sceny wykreowanej przez Tuwima pozostawia pewien niedosyt badawczy, nie pozwala bowiem wyjaśnić końcowego efektu semantycznego utworu, kreowanego dzięki sieci relacji łączących poszczególne ramy. Na tym etapie analizy pomocna wydaje się druga z wymienionych na początku niniejszego artykułu propozycja metodologiczna, czyli teoria integracji pojęciowej zaproponowana przez Gilles’a Fouconniera i Marka Turnera. Została ona opracowana jako alternatywna dla koncepcji metafory kognitywnej Georgesa Lakoffa i Marka Johnsona, w istocie jednak nie jest to innowacyjne ujęcie zjawisk metaforycznych i można traktować je jako rozszerzenie metafory integracyjnej Maxa Blacka¹⁸. Niezależnie od tych założeń twórców teorii koncepcja

¹⁶W pracy poświęconej aktom mowy Anna Wierzbicka opisuje flirt w następujący sposób:

„FLIRT

Mówię: chcę żebyś sobie wyobraził(a) że mówię X

Sądzę, że rozumiesz że może tego wcale nie myślę

Mówię to bo chcę żebyś sobie wyobraził(a) że podobasz mi się jako osoba płci przeciwnej”.

Por. Anna Wierzbicka, „Genry mowy”, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. Teresa Dobrzyńska i Elżbieta Janus (Wrocław: Ossolineum, 1983), 133.

¹⁷Władysław Kopaliński i Oficyna Wydawnicza Rytm, *Słownik symboli* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2017), 197.

¹⁸Zob. Max Black, „Metafora”, *Pamiętnik Literacki*, nr LXII, z. 3 (1971): 17–234; Max Black, „Jeszcze o metaforze”, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki*, nr LXXIV, z. 2 (b.d.): 255–81.

integracji pojęciowej jest operatywnym narzędziem opisu skomplikowanych, wieloaspektowych konstrukcji semantycznych, a jej szczególnym atutem jest możliwość zastosowania także do analizy i opisu semantycznych zjawisk niemetaforycznych oraz konstrukcji wielozdaniowych, takich jak cały tekst. Teoria amalgamatów pojęciowych zakłada, że efekt końcowy kreacji językowej, tj. zawarta w tekście metafora lub inna konstrukcja semantyczna, powstaje wskutek przenikania się (stapiania) kilku przestrzeni wyjściowych. Swoiste dla amalgamatu jest to, że powstały na skutek stapiania konstrukt semantyczny nie jest w swoim kształcie dostępny w żadnej ze wspomnianych przestrzeni wyjściowych i stanowi odrębną całość. Sama integracja pojęciowa warunkowana jest możliwością ustalenia relacji szeroko pojętego podobieństwa między komponentami współtworzącymi końcowy amalgamat, czyli między wspomnianymi już przestrzeniami wyjściowymi. Wyodrębnione między nimi korelacje tworzą tak zwaną przestrzeń generyczną i określają zakres możliwej integracji, odbywającej się na zasadzie kompozycji, uzupełnienia i/lub rozwoju¹⁹. Pierwszy z wymienionych procesów polega na łączeniu ze sobą poszczególnych elementów pochodzących z różnych przestrzeni wyjściowych, w efekcie czego elementy te zaczynają tworzyć nową, spójną całość. Uzupełnienie to rozszerzenie przestrzeni amalgamatu o elementy ściśle związane z przestrzeniami wyjściowymi, rozwój natomiast to jego właściwość, polegająca na możliwości wytwarzania nowych relacji wewnętrznych i wchodzenia w interakcje z innymi pojęciami oraz ulegania dalszym przekształceniom semantycznym, nieuzależnionym już od pierwotnych przestrzeni wyjściowych amalgamatu. W wyniku stapiania wybranych komponentów przestrzeni wyjściowych powstaje amalgamat pojęciowy będący nowym, wewnętrznie spójnym konstruktem, niedostępnym w swoim kształcie w żadnej z przestrzeni źródłowych.

W odniesieniu do tekstu artystycznego teoria amalgamatów pojęciowych pozwala dotrzeć do nieoczywistych, nieoczekiwanych relacji semantycznych zachodzących między jego elementami i tłumaczących często intuicyjnie odczytywany sens całości. Wnikliwe prześledzenie procesu integracji jest również okazją do weryfikacji hipotez interpretacyjnych pod kątem istnienia ich językowych poświadczeń, co czyni analizę i interpretację rzetelniejszą i faktycznie osadzoną w strukturze opisywanego dzieła. Jeszcze jedną, ważną zaletą analizy opartej na teorii amalgamatów jest to, że – obrazując proces stapiania komponentów różnych przestrzeni wyjściowych – wyraźnie pokazuje sieć zależności istniejących między językiem a szeroko rozumianą kulturą, co z kolei poświadcza słuszność łączenia tych obszarów badawczych. Operatywność omawianej metody w odniesieniu do tekstów artystycznych była już testowana i prezentowana w pracach między innymi Agnieszki Libury²⁰ i Katarzyny Sadowskiej-Dobrowolskiej²¹.

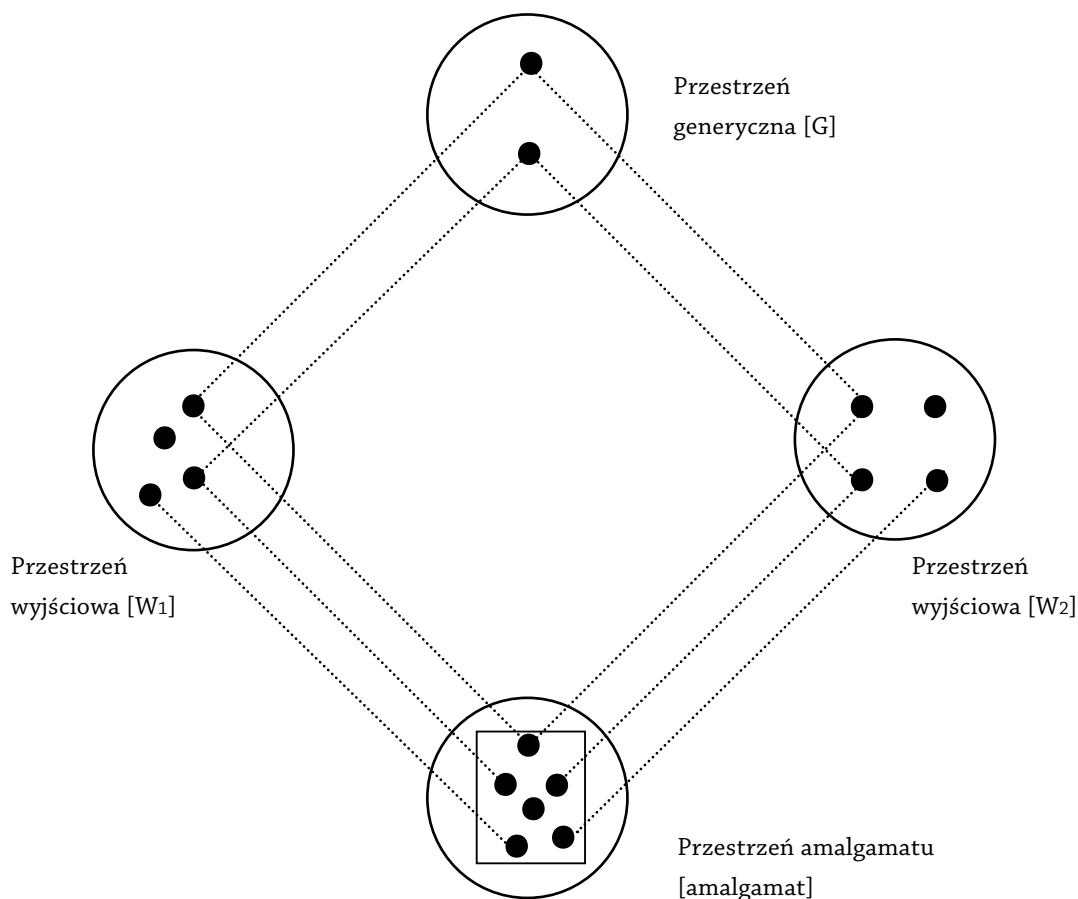
W przypadku omawianego tekstu Tuwima wykorzystanie narzędzi wypracowanych na gruncie teorii integracji pojęciowej umożliwia uzupełnienie dotychczasowych wniosków interpretacyjnych o opis semantycznych zależności istniejących między wyodrębnionymi ramami flirtu, kwiatu

¹⁹Opracowując koncepcję amalgamatów pojęciowych, Fauconnier i Turner wyróżnili piętnaście istotnych relacji pojęciowych, na których może opierać się proces stapiania: ZMIANA, IDENTYCZNOŚĆ, CZAS, PRZESTRZEŃ, PRZYCZYNA-SKUTEK, CZĘŚĆ-CZAŁOŚĆ, REPREZENTACJA, ROLA-WARTOŚĆ, ANALOGIA, DYSANALOGIA, WŁASNOŚĆ, PODOBIEŃSTWO, KATEGORIA, INTENCJONALNOŚĆ, JEDNOSTKOWOŚĆ. Zob. Agnieszka Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2007), 31.

²⁰Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*.

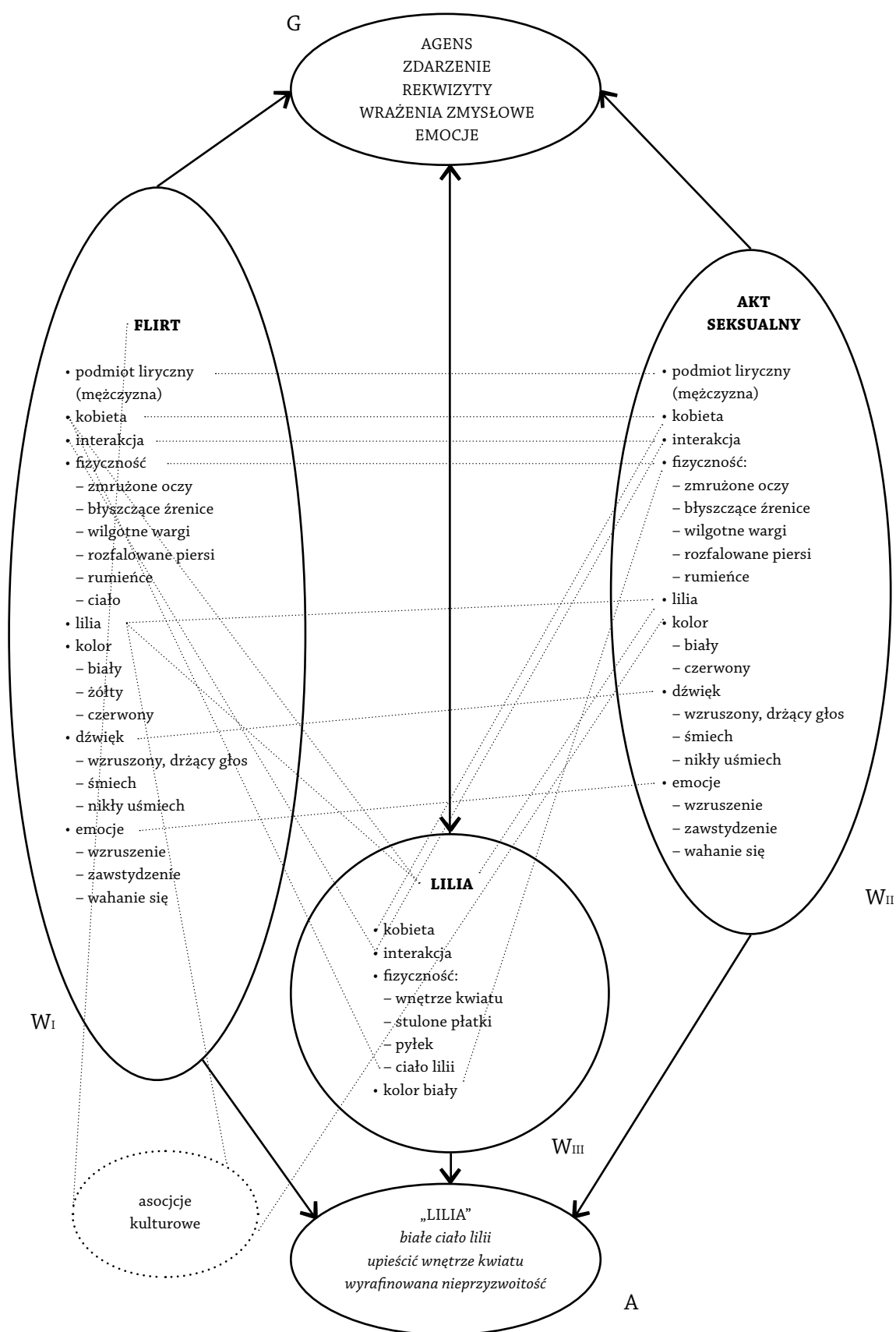
²¹Katarzyna Sadowska-Dobrowolska, „Poetycki świat Wacława Mroźowskiego jako amalgamiczna przestrzeń nocy, snu i śmierci, [w:] red. M. Cichmińska, I. Matusiak-Kempa”, w: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji IV: Metafory i amalgamaty pojęciowe*, red. Monika Cichmińska i Iza Matusiak-Kempa (Olsztyn: UWM, 2012), 264–76.

Proces integracji pojęciowej ilustruje poniższy schemat:



Rys. 1. Schemat integracji pojęciowej [źródło Fauconnier, Turner 1998, 143]

i aktu seksualnego, co stanowi kluczowy element analizy, wyjaśniający końcowy efekt semantyczny tekstu. Inaczej mówiąc, koncepcja ram pozwoliła na dostrzeżenie źródeł obrazowania w tekście Tuwima, ułatwiając tym samym wyznaczenie przestrzeni wyjściowych amalgamatu pojęciowego. Uporządkowane komponenty ram interpretacyjnych ułatwiają ustalenie „podobieństw” i analogii między kluczowymi pojęciami tekstu, co przekłada się na precyzyjniejsze wyznaczenie przestrzeni generycznej amalgamatu, a w efekcie – zrozumienie zarówno mechanizmów poetyckiej kreacji, jak i jej efektu. Patrząc na sens analizowanego tekstu z perspektywy integracji pojęciowej, mamy możliwość zrozumieć, w jaki sposób tytułowa lilia jest jednocześnie uosobieniem dziewczyny, obecnym we flircie towarzyskim symbolem niewinności i dziewiczości, a także pokusy, pożądania i grzechu jednoznacznie odsyłającym z kolei do ramy aktu seksualnego. Poniższy schemat obrazuje sposób, w jaki kształtuje się sieć relacji między poszczególnymi przestrzeniami wyjściowymi, wyznaczonymi na podstawie wydzielonych wcześniej ram interpretacyjnych:

Rys. 2. Schemat integracji pojęciowej zachodzącej w utworze *Lilia* Juliana Tuwima

Dzięki wcześniejszemu zastosowaniu analizy ramowej każda z wyznaczonych przestrzeni wyjściowych (odpowiadających określonym wcześniej ramom interpretacyjnym) zawiera komponenty mające poświadczenie w językowej warstwie utworu, co pozwala uniknąć nadinterpretacji. Ujęcie kreacji artystycznej Tuwima w formie schematu integracji pojęciowej uwidacznia przede wszystkim kluczową funkcję tytułowej lilii. Jej doniosłość sygnalizuje wprawdzie tytuł utworu, ale dopiero prześledzenie układu analogii i uzupełnień pozwala stwierdzić, że właśnie ta przestrzeń wyjściowa spaja najważniejsze komponenty tekstu, warunkując współwystępowanie kategorii flirtu i nieobecnego bezpośrednio aktu seksualnego. Wyznaczenie przestrzeni generycznej, obejmującej w analizowanym tekście zarówno uczestników (agens), jak i samo zdarzenie (integracja) oraz towarzyszące mu rekwizyty (lilia, oczy, wargi, piersi), wrażenia zmysłowe i emocje, uwidocznia wieloelementową korelację między przestrzeniami, przekładającą się na wyrazistość intuicyjnie odczytywanego sensu oraz gwarantującą spójność poetyckiego obrazu. Wykorzystanie teorii integracji pojęciowej pozwoliło również ustalić, że mechanizmem kotwiczącym przestrzeń aktu seksualnego w warstwie semantycznej utworu jest operowanie paralełą i analogią: elementy bezpośrednio dostępnej w interpretacji przestrzeni flirtu są dublowane w aluzyjnie uobecnianej przestrzeni miłości cielesnej. Mechanizm ten wykorzystuje z jednej strony kulturową konwencję flirtu towarzyskiego, z drugiej – kwiat lilii z jego charakterystycznym wyglądem i bogatą symboliką.

Efektom integracji przestrzeni wyjściowych jest powstanie amalgamatu – tekstu budującego oddziałujący na zmysły, silnie nacechowany emocjonalnie, obraz pragnień i relacji łączących podmiot liryczny z rozmówczynią. Leksykalnymi wykładnikami zaistniałej integracji pojęciowej są przede wszystkim sformułowania: „białe ciało lilii” stapiające w sobie obraz kobiety i kwiatu, „upieściłem wewnątrz kwiatu” łączące w sobie kobietę, lilię i akt seksualny, oraz puentujący całość komentarz bohaterki: „Pan jest wy-ra-fi-no-wa-nie nieprzyzwoity”, jednoznacznie poświadczający konieczność podwójnego odczytywania znaczenia całości utworu.

Zaprezentowane w artykule analizy utworu poetyckiego pokazują, że wypracowane na gruncie językoznawstwa narzędzia badawcze są również przydatne przy poszukiwaniu sposobów organizacji warstwy znaczeniowej tekstu artystycznego. Dzięki wykorzystaniu teorii ram interpretacyjnych możliwe stało się precyzyjne ustalenie układu i zawartości tematycznych przestrzeni leksykalnych *Lilii*. Semantyka rozumienia dostarczyła więc skutecznych narzędzi opisu poszczególnych komponentów tekstu i pozwoliła uzyskać w nim końcowy efekt semantyczny rozłożyć na pojedyncze jednostki składowe, a więc – odsłonić mechanizm kreacji, dotrzeć do nieoczywistych i niedostrzeganych od razu elementów motywujących znaczenie tekstu. Teoria integracji pojęciowej z kolei okazała się przydatna przy opisie wieloaspektowych konstrukcji semantycznych. Dostarcza ona narzędzi badawczych umożliwiających rozłożenie takich skomplikowanych całości na ich części składowe i ustalenie, jak budowane jest w nich znaczenie. Dużym atutem tej metodologii jest również możliwość jej wykorzystania przy omawianiu nie tylko zjawisk kreacji językowej. Z powodzeniem może być zastosowana także do analizy innych (niż językowe) tekstów kultury, takich jak dzieła sztuki czy multimedialne plakaty artystyczne i komunikaty medialne.

Warto zaznaczyć, że korzyści z zastosowania językoznawczych metod analitycznych w odniesieniu do tekstów artystycznych zdają się obopólne. Semantyka leksykalna zyskuje nieoczywiste dane językowe, uzupełniające semantyczne mikrostruktury słów, co znacząco ubogaca wiedzę o ich znaczeniu i stanowi istotny wkład w rekonstrukcję językowego obrazu świata. Z kolei nauki zajmujące się tekstem artystycznym otrzymują skuteczne narzędzia analizy, które pozwalają pokazać mechanizmy kreowania wizji artystycznej i zawartych w niej metaforycznych znaczeń oraz umożliwiają prześledzenie sieci wzajemnych powiązań budujących końcowy efekt semantyczny tekstu. Tak więc zastosowanie językoznawczych narzędzi opisu umożliwia nie tylko odczytanie sensu, ale też ustalenie, jak jest on zakotwiczony w językowej materii tekstu. Nie do przecenienia zdaje się również to, że przyjęcie językoznawczej perspektywy badawczej pozwala wyeliminować sądy niemające poświadczenia w warstwie językowej tekstu, a tym samym – ograniczyć jego interpretację do językowo relewantnych wniosków.

Bibliografia

- Bartmiński, Jerzy. „Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji”. W: *Konotacja*, zredagowane przez Jerzy Bartmiński, 169–83. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1988.
- Black, Max. „Jeszcze o metaforze”. Przetłumaczone przez Maria Bożenna Fedewicz (tłum.). *Pamiętnik Literacki* 74, nr 2 (b.d.): 255–81.
- – –. „Metafora”. *Pamiętnik Literacki* nr LXII, z. 3 (1971): 17–234.
- – –. „Jeszcze o metaforze”. tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki*, nr LXXIV, z. 2 (b.d.): 255–81.
- Fauconnier, Gilles, Mark Turner. „Conceptual Integration Network”. *Cognitive Science*, 22–1 (1998): 133–87.
- – –. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Fillmore, Charles. „1982, Frame Semantics, [w:] *Linguistics in the Morning Calm, Selected Papers from SICOL-1981, e*”. Seoul, Korea: The Linguistics Society of Korea, Hanshin Publishing Company, 1982.
- – –. „Frames and Semantics of Understanding”. *Quaderni di Semantica* VI, nr 2 (1985): 222–54.
- Grzegorzczkova, Renata. „Pojęcie językowego obrazu świata”. W: *Językowy obraz świata*, zredagowane przez Jerzy Bartmiński, 39–46. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.
- Kopaliński, Władysław i Oficyna Wydawnicza Rytm. *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2017.
- Langacker, Ronald W. *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Przetłumaczone przez Henryk Kardela. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1995.
- Libura, Agnieszka. *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2007.
- Pajdzińska, Anna, Ryszard Tokarski. „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja”. *Pamiętnik Literacki* nr LXXXVII, z. 4 (1996): 143–58.
- Sadowska-Dobrowolska, Katarzyna. „Poetycki świat Wacława Mrozowskiego jako amalgamiczna przestrzeń nocy, snu i śmierci, [w:] red. M. Cichmińska, I. Matusiak-Kempa”. W: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji IV: Metafory i amalgamaty pojęciowe*, zredagowane przez Monika Cichmińska i Iza Matusiak-Kempa, 264–76. Olsztyn: UWM, 2012.

Sapir, Edward. *Kultura, język, osobowość: wybrane eseje*. Przetłumaczone przez Barbara Stanosz i Roman Zimand. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.

Sławkowa, Ewa. „Instrumentarium badawcze współczesnego językoznawstwa w opisie semantyki tekstu artystycznego (wybór zagadnień)”. W: *Semantyka tekstu artystycznego*, zredagowane przez Anna Pajdzińska i Ryszard Tokarski, 9–26. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2001.

Tokarski, Ryszard. „Typy racjonalności w językowym obrazie świata”. W: *Semantyka tekstu artystycznego*, zredagowane przez Anna Pajdzińska i Ryszard Tokarski, 231–45. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2001.

Wierzbicka, Anna. „Genry mowy”. W: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, zredagowane przez Teresa Dobrzyńska i Elżbieta Janus, 125–37. Wrocław: Ossolineum, 1983.

– – –. *Lexicography and Conceptual Analysis*. Tucson: Karoma, 1985.

– – –. „The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition”. *Cognitive Linguistics (includes Cognitive Linguistic Bibliography)* 1, 1 (1990): 99–150.

SŁOWA KLUCZOWE:

teoria integracji pojęciowej

TEKST ARTYSTYCZNY

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony jest zaprezentowaniu możliwości wykorzystania językoznawczych narzędzi opisu zjawisk semantycznych do analizy i interpretacji tekstu artystycznego. Na wstępie Autorka omawia zmiany koncepcji znaczenia, będące skutkiem rozwoju językoznawstwa kognitywnego, oraz konsekwencje tych zmian, tj. poszukiwanie nowej formuły definicji i zainteresowanie zjawiskiem kreacji językowej. Następnie przypomina zależności istniejące między konwencją i kreacją, a także wskazuje rolę analizy tekstów artystycznych w badaniach poświęconych rekonstrukcji językowego obrazu świata. W dalszej kolejności opisuje korzyści, jakie płyną z uwzględniania takich analiz w pracach językoznawczych. Zadaje pytania o możliwość zastosowania metodologii językoznawczych w analizach tekstów i stawia hipotezę o ich przydatności w wyjaśnianiu mechanizmów kreacji językowej i w ustalaniu, jaki sposób uzyskany został końcowy efekt semantyczny analizowanego tekstu. Następnie skupia się na dwóch wybranych teoriach językoznawczych, tj. na teorii ram interpretacyjnych Charlesa Fillmore'a oraz teorii integracji pojęciowej Gilles'a Fouconniera i Marka Turnera. Przechodząc do części analitycznej pracy, w kolejności omawia teoretyczne założenia obu koncepcji badawczych i prezentuje, jak za ich pomocą można przeprowadzić analizę i interpretację wybranego tekstu artystycznego. Etapy analizy prezentuje w formie tabeli i schematu integracji pojęciowej, co pozwala dokładniej prześledzić jej przebieg. Zastosowanie językoznawczych narzędzi opisu kreatywnych zjawisk językowych pozwala Autorce ustalić relacje między komponentami sensotwórczymi tekstu, precyzyjnie wyjaśnić mechanizmy obecnej w nim kreacji oraz określić końcowy efekt semantyczny zawarty w omawianym utworze. Sformułowane wnioski opowiadają się za słusnością włączenia analizy językoznawczej do badań nad tekstem.

teoria ram interpretacyjnych

semantyka leksykalna

amalgamat pojęciowy

SEMANTYKA LEKSYKALNA

NOTA O AUTORCE:

Katarzyna Sadowska-Dobrowolska (1982) – absolwentka filologii polskiej i filologii romańskiej UMCS, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa; od 2011 r. pracuje na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Prowadzi badania z zakresu semantyki ze szczególnym uwzględnieniem semantyki porównawczej oraz teorii i dydaktyki przekładu. |

Lubię wrony

– słowo poety a skrypty kulturowe

Aneta Wysocka

ORCID: 0000-0002-4029-4328

„Życie nasze było jak noszenie starego,
wytartego, wyświechtanego garnituru.
Wiedzieliśmy, że dziury na łokciach, że na
tyłku świeci, ale nie czuliśmy żadnej szansy,
że można by wyskoczyć, bo gdzieś są jakieś
inne, lepsze garnitury. Byliśmy w pewnym
sensie na tę Polskę skazani. No i kochaliśmy
tę Polskę”.

Stanisław Lem¹

Wprowadzenie

Refleksja nad nieheroicznym heroizmem trwania i pracy we własnej ojczyźnie, w warunkach dalekich od optymalnych, zawarta w przywołanej tu wypowiedzi Stanisława Lema, starszego od Wojciecha Młynarskiego o jedno pokolenie, jest silnie obecna również u „poety piosenki”². Jednym z najbardziej znanych jego tekstów podejmujących tę problematykę jest utwór *Lubię wrony*, który szybko doceniła nawet bardzo wymagająca publiczność: „To była ulubiona piosenka między innymi Stanisława Dygata, w 1968 roku kazał mi ją przepisać ręcznie i przy-

¹ Stanisław Lem. Wywiad przeprowadzony przez Stanisława Beresia. Telewizja Literacka TVL, dostęp 15.05.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=nnUwxKcZR9Y>.

² Piotr Derlatka, *Poci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012).

wiesił sobie nad biurkiem”³. Ważną przyczyną tego, że rzecz tak się spodobała, był sposób językowego ujęcia tematu: innowacyjny, a zarazem bazujący na kolektywnych, utrwalonych w języku i kulturze wyobrażeniach o rzeczywistości i nawiązujący do nich w sposób czytelny dla odbiorcy, niekoniecznie wykształconego humanistycznie.

Specyfika owych wyobrażeń i sposoby ich przejawiania się w tekstach o charakterze kreatywnym budzą dziś spore zainteresowanie lingwistów reprezentujących nurt antropologiczno-kognitywny. Zwracają oni szczególną uwagę na to, że „nawet najbardziej spontaniczną, prywatną ekspresję indywidualnego przeżycia głęboko przenikają symboliczne systemy kultury”⁴. Badacze zajmujący się zagadnieniem uwarunkowanej kulturowo interpretacji świata, utrwalonej w języku i dokonującej się poprzez język w procesie mówienia i pisanie⁵, posługują się różnorodnym instrumentarium metodologicznym, a jednym z dostępnych w nim narzędzi jest teoria skryptów.

I.1 Teoria skryptów w badaniach języka i tekstu

Pojęcie *skryptu*, w interesującym mnie tutaj znaczeniu użyte po raz pierwszy jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku przez Schanka i Abelsona⁶, odsyłało prymarnie do mentalnej reprezentacji tego, co wiemy o typowych, rutynowo wykonywanych czynnościach i zdarzeniach, w jakich ludzie zwykle uczestniczą, takich jak na przykład wizyta w restauracji⁷. Z czasem ów termin poszerzył swój zakres znaczeniowy i zaczął obejmować konceptualizacje różnorodnych doświadczeń o charakterze zdarzeniowym, podzielane przez członków danej wspólnoty kulturowej: poczynając od świątecznych rytuałów, takich jak Boże Narodzenie⁸, poprzez codzienne zajęcia w rodzaju handlu⁹ czy pracy biurowej¹⁰, a skończywszy na stereotypowym przebiegu interakcji międzyludzkich mających wymiar emocjonalny, takich jak miłość zmysłowa (od zakochania aż do wygaśnięcia żaru i rozstania¹¹) albo złość (od poczucia znieważenia, poprzez pobudzenie fizjologiczne, przykre myśli i pragnienie zemsty, aż do reakcji obronnych i odwetowych¹²).

³ Wojciech Młynarski, *Rozmowy* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2018), 355.

⁴ Anna Pajdzińska, *Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście*, w: *Podmiot w języku i kulturze*, red. Jerzy Bartmiński, Anna Pajdzińska (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008), 227–228.

⁵ Anna Pajdzińska, *Interpretacja w języku*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. Małgorzata Czermińska i in. (Kraków: Universitas, 2005), 293–304.

⁶ Jean Matter Mandler, *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, przeł. Małgorzata Cierpisz (Kraków: Universitas, 2004), 99.

⁷ Mandler.

⁸ Wojciech J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje* (Poznań: Zysk i S-ka, 1998), 77.

⁹ Ryszard Tokarski, „Skrypty w semantycznym opisie systemu i tekstu”, *Poradnik Językowy* 6 (2012): 46–55.

¹⁰ Aneta Wysocka, *Fakty – język – podmiotowość. Stylistyczne osobliwości reportażu Ryszarda Kapuścińskiego* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2016), 102–118.

¹¹ Skrypt miłości zmysłowej dla języka angielskiego patrz np.: Zoltán Kövecses, *Metaphors of Anger, Pride and Love. A Lexical Approach to the structure of concepts* (Amsterdam: John Benjamins Publishing House, 1986). Dla języka polskiego patrz np.: Aneta Wysocka, *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2009), 157–204.

¹² James A. Russel and Ghyslaine Lemay, „Pojęcia dotyczące emocji”, w: *Psychologia emocji*, red. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones (Gdańsk: GWP, 2005), 623–625.

Zdzisław Chlewiński stwierdził, że skrypt „jest strukturą definiującą (kontekstem) pojęcia, które bez niego byłoby niezrozumiałe”¹³, przez co wyeksponował poznawczy charakter zjawiska. Tymczasem Wojciech Burszta położył nacisk na jego wymiar kulturowy i komunikacyjny:

Jednostka, wzrastając w systemie społeczno-kulturowym, uczy się je [skrypty] rozpoznawać, głównie za pośrednictwem języka, który nadaje nazwy takim «cegiełkom» wspólnych kulturowych doświadczeń. Język jest zatem zakorzeniony w doświadczeniu, a ujmowane i opisywane przezeń aspekty tego doświadczenia stają się kulturowymi schematami, całościami nie dającymi się w prosty sposób rozkładać na swoje elementy składowe¹⁴.

Skrypt stał się zatem bardzo pojemną kategorią teoretyczną i tutaj również będzie rozumiany szeroko, jako mniej lub bardziej skonwencjonalizowana reprezentacja mentalna pewnego doświadczenia, takiego które można uznać za typowe dla członów danej społeczności, a zatem stanowiącego część wspólnej wiedzy kulturowej¹⁵. Ma on swoje wykładniki językowe, za sprawą których jest aktualizowany w tekście, sam zaś stanowi dla tekstu bazę interpretacyjną, czyli warunkuje jego rozumienie w sposób zgodny z intencją nadawcy. W strukturze skryptu można wyróżnić: „typowe następstwo kolejnych scen lub wydarzeń, typowych ich aktorów lub uczestników, typowe obiekty, standardowe warunki uruchamiające działania” oraz „typowe efekty podjętych działań” [Bobryk 1997, s. 62].

I.2 Obrazowanie i metaforyzacja w kontekście teorii skryptu

Jeden z wymienionych przez Jerzego Bobryka komponentów skryptu, a mianowicie scena, zasługuje tu na szczególną uwagę. W refleksji nad organizacją scen istotna jest kategoria *obrazowania*, w zależności od tradycji metodologicznej rozumiana rozmaicie, lecz nieodmiennie uznawana za kluczową w badaniach tekstu artystycznego. Jak zauważyła Elżbieta Tabakowska:

Podpisanie traktatu o wzajemnej pomocy i współpracy między literaturoznawcami i badaczami języka wymaga oczywiście wytyczenia wspólnych obszarów badawczych. Jednym z najważniejszych jest zespół zagadnień określanych – w obu dziedzinach – terminem obrazowanie. W literaturoznawstwie jest to zbiór środków służących przekazywaniu w utworze (literackim) myśli, uczuć i określonych wycinków rzeczywistości. [We] współczesnych teoriach pojawia się definicja obrazowania jako nie tyle imitacji, ile odbicia szczególnego sposobu widzenia otacza-

¹³Zdzisław Chlewiński, *Umysł. Dynamiczna organizacja pojęć. Analiza psychologiczna* (Warszawa: PWN, 1999), 204.

¹⁴Burszta, 77.

¹⁵W literaturze przedmiotu spotykamy się z kilkoma terminami odsyłającymi do interesującego mnie tutaj zjawiska: *wspólna wiedza kulturowa*, *wiedza o świecie*, *wspólny świat*, *wiedza wspólna* (*comon knowledge*) bądź *wspólna baza kulturowa* (*cultural common ground*). Patrz odpowiednio: Michael Tomasello, *Kulturowe źródła ludzkiego poznawania*, przeł. Joanna Rączaszek (Warszawa: PIW, 2002); Aldona Skudrzykowa, Krystyna Urban, *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej* (Kraków–Warszawa: Rytm, 2000), 146–148; Teun van Dijk, „Dyskurs polityczny i ideologia”, przeł. Aneta Wysocka, *Etnolingwistyka* 15 (2003): 7–28.

jącego świata, uwarunkowanego jego wielorakimi aspektami. Definicja ta pokrywa się niemal dokładnie ze znaczeniem, które pojęciu obrazowania nadaje językoznawstwo kognitywne: obrazowanie jest tam definiowane jako wieloaspektowy sposób ujmowania przedmiotu percepcji w procesie poznania¹⁶.

Obrazowanie jest uznane za fundament dla zrozumienia istoty języka w kognitywnej teorii Ronalda Langackera, który utożsamiał znaczenie z konceptualizacją:

Znaczenie językowe tkwi w konceptualizacji, a tę do tej pory opisywałem jako dynamiczną, interaktywną, obrazową (w przeciwieństwie do propozycjonalnej) oraz wyobrażeniową (na co składają się metafora, amalgamat, fikcyjność i konstruowanie przestrzeni mentalnych)¹⁷.

Langacker stwierdził, że „wyrażenie językowe samo narzuca pewien sposób obrazowania, który jest tylko jednym spośród niezliczonej liczby sposobów postrzegania i przedstawiania danej sytuacji”, a podstawą tego mechanizmu konceptualnego są ludzkie „zdolności wyobrażeniowe”¹⁸, wśród nich nasza skłonność do myślenia metaforycznego.

W kognitywnym nurcie lingwistyki metafora nie jest traktowana jedynie jako „środek wyobraźni poetyckiej i ozdoba retoryczna”¹⁹. Uznaje się ją za zjawisko powszechne w mowie codziennej, stanowiące ważne narzędzie poznawania rzeczywistości i werbalizacji rezultatów tegoż poznawania. W szczególności dotyczy to spraw skomplikowanych lub mających charakter abstrakcyjny:

Wyciągamy wnioski, ustalamy cele, podejmujemy zobowiązania, realizujemy plany na podstawie tego, jak częściowo organizujemy nasze doświadczenie, świadomie czy nieświadomie, ale za pośrednictwem metafory²⁰.

Jednym z modeli opisu mówienia przenośnego²¹ jest w paradygmacie kognitywnym teoria amalgamacji, czyli integracji pojęciowej, którą pierwotnie zaproponowali Gilles Fauconnier i Mark Turner²². W świetle ich koncepcji, w tworzeniu sensów niedosłownych mają swój udział oddziałujące na siebie *przestrzenie mentalne*, czyli zorganizowane zespoły informacji²³, na tle których rozumiana jest dana struktura językowa. Dwie spośród owych

¹⁶Elżbieta Tabakowska, *Językoznawstwo zastosowane* (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Asteria, 2019), 69.

¹⁷Ronald Langacker, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. przez Elżbieta Tabakowską i in. (Kraków: Universitas, 2009), 70.

¹⁸Langacker, 18.

¹⁹George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. Tomasz Krzeszowski (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010), 29.

²⁰Lakoff, 213.

²¹O relacjach między kognitywną teorią metafory a tradycyjnymi modelami jej opisu – teorią substytucyjną, porównaniową, interakcyjną i pragmatyczną – patrz: Olaf Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przeł. Monika Banaś, Bronisław Drąg (Kraków: Universitas, 2003), 95–127.

²²Vyvyan Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przeł. Magdalena Buchta i in. (Kraków: Universitas, 2009), 157–158. Podobnie: John R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, przeł. Magdalena Buchta, Łukasz Wiraszka (Kraków: Universitas, 2007), 637–641.

²³Evans, 116.

przestrzeni – z których każda stanowi uporządkowany obszar wspólnej, mniej lub bardziej szczegółowej wiedzy nadawcy i odbiorcy na pewien temat – zostały w tej teorii nazwane *przestrzeniami wyjściowymi*: jeśli byśmy przyjęli, że metafora polega na mówieniu i myśleniu o jednym zjawisku w kategoriach innego zjawiska, wówczas intersubiektywne, skonwencjonalizowane charakterystyki obu tych zjawisk mieściłyby się, odpowiednio, w pierwszej i drugiej przestrzeni wyjściowej. Na wysokim poziomie abstrakcji obie te przestrzenie posiadają pewne elementy wspólne, mające charakter ogólny, dzięki którym ich integracja pojęciowa staje się możliwa: elementy te tworzą tak zwaną *przestrzeń generyczną*. Efektem owej integracji jest natomiast kolejna, czwarta przestrzeń mentalna, czyli właśnie *amalgamat*, powstały z wybranych, mniej lub bardziej szczegółowych komponentów wszystkich trzech przestrzeni. I to właśnie przestrzeń amalgamatu jest w tym ujęciu tożsama ze znaczeniem przenośnym danego sformułowania, rozumianym w duchu kognitywnym, czyli jako konceptualizacja²⁴.

Langacker w *Gramatyce kognitywnej* odwołuje się do teorii amalgamatu, nie używa natomiast pojęcia *skryptu*. Posługuje się jednak bliskoznacznikiem *scenariusz* (w oryginale *scenario*) i przez ten termin także rozumie wiedzę, do której dane wyrażenie językowe otwiera dostęp²⁵. W jego teorii obrazowania pojawia się ponadto szereg terminów korespondujących z teorią skryptów, takich jak: *sceneria* („miejsca wydarzeń”), *uczestnicy* czy *interakcje*²⁶, tak więc nie trudno wskazać na wspólną płaszczyznę pozwalającą na łączenie pewnych pierwiastków jego koncepcji języka właśnie z teorią skryptu²⁷.

II. Skrypt w piosence: wspólna baza kulturowa i jej artystyczne interpretacje

Jedną z najciekawszych kwestii wyłaniających się w toku analizy tekstu o charakterze kreatywnym jest sposób, w jaki wzajemnie oddziałują w nim na siebie utrwalone w strukturach języka „symboliczne systemy kultury”²⁸ oraz indywidualna wrażliwość i wyobraźnia twórcy, który z dostępnych środków wyrazu wybiera te, a nie inne, by za ich pomocą zrealizować własne cele komunikacyjne. Warto pod tym kątem spojrzeć na piosenkę *Lubię wrony* (1967). Interpretacja zawartego w niej obrazu zjawisk społecznych w sposób zgodny z intencją nadawcy – poety i satyryka, u którego bunt wobec rzeczywistości w szczególności

²⁴ Weźmy, za Johnem R. Taylorem (Taylor, 640), przykład metafory *chirurga-rzeźnika*. Na gruncie języka polskiego za przestrzenie wyjściowe tej obiegowej metafory można by uznać, odpowiednio: potoczną wiedzę o lekarzach danej specjalności oraz o pracy polegającej na uboju zwierząt i rozbiorze mięsa. Przestrzeń generyczna zawierałaby informacje ogólne: ‘rodzaj pracy wykonywanej przez człowieka’, ‘z tkanką ssaka’, ‘z użyciem ostrych narzędzi’. W skład amalgamatu oprócz komponentów przestrzeni generycznej wchodziłyby ponadto wybrane skojarzenia szczegółowe zaczerpnięte z poszczególnych przestrzeni wyjściowych, takie jak: ‘zależność między jakością wykonywanej pracy a życiem pacjenta’, ‘brutalność’ czy ‘nieprecyzyjność działań’.

²⁵ Uczony podaje przykład zdania „Tu i ówdzie na trasie pociągu jest dom”, którego interpretacja uwarunkowana jest przywołaniem *ukrytego* (oryg. *covert*) *scenariusza* podróży koleją. Patrz: Langacker, 708–709.

²⁶ Langacker, 471.

²⁷ Potrzebę dopełnienia teorii skryptu o inną koncepcję zdającą sprawę z mechanizmu obrazowania dostrzegali także Ryszard Tokarski, który w swoich analizach tekstów kreatywnych połączył dwie kategorie metodologiczne: *skrypt* oraz *ramę interpretacyjną* w ujęciu Fillmore’a. Patrz: Tokarski, *Skrypty w semantycznym opisie systemu i tekstu*.

²⁸ Pajdzińska, *Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście*, 228.

sposób łączy się z akceptacją własnego losu, splecionego z losem wspólnoty²⁹ – wymaga przywołania zespołu intersubiektywnych scen, obrazujących ważne dla artysty stany rzeczy i implikujących pewne sądy o nich. Rozpocznijmy zatem od kwestii kluczowej dla tego tekstu, czyli od wizerunku tytułowych postaci, które za Jerzym Bobrykiem określimy mianem *aktorów skryptu*.

II.1 Aktorzy skryptu – wizerunek kulturowy i tekstowy

Aktorami są tu, rzecz jasna, wrony. Ważnym elementem ich kulturowej charakterystyki jest kolor upierzenia. Skojarzenie z czernią legło u podstaw samej nazwy gatunkowej: słowo *wrona* pochodzi od prasłowiańskiego przymiotnika **vornъ* ‘czarny’, ten zaś zawiera praindoeuropejski morfem **ǵer-* ‘palić, prażyć’³⁰; motywacja semantyczna jest tu następująca: ‘czarny od spalania, osmalenia’. W polskiej przyrodzie występuje wprawdzie również wrona siwa, którą tylko częściowo pokrywają czarne pióra, ale należy już na wstępie wyraźnie zaznaczyć, że nasze rozważania jedynie pośrednio dotyczą relacji język – rzeczywistość³¹, gdyż są skoncentrowane na innym związku, a mianowicie: język – kultura. Od wiedzy przyrodniczej ważniejsze jest tu zatem intersubiektywne wyobrażenie o gatunku utrwalone w semantyce jego nazwy, a zgodnie z tym wyobrażeniem typowa wrona jest czarna i w większości przypadków taką właśnie charakterystykę desygnatu nazwa gatunkowa wnosi do tekstu³².

Także i Młynarski napisał o swoich ptasich bohaterach: „czarne toto i w ziemi się dłubie – / a ja je lubię...”³³. Skojarzenie wrony z czernią ma w naszej kulturze konsekwencje aksjologiczne, do których autor w sposób czytelny nawiązał w odnoszącym się do wron sformułowaniu „mężnie trwają w swym szwarccharakterze”. W tej przenośni ważna jest zarówno myśl o samej barwie kojarzącej się z czymś złym³⁴, jak i analogia między popularnym wizerunkiem ptaka tego gatunku a aktorskim *emploi*, zwykle mającym niewiele wspólnego z osobowością tych, którzy grywają określone role; *szwarccharakter* to zresztą kreacja postaci jednowymiarowej, a więc mało autentycznej. Zasadność uznawania wron za czarne charaktery została więc w przywołanym fragmencie piosenki z sposób implicytny podana w wątpliwość, co stanowi jeden z licznych tekstowych sygnałów polemicznego dialogu z konwencją językowo-kulturową.

²⁹To szczególne połączenie satyry z akceptacją własnego losu obserwujemy w utworach Młynarskiego powstałych w różnych dekadach, poczynawszy od *Światowego życia* (1965) i *Niedzieli na głównym* (1964) z wczesnego okresu twórczości, przez napisaną już w nieco innych realiach piosenkę *Co ma zrobić taki frajer* (1975), a skończywszy na *Toaście* '98; w tekstach z przełomu wieków tonacja emocjonalna wyraźnie się zmienia, jest to jednak temat na osobną analizę.

³⁰Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005), 710.

³¹Zauważmy, że o ile wyrazy *wrona* czy *kruk* są znane nawet najmłodszym członkom naszej wspólnoty językowej, o tyle umiejętność rozpoznania w przyrodzie kruka i wrony, odróżnienia ich od siebie, a także poprawnego wskazania w najbliższym otoczeniu na gawrona, wronę i czarnowrona nie jest bynajmniej powszechna.

³²O ile nie pojawi się przy niej przydawka, która ową charakterystykę zmieni.

³³Wojciech Młynarski, *Od oddechu do oddechu* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017). Kindle.

³⁴Ryszard Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004), 43–47.

Dystans wobec intersubiektywnych wyobrażeń o wronach został wyrażony zresztą już w tytule oraz w pierwszej strofie: „a ja mam taki gust wypaczony, / że lubię wrony”³⁵. Dostrzegamy tu czytelną aluzję do utrwalonego w kulturze wartościowania ptaków krukowatych, które nie są darzone sympatią, co ma pewien związek z barwą ich upierzenia, ale nie tylko. Danuta Kępa-Figura stwierdziła, że nazwy gatunków tej rodziny, skądinąd często ze sobą mylonych, mają zasadniczo negatywne konotacje. Tak więc o wronie myśli się, że: ‘zapowiada nieszczęście’, ‘jest związana ze złymi mocami’, ‘jest brzydka’, ‘jest groźna’, ‘jest znakiem smutku’, ‘jest znakiem śmierci’, a także, że ‘jest powolna, nieruchliwa’ w odróżnieniu od prototypowego ptaka, który ‘jest pełen życia’³⁶.

Dwa pierwsze wersy piosenki wydobywają kolejny element kulturowej charakterystyki wron, a mianowicie myśl o tym, że są one mało poetyckie, a już z pewnością Nieliryczne. Wisława Szymborska w swojej żartobliwej, felietonowej recenzji *Ptaków Polski* Jana Sokołowskiego pisała o tej sprawie następująco:

[...] lubię ptaki również za to, że od stuleci fruwały sobie w poezji polskiej. Niestety nie wszystkie. Koronnym bywalcem i ulubieńcem poezji jest słowik. Orzeł kruk, sowa, jaskółka, bocian, gołąb, mewa, łabędź, żuraw, skowronek, kukułka należą także do kasty uprzywilejowanej. Rzadziej, ale jednak, spotykamy czapłę, drozda, gila, pliszkę, ziębę, kosa i jeszcze kilkanaście innych. Istnieją jednak ptaki, które poezja przemilcza, i to tylko dlatego, że nazywają się zbyt rubaszenie, co psułoby liryczny nastrój³⁷.

Na stosunkowo wysokiej pozycji ptasiego rankingu poetyckości znalazł się kruk, kojarzony, jak wiadomo, z poematem Edgara Alana Poego i w ogóle z literaturą czy kinem grozy. Tymczasem wrona się w tym zestawieniu nie pojawiła zapewne dlatego, że pozbawiona jest tej aury tajemniczości, jaka otacza jej większych kuzynów. Określana – co nie jest przypadkowe – rzeczownikiem rodzaju żeńskiego, jest od kruka słabsza i traktowana mniej poważnie niż on, co pokazuje przysłowie: *Na kogo kruki, na tego i wrony*³⁸ ‘kiedy silni wystąpią przeciwko komuś, uczynią to także słabsi’. Ów lekko pogardliwy stosunek ludzi do wron został w piosence wyrażony deiktycznie: „czarne toto”. Ów nacechowany stylistycznie zaimek jest w słowniku eksplikowany następująco: „lekceważąco «o kimś lub o czymś mało ważnym»”³⁹. A skoro o wronach sędzi się, że są pozbawione nie tylko uroku, ale i dostojności przypisywanego dużym skrzydlatym drapieżnikom, nie dziwi, że: „W berżeretkach, balladach, kanconach / bardzo rzadko jest mowa o wronach”.

³⁵Wojciech Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

³⁶Danuta Kępa-Figura, *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksemu „ptak”* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2007), 91–92 i 219–233.

³⁷Wisława Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe* (Kraków: Znak, 2015), 586.

³⁸Julian Krzyżanowski, red., *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich* (Warszawa: PIW, 1972).

³⁹„Słownik języka polskiego PWN”, dostęp 15 maja, 2021, <https://sjp.pwn.pl>.

W użytych tu przez Młynarskiego nazwach gatunków muzycznych nie mniej istotne niż semantyka⁴⁰ wydaje się brzmienie i pochodzenie wyrazów zapożyczonych, w przypadku których związek z językiem-źródłem wciąż pozostaje czytelny: kultura włoska i francuska w naszej wspólnocie uchodzą wszak za romantyczne, wronom natomiast odmawiamy niezwykłości i poetyczności. Kolejną tekstową aluzję do intersubiektywnego wyobrażenia o pospolitych, niepoetyckich ptakach znajdziemy w sformułowaniu: „I myśl w głowach nie świta im dzika, / by krakaniem udawać słowika”⁴¹. Tego ostatniego uznaje się za wirtuoza śpiewu, a skrypt kulturowy z jego udziałem to wyobrażenie koncertu danego z ukrycia, wśród majowej, pogodnej nocy, przesyconej zapachem bzów i rozjaśnionej blaskiem księżyca, wybitnie sprzyjającej romantycznej miłości⁴². Tymczasem wrony „brzydko kraczą”, co w połączeniu z inną przypisaną im w piosence cechą „źle fruwać”⁴³, która przypuszczalnie nawiązuje do wzmiankowanej konotacji ‘powolności, nieruchliwości’, stanowi dopełnienie ich tekstowego obrazu jako ptaków nieobdarzonych zdolnościami, które by zasługiwały na ludzką uwagę i uznanie.

Warto tu dodać, że jakkolwiek w polszczyźnie utrwaliła się konotacja złowróżbności *krakania* (mówimy np.: *nie kracz, bo wykraczesz* ‘nie mów, że stanie się coś złego, żeby nie spowodzić nieszczęścia czy niepowodzenia’), nie aktualizuje się ona w piosence. Głos wron nie jest tu złowieszczy, lecz po prostu niemiły dla ucha: „Gdy rozdziawią dziób, wiedzą dokładnie, / że ich głosy brzmią raczej nieładnie”⁴⁴. Użyty tutaj czasownik *rozdziawić*, nacechowany stylistycznie, jest bardzo charakterystyczny – znajdujemy go także we fragmencie *Pana Tadeusza*: „wrony zmokłe, / Rozdziawiwszy się ciągną gawędy rozwlokłe, / Obrzydłe gospodarzom jako wróżby słoty”⁴⁵. Także i u Mickiewicza ptaki te, choć nie zwiastują nieszczęścia, zapowiadają coś nieprzyjemnego, dlatego też ludzie odnoszą się do nich z niechęcią.

Wskażmy na koniec na inne utrwalone w polszczyźnie skojarzenie z wronami, a mianowicie to, że są one stadne⁴⁶. Mówimy potocznie: *Kiedy wejdiesz między wrony, musisz krakać jak i one*⁴⁷ [NKPP], możemy też, za Juliuszem Słowackim, użyć poetyckiego derywatu słowotwórczego *owroniony* ‘obsiadły przez wrony’⁴⁸. Obie te w skonwencjonalizowane struktury językowe dowodzą, że częścią zbiorowej wyobraźni jest scena, w której wrony tworzą stado, a przysłowie poświadcza ponadto, że ów obraz wykorzystywany jest jako metafora społeczności ludzkich.

⁴⁰Ich definicje słownikowe są następujące: *berżeretka* ‘piosenka pasterska; utwór muzyczny o charakterze pasterskim’, za: Witold Doroszewski, red., *Słownik języka polskiego* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1958–1969); *ballada*: ‘utwór wokalny o treści epickiej, wolny i nastrojowy’; *kancona* ‘pieśń liryczna o miłości i przygodach wojennych, charakterystyczna dla włoskiego średniowiecza’, za: „Słownik języka polskiego PWN”, dostęp 15.05.2021.

⁴¹Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

⁴²Wysocka, *O miłości uskładanej ze słów*, 231–233.

⁴³Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

⁴⁴Młynarski.

⁴⁵Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. Stanisław Pigoń (Wrocław: Ossolineum, 2015), ks. VI, w. 21–23, Kindle.

⁴⁶Kępa-Figura, *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksemu „ptak”*, 216–218.

⁴⁷Krzyżanowski, *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*.

⁴⁸Witold Doroszewski, red., *Słownik języka polskiego*.

II.2 Sceneria zdarzeń – semantyka i wartościowanie

Drugim konstytutywnym składnikiem skryptu jest *sceneria*, w jakiej toczy się akcja. Okazuje się, że również i w tym zakresie wizja zawarta w piosence ma wyrażne kulturowe precedensy.

Gdy na polu ze śniegiem wiatr wyje,
żadna wrona przez chwilę nie kryje,
że dlatego na zimę zostają,
że źle fruwią⁴⁹

Zarówno czas, jak i miejsce, w jakim wrony zostały ukazane przez Młynarskiego, ściśle korespondują z konwencjonalnym sposobem ich portretowania. Okazuje się, że wśród konotacji tekstowych *wrony* zrekonstruowanych przez Danutę Kępę-Figurę znalazła się cecha 'występuje jesienią i zimą'⁵⁰. W zimowej scenerii ukazał te ptaki między innymi Konstanty Ildefons Gałczyński w swoim *Wierszyku o wronach*:

W powietrzu roziskrzonym
siedzą na drzewie wrony,
trzyma je gałąź gruba;

śnieg właśnie zaczął padać,
wronom się nie chce latać,
śnieżek wrony zasnuwa.

[...]

a tak, na wronią chwałę,
siedzą czarne, zdrętviałe
in saecula saeculorum⁵¹.

O swoich inspiracjach poezją Gałczyńskiego pisał Młynarski w *Liście do KIG z Łodzi* (1995), stanowiącym ważny kontekst interpretacyjny dla *Lubię wrony*: „Pan mnie pokumał z wronami, / w ogóle na cały świat / patrzyłem pańskimi wierszami, / gdy miałem naście lat”⁵². Sceneria w tekstach obu poetów jest dosyć podobna, ale zauważamy pewną ważną różnicę. Zimowy obraz wykreowany przez „Mistrza Konstantego”⁵³ jest przede wszystkim malowniczy: „Noc

⁴⁹Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

⁵⁰Kępa-Figura, 215–216.

⁵¹Konstanty Ildefons Gałczyński, „Wierszyk o wronach”, Oficjalna witryna Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, dostęp 15.05.2021, https://www.kigalczynski.pl/wiersze/wierszyk_o_wronach.html.

⁵²Wojciech Młynarski, *W Polskę idziemy* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2018), Kindle.

⁵³Młynarski.

ne niebo już kwitnie, / Wszystko świeci błękitnie: / Noc, wiatr, wronie ogony”⁵⁴. Tymczasem w piosence jest inaczej: wyeksponowana tu została nieprzyjazna aura („ze śniegiem wiatr wyje”) i brak zboża („rżysko”), czyli pokarmu.

O tym, że zima w naszej kulturze często przywodzi na myśl coś złego, pisał Ryszard Tokarski w kontekście semantyki barw achromatycznych – bieli i czerni:

Zima uaktywnia obraz jakiejś przestrzeni zasypanej śniegiem, z roślinnością martwą czy uśpioną. Wydaje się, że ten właśnie obraz przyrody, zwłaszcza bezlistnych drzew, jest kluczem do interpretacji znaczeniowej zimy i śniegu. Jest to scena bardzo bliska metaforyce śmierci. Trzy pozostałe nazwy pór roku ewokują sceny z przyrodą żywą, wprawdzie w różnych fazach rozwojowych, ale zupełnie odmienne od scenerii zimowej⁵⁵.

Wykreowana przez Młynarskiego sceneria nie zawiera wprawdzie odniesień do śmierci, niemniej jednak wydaje się nieprzyjazna i raczej niewesoła, co – według słów autora – koresponowało z kontekstem historycznym, w jakim powstawał utwór *Lubię wrony*:

Gdym to pisał, w krąg była
rzeczywistość ponura,
marzec 68,
Peerel i cenzura.

(List do KIG z Łodzi)⁵⁶

W nieprzyjemnej scenerii surowej zimy poeta ukazał zwyczajne zachowania ptasich „szwarc-
charakterów”, które nabrały dzięki temu szczególnej wymowy.

II.3 Działania aktorów skryptu: obrazy-amalgamaty

W działaniach ptasich aktorów nie ma na pozór niczego szczególnego: latają, kraczą, szukają pokarmu na polu. Te mało spektakularne aktywności, zwłaszcza ostatnia, są jednak bardzo istotne dla poetyckiej wizji świata:

Los im dołą zgotował nieletką,
cienką gałąź i marne poletko,
[...]
nie składają w komorę zasobną,
jak więcej dziobną.

Wiedzą, że – mimo wszelkie przemiany –

⁵⁴Gałczyński, „Wierszyk o wronach”.

⁵⁵Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, 51.

⁵⁶Młynarski, *W Polskę idziemy*.

nie wyrosną na rżysku banany,
nie zamieniają się w kawior pędraki,
bo układ taki...⁵⁷

W przywołanych tu strofach został zawarty metaforyczny obraz działań motywowanych chęcią zaspokojenia podstawowych potrzeb. Można uznać, że oba te elementy – rodzaj aktywności i jej cel – tworzą przestrzeń generyczną amalgamatu. Pierwszą z dwu przestrzeni wyjściowych byłaby w tym przypadku wiedza o typowym zachowaniu wron, drugą zaś – wyobrażenie o ludzkim życiu i pracy. Nasza wspólnota językowo-kulturowa prymarnie miała charakter rolniczy, co pozostawiło w polszczyźnie liczne ślady w postaci zleksykalizowanych metafor: *pole* to nie tylko ‘obszar ziemi przeznaczony pod uprawę’, lecz także ‘dziejzina, którą ktoś się interesuje i w której działa’, a zdrobnienie *poletko* to zarówno ‘niewielki kawałek ziemi przeznaczony pod uprawę’, jak i ‘dziejzina lub miejsce, w których ktoś próbuje różnych doświadczeń, aby je później wykorzystać na większą skalę’⁵⁸. Używamy dziś ponadto powiedzonka *Każdy orze jak może* ‘każdy stara się coś zdobyć, załatwić, działając tak, jak potrafi’⁵⁹, dawniej zaś o zamożności mówiono w kategoriach mniej lub bardziej „zasobnej komory”, czyli spiżarni⁶⁰, na przykład *Większa komora niż stodoła* znaczyło ‘większy rozchód niż dochód’⁶¹ (prymarnie *stodoła* to, rzecz jasna, ‘budynek do przechowywania słomy, siana i zboża’⁶²). U podstaw wszystkich tych konwencjonalnych przenośni, odnoszonych do różnego typu ludzkich zajęć, zwykle takich, które z rolnictwem mają niewiele wspólnego, leży skrypt uprawy ziemi i pozyskiwania w ten sposób środków do życia. W piosence skrypt ów podlega natomiast procesowi integracji pojęciowej ze sceną typowego zachowania wron.

Warto zwrócić uwagę na to, że ptasi aktorzy oceniają pokarm pozyskiwany z *poletka* w sposób typowo ludzki⁶³. Żywy ptak lubiłby nieapetyczne dla człowieka pędraki i ani by pomyślał o *bananach* czy *kawiorze*, które – gdyby nawet były w jego zasięgu – przypuszczalnie nie zostałyby przez niego docenione. Nieprzypadkowo Młynarski użył tych właśnie, a nie innych nazw pokarmów, gdyż są one bogate w konotacje kulturowe uwarunkowane kontekstem historycznym: w czasach, w których powstał utwór, kawior i banany miały stosunkowo wysoką cenę i nie były powszechnie dostępne; ten pierwszy nadal się zresztą kojarzy z wykwintną kuchnią. Inaczej jest z bananem, który dziś rarytasem nie jest, jednak dawniej – jako owoc pochodzący z dalekich krajów o ciepłym klimacie – przywodził na myśl egzotykę i luksus⁶⁴. Amalgamat przynosi zatem charakterystykę członków pewnej zbiorowości, którzy mają dostęp jedynie

⁵⁷Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

⁵⁸Mirosław Bańko, red., *Inny słownik języka polskiego PWN* (Warszawa: PWN, 2000).

⁵⁹Piotr Müldner-Nieckowski, *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego* (Warszawa: Świat Książki, 2004).

⁶⁰Bańko, *Inny słownik języka polskiego PWN*.

⁶¹Krzyżanowski, *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*.

⁶²Bańko, *Inny słownik języka polskiego PWN*.

⁶³Ludzkie realia życia społecznego przywodzi też na myśl sformułowanie „bo układ taki”, stanowiące przypuszczalnie aluzję do frazeologizmu *na układy nie ma rady* ‘niełatwo coś zmienić, należy pogodzić się z sytuacją’. Patrz: Müldner-Nieckowski.

⁶⁴Na tym wyobrażeniu bazuje powstały w PRL-u frazeologizm *bananowa młodzież*, objaśniany przez Jerzego Bralczyka jako „młodzież z rodzin zamożnych, [...] rozpasana młodzież, jadająca niedostępne dla innych banany”. Patrz: Jerzy Bralczyk, „Bananowa młodzież”, dostęp 15.05.2021, sjp.pwn.pl/ciekawostki/haslo/Bananowa-mlodziez;5391622.html.

do skromnych zasobów materialnych, a mimo to potrafią przetrwać i – niezależnie od marzeń o dobrach bardziej atrakcyjnych – akceptują swoją sytuację w przekonaniu, że znacząca poprawa warunków bytowych jest dla nich nieosiągalna.

Nie mniej ważnym dla semantyki piosenki zachowaniem przypisywanym wronom jest to, że z nastaniem jesieni i zimy pozostają na miejscu, podczas gdy inne ptaki odlatują do ciepłych krajów⁶⁵.

Gdy na polu ze śniegiem wiatr wyje,
żadna wrona przez chwilę nie kryje,
że dlatego na zimę zostają,
że źle fruwały,
ale wrona, czy młoda, czy stara,
się do tego dorabiać nie stara
manifestów ni ideologii –
i to ją zdobi...⁶⁶

Strofa ta zawiera kolejną metaforę istotną dla odczytania znaczenia intencjonalnego całości. W myśl teorii integracji pojęciowej jej przestrzenią generyczną byłoby wyobrażenie przemieszczania się istot żywych spowodowane pogorszeniem się warunków bytowania. Pierwszą przestrzenią wyjściową jest w tym wypadku skrypt zachowania rodzimych ptaków: to, że jedne pozostają w kraju, inne zaś odlatują „za morze”, a drugą – wspólną, potoczną wiedza o emigracji Polaków w epoce PRL. Amalgamat uwzględnia kwestię motywacji osób migrujących, która jednak sytuuje się na dalszym planie, wyeksponowana jest w nim natomiast myśl o pobudkach, jakie skłaniają do pozostania w ojczystym kraju. Nieco przewrotnie, zgodnie z konwencją kulturową, aktorom skryptu przypisana została nieudolność („źle fruwały”), niemniej jednak kolejna strofa ukazuje ich już w nieco innym świetle:

Wrony fruną z godnością nad rżyskiem,
jakby dobrze im było z tym wszystkim,
i w tym właśnie zaznacza się wronia
autoironia⁶⁷.

Poeta obdarzył tu wrony szczególnego rodzaju walorami, *godnością* i *autoironią*. Cechy te wydają się typowo ludzkie i – w połączeniu ze sobą – współtworzą wizerunek osoby obdarzonej samoświadomością, krytycyzmem i dzielnością. Mówienie o członkach własnej wspólnoty w kategoriach wron ma zatem w piosence inny wydźwięk, niżby to mógł sugerować obraz tych ptaków utrwalony w języku i kulturze.

⁶⁵Potoczne przeświadczenie o niemigrowaniu wron jest niezgodne z wiedzą naukową, co Młynarski wykorzystał we wspomnianym już *Liście do KIG z Łodzi*, którego bohater, „profesor – ornitolog”, objaśnia: „Polskie wrony na zimę / odlatują na Węgry! // I każdej mroźnej zimy / na ich miejsce, kolego, / przylatują tu wrony / ze Związku Radzieckiego”. Za: Młynarski, *W Polskę idziemy*.

⁶⁶Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

⁶⁷Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

Lubię wrony można uznać za tekst wyrażający – co ważne: w sposób pośredni, przenośny – własne przywiązanie do ojczyzny. W taki właśnie sposób zinterpretowała go Izabela Mikrut⁶⁸, która zwróciła szczególną uwagę na uzewnętrznioną w nim dezaprobatę autora wobec współczesnej mu emigracji przy jednoczesnym zrozumieniu dla emigrujących. Warto w tym kontekście przywołać o półtorej dekady późniejszy utwór, który taką postawę wyraża w sposób zdecydowanie bardziej ekspresywny, a mianowicie *Song szczura* z 1982 roku:

ja jestem nietypowy szczur,
nie zmykam, kiedy statek tonie.
[...]
bo tu żyć pragnę, choć nie muszę...⁶⁹

Zwraca w nim uwagę zarówno antyemigracyjne przesłanie, korespondujące z piosenką *Lubię wrony*, jak i specyfika tytułowego bohatera – szczura – oraz związanego z nim skryptu: życia na okręcie. Zwierzęce postaci obu piosenek, nieprzypadkowo należące do gatunków, których ludzie nie lubią ani nie cenią, w obu przypadkach posłużyły przewrotnej grze poety i satyryka z konwencją językowo-kulturową. Za charakterystyczną cechą stylu Młynarskiego można by uznać właśnie zainteresowanie tym, co potocznie uznawane jest za gorsze, pospolite, nieciekawe – to nie przypadek, że jego tekst *Moje ulubione drzewo* mówi o leszczynie, a nie na przykład o dębie. Taki, a nie inny wybór aktorów i powiązanych z nimi skryptów służących do sportretowania własnej wspólnoty pozwala mu wyrazić dumę bez wyniosłości, jest zatem sposobem na ekspresję patriotyzmu szczególnego rodzaju: takiego, który ostentacyjnie rezygnuje ze wzniosłych haseł i symboli, a jego wyróżnikiem nie jest bohaterska walka z wrogiem, lecz codzienna praca i wytrwałe zmagania z przeciwnościami losu we własnej ojczyźnie.

III Podsumowanie

Dla współczesnej lingwistyki antropologiczno-kognitywnej, a zwłaszcza dla jej nurtu europejskiego, poststrukturalistycznego, ważną inspirację stanowiły prace Edwarda Sapira, który napisał znamienne zdanie:

Zrozumienie, na przykład, prostego wiersza zakłada nie tylko rozumienie pojedynczych słów w ich zwykłym znaczeniu, lecz pełną znajomość całego życia społeczności odzwierciedlonego w słowach lub sugerowanego przez towarzyszące im skojarzenia⁷⁰.

⁶⁸Izabela Mikrut, *Przymrużonym okiem. Radość czytania satyryków* (Wydawnictwo Internetowe E-bookowo, 2016). Kindle.

⁶⁹Młynarski, *Od oddechu do oddechu*.

⁷⁰Edward Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. Barbara Stanosz, Roman Zimand (Warszawa: PIW, 1978), 89.

Jego obserwacja pozostaje w mocy także w odniesieniu do piosenki *Lubię wrony*, w której łatwo zaobserwować, jak zindywidualizowana, niebanalna wizja świata jest konstruowana na podstawie skryptów kulturowych, wykazujących, jak to na ogół bywa, wysoki poziom stereotypowości. Okazuje się zatem, że jakkolwiek język podpowiadać nam może interpretację i ocenę zjawisk, których obraz utrwalił się przez pokolenia w jego strukturach leksykalnych i gramatycznych, nie jesteśmy zobligowani, by bezrefleksyjnie podążać za tymi podpowiedziami. Niekorzystanie z nich wymaga jednak wysiłku poznawczego, którego przejawem jest – i do którego może motywować – tekst artystyczny:

Tak naprawdę język ojczysty [...] do niewielu rzeczy zmusza i niewiele uniemożliwia. Ale każdy język coś (co innego!) ułatwia, podsuwa i sugeruje, pewne schematy poznawcze są w nim już niejako gotowe. Wszystko pozostałe wymaga wzmożonej aktywności podmiotu⁷¹.

⁷¹Anna Pajdzińska, „Czy «zakłęty krąg języka» można przekroczyć?”, w: *Relatywizm w języku i kulturze*, red. Anna Pajdzińska, Ryszard Tokarski (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010), 52–53.

Bibliografia

- Bańko, Mirosław, red. *Inny słownik języka polskiego* PWN. Warszawa: PWN, 2000.
- Bobryk, Jerzy. „Teoretyczny punkt wyjścia: czynności spostrzegania i interpretowania, wytwory tych czynności, dyspozycje psychiczne je determinujące”. W: *Percepcja i interpretacja społecznej i politycznej sytuacji w Polsce*, zredagowane przez Ida Kurcz, Jerzy Bobryk, 35–67. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, 1997.
- Boryś, Wiesław. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Bralczyk, Jerzy. „Bananowa młodzież”. Dostęp 15.05.2021. sjp.pwn.pl/ciekawostki/haslo/Bananowa-mlodziez;5391622.html.
- Burszta, Wojciech J. *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań: Zysk i S-ka, 1998.
- Chlewiński, Zdzisław. *Umysł. Dynamiczna organizacja pojęć. Analiza psychologiczna*. Warszawa: PWN, 1999.
- Derlatka, Piotr. *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Dijk, Teun van. „Dyskurs polityczny i ideologia”. Przetłumaczone przez Aneta Wysocka. *Etnolingwistyka* 15 (2003): 7–28.
- Doroszewski, Witold, red. *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1958–1969.
- Evans, Vyvyan. *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Przetłumaczone przez Magdalena Buchta, Małgorzata Cierpisz, Joanna Podhorodecka, Agnieszka Gicala, Justyna Winiarska. Kraków: Universitas, 2009.
- Gałczyński, Konstanty Ildefons. „Wierszyk o wronach”. Oficjalna witryna Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Dostęp 15.05.2021. https://www.kigalczynski.pl/wiersze/wierszyk_o_wronach.html.
- Jäkel, Olaf. *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*. Przetłumaczone przez Monika Banaś, Bronisław Drąg. Kraków: Universitas, 2003.
- Kępa-Figura, Danuta. *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksemu „ptak”*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2007.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphors of Anger, Pride and Love. A Lexical Approach to the structure of concepts*. Amsterdam: John Benjamins Publishing House, 1986.
- Krzyżanowski, Julian, red. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*. Warszawa: PIW, 1972.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Przetłumaczone przez Tomasz Krzeszowski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Langacker, Ronald. *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Przetłumaczone przez Elżbieta Tabakowska, Magdalena Buchta, Henryk Kardela, Wojciech Kubiński, Przemysław Łozowski, Adam Głaz, Joanna Jabłońska-Hood, Hubert Kowalewski, Katarzyna Stadnik, Daria Bębeniec, Justyna Giczela-Pastwa. Kraków: Universitas, 2009.
- Lem, Stanisław. Wywiad przeprowadzony przez Stanisława Beresia. Telewizja Literacka TVL. Dostęp 15.05.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=nnUwxKcZR9Y>.
- Mandler, Jean Matter. *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Przetłumaczone przez Małgorzata Cierpisz. Kraków: Universitas, 2004.
- Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Opracował Stanisław Pigoń. Wrocław: Ossolineum, 2015. Kindle.
- Mikrut, Izabela. *Przymrużonym okiem. Radość czytania satyryków*. Wydawnictwo Internetowe E-bookowo, 2016. Kindle.
- Młynarski, Wojciech. *Od oddechu do oddechu*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017. Kindle.
- – –. *Rozmowy*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2018. Kindle.
- – –. *W Polskę idziemy*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2018. Kindle.

- Müldner-Nieckowski, Piotr. *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa: Świat Książki, 2004.
- Pajdzińska, Anna. „Czy «zaklęty krąg języka» można przekroczyć?” W: *Relatywizm w języku i kulturze*, zredagowane przez Anna Pajdzińska, Ryszard Tokarski, 43–58. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- – – „Interpretacja w języku”. W: *Polonistyka w przebudowie*, zredagowane przez Małgorzata Czermińska, Stanisław Gajda, Krzysztof Kłosiński, Anna Legeżyńska, Andrzej Makowiecki, Ryszard Nycz, 293–304. Kraków: Universitas, 2005.
- – – „Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście”. W: *Podmiot w języku i kulturze*, zredagowane przez Jerzy Bartmiński, Anna Pajdzińska, 225–239. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008.
- Russel, James A., Ghyslaine Lemay, „Pojęcia dotyczące emocji”. W: *Psychologia emocji*, zredagowane przez Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones, 617–631. Gdańsk: GWP, 2005.
- Sapir, Edward. *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*. Przetłumaczone przez Barbara Stanosz, Roman Zimand. Warszawa: PIW, 1978.
- Skudrzykowa, Aldona, Krystyna Urban.** *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*. **Kraków–Warszawa: Rytm, 2000.**
- Słownik języka polskiego PWN. Dostęp 15 maja 2021. <https://sjp.pwn.pl>.
- Szyborska, Wisława. *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków: Znak, 2015.
- Tabakowska, Elżbieta. *Językoznawstwo zastosowane*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Asteria, 2019.
- Taylor, John R. *Gramatyka kognitywna*. Przetłumaczone przez Magdalena Buchta, Łukasz Wiraszka. Kraków: Universitas, 2007.
- Tokarski, Ryszard. „Skrypty w semantycznym opisie systemu i tekstu”. *Poradnik Językowy* 6 (2012): 46–55.
- – – *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.
- Tomasello, Michael.** *Kulturowe źródła ludzkiego poznawania*. Przetłumaczone przez **Joanna Rączaszek**. **Warszawa: PIW, 2002.**
- Wysocka, Aneta. *Fakty – język – podmiotowość. Stylistyczne osobliwości reportaży Ryszarda Kapuścińskiego*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2016.
- – – *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2009.

SŁOWA KLUCZOWE:

język i styl piosenki

twórczość Wojciecha Młynarskiego

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy sposobów przejawiania się w tekście artystycznym utrwalonych w języku i kulturze intersubiektywnych wyobrażeń o przyrodzie. Bazę materiałową stanowi piosenka Wojciecha Młynarskiego pt. *Lubię wrony* oraz dwa inne utwory poetyckie wchodzące z nią w relacje o charakterze intertekstualnym: *List do KIG z Łodzi* W. Młynarskiego i *Wierszyk o wronach* K.I. Gałczyńskiego. Podstawą metodologiczną opracowania jest teoria skryptów kulturowych, w połączeniu z kognitywnymi koncepcjami obrazowania oraz amalgamatu konceptualnego. Analizy pokazują, w jaki sposób wspólna wiedza kulturowa zostaje przez Młynarskiego poddana artystycznej reinterpretacji w celu wyrażenia własnego patriotyzmu w formie odbiegającej od skonwencjonalizowanych sposobów ekspresji takiej postawy.

skrypt w tekście artystycznym

OBRAZ PTAKÓW W JĘZYKU I KULTURZE

amalgamat w tekście artystycznym

NOTA O AUTORCE:

Aneta Wysocka – dr hab., profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, językoznawca polonista, pracuje w Katedrze Semantyki, Pragmatyki i Teorii Języka w Instytucie Filologii Polskiej UMCS. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problemów stylistyki tekstów artystycznych i publicystycznych oraz semantyki kognitywnej i kulturowej. Autorka książek o obrazie miłości w języku i tekście poetyckim (*O miłości uskładanej ze słów*, 2009) oraz o stylu reportażu Ryszarda Kapuścińskiego (*Fakty – język – podmiotowość*, 2016).

Okno McLuhana. Mem internetowy

Marek Hendrykowski

ORCID: 0000-0002-7180-9902

Po co zajmować się czymś tak ulotnym i niepoważnym? Ulotnym, być może, ale niepoważnym? niesprawiedliwy epitet. Było nie było, to jeden z najbardziej rozpowszechnionych gatunków współczesnej kultury komunikowania. Już to czyni go w oczach badacza – semiotyka, medioznawcy, socjologa, filozofa, politologa, lingwisty, psychologa społecznego, komunikologa, antropologa kultury, kognitywisty etc. – zjawiskiem z gruntu „poważnym”, a skoro tak – wartym skupionej naukowej refleksji, w niczym przecież nie odbierając lekkości i *esprit*, na których z upodobaniem bazuje.

Gdyby Marshall McLuhan dzisiaj żył, ani chybi zainteresowałby się niepowstrzymanie rosnącym fenomenem popularności memów. Wolno nam coś takiego zakładać w analogii do sytuacji sprzed z górą półwiecza, skoro tak wiele miejsca i uwagi zajmowały w jego rozważaniach przekazy reklamowe. Być może dostrzegłby w karierze tego typu przekazów pozytywne przejawy komunikacyjnej aktywności uczestników sieci. I kto wie, czy nawet zjawisko to nie skłoniłoby go do rewizji własnej prognozy co do negatywnych skutków ery cyfrowej w życiu *homo digitalis*.

Pytanie „po co?” zadane raz jeszcze odsłania płytkość samego powątpiewania w sens refleksji nad fenomenem memów internetowych. Zebrane poniżej argumenty na rzecz prowadzenia dalszych pogłębionych studiów nad memem zdecydowanie przemawiają za podjęciem tej złożonej, jak się zaraz okaże, problematyki. Tak czy inaczej, mem jako niezmiernie popularny gatunek sieciowy ze wszech miar zasługuje na próbę rozpoznania funkcjonalnych właściwości jego poetyki.

Rezygnując z przekonywania nieprzekonanych, spróbujemy wskazać przynajmniej na niektóre z wielu aspektów poetyki memu sieciowego, nie uzurpując sobie wszelako prawa do twierdzenia, iż złożą się one na indeks kompletny.

Morfologia memu

Na tle wciąż pomnażanej rodziny komunikatów cyfrowych model budowy memów przedstawia się dość konwencjonalnie i sam w sobie nie stanowi jakiegoś morfologicznego przełomu. Generalnie biorąc, składa się nań słowo (pisane lub mówione) i obraz (nieruchomy bądź ruchomy, niemy lub dźwiękowy). W świetle tak ogólnej charakterystyki tworzywa memu wydaje się on niczym nie różnić na przykład od budowy morfologicznej przekazów reklamowych. Nie stawiając bynajmniej znaku równości, spróbujemy nieco rozwinąć to porównanie.

Niekiedy mem stanowi sam przekaz werbalny, kiedy indziej tylko ikoniczny. Najczęściej jednak mamy do czynienia z konstrukcją semantyczną wyższego rzędu, jaką jest połączenie różnych rodzajów znaków. Występują one, zarówno w przypadku memu, jak i reklamy, w trzech alternatywnych postaciach: wizualnej, audialnej lub też audiowizualnej. Dodajmy w tym miejscu, iż – zgodnie z naturą komunikowania sieciowego – cokolwiek ukazuje się w memie, staje się cyfrowym obrazem: niemy, dźwiękowym bądź audiowizualnym. Uwaga ta dotyczy wszelkich elementów memu: ze słowem pisany i słowem mówionym włącznie. Należy podkreślić, iż tworzywo słowne również występuje tu na prawach obrazu.

Czy to wystarczy, by uchwycić zasady konstrukcji memu rządzące jego poetyką? Niestety, nie. To stanowczo za mało. Wydaje się, że do tej pory przedstawiony został jedynie warunek wstępny umożliwiający tworzenie tego typu przekazów. Właściwa im specyfika społecznego funkcjonowania wynika jednak z obligatoryjnego występowania całkiem innych cech, które ją wyróżniają.

Dialogowość przekazu

Warunkiem *sine qua non* tego, by można było uznać dany przekaz sieciowy za przynależący pod względem morfologicznym do kategorii memów, jest jego dialogowy, polemiczny charakter. Bez czynnika świadomie aranżowanej polemiczności nie ma mowy o memie. Intertekstualne wyposażenie komunikatów tego gatunku decyduje o ich genologicznej swoistości. Obraz *versus* obraz. Tekst przeciw tekstowi. Pogląd autora memu skierowany przeciw kursującemu w obiegu społecznym pogładowi fałszywemu i przez kogoś zmanipulowanemu.

Nazwa „mem” ogarnia swym znaczeniem także przed-tekst. Aby powołany do istnienia nowy przekaz został w pełni odebrany, potrzebuje on w procesie odbioru wywołania pamięci swego poprzednika jako pretekstu. W tym sensie każdy z memów posiada i wykorzystuje własną (odrzucając) przeszłość tekstową po to, by ją konceptualnie (łac. *concipere* ‘łączyć, kojarzyć z sobą’) przywołać i zanegować. Kładąc na kowadle autorskiej ironii, przekuwa cudzy frazes i nonsens we własny absurd – jako apel słany przez nadawcę do władz umysłowych adresata.

Jesteśmy już znacznie bliżej określenia specyfiki memu sieciowego, ciągle jednak niezadowalająco blisko, na razie bowiem przedstawiona tu jego charakterystyka za bardzo przypomina na przykład komentarz publicystyczny. Ich wspólny mianownik stanowi samo użycie „cudzego słowa”, „cudzego obrazu”, „cudzego wizerunku” etc. Różni je natomiast epigramatyczny sposób jego wykorzystania, w przypadku struktury znaczeniowej memu będącego integralną częścią wtopioną w konstrukcję przekazu.

Nie jest to coś absolutnie nowego, czego nie znałaby dotąd praktyka komunikowania i kultura retoryczna ludzkości. Przywołując terminologię wypracowaną przez Jerzego Ziomka na użytek studium o pastiszu, parodii i trawestacji, w memie dochodzi do gry i spięcia znaczeń, wynikającej stąd, że faktura danego komunikatu operuje na różnych jego poziomach kontrakturą wypracowaną z cudzych tekstów bądź ich wiązki. Właśnie owo błyskawiczne spięcie, przybierające postać zaskakującej riposty (łac. *acuto* ‘ostrze’), nadaje memowi nieodpartą atrakcyjność w oczach internautów.

Mem jako przejaw i wyraz współczesnego ikonoklazmu staje się świadectwem wolności wyrażania polemicznej opinii. Prywatność (nieoficjalność, osobisty pogląd, własne zdanie) staje w błazeńskie szranki z wyniosłą, nieznoszącą jakiegokolwiek sprzeciwu oficjalnością. To „głos wolny, wolność ubezpieczający”. W kształcie, w jakim go dzisiaj znamy, mem należy do gatunków przekazu na wskroś demokratycznych, ściśle powiązanych z istnieniem i codziennym życiem sieciowej agory XXI wieku. U jego źródeł leży za każdym razem polemiczna reakcja nadawcy (najczęściej, choć nie zawsze, zachowującego anonimowość), przybierająca kształt i wydźwięk właściwy szyderczej parodii.

Parodiować, przedrzeźniać, kpić w żywe oczy, pokazywać język. Bez tego ani rusz. Żywioł parodystyczny memu wydaje się jego oczywistą właściwością. Pytanie: czy nie zbyt pochopnie przystajemy na tę oczywistość, biorąc ją za coś naturalnego? „Il est bien aisé de le sentir que de le connaître” („Bardziej się to czuje, niż rozumie”), jak powiadał francuski duchowny i gramatyk epoki baroku Dominique Bouhours (1671).

W stronę genologii

Mem sieciowy na pierwszy rzut oka wydaje się gatunkiem całkiem nowym, niepodobnym do żadnego innego. Nie tylko McLuhan nie zgodziłby się z tą pochopną opinią. Powinowactwa genologiczne memu rzucają interesujące światło na swoistość właściwej mu poetyki. Jedne z nich mają dalszy i bliższy wymiar historyczny, inne współczesny. Do tych pierwszych nale-

żą między innymi: satyra menippejska, epigramat, figiel, akumin, paszkwil, dowcip, riposta, kuplet i parodia. Do drugich: karykatura, rysunek satyryczny, komiks (ze względu na kunszt łączenia kodu werbalnego z kodem ikonicznym), fotomontaż, news, komentarz publicystyczny, napis naścienny, uliczne sgraffiti itp.

Z powyższego zestawienia można wyciągnąć wniosek, iż wprawdzie mem sieciowy jest gatunkiem młodym i nowym, który narodził się wraz z upowszechnieniem Internetu w funkcji medium społecznościowego, ale strategia komunikacyjna, jaką się posługuje, ma swoją bogatą przeszłość i kulturę, z którą koresponduje. Przykładowo w okresie przedwojennym znakomite memy w postaci fotomontaży wychodziły spod ręki Mieczysława Szczuki, Mieczysława Bermana, Teresy Żarnower czy Kazimierza Podsadeckiego. W czasach PRL z kolei funkcję dzisiejszego memu politycznego pełnił rysunek satyryczny uprawiany przez takich rysowników, jak Andrzej Czeczot, Andrzej Mleczko, Wojciech Wołyński czy Henryk Sawka.

W stronę stylistyki

Za pośrednictwem tej odmiany produkcji sieciowej, jaką stanowią memy, dokonuje się kulturowa rehabilitacja stylu niskiego. Ostrość i dosadność wyrażenia, zmierzająca do wyśmiania atakowanego poglądu poprzez destrukcję obrazu, jaki go reprezentuje, domaga się efektu przerysowania. Być może w tym należałoby upatrywać awans stylu niskiego, który częstokroć występując w komunikatach tego gatunku, staje się prześmiewczą odpowiedzią twórcy memu na zadęcie oficjalnej nowomowy posługującej się namiastką stylu wysokiego.

Kwestią kluczową dla poetyki memu internetowego, przesądzającą o jej i jego swoistości, jest wyznaczona mu funkcja społeczna, jaką ma spełniać we współczesnej ikonosferze i audiosferze. Przesłanie zawarte w danym memie może być bardzo różne, ale charakterystyka rodziny przekazów tego gatunku zawiera w sobie wspólny mianownik. Jest nim ich szeroko pojęta funkcja katartyczna. To ona podporządkowuje sobie poszczególne chwytły, figury i rozwiązania stylistyczno-kompozycyjne organizujące poetykę odbioru.

Mem internetowy – i to jest niezbywalna cecha jego charakterystyki funkcjonalnej – stanowi każdorazowo ripostę na jakiś konkretny cudzy komunikat prowokujący niezgodę. Aby riposta memowa mogła zostać skutecznie wyprowadzona i pojawiła się pewnego dnia w sieci, musi uprzednio zaistnieć w sferze zbiorowej świadomości konieczny odnośnik stanowiący źródło jej pojawienia się. Odnośnikiem tym jest wywołujący sprzeciw zarówno nadawcy, jak i w konsekwencji także odbiorcy określony przed-tekst, który zostaje poddany parodystycznemu działaniu przez autora memu.

Mając na uwadze relację między wirtualnym nadawcą a wirtualnym adresatem w memie sieciowym, można opisać model jego działania, opierając się na występującym w wielu innych dziedzinach komunikacyjnym schemacie „call – answer”. Najpierw wywołać zapisaną w pamięci kontrafakturę przed-tekstu. A następnie, odbiwszy się od niego, dokonać na oczach adresata zaskakującej wolty w postaci wykpienia i ośmieszenia go. Tak oto demonstrowanie kwestionowanego cudzego obrazu pierwszego ukazuje jego podszewkę we własnym,

wykreowanym przez autora obrazie drugim. Zostają one ze sobą na moment złączone niezgodną zgodnością po to, by w ramach ekspresji drugiego doszła do głosu niezgoda co do zawartości pierwszego z nich.

Warunkiem koniecznym w tej grze jest uruchomienie pamięci adresata powodujące rozpoznanie (refleks odbiorczej kompetencji). Obraz pierwszy staje się memem zaprzeczającym, obraz drugi – memem zaprzeczającym. Mamy wówczas do czynienia z zareagowaniem i odreagowaniem – nadawczą akcją wywołującą zamierzoną odbiorczą reakcję. Pod hasłem „ludzie, nie dajmy się ogłupić (zwariować)” mem złożony na nowo byłby wówczas czymś na kształt doraźnego apelu o ratunek dla zbiorowego rozumu, wysyłanego pod adresem wszystkich tych, którym jest on drogi.

Pojawia się tutaj istotna kwestia dyspozycji adresata. Nie zrozumie i nie polubi memu ktoś, kto poszukuje i oczekuje w sieci autorytatywnego nadawcy. Powaga, jaka cechuje osoby tego typu, pociąga za sobą organiczny brak poczucia humoru. Efekt finalny nie zostanie więc osiągnięty. Bariera psychologiczna i komunikacyjna, o której tu mowa, sprawia, że w trakcie odbioru memu nie nastąpi reakcja (proces zwrotny) w postaci śmiechu.

Memy sieciowe produkują śmiech. Dodajmy zaraz: śmiech szczególnego rodzaju. Rewoltujący świadomość adresata typ komizmu, jakim operują autorzy memów, zmierza do wywołania w procesie odbioru reakcji prześmiewczej, powodującej swoiste wyładowanie. Reakcja ta zarówno w życiu jednostki, jak i w życiu danej zbiorowości pełni funkcję ozdrowieńczą. Nie jest, rzecz jasna, „lekiem na całe zło”, ale jest czynnikiem przywracającym ład myślowy wszędzie tam, gdzie został on przez kogoś naruszony bądź brutalnie pogwałcony.

Destrukcyjne w swej intencji działanie memu polega na dekonstrukcji zastanego cudzego przekazu, kursującego dotąd bezkarnie w obiegu zbiorowej świadomości. Przywołując go i „biorąc na warsztat”, mem wywraca go na nice. Odsłania przy tym, co ważne, podszewkę manipulacji, której ów przekaz dokonywał. Za Jeremim Przyborą rzecz można, iż „piosenka to sposób z refrenkiem na inną nieładną piosenkę”.

Mem nie eliminuje z pola widzenia obecności tekstu, z którym się rozprawia. Wprost przeciwnie, rozmontowując go, pozostawia pewne jego elementy, by wykorzystać je w charakterze zaprzeczonego podtekstu dla osiągnięcia własnych celów. Istotę perfidnej operacji dokonanej na cudzym przekazie stanowi przemyślnie wykreowana „niezgodna zgodność” między fakturą a kontrafakturą nowego przekazu.

Mamy więc cudzy obraz, jego imitację w postaci przekornie odwróconego odbicia i krzywe zwierciadło parodystycznego efektu, który zostaje osiągnięty. Właśnie tą drogą i w ten sposób dokonuje się rozbrojenie nonsensu, który jest przedmiotem polemicznego ataku. Mem sieciowy wyraża osobistą i społeczną konieczność zdemaskowania fałszu i głoszenia prawdy, do której istnienia się odwołuje, wychodząc jej na spotkanie.

W niektórych dotychczasowych rozważaniach innych autorów studiujących poetykę memu internetowego i poszukujących jej generalnych reguł pojawia się cenna refleksja badawcza

dotycząca struktury semantycznej memu. Refleksja ta odkrywa w nim powtarzalny zabieg dekonstrukcji cudzego przekazu po to, by we własnym dokonać rekonfiguracji (resp. odwrócenia) jego przesłania. Mowa tu o pewnej zasadzie organizującej, dzięki której rezultatem jest następująca operacja: cudzy montaż – demontaż – i ponownie przeprowadzony własny montaż, z zachowaniem rozpoznawalnych pozostałości zdemontowanego obrazu.

Swego rodzaju klasyczność spoczywająca u podstaw modelu konstrukcji nowego gatunku, jakim jest mem internetowy, daje się całkiem dobrze opisać w kategoriach poetyki opracowanej przez Arystotelesa i jego nowożytnych kontynuatorów, zwłaszcza Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (*vide*: barokowy traktat *De acuto et arguto*).

Kwintesencją poetyki memu sieciowego jest bowiem koncept ikoniczny, werbalny, ikoniczno-werbalny bądź audiowizualny. To właśnie dzięki niemu dochodzi do krótkiego spięcia – swego rodzaju zwarcia mającego wywołać krytyczną reakcję odbiorcy. Koncept sprawia, iż nowy przekaz roznosi w pył niewydarzony pogląd czy błędny osąd lub obnaża bezczelną, obrażającą ludzki rozum manipulację przekazu uprzedniego.

W stronę aksjologii

Mem memowi nierówny. Wulgarność jednych memów rywalizuje z finezją innych. Kordelas z lancetem. Maczuga z rapierem. Trudną do osiągnięcia, acz wysoce pożądaną cechą dobrze skonstruowanego memu jest jego lapidarność. Ona sama jednak nie wystarcza. Nie jest bowiem w danym przekazie celem samym w sobie, lecz wypróbowanym środkiem do osiągnięcia optymalnej zwięzłości, zgrabności i ścisłości wizualnego bądź audiowizualnego komunikatu.

Wartość memów mierzymy za pomocą symbolicznej miary zaskoczenia, jakie wywołuje zadane mistrzowską ręką pchnięcie wymierzone w słaby punkt przeciwnika. Nade wszystko ceniona bywa w memie celność osiągniętego w nim krytycznego wyrazu względem komunikatu lub wiązki komunikatów, do których się odnosi.

W zaskoczeniu owym – wywołującym u jednych zachwyt, a u innych święte oburzenie – liczy się moment intelektualnej kontestacji, jaką dany mem eksponuje. Żart memowy pełni złożoną funkcję katartyczną, w prześmiewczy sposób przywołując naruszony wcześniej przez kogoś jednostkowy i zbiorowy rozum do porządku. Czyni to poprzez śmiech, odwołując się do cudzego stanowiska, punktu widzenia czy też mylnego mniemania: szkodliwego przeświadczenia znajdującego się już w społecznym obiegu. Obiegu uprzednio wykorzystanym niecznie i w złej wierze, który atakowany przekaz próbuje zawłaszczyć na własny użytek.

Podkreślam szczególnie znaczenie racjonalnego aspektu tworzenia memów. Działalność ta nie wyklucza wiary, przeciwnie – przywraca ją i na swój sposób wzmacnia, wychodząc z założenia, iż żadna w miarę normalnie żyjąca społeczność (resp. wspólnota) nie może się w swym istnieniu obyć bez zaufania: jednego człowieka wobec drugiego, sąsiada względem sąsiada, władzy wobec obywatela i obywatela w stosunku do władzy.

W zagrażającej rozumowi inwazji „postprawdy”, z jaką współcześnie mamy na co dzień do czynienia, nietrudno człowiekowi i wspólnocie pobłądzić myślą. Na każdym kroku zagrażają nam dogmaty i rozmaite „twarde prawdy” (*hard truth* w terminologii Ralpha Keyesa), których zasadą istnienia w uległym społeczeństwie jest posłuch i eliminacja wszelkiej dyskusyjności. Powstrzymanie tego procesu nie jest sprawą prostą. Fenomen memów jako publicznego przejawu jednostkowej niezgody i zbiorowego oporu niewątpliwie jej służy.

Dobrze jest wiedzieć, że oprócz nas istnieją jeszcze inni, którzy nieustrudzenie stawiają opór inwazji bezrozumności, naporowi ideologicznego nonsensu i cynizmowi manipulatorów. Mem, powtórzmy raz jeszcze, pełni doniosłą funkcję katarską. Skłania swego adresata do samodzielnego myślenia, oczyszcza i toruje drogę racjonalnemu rozumowaniu.

To mało? Nie tak mało. W kategoriach antropologii kultury zjawisko to stanowi formę obrony, symboliczną zemstę uciśnionych, ludzi dotkniętych bólem, jaki powoduje trauma pogardy. Niepodobna w produkcji memów sieciowych upatrywać panaceum na całe zło. Niemniej aktywność ta sytuuje się po jasnej stronie mocy. Pojawiając się – oby jak najczęściej – w przestrzeni cyfrowej agory, odblokowuje nasze wspólne prawo do krytycznej refleksji, do produktywnego wątpienia i wspólnego przeciwstawiania się złym emocjom, z jakimi stykamy się w życiu prywatnym, zbiorowym i publicznym.

Bibliografia

- Gackowski, Tomasz, Karolina Brylska, Mateusz Patera. *Memy, czyli życie społeczne w czasach kultury obrazu*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2017.
- Hendrykowski, Marek. „Catharsis, Cinema and Contemporary Man”. *Images. International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 1-2, 2003.
- – –. *News. Antropologia – poetyka – kultura*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Hopfinger, Maryla. *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1997.
- Keyes, Richard. *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*. Przeł. Paweł Tomanek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Libura, Agnieszka. *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków: Universitas, 2007.
- Memy polskie@memypolskie.pl, dostęp 11.12.2017.
- Niekrewicz, Agnieszka Anna. *Od schematyzmu do kreacyjności. Język memów internetowych*. Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, 2016.
- Otto, Wojciech. „News jako mem (na przykładzie fanpage’u Sztuczne Fiołki)”. *Przegląd Humanistyczny* 1 (2016), 87–100.
- Sarbiewski, Maciej Kazimierz. „De acuto et arguto. O poincie i dowcipie”. Przeł. Stanisław Skimina. W tegoż: *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1958.
- Walkiewicz, Adam. „Czym są memy internetowe? Rozważania z perspektywy memetycznej”. *Tekst z Ulicy. Zeszyt memetyczny* 14 (2012), 49–69.
- Żytkowiak, Marcin. Definicja memu. W: *Memy polskie@memypolskie.pl*.

SŁOWA KLUCZOWE:

PARODIA

ADRESAT WIRTUALNY

komunikacja

kultura komunikowania

ABSTRAKT:

Interdyscyplinarne studium analityczne poświęcone kluczowym zagadnieniom poetyki memu internetowego, jednego z najpopularniejszych gatunków współczesnej ikonosfery i audiosfery.

g e n o l o g i a

MEM

*k a t h a r s i s***poetyka przekazów audiowizualnych****śmiech**

MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE

NOTA O AUTORZE:

Marek Hendrykowski (1948) – filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej, profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM w Poznaniu, autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy* (2017), *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* (2017), *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje* (2018), *Ogród Europy. Eseje z semiotyki i antropologii kultury Starego Kontynentu* (2018), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Założyciel i redaktor senior czasopisma „Images. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA). Pracuje w Ośrodku Badań nad Komunikowaniem im. McLuhana, UAM w Poznaniu.

Nowość

Gerard Ronge

ORCID: 0000-0001-6487-117X

Skonkretyzowanie kategorii nowości jako terminu poetologicznego czy teoretycznoliterackiego wiąże się z tymi samymi problemami, które pojawiają się zawsze przy próbach takiego zawężenia znaczenia wyrazu funkcjonującego w języku ogólnym, które pozwoli nadać mu pewną efektywność w określonym obszarze specjalistycznym. Pojęcie nowości w odniesieniu do literatury i życia literackiego używane jest stosunkowo często, i to zarówno w dyskursie naukowym, literaturoznawczym, jak i krytycznym czy wydawniczym (marketingowym).

Niejako z definicji „nowa” jest każda kolejna książka wydana przez daną pisarkę, a w sytuacji, kiedy książka odpowiada na bieżące przemiany w życiu politycznym czy społecznym, zasadne wydaje się stwierdzenie, że jest to „nowa” literatura, ponieważ koncentruje się na zjawiskach niebędących dotąd przedmiotem artystycznego zainteresowania. Przedstawiciele branży wydawniczej natomiast, regulujący niejako proces utowarowienia literatury, dążą do możliwie najpełniejszego uzgodnienia literackiego produktu z mechanizmami rządzącymi popytem i podażą wszelkich innych dóbr konsumpcyjnych, chętnie podkreślając właśnie nowość dopiero co wydanej pozycji, by zapewnić konsumenta, że nabywa produkt unikatowy, zapewniający mu dostarczenie silnych bodźców, gwarantujący wzbogacenie jego estetycznych doświadczeń o doznania nieoferowane przez żadne spośród wcześniej opublikowanych dzieł (często posługują się przy tym innymi terminami, jednak funkcjonującymi w takim wypadku w bardzo zbliżonym znaczeniu, takimi jak „odkrywczość”, „przełomowość” czy „innowacyjność”). Wszystkie te zastosowania są zgodne ze słownikowym znaczeniem wyrazu „nowość” i jako takich nie sposób ich odrzucić czy zanegować, wynikają bowiem z naturalnego sposobu jego językowego użycia i pozwalają wskazywać na wiele spośród istotnych cech poszczególnych dzieł literackich i literatury w ogólności. Zarazem jednak problematyka nowości odsyła do bardziej skomplikowanych zjawisk i procesów w domenie filozoficzno-estetycznej, które to zjawiska i procesy ponadto w specyficzny sposób manifestują się w węższym polu literatury i literaturoznawstwa. Odniesienie kategorii nowości do tych problemów właśnie jest intencją niniejszego tekstu, nie zaś wykluczanie ani kwestionowanie bardziej intuicyjnych użyć samego wyrazu.

Chociaż nowość jest terminem wykorzystywanym przy okazji dyskusji nad różnymi dziedzinami z zakresu filozofii, estetyki i teorii, rzadko jest sama w sobie przedmiotem dyskursywnego zainteresowania. Nie jest ona wyodrębniana jako osobne pojęcie w słownikach pojęć estetycznych, filozoficznych czy terminów literackich i rzadko kiedy dostrzega się potrzebę specjalnego konkretyzowania jej znaczenia w tych polach dyskursu humanistycznego. Na jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy, dosyć prozaiczną, ale przy tym bardzo istotną, wskazuje Stefan Morawski, zauważając, że „sztuka wciąż ewoluując w oczywisty dla wszystkich sposób ujawniała nowe tematy, treści i formy i dlatego nie przywiązywano do tego zjawiska, tzn. powoli postępującej zmienności, żadnego szczególnego znaczenia”¹. Zwłaszcza w dynamicznym XVII wieku, na którym skupia się badacz w tym miejscu przywoływanego tu tekstu, uwagę zwracały na siebie raczej nawiązania do tradycji, świadome działania zmierzające do podkreślenia międzypokowej ciągłości poszczególnych procesów estetycznych.

Ujęcia kategorii nowości jako osobnego problemu teoretycznego są więc stosunkowo rzadkie i z tego względu można bez większego ryzyka wyodrębnić trzy tendencje w obchodzeniu się z tym zagadnieniem, które tutaj będą reprezentowane przez trzy konkretne, niejako emblematyczne teksty.

1. Pierwsza z tych tendencji reprezentowana jest właśnie przez przywołany wyżej obszerny szkic Stefana Morawskiego *Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej* opublikowany w dwóch częściach w następujących po sobie numerach „Studiów Filozoficznych” w 1984 roku. Oprócz dążącego do kompletności przekrojowego ujęcia historii pojęcia tekst ten proponuje odniesienie tej kategorii do problematyki związanej temporalnością. Badacz wykazuje, że dla odpowiedniego zrozumienia fenomenu nowości, konieczna jest wnikliwa refleksja nad dominującymi w kolejnych epokach konceptualizacjami czasu i czasowości. Przywoływana przez badacza „historia czasu” obfituje w liczne zaskakujące, niezmiernie kontrintuicyjne spostrzeżenia, które pozwalają uzmysłowić sobie przede wszystkim świeżość samego konceptu, jakim jest nowość.
2. Manifestacją tendencji drugiej jest dosyć dobrze już zakorzeniona w świadomości literaturoznawców *Jednostkowość literatury* Dereka Attridge’a z początku obecnego wieku, w której nowość stanowi pochodną problematyki „inności” rozważanej w nurcie zapoczątkowanym przez myśl Emmanuela Levinasa i przez to traktowana jest jako część dyskusji o etyce literatury². Z racji pewnego przyswojenia tych koncepcji w dyskursie teoretycznym nie będę tutaj poświęcał im miejsca.
3. W ramach tendencji trzeciej (chyba najbardziej intuicyjnej) rozumianą teoretycznie kategorię nowości omawia się w odniesieniu do tradycji awangardy. Dla jej przedstawienia posłużę się mniej znanym fragmentem książki Borisa Groysa *Art Power* z 2008 roku, w której rosyjski badacz wyprowadza specyficzną filozofię nowości z rozważań teologicznych Sørensa Kierkegaarda, czyniąc z niej użyteczne narzędzie analizy sztuki współczesnej.

¹ Stefan Morawski, „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”, *Studia filozoficzne* 219, nr 2 (1984): 62.

² Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. Paweł Mościcki (Kraków: Universitas, 2007).

Wspólnym mianownikiem tych trzech sposobów myślenia o nowości jest wyostrenie jej znaczenia w stosunku do tego, które przypisywane jest jej w ramach języka ogólnego. W porównaniu z intuicyjnymi, i przez to swobodnymi i rozpowszechnionymi, użyciami wyrazu „nowość”, w tekstach teoretycznych, które eksplicytnie zajmują się nowością – to znaczy w takich, w których nowość sama w sobie jawi się jako *p r o b l e m* – termin ten zarezerwowany jest na oznaczanie dużo węższego zbioru fenomenów. Owo wyostrenie prowadzi do przypisywania mu pierwiastka niesamowitości i rewolucyjności. Aby danemu fenomenowi mógł zostać prawidłowo przypisany atrybut nowości, musi on prowadzić do radykalnego podważenia, zachwiania czy przeobrażenia, *t e g o s a m e g o*; „prawdziwie” nowy fenomen nosi zatem znamiona skandalu. Tym samym z nowością wiążą się nierozzerwalnie trudności na płaszczyźnie ontologicznej i epistemologicznej dające się opisywać w kategoriach paradoksu. W obszarze ontologii nowość – zgodnie z jej wyostreną semantyką – prowadzi w rejony metafizyki, ponieważ nie czerpie swych źródeł z *t e g o s a m e g o* (dostępnego fenomenologicznie) świata ani nie jest z nim pierwotnie związana. W obszarze epistemologii natomiast nowość jest trudno rozpoznawalna jako nowość z powodu jej nieredukowalności do oswojonego systemu odniesień, przez co nie poddaje się dyskursywnemu opisowi – w radykalnych ujęciach Attridge’a i Groysa nabiera ona wewnętrznie dialektycznego charakteru i ujmowana jest w nawiązaniu do zaczerpniętych z Derridańskiego słownika kategorii różnicy bez różnicy.

Krótką historia nowości

Pierwszą, raczej nieoczywistą, rzeczą, którą należy sobie uświadomić przy refleksji nad kategorią nowości, jest jej relatywnie krótka historia, zaczynająca się w tym samym okresie, który zwyczajowo określamy jako początek czasów nowożytnych. Studium Morawskiego dowodzi w przekonujący sposób, że o nowości można sensownie rozmawiać, jedynie odnosząc ją do innych konstytutywnych dla nowoczesności terminów, które nie istniały, a przynajmniej nie stanowiły istotnego elementu słownika intelektualnego kultury europejskiej co najmniej do początków wieku XV. Mowa tu przede wszystkim o kategoriach takich jak podmiotowość, czasowość i (jednostkowa) oryginalność.

Bazując na kanonicznym rozróżnieniu Claude’a Lévi-Straussa na kultury zimne i gorące³, Morawski wskazuje, że koncepcja nowości w kulturach przednowożytnych nie miała szansy się rozwinąć (ani – tym bardziej – zostać doceniona), ponieważ ograniczone były w kręgu ich oddziaływania możliwości zaistnienia zmiany, która jest nowości warunkiem koniecznym niejako z definicji. Społeczności archaiczne miały funkcjonować w czasie mitycznym, to jest nieruchomym, „stojącym w miejscu”, toteż wszelka działalność estetyczna (z reguły nieodróżnialna od działalności religijnej czy rytualnej) służyła reprodukcji ustalonego porządku, nie zaś celebracji jakkolwiek rozumianej twórczej oryginalności. Ta ostatnia była domeną świata mistycznego, oryginalny w dzisiejszym rozumieniu był jedynie akt ustanowienia owego porządku, stworzenia świata:

³ Por. Georges Charbonnier, „Zegary i maszyny parowe”, w: *Rozmowy z Claude Lévy-Straussem*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Czytelnik, 1968), 25–35.

[...] mityczna świadomość wyłącza świadomość zmienności historycznej. Nie występuje w tym pierwotnym układzie kulturowym potrzeba adresowania wytworów do zróżnicowanego odbiorcy, gdyż z każdym z nich *a priori* łączy artystę ten sam kult przodków, tego samego rodzaju wiara, że istnieją prawdy wieczne i im właśnie trzeba dać wyraz. O kontakcie wewnątrzspołecznym (międzyosobniczym) decyduje świat nadprzyrodzony i uświęconego kodu przekroczyć niepodobna nie tyle ze względu na groźbę wyobcowania się z macierzystej społeczności, ile po prostu dlatego, że człowiek pierwotny nie potrafi inaczej tworzyć. Jakkolwiek nie rozstrzygnięty jest spór o podstawowe motywacje i sens sztuki paleolitu [...], zgodne jest stanowisko, że wyjaśnień należy szukać przede wszystkim w sferze magii, totemu, kultu płodności i ekspresji sprzężonej z produkcją materialną, co oczywiście nie wyłączało zjawiska odkrywczości i wynalazczości, ale w oczywisty sposób spychało na margines bądź zgoła unieobecniało zjawisko nowości.

[...] Etnolodzy, etnografowie i indagowani przez nich tubylcy, a także domysły badawcze antropologów, rekonstruujących świadomość troglodyty, wskazują, że nowość bądź sprowadza się do czyjejs inwencji, bądź do ewentualnego źródła oryginalności, jakim ma być Stwórca Świata, bądź do pewnego typu odmiany zastanych rozważań⁴.

W średniowieczu sposoby pojmowania czasowości uległy radykalnemu przeobrażeniu, nie wystarczały one jednak jeszcze do wykształcenia nowocześnie pojmowanej idei nowości. Posługując się monumentalną rekonstrukcją świadomości średniowiecznej Arona Gurewicza⁵, Morawski zaznacza, że, istotnie, czas został wówczas wprowadzony w ruch, dzięki czemu historia mogła „ruszyć z miejsca”, jednak była to wciąż historia zamknięta, której początek i koniec był jasno określony przez mitologię chrześcijańską. Czas średniowieczny nie był zatem żadną miarą podobny do czasu nowoczesnego, otwartego ku nieskończoności:

A. Guriewicz zestawiając ze sobą kulturę archaiczną z kulturą średniowieczną trafnie dowodzi, że czas mitologiczny nie został wcale wyeliminowany przez świadomość chrześcijańską. Wprawdzie cykl, wedle rytmów przyrody oraz związana z nimi regularność i powtarzalność zjawisk, zastąpiła wizja historyczna, której kluczowym punktem są narodziny Chrystusa, który zszedł na ziemię, aby zbawić ludzkość, ale w ramach tej koncepcji historia jest w gruncie rzeczy dwucykliczna. Od początku świata do momentu przełomowego, jakim było objawienie się Syna bożego i oznajmienie „dobrej nowiny”, a z kolei od Golgoty i zmartwychwstania chrystusowego po punkt docelowy powszechnego odkupienia ludzi z grzechu pierworodnego. W wizji tej *novum* jedynym i niepowtarzalnym jest przekazanie ludziom *Nowego Testamentu*, religii autentycznej; dla innej, pozornej nowości starczy jedynie miejsca w czasie historycznym, ale ten istnieje zaledwie jako cień wieczności, której równoważnikiem jest prawda boża⁶.

Filozofia średniowiecza, a za nią średniowieczna estetyka podchodziły do wszelkiej innowacji nieufnie, jeśli nie wrogo, ponieważ sankcja prawdziwej oryginalności, autentyczności, nowości zarezerwowana była dla boskiego dzieła stworzenia. Zadaniem artysty, czy też głównym oczekiwaniem wobec artystów, było naśladowanie doskonałego świata natury, jedynym wyznacznikiem mistrzostwa mogły być zatem zdobywane drogą wytrwałej praktyki umiejętności

⁴ Morawski, „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”, 45–46.

⁵ Por. Aron Ākovlevič Gurevič, *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. Józef Dancygier (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976).

⁶ Morawski, „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”, 47.

i kompetencje w operowaniu raz ustalonymi, skanonizowanymi regułami i kodami sztuki. Tak przedstawia się teoretyczno-estetyczne uzasadnienie dominacji tematyki sakralnej w sztuce średniowiecza, pozostające w ścisłym związku z dominacją chrześcijańskiego paradygmatu również w sferze politycznej, symbolicznej i etycznej. Najczystsza, modelową emanacją takiej filozofii sztuki jest, według Morawskiego, ikonostas, który omawia w odniesieniu do myśli Pawła Florenskiego. Teologia jest w tym ujęciu najbardziej niezawodnym narzędziem artysty, dzięki której może on skupić się na pięknie obiektywnym, niepodważalnej prawdzie pochodzącej ze sfery boskiej i uprawiać „twórczość prawdziwą”, nieprzemijającą, uniwersalną, doskonałą. Chroni ona również twórcę przed przypadkowością i marnością świata doczesnego oraz przed jego pokusami. Jest źródłem nie tylko reguł wytwarzania dzieł sztuki, ale również drogowskazem, którym artysta powinien kierować się w swoim codziennym życiu. Według Florenskiego najlepszy artysta to taki, który jest zarazem twórcą, świętym i filozofem⁷. Filozofii ikon nie można oczywiście uznać za uniwersalną dla europejskiego średniowiecza. Walki ikonoklastów z ikonodulami należą bez wątpienia do najkrwawszych i najbardziej dramatycznych doktrynalnych sporów teologicznych w historii. Jednak owa podbudowa filozoficzno-teoretyczna tworzenia i kontemplowania ikon, którą Florenski rozwijał w swoich pismach u progu XX wieku, pozwala zrozumieć działający w średniowieczu mechanizm, w którym kategorie oryginalności i inwencyjności okazują się niepożądane, docenia się natomiast zdolności naśladowcze.

Przestrzeń dla zaistnienia kategorii nowości w dzisiejszym, nowoczesnym rozumieniu wyłania się dopiero u progu renesansu, kiedy to również zaczynają rodzić się koncepcje jednostkowej podmiotowości, które dyskursywnej konkretyzacji doczekają się w myśli Kartezjusza. Przełom XV i XVI wieku to moment, w którym myśl o przyznaniu człowiekowi zdolności twórczych – a szczególnie człowiekowi-artysty zdolności tworzenia *ex nihilo* – przestaje nosić znamiona herezji. Kompetencje i uprawnienia artysty przestają ograniczać się tylko do odzwierciedlania „jedynego oryginalnego” dzieła boskiego stworzenia i dowartościowania zostaje twórcza wyobraźnia. Wówczas dopiero zostają w kulturze europejskiej docenione, bez asekuracji i zastrzeżeń, kategorie indywidualnego talentu, natchnienia i geniuszu. W tym samym okresie pojawiają się pierwsze wypowiedzi sugerujące relatywny i temporalny, to jest zmienny w czasie, charakter kanonów estetycznych. Piękno stopniowo przestaje zależeć od wpasowania dzieła w zbiór skodyfikowanych, formalnych wymogów, zaczyna się je natomiast postrzegać jako wypadkową różnych oczekiwań warunkowanych aktualnymi procesami w sferze społeczno-politycznej, obyczajowej i filozoficznej. W takim kontekście wyłania się definicja nowoczesnego geniuszu, rozumianego odtąd jako zdolność artysty do uchwycenia atmosfery epoki współkreowanej przez te procesy i, tym samym, do sprostania wynikającym z tejże atmosfery oczekiwaniom⁸.

Momentem przełomowym dla kształtowania się estetyczno-teoretycznego pojęcia nowości okazuje się, przywoływany również u Morawskiego, *Spór starożytników z nowożytnikami*. Spór ten, zapoczątkowany w Akademii Francuskiej pod koniec wieku XVII, rzutował na wszelkie dyskusje toczące się w polu teorii literacko-estetycznych przez kilkanaście następujących de-

⁷ Por. Morawski, 46–50.

⁸ Por. Morawski, 51–52.

kad, we wszystkich rejonach ówczesnej Europy. Warto tutaj zwrócić uwagę na studium Borisa Reizowa z 1970 roku *U źródeł estetyki romantyzmu* (przekład polski 1978), które pozwala lepiej zrozumieć relację łączącą poszczególnych uczestników *Sporu* (rozumianych również jako całe prądy, szkoły, formacje etc.) z możliwie najszerzej rozumianą tradycją antyczną⁹. Relacja ta każdorazowo antycypuje również na swój sposób wszelkie problemy wynikające z paradoksów nowości i powtórzenia będące przedmiotem teoretycznego namysłu poprzez cały wiek XX. W obszarze literatury uczestnicy *Sporu* za swój punkt odniesienia przyjęli dzieło Homera i opowiadali się wobec dwóch różnych opisów jego wpływu na twórczość nowożytną. Sama nazwa *Sporu* jest o tyle myląca, że to pośród starożytników wyłaniały się postawy, modele, pojęcia i koncepcje dające możliwość rozwijania kategorii nowości, natomiast nowożytnicy stanowili siłę konserwatywną. Pochwała pod adresem nowożytności artykułowana przez tych ostatnich oznaczała zarazem jednoznaczne sklasyfikowanie estetyki antycznej jako podrzędnej względem ówczesnej i dążenie do konserwacji takiego stanu rzeczy w polu literatury, jaki przedstawił Charles Perrault w inicjacyjnym dla *Sporu* poemacie *Wiek Ludwika XIV*¹⁰. Już wtedy cała domena estetyki została wpisana w tę samą logikę wzrostu, doskonalenia, postępu, co sfera naukowo-techniczna, gospodarcza i wreszcie – polityczna. Nowożytnicy domniemaną doskonałość estetyczną swojego stulecia łączyli z doskonałością ustroju monarchicznego, podczas gdy opowiadający się za wiernym naśladowaniem antyku starożytnicy prezentowali postawy republikańskie. Reizow łączy ostateczną klęskę klasycystycznego, statycznego programu estetycznego z upadkiem formacji feudalno-monarchicznych:

Problem antyku ewoluował wraz z epoką, zmieniał swoje funkcje, inspirował twórczość i odsłaniał nowe horyzonty. W wielkim sporze zwyciężyli „starożytnicy”, którzy uważali wartości artystyczne za nieprzemijające, „nowożytnicy” zaś, opowiadający się za postępem, ponieśli klęskę. W toku procesu historycznego okazało się jednak, że postęp „nowożytników” był w istocie stagnacją polityczną i artystyczną, a wieczne kategorie „starożytników” sprzyjały dalszemu rozwojowi sztuki i społeczeństwa¹¹.

To starożytnicy zatem podążyli drogą, na której zaistniała możliwość autentycznego rozwoju sztuki, który z definicji nie może się obyć bez wytwarzania nowych artystycznych i filozoficznych fenomenów. Ich postawa wynikała z uznania niepodważalnego odtąd geniuszu Homera i opierała się na założeniu, że dążeniem do doskonałości jest odtworzenie warunków, w których geniusz tej miary mógł tworzyć – nie zaś samego jego dzieła:

Punkt widzenia rozwinięty w pracy E. Younga *Conjectures on Original Composition* sprzyjał temu, niejako paradoksalnemu, lecz zupełnie naturalnemu procesowi: ażeby stworzyć oryginalne dzieło sztuki, trzeba naśladować nie *Iliadę*, lecz Homera, od niego uczyć się obserwowania przyrody, ukazywania nie abstrakcyjnych prawd, lecz prawd natury.

Dzieło literackie jest to rezultat przyczyn, które gubią się po jego powstaniu, wyraz wyobrażeń i konieczności określających charakter danej cywilizacji. To powoduje szereg osobliwości, które następne pokolenia przyjmują za reguły obowiązujące zawsze wszystkie narody i gatunki, co stanowi

⁹ Boris Reizow, „U źródeł estetyki romantyzmu: antyk i romantyzm”, tłum. Zbigniew Maciejewski, *Pamiętnik Literacki* 69, nr 1 (1978): 291–309.

¹⁰Por. Reizow, 292–294.

¹¹Reizow, 307.

przeszkodę w rozwoju oryginalnej poezji. Homer był wolny. Ci, którzy wzorowali się na Iliadzie, byli pod presją konieczności. Żeby naśladować Homera, trzeba być jak on wolnym i odtwarzać swoją, nie zaś obcą prawdę. W ten sposób naśladowanie Homera przekształciło się w wyzwianie się od niego, sztuka naśladowująca antyk – w sztukę narodową¹².

Reizow zatem dopatruje się w postawach starożytników również źródeł idei, które umożliwią powstanie i rozwój literatur narodowych; rozwój ten natomiast z definicji związany jest z nowymi fenomenami na wszystkich płaszczyznach estetyki, teorii i filozofii.

Jedną z istotniejszych konsekwencji rozwoju literatur narodowych w odniesieniu do *Sporu* i związanych z nim omawianych wyżej kwestii jest – nieodmiennie w każdym kraju – sięganie do podań ludowych i rodzimej mitologii u początków jak najszerzej rozumianego romantyzmu. Wspólnym dążeniem wszystkich – zdeklarowanych i nieświadomych – starożytników było odrzucenie ograniczeń określanych przez pojęcia gustu, smaku, stosowności, kanonu itp. Naturalnym procesem były zatem szeroko zakrojone poszukiwania *n o w y c h* odpowiedzi na program estetyczny nowożytników-klasycystów. Po sięgnięciu do kultury nieelitarniej, nieskodyfikowanej, a przez to różnorodnej i dynamicznej, do dyskursu teoretyczno-estetycznego po raz pierwszy włączono fenomeny artystyczne związane z innym niż elitarny, „wysoki” obieg sztuki. Po raz kolejny udaje się Reizowowi przedstawić zagadnienie przez pryzmat relacji do antyku:

Kiedys wielcy poeci starożytni byli wzorem poezji racjonalistycznej, nauczycielami rozumu, żyli w pewnym Kosmopolis, nie związani z lokalnymi obyczajami, historią. Ta „olśniewająca samotność” była przeznaczeniem tych poetów; „nowożytnicy” dostrzegli w nich dużo wad i „starożytnicy”, by móc ich obronić, musieli odwołać się do historii i tradycji narodowych. Następnie zaś, w związku z rozwojem myśli demokratycznej, poeci starożytni stali się poetami ludowymi, stopili się w jedno z narodem i epoką, której byli wyrazicielami. W poszukiwaniu charakteru narodowego, ojczyzny i państwa ten dziwny, rozdarty, poszukujący wiek XVIII zwracał się do Homera, Pindara i Ajschylosa.

Niemal wiekowa walka o Greków przeciwko Francuzom przyczyniła się do powstania zupełnie nowego obrazu poezji antycznej, a co za tym idzie – nowej estetyki i teorii sztuki. Ludowy charakter literatury antycznej, która przeszła przez oczyszczający ogień idei prymitywizmu, zbliżył ją nie tylko do najstarszych form poezji światowej – ballad i psalmów, lecz również do dojrzałych form europejskiej twórczości dramatycznej. Stało się to możliwe jedynie dzięki temu, że zasady Arystotelesa straciły swoją decydującą rolę w określaniu dramatu antycznego, okazując się technicznym przypadkiem miejsca i czasu oraz naturalnym rezultatem długiej tradycji. Na takiej płaszczyźnie Szekspir nie mógł wydawać się przeciwieństwem starożytnych tragiczków, a połączenie angielskiego dramaturga z wielkimi Ateńczykami było utrudnione tylko w mniemaniu „nowożytników”, klasyków francuskich w. XVIII, obstających przy swoich zasadach, tematach i ideałach¹³.

¹²Reizow, 299.

¹³Reizow, 304.

Tym samym rodzi się również nowy obraz „wielkiego artysty” i związane są z nimi określone oczekiwania i zadania do spełnienia, które czynią z niego wszystko to, czym nie miał szansy być w realiach monarchicznego feudalizmu:

Starożytni naśladowali przyrodę, a nie rozmyślali o chwytach literackich. Byli to „poeci naiwni”, w tym właśnie kryje się ich tajemnica. I to jest właśnie tajemnicą ich języka. Starożytni, dzieci natury, w swojej pierwotnej czystości myśleli i mówili jak poeci. Pierwotny język, bez względu na swoje pochodzenie – boskie czy ludzkie, „rzeczownikowe” lub „przymiotnikowe”, był ze swej natury językiem poetyckim. W połowie XVIII w. mówili o tym wszyscy – od Vico do Hamanna. Tak pojmowano wyższość poezji starożytnych. Homer był największym poetą, dlatego że był poetą starożytnym¹⁴.

I dalej:

W ten sposób Homer ponownie staje się wzorem i „miarą geniuszu ludzkiego” [...], ale nie dlatego, że był wyjątkiem i oderwał się od swojego narodu i epoki, lecz dlatego, że był taki sam jak wszyscy, myślał tak samo jak jego współcześni. „Mądrość Homera niczym nie różniła się od mądrości ludowej – pisał Vico. – Przejął on uczucia ludu greckiego, przez co bliskie mu stały się również ludowe obyczaje Grecji”. Żeby zrozumieć Homera, pisał Herder, trzeba odbierać go w nierozdzielalnym związku z epoką, która go zrodziła. Poezja jest dobrem całego narodu. Homer jako poeta narodowy wyraża potrzeby swojej epoki¹⁵.

Najdonioślejszym i najbardziej trwałym rezultatem *Sporu* było całkowite przewartościowanie sposobu myślenia o fenomenach artystycznych i o charakterze procesu twórczego. Akademicka dysputa o XVII-wiecznej recepcji Homera w ciągu następujących dekad rozwinęła się w ogólnoeuropejski spór o pryncypia estetyki angażujący wszystkich twórców, którzy czuli się odpowiedzialni za kształt wyłaniającej się nowej kultury. Po zakończeniu procesu stopniowej laicyzacji sfery artystycznej (początki tego procesu można bezpiecznie uznać za jeden z licznych symptomów przejścia z epoki średniowiecznej w nowożytną) pojawiła się przestrzeń, w której pogłębione mogły zostać refleksje o twórczej autonomii, sprawczości, indywidualności i indywidualnej oryginalności. Z tej właśnie przestrzeni wyłania się sama instytucja literatury i to właśnie w zasięgu jej oddziaływania odbywają się próby stworzenia, uchwycenia, unaocznienia nowości w materii literackiej (zasięgu oddziaływania, a nie władzy, ponieważ w dużej mierze literatura definiowała się poprzez przekraczanie tego, co w danej chwili uznawane za literackie). Dopiero po dopełnieniu się procesów powstawania świadomości literackiej (czy może: świadomości literatury) w ciągłym i bezpośrednim odniesieniu do dynamicznych przemian w obrębie społeczeństwa i jego polityki możliwe stało się trwałe zakorzenienie pojęcia literatury w języku. Niezależnie od złożoności, ulotności czy nawet chwiejności samego pojęcia dopiero od tego momentu można mówić o literaturze w dzisiejszym rozumieniu. Jacques Derrida, w słynnej rozmowie z Derekiem Attridge’em na ten temat, znalazł możliwie najbardziej pojemne określenie literatury jako instytucji umożliwiającej opowiedzenie wszystkiego:

¹⁴Reizow, 299–300.

¹⁵Reizow, 302.

[...] ów motyw c a ł o ś c i krąży w szczególny sposób pomiędzy literaturą a filozofią. W naiwnych młodzieńczych notatkach lub raptularzach, do których sięgam pamięcią, obsesja f o r m p r o t e u s z z o w y c h wzbudzała we mnie zainteresowanie literaturą do tego stopnia, że literatura w niejasny sposób wydawała mi się instytucją, która umożliwia każdemu p o w i e d z e n i e w s z y s t k i e g o w d o w o l n y s p o s ó b. Przestrzeń literatury jest nie tylko przestrzenią zinstytucjonalizowanej f i k c j i, ale też f i k c y j n ą i n s t y t u c j ą, która z zasady pozwala powiedzieć wszystko. Powiedzieć wszystko to bez wątpienia zebrać poprzez przekład wszystkie figury w jedną całość, scalić przez formalizację, lecz powiedzieć wszystko to także zerwać z zakazami, w y r w a ć s i ę, w y s w o b o d z i ć na każdym polu, gdzie prawo może zrzec się prawa. Prawo literatury z zasady zmierz do odrzucenia, bądź zawieszenia prawa. Pozwala więc na przemyślenie istoty prawa w doświadczeniu owego „powiedzieć wszystko”. Jest to instytucja, która zmierza do przekroczenia instytucji¹⁶.

Wyłonienie się tej instytucji wytworzyło zarazem podział dzieł literackich (podobnie jak podział innych dzieł sztuki w ich własnych polach) w odniesieniu do kategorii nowości. Dopiero w tym momencie rozpoczyna swój bieg historia pojęcia nowości i wszelkiej problematyki związanej z waloryzacją dzieła literackiego wedle przypisywanego mu nowatorstwa bądź zarzucanej mu odtwórczości. Niezależnie od artykułowanych poglądów, podkreślających znaczenie nowości bądź przeciwnych, odrzucających tę kategorię w całości, jakakolwiek dyskusja o rozwojowej koncepcji literatury mogła się rozpocząć dopiero wtedy. Nowość jako problem pojawiła się dopiero po wpisaniu literatury w linearny model czasu, w którym następują po sobie wciąż nowe jednostkowości, zdarzenia niepowtarzalne, które nieodwracalnie zmieniają całą instytucję.

Powstanie tej młodej instytucji, która swoją logikę opierała na owym zaproszeniu do opowiedzenia wszystkiego w dowolny sposób, prowokującej do tworzenia bez zakazów i wbrew ograniczeniom, wytworzyło zarazem szeroką przestrzeń domagającą się wypełnienia; gwałtowne przyspieszenie przyrostu ogólnej sumy utworów literackich, które zaczęło się w okolicach renesansu i przybierało na sile w sposób wykładniczy w miarę upływu kolejnych dekad, jawi się w tej perspektywie jako dążenie do realizacji wszystkich zakodowanych w tej przestrzeni potencjalności literackiej ekspresji. Instytucja literatury źródłowo zajmuje się oznaczaniem braku, wskazuje puste miejsca na mapie swojego własnego uniwersum, wzywając tym samym do ich wypełnienia; oznacza skandal, któremu wciąż na nowo trzeba spróbować zaradzić:

[...] zwracałem się ku tekstom bardzo uwrażliwionym na kryzys instytucji literackiej (który jest czymś więcej i czymś innym niż kryzys), na to, co nazywa się „kresem literatury” od Mallarmégo do Blanchota, poza „absolutnym wierszem”, którego „nie ma” (*das es nich gibt* – Celan). Biorąc jednak pod uwagę paradoksalną strukturę tego, co nazywamy literaturą, jej początek j e s t jej kresem, gdyż od samego początku odnosiła się ona do własnej instytucjonalności, tzn. kruchości, nieobecności jej cech szczególnych, nieobecności jako przedmiotu. Pytanie o jej początek natychmiast przekształca się w pytanie o jej kres. Jej historia została s k o n s t r u o w a n a jako pozostałość po pomniku, który nigdy nie istniał. Jest to historia ruiny, opowieść o pamięci wytwarzającej zdarzenie, które trzeba opowiedzieć, a które nigdy nie było obecne¹⁷.

¹⁶Jacques Derrida i Derek Attridge, „Ta dziwna instytucja zwana literaturą”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Literatura na Świecie* 328–329, nr 11–12 (1998): 180, podkr. oryg.

¹⁷Derrida i Attridge, 187, podkr. oryg.

Celem tego rzutu historycznego było wskazanie konkretnego momentu w dziejach, w którym dopiero stało się możliwe rozważanie utworu literackiego w odniesieniu do napięcia wytwarzanego przez opozycję nowości i wtórności. Jest to zarazem punkt startowy ewolucji całej problematyki związanej z tym napięciem, której rezultatem będzie obecny sposób funkcjonowania kategorii (możliwości bądź jej braku) nowości, a zatem uwzględniający rozpoznania i przesunięcia dokonane przez jak najszerzej rozumianą myśl postrukturalną i postmodernistyczną. Wraz z rozpowszechnieniem się w dyskursie teoretycznym pojęć związanych z problematyką wyczerpania, radykalnej intertekstualności, powtórzenia, później symulakru, remiksu i hipertekstu, kategoria nowości zaczęła jawić się jako problematyczna. Dyskusje, które toczyły się na ten temat na przestrzeni XX wieku, odnosiły się również do – wciąż żywych i aktualnych – przemian kulturowych dokonanych przez jak najszerzej rozumiany nurt awangardy. W obecnym momencie dyskusji teoretycznej pojęcie nowości naznaczone jest zatem paradoksem i kontrowersją związanymi ze świadomością osiągnięcia pewnego kresu poszukiwań w dziedzinie literatury i sztuki eksperymentalnej. W związku z tym, na co wskazywał również Stefan Morawski już w latach 80., nie da się tego pojęcia zamknąć w sztywnych ramach terminologicznych. Część spośród sporów toczonych w związku ze wszystkimi przedstawianymi dotychczas problemami trwa do dzisiaj, dlatego też często nie sposób wprowadzić do nich żadnych nowych rozstrzygnięć. Zamiast podsumowania zatem, które mogłoby się sprowadzać jedynie do ponownego wynotowania wspomnianych już tu głównych problemów i zjawisk, zaprezentuję pewien sposób myślenia o kategorii nowości (czy może myślenia nowości) prezentujący pełną świadomość wszystkich tych problemów i ponadto często się do nich odnoszący.

Nowość i tożsamość

Søren Kierkegaard wprost określił narodziny Chrystusa jako jedyny w dziejach moment prawdziwej nowości; boski gest poniżenia się i zstąpienia do świata jako „zwykły człowiek” jako jedyny gest prawdziwie oryginalny. O doniosłości tych *stricte* teologicznych rozważań dla estetyki pisze Boris Groys, który na własnej interpretacji wybranych fragmentów *Okruchów filozoficznych* oparł poświęcony wyłącznie kategorii nowości rozdział swojej książki *Art Power*. Rosyjski teoretyk sztuki spośród licznych wątków poruszonych w niezwykle poetyckich, niejednokrotnie metafizycznych esejach chrystologicznych Kierkegaarda za najistotniejszy uznał ten, w którym ukazany zostaje paradoksalny charakter fenomenów odmienności, różnicy i nowości.

Bóg, pragnący miłości człowieka, co w postsokratycznej poetyce Kierkegaarda znaczy tyle, co „pragnący być zrozumianym przez człowieka”, musi zstąpić z niebios i stać się człowiekiem: nauczyciel musi zrównać się ze swoim uczniem. Musi ponadto stać się człowiekiem nawet w najmniejszy sposób niewyróżniającym się spośród innych ludzi; przybiera zatem postać sługi i dobrowolnie skazuje się na znane nam z Ewangelii cierpienia i tortury. Jakakolwiek bowiem przewaga Boga nad człowiekiem prowadziłaby do podwójnego zafałszowania łączącego ich uczucia miłości: po pierwsze dlatego, że człowiek kochałby wówczas wszechmoc i potęgę Boga, nie zaś jego samego, co oznaczałoby, że jego miłość do Boga nie jawiłaby się jako absolutna i bezwarunkowa; po drugie dlatego, że wszelka przewaga Boga nad człowiekiem

wymuszałyby zmianę i podporządkowanie na tym ostatnim, co z kolei oznaczałoby, że Bóg nie pragnie umiłować człowieka, lecz go zdominować. Bóg musi zatem nie tylko stać się człowiekiem, ale musi ponadto przybrać postać „najniższego spośród ludzi”, postać sługi¹⁸.

Tak oto nawiedzony przez Boga człowiek staje w obliczu „absolutnego paradoksu”: stojący przed nim Jezus Chrystus jest taki sam, jak każdy inny człowiek, jak on sam, lecz z tej właśnie identyczności wynika absolutna odmienność Boga i człowieka. Chrystus jest człowiekiem, który jednak zarazem jest też Bogiem; jest to różnica tak radykalna, że nie może zostać rozpoznana:

Ale różności tego rodzaju nie da się uchwycić. Każdorazowo gdy jednak do tego dochodzi [gdy próbuje się to czynić], jest to w gruncie rzeczy wynik samowoli, i wiadomo wtedy też, że w głębi bojaźni bożej przyciąła się szalona i kapryśna samowola, która wie, że wydała Boga na świat. Jeśli teraz absolutnej różności nie da się ująć, ponieważ nie ma dla niej żadnej oznaki i możliwości określenia jej, więc z różnością jest, jak z równością, jak ze wszystkimi takimi dialektycznymi przeciwieństwami – są z sobą identyczne¹⁹.

Dokonując translacji tego sposobu rozumowania na język estetyki, Groys wprowadza wyraźne rozróżnienie kategorii „nowości” i „inności”, których nie wolno ze sobą utożsamiać. Paradoks jest immanentnie wpisany w naturę nowości, ponieważ o nowości „nowości” decyduje właśnie to, że nie pozwala się rozpoznać jako nowość. Nowe jest to, co wprowadza, jak pisze teoretyk, „różnicę bez różnicy” albo „różnicę przekraczającą różnicę”. Groys wprowadza tym samym radykalną perspektywę, w ramach której nowość w obrębie dzieła sztuki jest praktycznie niemożliwa, o ile dzieło to daje się zidentyfikować jako dzieło sztuki (w takim przypadku bowiem jest ono jedynie „różne” od innych dzieł sztuki, co nie ustanawia jeszcze żadnej nowości).

Pierwszą dojrzałą artystyczną odpowiedzią na te teoretyczne paradoksy jest, wedle Groysa, *readymade*. W XX wieku ciężar dyskusji o sztuce, wedle tych koncepcji, został przeniesiony z pola estetyki i konkretnych rozwiązań artystycznych do pola polityki, w którym ciągłej rene-gocjacji podlegały granice dzielące sztukę od nie-sztuki. W tym kontekście nie dziwi, że prawdziwie przełomowym momentem w sztuce jest dla badacza dopiero pojawienie się prac Marcela Duchampa. *Fontanna*, jak wiemy, sama w sobie niczym nie różni się od dowolnego innego pisuaru, dziełem sztuki jest zatem tylko dlatego, że została wprowadzona w przestrzeń muzealną. W ten sposób wprowadziła nową różnicę poprzez negację różnicy – pisuar Duchampa jednocześnie niczym nie różni się od innego pisuaru, lecz jednocześnie różni się wszystkim, ponieważ jego pisuar jest dziełem sztuki, a inny nie jest²⁰.

Analogia między *readymade* a figurą Jezusa Chrystusa ma nie tylko uzasadnienie ontologiczne (oba fenomeny wprowadzają „różnicę bez różnicy”), ale również epistemologiczne. Rozpoznanie Boga w „zwykajnym” człowieku nastrocza bowiem takich samych lub przynajmniej podobnych trudności, jak rozpoznanie dzieła sztuki w „zwykajnym” przedmiocie codziennego

¹⁸Por. Søren Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne; Chwila*, red. tłum. Karol Toeplitz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 26–43.

¹⁹Kierkegaard, 54–55.

²⁰Por. Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008), 23–42.

użytku. Kolejne strony swoich esejów Kierkegaard poświęca właśnie problemowi rozpoznania Boga w człowieku i pokazuje, że wszelka próba rozumowego rozstrzygnięcia prowadzić musi do potęgowania się paradoksu. Ostatecznie stwierdza, że rozpoznanie to możliwe jest jedynie w „szczęśliwym zderzeniu rozumu i paradoksu”, w którym „rozum sam się usuwa na stronę, a paradoks sam się poświęca”. Dochodzi do wniosku, na modłę augustiańską, że warunkiem zaistnienia takiego szczęśliwego zderzenia jest wiara, którą nazywa tu namiętnością osiągalną dla człowieka jedynie z bożej łaski i woli²¹.

Podobne paradoksy rządzą identyfikowaniem *readymades* jako dzieł sztuki. Groys rozwija w *Art Power* koncepcję „równych praw estetycznych” (*equal aesthetic rights*) i uznaje ciągłe dążenie sztuki do przesuwania granic pomiędzy sztuką i nie-sztuką za jej główną aspirację polityczną. To w tym polu sztuka negocjuje swoją autonomię i wolność ustalania reguł pola w opozycji do zastanych hierarchii i kanonów²².

²¹Por. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne; Chwila*, 66–86.

²²Por. Groys, *Art Power*, 13–22.

Bibliografia

- Attridge, Derek. *Jednostkowość literatury*. Przetłumaczone przez Paweł Mościcki. Kraków: Universitas, 2007.
- Charbonnier, Georges. „Zegary i maszyny parowe”. W: *Rozmowy z Claude Lévy-Straussem*, przetłumaczone przez Jacek Trznadel, 25–35. Warszawa: Czytelnik, 1968.
- Derrida, Jacques, i Derek Attridge. „Ta dziwna instytucja zwana literaturą”. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. *Literatura na Świecie* 328–329, nr 11–12 (1998): 176–225.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008.
- Gurevič, Aron Ākovlevič. *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przetłumaczone przez Józef Dancygier. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Kierkegaard, Søren. *Okruchy filozoficzne; Chwila*. Zredagowane i przetłumaczone przez Karol Toeplitz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Morawski, Stefan. „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”. *Studia Filozoficzne* 219, nr 2 (1984): 43–65.
- Reizow, Boris. „U źródeł estetyki romantyzmu: antyk i romantyzm”. Przetłumaczone przez Zbigniew Maciejewski. *Pamiętnik Literacki* 69, nr 1 (1978): 291–309.

SŁOWA KLUCZOWE:

oryginalność

spór starożytników z nowożytnikami

NOWOŚĆ

ABSTRAKT:

Hasło jest próbą scharakteryzowania pojęcia „nowości” jako terminu poetologicznego. Termin zostaje omówiony w odniesieniu do najważniejszego dla omawianego problemu tekstu Stefana Morawskiego *Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej*, ważnego dla dziejów kształtowania się pojęcia tak zwanego sporu starożytników z nowożytnikami oraz do wybranych sposobów rozumienia pojęcia w refleksji nad sztuką awangardową.

M O R A W S K I

literatura

a w a n g a r d a

Reizow

NOTA O AUTORZE:

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

Poetka w świetle językoznawstwa

Krzysztof Skibski

ORCID: 0000-0001-7548-1687

Elżbieta Tabakowska, *Językoznawstwo zastosowane*, (Kraków – Budapeszt – Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2019)

Zaproponowany tytuł jest nieudany w dwójnasób. Po pierwsze dlatego, że w pewnej mierze prowokuje do myślenia o nieuwadze, niefrasobliwości czy przeoczeniu – odruchowo rekonstruowane słowo *poetyka* pyszni się nieco oczywistością Jakobsonowskiej klasyki¹, a na dodatek jeszcze (ale to już efekt lingwistycznej nadwrażliwości – do tej metafory przyjdzie jeszcze wrócić) swoich praw domaga się nadwątlony zaimek *ty*, tak istotny w procesie odbioru tekstów literackich. Po drugie jednak, ponieważ ustala reguły relacji między bezpodmiotowym językoznawstwem a podmiotową poetką. Dlaczego jednak druga wada jest znacznie poważniejsza, okaże się w trakcie niniejszego omówienia. Dodajmy zrazu, że wadę tę można określić w odniesieniu do myśli słabej – zasugerowane relacje bowiem implikują układ *versus*. Czy jed-

¹ Por. Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 51/2 (1960): 431–473.

nak oznacza to po prostu możliwość pojawienia się językoznawczyni w świetle poetyki – o tym trzeba napisać osobno i obszerniej.

Aspekt rzutowy² – źródło światła

Książka wybitnej językoznawczyni Elżbiety Tabakowskiej *Językoznawstwo zastosowane* została opublikowana nakładem wydawnictwa Austeria w 2019 roku w serii „Z rękopisów”. Zgodnie z edytorskim zwyczajem na okładce umieszczony został rękopiśmienny zapis wiersza, który wyjątkowo trafnie zapowiada to, co czytelniczki i czytelnicy odnajdą wewnątrz. A odnajdą przede wszystkim dwanaście części poprzedzonych *Wstępem* (i – już ilustrowanymi za pomocą wierszy – *Kilkoma wstępnymi analogiami i niepodobieństwami*). Dowiadujemy się stąd, że „inspiracją dla tej książki stała się inna książka” – *Le Ton beau de Marot* Douglasa R. Hofstadtera, amerykańskiego badacza, specjalisty przede wszystkim w zakresie sztucznej inteligencji, ale też autora niezwykle intrygującej translatorskiej teorii analogii. Tabakowska, komentując zasadnicze źródła niesamowitości pracy Hofstadtera (wśród których przede wszystkim sytuuje się omówienie niemal 90 przekładów jednego wiersza), stwierdza:

Wiedza o procesach poznawczych umysłu, dzięki którym powstają pojęcia, wyrażane następnie za pomocą języka, pozwala bowiem lepiej zrozumieć wiersz. Z drugiej zaś strony, znajomość materii wiersza (wsparta znajomością jego genezy, jeśli przypadkiem jest się tego wiersza autorem) pozwala lepiej zrozumieć naturę i instrukcję obsługi narzędzia, jakim jest język.

Ta właśnie konstatacja antycypuje bodaj najważniejszą perspektywę (dominantę?) *Językoznawstwa zastosowanego*, choć trzeba napisać od razu – nie jest to taka prosta sprawa. Z jednej strony bowiem autorka (której rola w rozwoju polskiego językoznawstwa kognitywnego jest nie do przecenienia) zapowiada namysł nad kolejnymi elementami gramatyki w odniesieniu do interpretacji tekstów poetyckich, z drugiej natomiast – od początku (na co zwraca uwagę także w przytoczonym fragmencie) posługuje się swoimi wierszami, które stanowią materiał analityczny w kolejnych częściach.

Z tą kolejnością jednak trzeba od początku postępować ostrożnie. Nie jest to zarzewie uwagi krytycznej na temat układu treści czy struktury książki. Podkreślmy to od razu – praca Tabakowskiej jest spójna za sprawą znacznie większej liczby czynników, niż to się wydarza

² Do tego terminu (zaproponowanego przez Rudolfa Arnheima) odwołuje się autorka w części piątej, w której mowa jest m.in. o koniecznej fragmentaryczności każdej opowieści, a także o idealizacji wywiedzionej z myślenia o nałożeniu na siebie wielu perspektyw opisu (wszystkich aspektów). Oczywistym skojarzeniem z przestrzeni historii sztuki jest tu kubizm. Na tę okoliczność w książce Tabakowskiej pojawia się wczesny wiersz autorki (s. 62), który – także z racji kondensacyjnych walorów formy wierszowej (do których przyjdzie się później w niniejszym szkicu odwołać) – warto przytoczyć:

Im-i-nam-presja

Szczęk szczęk
Bez płaszczy
Zny styku
Bach – tin
Co(to)da:
Styka
Braque

w sytuacji większości rozpraw, chociaż też dodajmy – książka ta rozprawą w zasadzie nie jest. Styl naukowy nie naprzykrza się przyciężkimi kumulacjami (choć przecież wywód nie stroni od precyzji), a jednocześnie harmonijnie wkomponowuje się w opowieść – czasami silniej interpretacyjną, czasami nawet nieco dygresyjną. Najcenniejsze (z punktu widzenia czytelnika-językoznawcy) są te passusy, które przy okazji roztrząsania konkretnego wiersza dookreślają językoznawstwo, jak choćby na stronie 36:

Językoznawstwo szuka jednak także – a często przede wszystkim – nie tylko specyfiki form, ale też – jawnych lub ukrytych – znaczeń językowych przekazów. Odkrywa (czy też raczej potwierdza stare intuicje, wyparte przez dwudziestowieczny scjentyzm), że znaczenie przekazów językowych w istotny sposób zależy od kontekstu, w którym te przekazy powstają i są odbierane w procesie komunikacji.

Z pewnością mogłyby (gdyby poprzestać na swoistej bezkontekstowości przytoczonego fragmentu) pojawić się głosy o nieświeżości tego typu opinii. Tu jednak rozpoczniemy nieco gęstszy komentarz do omawianej książki – poetka bowiem po mistrzowsku panuje nad całością tekstu.

Do znudzenia czy do złudzenia –
analogia zastosowana³

Jaki jest kontekst wierszy pomieszczonych w książce Elżbiety Tabakowskiej? Nieuważna osoba mogłaby przebiec z entuzjazmem poznawczym przez tę nieobszerną pracę, myśląc przy tym o utworach poetyckich zasadniczo instrumentalnie. Po pierwsze dlatego, że autorka sugeruje takie o nich myślenie (wszak ujmuje je w kolejne części swoich teoretycznych rozważań o gramatyce w relacji do procesów interpretacyjnych) i wskazuje na ich ilustracyjny wręcz charakter. Po drugie natomiast – ponieważ układ tych wierszy sprawia wrażenie przypadkowego w tym sensie, że nie ingeruje w sposób ułożenia wywodu. Ten ostatni prowadzony jest w następującym porządku: po rozważaniach dotyczących formy wierszowej mowa jest o opisie i interpretacji, metaforze przewodu, obserwatorze, punkcie widzenia i perspektywie, aspektach rzutowych, obrazowaniu, narracji, metaforycznym błędzeniu, czasie i przestrzeni, integracji pojęciowej i – na koniec (przed lingwistycznym podsumowaniem) – o ikoniczności. A zatem mamy do czynienia z zestawieniem kluczowych kwestii odnoszących się do myśli językoznawczej, chociaż jest to wciąż komentarz pozostający w relacji do wierszy. Pytania o proporcje wydają się oczywiste, choć tylko dopóty, dopóki mamy jasność w kwestiach genologicznych.

³ Podobieństwo na poziomie frazeologii stanowi dobry przykład ikoniczności pojmowanej w kontekście analogii. Jeśli bowiem przyjąć, że wyrażenia: *do znudzenia* i *do złudzenia* różnią się w formie słownej jedynie minimalnie (tzw. para minimalna), to różnica ta już na poziomie semantyki wywołuje poważną konfrontację. Obecność tego zestawienia w niniejszym szkicu ma więc dwa odniesienia. Pierwsze dotyczy istoty zjawiska podobieństwa na poziomie formy językowej z przywołaniem stabilnych znaczeń frazeologicznych (*do znudzenia*, czyli zbyt często; *do złudzenia*, czyli że można się pomylić i źle skategoryzować). Drugie natomiast wiąże się już bezpośrednio z omawianą książką. Podobieństwo semantyczne dwóch wyrażeń okazuje się bowiem efektem kontekstowym (a przy okazji zestawienie to jest też nośne semantycznie na poziomie metajęzykowym) – powtarzane do znudzenia myśli podstawowe z zakresu językoznawstwa i poetyki okazują się przyczyną tego, że *Językoznawstwo zastosowane* do złudzenia przypomina książkę językoznawczą. Jest to jednak złudzenie.

Jeśli bowiem nie da się jednoznacznie wypowiedzieć na temat statusu *Językoznawstwa zastosowanego*, to być może (jeszcze przez chwilę) należy o tym milczeć.

Warto jednak rozważyć, co zmienia się w kompozycji książki zwłaszcza od części czwartej zatytułowanej *Obserwator, punkt widzenia, perspektywa* (s. 51). Znów przytoczmy fragment nie po to, by z uporem godnym lepszej sprawy przypominać o pryncypiach myślenia językoznawczego, ale by zrelatywizować oczywistość i otworzyć lekturę na nieco inne zagadnienia:

Opis językoznawczy jest z definicji opisem tworzywa; mówiąc w pewnym uproszeniu, ma pokazać, z czego dany tekst został zrobiony. Jak już powiedzieliśmy, ideałem byłby opis w pełni obiektywny – taki, w którym kształt językowych bytów określają precyzyjne jednostki, nie pozostawiając miejsca na indywidualną interpretację dokonaną z punktu widzenia jednostki – zarówno użytkownika języka, jak autora analizy. Współczesne rozważania na temat języka pokazują, że jest to ideał niemożliwy do osiągnięcia. Nie istnieje bowiem językowy obraz, za którym nie kryłaby się postać obserwatora. Tak jak nie istnieje obraz, na którym nie widać śladów i ręki malarza⁴.

A jeśli analiza i interpretacja dotyczy tekstów poetyckich napisanych przez tę samą – analizującą i komentującą osobę? Czy oznacza to po prostu kłopotliwą tautologię, której efekt poznawczy balansuje między ironią a unieważnieniem? Ironia – owszem, ale w żadnym wypadku to drugie. By tego jednak dowieść, trzeba wykonać dwa kolejne kroki analityczne.

Pierwszy z nich wiąże się z pewną hipotezą, która pozwala na omawianą książkę spojrzeć zupełnie inaczej (a więc dopuszcza wprowadzenie nieco innego punktu widzenia, a tym samym – zmianę perspektywy): być może należałoby czytać *Językoznawstwo zastosowane* jako tomik poetycki Tabakowskiej (wybitnej lingwistki) zaopatrzony w obszerny językoznawczy komentarz krytyczny. Nim jednak rozwinie myślenie, zapowiedzmy drugi krok. A będzie to próbka analityczna dotycząca wybranego wiersza Tabakowskiej. By było bliżej istoty sprawy – wybierzmy *Metaforę przewodu* (a więc utwór, którego rękopis znalazł się na okładce książki, jak również został wnikliwie, choć syntetycznie, opisany przez autorkę).

Wróćmy jednak najpierw do wspomnianej hipotezy. W książce (po spisie ilustracji) umieszczono spis kilkudziesięciu wierszy. Zdarzają się wśród nich utwory w dwu wersjach, których różnice i podobieństwa stały się przedmiotem komentarza (por. *Metafora przewodu*, *Strach*, *Zjazd naturalny*). Wiersze funkcjonują wśród komentarzy, stanowią też istotę dodatków (po dziewiątej części – *Tam i wtedy, czyli tu i teraz* – jest ich aż pięć). Dodatki mają swoją tytulaturę, która koresponduje z tematem komentarza. Czy to nie osłabia poczynionych w niniejszym szkicu założeń? Nie bardzo, ponieważ w sukurs przychodzi tu pogłębiona refleksja o ikoniczności drugiego stopnia, czyli endoforycznej (o której Tabakowska pisze w części jedenastej, gdzie też znajdziemy stwierdzenie, że „to nie jest książka językoznawcza”, s. 135), czyli takiej, która polega na naśladowaniu formy przez formę. W tym przypadku mielibyśmy podobieństwo jako podstawę odwrotności – zabieg, którego świadomość uprawomocniona jest przez

⁴ Przy tej okazji warto dodać, że *Językoznawstwo zastosowane* to książka ilustrowana – każda część zaopatrzona została m.in. w fotografię obrazu lub detalu (Bosch, Mucha, Lucas Cranach Starszy), rzeźby (Ernst), dedykacji czy kaligrafii.

tożsamość autorki wierszy i autorki komentarza. Składiną zatem kwestia metajęzyka zostaje tu w osobliwy sposób wyeksponowana, a wszystko w planie dyskusji nad językoznawstwem, które – w duchu kognitywnym – okazuje się (chciałoby się dodać: kolejny raz) doskonałym sprzymierzeńcem poetyki.

Pozornie zatem do znudzenia powtarzane podstawy myślenia językoznawczego stają się dzięki książce (poetyckiej?) Tabakowskiej – za sprawą wewnętrznej rekontekstualizacji – do złudzenia podobne do analitycznego komentowania tekstów poetyckich. Podobieństwo zatem w tym przypadku implikuje zmianę perspektywy, jak (w nieco inny sposób) w jednym z wierszy autorki (z dodatku *Pastisz à rebours*):

Podziękowanie za tomik poezji

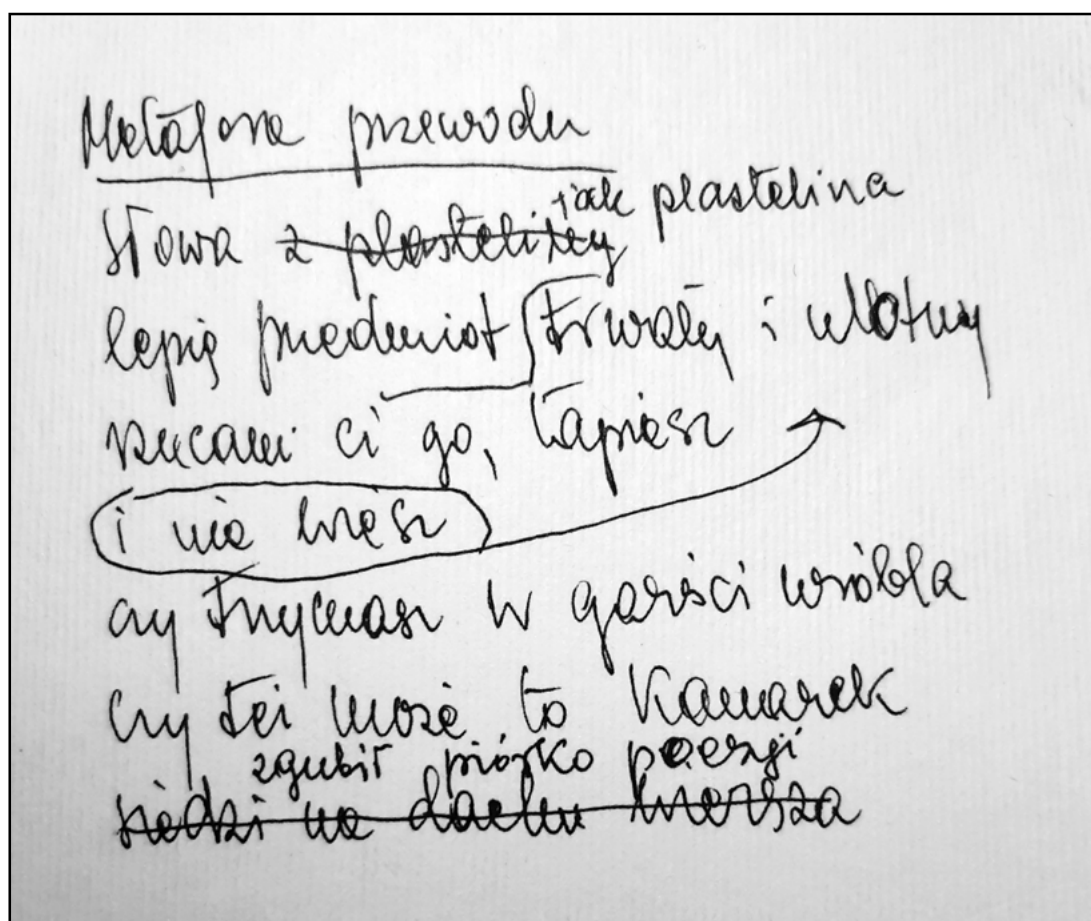
Dzięki za tomik – przyszedł smutną porą,
gdy mi czas głuchy świat przemienia w ciszę.
Dobrze jest wiedzieć, że się głos zapisze.
Czytam i myślę: może zmieni imię
ten strach, że dźwięki w całość się nie zbiorą,
i że się życie zmieni w metonimie,
i może będzie tylko metaforą...

Ogrodowe ścieżki wersów –
czym są maliny⁵

Wpatrywanie się w rękopis wiersza *Metafora przewodu* może językoznawcę analityka doprowadzić do co najmniej kilku pytań. Być może i te są efektem wodzenia na pokuszenie, ale w obliczu tak obiecującego rękopisu nie sposób ich sobie nie zadać. A więc linearność komunikacyjnej idealizacji (wywiedziona ze słynnego wykresu telegraficznego Shannona-Wheavera⁶ z 1949 r.) znajduje także głos krytyczny w strukturze wiersza wolnego. Gotowy kształt wypowiedzi z przyporządkowaną wartością semantyczną podany jest w wątpliwość również na poziomie wersu (linijki), której wartość chwilowa może aktywować przestrzeń sensów także w relacji do wersów (linijek) następnych. Pozostaje to w ścisłej korelacji z opinią Elżbiety Tabakowskiej wyrażoną we wcześniejszych partiach omawianej pracy (por. część 1. *Wiersz, para-wiersz, nie-wiersz*, s. 19–30), gdzie autorka potwierdza nieprzypadkowość nieliniowego zapisu tekstu. Mamy zatem wpuszczanie w maliny w dwu odsłonach: za sprawą konsekwencji wyobrażeniowych i komunikacyjnych powodowanych przez metaforę przewodu (z której wywodzi się mylne przekonanie o dostarczaniu pojemników z dosko-

⁵ Autorka przypomina w części czwartej, że jedną z ważnych metafor kognitywistów są *garden paths*, czyli struktury, „które wpuszczają czytelnika (słuchacza) w maliny, wyprowadzają go na manowce – tylko po to, aby go w dalszym ciągu zdania sprowadzić z powrotem na właściwą drogę. Ogrodowe ścieżki tworzą się w wyniku przełamania strukturalnego wzorca, a więc i tu o interpretacji przesądza gramatyka” (s. 45). Wobec tego – idąc dalej ścieżką metafory – można zadać pytanie o specyfikę tych formalnych i semantycznych malin, które mają (to już element autorskiego dookreślenia) ścisły związek z potencjalnością formy wierszowej.

⁶ Por. Yves Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, tłum. A. Karpowicz, wstęp W.J. Burszta. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.



nale uporządkowaną i gotową do przyjęcia przez odbiorcę porcję informacji), jak również z powodu podanej w wątpliwość w wierszu linearności (i ostateczności gramatycznych ról, a więc i semantycznych przyporządkowań). Tę drugą ścieżkę ogrodową warto jednak zobaczyć w odniesieniu do tekstu⁷:

W pierwszym zdaniu jednak uznajmy, że autorka książki znacznie trafniej rozpoznaje wszystkie zabiegi obecne w wierszu. Stwierdzenie to niech będzie gestem ironicznej współpracy przy budowaniu refleksji językoznawczej (przede wszystkim jednak – wyrazem uznania wobec kunsztu autorki).

Gdyby pierwszy wers obu wersji tekstu rozpatrywać jako przejaw elipsy (z nieobecnym czasownikiem *są* – choć to już na tym etapie implikacja), z której w procesie lektury wyłania się większa całość syntagmatyczna, to mielibyśmy różnicę między dwoma konstrukcjami nominalnymi – porównaniem: „Słowa jak plastelina” i (potencjalną) metaforą: „Słowa z plasteliny”. W drugim przypadku konsekwencje semantyczne są znaczniejsze, ponieważ mogą

⁷ Fotografia przedstawia rękopis wiersza umieszczony na okładce książki Elżbiety Tabakowskiej – w rozdziale 3. Omówione zostały dwa osobne warianty tekstu – I i II (zob. s. 43–50).

odnosić się do specyfiki słów w ogóle (ich właściwości, nietrwałości), a nie tylko do określonego (ludzkiego) wytworu. W tym sensie wersja nadpisana (obecna w drugim wariantcie tekstu) jest jednoznaczna. Ekspozycja w pierwszym wersie nie znajduje gramatycznej kontynuacji w kolejnym⁸ – tu do głosu dochodzi podmiot tekstu, który lepi przedmiot (już wiemy, że nastąpiło zapośredniczenie – przedmiot jest ze słów, a słowa – są z plasteliny/jak plastelina). Wers drugi w pierwszej wersji tekstu jest dłuższy – rzeczownik *przedmiot* zyskał dwa kontrastujące ze sobą określenia (interesująca jest poprawka w drugim określeniu – czy miało być inaczej?): *trwały i ulotny*. Paralelizm kolejnej części ze spójnikiem *i* został zakłócony: w obu wersjach frazy te nie znajdują się w sąsiadujących ze sobą wersach. Zastanawiające jest też zakończenie wiersza (w obu wersjach), które następuje po śladzie frazeologicznym („wróbel w garści”, „kanarek na dachu”). W świetle całości tekstu można by przyjąć, że do końca obowiązuje domniemana jednoczesność obu możliwości – zarówno trwałość współwystępuje z ulotnością, a więc i łapanie powodujące niewiedzę (choć tu jednak kluczowe jest następstwo czynności): czy jest to przekaz zamknięty, gotowy, czy raczej początek interpretacyjnych przygód (być może zakończonych fiaskiem, zbłądzeniem). Metafory dopełniaczkowe: *piórko poezji* i *dach wiersza* wyzyskują obrazowanie ewokowane przez konstrukcję frazeologiczną (pospolitszy ptak w garści, a rzadszy – jedynie w zasięgu wzroku/myśli), ale przede wszystkim – znów za sprawą pewnej komplikowanej analogii – zestawiają te ujęcia jako równoprawne, niesprzeczne, możliwe na mocy poetyckiej przestrzeni tekstu. Wydaje się, że nie pozostaje to w konflikcie z myśleniem o komunikacji językowej (której poezja jest częścią) – odczytania wielokrotne mają w sobie znamiona odbiorów typowych, standardowo motywowanych sprawdzianów sensowności tekstu, jak również odbiorów możliwych na prawach zindywidualizowanych szacunków potencjalności, które wyłaniają się z przestrzeni tekstów poetyckich, ale też – z rekontekstualizacji wiersza.

Lingwistyczna nadwrażliwość – ona jako ty

Powrót do myśli słabej ujętej na początku tego niedługiego szkicu ma mieć charakter jeszcze jednego dookreślenia. Elżbieta Tabakowska zaproponowała książkę bardzo oryginalną, która być może lepiej niż niejedno monograficzne studium ukazuje relację między poetyką a językoznawstwem (współczesnym). Kategoria *ty* z jednej strony dotyczy lingwistyki, która czyta teksty literackie jako odbiorczyni poezji, z drugiej jednak – poetki, która „wie, co chce powiedzieć”. W tym ujęciu zasadne wydaje się pytanie o to, czy dociekanie kwalifikacji gatunkowej w przypadku tej pracy ma sens. Zgodnie z postawioną hipotezą bowiem – może jest to wybór poezji wybitnej lingwistyki, który opatrzone został skrupulatnym (ale niehermetycznym) komentarzem do poetyki tych tekstów, a może jednak wypowiedź w pewnej mierze popularyzatorska (przy tym jednak bardzo zdyscyplinowana i skondensowana), która z lingwistyczną finezją opisuje (i interpretuje) wiersze. Lingwistka w świetle poetyki okazuje się nie mniej ważna. Niweluje bowiem w ten sposób proste myślenie o pograniczu. To ostatnie dotyczące literaturoznawstwa i językoznawstwa (też zresztą doskonale zauważone

⁸ Autorka wskazuje na możliwość relacyjnego odczytania: *z plasteliny / lepię przedmiot*, to jednak osłabia nawiązanie do słów *z plasteliny* (będących jak *plastelina*).

przez Tabakowską⁹) jest już poniekąd klasycznym przykładem koniecznego współbrzmienia. Harmonizowanie perspektyw być może jest znacznie prostsze w sytuacji, gdy punkty widzenia zbliżą się, umożliwiając myślenie o analogicznej perspektywie. W *Językoznawstwie zastosowanym* tak się właśnie dzieje, ale na znacznie subtelniejszym poziomie. Wiersze nie silą się na eksponowanie odmiennego języka, a raczej cierpliwie ukazują językowe zdarzenia i zjawiska. Dzięki temu możliwa staje się interpretacja gęsta, której podstawa wyłania się z myślenia językoznawczego.

⁹ Autorka we *Wstępie* pisze: „Bo weźmy, na przykład, poezję. Badacz języka z pewnością może powiedzieć coś interesującego na temat wiersza, przyglądając mu się niejako z pozycji materiałoznawcy, a badacz literatury może wzbogacić językoznawczą analizę, wtajemniczając językoznawcę w tajniki własnego warsztatu. Jeśli połączą siły, być może się okaże, że autor wiersza, nieświadom w pełni własnej sprawczej mocy, używa języka dokładnie tak, jak chciałby mu to doradzić językoznawca. I może da się sprawić, że gramatyka poezji ukaże się nam jako poezja gramatyki” (s. 11–12).

Bibliografia

Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa”. *Pamiętnik Literacki* 51/2 (1960): 431–473.

Winkin, Yves. *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*. Przełożyła Agnieszka Karpowicz, wstępem opatrzył Wojciech Józef Burszta, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.

SŁOWA KLUCZOWE:

P O E T Y K A

wiersz wolny

przestrzenność tekstu

ABSTRAKT:

Artykuł jest swoistą recenzją, w której rozpatruje się specyfikę spojrzenia na językoznawstwo współczesne w odniesieniu do poezji. Elżbieta Tabakowska – wybitna lingwistka – rozważa w książce kilka ważnych problemów związanych z gramatyką poetycką. Przykładami analizowanymi (i dołączanymi do samodzielnych analiz) są wiersze autorki, co pozwala na rozważanie w niniejszym szkicu różnicy między książką poetycką opatrzoną komentarzem językoznawczym, a monografią językoznawczą (o walorach popularyzatorskich) inkrustowaną doskonale zharmonizowanymi wierszami. Okazuje się jednak, że to rozróżnienie jest zbyt proste, co dowodzi wyjątkowości omawianej książki.

analogia

i k o n i c z n o ś ć

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Skibski (1977) – językoznawca, polonista, dr hab.; pracuje na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się badaniem języka literackiego (zwłaszcza w poezji współczesnej); interesuje się również metodologicznymi problemami lingwistyki, potocznością, semantyką i frazeologią; prowadzi zajęcia z zakresu językoznawstwa współczesnego i kulturowego czytania literatury; publikuje m.in. w czasopismach: „Język Polski”, „LingVaria”, „Przestrzenie Teorii”, „Forum Poetyki”; jest autorem monografii *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej* (2008), *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (2017) oraz *Literackie gramatyki ciągłości i nadmiaru. Próba filologiczna* (z Jerzym Borowczykiem; 2021).

Długomyślność i synekdocha

ORCID: 0000-0003-2911-2770

Jerzy Madejski

Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL, 2020); *Wiek teorii. Antologia 1*, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL, 2020); *Wiek teorii. Antologia 2*, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL, 2020)

Omówienie *Wieku teorii* (monografia i antologia)¹ trzeba rozpocząć od podkreślenia, że jest to opracowanie monumentalne. To ważne przedsięwzięcie z zakresu teorii (i innych działów wiedzy o literaturze), które zestawić można z *Kulturową teorią literatury*² i *Kulturową teorią literatury*³, z podręcznikiem Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego *Teorie literatury XX wieku*⁴, z *Kulturologią polską XX wieku*⁵. Ale zaraz musimy wprowadzić zastrzeżenie: „monumentalne” nie oddaje natury tego przedsięwzięcia. Jest to bowiem dzieło, które z założenia stanowi pewną propozycją rozumienia dyscypliny, a także humanistyki.

¹ *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL, 2020); *Wiek teorii. Antologia 1*, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL, 2020); *Wiek teorii. Antologia 2*, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL, 2020).

² *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (redakcja Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, (Kraków: Universitas, 2006).

³ *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012).

⁴ Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006).

⁵ *Kulturologia polska XX wieku*, red. Andrzej Mencwel i inni (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013).

Bo przecież i w kontekście innych nauk (również społecznych) monografia i antologia pod redakcją Danuty Ulickiej wiele znaczą. Jeśli chodzi o teorię historii, kilka cennych antologii powstało z udziałem Ewy Domańskiej, przede wszystkim obszerny wybór prac z metodologii zatytułowany *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*⁶. To książka prac tłumaczonych, lecz tu chodzi mi o sprawę doboru tekstów. Domańska zestawia artykuły z metodologii historii oraz z innych nauk, które mogą być przydatne do badania przeszłości. Ulicka proponuje rekonstrukcję polskiej wiedzy literaturoznawczej, choć w wielu miejscach przekonuje, że wyznaczenie takiej autonomii (narodowej, etnicznej, geograficznej) nie jest możliwe.

Na początku XXI wieku ukazały się antologie z zakresu nauk społecznych. Myślę o *Współczesnych teoriach socjologicznych*⁷ oraz o *Socjologii. Lekturach*⁸. Te tomy dobrze oddają różnice w podejściu do dyscypliny naukowej i do antologii. Być może zresztą mamy tu odmienność uwarunkowaną innym uprawianiem dyscypliny w różnych ośrodkach naukowych (w Warszawie, Poznaniu, Krakowie). Ale chodzi też o to, że pierwsza książka (również przez skład redakcyjny) miała być niejako reprezentatywna dla socjologii. Układana w czasach zamazywania tożsamości dyscypliny (wobec innych nauk), przedstawia jednak pewien program integracji poszczególnych nurtów współczesnej socjologii. A autor wstępu, Marek Ziółkowski, przypominał typologię czynników determinujących zjawiska społeczne Waltera Wallace'a⁹. Antologia Sztompki miała charakter autorski w tym znaczeniu, że poniekąd uzasadniała koncepcję podręcznika zatytułowanego *Socjologia*¹⁰. We wstępie do drugiego opracowania przeczytamy, że zadaniem wyboru artykułów „jest kształtowanie wyobraźni socjologicznej”¹¹. Nie chodzi zatem o samą dyscyplinę, ponieważ: „Wyobraźnia socjologiczna to jedna z tych kompetencji, jakie niezbędne są do świadomego, pełnego uczestnictwa w społeczeństwie demokratycznym”¹². *Notabene* podobnie uzasadnia Sztompka inne swoje dzieło, *Słownik socjologiczny*. We wprowadzeniu znajdziemy zdania o potencjalnych odbiorcach: „Książka niezbędna nie tylko socjologom i studentom, ale też politykom, dziennikarzom, menadżerom, samorządowcom. Słowem – każdemu światłemu obywatelowi, który świadomie i racjonalnie chce przeżyć swoje życie”¹³.

Gdybyśmy w tym miejscu zapytali, gdzie sytuuje się antologia Ulickiej, trzeba by odpowiedzieć, że bliżej tej pierwszej. Chodzi raczej o integrację dyscypliny w sytuacji zagrożenia wpływami innych nauk, a także zamazywaniem granic teorii, również w naszej, polskiej odmianie badań. W jakimś stopniu *Wiek teorii* byłby reakcją na ostrzeżenia kierowane do naszego środowiska w czasie krakowskiego Zjazdu Polonistów w 2004 roku. Przypomnijmy: przedstawiając wyzwania, jakie czekają polonistów, Włodzimierz Bolecki przywoływał status

⁶ *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010).

⁷ *Współczesne teorie socjologiczne*, wybór i opracowanie Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2006).

⁸ *Socjologia. Lektury*, red. Piotr Sztompka, Marek Kucia (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007).

⁹ Marek Ziółkowski, „Teoria socjologiczna początku XXI wieku”, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, 25.

¹⁰ Piotr Sztompka, *Socjologia* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006).

¹¹ *Socjologia. Lektury*, 5.

¹² *Socjologia. Lektury*, 5.

¹³ Piotr Sztompka, *Słownik socjologiczny. 1000 pojęć* (Kraków: Znak Horyzont, 2020).

zawodowy bohatera *Hańby* Johna Maxwella Coetzeego. David Lurie, wyśmieniony anglista, specjalista od Szekspira i XIX-wiecznych poetów angielskich, wykłada na politechnice, byłym uniwersytecie¹⁴.

A przecież i w innych naukach powstały imponujące syntezy. W filozofii – bardzo dobry *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*¹⁵. Redaktorka opracowania tak uzasadniała jego „ergocentryczny” charakter: „Książka pozwala nam wnikać w żywą myśl filozofa, czego nie zastąpi żadne schematyczne przedstawienie jego twórczości, jakie na ogół zawierają różne encyklopedie. To na podstawie książek wyrabiamy sobie opinię o myśli filozofa, jej znaczeniu dla danej dziedziny filozoficznej, a także kultury intelektualnej w ogóle. Ważną jest też reakcja na książkę, toczona wokół niej polemiki itp”¹⁶.

A wspominam o tych opracowaniach z różnych dyscyplin, bo są one jednocześnie pewnymi sposobami porządkowania wiedzy. Zapewne Ulicka rozważała inne jeszcze niż monografia i antologia sposoby opracowania dziejów teorii. Ale przecież i w *Wiekach teorii* skrywa się wiele pomysłów, z których tylko jeden mógł zostać w pełni zrealizowany. Wstęp do monografii jest bowiem opracowaniem z zakresu metodologii badań literackich oraz z obszaru teorii wiedzy, która mówi nam, że przeszłość, również z punktu widzenia nauki, to zbiór możliwości. Oto jeden przykład. Ulicka odnosi się do tekstu Wiktora Szklowskiego *Sztuka jako chwyt* (1917). Zasadnie, bo w wielu opracowaniach to właśnie ten artykuł traktowany jest jako początek nowoczesnego literaturoznawstwa. To w tej pracy Szklowski pokazuje różnicę pomiędzy formalizmem a wcześniejszą symbolistyczną teorią poezji. To tu mamy opisaną kategorię „udziwnienia”. Lecz we wstępie Ulicka wzmiankuje też o koncepcji Jana Michała Rozwadowskiego, który w 1911 roku przedstawił odczyt *Zjawisko dysautomatyzacji i tendencja energii psychicznej*. Badaczka wspomina o „udziwnieniu” w kontekście wynalezienia w pewnym czasie oryginalnej koncepcji. I dodaje, że polscy badacze nawiązywali raczej do Rozwadowskiego. To intrygujący fragment, bo wydobyć z przeszłości koncepcji polskiego uczonego i porównanie jej z późniejszą – Szklowskiego, mogłoby nas prowadzić do różnych sposobów ujęcia historii. I właśnie chodzi o inną rekonstrukcję przeszłości naszej dyscypliny. W wielu miejscach monografii akcentuje się, że mamy „swoją” historię teorii literatury. Trzeba tylko jej się doszukać. Tak jest z „udziwnieniem”. Raczej znamy tę kategorię (również dlatego, że jest łatwiej dostępna w antologiach i w opracowaniach podręcznikowych). Podczas gdy zapominamy o „dysautomatyzacji” Rozwadowskiego. A sprawa jest poważna, bo „udziwnienie” jest jednym z tych terminów, które występują w fundamentalnych opracowaniach podręcznikowych świata zachodniego, oczywiście w wersji Szklowskiego. Peterowi Burke’owi na przykład chodzi o to, by w odtwarzaniu dziejów zdać sobie sprawę z tego, jak zmieniają się systemy wiedzy¹⁷. Więcej, „udziwnienie”

¹⁴ Włodzimierz Bolecki, „Pytania o przedmiot literaturoznawstwa”, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*. Zjazd Polonistów, Kraków 22-25 września 2004, red. Małgorzata Czermińska, Stanisław Gajda, Krzysztof Kłosiński, Anna Legeżyńska, Andrzej Z. Makowiecki, Ryszard Nycz (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2005, t. I).

¹⁵ *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku* t. 1-5, red. Barbara Skarga, Stanisław Borzym, Halina Floryńska-Lalewicz (Warszawa: PWN, 1994–1997).

¹⁶ Barbara Skarga, „Przedmowa”, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku* (Warszawa: PWN, 1994): t. 1, 5.

¹⁷ Zob. np. Peter Burke, *Społeczna historia wiedzy*, tłum. Anna Kunicka (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2016): 12.

zyskało status transdyscyplinarny. Odwołują się do niego literaturoznawcy, estetycy, historycy nauki oraz badacze współczesnej kultury.

Wracam do głównego wątku. Można powiedzieć, że w epoce kryzysu wielkich narracji Ulicka i jej zespół przedstawiają swoją wszechstronnie przemyślaną, opatrzoną zastrzeżeniami i pomysłowo zrealizowaną wersję opowieści o przeszłości. Kluczowa dla tej koncepcji monografii jest decyzja alternatywnego ujęcia historii dyscypliny. Ulicka stwierdza:

Cena, jaką przyszło zapłacić za uporządkowanie czasoprzestrzeni nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego wedle innego kryterium, jest wysoka: sięga ryzyka sugestii, że nie było polskiego formalizmu, strukturalizmu, polskiej fenomenologii, hermeneutyki i psychoanalizy, socjologii literatury i tych wszystkich „szkół” i „kierunków”, na które zwyczajowo dzieli się pole literaturoznawcze. Były, ale splecione ze sobą. Sytuowały się w strefach międzygranicznych. Staranne omijanie przyjmowanych tradycyjnie kryteriów i nazw poza wymienionymi racjami kierowało się też względem pragmatycznym: niewywoływania zastałych, zrośniętych z nimi przekonań [M, 128].

A zatem *Wiek teorii* uporządkowany jest nie według orientacji literaturoznawczych. W tej sprawie redaktorka tomu odsyła do istniejących opracowań i antologii. Natomiast zespół proponuje ukazanie teorii ostatniego stulecia według jej „długiego trwania”, przy czym Ulicka wykorzystuje dla nazwania tego zjawiska termin Stefana Świeżawskiego „długomyślność”. Poza tym wspomaga się też terminem Morrisa Oplera „tematy kulturowe” (M, 544).

Zamysł alternatywnego uporządkowania historii dyscypliny jest jasny. Jednak nie musi być zrozumiała zasada doboru samych tematów (z dyscypliny). Nie sądzę, aby była ona kontrolerska, trzeba ją jednak nazwać. Synteza *Wiek teorii* ma właściwie strukturę podręcznika poetyki (podmiot, stylistyka, genologia, narracja, świat przedstawiony, literatura wobec innych sztuk, referencja). Pewnym naddatkiem są heterologie, swoiste gatunki pograniczne (w terminologii podręcznikowej).

Dopowiedzmy, że redaktorka tomów, będąc świetnie przygotowana swoimi wcześniejszymi pracami do tego przedsięwzięcia, nie obawia się ryzyka, które jest niezbędne, aby zrealizować tak ambitne zamierzenie. Ulicka na przykład nie obawiała się powierzyć trudnych zadań przedstawicielom najmłodszego pokolenia teoretyków. A chodzi tu nie tylko o to, że współpracownicy podejmują wyzwanie. Istotne jest to, że z tych częściowych opracowań wydobywa się głos indywidualny. Z każdego omówienia można wychwycić pomysł na uprawianie historii literatury (i nauki). Pod tym względem intrygujące i ambitne jest opracowanie Tomasza Bilczewskiego dziejów podmiotowości *Subjekt – obiekt – abiekt: „pajęczno wiotka tkanina”*. Mieszczą się w nim: Konstanty Troczyński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski. To zestawienie interesujące i dobrze uzasadnione. Jest ono na przykład reprezentatywne dla poszczególnych faz polskiej myśli literaturoznawczej. Pokazuje bowiem odpowiednio koncepcje podmiotu: formalistyczną, komunikonistyczną, poststrukturalną, dekonstrukcjonistyczną. Ponadto w nocy Bilczewski zwraca uwagę na inne jeszcze krystalizujące się u nas pomysły na opisanie podmiotowości. Jeśli tu spierałbym się o coś, to ewentualnie proponowałbym nie wymianę, lecz dodanie tekstu.

Na przykład dobrym uzupełnieniem koncepcji podmiotowości byłby krótki tekst Juliusza Kleinera *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*¹⁸. A chodzi mi o dwie kwestie. Szkic Kleinera reprezentuje koncepcję estetyki wyrazu. Byłoby dobrze, aby i ta tradycja w opracowaniu była reprezentowana. Poza tym Kleinerowska koncepcja podmiotu przydała się, odpowiednio zmodyfikowana, w opracowaniu wpływowej strukturalnej teorii podmiotu autorstwa Janusza Sławińskiego (*O kategorii podmiotu lirycznego*). Można by też zapytać, czy Bilczewski nie za wcześnie kończy referowanie problematyki podmiotu. Była ona dyskutowana w latach 90. XX wieku i na początku XXI wieku. A czyniono to pod wpływem rozmaitych teorii socjologicznych, filozofii oraz w związku z dekonstrukcją. Ponadto podmiotowość była rewidowana w monografiach o pisarzach współczesnych (Witoldzie Gombrowiczu, Czesławie Miłoszu, Tadeuszu Różewiczu, Mironie Białoszewskim...). Ale czego nie ma w antologii, znajdziemy w monografii. Bilczewski dopowiada tam XIX-wieczną intrygującą historię podmiotu, o której zapomnieliśmy, oraz ostatnie koncepcje ukształtowane również na myśli ponowoczesnej. Najkrócej rzecz ujmując, w monografii otrzymamy dzieje podmiotu od Maurycego Mochnackiego¹⁹ do Romy Sendyki²⁰.

Jeden z ważnych segmentów opracowania przedstawia Artur Hellich, proponując partię o heterologiach. I to opracowanie jest imponujące. Tu zwróciłem uwagę przynajmniej na dwie kwestie. Po pierwsze, opracowanie Hellicha zdaje sprawę ze zróżnicowania pisarstwa literaturoznawców. Autor przybliży rozmaite wzorce uniwersyteckiego pisania, rozprawia o akademickiej autobiografii, o portrecie i nekrologu profesorskim, a także o formach lirycznych (przede wszystkim ludycznych). Te różnorodne formy Hellich ciekawie analizuje. Sporo zresztą na ten temat pisano. Powstały monograficzne numery periodyków (naukowych i literackich) o twórczości kampusowej, monografie gatunków akademickich²¹ oraz ukazały się tłumaczenia klasycznych prac o zachodniej powieści akademickiej²². Po drugie, Hellich analizuje tę odmianę pisarstwa ze względu na przynależność generacyjną profesorów i uwzględniając kontekst historyczny. Autobiografia odgrywa bowiem różną rolę w zależności od tego, z jaką teorią identyfikują się autorzy. Inny jest status intymistyki Ireny Sławińskiej czy Czesława Zgorzelskiego, inny Marii Janion czy Michała Głowińskiego, a jeszcze inny młodszych badaczek i badaczy (Marka Bińczyka czy Ingi Iwasiów).

W antologii heterologie reprezentują teksty Franciszka Siedleckiego, Janusza Sławińskiego, Henryka Markiewicza, Edwarda Balcerzana, Aleksandra Nawareckiego. I tu można by się zastanawiać nad reprezentatywnością tych nazwisk i tekstów. W każdym razie z tego zestawienia wynika, że heterologie piszą literaturoznawcy, lecz już nie literaturoznawczynie. Ale z pewnością w tym dziale perełką filologiczną jest artykuł Aleksandra Nawareckiego. Oto jego fragment:

¹⁸Juliusz Kleiner, „Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej”, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, red. Artur Hutnikiewicz (Warszawa: PWN, 1981).

¹⁹Maurycy Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985).

²⁰Roma Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”: o zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015).

²¹Maria Tarnogórska, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012).

²²Elaine Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2015).

Co zatem znaczy ta arcyśląska fraza? Literalnie – jak łatwo się domyślić – tyle, co proste pytanie „Gdzie jesteście?”. Odpowiednik równie zwyczajnego angielskiego *Where are we?* czy francuskiego *Où nous sommes?*. Pytanie jakby wyjęte z koniugacyjnej tabelki w podręczniku do nauki którego bądź języka obcego. Ale ten dosłowny przekład nie jest ścisły, bo kiedy Ślązak straci orientację w terenie, na przykład zaśnie w pociągu, to przebudzony zapyta: „Kaj my som?”. A to znaczy co innego niż „Kaj my to som?”. Różnica minimalna, ale istotna – stanowi o niej obecność wtrąconego „to”. Kiedy pojawi się to słówko, wtedy całe wyrażenie przestaje być rzeczowym zapytaniem, natomiast gwałtownie zyskuje na ekspresji. Staje się pytaniem bez odpowiedzi, pytaniem retorycznym, które już nie jest dociekaniem o miejscu pobytu, lecz wyrazem zdziwienia. Jakby dodanie lakonicznego „to” zmieniało typową konstrukcję paradygmatyczną w idiom. Idiom, który nie ma ścisłego odpowiednika ani w literackiej polszczyźnie, ani w niemieckiej, ani w języku czeskim. A zatem nieobecny jest w językach, których bliskość i wpływ często oddala śląską gwara od polskiego kanonu. Jest to więc idiom uderzająco oryginalny, wzorcowo śląski [A2, 81].

Tekst Nawareckiego zasługuje na uwagę z kilku powodów. Rzeczywiście jest przykładem literatury akademickiej, a więc tej odmiany pisarstwa, w której badacz literatury występuje jako jej wytwórca. Ponadto Nawarecki proponuje swojską wersję erudycyjnej anglosaskiej odmiany eseju poufatego²³. Lecz kawałek polonistyczny badacza z Uniwersytetu Śląskiego jest też jedną z jego proklamacji mikrologii, którą od wielu lat uprawia, komentuje i popularyzuje²⁴. A przecież *Kaj my som?* jest tekstem, na przykładzie którego możemy rozpoznać i docenić sposób interpretacji literaturoznawców ze Śląska. Może nawet trzeba by nazywać ten typ czytania hermeneutyką górnośląską. Świetny esej Nawareckiego jest też reprezentatywny dla współczesnego regionalizmu. Choć autorzy antologii tematycznej nie włączyli śląskiego autora do praktyków tego nurtu badań²⁵.

Dodam jeszcze, że w wypadku heterologii Hellich nie w pełni wykorzystuje koncepcję redaktorki tomu, która w swojej książce rozróżniała autobiografizm i autor-biografizm w problematyzowaniu pisarstwa akademickiego (*Literaturoznawcze dyskursy możliwe*). Hellich swą partię syntezy określa jako heterologie. O tyle to interesujące, że termin ten u nas łączy się z recepcją filozofii francuskiej (z analizami inności)²⁶, a przecież autorowi tej części syntezy nie o to chodzi.

Jest w opracowaniu pod redakcją Ulickiej wiele rozstrzygnięć szczegółowych, które budzą zaufanie. Na przykład decyzja zespołu, aby w antologii drukować teksty integralne. Wyznam, że to właśnie skróty, nawet jeśli dotyczą tylko przypisów, irytują w innych syntezach. Albo zasadne rozstrzygnięcie zespołu, żeby opatrywać teksty wybrane do antologii wprowadzeniami. Chociaż mają one u poszczególnych autorów różny status, bo są nie tylko komentarzem, bywają dyskretną polemiką z tezami artykułu. Ponadto zdecydowano, żeby nawet w najbardziej

²³Anne Fadiman, *W ogóle i w szczególności. Eseje poufale*, przeł. Magdalena Heydel (Kraków: Wydawnictwo, Znak, 2010).

²⁴Aleksander Nawarecki, „O śląskiej szkole mikrologii (1999–2005). Garść wspomnień”, *Forum Poetyki* 7 (2017): 6–15.

²⁵*Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Zbigniew Chojnowski, Małgorzata Mikołajczak (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016).

²⁶Zob. np. Michał Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii* (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008).

oczywistych wypadkach podać przypisy. Poza tym tomy są opracowane starannie edytorsko. Zawierają zresztą nie tylko narrację, ale również fotografie okładek książek, artykułów, autorów. Nie wszystkie zdjęcia są dobrej jakości. Mają jednak wartość niezwykłą. Na przykład fotografia Romana Jakobsona i Janusza Sławińskiego świetnie oddaje status uczonych, czyli bezgraniczny podziw młodszego z badaczy dla starszego (A2, 27). Zresztą w rozdziale monografii wyłożona jest historia zainteresowania fotografią naszej teorii (Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska, *Między znakami*).

Z dokumentacji fotograficznej wynika coś jeszcze. Na przykład na zdjęciach z Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej w 1967 roku zobaczymy, że pisarze, krytycy i teoretycy stoją obok siebie (zdaje się, że w opisie fotografii jest pomyłka; Janusz Maciejewski to ten ostatni z prawej) (M, 100). Rzeczywiście, współpraca uczonych, krytyków i twórców to część naszej dyscyplinowej tradycji.

Są wreszcie fotografie: artykułów, manuskryptów, fiszek... Jest też dokument niezwykły, bo przerażający: list studentów „Do Kierownika B.U.W.” Wacława Borowego „z żądaniem ustanowienia getta ławkowego w czytelni biblioteki uniwersyteckiej” (M, 73). Nie są to tylko ilustracje tomu. I tu łatwo połączyć rozwiązanie edytorskie z zainteresowaniami zespołu, a przede wszystkim redaktorki opracowania, która pisała o roli archiwum w badaniach literackich („Archiwum” i *archiwum*²⁷). A wiemy, że także inne dyscypliny zajmują się dzisiaj rozmaitymi aspektami archiwum.

Podkreślmy: *Wiek teorii* to publikacja wartościowa z różnych względów. Gdybym miał jednak zgłosić zastrzeżenia, dotyczyłyby one pewnych pominięć (zagadnień i osób). Postulowałbym na przykład włączenie do opracowania (w kolejnym wydaniu antologii?) tematyki modalności. Wiemy, że to jeden z najważniejszych problemów, którym interesują się dzisiaj literaturoznawcy (i przedstawiciele innych dyscyplin humanistycznych). Ponadto modalność pozwoliłaby poruszyć w *Wiek teorii* zagadnienie historii literatury. Pamiętamy, że debaty o dziejach literatury toczyły się w kluczowych momentach naszej historii najnowszej. A brali w niej udział teoretycy, krytycy i pisarze. A wreszcie modalność literaturoznawcza to specjalność naukowa Danuty Ulickiej, najszerzej wyłożona w rozprawie *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*²⁸. Jak wobec tego można by ułożyć taki zestaw nazwisk do antologii? Czy tak: Zygmunt Łempicki (*W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, 1920), Kazimierz Wyka (*Wyznania uduszonego*, 1962), Maria Janion (*Jak możliwa jest historia literatury*, 1974), Tomasz Burek (*Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?*, 1979), Włodzimierz Bolecki (*Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, 2001), Ryszard Nycz (*Możliwa historia literatury*, 2010). W wyniku włączenia do opracowania tego zagadnienia uzyskalibyśmy w antologii dodatkowe nazwiska (Łempicki i Burek). W takiej perspektywie problematyka historii literatury łączyłaby się z zagadnieniem statusu świata literackiego (to interesowało – jak wiadomo – Łempickiego) i płodnymi zagadnieniami krytyki literackiej (zawartymi np. w książce *Żadnych marzeń*²⁹).

²⁷Danuta Ulicka, „Archiwum” i archiwum”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2017): 301.

²⁸Danuta Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007).

²⁹Tomasz Burek, *Żadnych marzeń* (London: Polonia, 1987).

Taki zestaw nazwisk nie powinien być kontrowersyjny, choć można by jeszcze wydłużyć listę badaczek i badaczy, których zajmowała problematyka możliwej historii literatury i modalności (Teresa Walas, Anna Łebkowska, Katarzyna Kasztenna, Marian Bielecki...).

Akcentuję pożytek z wyodrębnienia w opracowaniu modalności, bo jest to jedna z tych kategorii nowoczesnego literaturoznawstwa, które łączą się z bodaj najbardziej rozpoznawalną formacją polskiej humanistyki, szkołą lwowsko-warszawską. W myśli przedstawicieli tej szkoły obecna była problematyka modalności. A jak wiemy, i literaturoznawcy pozostawali pod wpływem badań filozofów. Więcej, są zaliczani do tej wpływowej orientacji (a wiemy to z artykułów i książek Ulickiej). Zresztą i Jan Woleński w swojej monografii wymienia wśród przedstawicieli tej szkoły między innymi Ryszarda Gansinca, Manfreda Kridla, Zygmunta Lempickiego³⁰.

Z dzisiejszej perspektywy jednak najbardziej brakuje, w monografii i antologii, problematyki kulturowej, która w ostatnich dekadach jest intensywnie studiowana na wydziałach polonistycznych, a w każdym razie wpłynęła na przemiany instytucjonalne. Na wielu uniwersytetach powstały katedry i zakłady antropologii literatury. I mamy alternatywne modele uprawiania badań kulturowych i antropologii literaturoznawczej. Można je lokalizować przestrzennie (Warszawa i Kraków). Można je też wydobyć z książek opublikowanych w ostatnich dekadach, na przykład z *Wyobraźni antropologicznej* Andrzeja Mencwela³¹ i z *Kultury jako czasownika* Ryszarda Nycza³². Podkreślmy, że zarówno kulturologia, jak i kulturowa teoria literatury są projektami, które wykorzystują dorobek polskich badań humanistycznych i społecznych.

Jeden z najważniejszych rozdziałów monografii traktuje o gatunku. Przemysław Pietrzak świetnie odtwarza rozmaite koncepcje genologii i pokazuje różne historyczne fazy badań nad rozmaitymi formami. Przedstawia, jak tekstowe rozumienie gatunku zastąpione zostało komunikacjonistycznym (w książce Edwarda Balcerzana *Przez znaki*, w studium Michała Głowińskiego *Świadectwa i style odbioru*). Wspomina, jak koncepcje pisarzy wpływały na przeformułowanie genologii. Jeśli czegoś brakuje, to ostatniego ogniwa. Tego, jak modyfikowano swojskie teorie gatunku pod wpływem włączenia do nich kategorii performatywności (m.in. Magdalena Popiel³³). A także tego, jak zmieniły się koncepcje teoretyczne pod wpływem rewolucji cyfrowej.

W antologii Pietrzak proponuje cztery teksty reprezentatywne dla przemian genologii: *Pojęcia genologiczne* Stefanii Skwarczyńskiej, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”* Kazimierza Bartoszyńskiego, *Genera scribendi* Jerzego Ziomka, *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria” S. Barańczaka)* Andrzeja Hejmeja. Łatwo taki porządek przyjąć. Skwarczyńska, bo to autorka teorii listu. Bartoszyński ze względu na długie trwanie gawędy

³⁰ Jan Woleński, *Filozoficzna Szkoła lwowsko-warszawska* (Warszawa: PWN, 1985).

³¹ Andrzej Mencwel, *Wyobraźnia antropologicznej. Próby i studia* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006).

³² Ryszard Nycz, *Kultura jako czasownik* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018).

³³ Magdalena Popiel, „List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2004): 115–124.

w naszej literaturze. Ziomek, ponieważ badał związek literatury z retoryką; Hejmej, gdyż istotne są relacje pomiędzy literaturą a innymi sztukami. A jednak gubimy w ten sposób pewną linię genologiczną. Ktoś mógłby proponować alternatywną propozycję, zgłaszając zestaw kategorii gatunkowych: „zamiennik gatunkowy” (Wyki), „sylvę współczesną” (Nycza), „hybrydę tekstową” (Grochowskiego). Otrzymalibyśmy wyrazistą sekwencję terminów autorskich, które zyskały powszechną rozpoznawalność i oświeślały wyraziste zjawiska historycznoliterackie (m.in. poetykę Różewicza, nowe zjawiska w prozie lat 60., 70. XX wieku oraz przełom poststrukturalny z lat 90. XX wieku).

Łatwo wskazać, co interesuje zespół pod kierownictwem Ulickiej, ale też wobec czego autorzy projektu naukowego się dystansują. Wiadomo, że nie chcą opisywać polskiego literaturoznawstwa poprzez rozmaite nurty tutaj uprawiane. Opracowanie pod redakcją Ulickiej – podkreślmy – nie jest pisane z tej perspektywy. Ale zespół nie może nie uwzględniać nadwiślańskiego pluralizmu metodologicznego. Są więc i w podręczniku, i antologii reprezentowane: strukturalizm, postrukturalizm, feminizm, dekonstrukcja, geopoetyka, postkolonializm (w różnych wariantach).

Jeśli jestem przy możliwych uzupełnieniach monografii, to wspomnę jeszcze o dwu innych zagadnieniach przekrojowych. Otóż nietrudno zauważyć, że teoria skonstruowana przez zespół Ulickiej jest wypracowana przede wszystkim na literaturze nowoczesnej (i współczesnej) kolejnych pokoleń badaczy. A wiemy, że teorię budowali również specjaliści od literatury dawnej i na początku wieku XX, i później. Pytanie, jak to zagadnienie można by włączyć do monografii i do antologii. Moim zdaniem dałoby się uwzględnić w monografii problematykę literatury staropolskiej poprzez ukazanie ewolucji poetyki: od fenomenologicznej, poprzez poetykę historyczną, do poetyki kulturowej. W niej musiałyby się znaleźć zagadnienia: mówione – pisane, technologia – tekst, a także rozmaite wersje mitografii, które w części były oczywiście rezultatem recepcji wpływowych nurtów literaturoznawstwa zachodniego.

Można też sobie wyobrazić większą reprezentację retoryki w opracowaniu. Czy poprzez omówienie „retorycznej” teorii literatury Jerzego Ziomeka, który czerpał przykłady z różnych epok historycznoliterackich? Myślę zwłaszcza o studiach zgromadzonych w tomie *Powinowactwa literatury* (m.in. *Powinowactwa przez fabułę; Parodia jako problem retoryki*)³⁴. Pamiętajmy, że Ziomek właściwie stworzył teorię literatury poprzez reinterpretację klasycznej retoryki.

Osobna kwestia to antologia (w dwu tomach), która zresztą może pełnić funkcję autonomicznego opracowania z obszaru historii wiedzy. Antologia poprzedzona jest obszernym wstępem Ulickiej. To z pewnością najbardziej wartościowe u nas studium o tym gatunku. Uzasadnia ono zarówno samo przedsięwzięcie wydania zbioru tekstów teoretycznoliterackich z naszej tradycji, jak i stanowi metodologiczne wprowadzenie do rekonstrukcji historii nauki, przy czym autorka eksponuje stanowisko tropologiczne. Specyfikę gatunku oddają różne tropy. Alegoria, bo antologia jest wytworem konwencjonalnym, który właśnie na zasadzie umowy reprezentu-

³⁴Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* (Warszawa: PWN, 1980).

je symbolicznie najcenniejsze teksty w danym rodzaju (A1, 11). Ponadto fragmentaryczność antologii oddaje synekdocha, bo reprezentuje całość, przeciwstawiając się encyklopedii (A1, 12). A wreszcie antologia jest wielką metonimią, ponieważ jest zbudowana z tego, co już istnieje i co może być zastąpione innym zestawem „cytatów” (A1, 13).

To tylko fragment uzasadnienia takiego, a nie innego kształtu antologii. Dopowiem, że to jedno z najszerszych u nas zastosowań tropologii do opisanego dyskursu naukowego. Podkreślę też, że uzasadnienie kształtu monografii w studium o antologii jest z ducha współczesnego relatywizmu poznawczego. Sama tropologia stanowi pewną postać relatywizmu naukowego i kulturowego, podczas gdy wstęp do monografii jest bliżej pozytywistycznego i kumulatywnego pojmowania nauki. Tam Ulicka podaje wykładnię pisania dziejów z użyciem kategorii Stefana Świeżawskiego i opowiada się za wiarygodną rekonstrukcją przeszłości: „Ogląd w perspektywie długomyślności pozwala zwykle zweryfikować i skorygować rozłamowe proklamacje...” (M, 129).

A wreszcie studium o antologii ma znaczenie perswazyjne. Ma niejako chronić autorów opracowania przed zgłaszaniem alternatywnych propozycji historii naszej teorii. Przyjmując argumentację Ulickiej, pozwalam sobie na koniec zgłosić tylko jedną marginalną propozycję.

Jak zaznaczyłem, projekt obejmuje monografię i antologię. Dobrym uzupełnieniem opracowania jest indeks terminów literackich. Świetnie pomyślany i obszernie rozpisany, w monografii na przykład zajmuje trzynaście stron (w trzech kolumnach). Jak wiemy, indeks rzeczowy jest kolejnym uporządkowaniem wiedzy. I rzeczywiście ułatwia korzystanie z opracowania. A jednak, jeśli autorzy akcentują zdobycze naszego literaturoznawstwa, przydałby się jeszcze indeks najważniejszych terminów polskiej teorii literatury. Pozwoliłby on nie tylko lepiej orientować się w zawartości tomów. Byłby też pierwszym krokiem do przygotowania słownika, który stanowiłby suplement do opracowania pod redakcją Ulickiej. Myślę o tych terminach, które już są w indeksie rzeczowym, ale też o innych, które właściwie mają status eponimów, bo łączą się z nazwiskami. Oto kilkanaście takich terminów: „quasi-sąd”, „mimetyzm formalny”, „małe narracje”, „dysautomatyzacja”, „literatura dokumentu osobistego”, „poetycki model prozy”, „postawa autobiograficzna”, „sylwa współczesna”, „rozmowa z...”, „*genera scribendi*”, „hybryda tekstowa”, „autobiograficzny trójkąt”, „interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego”, „mikrologia”, „kultura ‘siebie’”, „krytyka somatyczna”, „teolingwizm”.

Łatwo zauważyć, że uzyskalibyśmy w ten sposób kolejny tryb problematyzacji teorii i jeszcze jeden wgląd w historię nauki.

Bibliografia

- Bolecki, Włodzimierz. „Pytania o przedmiot literaturoznawstwa”. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*. Zjazd Polonistów, Kraków 22-25 września 2004. Zredagowane przez Małgorzata Czermińska, Stanisław Gajda, Krzysztof Kłosiński, Anna Legeżyńska, Andrzej Z. Makowiecki, Ryszard Nycz, 3-14. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2005, t. I.
- Burek, Tomasz. *Żadnych marzeń*. London: Polonia, 1987.
- Burke, Peter. *Spółeczna historia wiedzy*. Przetłumaczone przez Anna Kunicka. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2016.
- Burzyńska, Anna, Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Fadiman, Anne. *W ogóle i w szczególności. Eseje poufale*. Przetłumaczone przez Magdalena Heydel. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Zredagowane przez Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Zredagowane przez Teresa Walas, Ryszard Nycz. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Kulturologia polska XX wieku*. Zredagowane przez Andrzej Mencwel i inni. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Kleiner, Juliusz. „Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej”. W: *W kręgu historii i teorii literatury*. Zredagowane przez Artur Hutnikiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1981.
- Kruszelnicki, Michał. *Drogi francuskiej heterologii*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.
- Mencwel, Andrzej. *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Nawarecki, Aleksander. „O śląskiej szkole mikrologii (1999-2005). Garść wspomnień”. *Forum Poetyki* (2017): 6–15.
- Nycz, Ryszard. *Kultura jako czasownik*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2018.
- Mochacki, Maurycy. *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Popiel, Magdalena. „List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* (2004): 115–124.
- Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku t. 1-5*. Zredagowane przez Barbara Skarga, Stanisław Borzym, Halina Floryńska-Lalewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994–1997.
- Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*. Zredagowane przez Zbigniew Chojnowski, Małgorzata Mikołajczak. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016).
- Sendyka, Roma. *Od kultury „ja” do kultury „siebie”: o zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015.
- Showalter, Elaine. *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2015.
- Socjologia. Lektury*. Zredagowane przez Piotr Sztompka, Marek Kucia. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- Sztompka, Piotr. *Socjologia*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- – –. *Słownik socjologiczny. 1000 pojęć*. Kraków: Znak Horyzont, 2020.
- Tarnogórska, Maria. *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.

Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia. Zredagowane przez Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Ulicka, Danuta. „«Archiwum» i archiwum”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2017): 301.

– –. *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007.

Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego. Zredagowane przez Danuta Ulicka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2020);

Wiek teorii. Antologia 1. Zredagowane przez Danuta Ulicka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2020.

Wiek teorii. Antologia 2. Zredagowane przez Danuta Ulicka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2020.

Woleński, Jan. *Filozoficzna szkoła lwowsko-warszawska.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1985.

Współczesne teorie socjologiczne. Zredagowane przez Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2006.

Ziomek, Jerzy. *Powinowactwa literatury. Studia i szkice.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1980.

SŁOWA KLUCZOWE:

TEORIA

metodologia

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia *Wiek teorii* (monografię i antologię) jako wyjątkową syntezę polskiego literaturoznawstwa. Autor wskazuje, że książka pod redakcją naukową Danuty Ulickiej jest też osiągnięciem naukowym w kontekście badań humanistycznych i społecznych. Zespół literaturoznawców bowiem nie tylko porządkuje wiedzę z teorii ostatniego stulecia. Proponuje też pewną koncepcję konstruowania wiedzy. Chodzi o unikatową formułę przedstawienia teorii w monografii i w dwutomowej antologii, przy czym kolejne części syntezy są wobec siebie komplementarne. Co ciekawe, monografia i antologia powstały poprzez odwołanie do dwu różnych paradygmatów poznawczych. Monografia jest bliżej nauki pojmowanej pozytywistycznie, antologia ufundowana została na relatywistycznej koncepcji wiedzy.

antologia

tropologia

NOTA O AUTORZE:

Jerzy Madejski (1960) – prof. dr hab., literaturoznawca, krytyk. Pracuje w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Redaktor pisma „Autobiografia”. Ostatnio opublikował: *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017); *Poetologie postukturalne. Szkice krytyczne* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2018); *Poetyka ekstremalna oraz inne noty o liryce i krytyce współczesnej* (Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2021). Redaktor i współredaktor wydawnictw zbiorowych, m.in. tomu *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*; współredakcja Sławomir Iwasiów (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego; Universitas, Szczecin–Kraków 2019).

W sieci metafor

Marek Kaźmierczak

ORCID: 0000-0002-4913-2149

Miłosz Babecki, *Metaforyka polskich gier przeglądarkowych. Konteksty – porównania – analizy* (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2020)

Zacznę od tego, że książka dra Miłosza Babeckiego jest ciekawa, cenna poznawczo, ważna. Innych badaczy zachęcam do lektury. Po takich słowach mógłbym zakończyć pisanie tej recenzji.

Każdy krytyczny czytelnik niemal natychmiast z nieufnością odniesie się do zdań wyrażonych powyżej, przynajmniej z powodu nacechowanych wartościująco etykiet. Recenzujący tę monografię pisze, że jest ona „ciekawa”. Wiemy jednak, że jest to przecież arbitralny sąd. Zapewne z tego powodu po przecinku autor recenzji dodał: „cenna poznawczo”. Tak. Cenna poznawczo, bo Babecki omówił – w ramach próby dostępnościowej – 46 gier przeglądarkowych traktowanych jako metafory wydarzeń politycznych, które miały miejsce w latach 2005–2013 w Polsce. Zawartość różnorodnych dyskursywnych egzemplifikacji (m.in. odniesienia do gier polskich, amerykańskich, do filmu) oraz połączenie licznych koncepcji badawczych (medioznawczych, literaturoznawczych, kulturoznawczych, socjologicznych, groznawczych) pokazuje, że gry przeglądarkowe nie są przypadkowym „hybrydowym” zdigitalizowanym „felieto-

nem”, w ramach recenzowanej monografii quasi-politycznym, lecz ważnym narzędziem gier (sic!) politycznych i kulturowych, w które uwikłani są użytkownicy Internetu pełniący w życiu społecznym różne role. Recenzent napisał w pierwszym akapicie, że książka *Metaforyka polskich gier przeglądarkowych* jest „ważna” – ważna między innymi dla osób, które badają dyskurs publiczny w Polsce, komunikację międzyludzką, zajmują się tekstologią, Internetem, wreszcie gramami, w tym gramami cyfrowymi.

Gry przeglądarkowe uzmysławiają nam w sposób szczególny, na bieżąco, że życie publiczne w wymiarze mikro- i makrospołecznym wciąż się opiera na następującym schemacie: X gra z Y o COŚ. W ramach monografii Babeckiego powyższy schemat wpisujemy w realia Internetu: nawet jeśli Y nie wie o istnieniu X, to jednak dynamika Sieci pozwala, aby X mógł w warstwie nie tylko metaforycznej i symbolicznej wziąć w nawias – bywa, że dezynwolturę, bywa, że obojętność, bywa, że arogancję Y. X – to użytkownik gier przeglądarkowych, Y – może być podmiotem indywidualnym lub zbiorowym, politykiem lub zelotą absurdów i nadużyć władzy, kimś, kto staje się jednak „podsądnym” dyskursu nacechowanego ironią (w książce dużo jest mowy o metaforze, o jej technologii działania i o oddziaływaniu, brakuje zaś uwag o ironii, o metonimii, o hiperboli, które w perspektywie gier przeglądarkowych również modelują emancypacyjny dyskurs obywatelski), a konstruowanego na podstawie metafor (autor monografii opisuje m.in. „anomiczne obrazy procesów politycznych w grach metaforach objaśniających” oraz „atroficzne obrazy zachowań aktorów politycznych w grach metaforach ekspresywnych” – por. rozdział 4.). Pod pozorną oczywistością powyższej zasady ukrywa się jednak ważna groźnawcza hipoteza: dla wielu użytkowników gry przeglądarkowe pełnią głównie funkcje ludyczne, są technologiami rozrywki, dla innych są medium, poprzez które mogą oni wyładować frustracje, eksponować własne nastawienie wobec różnych spraw, wreszcie służyć artykulacji konkretnych postaw politycznych.

Monografia składa się z czterech rozdziałów, z zakończenia, bogatej bibliografii, wykazu rysunków, tabel i zrzutów ekranu, z załączników (w tym załącznika 1a będącego listą gier metafor objaśniających oraz załącznika 1b będącego listą gier metafor ekspresywnych), indeksu nazwisk oraz użytecznego słownika terminów. Wszystkie te elementy tworzą spójną strukturę wzbogaconą o angielskie tłumaczenia spisu treści, wprowadzenia oraz zakończenia. Podają te szczegóły, aby pokazać, że monografia jest całością, w której myślenie metaforyczne, formując dyskurs polityczny zapośredniczony medialnie, społecznie i kulturowo, odzwierciedla granice działań komunikacyjnych użytkowników Internetu.

Autor recenzowanej monografii porządkuje historycznie, kulturowo i technologicznie rozwój gier przeglądarkowych w Polsce na tle przemysłu growego i dyskursów polityczno-kulturowych istniejących w innych krajach, głównie w USA. Ta monografia jest ważna dla historyków gier, a szerzej dla groźnawców właśnie dlatego, że Babecki uwzględnił wiele faktów z przeszłości funkcjonowania gier w ogóle, w tym komputerowych, pośród nich zaś skoncentrował się na grach przeglądarkowych. Ciekawie, choć być może – dla osób zajmujących się zależnościami między technologiami i różnego rodzaju tekstami kultury – nieoryginalnie, ale za to rzeczowo i systematycznie omówił w książce wiele istotnych teorii literaturoznawczych, medioznawczych i kulturoznawczych. Babecki jest czujny metodologicznie, a przywołane przez niego liczne koncepcje nie zostały zredukowane do erudycyjnych ornamentów, nie są więc

autoteliczne, zostały one bowiem opisowo i interpretacyjnie sfunkcjonalizowane. Na odpowiednim poziomie uogólnienia nawet metafory w rozumieniu Babeckiego stają się „technologiami” działania politycznego.

Autor monografii *Metaforyka polskich gier przeglądarkowych* pokazuje, iż to, co wydawałoby się, że istnieje wyłącznie na marginesach dyskursów publicznych – mowa o grach przeglądarkowych¹, a więc grach, do uruchomienia których konieczna jest przeglądarka internetowa, ma wpływ, obrazując emocje i różnorodne postawy użytkowników odnoszących się przy ich wykorzystaniu do różnych ludzi i wydarzeń, na komunikowanie społeczne. Babecki wielokrotnie udowadnia, że Internet nie lubi marginesów, że jest siecią dynamiczną; przecież to, co nie istnieje w centrach dyskursów konstruowanych przez media tradycyjne (telewizja, prasa, radio), wcale nie musi być nieistotne dla osób korzystających z mediów digitalnych – w tym z Internetu. Każdy badacz Sieci wie, że dyskursy konstruuje się w niej według modelu *bottom-up*, a więc to pojedynczy użytkownicy znajdują dla siebie platformę, na której mogą i potrafią komentować, tworzyć i stymulować różnego rodzaju trendy, reakcje czy dyskusje. Przynajmniej od czasów Andrew Keena² wiemy, że komunikacja XXI wieku to komunikacja tworzona przez amatorów, oddolnie, choć i na nią można wpływać za pomocą konkretnych narzędzi monitorujących i symulujących działania komunikacyjne. Ale tak, Babecki ma rację, bo gry przeglądarkowe, choć pełnią różne funkcje, były i są mediami społecznej aktywności.

Pragnę jednak zauważyć, że nad powierzchnią treści recenzowanej monografii unosi się delikatna mgła melancholii. Oczywiście, że taki efekt nie jest zamierzony przez Babeckiego, lecz raczej stanowi konsekwencję lektury poczynionej przez piszącego te słowa. Melancholia uświadamia coś niezwykle ważnego. Autor *Metaforyki polskich gier przeglądarkowych* pisze, że właściwie udało mu się zebrać i przebadać 46 gier przeglądarkowych, gdyż wiele innych, do których nie mógł dotrzeć, zniknęło wcześniej z Internetu. Melancholia recenzenta jest reakcją na tymczasowość zjawisk i treści opisanych przez autora monografii, która tym bardziej staje się potrzebną, choć osobliwym raportem ze zdarzeń ważnych, ulotnych jak bicie internetowego serca, mających przecież wpływ na wyobrażenia społeczne zarówno *digital immigrants* (do których zalicza się recenzent), jak i *digital natives* (ci użytkownicy, dla których otoczenie sieciowe, cyfrowe, konwergentne, audiowizualne jest naturalnym, pierwszym otoczeniem medialnym)³. Wynika również z tego, iż po ponad piętnastu latach badania komunikacji w Internecie recenzent uświada-

¹ Gry przeglądarkowe są odmianą gier cyfrowych, do korzystania z nich niezbędne są przeglądarki internetowe, najczęściej nie trzeba ich pobierać na dysk komputera. Adobe Flash Player lub Java są aplikacjami wymaganymi przy korzystaniu z tego rodzaju gier. Por. Miłosz Babecki, *Metaforyka polskich gier przeglądarkowych. Konteksty – porównania – analizy*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2020, 335.

² Andrew Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tłum. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

³ *Digital natives* oraz *digital immigrants* to pojęcia wprowadzone przez Marca Prensky'ego. Traktuję je metaforycznie, zachowując jednak ich źródłowy sens. Uczestnik kultury charakteryzowany jako *digital native* (DN) posługuje się technologiami cyfrowymi od samego początku swojego społecznego, medialnie zapośredniczonego, rozwoju. *Digital immigrant* (DI) to podmiot, który uczy się nowych „gramatyk”, „słowników” i „sytuacji”, gdyż komunikacyjnie „rozwijał się” jeszcze w czasie, gdy dominowały media analogowe. Przyjmuje, że dla DI dominującym medium było medium książki drukowanej, a dyskurs był zdeterminowany logocentrycznie, dla DN zaś dominującym medium są media audiowizualne cyfrowe, a dyskurs jest zdeterminowany okulocentrycznie i interaktywnie. Por. Marc Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*, dostęp: 18.07.2021, <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky-Digital Natives, Digital Immigrants-Part1.pdf>.

mia sobie, jak wielu badaczy przeminęło, choć na ich miejsce pojawili się następni; jak niektóre koncepcje się zdezaktualizowały, a inne wciąż są źródłem twórczych interpretacji i opisów. Duża w tym dynamika, rzeczywista różnorodność. Ulotne są do pewnego stopnia nie tylko treści internetowe, ale i rezultaty badań odnoszących się do różnych zjawisk komunikacyjnych w Sieci. Dla metateoretyka komunikacji cyfrowej, w tym gier, za którego uważa się recenzent, cenne jest to, co świadczy jak najlepiej o autorze *Metaforyki...*, a mianowicie syntetyczne przedstawienie przeglądarek gier metafor na tle uwarunkowanych technologicznie, komunikacyjnie, kulturowo i politycznie zjawisk. Granicę między melancholią a tymczasowością wyznacza „poetyka” archiwum, w którą wpisuje się recenzowana monografia. Dla badaczy gier cyfrowych i dla politologów monografia Babeckiego stanie się źródłem wiedzy o unikatowych, nie do odtworzenia w czasie rzeczywistym sytuacjach, działaniach i tekstach kultury, które odzwierciedlały dynamikę tej wciąż niepewnej siebie i porywczej polskiej demokracji.

Miłosz Babecki sięga między innymi po „klasyków” komunikacji digitalnej (dziś rzadziej, niestety, już cytowanych): Sherry Turkle⁴ i Geerta Lovinka⁵, korzysta z różnych koncepcji w badaniach nad metaforą George’a Lakoffa i Marka Johnsona (w tym zakresie nic nowego nie wnoszą uwagi autora recenzowanej monografii, jednak przywołana teoria została przez niego dobrze sfunkcjonalizowana) czy Teresy Dobrzyńskiej, korzysta z prac tekstologicznych Anny Duszak oraz badań z obszaru komunikacji społecznej Bogusławy Dobek-Ostrowskiej. Przekonuje mnie ta misterna – choć lepsze byłoby słowo „interdyscyplinarna” – perspektywa badawcza, gdyż autor *Metaforyki...* nawet na metapoziomie pokazuje czytelnikowi, że gry przeglądarkowe są istotne i należy je opisywać przy wykorzystaniu wszystkich możliwych narzędzi badawczych. Tak, tak się bada to, co cyfrowe. Ulotność przekazów i treści nie zwalnia uczzonego z tego, by się nimi zajmował z powagą i otwartością na zmianę, na którą zawsze szybciej reagują użytkownicy niż badacze, choć to namysł uczonych jest poznawczo trwalszy. Wciąż Achilles i żółw chcą coś sobie udowodnić (żaden z elementów tej metafory nie jest nacechowany negatywnie). Trudno bowiem pisać prace naukowe w tradycyjnym stylu na temat tak zmiennej rzeczywistości, jak rzeczywistość digitalnie zapośredniczonej komunikacji międzyludzkiej. Dlatego Babecki uruchamia wiele teorii, co jest i użyteczne, i redundantne. Użyteczne, bo pokazuje zmienność sytuacji i potrzebę nieustannego ich monitorowania. Redundantne, gdyż nagromadzenie licznych teorii utrudnia płynną lekturę całości. Bez wątpienia autor recenzowanej monografii jest znawcą tematu, więc wszelkie momenty lekturowego *dubito* w moim przypadku znikają z powodu jego rzeczowego i konsekwentnego wywodu. Celowo nie odnoszę się do ustaleń autora recenzowanej monografii dotyczących wydarzeń politycznych i osób będących ich podmiotami, do konkretnych gier i ich interpretacji, gdyż każdy

⁴ Sherry Turkle jest niestety w polskich badaniach nad komunikowaniem zapośredniczonym cyfrowo wciąż zbyt mało obecna (jeśli dobrze pamiętam, to właśnie Maryla Hopfinger w książce *Literatura i media. Po 1989 roku* [Warszawa 2010] odnosi się do badań amerykańskiej uczzonej), choć jej prace już teraz należy traktować jako tzw. pozycje klasyczne, dlatego doceniam przywoływanie badań tej uczzonej w monografii przez Miłosza Babeckiego. Pozwolę sobie jednak na przypomnienie dwóch, niezwykle ważnych w badaniach nad Internetem i komunikacją digitalną prac: *Life on the screen. Identity in the Age of the Internet* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1996) oraz *The Second Self. Computers and the Human Spirit* (Cambridge: MIT Press, 2005).

⁵ Miłosz Babecki przywołuje badania Geerta Lovinka, doceniam to, ale podaje adres do jego, napisanego wspólnie z D. Garcia, artykułu, co wynika z porządku zaproponowanego wywodu, to oczywiste, choć warto pamiętać, że do – w dobrym rozumieniu – „kanonicznych” prac Geerta Lovinka zaliczamy m.in.: *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture* (Cambridge: MIT Press, 2002) oraz *Uncanny Networks: Dialogues with the Virtual Intelligentsia* (Cambridge: MIT Press, 2002).

czytelnik powinien (proszę traktować to wyrażenie nie tyle jako imperatyw, ile jako sugestię) w tym zakresie zapoznać się z grami, przypomnieć sobie odpowiednie konteksty, a następnie – wypracować własny ogląd sytuacji.

Recenzje mają to do siebie, że musi się w nich znaleźć element krytyczny. Nie usprawiedliwiam się w tym miejscu, lecz jedynie pragnę pokazać, że doceniam ogrom wykonanej przez Babeckiego pracy. Stworzył on dzieło ciekawe i potrzebne, jak pisałem powyżej, jednak czułem niedosyt w kilku obszarach.

Autor monografii nie uwzględnił specyfiki Internetu, gdyż koncentrując się na grach przeglądarkowych, zredukował w swych dociekaniach fakt, iż funkcjonują one w niezwykle płynnej, bezskalowej sieci⁶. Brakło mi odniesień do teorii wyobrażeń społecznych oraz do interakcjonizmu symbolicznego Herberta Blumera, kolejnego „klasyka”, gdyż gry przeglądarkowe można by omówić, korzystając z koncepcji zaproponowanej przez tego uczonego (zdaję sobie sprawę, że wcześniej pisałem o „nadmiarze” teorii, a obecnie przykładowo sugeruję te koncepcje, których mi brakuje. Czynię tak z jednego zasadniczego powodu, otóż niektóre spostrzeżenia autora mogłyby – przy wykorzystaniu określonych ujęć badawczych, jak wyżej wspomniane, skrócić w niektórych miejscach wywód, a jednocześnie dobrze wzmocnić intrygujące poznawczo ustalenia autora. Wyobraźmy sobie, jak interakcjonizm symboliczny przydałby się w rozważaniach Babeckiego na temat znaczenia i funkcji ramy pierwotnej i ram problemowych [por. rozdział 2.]). Wspominam o Blumerze, znów klasyku, gdyż w moim przekonaniu Babecki, choć korzysta z refleksji strukturalistycznej i hermeneutycznej, traktując je „nieortodoksyjnie” (oczywiście nie tylko te tradycje można by rekonstruować w jego rozprawie, jednak i terminologia [interpretacja, rozumienie, sens, znaczenie], i badacze – czy to de Saussure, czy Heidegger – pozwalają rozpoznać taki właśnie metodologiczny „trop”⁷), to koncentrując się na funkcji odbiorcy/użytkownika/gracza – zmierza w stronę pragmatyzmu, co jest oczywiście zasadne.

Gry przeglądarkowe są ciekawymi mediami, za pomocą których tworzy się, rozprzestrzenia i utrwała wypowiedzi (złożone na poziomie kodów komunikacji) potoczne odzwierciedlające myślenie zdroworozsądkowe (ang. *common sense*). Czułem niedosyt dociekań odnoszących się do „granic” racjonalności użytkowników. Oczywiście autor ma świadomość zjawisk, które bliskie są badaniom nad myśleniem i mówieniem potocznym, jednak gry przeglądarkowe jako technologie dyskursywne służą potwierdzeniu hipotezy, według której każdy użytkownik może kontestować rzeczywistość polityczną, grając online i sytuować się w roli eksperta rozumiejącego wszystkie zawłości świata, korzystającego z dostępnej i dającej się łatwo, niemethodycznie przyswoić „oczywistej” i „naturalnej” wiedzy. Wystarczy, że Clifford Geertz przemówi: „Myśl potoczna, podobnie jak Król Lear, Nowy Testament i mechanika kwantowa składa się z opisów rzekomo trafiających w sedno spraw”⁸.

⁶ Więcej na ten temat można przeczytać w następujących monografiach: Albert-László Barabási, *Linked. The New Science of Networks* (Cambridge: Perseus Books Group, 2002) czy Duncan J. Watts, *Six Degrees. The Science of a Connected Age* (New York: Norton, 2003).

⁷ W przypisach oraz w bibliografii znajdujemy konkretne adresy. W tytule jednego z podrozdziałów pojawia się nawet pojęcie „(de)konstrukcji”, choć myślę, że autor recenzowanej rozprawy traktuje to pojęcie raczej jako metaforę poznawczą.

⁸ Clifford Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, 91.

W podsumowaniu pragnę wyraźnie podkreślić, iż monografia Babeckiego to dzieło przemysłowe, spójne, oryginalne. Najważniejsza zaś hipoteza, mówiąca, że „metafory zawarte w grach przeglądarkowych są dla użytkownika widoczne i komunikatywne” (s. 23), została odpowiednio uargumentowana, podobnie z pozostałymi kluczowymi hipotezami badawczymi.

Pojawiające się powtórzenia czy nieścisłość w ułożeniu stron (między strony 294 i 295 wklejona jest kartka zawierająca strony 297 i 298) w wydruku nie mają wpływu na zawartość merytoryczną monografii.

Na marginesie dodam: dobrze, że jeszcze możemy czytać prace naukowe, w których pojęcie „hipotezy” jest nie tyle metaforą, ile „gatunkiem” wypowiedzi naukowej, z którym jej autor musi się zmierzyć, poszukując najlepszych, intersubiektywnie komunikowalnych argumentów.

Bibliografia

- Babecki, Miłosz. *Metaforyka polskich gier przeglądarkowych. Konteksty – porównania – analizy*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2020.
- Barabási, Albert-László. *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge: Perseus Books Group, 2002.
- Geertz, Clifford. *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Keen, Andrew. *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tłum. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Lovink, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- – –. *Uncanny Networks: Dialogues with the Virtual Intelligentsia*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Prensky, Marc. *Digital Natives, Digital Immigrants*. Dostęp 18.07.2021. [http://www.marcprensky.com/writing/Prensky-Digital Natives, Digital Immigrants-Part1.pdf](http://www.marcprensky.com/writing/Prensky-Digital-Natives-Digital-Immigrants-Part1.pdf).
- Turkle, Sherry. *Life on the screen. Identity in the Age of the Internet*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1996.
- – –. *The Second Self. Computers and the Human Spirit*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Watts, Duncan J. *Six Degrees. The Science of a Connected Age*. New York: Norton 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

INTERNET

metodologia

gra przeglądarkowa

ABSTRAKT:

Recenzja monografii Miłosza Babeckiego zatytułowanej *Metaforyka polskich gier przeglądarkowych. Konteksty – porównania – analizy* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2020, ss. 340) zawiera uwagi pozytywne na temat teoretycznych podstaw dzieła, a także na temat ciekawych interpretacji. Autor recenzji zauważa, że Miłosz Babecki mógł poświęcić więcej miejsca w swej monografii na aspekty sieciowe istotne w przypadku funkcjonowania gier przeglądarkowych (i nie tylko). W konkluzji autor recenzji rekomenduje czytelnikom lekturę monografii.

teoria

k o m u n i k a c j a

NOTA O AUTORZE:

Marek Kaźmierczak – zatrudniony w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych WFPiK UAM. Jest nieortodoksyjnym semiotykiem. Prowadzi badania w obszarze komparatystyki transmedialnej, ekokrytycyzmu w kulturze audiowizualnej oraz relacji między myśleniem potocznym i kulturą popularną. Publikował w następujących czasopismach: „Images”, „Teksty Drugie”, „Pamiętnik Literacki”, „Przestrzenie Teorii”, „Przegląd Humanistyczny”, „Politeja”, „The Journal of Contemporary Central and Eastern Europe”. |