



FP

Lorenzo Montemagno Ciseri

Paweł Graf

Ewa Kraskowska

Christopher Merrill

Domenico Talia

jesień 30 | **2022**

Poetyka detalu

W przypadku literatury, a także refleksji z nią związanej, waga niuansu czy drobnostki często okazuje się nie do przecenienia.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktorzy prowadzący

Paweł Graf

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: dr Gerard Ronge**Projekt okładki i znaków graficznych:** Patrycja Łukomska**Na okładce:** Hans Memling, *Virgin and Child* (circa 1490-1494). Detal.**Adres redakcji:** 61-701 Poznań, ul. Fredry 10**Wydawca:** Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” jesień 2022 (30) rok VII | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2022

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	Paweł Graf, <i>Lektura i detal</i>		s.4
teorie	Elżbieta Dutka, <i>Geopoetologiczny detal? Archiwum kultury jako część tekstury miejsca</i>		s. 8
	Paweł Graf, <i>Detal i lektura</i>		s.24
	Lucyna Marzec, <i>Mikrologia Jolanty Brach-Czajny</i>		s.34
	Domenico Talia, <i>(Nie)wpływowe detale w opowiadaniu</i>		s.48
przekłady	Lorenzo Montemagno Ciseri, <i>Cerber i inni. Potwory w Boskiej komedii</i>		s.52
praktyki	Dawid Borucki, „ <i>Paproszek Ziemi / w bazylice Kosmosu</i> ”. <i>Ekokatastrofa i jej skala w Cieleniu lodowca Marcina Ostrychacza</i>		s.74
	Ewa Kraskowska, <i>Uszy Karenina, paznokcie Hryniewicza</i>		s.88
	Agnieszka Kwiatkowska, <i>Detale Zagłady. Holokaust w polskiej literaturze dla dzieci</i>		s.98
	Zofia Paetz, „ <i>Jak czuła igła w serce</i> ” – <i>dystrybucja i rola detalu w strategiach deskryptywnych Andrzeja Stasiuka</i>		s.112
	Małgorzata Nowak, <i>Andrzej Tretiak jako krytk przekładu</i>		s.124
	Krzysztof Skibski, <i>Gramatyczna dynamika literatury – perspektywa badawcza</i>		s.140
	komentarze pisarskie	Christopher Merrill, Tomasz Mizerkiewicz, <i>Detale i pisanie o wojnie. Rozmowa z Christopherem Merrillem</i>	
słownik poetologiczny	Marek Hendrykowski, <i>Poetyka chochlika</i>		s.164
krytyki	Chiara Taraborrelli, <i>Wdrożenie chaosu. Uwagi o Il dettaglio e l’infinito. Roth, Yehoshua e Salter (Detal i nieskończoność. Roth, Yehoshua i Salter) Luki Alvina</i>		s.184
	Sławomir Buryła, <i>W stronę afektu</i>		s.190

Lektura i detal

Paweł Graf

ORCID: 0000-0001-9725-8726

Czym jest detal? Pierwsze skojarzenia są oczywiste i zbiegają w dwóch przeciwstawnych kierunkach. Zatem albo mamy do czynienia z czymś istotnym, choć jednocześnie niemal niedostrzegalnym, ważnym, aczkolwiek łatwym do przeoczenia, jak ów diabeł, który tkwi w szczegółach; albo, przeciwnie, z czymś nieistotnym, błałym, przypadkowym, na co lepiej nie zwracać nadmiernej uwagi, by nie zgubić tego, co pryncypialne. Zarazem, w przypadku literatury, a także refleksji z nią związanej, waga niuansu czy drobnostki często okazuje się nie do przecenienia. To szczegół nadaje smak, modyfikuje sens, potrafi wzbudzić nieoczekiwane olśnienie. Odkąd pamiętam sam zawsze byłem szczegółiarzem, gustowałem w lekturze nieśpiesznej, przyglądającej się tekstowym drobiazgom, przy analizie których myśl zbaczala z drogi, by ją tak ad hoc określić, głównej analizie.

Jedną z czytelniczych satysfakcji była dla mnie książka Daniela Arassego poświęcona malarstwu, o prostym tytule: Detal. Arasse wylawiał z całości obrazu, który omawiał, zarazem interesująco i oryginalnie interpretował, malarzkie odpryski. Owady umiejscowione na obrzeżu przedstawienia, niemal skryte w ramie; inskrypcje; kolor i ilość guzików w okazałej szacie; układ dłoni postaci czy maleńkiego pieska hasającego w kącie domu i płótna. Wszystko to, opatrzone namysłem teoretycznym, wychodziło z cienia, przedostawało się z obszaru niewidzenia na pierwszy plan refleksji i pozwalało widzieć dzieła artystów na nowo i inaczej.

Poetyka detalu wyłaniająca się z takiej postawy natrafia natychmiast na swój pozorny synonim, czyli na poetykę szczegółu. Wyraźnie chciałbym tu podkreślić, że mamy do czynienia z dwoma odrębnymi bytami, co precyzyjnie ujawnia się na bazie polszczyzny. W językach zachodnich, spójrzmy przykładowo na włoski czy francuski, mamy w zasadzie to samo: włoskie *il dettaglio* oznacza bowiem i *szczęgół*, i *detal*. By objaśnić różnicę między tymi pojęciami najlepiej będzie przywołać powieść kryminalną. W niej dominuje *szczęgół*. Zatem sytuacja, z którą mamy do czynienia jest następująca – detektyw swym orlim wzrokiem zauważa *szczęgóły* niewidoczne zarówno dla swojego pomocnika (jeśli taki istnieje) jak i czytelnika. Dlatego właśnie owi adepci towarzyszący śledztwu nie są w stanie rozwiązać zagadki; nie widząc *szczęgółów* myślą tropy, sami siebie wprowadzają w błąd. Tym samym *szczęgół* z jednej strony okazuje się, pozornie, czymś małym, irrelevantnym dla świata przedstawionego utworu; z drugiej czymś fundamentalnym w procesie ustalania znaczenia. Bez jego uchwycenia myśl wywodu krytycznego pozostanie niejasna, sens dzieła będzie niepochwytany, logika rozumienia załamie się. Zupełnie inaczej zachowuje się *detal*. Jest on swego rodzaju przypadkowym elementem tekstu, bezkolizyjnie w procesie rozumiejącej lektury można go opuścić, przeoczyć czy zlekceważyć. Natomiast wyłowiony z całości generuje lekturę równoległą; *ba* – grozi nawet porzuceniem tej pierwszej i pójściem w zupełnie inną stronę, rozrastając się w niezależną kont-opowieść. To tak jakby czytając zdanie z jednej powieści, które brzmi „upał zamienił swą niewidoczną strukturę w stan określany jako parny”, czytelnik zaczął albo przypominać sobie własny upalny dzień, albo też rozważać czy słowo *parny* ma związek z *parą*, albo zamyslił się nad faktem, że choć struktura upału jest niewidoczna, to jednak autor ją ujrzał i opisał; zamyslił tak bardzo, że zapomniał, co w istocie czytał, porzucił to i poszedł drogą *detalu*. Dopowiedzmy zarazem, że choć są pisarze *szczęgółu* oraz są pisarze *detalu*, to obydwa byty znajdziemy w dowolnym tekście i od nas zależy, który z nich dookreśli naszą lekturę. Ale też by czytać z przyjemnością Georgesa Pereca, trzeba być uwrażliwionym na *szczęgół*, by czytać Marcela Prosta, badającego słynną żółtą plamę, na *detal*. Oglądając obrazy pokazujące ostatnią wieczerzę, liczne we Włoszech, można śledzić ich kolejne wersje wychwytyjąc malarskie *szczęgóły*, można też dostrzec, że osoba św. Jana, zawsze w zasadzie, śpi jakby młody uczeń został upity przez starszych, którzy teraz dopiero mogą obmyślać swe plany, i badając ten *detal*, zastanowić się nad relacją odpowiedzialności skorelowanej z wiekiem. Lektura widząca *szczęgóły* jest lekturą doskonałą, może nawet zbyt doskonałą, sugeruje Umberto Eco omawiając tekst Luigiego Pareysona przekonanego, że wszystkie części dzieła są powiązane w nierozzerwalną jedność i nie wolno utracić z pola widzenia żadnego z nich, żadnego *szczęgółu*; nastawienie na *detal* pozwala nade wszystko wprowadzić do czytanego samego siebie!

Numer „Forum Poetyki” poświęcony detalowi przynosi szereg tekstów ukazujących tytułowy problem w rozmaitych odstonach. Ewa Kraskowska w studium Uszy Karenina, paznokcie Hryniewiczza,

analizuje detal sensu stricto. Tekst ten jest pełen zaskoczeń, dowiadujemy się przykładowo, że Tolstojowski Karenin nie tylko miał uszy, ale też, że w oczach Anny jawiły się one jako coś obrzydliwego. Interpretacja czyniona w duchu metody analitycznej stworzonej przez Vladimira Nabokova wychwytuje chód postaci, cechy wyglądu, tiki nerwowe. Wszystko to w ujęciu Kraskowskiej staje się pierwszorzędne, aczkolwiek pochodzi z opisowego tła, z pozornie nieistotnej otoczki zdarzeń fabularnych, mnie zaś przypomniało, że sam niegdyś o uszach pisałem, przytaczając w szkicu Powieść w świetle widzialnego frażę z Detalu wspomnianego już Arassego: „Niech pan więc przyjrzy się temu uchu. Jest bezcenne”. Krzysztof Skibski przywołując w pozycji motta słowa „szare na szarym”, dobrze oddaje naturę detalu łatwego do przeoczenia; w swym tekście proponuje namysł nad momentami kondensacji, swoistego gęstnienia znaczeń, zarazem, podkreślając nielinearny, nieciągły porządek odbioru, zauważa potencjalność sensów implikowanych w lekturze. I niemała w tym, dopowiada, rola gramatyki. Lucyna Marzec analizując mikrologię Jolanty Brach-Czainy wskazuje, że fundamentalnym zadaniem detalu jest „czynienie różnicy” i uobecnianie przeszłości, uwiarygodnianie fantazji, rozbijanie spójności, wreszcie powodowanie zgrzytu lekturowego oraz – w planie filozoficznym – za wieszanie problemu mimetyczności oraz fikcjonalności, ponieważ detal dotyczy ontologii. Te teoretyczne rozpoznania czynione są w oparciu o lekturę tekstów Brach-Czainy, „miłośniczeki detalu”. Agnieszka Kwiatkowska omawia detal wojenny, widziany okiem dziecka. To kolejna możliwa perspektywa myślenia o literackim drobiazgu. Autorka projektuje tu styl odbioru, w którym namysł nad światem zależy od perspektywy narratora, tego kto spogląda na świat z ukrycia, z wnętrza swego przerażenia, kto detalami wydobywanymi z realności przykrywa pytania większe, zasadnicze, tu jednak albo niemożliwe, albo niekorzystne dla podjętej próby przetrwania. Paradoksalnie zarazem to detale tę większą całość umożliwiają, pozwalają smakować życie, pytać o sens. Finalnie jako postpamięć stają się zadaniem dla czytelnika. Różnica między spojrzeniem tego, kto detale zauważa jako bohater tekstu, jako wrażliwy poeta czy czuły narrator a spojrzeniem tego, kto poprzez detale jako czytelnik rekonstruuje czyjąś sytuację wpisana jest wbudowana w źródłosłów słowa *dettaglio* słowo *taglio*, czyli cięcie, ergo znak granicy między światami w czasie wojny i po wojnie, tamtymi i nami. Niezmiernie interesująca jest też rozmowa Tomasza Mizerkiewicza przeprowadzona z Christopherem Merrillem, amerykańskim poetą, eseistą, dziennikarzem i tłumaczem, w której wyjściowe, niepomiernie aktualne pytanie dotyczy medialnego obrazu detali wojennych. Chiara Taraborrelli prezentuje książkę Luki Alvina *Il dettaglio e l'infinito*. Roth, Yehoshua e Salter (Detal i nieskończoność. Roth, Yehoshua i Salter), która jest specyficznym projektem egzystencjalnym polegającym na przeciwstawieniu życia horyzontalnego życiu wertykalnemu. To drugie oznacza podążanie drogą ładu, konwencji, schematu. Prawd pewnych i bezdyskusyjnych, prawomocnych mocą transcendencji. Konsekwencją jest utrata wrażliwości, niemożliwość dokonania wglądu w istotę naszego, po ludzku niedoskonałego, bytowania. To pierwsze zaś to poruszanie się po trajektoriach pełnych detali, związane z pozornie nieistotną samorefleksją, smakowaniem codzienności, badaniem drobiazgów, co napędza nasze istnienie człowieczeństwem, czułością w stosunku do tego, co małe, drobne, błahe, a w rzeczywistości konstytutywne. Koncept ten, zamysł życia uwrażliwionego na detal, nazywa autorka wdrażaniem chaosu w nasze życie. Sławomir

Buryła, omawiając książkę Marka Zaleskiego *Intensywność i rzeczy pokrewne*, zwraca uwagę na afekty, my zaś możemy się zastanowić, na ile detal jest afektywny, jakie rodzi uczucia w swym czytelniku-kontemplatorze, czy wzbudza uczucia wyłącznie pozytywne, czy przeciwnie, istnieją „detale agresywne”? Małgorzata Nowak przypomina osobę Andrzeja Tretiaka jako krytyka przekładu, dokonując detalicznego oglądu jego translatorskiego warsztatu oraz wyznawanej przez niego przekładowzawczej aksjologii. O nielinearności detalików transtemporalnych, by je tak nazwać, oraz roli detalu jako drożdży ku obecności pisze w swej analizie Zofia Paetz, analizując doświadczenie Andrzeja Stasiuka. Dawid Borucki zajmuje się „Paproszkiem Ziemi w bazylice Kosmosu” ergo eko-katastrofą (na) Ziemi, będącej w sumie jedynie detalem, zarazem znaczącym i nieistotnym, we Wszechświecie, błękitną kropką otoczoną pustką. Elżbieta Dudka i Paweł Graf budują teorię poetyki detalu. Dudka łączy detal z mikropoetyką, zwraca też uwagę na istnienie detalicznych/detalnych problemów w obszarze szerszych badań, tutaj badań nad przestrzenią. Pozwala jej to dostrzec archiwum kultury jako miejsce specyficzne, funkcjonujące w obszarze geopoetyki. Graf w oparciu o ujawnianą przez niektórych czytelników wrażliwość na detal buduje koncepcję kontr-lektury, która oparta o uczuciowość złączoną z cielesnością, nadpisana nad kont-tekstem prowadzi nas finalnie do doświadczenia przyjemności, które nieoczekiwanie „czyni ekspiację rozumienia, ustalania i interpretacji”. Całość wzbogacają przekłady autorów nieobecnych dotychczas w polskim polu teoretycznoliterackim. Szkic Domenica Talii ukazuje profuzję detalu w obszarze literatury, tych mikrowtrąceń, które, jak pisze: „rozpraszają czytelnika i pokazują mu małość, niuans, szczegółik. Zmuszają do odwrócenia uwagi od wątku narracyjnego i przeniesienia spojrzenia na „prawie nic”, które oświetla małe zdarzenie, być może bezużyteczne, nie decydujące, ale rozkoszne w swojej nieistotności”. Lorenzo Montemagno Ciseri zajmuje się *Komedią Dantego*. Zajmuje jednak w sposób nieoczywisty. W tekście zaprezentowana bowiem została metoda detalicznej lektury poematu Dantego czytanego poprzez analizę teratologiczną. Namysł nad opisanymi w dziele wybitnego Włocha potwornościami i potworami pozwala przywrócić Boską komedię współczesności. Czytelnik natomiast zauważa znaczenie detalu w procesie poznawania i rozumienia tekstu, co propedeutycznie stanowi doskonały wstęp do poematu, a także uczy określonego sposobu lektury dostrzegającej i poddającej analizie literackie imponderabilia. Teksty włoskich badaczy są wyrazem uznania dla lektury, która dostrzega drobne elementy tekstu, niuansy świata przedstawionego. Przeciwnie stawiają one sobie czytelnika podążającego za główną linią opowieści, a zatem zanurzonemu w akcję, temu odbiorcy, który zatrzymuje się, by przyglądać się detalom skrytym w fałdach utworu, widząc w nich generatory literackich znaczeń, znaczeń bliskich naszej egzystencji i wrażliwości. Analogon życia. Swoistym soliloquium, monologiem z samym sobą, a zatem tekstem sytuującym się zarówno w obszarze teorii detalu, praktyki detalu, recenzji oraz wywiadu czy raczej auto-wywiadu są rozważania o chochliku pióra Marka Hendrykowskiego, które najlepiej czytać na koniec, podnosząc lekturą poziom humoru, są bowiem teksty naukowe po prostu dobrze napisane, które się czyta!

I do czytania, detalicznego czytania tego numeru „Forum Poetyki” wypada ostatnim słowem wstępu zachęcić.

Geopoetologiczny detal?

Archiwum kultury jako część tekstury miejsca

Elżbieta Dutka

ORCID: 0000-0002-5404-2586

detal „szczegół wchodzący w skład czegoś, dotyczący jakiejś rzeczy, sprawy; drobiazg, drobnostka”: Opowiedzieć co z detalami. Mówić ogólnikowo, nie wchodząc w detale¹.

detal <fr. *détail*> szczegół wchodzący w skład jakiejś całości, drobna część składowa czegoś, np. maszyny, urządzenia; *przen.* rzecz, sprawa bez znaczenia, drobiazg, drobnostka².

W porównaniu z tym, co większe

Badanie detali stało się znakiem rozpoznawczym mikropoetyki, której w 2017 roku poświęcono cały numer „Forum Poetyki”³. Elżbieta Winiecka zwróciła wówczas uwagę na problematyczność przedmiotu mikropoetyki uzależnionego od wstępnych i subiektywnych założeń badaczy:

¹ Hasło „detal” w: *Słownik języka polskiego PWN*, red. Mieczysław Szymczak, t. 1: A–K (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999), 362.

² Hasło „detal” w: *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. Jan Tokarski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980), 147.

³ *Forum Poetyki* 2017 (wiosna/lato).

Ważna jest tu bowiem perspektywa porównawcza, która eksponuje różnice skali, pozwalając uoczyć ten fundamentalny fakt, że małe jest małe w porównaniu z tym, co wielkie (lub też, w zależności od potrzeb: oficjalne, dominujące, jawne, samo przez się zrozumiałe, ważne, inspirujące. I że to, co do tej pory bywało pomijane lub jedynie przelotnie wskazywane, zwłaszcza w panoramicznej perspektywie historii literatury, znajduje się dziś w centrum zainteresowania interpretatorów. Jak widać skala mikro jest mikro tylko wtedy, gdy w naszej świadomości istnieje dla niej szersze tło: makroproblemów, makroprocesów, mikrostruktur⁴.

Problem, na który pragnę zwrócić uwagę, jest detalem, zagadnieniem szczegółowym, częścią dostrzeżaną dopiero w skali mikro. Szerszym tłem (choć jeszcze chyba nie najszerszym⁵) są w tym przypadku humanistyczne badania nad przestrzenią. Skłaniały one jeszcze stosunkowo niedawno do pisania o zwrocie przestrzennym⁶, a obecnie przekonują do używania terminu *spatial literary studies*⁷. Taką zbiorczą nazwę dla różnych orientacji badawczych zogniskowanych na problematyce przestrzennej, obejmującą między innymi geokrytykę, geografie literacką i geopoetykę, proponuje Robert T. Tally⁸. W perspektywie *spatial literary studies* geopoetyka, choć sama w sobie stanowi znaczący i niejednorodny nurt badawczy, już jest fragmentem, szczegółem. Zawężając jeszcze bardziej perspektywę, odwołam się do jednej z propozycji rozumienia geopoetyki⁹. Elżbieta Rybicka w monografii *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* podkreśla, że geopoetyka jest przede wszystkim praktyką badawczą¹⁰, wieloaspektowym projektem „analizowania i interpretowania interakcji (w tym także cyrkulacji) pomiędzy twórczością literacką i praktykami kulturowymi z nią związanymi a przestrzenią geograficzną”¹¹. W innej pracy badaczka pisze, że geopoetyka łączy zagadnienia geograficznych uwarunkowań literatury (i twórcy) z analizą budowy tekstu literackiego, jest pojmowana jako „badanie mechanizmów wytwarzania topografii regionu i miejsca”¹². Kluczową, ale i zarazem najbardziej problematyczną kategorią geopoetyki jest miejsce. Jego złożoność i heterogeniczność dobrze oddaje metafora tekstury,

⁴ Elżbieta Winiecka, „Mikropoetyka i jej konteksty”, *Forum Poetyki* 2017 (wiosna/lato): 42.

⁵ Jeszcze szerszym tłem może być kulturowa teoria literatury. Zob. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012); *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012).

⁶ *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, red. Barney Warf, Santa Arias (London: Routledge, 2009).

⁷ *Spatial literary studies. Interdisciplinary approaches to space, geography, and the imagination*, red. Robert T. Tally (New York and London: Routledge, 2021).

⁸ Robert T. Tally, „Spatial Literary Studies Versus Literary Geography? Boundaries and Borders Amidst Interdisciplinary Approaches to Space and Literature”, w: *Spatial literary studies*, 317–331; Robert T. Tally, „Introduction: the map and the guide”, w: *Teaching Space, Place, and Literature*, red. Robert T. Tally (London and New York: Routledge, 2018), 1–9; Robert T. Tally, „Introduction: The Reassertion of Space in Literary Studies”, w: *The Routledge Handbook of Literature and Space*, red. Robert T. Tally (London and New York: Routledge, 2017), 1–6.

⁹ Przyjmuje się, że twórcą terminu „geopoetyka” jest Kenneth White, w którego zamyśle miała to być swego rodzaju filozofia i sztuka życia. Zob. Kenneth White, *Geopoetyki*, wyb., oprac., tłum. Kazimierz Brakoniecki (Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Côtes d’Armor – Warmia i Mazury w Olsztynie, 2014). O kształtowaniu się różnych znaczeń geopoetyki pisze Elżbieta Konończuk, „W meandrach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 6 (2005): 213–228. Nachylone ekologicznie rozumienie geopoetyki jako „zielonego pisania i czytania” proponuje Anna Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014).

¹⁰ Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Kraków: Universitas, 2014), 12.

¹¹ Rybicka, *Geopoetyka*, 92.

¹² Elżbieta Rybicka, „Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne”, *Rocznik Komparatystyczny* 2 (2011): 154.

nawiązująca zarówno do terminologii geologicznej, jak i dobrze zdomowionych w literaturoznawstwie znaczeń związanych z tkaniem, tkaniną i tekstem¹³. Ta skomplikowana i gęsta konstelacja, jaką jest tekstura miejsca, składa się z:

[...] osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci autobiograficznej wraz z jej zawirowaniami, ale obok tego także sfery doświadczeń kulturowych (literackich, wizualnych, muzycznych) oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki. I te trzy składniki – doświadczenie, **archiwum kultury** i wyobraźnia składają się na dynamiczną konfigurację zwaną miejscem, nie tylko w literaturze i nie tylko w badaniach literackich¹⁴ [podkreślenie – E.D.].

Geopoetologicznym detalem, na który pragnę zwrócić uwagę, jest właśnie archiwum kultury – termin nieodnotowany nawet przez Rybicką w dołączonym do jej monografii indeksie rzeczowym.

Obok geopoetyki szerszym tłem, na którym można dostrzec taki detal, jak archiwum kultury, jest zwrot archiwalny. Wskazuje na to przede wszystkim nazwa interesującej mnie części tekstury miejsca, która wydaje się nieprzypadkowa. Trudno nie zauważyć, że zastosowana tu nomenklatura potwierdza popularność archiwalnej metaforyki. „Moda” na różne archiwa oczywiście nie wyczerpuje wszystkich kwestii związanych z uzasadnieniem nazwy dla geopoetologicznej drobin, jednak nie jest ona bez znaczenia.

Zwrot archiwalny, podobnie jak inne „zwroty” odnotowywane (zapewne zbyt często) we współczesnym literaturoznawstwie, budzi szereg wątpliwości¹⁵. W pojawiających się już próbach podsumowania padają stwierdzenia, że zwrot ten nie tylko rozbudził zainteresowanie archiwum, które znalazło się w centrum różnych badań, ale także znacznie rozszerzył definicję i zmetaforyzował kluczowe pojęcie¹⁶. Do szerszego spojrzenia na archiwum jako figurę kluczowych problemów nowoczesności skłania między innymi lektura wykładu – impresji freudowskiej Jacques’a Derridy¹⁷. „Ożywienie” i „ucieleśnienie” archiwum widoczne jest we współczesnych badaniach historii teatru, w studiach nad performansem¹⁸. Daleko idące odstąpienie od tradycyjnego statusu archiwum jako miejsca i zespołu zinstytucjonalizowanych praktyk, związanych głównie z gromadzeniem, selekcją i udostępnianiem zbiorów oraz z krytyczny-

¹³Rybicka, *Geopoetyka*, 168–169.

¹⁴Rybicka, *Geopoetyka*, 173.

¹⁵Danuta Ulicka, „Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)”, *Teksty Drugie* 1/2 (2010): 159–164.

¹⁶Elżbieta Wichrowska, „Badacz w archiwum i archiwum badacza. Paradoks archiwum”, *Pamiętnik Literacki* 2 (2021): 289–290. Podsumowaniem tego, co stało się w humanistyce za sprawą zwrotu archiwalnego, był VII Światowy Kongres Polonistów, zorganizowany na Uniwersytecie Wrocławskim 20–23 października 2021 r. W ramach tego kongresu odbyła się konferencja *Archiwa i współczesność*, podczas której wygłosiłam referat „*Nic tak nie ożywia opowieści jak skamielina*”. O archiwum kultury z perspektywy geopoetyki, w którym poruszyłam omawiane tu zagadnienia.

¹⁷Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2016).

¹⁸Zob. m.in.: Dorota Sosnowska, „Ciało jako archiwum – współczesne teoria teatru i performansu”, w: *Świadectwa pamięci (W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj))*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad (Białystok: Alter Studio, 2018), 79–89; Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham–London: Duke University Press, 2003).

mi badaniami ocalałych dokumentów, wywołuje entuzjazm, ale i prowokuje zastrzeżenia¹⁹. Danuta Ulicka podkreśla dwutorowość myślenia tradycyjnego i symbolicznego o archiwum, różnicując zapis tego słowa: archiwum i „archiwum”²⁰. Badaczka zauważa, że w tym drugim przypadku pojawia się „zbyt wiele” znaczeń:

Słowo upowszechniło się w różnych dziedzinach i odmianach badań kulturowych już to jako synonim powszechnie szanowanej „pamięci” (historycznej, społecznej, kulturowej, indywidualnej), już to (w pracach historiografów) jako równoznacznik „alibi” lub „pretekstu” – tzn. pozornie rozstrzygającego argumentu z dokumentu – już to ekwiwalent „spichlerza”, „przechowalni”, „repertuaru” lub „kolekcji”, których zawartość pozwala na swobodne destruowanie, konstruowanie i „projekowanie” przeszłości. Lista synonimów i wytwarzanych wokół nich opowieści jest długa. Opowieści te wspierane autorytetami filozoficznymi (Bergsona, Derridy, Foucaulta) i literackimi (Prousta), wbudowywane w studia psychoanalityczne, feministyczne, maskulinistyczne, postkolonialne, tożsamościowe, krytyczno-konstruktywistyczne, dobrze służące „historii potencjalnej”, w intencjach zazwyczaj demaskatorskich wobec władzy archiwów ze względu na sposoby i zamaskowane cele ich produkowania, uczyniły z terminu obiegową metaforę²¹.

Trudno nie zgodzić się z konstatacją, że w zestawieniu z badaniami i odkryciami archiwalnymi, zmieniającymi stan dyscypliny, same operacje na pojęciu „archiwum” (parafrazowanym, interpretowanym i reinterpretowanym czy kunsztownie przekształcanym) nie mają takiej „mocy sprawczej”²². Ale jak ocalałe w archiwach dokumenty wymagają lektury uważnej, świadomej różnych uwarunkowań, „prześwietlającej” je²³, tak i przenośne znaczenia czy „impresje” wywołane archiwum²⁴ mogą podlegać krytycznemu namysłowi²⁵. Archiwum, jako jedno z „wędrujących pojęć”²⁶, przemieszczając się między dyscyplinami i teoriami, wchodzi w nowe konstelacje. Zastanawiająca jest zarówno swego rodzaju metaforyczna atrakcyjność archiwum, jak i to, w jaki sposób funkcjonuje ono w różnych interakcjach, jakie są efekty pojęciowych „wędrowek” i transferów. „Archiwum” z punktu widzenia archiwistyki jest oddaleniem od znaczeń podstawowych i wyjściem poza mury instytucji. Z perspektywy innych badań może być postrzegane odmiennie, jako możliwość, coś, co wymaga wypróbowania. Jednym ze szczegółowych problemów do rozważenia jest funkcjonowanie metafory archiwum w ramach geopoetyki.

¹⁹Wichrowska, 290.

²⁰Danuta Ulicka, „«Archiwum» i archiwum”, *Teksty Drugie* 4 (2017): 273–302.

²¹Ulicka, „«Archiwum» i archiwum”, 274.

²²Ulicka, „«Archiwum» i archiwum”, 276.

²³Ulicka, „Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)”, 161.

²⁴Derrida, 46.

²⁵„The ‘archive’ has become one of the most popular metaphors for all kinds of memory and storage agencies”. Wolfgang Ernst, „The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time”, *Open* 7 (2005): 46–53, <https://docplayer.net/12159609-Wolfgang-ernst-the-archive-as-metaphor-from-archival-space-to-archival-time.html>, dostęp 7.07.2021.

²⁶O archiwum jako „wędrującym pojęciu” pisze Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje Nie-boskiej komedii. Szczątków Olivera Frlijicia* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), 10.

W pierwszej części artykułu, uwzględniając szersze tło – makrostruktury geopoetyki i zwrotu archiwalnego, postawię pytania o znaczenie i funkcje geopoetologicznego detalu. W słownikowych definicjach „detalu”, a także powiedzeniach i frazeologizmach związanych z tym słowem widoczna jest swego rodzaju ambiwalencja. Z jednej strony nie warto wchodzić w detale, bo to błahostki, rozmienianie istoty rzeczy na drobne. Z drugiej strony jednak to szczegóły przesądają o kształcie całości, „diabeł tkwi w szczegółach”. Jakim detalem jest zatem archiwum kultury w geopoetyce? Czy jest to tylko intrygująca terminologiczna drobina, czy też uwierające ziarenko, o którym trudno przestać myśleć? W drugiej części artykułu, poprzez analizę bardzo odmiennych utworów Janusza Szubera i Adama Robińskiego, podejmę namysł nad znaczeniem archiwum kultury w literackich konceptualizacjach miejsca i tożsamości związanej z miejscem. Chciałabym w ten sposób sprawdzić, w jakim stopniu geopoetologiczny detal może być także pojęciem operacyjnym, przydatnym w praktyce interpretacyjnej.

Archiwum kultury – część tekstury miejsca

Autorka monografii *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* wyjaśnia, że archiwum kultury jako część tekstury miejsca jest zbiorem „już znanych reprezentacji, kodów kulturowych, wzorców ujmowania przestrzeni, norm gatunkowych”²⁷. To antropologiczno-kulturowy rezerwuuar „świadczeń” relacji między człowiekiem a miejscem – relacji „konstytuowanych za sprawą percepcji, emocji, znaczeń, przekonań i wyobrażeń”²⁸. Zbiór ten może być rozumiany na dwa sposoby. Z jednej strony archiwum kultury gromadzi uniwersalne, nieprzypisane do określonej przestrzeni geograficznej kody, normy, wzorce (np. sposoby przedstawiania określonych form krajobrazowych), zdeponowane w tradycji kultury. Z drugiej strony – odnosi się do różnych tekstów kultury związanych z konkretnym, usytuowanym na mapie miejscem, które jest niejako „zajęte” przez twórców wcześniejszych. Tak widziane archiwum kultury (choć nie pada ten termin) obecne jest w koncepcji miejsc autobiograficznych Małgorzaty Czerwińskiej²⁹.

Archiwum kultury jako składnik tekstury miejsca, podobnie jak warstwy w procesach geologicznych ulega różnym przekształceniom, jak nić w tkaninie tworzy różne sploty, a także jak tekst wymaga lektury. Spośród innych archiwów i „archiwów” wyróżniałaby je spotęgowana symbolicznie przestrzenność. Derrida na początku swojego wykładu wspomina o zasadzie topologicznej wskazującej na archiwum jako swego rodzaju miejsce, „gdzie rzeczy biorą swój początek”. Filozof wywodzi ją, podobnie jak zasadę nomologiczną mówiącą o porządku i władzy płynącej z archiwum, ze znaczenia słowa *arche* – początku, tak bardzo bliskiego archiwum³⁰. Parafrazując te uwagi, można powiedzieć, że tworzące teksturę archiwum to miejsce, w którym miejsce bierze swój początek, z którego płynie prawo, polityka miejsca, źródło *genius loci*.

²⁷Rybicka, *Geopoetyka*, 174.

²⁸Rybicka, *Geopoetyka*, 174.

²⁹Małgorzata Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

³⁰Derrida, 9–11.

Trudno zatem nie przyznać, że archiwum kultury w perspektywie geopoetyki jest bardzo pojemną metaforą. Pod tą zbiorczą nazwą mieści się także to, co można by nazwać (również w przenośnym sensie) muzeum i biblioteką. W badaniach archiwistycznych funkcje wymienionych instytucji są wyraźnie rozdzielane³¹, w geopoetyce takie specjalistyczne podziały wydają się mniej istotne niż zbieżności i podobieństwa, wskazujące na pewien zbiór, którego główną ideą jest miejsce, który spaja miejsce i pragnienie zachowania, ocalenia jego specyfiki, odmienności. Archiwum kultury jest przede wszystkim figurą pamięci³², głównie zbiorowej, intersubiektywnej, która w połączeniu z indywidualnymi doświadczeniami i wyobraźnią daje wypadkową, jaką jest miejsce³³.

Pomiędzy archiwum kultury a pozostałymi składnikami tekstury miejsca, czyli doświadczeniem i wyobraźnią, zarysowują się skomplikowane relacje. Elżbieta Rybicka zwraca uwagę, że zarówno artykulacja doświadczenia wymaga uruchomienia kulturowego archiwum³⁴, jak i kreacja (wyobraźnia) żywi się pamięcią kultury³⁵. Archiwum wobec tego wydaje się niezbędne, urasta wręcz do rangi centralnego elementu tekstury miejsca, ale i jest elementem niezwykle problematycznym. Paradoks archiwum w geopoetyce polega na tym, że stanowi ono często punkt wyjścia i odniesienia dla nowych, oryginalnych przedstawień, choć bywa także postrzegane jako fasada zakrywająca miejsce³⁶. Przykładem drugiej sytuacji może być syndrom paryski, gdy bezskutecznie poszukuje się znanego z tekstów kultury obrazu miasta w rzeczywistości. Z archiwum jako składnikiem tekstury miejsca wiąże się zarówno „gorączka” archiwalnych poszukiwań, jak i – sygnalizowany przez Derridę – moment oporu, sprzeciwu³⁷, oznaczający w istocie negocjowanie własnego obrazu danego miejsca. W refleksji nad miejscem popęd do archiwizacji, zachowania i powtórzenia ściera się z zacieraniem, wypieraniem, odrzuceniem³⁸. Archiwum stanowiące część tekstury miejsca jest „nie tylko czynnikiem warunkującym postrzeganie przestrzeni, ale także materiałem poddawany krytycznym przekształceniom”³⁹.

³¹Zob. np. Lutosław Stachowski, „Muzea jako strażnicy materiałów archiwalnych”, *Problemy Archiwistyki* 1 (2009): 23–49, <https://www.archiwa.gov.pl/images/docs/problemy/LStachowski.pdf>, dostęp 4.08.2021.

³²„Znaczenie archiwów w nowoczesnych i ponowoczesnych społeczeństwach czyni z nich podstawowy punkt odniesienia w dyskusjach o pamięci, a nierzadko także model myślenia o niej”. Iwona Kurz, „Archiwum”, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 45. Por. „Archiwum okazuje się więc metaforą figury pamięci implikującą pytanie właśnie o pamięć z tezą o jej kryzysie: o polityki pamięci; o reguły konstruowania przeszłości i o próby wyjaśniania mechanizmów współczesnego świata; o zagrożenie; o to, co dziś dzieje się z «pamięcią» (czyli o procesy zapomniania); o to, jak pamięć jest nam potrzebna, a jaka jest możliwa; o sposoby jej reprodukcji (oraz niebezpieczeństwa z tym związane)”. Wichrowska, „Badacz w archiwum i archiwum badacza”, 289–290.

³³Rybicka, *Geopoetyka*, 174.

³⁴Rybicka, *Geopoetyka*, 173.

³⁵Rybicka, *Geopoetyka*, 172.

³⁶Rybicka, *Geopoetyka*, 184.

³⁷„Archiwa okazują się dla Derridy miejscem czy też momentem delikatnego oporu bazującego na «historyczności i obowiązku pamięci»”. Aleksander Kopka, „Śladem archiwów (Jacques Derrida *Gorączka archiwum*)”, *Art. Papier* 332 (2017), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=334&artykul=6441>, dostęp 1.02.2020.

³⁸„Istotą archiwum jako publicznej protezy pamięci jest bowiem napięcie między pragnieniem źródłowego powtórzenia i zachowania wydarzenia a jego nieuchronnym zacieraniem i wypieraniem, wynikającym z samej istoty archiwum”. Kurz, *Archiwum*, 46.

³⁹Rybicka, *Geopoetyka*, 416.

Bieszczadzkie archiwa kultury – biblioteka i gabinet osobliwości

O znaczeniu archiwum kultury, a także jego skomplikowaniu i różnorodnych formach można się przekonać, analizując literackie topografie Bieszczadów. Jako egzemplifikację tego zagadnienia proponuję zaledwie wstępne uwagi o archiwum kultury wchodzącym w skład tekstury gór, uważanych za najbardziej „dzikie” w Polsce, w bardzo odmiennych utworach Janusza Szubera i Adama Robińskiego⁴⁰.

W czeluściach gór dymiących
Niedźwiedzie piwo warzą
Albo w panwiach żeliwnych
Ługują popiół drzewny.
Cyhany hrajut na skrzypkach i basach⁴¹

W ten sposób rozpoczyna się wiersz Janusza Szubera *Las wielki i niedźwiedziów dosyc*, zamieszczony w tomie *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą*. Choć poezja poety z Sanoka tak mocno jest „osadzona w kulturze”, że bywa łączona z nurtami klasycyzującymi⁴², to jednak ten utwór wyróżnia się na tym tle. Wiersz niemal w całości jest zbudowany z cytatów, został opatrzony krótkim komentarzem oraz przypisami informującymi o źródłach, z których poeta korzystał (L, 9). Centon tworzy dwadzieścia siedem wersów, tylko pięć z nich nie jest cytatami. Zatem niemal w całości obraz miejsca powstał z materiałów zaczerpniętych z archiwum kultury. Sam poeta nazwał swój utwór „zebranych z różnych epok świadectwem języka” (L, 9). Małgorzata Okupnik dostrzegła w tym „wyrafinowaną grę intertekstualną”, „twór imaginacyjny”⁴³. Badaczka pisze, że:

Szuber „skomponował” wiersz z wersów znalezionych w urzędniczych lustracjach i szlacheckich laudach, *Dzienniku podróży* Stanisława Staszica, notatkach naukowo-podróżniczych Ludwika Zajsznera i Oskara Kolberga, zapiskach z pamiętników Wincentego Pola i Marcina Szmarzewskiego, utworach Jana Kantego Podoleckiego i Wacława Potockiego. Żeby „świadectwo języka” było rzeczywiście pełne, Szuber przytoczył zdanie w jidysz, wplótł frazę z mową bojkowską i – na koniec – ludową piosenkę łemkowską. Każdy cytat z osobna odwzorowuje tamtą minioną wielokulturową rzeczywistość, razem przytoczenia tworzą spójną, wielowymiarową, polifoniczną całość, którą trudno

⁴⁰Analizowane w dalszej części pracy utwory Szubera doczekały się już interpretacji. Oprócz tych, które przywołuję, zob. też np. Ewa Ogłóza, „«Powiedzieć. Cokolwiek». Janusza Szubera – próba lektury i projekt dydaktyczny”, *Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego*, t. 22 (2013): 81–82; Andrzej Sulikowski, „Twórczość poetycka Janusza Szubera”, *Pamiętnik Literacki* 2 (2004): 93–128 oraz monografie: Tomasz Cieślak-Sokołowski, *Mój wszechświat uczyniony*. O poezji Janusza Szubera (Kraków: Universitas, 2004); Jacek Mączka, *Powidła dla Tejrzejzasa. O poezji Janusza Szubera* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008). Natomiast o reportażu Robińskiego chciałabym szerzej napisać w innym miejscu.

⁴¹Janusz Szuber, „Las wielki i niedźwiedziów dosyc”, w: *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą* (Olszanica: Bosz, 2004), 8. W dalszej części pracy stosuję skrót L.

⁴²Zob. Krystyna Latawiec, „Poeta wobec uniwersum kultury. O poezji Janusza Szubera”, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* folia 20, *Studia Historicolitteraria* 4 (2004): 184.

⁴³Małgorzata Okupnik, „«Poszóstnie przez Bieszczad». Janusza Szubera poetyckie utraty i nostalgije”, *Porównania* 2 (2012): 175.

uznać za wierną rekonstrukcję historyczną. Bieszczady w wizji Szubera są przestrzenią arkadyjską, która nie zaznała przemocy, bratobójczej walki, koszmaru przesiedleń⁴⁴.

Cytaty, z których złożony jest centon Szubera, nie są jednak tylko obszarem gier intertekstualnych, lecz można je potraktować także jako wybór z archiwum kultury. Niewątpliwie poeta eksponuje archiwalia, które przesłaniają w tym utworze pozostałe elementy tekstury miejsca. Oddają one wielokulturowość i różnorodność dawnych Bieszczadów i – co równie ważne – połączone zostały w taki sposób, by powstała „spójna”, „polifoniczna całość”. Arkadyjski, wyidealizowany obraz wspólnoty w różnorodności w centonie kontrastuje z kolejnymi utworami w tomie, w których wyraźne są echa Zagłady, przesiedleń, wojennej i powojennej apokalipsy. Zatem istotny jest zarówno dokonany wybór, jak i to, co zostało pominięte. Wybrane cytaty-archiwalia tworzą teksturę miejsca. Za sprawą uwzględnienia geopoetologicznego detalu dokonuje się interpretacyjne przesunięcie od literatury i języka do rzeczywistości. Używając znanej formuły Ryszarda Nycza, można powiedzieć, że *Las wielki i niedźwiedziów dosyć* odsyła do „tekstowego świata”⁴⁵, ale równocześnie perspektywa geopoetologiczna pozwala dostrzec tu swego rodzaju „praktykę literacką”. Utwór wpływa na rzeczywistość poprzez tworzenie (bardziej konstrukcją niż rekonstrukcją) miejsca, jego tekstury, wyobrażeń z nim związanych, poprzez kształtowanie sposobów jego widzenia oraz interpretacji.

Archiwum kultury dominuje w centonie, pozostałe części tekstury miejsca są nieco bardziej widoczne w *Świadectwie języka* – autorskim komentarzu do wiersza *Las wielki i niedźwiedziów dosyć*⁴⁶. W autobiograficznej prozie, zamieszczonej w tomie *Powiedzieć. Cokolwiek*, poeta deklaruje, że jest „jednym z wielu, niepoliczonych, którzy zakochali się w Bieszczadach na zabój od pierwszego wejrzenia” (Ś, 71). W teksturze miejsca w tym utworze wyraźne są emocje i doświadczenia. Szuber pisze o górach „sensualnych”: widzianych, przemierzanych i doświadczanych w różny sposób (z okien szybowca, na motorze, pieszo). Utwór jest świadectwem silnego, emocjonalnego związku z miejscem. Nie przerwała go nawet choroba, która oddaliła poetę od ukochanych gór. Właśnie wtedy bezpośrednie doświadczenia i doznania sensualne zostały zastąpione przez archiwum kultury i wyobraźnię. Wspominając długi pobyt w szpitalu, Szuber pisze:

Ograniczony do paru możliwych w tej sytuacji ruchów, sięgałem na parapet nazywany przez kolegów z sali biblioteką. Trzymałem tam mapy, książki, notatniki. Jesień w górach nabierała barw, tymczasem ja na przekór, ale czemu – losowi, przypadkowi, spiskowi genów? – nieśpiesznie, cytat po cytacie, ćwicząc się w poetyce centonu, układałem *Las wielki i niedźwiedziów dosyć* [...] (Ś, 73).

Archiwum kultury ma w tym przypadku wyraźnie kompensacyjny charakter. „Biblioteka” na parapecie szpitalnym i ćwiczenia w poetyce centonu ujawniają „gorączkę archiwum”. Przeszukiwanie zgromadzonych zbiorów wiąże się z pragnieniem odnalezienia utraconego przez

⁴⁴Okupnik, 175.

⁴⁵Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1993).

⁴⁶Janusz Szuber, „Świadectwo języka”, w: *Powiedzieć. Cokolwiek* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011), 71–74. W pracy stosuję skrót Ś.

chorobę miejsca i poznania jego *arche*. Dla poety początkiem i istotą Bieszczadów jest wielokulturowość i różnorodność. Pragnienie utrwalenia, zatrzymania „polifonicznej całości” ściera się z melancholijnym poczuciem straty – świadomością bezpowrotnego oddalenia od gór bezpośrednio doświadczanych i utopijności komponowanej wizji. Przypominające bibliotekę, zdecydowanie logocentryczne archiwum kultury jest w utworach Szubera miejscem ucieczki od bólów egzystencji i historii.

Równie interesująca, choć odmienna jest rola (a także charakter) archiwum kultury w *Kiczarach. Podróży przez Bieszczady* Adama Robińskiego⁴⁷. W hybrydycznym utworze, który jest zarówno reportażem podróżniczym, jak i studium antropologicznym oraz esejem o miejscu, także można dostrzec „gorączkę archiwum”. O wadze archiwum kultury w utworze Robińskiego przekonują już początkowe fragmenty. Reporter snuje wspomnienia z dzieciństwa spędzonego w warszawskim bloku, rozglądając się po własnym archiwum – prywatnym zbiorze książek i map, pisze o początkach swojej krajoznawczej pasji⁴⁸. Właściwa podróż przez Bieszczady rozpoczyna się od wizyty w Muzeum Przyrodniczym Bieszczadzkiego Parku Narodowego w Ustrzykach Dolnych. Wędrowiec zwraca uwagę tylko na jeden eksponat – gipsowy odlew nosorożca włochatego, żyjącego na ziemi dwadzieścia trzy tysiące lat temu. Reporter powtarza za Bruce'em Chatwinem, którego książkę *W Patagonii* ma w plecaku: „Nic tak nie ożywia opowieści jak skamielina albo inny paleontologiczny wątek” (K, 23). *Travelbook* angielskiego pisarza okazuje się najważniejszym przewodnikiem w podróży przez Bieszczady. Robiński snuje zaskakujące analogie, odnajdując „polską Patagonię” – „eksterytorialną krajinę, gdzieś na końcu świata” (K, 53). W paleontologicznym wątku poza wyraźnym wskazaniem źródła inspiracji literackiej można dostrzec także inicjalny gest archiwalny. Reporter nie tylko ogląda eksponat, ale – jak archiwista – zaczyna go też analizować. Robiński podaje informacje o wcześniejszych wykopaliskach i poszukiwaniach. Rzeczowo informuje o czynnikach, które sprawiły, że ciało nosorożca odkryte w 1929 roku na terenie dawnego województwa stanisławowskiego zachowało się w tak dobrym stanie (K, 19). Anegdota i logistyczno-inżynierskie szczegóły związane z operacją wydobycia archeologicznego odkrycia na powierzchnię przekonują o wadze wykopaliska – w okolicy było ono wydarzeniem „porównywalnym tylko z lądowaniem Apollo 11 na Księżycu” (K, 22). Szczegółowo zostały także przedstawione wysiłki związane z zabezpieczeniem – zarchiwizowaniem znaleziska. Muzealny eksponat rozpoczyna archiwalne poszukiwania, wywołując pytania nie tylko o prehistorię miejsca, ale także o czasy późniejsze, gdy Bieszczady były częścią Galicji, i współczesne, gdy są Parkiem Narodowym. Fragment o prehistorycznym nosorożcu może nasuwać na myśl także „archeologiczną parabolę”, którą Derrida dostrzegł w pismach Zygmunta Freuda. Ojciec psychoanalizy marzył w swojej pracy o odkryciu na miarę wykopalisk archeologicznych, które byłoby źródłem niewymagającym dodatkowych wyjaśnień archiwisty („*arche bez archiwum*”)⁴⁹. Jednak, jak pisze Derrida, Freud w ten sposób sam „podbija stawkę w gorączce archiwum”⁵⁰, poszukiwanie

⁴⁷Adam Robiński, *Kiczery. Podróż przez Bieszczady* (Wołowiec: Czarne, 2019). W pracy stosuję skrót K.

⁴⁸Wyrazem tej pasji jest debiutancka książka Adama Robińskiego, *Hajstry. Krajobraz bocznym dróg* (Wołowiec: Czarne, 2017).

⁴⁹Derrida, 136.

⁵⁰Derrida, 141.

„mówiącej” skamieliny czy kamienia rozbudza jeszcze bardziej archiwalny popęd, między *arche*, *archiwum* i *archeologią* powstają napięcia semantyczne. Archeologiczny eksponat oglądany zaraz na początku bieszczadzkiej podróży nie „mówi sam za siebie”, nie jest odpowiedzią, lecz raczej wywołuje wiele pytań (np. w jaki sposób trafił do muzeum w Ustrzykach Dolnych). Przypomina odnaleziony w archiwum dokument, którego pochodzenie trzeba sprawdzić, który wymaga odczytania i naprowadza na trop kolejnych archiwaliów, kieruje do innych zbiorów. W ten sposób rozpoczynają się w *Kiczera*... poszukiwania czegoś, co pozwoliłoby wyjaśnić, na czym polega fenomen Bieszczadów.

Robiński sięga do archiwum kultury, przywołując literackie opisy, wspomnienia, dokumenty, przewodniki turystyczne. Wśród cytowanych autorów są: Aleksander Fredro, Wincenty Pol, Mieczysław Orłowicz, Martin Pollack, Stanisław Kryciński, Andrzej Potocki, Władysław Krygowski. Jednak w swych archiwalnych poszukiwaniach reporter nie ogranicza się tylko do intertekstualnych nawiązań. Archiwum tworzące teksturę miejsca w *Kiczera*... ma bardziej różnorodny charakter, niż było to w centonie Szubera. Nie jest biblioteką czy muzeum, bardziej przypomina gabinet osobliwości.

Za sprawą nawiązania do projektu artystycznego Karoliny Grzywnowicz, zatytułowanego *Chwasty* (K, 104–106), znajdują się w nim także pospolite rośliny. Artystka dosłownie przetranszowała do Galerii Zachęta fragment bieszczadzkiej łąki. Jej celem było zwrócenie uwagi na archiwalną funkcję natury – na podstawie rozmieszczenia chwastów odtworzyła układ dawnych wsi bojkowych. Podobne pragnienie zarchiwizowania ostatnich śladów z przeszłości stało się impulsem do powołania Muzeum Migracji, o którym także pisze Robiński. Jest to „placówka wędrowna”, mieszcząca się w przyczepie kempingowej przerobionej na mobilne studio nagraniowe. Reporter cytuje fragmenty zebranych w ten sposób świadectw i wspomnień z czasów drugiej wojny światowej i lat powojennych. Przede wszystkim autor *Kiczera*... sam tworzy bieszczadzkie archiwum mówione, zapisując historie opowiedziane mu przez różnych „bieszczadników”. Ze wspomnień o „pionierach”, o greckich uchodźcach w Krościenku, o kręconych na połoninach westernach wyłania się obraz dawnych, „dzikich” Bieszczadów. Ale w ramach reporterskiej opowieści o podróży archiwizowane są również opowieści współczesne: na przykład o pogoniach za „zrzutami” (czyli rogami) jeleni, czy też turystyczne legendy o spotkaniach z niedźwiedziami. Jedna opowieść pociąga za sobą kolejną, wyznaczając „trajektorię archiwalnego *questu*”⁵¹, przekonując o niemożliwości uspołnienienia obrazu. Na podstawie zebranego materiału reporter-archiwista stwierdza: „W Bieszczadach wszystkim się coś wydawało. Jednym, że są kowbojami, innym, że tutejsze lasy to studnie bez dna i na niżu nikt się nie zorientuje, gdy wyschnie” (K, 235–236).

Robiński nie tylko sugeruje, że bieszczadzkie archiwum jest bardziej figurą wyobraźni, niż pamięcią⁵², ale i eksponuje znaczące luki w zbiorze. Braki nie wynikają jedynie z kruchości archiwaliów. W dużej mierze są pozostałością po PRL-u, gdy historia okolicy, zwłaszcza związana

⁵¹Sformułowanie zaczerpnięte z artykułu Katarzyny Szalewskiej „Topografie archiwum – o genealogii i melancholii”, w: *Świadectwa pamięci*, 261.

⁵²O archiwum jako figurze wyobraźni, która w ponowoczesnej autobiografii jest „formą konceptualizacji własnej tożsamości” pisze Szalewska, 259.

z drugą wojną światową i akcją „Wisła”, była fałszowana i tabuizowana. Ilustracją wspomnianych manipulacji jest cytat z obszernego *Przewodnika po Polsce* z 1969 roku, w którym „To, co wydarzyło się w dolinach, a więc wysiedlenie osiemdziesięciu sześciu tysięcy mieszkańców województwa rzeszowskiego niepolskiej narodowości, autorzy nazwali «zjawiskiem wtórnego upierwotnienia wegetacji»” (K, 157).

Podróż przez Bieszczady w *Kiczera*... okazuje się wędrówką po zakamarkach miejscowego archiwum, przypominającego gabinet osobliwości. Konstruowane w narracji archiwum stanowi przestrzeń zapisu, utrwalenia przekazów i wyobrażeń na temat miejsca, ale i krytycznego namysłu nad nimi. Efektem archiwalnego *questu* nie jest jednak odpowiedź na pytanie o fenomen Bieszczadów, lecz odkrycie wyjątkowo skomplikowanej tekstury tego miejsca. W utworze Robińskiego archiwum kultury ma wymiar melancholijny, rozbudza pragnienia, ale nie spełnia pokładanych w nim nadziei, można powiedzieć, że jest:

[...] zbyt przypadkowe i zbyt obszerne, by mogło stanowić odpowiedź. Strata kryje się w nieuporządkowanych zbiorach archiwalnych – archiwum zawiera wszystko i nic jednocześnie, stając się samo w sobie synonimem melancholijnego braku⁵³.

Geopoetologiczny detal – pojęcie operacyjne

Archiwum kultury, choć nie jest tak popularnym pojęciem operacyjnym, jak chociażby mapy narracyjne, podróże lekturowe czy tropy toponomastyczne, okazuje się użyteczne i ważne w praktyce lekturowej⁵⁴. Ta część tekstury miejsca, wchodząc w relacje z pozostałymi elementami, pozwala miejsce poznać i rozpoznać, spojrzeć na nie inaczej, doświadczyć głębiej, wniknąć w nie. Bywa także pożywką dla wyobraźni kreującej miejsce, tworzącej je od podstaw lub na nowo. W przywołanych utworach Szubera i Robińskiego archiwum kultury odgrywa pierwszoplanową rolę, a zarazem w obu przypadkach dostrzec można krytyczny namysł nad tym, co je tworzy. Geopoetologiczny detal zwraca uwagę właśnie na szczegóły, na drobiazgi, czasami trudne do odnalezienia w archiwalnych zakamarkach, na ich rolę w teksturze miejsca. Trudno nie zadać także pytań o performatywny i pragmatyczny wymiar archiwum kultury, o sposób, w jaki archiwalia są literacko gromadzone, utrwalane, konstruowane, oraz o cel tych zbiorów. W każdym przypadku istotna jest kwestia wyboru i pominięcia. W centonie sygnalizuje ona intencję idealizacji ukochanych stron, w reportażu Robińskiego odsłania polityczne manipulacje, indywidualne złudzenia, mitologizację miejsca, fantazmatyczny w istocie charakter Bieszczadów.

⁵³Szalewska, 254.

⁵⁴Przykładem zastosowania terminu „archiwum kultury” w praktyce interpretacyjnej jest np. praca: Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”, *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 173–190.

Elżbieta Winiecka pisząc o kontekstach mikropoetyki, pośrednio wskazuje na rolę detali:

Mikropoetyka wnika w drobiny tekstowe, ale też w szczeliny pomiędzy nimi, próbuje zgłębić to, co niewypowiedziane i niewypowiadalne. Nie jest więc wyłącznie sztuką analizy, lecz, przede wszystkim, interpretacji⁵⁵.

Archiwum kultury w geopoetyce jest taką drobiną, częścią składową, która ma znaczenie. To metaforyczny detal, swego rodzaju szczelina, przez którą można wniknąć w tak trudne często sprawy związane z miejscem. Geopoetologiczny szczegół domaga się uważności i analizy. Przede wszystkim jednak – zgodnie z tym, co pisze Winiecka – wymaga interpretacji i do interpretacji prowadzi.

⁵⁵Winiecka, „Mikropoetyka i jej konteksty”, 51–52.

Bibliografia

- Borowczyk, Jerzy, Krzysztof Skibski, „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”. *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 173–190.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. *Mój wszechświat uczyniony*. O poezji Janusza Szubera. Kraków: Universitas, 2004.
- Czerwińska, Małgorzata „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2016.
- Konończuk, Elżbieta. „W meandrach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 6 (2005): 213–228.
- Kopka, Aleksander. „Śladem archiwów (Jacques Derrida *Gorączka archiwum*)”. *Art. Papier* 332 (2017). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=334&artykul=6441>. Dostęp 1.02.2020.
- Kronenberg, Anna. *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 2012.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. Teresa Walas, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 2012.
- Kurz, Iwona. „Archiwum”. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka, 45–51. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Latawiec, Krystyna: „Poeta wobec uniwersum kultury. O poezji Janusza Szubera”. *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis Folia* 20, *Studia Historiolitteraria* 4 (2004): 183–198.
- Mączka, Jacek. *Powidła dla Tejrzejusza. O poezji Janusza Szubera*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Nycz, Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1993.
- Ogłóza, Ewa: „«Powiedzieć. Cokolwiek»». Janusza Szubera – próba lektury i projekt dydaktyczny”. *Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego* t. 22 (2013): 67–88.
- Okupnik, Małgorzata. „«Poszóstnie przez Bieszczad»». Janusza Szubera poetyckie utraty i nostalgii”. *Porównania* 2 (2012): 167–182.
- Rewerenda, Magdalena. *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje Nie-boskiej komedii. Szczątków Olivera Frlijicia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.
- Robiński, Adam. *Hajstry. Krajobraz bocznych dróg*. Wołowiec: Czarne, 2017.
- – –. *Kiczery. Podróż przez Bieszczady*. Wołowiec: Czarne, 2019.
- Rybicka, Elżbieta: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- – –. „Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne”. *Rocznik Komparatystyczny* 2 (2011): 141–161.
- Słownik języka polskiego PWN*. Red. Mieczysław Szymczak. T. 1: A–K. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Słownik wyrazów obcych PWN*. Red. Jan Tokarski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
- Sosnowska, Dorota. „Ciało jako archiwum – współczesne teoria teatru i performansu”. W: *Świadectwa pamięci (W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj))*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, 79–89. Białystok: Alter Studio, 2018.
- Spatial literary studies. Interdisciplinary approaches to space, geography, and the imagination*. Red. Robert T. Tally. New York and London: Routledge, 2021.
- Stachowski, Lutosław. „Muzea jako strażnicy materiałów archiwalnych”. *Problemy Archiwistyki* 1 (2009): 23–49. <https://www.archiwa.gov.pl/images/docs/problemy/LStachowski.pdf>. Dostęp 4.08.2021.

- Sulikowski, Andrzej. „Twórczość poetycka Janusza Szubera”. *Pamiętnik Literacki* 2 (2004): 93–128.
- Szalewska, Katarzyna. „Topo-grafie archiwum – o genealogii i melancholii”. W: *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów [od XIX wieku do dzisiaj]*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, 249–264. Białystok: Alter Studio, 2017.
- Szuber, Janusz. „Las wielki i niedźwiedziów dosyć”. W: *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą*, 8–9. Olszanica: Bosz, 2004.
- – –. „Świadectwo języka”. W: *Powiedzieć. Cokolwiek*, 71–74. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Tally, Robert T. „Introduction: the map and the guide”. W: *Teaching Space, Place, and Literature*, red. Robert T. Tally, 1–9. London and New York: Routledge, 2018.
- – –. „Introduction: The Reassertion of Space in Literary Studies”. W: *The Routledge Handbook of Literature and Space*, red. Robert T. Tally, 1–6. London and New York: Routledge, 2017.
- – –. „Spatial Literary Studies Versus Literary Geography? Boundaries and Borders Amidst Interdisciplinary Approaches to Space and Literature”. W: *Spatial literary studies. Interdisciplinary approaches to space, geography, and the imagination*, red. Robert T. Tally, 317–331. New York and London: Routledge, 2021.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham–London: Duke University Press, 2003.
- The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. Red. Barney Warf, Santa Arias. London: Routledge, 2009.
- Ulicka, Danuta. „Archiwum” i archiwum. *Teksty Drugie* 4 (2017): 273–302.
- – –. „Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)”. *Teksty Drugie* 1/2 (2010): 159–164.
- Winiecka, Elżbieta. „Mikropoetyka i jej konteksty”. *Forum Poetyki* 2017 (wiosna/lato): 38–55.
- White, Kenneth. *Geopoetyki*. Wybór, oprac., tłum. Kazimierz Brakoniecki. Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Côtes d’Armor – Warmia i Mazury w Olsztynie, 2014.
- Wichrowska, Elżbieta. „Badacz w archiwum i archiwum badacza. Paradoks archiwum”. *Pamiętnik Literacki* 2 (2021): 289–299.
- Wolfgang, Ernst. „The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time”. *Open* 7 (2005): 46–53. <https://docplayer.net/12159609-Wolfgang-ernst-the-archive-as-metaphor-from-archival-space-to-archival-time.html>. Dostęp 7.07.2021.

SŁOWA KLUCZOWE:

Robiński

geopoetyka

tekstura miejsca

ABSTRAKT:

Archiwum kultury w słowniku geopoetyki to terminologiczny detal. Tak Elżbieta Rybicka nazwała część składową tekstury miejsca (którą tworzą także doświadczenie i wyobraźnia). Dopiero przyjęcie perspektywy mikro pozwala dostrzec, że archiwum kultury jest nie mniej skomplikowane od kluczowej kategorii, jaką jest w tym nurcie badań miejsce, a jeszcze dodatkowo nabiera znaczeń w kontekście zwrotu archiwalnego. Problemy związane z archiwum, jego różne rodzaje oraz rolę w konceptualizacji miejsca i tożsamości z nim związanej przybliżono poprzez interpretacje utworów Janusza Szubera (*Las wielki i niedźwiedziów dosyć; Świadectwo języka*) i Adama Robińskiego (*Kiczery. Podróż przez Bieszczady*).

d e t a l

SZUBER

ZWROT ARCHIWALNY

archiwum kultury

NOTA O AUTORCE:

Elżbieta Dutka – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, na Wydziale Humanistycznym (Instytut Literaturoznawstwa), zajmuje się współczesną literaturą polską. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki spacjalnej (krajiny mitycznej, miasta, regiony, krajobrazy, góry) widzianej z różnych perspektyw: geopoetyki, nowego regionalizmu. Autorka książek: *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (Katowice 2000), *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2008), *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI* (Katowice 2011), *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2014), *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia* (Kraków 2016), *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku* (Kraków, 2019). Współredaktorka tomów zbiorowych, między innymi *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje* (tom 2, Katowice 2012; tom 3, Katowice 2014). Publikowała między innymi w tomach zbiorowych w serii *Nowy Regionalizm w Badaniach Literackich* (Universitas). |

Detal i lektura

Paweł Graf

ORCID: 0000-0001-9725-8726

Nieciągłość była cechą [...] modelu [...] Bohra, co zarówno Einstein, jak i Schrödinger uważali za poważną wadę teorii [...]. Nie wszyscy jednak [...] poczytywali nieciągłość za wadę. [...] ambitny młody fizyk z Monachium, Werner Heisenberg, wysunął abstrakcyjną teorię [...] w której momentalne przeskoki pomiędzy stanami były jak najbardziej na miejscu¹.

Przyjmując odmiennosc detalu i szczegółu², zarazem uznając szczegół za miejsce swoistej kondensacji tekstu, który w nim właśnie podkreśla swą maksymalną ciągłość, ujawnia precyzyjną wewnętrzną sieć powiązań, manifestuje żelazną logikę znaczeniową; detal naznacza pisanie nieciągłością. Przenosi sens z dzieła na czytelnika, który badając detale, rozkoszując się nimi, rozważając ich nie-tutaj utworu, staje się kimś na podobieństwo Bachelardowskiego marzyciela, o którym francuski myśliciel pisał następująco:

Nagle w centrum naszego wyobrażającego bytu osadza się obraz. Skupia na sobie naszą uwagę, osacza nas. Napęlnia nas bytem. *Cogito* zawładnięte zostaje przez przedmiot pochodzący ze świata, przez przedmiot, który sam jeden reprezentuje cały świat. Wyobrażony **detal jest zaostrzonym grotem, który przeszywa** [podkr. – P.G.] marzyciela, wyzwala w nim konkretną medytację. Jego byt jest zarazem bytem obrazu i bytem przynależenia do zadziwiającego obrazu. Rejestry zmysłowe odpowiadają sobie wzajemnie. Uzupełniają się. W marzeniu, które marzy o zwykłym przedmiocie, doświadczamy wielowartościowości naszego marzącego bytu³.

Wytwory artystyczne, literackie i nie, wypełnione są detalami. Detale najczęściej są w lekturze niewidoczne, ich widzialność nie jest bowiem konieczna, by czytać, rozumieć i interpretować dzieło. Więcej, ona przeszkadza! Przeszkadza o tyle, że odrywa nas od ciągłości czytania i czytanego, przekierowuje uwagę w inne miejsca, rozrywa sens całości i przenosi „przeszytego grotem detalu” odbiorcę w nietypowe, ale też zaskakujące i ciekawe strefy wyobraźni. Zarazem koncentracja uwagi na detalach maksymalnie rozszerza samą lekturę, zwielokrotnia kontemplowany tekst, naznaczając go – sparafrazujmy termin Romana Ingardena – *miejscami do (potencjalnego) wypełnienia*. Podkreślmy, że chodzi tu o wypełnienia możliwe, zależne od wrażliwości czytelnika, niekonieczne zarazem w procesie ustalania prymarnego sensu utworu. Zatem może lepiej byłoby powiedzieć: *miejscami do wypełniania*. Utwór artystyczny tym samym staje się katalizatorem myślenia. Czymś,

¹ Cyt. za: Paul Halpern, *Gra w kości Einsteina i kot Schrödingera*, tłum. Marek Krośniak (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2016), 117–118.

² Zob. Paweł Graf, *Lektura i detal* (czyli szkic wstępny w tym numerze, będący razem z poniższym tekstem dwuelementową całością analizującą funkcjonowanie detalu w dziele oraz w jego lekturze).

³ Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. Leszek Brogowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1998), 175–176.

co nieustannie, poprzez detal, odsyła poza siebie, strefą wieloznaczności. Czymś zasadniczo nieciąglą. *Lektura detaliczna (detalna?)* wymaga tym samym wrażliwości, wyobraźni oraz spostrzegawczości odmiennej, niemniej równie zręcznej jak ta, która wyszukuje tekstowe szczegóły. Wymaga umiejętności zejścia z drogi poszukiwania oczywistego i/lub przekonującego znaczenia.

Czym jest wrażliwość? – pyta Michael Großheim, i komentuje – To fenomenologiczne pytanie musi więc zostać postawione [...] zgodnie z mottem ruchu fenomenologicznego: „Do rzeczy samej!” Kryje się za tym hasłem troska o zmianę [...] trendu, by przedmiot po prostu przeoczyć, wciągając go do sieci przyczyn, funkcji lub warunków [...] [i dalej – P.G.] Rozstrzygającym czynnikiem wrażliwości [...] wydaje się nie prosta gotowość do zmiany własnego stanu, lecz coś, co najlepiej opisuje określenie „zdolności współodczuwania” [...] [mowa o – P.G.] osobliwym „współbrzmieniu” podmiotu przeżycia z przestrzennym charakterem, przez który jest się „dotkniętym”, „zagadniętym”, „poddawanym urokowi”. [...]. Wrażliwość nie jest rzeczą zmysłów, ani duszy, lecz *ciała*. [...] Wrażliwość opiera się na cielesnej komunikacji, przez którą „odczuwamy” innych we własnym ciele. W grę wchodzi tu [...] „oponowanie” [...]: „Opanowanie **jest zawsze także cielesne** [podkr. – P.G.] i wchodzi w grę w obcowaniu cielesnym. [...]. Ktoś, kto sztywno i mocno pilnuje swego opanowania, np. jako zainteresowany jedynie dokładnym przestrzeganiem reguł wykonywanego zawodu [...] ten pozostanie jak ciemne lustro, mniej lub bardziej patrząc obok ludzi i wszystkiego, co mu coś mówi, jeśli tylko nie chodzi o przekazane wprost, lecz o współdrżające niuanse. Przeciwnie ten, kto potraktuje własne opanowanie nieco luźniej, bez porzucenia go zaraz: może pozostać z pomocą tego wrażliwy na innych i okoliczności⁴.

Analizując powyższą myśl, należy podkreślić cielesno-obecny charakter detalu. Cieleśność miejsc do wypełniania. Dostrzeżenie detalu zmusza nas do zmiany pozycji naszego czytającego ciała. Musimy wstać i udać się po przydatne zdjęcie z albumu, po *Encyklopedię*, po inny nieodzowny nam w tym momencie tekst. Pójść wysłuchać przyzwanego przez detal muzycznego nagrania. Zmusza nas do odłożenia (chwilowo) czytanego tekstu na bok. Marzyciel detalu musi być gotowy, by porzucić swą lekturę i zastąpić ją **kontr-lekturą**. Musi wykonać coś więcej, niż tylko zanurzyć się w lekturze i śledzić fabułę, chwytły oraz tekstowe szczegóły. A jego reakcja jest zawsze momentalna, absolutnie terażniejsza, by sparafrazować teorię nagłości Karla H. Bohrera.

Podkreślić też należy, że o ile szczegół jest czymś zamierzonym w projekcji utworu, nawet wówczas, gdy jego zrozumienie przekracza wrażliwość przypadkowego czytelnika, to detal czyni dzieło czymś niezamierzonym, nieprzewidywalnym, wreszcie: prywatnym. Same zaś detale, misternie przenikające kolejne utwory, są miejscem prawdziwego współmyślenia z jego twórcą, współmyślenia na płaszczyźnie tekstowej materii, nie przeciw-myślenia, którym jest interpretacja. Jak pisał Jan Mukařovský:

Swoje przeznaczenie – bycie znakiem estetycznym – dzieło sztuki wypełnia jako niepodzielna całość. I właśnie w tym dostrzec można zarówno źródło, jak i uzasadnienie wrażenia absolutnej zamierzoności, które dzieło sztuki w nas wywołuje. Pomimo to [...] uwadze bacznego obserwatora umknąć nie może [...] że w dziele [...] zawiera się wiele elementów, które wymykają się zamierzoności, które przekraczają w poszczególnych przypadkach dany zamiar⁵.

⁴ Michael Großheim, *Fenomenologia wrażliwości*, tłum. Michał Klemens, *Fenomenologia* 8 (2010): 16; 19–20.

⁵ Jan Mukařovský, *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*, tłum. Aneta Daszuta (Warszawa: ISZiP UW, 2014), 14. Autor dokonuje próby typologii niezamierzoności, wyróżniając m.in. niezamierzoność podświadomą, nieświadomą czy wynikającą z „nieumiejętności” bądź z przypadku.

Lekcja martwego języka Andrzeja Kuśniewicza to powieść z rodzaju tych wielkich. Wielokrotnie interpretowana ujawniła wiele ze swych tajemnic. Można się zgodzić, że spletała ona dwa wątki. Pierwszym jest Wielka Wojna, która zdeterminowała los ludzi, narodów, zwierząt i przedmiotów w latach 1914–1918; drugim – egzystencja porucznika Kiekeritza, estety zaplątanego w sprawy, które nie były jego sprawami, a przynajmniej jemu się wydawało, że coś innego niż wojna jest prawdziwie istotne. Czytelnik może śledzić opozycję etyki i estetyki, zadumać się nad kruchością dobra jako takiego i delikatnością przedmiotu estetycznego; może obserwować skomplikowaną fabułę. Może śledzić upadek Austro-Węgier czy miłosno-erotyczne gry bohaterów. Może, jak sam to czyniłem w książce o Kuśniewiczu⁶, zadać pytanie, kto stoi za śmiercią głównego bohatera, który pozornie tylko umarł na suchoty, albo badać obecne w dziele zabiegi, które wpisują się w doświadczenie *katabasis* oraz *anabasis*. Może interpretować, sięgając po rozmaite języki teoretyczne.

Może również podążyc w akcie kontr-lektury za detalami. Zobaczmy parę miejsc detalicznych powieści Kuśniewicza. Oto obserwujemy niełatwe spotkanie oponentów, porucznika i niechętnego mu leśniczego, docelowo zabójcy Kiekeritza:

Właśnie odłożył dwururkę typu Lancaster. Nie wie, nie domyśla się, zresztą nie potrafiłby nawet pojąć myśli swego gościa, wciąż siedzącego, na pół wyciągniętego teraz na tapczanie, z nogami wysuniętymi daleko na pokój. Leży tu niedźwiedzia skóra mocno poprzecierana w paru miejscach. Na ścianie obok – barwna mapa nadleśnictwa Smorze-Felizienthal. Na biurku rozłożone papiery listowe oraz koperty z nadrukiem „Zarząd Państwa Smorze”. To brzmi dumnie, lecz jest całkiem uzasadnione. Tylko dwa takie „państwa” istnieją w tej okolicy: Liebigów w Smorzu oraz Groedlów w Skolem. Rozległe, sięgające węgierskiej granicy połacie lasów, przeważnie świerkowych, lecz i gdzieś tam bukowych. Tutejsze buki potrafią mieć po kilka metrów obwodu, tak że trzech ludzi trzeba, by opasać pień takiego olbrzyma. Istny ocean zieleni, a dla innych, mniej skłonnych do poetyzowania – morze budulca i opałowego drewna na dodatek. W niektórych rewirach i oddziałach, na przykład w takim Mochnatem, osiągnano po czterysta festmetrów z jednego morga. Wszędzie pachnie żywica. A na nasłonecznionych stokach również jałowiec, macierzanka oraz górską genjiana. A także grzyby, moc grzybów, rydzów, lecz innych też. Są prawdziwki, maślaki, podpieńki. Baby lżą po lesie i zbierają do szerokich chust, potem niosą do miasteczka. Nie zawsze znaleźć można kupców. Teraz zwłaszcza, gdy wojna⁷.

W zasadzie opis jak opis! Nudnawy nieco. „Słyszemy” myśli leśniczego, dumnie przekonanego o wielkości swego, ulokowanego obok węgierskiej granicy, leśnego rewiru, urodzajnego i ważnego gospodarzo. Zarazem zmartwionego wojną, niszczącą codzienne interesy.

Zwróćmy jednak uwagę na detale. O ile dubeltówka stworzona w roku 1852 przez Charlesa Lancastera, używana przez nadleśniczego, przynależy do szczegółów utworu i podkreśla jego „staroświeckość”, niechęt do historycznych zmian, uosabianych dlań przez przybywającego wraz z wojną z wielkiego świata porucznika, o tyle nazwa własna „Smorze-Felizienthal” jest detalem łatwym do przeoczenia. Tymczasem Felizienthal to jedna z tych miejscowości, w których oddziały banderowskie dokonywały (tutaj w roku 1944) czystki etnicznej na Polakach w ra-

⁶ Zob. Paweł Graf, *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Nakom, 2005).

⁷ Andrzej Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 19.

mach tak zwanej rzezi wołyńskiej. Większości mieszkańców udało się uratować dzięki pomocy wojsk węgierskich⁸. Świadomość tego faktu pozwala nam połączyć ze sobą obydwie wojny światowe w refleksji o możliwych losach węgiersko-polsko-ukraińskich, pozwala również inaczej rozumieć dość zagadkowy tytuł powieści Kuśniewicza. Ponieważ w Felizienthal znajdowała się również enklawa niemiecka, a nazwisko leśniczego: Szwanda, jest pochodzenia niemieckiego właśnie⁹, refleksja nad nazwą miejscową czy osobową staje się refleksją nad Historią, rozumianą właśnie po Kuśniewiczowsku jako skomplikowany splot ludzkich losów. Z kolei pałac braci Groedlów w Skolem mieścił w sobie między innymi kolekcję rolls-royce'ów¹⁰, co odsyła nas do motoryzacyjnych pasji Kuśniewicza, przedwojennego uczestnika rajdów samochodowych. Tego typu detale przenoszą czytelnika w rejon kultury, przykładowo lektura fragmentu:

Seanse hipnozy nie odbyły się (poza jednym wypadkiem, tym pierwszym, zaraz następnego dnia, raczej wieczoru, po przybyciu cyrku na miejsce) ze względu na zakaz władz [...]¹¹

może zachęcić nas do zapoznania się z książką Auguste'a Forela *Hypnotyzm* z roku 1914 lub do namysłu nad fascynacjami ludzi z opisywanej epoki oraz przejawami zagrożeń w oczach ówczesnych przedstawicieli władzy¹².

Liczne w powieści odesłania do świętych, artystów, dzieł sztuki, faktów historycznych niekoniecznych fabularnie, specyficznie detalicznych rozszerzają tekst Kuśniewicza do niebotycznych rozmiarów, celem jednak detalicznej kontr-lektury nie jest wyczerpanie możliwych aluzji, uruchomienie wszystkich skojarzeń, wyzyskanie każdego możliwego tropu. Są bowiem detale z kategorii istotnych, jak wskazana rzeź wołyńska, pokazująca swoiste „zaangażowanie” *Lekcji martwego języka*¹³; przyjemnych, jak namysł nad hipnozą poszerzający wiedzę kulturową, oraz nieistotnych, gdyby ktoś chciał się zająć analizą wyliczonych rydzów, prawdziwków, maślaków, podpieńków, traktując dzieło o Kiekeritzu jako zaproszenie do atlasu grzybów. Oczywiście rozróżnienie celowości analizy tego właśnie detalu jest pochodną świadomości podjętej lektury i jej celu, nie stanowi zatem apriorycznego *constans*. Wszystkie detale są bowiem „bytem porzuconym”, bytem, który jednocześnie jest częścią tekstu i częścią kontr-tekstu.

Z całą pewnością Kuśniewicza można uznać za pisarza detalu, podobnie Brunona Schulza, natomiast twórcy tacy jak Witold Gombrowicz wołają szczegół. To wertykalny szczegół¹⁴ dominuje w *Kosmosie*,

⁸ <https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/zbrodnia-woylenska/76841,Wegrzy-wobec-eksterminacji-ludnosci-polskiej-przez-nacjonalistow-ukrainskich.html> W źródłach można wyczytać, że Ukraińcy zamordowali trzy osoby, ojca z dwoma synami.

⁹ Por. <http://genezanazwisk.pl/content/szwander>

¹⁰ <https://blogi.kukushka.eu/totutotam/2017/10/30/skole-palac-groedlow/>

¹¹ Kuśniewicz, 7.

¹² Przynajmniej do połowy lat 30. uważano za nieomal pewnik, że pod wpływem hipnozy nieświadome tego osoby mogą popełniać najrozmaitsze czyny przestępcze, z morderstwami, w tym politycznymi, włącznie.

¹³ Należy jednak pamiętać, by nie utożsamiać literatury z historią, etyką, polityką czy faktografią w skali 1:1. Jak pisał trafnie Roland Barthes, analizujący nazwy w twórczości Marcela Prousta: „Parma nie oznacza miasta w Emilii leżącego nad Padem [czytelnik detalu powinien być czujny, Parma leży nad rzeką *Parma*, będącą dopływem *Padu* – P.G.], zbudowanego przez Etrusków i liczącego 138 000 mieszkańców; prawdziwe znaczone tych dwóch sylab składa się z dwóch semów: «ze Stendalowskiej słodyczy i z polysku fiołków»”; Roland Barthes, *Sto pień zero pisania*, tłum. Karolina Kot (Warszawa: Aletheia, 2009), 191.

¹⁴ Jak pamiętamy, fabuła podąża tropem znaków pionowych: wbitych pionowo igieł, wiszącego wróbla itd.

egzystencjalnym szczegółem jest kostka cukru w *Pornografii*. A jednak i takim pisarzom, zwolennikom „zamierzonego”, przydarzają się detale. Zainspirowany lekturą Jana Gondowicza, badającego szczegółarstwo prozy Gombrowicza¹⁵, przyjrzałem się¹⁶ fragmentowi *Ferdydurke*:

Dezintegrując profesorową Filidor „doktor z Colombo zrobił jej na prędce analizę moczu i zarykując się wykrzyknął zwycięsko: ‘H2OC4’, TPS, trochę leukocytów i białka!’¹⁷.

Podążając drogą szczegółu, udało mi się ustalić, że analiza chemiczna wykazała, iż profesorowa Filidorowa ma raka jajników, wówczas nieuleczalnego – informacja ta zdruzgotała Wielkiego Syntetyka i stała się przyczyną jego klęski w pojedynku z Analitykiem; gdybyśmy natomiast poszli drogą detalu, moglibyśmy zauważyć, iż wskazany wzór chemiczny nie istnieje, co pozwala przyłapać pisarza na mistyfikacji, ale też spytać o zasady gry w fikcję w jego utworach i zainteresować się możliwymi wnioskami tego, co chemiczne, w to, co literackie.

Istnieją teksty w całości wypełnione detalami. Należą tu przykładowo *I remember* Joego Brainarda oraz *Pamiętam że Georges’a Pereca*¹⁸.

Pamiętam, że krępowało mnie kupowanie papieru toaletowego w sklepiku na rogu, jeśli jednocześnie nie kupowałem innych rzeczy.

Pamiętam test IQ. I mój wynik poniżej średniej. (Nikommu wcześniej o tym nie mówiłem).

Pamiętam, że nogi Betty Grable ubezpieczono na milion dolarów¹⁹.

Przywoływane z obszarów nie-pamięci Brainarda zdarzenia w tym wyliczeniu bez początku i bez końca, chyba że granice wyznacza pierwszy i ostatni akt jego samoświadomości, nie układają się w żadną logiczną całość. Podobnie czyni Perce:

Pamiętam, że Robespierre’owi rozbił szcękę żandarm o nazwisku Merda, który później został pułkownikiem.

Pamiętam modę na krawaty jedwabne z dzianiny.

Pamiętam klauna rosyjskiego Popova i szwajcarskiego klauna Grocka²⁰.

Czytelnik może, mając przed sobą tego typu tekst, albo uruchomić swoje własne *pamiętam*, albo rozważać wybrane z przywołanych dopomnień, dopomnień i przypomnień Pereca czy

¹⁵Zob. przykładowo: Jan Gondowicz, „Palba”, w tegoż: *Pan tu nie stał* (Warszawa: Nisza, 2011), 82–86; Jan Gondowicz, „Skok w bok”, w tegoż: *Duch opowieści* (Warszawa: Nisza, 2012), 138–141.

¹⁶Zob. Paweł Graf, „Powieść w świetle widzialnego – początek, detal, oczekiwanie”, w: *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Marcin Wołk (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), 112–130.

¹⁷Graf, „Powieść w świetle widzialnego – początek, detal, oczekiwanie”, 128.

¹⁸Odwrotnością są teksty oparte na szczególe, jak np. *Zegar światowy* Nicka Montforta. Znajdujemy tutaj wyliczenie z pozoru tej samej sekwencji fragmentów, które jednak różnią się mikroskopijnymi szczegółami, co pozwala doznawać temporalności. Pozornie bowiem są to fakty, które zaszły na świecie w tej samej minucie; w rzeczywistości ukazana została nie momentalność, lecz upływ czasu. Podobnie dzieje się w Percewskiej *O sztuce oraz sposobach usidlenia kierownika działu w celu upomnienia się o podwyżkę*. Obserwacja szczegółów pozwala nam zauważyć, że sekwencyjne podobieństwo sytuacji jest pozorne, strzałka czasu bowiem dla ludzkiego życia wyznacza tylko jeden kierunek i kolejne wyliczenia naznaczone są zmianą egzystencjalną – ta sama sytuacja, inni ludzie, co przypomina o kresie pojedynczego istnienia.

¹⁹Joe Brainard, *I remember*, tłum. Krzysztof Zabłocki (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2014), 84, 87, 89.

²⁰Georges Perec, *Pamiętam że*, tłum. Krzysztof Zabłocki (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2013), 55, 57, 65.

Brainarda, albo wreszcie zastanowić się nad różnicą w pamiętaniu faktów doświadczonych wobec faktów poznanych za pośrednictwem kultury lub nawet sfingowanych. Detale bowiem mogą być (i bywają) imitacją. Obserwujemy to choćby w przypadku *Gabinetu kolekcjonera* Pereca, w którym detale są „nieprecyzyjne” w zamierzony sposób, przykładowo w opisie obrazu Degasa nie zgadza się rzeczywista nazwa ulicy, gdzie mieściła się pracownia artysty (zamiast Victor-Macé 37 powinno być Victor-Massé 37), w obrazie *Grający w szachy* „pomyłone” zostało imię gracza (Giochino Greco zamiast Gioachino Greco) oraz kolor bierek, którymi grał²¹ (co analizowałem w innym miejscu). Zabiegi takie, o ile zostaną odkryte, pozwalają odbiorcy nie tyle śledzić tekst, co właśnie śledzić detal w jego skomplikowaniu, oraz dają podbudowę do hipotetycznej choćby refleksji nad historią detalu w literaturze.

Jeszcze inne gry z detalem budującym kontr-tekst, który w tym przypadku staje się tekstem, prowadzi Antonio Tabucchi. W swoich *Opowiadaniach ilustrowanych*²² prezentuje różne obrazy czy grafiki konkretnych twórców, do których dodaje narracyjny komentarz. Przykładowo ukazując nam rewers pocztówki, zastanawia się nad potencjalnym, bo niewidocznym, adresatem skrytym w jej awersie, rozmyśla przy okazji o poetyce listu czy sensowności pisania odkrytek. Obserwując wraz z autorem namalowany na rycinie płot, zastanawiamy się, co znajduje się dalej, na granicy naszego wzroku, w miejscu niedostępnym, niejako niemożliwym do bezpośredniego wglądu. Spoglądając na namalowaną postać w obrazie Giancarla Savina, rozmyślamy o stosunku portrecisty do swoich modeli. Sumując, Tabucchi jest marzycielem detalu i zaprasza nas do współuczestnictwa w tym procederze. Do analizy tego, co skryte, a zarazem w swej skrytości przywoływane przez detal.

W *Kwartecie aleksandryjskim* Lawrence’a Durrella możemy śledzić szczegóły w postrzeganiu zdarzeń – tekst opisuje w czterech tomach kolejne zmieniające się oglądy tytułowych bohaterów; możemy jednak czytać powieść inaczej, smakując detale i zachwycając się szczegółami związanymi z uobecnionym aleksandryjskim światem. Myśląc poprzez nie o kruchości artefaktów. Lektura pierwsza pozwala uchwycić w całej pełni odmienność osobniczej percepcji, zawsze niezgodnej z percepcją innych; lektura druga pozwala nam smakować świat, którego już nie ma. Burzy ona też przekonanie o w pełni autonomicznym statusie literatury, która, poprzez detal, tym razem ujawnia się jako zbudowana w swej materii również z wrażliwości odbiorcy. Niby to oczywiste, ale warto podkreślić, że właśnie detal pozwala, jak nic innego, wymykać się z tekstu ku poetyckiemu marzeniu, sprawiającemu, że czytelnik i autor zamieniają się miejscami. I o ile tekst, z jego szczegółami może być analogonem Heideggerowskiego jednolitego przedmiotu rzeczywistego, o tyle warstwa detalu staje się ukrytym przedmiotem rzeczywistym, który konotuje przedmiot zmysłowy, co lakonicznie puentuje Graham Harman:

Choć w świecie może znajdować się nieskończona liczba przedmiotów [w fenomenologii przedmiot ma szersze znaczenie niż rzecz – P.G.], są tylko dwa ich rodzaje – przedmioty rzeczywiste, i przedmioty zmysłowe, które istnieją tylko w doświadczeniu. [...] W ten sposób powstają [...] odległe od siebie bieguny wszechświata²³.

²¹Georges Perec, *Gabinet kolekcjonera*, tłum. Wawrzyniec Brzozowski (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2010), 52, 71.

²²Antonio Tabucchi, *Opowiadania ilustrowane*, tłum. Joanna Ugniewska (Warszawa: Czuję Barbarzyńca, 2014).

²³Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter (Warszawa: PWN, 2013), 72–73.

Inaczej, poetycko, myśl tę wyraził Schulz:

Inni porównują te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronicę, albo do tych białych nie zadrukowanych kartek, na których oczy, naczytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych Stroniacz, coraz bladziej i bladziej, ażeby wypocząć na ich nicości, zanim wciągnięte zostaną w labirynty nowych przygód i rozdziałów²⁴.

Czym może być lektura poprzez detal, doskonale pokazuje czytanie utworów Szekspira przez Jerzego Limona. Wybrał on z dzieła dramaturga przeróżne momenty erotyczne i pokazał obecność Erosa w opisach erekcji, dojenia mleka, skrytych w powszedniości (wieś, ryba, brama) aluzji erotyczno-cielesnych. Czy Szekspir był w konsekwencji piewcą seksualnego stosunku? Nie wiadomo, tym jednak duktem poszła wyobraźnia Limona śledzącego erotyczne detale²⁵.

Opozycja szczegółu i detalu w dziele przywołuje na myśl słowo „asymetria”. Asymetria lektury, asymetria biegunów estetyki. Jak pisał Martin Seel, istnieje różnica między postrzeganiem estetycznym (tu umieścimy szczegół) i wyobraźnią (równie dobrze można by rzec: marzeniem) estetyczną (określaną przez wrażliwość na detal):

Podczas gdy postrzeganie estetyczne odbiera coś w *jego* jawieniu się, wyobrażanie estetyczne uobecnia coś w *jakimś* jawieniu się. [...]. Podczas gdy obiekt postrzegania ustawicznie dostarcza innych wrażeń, kiedy poruszamy się w kręgu jego obecności, obiekty wyobraźni estetycznej podlegają stale *reżyserii* tych wyobrażeń. [...] Oznacza to [...] że *treść* postrzeżeń i wyobrażeń nie jest jednakowa, także gdy dotyczą one tego samego przedmiotu²⁶.

Oczywiście lektura „właściwa” to rozumienie, ustalanie i interpretacja tekstu wraz z jego szczegółami. Trudno byłoby temu przeczyć. Zarazem marzycielskie budowanie kontr-tekstu poprzez zanurzanie się w detalach nie tyle wyprowadza nas z utworu, pozornie zamkniętego w swoich granicach, co pozwala nam, indywidualnie zmienionym, do tekstu, również zmienionego, powrócić. Ma on bowiem w sobie obszary zamierzone i jednocześnie tereny niezamierzone, równie istotne i ciekawe. Jak pisze cytowany już Mukařovský:

Dzieło w całości tylko zamierzone – dzieło jako znak – musiałyby być „res nullius”, dobrem powszechnym, bez zdolności poruszenia w odbiorcy tych strun, które są właściwe tylko jemu samemu²⁷.

Według Jorge Luisa Borgesa: „gnostycy dowodzili, iż jedynym sposobem uwolnienia się od grzechu jest popełnienie go – ponieważ dzięki temu człowiek oddaje się następnie pokucie”²⁸.

²⁴Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów* (Wrocław: Biblioteka Narodowa, 1989), 92.

²⁵Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2018).

²⁶Martin Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Kraków: Universitas, 2008), 94–95.

²⁷Mukařovský, 45.

²⁸Jorge Luis Borges, *Rzemiosło poezji*, tłum. Maciej Świerkocki (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004), 112.

A zatem to właśnie „grzeszne”, zanurzone w prywatnej przyjemności, niekonieczne kontemplowanie niezamierzonego, czyli lektura detalu, jest nie tylko tym, co wyprowadza nas z tekstu, ale i tym, co pozwala później czynić ekspiację rozumienia, ustalania i interpretacji.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. *Poetyka marzenia*. Tłum. Leszek Brogowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1998.
- Barthes, Roland. *Stopień zero pisania*. Tłum. Karolina Kot. Warszawa: Aletheia, 2009.
- Bohrer, Karl Hans. *Nagłość*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Rzemiosło poezji*. Tłum. Maciej Świerkocki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Brainard, Joe. *I remember*. Tłum. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2014.
- Gondowicz, Jan. „Palba”. W tegoż: *Pan tu nie stał*. Warszawa: Nisza, 2011.
- – –. „Skok w bok”. W tegoż: *Duch opowieści*. Warszawa: Nisza, 2012. Graf, Paweł. „Fenomenologia i estetyka minuty”. W: *W rytmie zegara. Wokół zagadnień chronozoficznych*, red. Zbigniew Chojnowski, Beata Kurządkowska, Anna Rzymyska. Olsztyn: Wydawnictwo UW-M, 2015.
- – –. „Powieść w świetle widzialnego – początek, detal, oczekiwanie”. W: *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Marcin Wołk. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.
- – –. *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Nakom, 2005.
- Großheim, Michael. *Fenomenologia wrażliwości*. Tłum. Michał Klemens. *Fenomenologia* 8 (2010): 11–29.
- Halpern, Paul. *Gra w kości Einsteina i kot Schrödingera*. Tłum. Marek Krośniak. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2016.
- Harman, Graham. *Traktat o przedmiotach*. Tłum. Marcin Rychter. Warszawa: PWN, 2013.
- Kuśniewicz, Andrzej. *Lekcja martwego języka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Limon, Jerzy. *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2018.
- Mukařovský, Jan. *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*. Tłum. Aneta Daszuta. Warszawa: ISZiP UW, 2014.
- Perec, Georges. *Gabinet kolekcjonera*. Tłum. Wawrzyniec Brzozowski. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2010.
- – –. *Pamiętam że*. Tłum. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2013.
- Seel, Martin. *Estetyka obecności fenomenalnej*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Kraków: Universitas, 2008.
- Schulz, Bruno. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław: Biblioteka Narodowa, 1989.
- Tabucchi, Antonio. *Opowiadania ilustrowane*. Tłum. Joanna Ugniewska. Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2014.

Strony www

- <https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/zbrodnia-wolynska/76841,Wegrzy-wobec-eksterminacji-ludnosci-polskiej-przez-nacjonalistow-ukrainskich.html>
- <http://genezanazwisk.pl/content/szwander>
- <https://blogi.kukushka.eu/totutotam/2017/10/30/skole-palac-groedlow/>

SŁOWA KLUCZOWE:

LEKTURA DETALICZNA

detal w literaturze

ABSTRAKT:

Artykuł ma charakter teoretyczny i prezentuje możliwe sposoby funkcjonowania detalu w tekście oraz związane z detalem strategie lekturowe. Jego celem jest też zarysowanie modelu kontr-tekstu, istniejącego niejako obok tekstu właściwego, powstającego w momencie podążania czytelnika za detalem i niesionymi przez niego kontekstami.

INTERPRETACJA

szczegół w literaturze

niespieszna lektura

NOTA O AUTORZE:

Paweł Graf – dr hab., prof. UAM, zajmuje się literaturą i kulturą polską powstającą w latach 1910–1980. Autor książki o twórczości Andrzeja Kuśniewicza *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza* (2005) oraz książki o polskich futurystach, z uwzględnieniem futuryzmu włoskiego i rosyjskiego, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach* (2018). Swe prace naukowe wiąże z koncepcjami niespiesznej lektury, narratywizmu, fenomenologii, mikroantropologii i tematologii. Obecnie pracuje nad zbiorem studiów *Futurystyczne Universum*.

Mikrologia

Jolanty Brach-Czainy

Lucyna Marzec

ORCID: 0000-0001-6478-3997

Agnieszce Wolny-Hamkało

Detal analizowany z bliska, jako zagadnienie poetologiczne, choć sam czyni różnicę, i czynienie różnicy jest jego najistotniejszym zadaniem, funkcjonuje podobnie w tak odległych stylistycznie oraz ideowo tekstach, jak *Listopad* Henryka Rzewuskiego, *Locus Solus* Raymonda Russela, *Lód* Jacka Dukaja i *Rzeszot* Bartosza Sadulskiego. Ale i wydobywanie podobieństw jest równoważnym atrybutem detalu. Detal uobecnia przeszłość, detal uwiarygadnia fantazję albo odwrotnie: detal rozbija spójność i wiarygodność przekazu, wywołuje lekturowy zgrzyt. Poetyka detalu ma wymiar ponadrodzajowy, tym bardziej ponadgatunkowy. Zawiesza także problemy mimetyczności oraz fikcjonalności, ponieważ dotyczy ontologii, ale i dotyka ich w najgorętszym punkcie – wiąże sporo epistemologicznych kwestii, które przez ostatnie dekadę zdominowały wyobraźnię teoretyczną.

Aby zrozumieć poetologiczne działanie detalu, wybieram teksty Jolanty Brach-Czainy, które trafnie Grzegorz Grochowski określił „tekstowymi hybrydami”, o zmąconej genologii i wielorodnym powinowactwie: medytacyjnym, eseistycznym, poetyckim¹. Łącząc filozofię egzysten-

¹ Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014).

cialnego ryzyka oraz literacki eksperyment, Brach-Czaina jest miłośniczką detalu, szczegółu i konkretności. Jej myślowy projekt można luźno powiązać z tradycją mikrologii, wiedzy nieuniwersalnej, ale „uderzająco subtelnej i wnikliwej”, wymagającej, by „podać refleksji swoją wrażliwość na niuanse, żeby zachować czujność i pasję uszczegółowienia, a nadto być gotowym na przyjęcie tego, co zdaje się nieuchwytnie, niewyraźalne”² – jak twierdzi największy apologeta mikrologii w Polsce, Aleksander Nawarecki. Wiązać luźno – ponieważ mikrologia Brach-Czainy nie ma charakteru „reprezentatywnego”, stanowi projekt unikatowy. „Brach-Czaina – pisała *im memoriam* Sławomira Walczewska, jej wydawczyni, uczennica i przyjaciółka – fascynowała swoją niezależnością w życiu i myśleniu. Była myślicielką totalną, nie gabinetową. Myślenie było funkcją życia; nie abstrakcyjnego życia, lecz konkretnego, jej własnego. Jej filozofia wyrastała z jej pasji i fascynacji, ale i z jej traum”³. Mój szkic pominię kwestie biograficzne. Skupię się na myśleniu i pisaniu konkretnym oraz wizji „organicznego” myślenia, pisania jako funkcji życia.

Detal i pragnienie

Odpowiadając na pytanie Barbary N. Łopieńskiej o rolę filozofii we współczesnym świecie, Brach-Czaina wyznała: „[...] nie wyróżniam filozofii jako jakiejś nadzwyczajnej dziedziny myśli i nie przypisuję jej roli koła ratunkowego ludzkości. Uważam tylko, że istnieje coś takiego jak intelektualny wysiłek i pewne zmiany sposobu myślenia i tyle samo mogą tu zdziałać filozofowie, co powieściopisarze, poeci, czy osoby pracujące w naukach empirycznych”⁴. Zrównanie form rozumienia, ekspresji i dyskursów, zanurzone w starożytnej tradycji myślenia, wiązało się z pragnieniem poznania, którego patronem był Sokrates. „A jeśli już kogoś dręczy konieczność dogrzebywania się, musi jej sprostać” – mówiła Łopieńskiej Brach-Czaina, a ponad dekadę wcześniej we wstępie do wieloautorskiego zbioru *Estetyka pragnień* pisała: „nie po to uzewnętrzniamy pragnienia, by je ugasić, lecz po to, by uświadamiać je sobie, zaświadczać o ich istnieniu, a także podsycać”⁵. Inaugurujący tom esej *Sofa*, pierwotnie zatytułowany równie lapidarnie, choć echem: *Uczta* („Twórczość” 1984 nr 12, s. 75–89), w którym Brach-Czaina analizuje dialog Platona, prowadzi do podobnych wniosków, które niemal w tym samym czasie przedstawiła w *Słodko-gorzkim erosie* (1986) Anne Carson, poetka, filolożka klasyczna i tłumaczka.

Dla obydwu pragnienie erotyczne otwiera pragnienie duchowe, pragnienie wiedzy o słodko-gorzkim smaku oraz postulatcie doskonalenia i samopoznania. Carson znacznie szczegółowiej odkrywa poetyckie i filozoficzne sensory erosu, lecz punkt docelowy pozostaje wspólny, upostaciowiony w Sokratesie. Píše: „Umiejętność dostrzegania różnicy między tym, co znane, a tym, co nieznanne, stanowi o mądrości Sokratesa i to ona była motorem jego dążącego do prawdy życia. Sięganie ku tej różnicy to właśnie jest działalność, o której powiedział, że jest w niej zakochany”⁶. Brach-Czaina zapytuje:

² Aleksander Nawarecki, *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 12.

³ Sławomira Walczewska, „Konkret i dotyk”, *Szum* 34 (2021): 35.

⁴ Jolanta Brach-Czaina, „Kabaczek, piasek, liście, pazury”, *Res Publica Nowa* 11 (2001): 55.

⁵ *Estetyka pragnień*, pod red. Jolanty Brach-Czainy. Lublin: Wydaw. Lubelskie, 1988.

⁶ Anne Carson, *Słodko-gorzki eros*, tłum. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2020), 199.

jaką to siłą według Sokratesa jest ostatecznie Eros? Jest on najwyższym pragnieniem. Prowadzi przez bezpośrednie, pełne doświadczanie życia ku temu, co przeżywane jako jego najgłębszy sens, i do czego droga (trudna) prowadzi właśnie w gąszczu życiowych doświadczeń, a nie przez odrzucenie ich i ascetyczną sublimację. [...] Stan erotyczny jest stanem potencjalnym, stanem możliwości jeszcze niespełnionej⁷.

Pragnienie potrzebuje wyobraźni i jest kluczem, który otwiera świat wyobraźni.

Dlatego zarówno miłość zmysłowa, jak i pragnienie poznania skupiają się na różnicy i detalu. Brach-Czaina przypomina: „podstawową funkcją atmosfery erotycznej *Uczty* jest stworzenie bodźców dla ruchu uczuć i myśli, dla wytężonego wysiłku wyobraźni wdzierającej się w sferę nadświadomości”⁸. Carson wyjaśnia szczegółowo spisana przez Platona metodę Sokratesa:

[p]okazuje nam dokładnie, gdzie w procesie poznania czy myślenia ulokowany jest Eros. Eros leży na przecięciu dwóch zasad rozumowania [...]. [M]yślmy za pomocą rzutowania podobieństwa na różnicę, łączenia rzeczy ze sobą na podstawie jakiejś relacji lub idei, przy zachowaniu tego, co je od siebie odróżnia⁹.

Eros byłby zatem figuratywnym pierwiastkiem każdej myśli, która wykracza poza język sformalizowany. Impulsem, który uruchamia metaforyczne myślenie, czyli, jak twierdzi współczesna kognitywistyka – myślenie w ogóle¹⁰.

Eros byłby także metaforą metafory, którą można tylko opisać językiem metafor, oczywiście metafizyczną. Zarówno Carson, jak i Brach-Czaina przepracowały dekonstrukcję na własny użytek i, zgadzając się z Derridą co do chybionej autocharakterystyki filozofii jako dyskursu, który przekracza metaforę na rzecz pojęć, pozostały wierne metafizyce, która „pojmuje metaforę jako coś, co wstaje z jej horyzontu albo w jej własnej głębi i wreszcie odnajduje w niej źródło swej prawdy”¹¹. W *Białej mitologii* Derrida cytuje Lautréamonta, zdumionego i poigrywującego sobie z figuratywnością: „Ogólnie biorąc, jest coś osobliwego w nieodpartej skłonności, która nam każe odnajdywać (a następnie wyrażać) podobieństwa i różnice ukryte w przyrodzonych właściwościach przedmiotów najbardziej sobie przeciwstawnych i niekiedy z pozoru najmniej odpowiednich do takich kombinacji”¹². Dla Brach-Czainy i dla Carson metafory – podobieństwa i różnice – nie stanowiły zagrożenia, tylko ryzykowną sposobność. Pisząc, działały przeciw zużyciu metafor, na rzecz odnowy i przemiany. Synkretyzm gatunków, dyskursów oraz dziedzin, który zarówno Carson, jak i Brach-Czaina wydobywały w interpretacjach pism starożytnych, a zarazem praktykowały, zanurzone we współczesności, także wynika z poddania się rytmowi pragnienia poznania, pracy intelektualnej, której najistotniejszy cel wyznacza absorpcja świata.

⁷ Brach-Czaina, *Sofa*, w: *Estetyka pragnień*, 17.

⁸ Brach-Czaina, *Sofa*, w: *Estetyka pragnień*, 26.

⁹ Carson, 197-198.

¹⁰ Dorota Rybarkiewicz, *Metafora w działaniu* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017).

¹¹ Jacques Derrida, „Biała mitologia: metafora w tekście filozoficznym”, tłum. Wiktoria Krzemień, *Pamiętnik Literacki* 77/3 (1986), 315.

¹² Derrida, 305.

Wobec metonimii

Kiedy filozof z przypowieści *Bąk* Franza Kafki rzuca się raz po raz na dziecięcą zabawkę w iluzji, iż „poznanie każdej drobnostki, a więc na przykład wirującego bąka, wystarczy do poznania ogólnego prawa”¹³, urąga brach-czainowskim drobinom bytu i rozumieniu. Sądzi, że fragment, wycinek, synekdocha – daje obraz całości, a najważniejszym sposobem poznania jest unieruchomienie obiektu. „I zawsze gdy przygotowywano się do puszczenia bąka w ruch, miał nadzieję, że teraz mu się uda, a kiedy bąk się kręcił i on pędził za nim bez tchu, nadzieja stawała się pewnością, ale kiedy już potem trzymał głupi kawałek drewna w ręku, robiło mu się niedobrze i krzyk dzieci, którego dotychczas nie słyszał, a który teraz nagle rozdzierał mu uszy, odpędzał go, a on zataczał się jak bąk niezdarnie smagany biczem”¹⁴. Filozof kręci się w kółko, ponieważ nie rozpoznaje, że istotą bąka jest ruch, a zabawa dzieci polega na geście poruszenia i radosnego zachwytu nad wirującym obiektem. Kafka sugeruje, że gdyby bohater jego miniatury obserwował, zamiast zatrzymywać, a do tego myślał poprzez analogie, dotarłby do wielu tajemnic. On jednak ponawia próby, nie zmieniając metody, owładnięty pragnieniem i zarazem obojętny na ostrzeżenia.

Podobnie Jolanta Brach-Czajna polemizuje z metodą fragmentaryzacji i poszukiwania praw ogólnych w drobnostkach. W *Szczelinach istnienia* diagnozuje problem, który wywołuje cierpienia bohatera Kafki:

gdy filozofowie mówią z rozpaczą o milczeniu bytu, wynika to z niezrozumienia mowy bytu, który nie zwraca się do nas jako całość, lecz poprzez konkret egzystencjalny, drobinę znaczącą. To prawda, że one zdolne są sugerować głos całości, ale zawsze dźwięczący w drobinach istnienia¹⁵.

Brach-Czajna pozostaje konsekwentna w niechęci wobec skalpela, mikroskopu oraz synekdochy – co odsuwa ją od projektu mikrologii pojmowanej jako nieustannie ponawiany gest „rozdzielania włosa na czworo”. Czynią one – na przykład z wirującego bąka – „głupi kawałek drewna”, który milczy i nie chce dać się poznać:

dzieląc bowiem świat na fragmenty nie pozwalamy mu przemówić własnym głosem. Natomiast gdy godzimy się na to, by coś zdobyło naszą uwagę, zajmujemy pozycję skromniejszą, lecz umożliwiającą rozeznanie w tym, co nas otacza i nie zależy od naszej woli. Fragmenty rzeczywistości są jej częściami wycinanymi z całości arbitralnie, mocą naszej decyzji, motywowanej najczęściej nieuwagą bądź krótkowzroczną wygodą¹⁶.

Podobnie jak w *Szczelinach istnienia*, powstających w latach 80. i na początku 90., Brach-Czajna zachowała dystans wobec fragmentaryzacji w późniejszych *Błonach umysłu*. Jednak zmniejszyła w nich niechęć wobec synekdochy, jakby ostatecznie godziła się na figurywność języka filozoficznego i celowo grała z naukowymi konwenansami. Na przykład

¹³Franz Kafka, „Bąk”, w: *Opowieści i przypowieści*, tłum. Lech Czyżewski et al. (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017), 477.

¹⁴Kafka, 477.

¹⁵Brach-Czajna, *Wiśnia i rozumienie*, w: *Szczeliny istnienia*, 8.

¹⁶Brach-Czajna, *Wiśnia i rozumienie*, w: *Szczeliny istnienia*, 11.

komentując wystawę *Łuski Marzanny Morozewicz* w 2001 roku, pisała o niebezpieczeństwie pojmowania fotografii jako śladu życia, świadectwa i doświadczenia. Zarazem przeciwstawiła medium fotografii – rzeźbę, a dokładnie odlew rzeźbiarski fragmentu ciała: metonimię, która stopniowo zamienia się w metaforę – zasuszone łuski ciała, odlew gipsowy, zostają odrzucone na rzecz odcisków cienkich i kruchych jak skorupki. Ten dyskusyjny oraz silnie hierarchizujący media gest trudno jednoznacznie zinterpretować, choć niewątpliwie bywa inspirujący¹⁷.

Właśnie w *Błonach umysłu*, mikroesejach, publikowanych najpierw w czasopismach, udało się Brach-Czainie odnaleźć formę przeciw fragmentaryzacji. Charakteryzuje je kondensacja treści, zwartość składni, obrazowość i skupienie na detalu: często obiekcie drobnym, małym, niepozornym (wrzos, kropla wody, pacha). Wnioski, do których dochodzi filozofka, mają postać paradoksów, szarad, maksym o równie żartobliwym, co podniosłym wydźwięku: „Jeśli miałabym wskazać obszar gwarantowanej nudy, szukałabym go po stronie natarczywej widoczności” (*Wrzos*); „Trzymać się powietrza, to być realistą” (*Nie ptaki, ale powietrznicy*); „Poznanie możemy postawić po stronie fanaberii – fascynujących i często pożytecznych – ale istnienie stanowi podstawę. I ciekawe, że ono szuka oparcia” (*Śliski piec*); „[Kr]uchość filiżanki zmusza do najwyższego poszanowania momentu zdarzenia” (*Kubek czy filiżanka*); „Elementarna czynność prania sugeruje możliwość nowego początku” (*Małe ręczne pranie*). Paradoksy, rozsiane w różnych miejscach tekstu, rzadko przyjmują formę konkluzywną. A jednak swoboda pisarska Brach-Czainy wyklucza chaos i przypadek, co naprowadza na kolejny trop sokratejski, obecny także w *Szczelinach istnienia*. Wydobyła go Maria Cyranowicz: „Logiczny wywód wiedzie czytelnika, niczym sokratejska majeutyka, drogą pytań i odpowiedzi”¹⁸. Wiązka podobnych cech: rygoru myśli, powściągliwości oraz niekonkluzywności w przypadku Sokratesa wynikała, jak tłumaczy Stanisław Borzym, z tego, że nie dysponował on teorią rozumianą jako system myślowy¹⁹. Można powiedzieć to samo o Brach-Czainie: asystemowość, eklektyzm i niezależność czynią jej myśl obojętną wobec zakusów całościowego „objaśniania świata”. A przecież trudno podważyć „aplikowalność”, a nawet „wiralność” metafor-terminów, które kojarzymy z jej nazwiskiem.

Figuratywny język Brach-Czainy nie stroni od charakterystycznych epitetów, porównań, metonimii i metafor, które wniknęły w literaturę, kulturę, a także język szeroko pojętej teorii na zasadzie „wędrujących pojęć” Mike Bal, derridiańskiego rozplenienia czy irigariańskiego rozkwitania. Jak to możliwe? Pewną odpowiedź daje znów Anne Carson. Jej interpretacja *Bęka* rozbiega się z moją: „Tematem tego opowiadania jest rozkosz, jaką czerpiemy z metafory. Znaczenie wiruje, trzymając pion, na osi normalności dostosowanej do konwencji konotacji i denotacji, a przecież: wirowanie nie jest normalne, a sprawianie wrażenia, że trzyma się pion, za pomocą tak dziwnego ruchu – to zuchwałość”²⁰. Carson sugeruje, że filozof z przypowieści Kafki nie pragnie poznania, a sam ponawiany gest poszukiwania wirującej zabawki stanowi

¹⁷Marianna Michałowska, „Filozofia w edukacji wizualnej: «Błony umysłu» jako ćwiczenie z fotografii”, *Czas Kultury* 1 (2022): 85.

¹⁸Maria Cyranowicz, „Wkroczenie w tajemnicę”, *Teksty Drugie* 5 (1996): 101.

¹⁹Stanisław Borzym, *Obecność ryzyka: szkice z filozofii powszechnej* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 1998).

²⁰Anne Carson, *Słodko-gorzki eros*, 7.

o istocie filozofii (i jego pragnieniu). W odniesieniu do dyseminacji języka Brach-Czainy szłoby więc o to, że uwiedzeni przez słowa dajemy się ponieść wirowi zuchwałej myśli. Coś jest na rzeczy, ponieważ filozofia analityczna nie akceptuje Brach-Czainy jako myślicielki właśnie ze względu na potencjał interpretacyjny tropów i figur. Beata Szymańska, jej rówieśniczka, zapytywała w recenzji *Szczelin istnienia*:

Jak dyskutować z metaforą? Czy człowiek jest trzcina myślącą? [...] Czy, jak chce Zhuangzi, żyć, to „wędrować wesoło, podskakując”? Czy sowa Minerywy istotnie wylatuje o zmierzchu? [...] Któż jednak przejmowałby się [...] zakazami filozofii analitycznej? O wiele roztropniej jest przyznać rację tej książce; uznać, iż właśnie w metaforze, w mowie przedmiotów, w codziennych czynnościach powstają szczeliny, w których ujawnia się istnienie²¹.

Szymańską – nie bez zastrzeżeń – przekonuje figuratywny język *Szczelin istnienia*, ale nie odnosi się do jego estetycznych jakości, tylko do kategorii roztropności (*fronesis*), mądrości praktycznej, poznania związanego z postulatem etycznego doskonalenia się. Etyczny przekaz *Szczelin istnienia* i *Błon umysłu* wywodzi się z sokratejsko rozumianej *fronesis*. Figuratywność – podobnie jak erotyczna symbolika *Uczty* – ma wyższe cele praktyczne. Swobodne sceny, sugeruje Brach-Czaina, skrywają bardziej „wstydlive” pragnienie doskonałości, poznania, świętości. „Falowanie atmosfery erotycznej, jej rozwój, cofanie się, narastanie tworzy w strukturze formalnej odpowiednik form nadświadomego życia duchowego”²².

Dlatego sędzę, że proponowane przez Carson odczytanie przypowieści Kafki – choć trudno ignorować jego skrzący efekt – znajduje się na przeciwległym brzegu myśli Brach-Czainy, która oferując tropiczny język, nie dawała mu się porwać i spośród wszystkich tropów uprzywilejowała katachrezę. Wynajdywała słowa, frazy i określenia, które wypełniają luki w słowniku potocznym i filozoficznym, co jednak nie oznacza, że „krzątactwo”²³, „szczelina”²⁴, „mięśność” zyskały precyzyjne definicje. Nie mogły – cały ich potencjał opiera się na sondowaniu nieznanego i poszukiwaniu form dla charakterystyki życia duchowego. Mają za to liczne interpretacje, które zaświadczenia na rzecz ich żywotności²⁵.

Przedstawicielstwo istnienia

Czego poszukuje w drobinach bytu i egzystencjalnych konkretach Brach-Czaina, jeśli nie synekdochy Pełni, Całości i jeśli nie szczegółowych definicji? Mikrolog Aleksander Nawarecki sugeruje, że stawką jest wzniosłość podszytą melancholią:

²¹Beata Szymańska, „Problem zła i ścierka do podłogi”, *Dekada Literacka* 5/6 (1999): 18.

²²Brach-Czaina, *Sofa*, 23.

²³Grażyna Latos, „Krzątactwo”, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. Katarzyna Czczot et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 253.

²⁴Grażyna Latos, „Szczeliny istnienia”, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. Katarzyna Czczot et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 523.

²⁵Katarzyna Lisowska, *Metaforyczność w dyskursie genderowym polskiego literaturoznawstwa po 1989 roku* (Kraków: Universitas), 2019.

Na co nam romantyczne przepaście, skoro najstraszniejszą otchłanią może być każda szczelina codziennej egzystencji? [...] To, co wzniosłe – zdaje się mówić Brach-Czaina – nieuchwytnie i niewyraźalnie, pozostaje w zasięgu ręki!²⁶.

Sama filozofka pisze wprost, że sprawa dotyczy „przedstawicielstwa istnienia”. *Szczeliny istnienia*, do których odnosi się Nawarecki, koncentrowały się na zagadnieniach dramatycznych i tragicznych, *Błony umysłu* przeniosły przedmiot zainteresowań na to, co niepozorne, „świat jako tło” i doświadczenie „zwykłego życia”. Wzniosłość i melancholia preferują jednak postawę indywidualnego dystansu, skupienia się na sobie i swoich doznaniach konfrontowanych ze światem, Brach-Czaina zaś domagała się zaangażowania przy jednoczesnym wycofaniu roszczeń dominacji, zwłaszcza intelektualnej. Metonimie, jako figury, z których korzystamy na co dzień, twierdzi Eelco Runia, wynikają z potrzeby obecności i poczucia nieciągłości doświadczenia, życia, biegu dziejów²⁷. „Przedstawicielstwo znaczenia” Brach-Czainy więcej łączy z metonimicznym uobecnianiem drobin bytu niż z metaforycznym „nadawaniem znaczeń”.

Dlatego spośród cielesnych i zmysłowych doświadczeń wybrała dotyk oraz metafory haptyczne, a za *credo* filozofki można uznać esej *Dotknięcie świata*: „dotykanie jest zjawiskiem dwustronnym. To świat nas dotyka, gdy my go dotykamy”²⁸. Dwustronność cielesnego doświadczenia – połykania gorących ziemniaków, całowania zakamarków ciała, leżenia w trawie, mycia podłogi – umożliwia Brach-Czainie, jej czytelniczkom i czytelnikom, w wielkim skrócie, ale i esencjonalnie – uruchomić podstawowe problemy krytyki feministycznej, dekonstrukcji, psychoanalizy i posthumanizmu. Konsekwencje uważnej refleksji nad dotykiem prowadzą do podważenia różnicy między wnętrzem a zewnątrz, swojskością a obcością, dowartościowują zmysłowość i cielesność. Brach-Czaina zarzuca dyskursywny język „objaśniania świata” poprzez teorie, metody czy światopoglądy – i profesorskie przyzwyczajenie, by osadzić myśl w tradycji i historii nauki. Multiplikuje obrazowe wariacje na temat dotknięcia, aby podkreślić równoczesną nieuchronność, niezbywalność i niezwykłość doświadczenia. Zrzucając balast przypisów i odniesień, odciąża wiedzę, nadaje myśli lekkości. Sugeruje, że życie toczy się poza murami akademii, która „dotyka rzeczywistości tylko przez papier”²⁹. Lapidarna forma i zmysłowość opisów „przedstawicielstwa istnienia” zachęcają do tego, by porzucić lekturę na rzecz eksperymentu w naturze.

Inga Iwasiów przekonująco udowadnia, że eseistykę Brach-Czainy charakteryzuje „symbioza wielkich i małych narracji”, a jej styl i metodę pisania nazywa „narracją szczelinowo-błonową”:

Błona [...] to tyleż coś, co zarasta, ile przerost, inna odmiana rozmnożenia języka, dzikości życia ujętej w rygoru wszechstronnego badania. Można te kategorie uznać za twórczą poetykę, postulat

²⁶Aleksander Nawarecki, „Czarna mikrologia”, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Aleksander Nawarecki, Monika Bogdanowska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 22.

²⁷Eelco Runia, „Obecność”, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki: antologia*, tłum. Elżbieta Wilczyńska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010).

²⁸Jolanta Brach-Czaina, *Dotknięcie świata*, w: *Błony umysłu* (Warszawa: Sic!, 2003), 59.

²⁹Brach-Czaina, *Dotknięcie świata*, w: *Błony umysłu*, 60.

poznawczy i zarazem instrukcję oglądu ja-w-świecie. Strategia szczelinowa ze swej istoty wymaga ciągłych uzupełnień, nie znosi naśladownictwa³⁰.

Narracja szczelinowo-błonowa operuje detalem, konkretem, szczegółem. Zarazem dąży do tego, by uogólniać obserwacje i poszukiwać istoty. Potrzebuje dokładności, którą warto rozumieć wieloaspektowo za Italem Calvino jako cechę przemyślanej konstrukcji (kompozycji), obrazowość (zdolność szczegółowego opisu) i jednoczesną precyzję oraz subtelność języka³¹. Wszystkie te właściwości pisma Brach-Czainy realizują. Calvino, zestawiawszy klasyków kanonu, jak Leopardi, z jemu współczesnymi, między innymi z Marianne Moore oraz poezją nurtu *Dinggedicht*, uświadamia, że najistotniejszą wartość określa ruch pomiędzy nieokreślonością i wielorakością, intelektem i zmysłowością: „Poetą nieokreśloności może być tylko poeta precyzji, który, wyczulony na wszelkie subtelności, niezawodnie i szybko potrafi je wychwycić okiem, uchem, ręką”³². Dokładność polega na wytwarzaniu, wychwytywaniu, opisywaniu i czynieniu nieoczywistych podobieństw i różnic. Drobiną i detal oddziałują równie silnie w procesie krystalizacji, co entropii.

Nieokreśloność i wielorakość prowadzą znów do wyobraźni i tajemniczej atmosfery erotycznej *Ucztę*. Ponieważ Brach-Czaina nie poszukiwała rozkoszy metafory, lecz „istnienia w postaci egzystencjalnego konkretnego”, w wirującym bąku widzieć by mogła – tak przynajmniej twierdzą – materialny przedmiot, który oddziałuje zmysłowo zarówno na dzieci, jak i na filozofa, te pierwsze bawiąc, tego drugiego – drażniąc i rozczarowując. Zabawka z opowiadania Kafki interpretowana poprzez *Szczeliny istnienia* byłaby więc fenomenologicznym obiektem, ponieważ „ma zdolność oddziaływania i koncentrowania na sobie uwagi”³³. Oddziałuje jak *punctum* – przeciwieństwo *studium* ze znanego rozróżnienia Rolanda Barthes’a, tyle tylko, że odnosi się nie do fotografii (czy innego medium sztuki), ale do rzeczywistości.

Odśrodkowy ruch zabawki, który cieszy, nurtuje i niepokoi – jest całkiem „normalny”, charakterystyczny, swoisty. Z perspektywy studiów nad rzeczami właśnie ruch bąka ustanawia relację między rzeczą a podmiotem (ludzkimi i nieludzkimi, bo ruchome obiekty przyciągają zwierzęta). W *Szczelinach istnienia* nie miało jednak dużej wagi, czy bąk jest wyrobem ludzkich rąk albo maszyny, zabawką kolekcjonerską, czy mającym tysiące lat eksponatem muzealnym, ponieważ nie mówi o swoich wytwórcach, właścicielach czy użytkownikach. Rzeczy, zjawiska, obiekty czy elementy przyrody z perspektywy Brach-Czainy nie łączy wiele z przedmiotami-metonimiami tożsamości, losów, charakterów. Obcy jest im status świadectw albo śladów, a co za tym idzie – daleko im do ujęć historycznych, archiwalnych czy biograficznych. W *Błotach umysłu* inaczej: filiżanka przeciwstawiona kubkowi i kulturze korporacyjnej pracy w odizolowanym boksie zachęca do rytuału spotkania w cztery oczy albo chwili refleksji. Przepis na kabaczka po galicyjsku w pomidorach, którym trzeba wyparzyć skórkę, odsyła do mniej niewinnej analogii – tortur, zrywania żywcem skóry rąk. Czarna malwa zestawiona jest – ze

³⁰ Inga Iwasów, „O narracji szczelinowo-błonowej: lekcje pisania na podstawie Jolanty Brach-Czainy”, *Czas Kultury* 1 (2022): 12.

³¹ Italo Calvino, *Wykłady amerykańskie: sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, tłum. Anna Wasilewska (Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2009).

³² Calvino, 71.

³³ Brach-Czaina, *Wiśnia i rozumienie*, w: *Szczeliny istnienia*, 12.

względu na kolor szat – z mistrzynią buddyzmu, a zarazem potem – ze względu na kształt – z ludowymi palmami. Przechadzka rynną wyschniętej rzeki odsyła do refleksji nad atrakcyjnością tego, co martwe, i nad trudnościami, które wywołują zmiany. Skojarzenia Brach-Czainy nie są przypadkowe. Czasem kieruje nimi synestezyjna bądź intelektualna asocjacja (podobieństwo), a czasem paradoksalne odwrócenie, kontrast jukstapozycji (różnica), lecz przed jednoznacznymi odczytaniem chroni kamuflaż nieokreśloności. Spacer zabytkowym traktem wiązał się zapewne z zagraniczną wycieczką, a mistrzyni buddyzmu, która prowadziła kurs medytacji, znana była z nazwiska. Biograficzne sygnatury Brach-Czaina zamazuje i potrzeba osób trzecich, aby je odczytać.

Absorpcja

Metoda pisarska Brach-Czainy w swej istocie jest subtelna, a przy tym typowa dla wszelkich przekształceń figuratywnych. Filozofka zgodnie z tradycją metafizyczną pytała o „możliwości prześwitywania sensu, który wykracza poza fakt fizyczny, choć jest w nim umocowany”³⁴. Przy tym wierzyła w moc transformacyjną i emancypacyjną języka, mimo wszelkich zastrzeżeń dotyczących niewyraźności. Fakt fizyczny wiązała z realistycznym konkretem, doświadczeniem albo przeżytym stanem. Walczewska przypomina:

Świat życia codziennego to żywioł autorki. Nie jest on jednak abstrakcyjny, lecz konkretny, pełen obszarów spoza powagi słów, względnie tabuizowanych. Konkret to jedno z tych pojęć, które Brach-Czaina przeciwstawia filozoficznym abstrakcjom³⁵.

Techniką narracji szczelinowo-błonowej jest absorpcja: wsączenie abstrakcji w konkret, przepełnienie konkretności abstrakcją.

Aby łączyć precyzję z nieokreślonością, Brach-Czaina terminuje wśród twórczyń i twórców sztuki wrażliwych na obiekty egzystencjalne:

Nie sądzę, by trzeba było kogokolwiek przekonywać do aury znaczeń świecącej wokół kielbasy, skoro dobitnie dowiódł tego Rafał Wojaczek. Także Miron Białoszewski umieścił niejedną przedmiot na właściwym miejscu w porządku istnienia. A że filozofowie ociągają się, to nie wina poetów³⁶.

Jeśli wspólnym zadaniem poezji i filozofii jest umieszczanie przedmiotów we właściwym miejscu w porządku istnienia, rzadko bywa to porządek społecznego *status quo*, „zdrowego rozsądku” czy słownikowych definicji. Spośród bliskich Brach-Czainie, sprawdzonych technik poetyckich trzeba wymienić: kontrastowe zestawienie przekształcające się w jukstapozycję, przeskalowanie (wielkości obiektów), fokalizację (zbliżenie i oddalenie), w końcu synestezję. Trzeba też pamiętać, że ogromną rolę w dynamice jej opisów odgrywa składnia.

³⁴Brach-Czaina, *Nie ptaki, ale powietrznicy*, w: *Błony umysłu*, 19.

³⁵Sławomira Walczewska, „Konkret i dotyk”, *Szum* 34 (2021): 35.

³⁶Brach-Czaina, *Wiśnia i rozumienie*, w: *Szczeliny istnienia*, 36.

Mit rodzinny Wojaczka, datowany na 1965 rok, do którego kieruje filozofka, dokonuje obcesowego utożsamienia: „To jest kiełbasa / To jest moja matka jadalna” i tworzy sugestywną wizję mężczyzny/dziecka łaknącego kiełbasy/matki. Jakkolwiek zestawienie głodu i pustki, rozkoszy konsumpcji i dziecinnych seksualnych fantazji nie jest niczym odkrywczym, wiersz Wojaczka uderza pozorną bezpośredniością. Pozorną – bo jukstapozycyjne zestawienie matki i kiełbasy kieruje nie tyle w stronę konsumpcji, ile trywialnego rozwiązania mitu rodzinnego – mitu początku. Przypadek rodzi wielkie nadzieje. Ironia wiersza, który powstał w czasie, kiedy przemysł spożywczy w PRL wpadł w regres, polega także na tym, by łączyć „mój głód dziecinnie” z ekonomią braku i systemu prawa, który dopuszcza się nadużyć w pokazowych procesach: na początku 1965 roku został stracony były dyrektor Państwowych Przedsiębiorstw Miejskiego Handlu Mięsem Warszawa-Północ za przyjmowanie łapówek od kierowników sklepów mięsnych w stolicy. Cztery osoby w tej samej sprawie zostały skazane na karę dożywocia, kilka innych – na krótsze kary³⁷. Widok kiełbasy – przetworzonego, zmielonego mięsa nieoczywistej jakości i różnego pochodzenia – uruchamia egzystencjalne poczucie bylejakości, przypadkowości, beznadziei. Zarazem kiełbasa nie traci statusu obiektu upragnionego, niebezpiecznego. Skłania do ryzyka i uporu, w końcu można przez nią stracić życie.

Pospolita ścierka, obecna w każdym gospodarstwie domowym, skupia uwagę Brach-Czainy, ponieważ „należy do przedmiotów pierwotnych towarzyszących naszemu wysiłkowi egzystencjalnemu budującemu codzienność”³⁸. Nieatrakcyjny wygląd, podobnie jak prozaiczna funkcja ścierki, w filozoficznej medytacji daje wgląd w kwestie ontologii i epistemologii:

Zdarza się przecież, że ktoś zwymiotuje. [...] Wówczas przekonujemy się, że to, co oczyszcza, samo może stawać się odrażające i również wymagać oczyszczenia. Docieramy do procesów nie mających jasnego końca³⁹.

Z codziennej praktyki sprzątnia – pracy, której istotą jest powtarzalność i nietrwałość skutków, można wybrać jedną czynność, zmywanie brudu ścierką i zapytywać nie tylko o nieodwołalność rozpadu materii, ale i towarzyszącą nam nadzieję na wymazywanie przeszłości i oczyszczanie się ze zła. Brach-Czaina kontrastuje język egzystencjalnych pytań (pozornie uniwersalnych i pozornie bezosobowych) z obrazami nasączonej brudem szmaty, które wzbudzają odrazę, choć trudno odmówić im zmysłowości. Perspektywa sensualnej analizy ścierki prowadzona jest „spod lupy”, w bezpośredniej bliskości: tylko tak dostrzeżemy włókna szmaty, czyste i brudne, które „mieszają się i przenikają wzajemnie jak czerń i biel w szarości ścierek”⁴⁰.

Detaliczny opis dotykania czarnej malwy, rośliny polnej, ozdoby wiejskich ogródków, używanej w zielarstwie i przemyśle jako barwnik, przywołuje erosa – bożka poznania i rozkoszy zmysłowej:

³⁷Dariusz Jarosz, „Mięso”, *Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały* 17 (2019): 318–319.

³⁸Brach-Czaina, *Wiśnia i rozumienie*, w: *Szczeliny istnienia*, 14.

³⁹Brach-Czaina, *Powaga ścierek*, w: *Szczeliny istnienia*, 128.

⁴⁰Brach-Czaina, *Powaga ścierek*, 128.

Wystarczy opuszką środkowego palca wodzić powoli po koronie kwiatu, po falistym okręgu, bez końca. Z początku to może wydawać się trudne, bo wymaga skupienia. Nie dotykamy przecież sztywnej obręczy, tylko chwiejnego brzegu zachodzących na siebie płatków kwiatu. Stopniowo udziela się nam łagodność ruchu, a szum zbędnych myśli oddala. Wszelkie zachowania nieostrożne i gwałtowne są nieskuteczne, a ze względu na malwę trzeba je nazwać brutalnymi, bo powodują destrukcję, a nawet nieodwracalne zniszczenia. Nie można płatków malwy ścisnąć między palcami. Do wtajemniczenia w malwę i doświadczenia wyzwalającej mocy dotknięć prowadzić może tylko kontakt subtelny, Najlepiej gdy wzorem dla ruchu palców jest stąpanie owadów odnóży, które przemykają po płatkach, nie zostawiając śladów⁴¹.

Choć malwa i vulva rymują się, subtelność języka Brach-Czainy zachęca nie tyle do metonimicznego uobecnienia czy utożsamienia, ile do efektu montażu prześwitujących, nakładających się na siebie obrazów. Obcowanie z malwą/vulwą celowo opisane jest z perspektywy neutralnego „my”, co zaciera tożsamość, uwieloznacznia akt. Tak właśnie detaliczny opis wytwarza nieokreśloność, a podobieństwo i różnica wirują na wspólnej osi poznania.

⁴¹Brach-Czaina, *Czarna Malwa*, w: *Błony umysłu*, 50.

Bibliografia

- Borzym, Stanisław. *Obecność ryzyka: szkice z filozofii powszechnej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 1998.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Błony umysłu*. Warszawa: Sic!, 2003.
- – –. „Kabaczek, piasek, liście, pazury”. *Res Publica Nowa* 11 (2001): 50–55.
- – –. „Powaga ścierek”. W: *Szczeliny istnienia*, 127–128. Kraków: eFKa, 2006.
- – –. „Wiśnia i rozumienie”. W: *Szczeliny istnienia*, 7–21. Kraków: eFKa, 2006.
- Calvino, Italo. *Wykłady amerykańskie: sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*. Tłum. Anna Wasilewska. Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2009.
- Carson, Anne. *Słodko-gorzki eros*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2020. <https://www.worldcat.org/title/1241588626>.
- Cyranowicz, Maria. „Wkroczenie w tajemnicę”. *Teksty Drugie* 5 (1996): 101–104.
- Derrida, Jacques. „Biała mitologia: metafora w tekście filozoficznym”. Tłum. Wiktoria Krzemień. *Pamiętnik Literacki* 77/3 (1986): 283–318.
- „Estetyka pragnień : praca zbiorowa | WorldCat.org”. Dostęp 7 listopad 2022. <https://www.worldcat.org/title/19998545>.
- Grochowski, Grzegorz. *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Iwasiów, Inga. „O narracji szczelinowo-błonowej: lekcje pisania na podstawie Jolanty Brach-Czainy”. *Czas Kultury* 1 (2022): 8–16.
- Jarosz, Dariusz. „Mięso”. *Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały* 17 (2019): 313–330.
- Kafka, Franz. „Bąk”. W: *Opowieści i przypowieści*, tłum. Lech Czyżewski, Roman Karst, Alfred

- Kowalkowski, Juliusz Kydryński, Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, Anna Wołkowicz, Jarosław Ziółkowski, 477. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Latos, Grażyna. „Krząctwo”. W: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. Katarzyna Czczot, Agnieszka Mrozik, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Anna Nasiłowska, Monika Rudaś-Grodzka, Ewa Maria Serafin, Barbara Smoleń, Kazimiera Szczuka, Agnieszka Wróbel, 253. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- – –. „Szczeliny istnienia”. W: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. Katarzyna Czczot, Agnieszka Mrozik, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Anna Nasiłowska, Monika Rudaś-Grodzka, Ewa Maria Serafin, Barbara Smoleń, Kazimiera Szczuka, Agnieszka Wróbel, 523. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- Lisowska, Katarzyna. *Metaforyczność w dyskursie genderowym polskiego literaturoznawstwa po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 2019.
- Michałowska, Marianna. „Filozofia w edukacji wizualnej: «Błony umysłu» jako ćwiczenie z fotografii”. *Czas Kultury* 1 (2022): 85–98.
- Nawarecki, Aleksander. „Czarna mikrologia”. W: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Aleksander Nawarecki, Monika Bogdanowska, 9–24. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- – –. *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- Runia, Eelco. „Obecność”. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki: antologia*, tłum. Elżbieta Wilczyńska, 75–123. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Rybarkiewicz, Dorota. *Metafora w działaniu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.
- Szymańska, Beata. „Problem zła i ścierka do podłogi”. *Dekada Literacka* 5/6 (1999): 17–18.
- Walczeńska, Sławomira. „Konkret i dotyk”. *Szum* 34 (2021): 32–38.

SŁOWA KLUCZOWE:

Anne Carson

sensualność

JOLANTA BRACH-CZAINA

mikrologia

detal

ABSTRAKT:

Artykuł omawia pisarstwo i filozofię Jolanty Brach-Czainy, wiążąc je z projektem mikrologii i sokratejską majeutyką. Poetologiczna refleksja nad działaniem detalu, pracy podobieństwa i różnicy, w najważniejszych utworach (*Sofie, Szczelinach istnienia, Błonach umysłu*) wydobywa dwie tendencje myśli Brach-Czainy: poszukiwanie tekstowego „przedstawicielstwa znaczenia” i zmysłowego opisu „drobin bytu”. Artykuł omawia ambiwalentne podejście filozofki do metonimii i synekdochy oraz charakteryzuje styl pisarstwa, który łączy skupienie na niepozornym detalu oraz niekonkluzywność paradoksów. Kluczową cechą poetyki Brach-Czainy jest absorpcja konkretności i abstrakcji, wywołanie jednoczesnego efektu dokładności i nieokreśloności. Projekt Brach-Czainy wiele łączy z poetologicznymi refleksjami Itala Calvina oraz, przede wszystkim, Anne Carson. Ich równoległa droga w poszukiwaniu istoty poznania i języka poetyckiego doprowadziła do sokratejskiej teorii erosu.

SOKRATES

figuratywność

metonimia

eros

M E T A F O R A

NOTA O AUTORCE:

Lucyna Marzec – adiunktka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, redaktorka „Czasu Kultury”, członkini Rady Naukowej Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci Kulturowej UAM oraz Life Writing Working Group. Publikuje artykuły z zakresu Life Writing, krytyki feministycznej i życia literackiego XX wieku. |

(Nie)wpływowe detale w opowiadaniu*

Domenico Talia

ORCID: 0000-0003-1910-9236

*Tekst ukazał się w piśmie internetowym „Patria Letteratura. Rivista internazionale di lingua & letteratura” 10.09.2013, zob.: <http://www.patrialetteratura.com/i-dettagli-ininfluenti-in-un-racconto/>.

W fałdach opowieści często można natrafić na skrywane (skrywające się) szczegóły, które wydają się nam nieistotne. Detale, pozornie bezużyteczne, potrafią jednak wzbogacać narrację, ukazując ją jako prawdziwszą, pełniejszą, bardziej znaczącą i przez to piękniejszą.

Kto czyta opowiadanie lub powieść, ten śledzi akcję, by w pełni zrozumieć, jak przedstawiana historia lub historie rozwijają się, próbując uchwycić ich sens i cel. Czytelnik jest prowadzony przez słowa, a wraz z nimi przez własną wyobraźnię, by „wykraść” autorowi jego historię, by przeżyć ją jak najlepiej, w sposób, który jest najbardziej z nim kongenialny. Bohaterowie spotykają się, całują, kłócą, czasem walczą, nawet do śmierci. Urywki (nasycone detalami) ukazują się i z wolna ich detale odsłaniają się naszym umysłom, wnikając w uwagę czytających. Pojawiają się droga lub góra, plaża lub śnieg, świąteczny tłum lub smutna kobieta przechodząca samotnie przez ulicę albo po prostu siedząca w oczekiwaniu w brudnej dworcowej poczekalni.

Często, pożerając opowieść, jesteśmy zaabsorbowani uważną lekturą tych wszystkich szczegółów, które wydają nam się ważne, ponieważ nie chcemy przegapić istotnych aspektów głównej ścieżki narracyjnej, którą autor skonstruował, aby nią poprowadzić nas, biernych z pozoru odbiorców, w rozwijaniu swojej narracji. Czytamy i czasem z konieczności lub z braku uwagi przeoczamy drobne szczegóły, które od czasu do czasu pojawiają się w zdaniach, gdy je dekodujemy. Detale wsunięte między wiersze, które wertujemy, by dotrzeć do końca akcji, do myśli bohatera, jedynie uzupełniają strony znajdujące się przed nami. Jednak wiele drobiazgów, któ-

re narrator stawia na drodze czytelnika i o które ten może się potknąć, nie zawsze jest czymś marginalnym, drugorzędnym, nawet jeśli na pierwszy rzut oka takie się wydają. Skoro tam są, to musi być tego powód, o czym mówi maksyma Moski dei Lambertiego [średniowiecznego polityka włoskiego – P.G.]: „Còsa fatta capo ha” (rzecz zrobiona nie może być cofnięta).

Są małe przerwy w akcji, minimalne przestrzenie, w których opowieść zdaje się zwalniać, by lepiej oddychać, by zatrzymać, tylko na chwilę, godniej kroczące wydarzenia, i poświęcić się wglądom pozornie marginalnym, błahym, których jednak nigdy nie brakuje w powieści, w opowiadaniu, czy to długim, czy krótkim.

Są to mikrowtrącenia, które rozpraszają czytelnika, pokazują mu małość, niuans, szczególik. Zmuszają go do odwrócenia uwagi od wątku narracyjnego i przeniesienia spojrzenia na „prawie nic”, które oświetla małe zdarzenie, być może beużyteczne, nie decydujące, ale rozkoszne¹ w swojej nieistotności.

Pióro, które toczy się i zatrzymuje na krawędzi stołu, kropla kawy, która spada i rozlewa się na podłodze, okrągła i czarna. Nagły podmuch wiatru, który wicherzy włosy małej dziewczynki. Woń kobiecych perfum, który delikatnie odczuwa idący obok chłopak. Małe, stare drzwi otwierające się przed bohaterem. Białe kropki na niebieskim krawacie zawiązanym po angielsku. Wszystkie rzeczy, które nie zmieniają biegu wydarzeń, nie mają siły, by dokonać zmiany w kierunku opowieści. Szczegóły, które czasem pozostają w tle, a niekiedy uderzają nas i nie możemy o nich zapomnieć. Niektóre z nich nabierają w naszych umysłach znaczącej wartości, inne zaś gubią się wśród słów i, przynajmniej w naszych oczach, znikają, jakby nie miały żadnej sfery odniesienia – przedmiotu, faktu, cechy – do której mogłyby się odnosić, żadnego znaczenia do przekazania.

W *Don Kichocie* „manierka przy siodle”, którą Sancho Pansa trzyma zawieszoną na swoim osiołku, nie zmieni wydarzeń, w które Miguel de Cervantes wciąga swojego bohaterskiego rycerza, podobnie jak „liczne ptaki, które figlarnie witały świt nowego dnia”, nie będą w stanie zmienić dnia naszych dwóch bohaterów. Jednak te szczegóły, jak również opis „całej rozczochranej” głowy Sancha, stojącego nad swoim pozornie martwym panem, mają nam przypomnieć, że życie, nawet to opowiadane, nie składa się tylko z epickich, heroiczych gestów, ale wyraża się również poprzez drobiazgi.

Drobne rzeczy, takie jak „czarne guziki” na „zielonej płóciennym marynarce” młodego Karola Bovary’ego, gdy przybywa do klasy, czy „nagie gałęzie jabłoni” i „ciemnofioletowe plamy” na francuskiej wsi bądź „atłasowe oprawy książek”, których Emma delikatnie dotyka. Wszystko to, czego nie oszczędził nam Flaubert, a co jednak nie uchroniło Madame Bovary od śmierci spowodowanej zatruciem arsenikiem. Ten sam los z pewnością spotyka „skrzypiące trzewiki” Matwieja w drodze do Stiepana Arkadiewicza czy „prezbiteriańskie oczy” Kitty, która patrząc na Annę Kareninę i hrabiego Wrońskiego, uświadamia sobie, że jej „ruina się dokonała”.

¹ Domenico Talia zdradza niekiedy swe zainteresowanie teoriami Rolanda Barthes’a, stąd zestawienie tego fragmentu tekstu z opisywaną przez Francuza przyjemnością tekstu wydaje się zasadne.

A jeśli takie szczegóły znajdujemy w literackiej klasyce, to oczywiście nie mają one wartości tylko tu. Wystarczy otworzyć na chybił trafił *Kłamstwo i czary* i zauważyć, jak Elsa Morante opisuje w swojej pięknej sadze „pieśń dzwonu” słuchaną przez bohatera, „stopę wsuniętą w pantofelek”, którą kołysał Eduardo, czy nawet „postrzępione sznurki” torebki matki.

Mówiąc słowami Rolanda Barthes'a, mamy do czynienia z małymi „zbytiami” narracji, pozornie bezużytecznymi elementami, które mają cel estetyczny, ale nie tylko taki. Są to najwyraźniej (nie)znaczące „skrawki”, które mogą odgrywać rolę w semantyce narracji. Znaczenie, które żyje małymi widzeniami i nie zawsze jest łatwo lub bezpośrednio uchwytnie, ale które, w formie eksplicytnej lub implicytnej, istnieje. Powtarzając słowami Barthes'a: „...właśnie w tym momencie, w którym detale powinny bezpośrednio denotować rzeczywistość, nie robią nic więcej, bez mówienia o tym, jak tylko ją oznaczają” („...proprio nel momento in cui quei dettagli dovrebbero denotare direttamente il reale, non fanno altro, senza dirlo, che significarlo”).

Wszystkie drugorzędne detale, z pozoru nieistotne, są marginalne dla wielkiej semantyki narracji. Kompozycja opowieści poradziłaby sobie bez nich bez problemu, wyglądając na sytą i zdrową niczym nienaganny dżentelmen w eleganckim szarym garniturze. A jednak te właśnie niuanse ubarwiają historie, przydają drobnych ozdób szarej sukience, czynią narrację bardziej niechlujną lub krągłą, czasem przyjemną, czasem bardziej gorzką, prawdziwszą lub mniej prawdopodobną. Jednym słowem, dokładnie tak, jak w życiu.

Detale, na nieszczęście dla nich, znajdują się bardziej w obszarze opisu niż narracji, jawią się jako rama, a nie obraz, a jednak to poprzez nie literacki opis snuje narrację o świecie, o ludziach, ich drobnych przyzwyczajeniach, ukrytych niepokojach, uczuciach, wiążąc akcję ze znaczeniem. To małe kwiaty, kolorowe i pachnące, które mogą wywracać (powstrzymywać) spieszącą się narrację. Drobne żywe elementy, które, gdyby je wyciąć, przekreślić, z powodu swej intymnej skromności nie protestowałyby, ale dobrze, żeby czytelnik nie traktował ich jedynie jako „cukru składniowego”².

tłumaczył Paweł Graf

² Termin – wł. *zucchero sintattico* – stworzony przez angielskiego informatyka P.J. Landina. Jest związany z konstrukcją języka programowania, jej ekspresją, która to konstrukcja nie ma wpływu na funkcjonalność, ale ułatwia „słodki”, przyjemniejszy odbiór tegoż języka.

SŁOWA KLUCZOWE:

PRZYJEMNOŚĆ TEKSTU

detal w literaturze

teoria lektury

ABSTRAKT:

Szkic jest wyrazem uznania dla lektury, która dostrzega drobne elementy tekstu, jego świata przedstawionego. Przeciwwstawiając sobie czytelnika, podążającego za główną linią opowieści, a zatem zanurzonego w akcję, temu odbiorcy, który się zatrzymuje, by przyglądać się detalom skrytym w fałdach utworu, widzi w tym drugim kogoś, kto w pełni odczuwa literacki sens. Kogoś, kto w dziele potrafi zauważyć analogon życia.

NOTA O AUTORZE:

Domenico Talia – profesor inżynierii komputerowej na Uniwersytecie w Kalabrii, bada między innymi tworzenie i funkcjonowanie modeli wiedzy nowej generacji, obecność i specyfikę informacji w chmurze, narzędzia służące modelowaniu; jego indeks cytowań w Google Scholar przekracza 9000 pozycji. Ukończył fizykę, bardziej jednak pasuje do niego powiedzenie: człowiek renesansu. Niejako „na boku” tworzy literaturę piękną: *Il sole e il sangue* (*Słońce i krew*, opowiadania, 2014), *Il colore del cielo e altre ipotesi* (*Kolor nieba i inne hipotezy*, opowieści, 2017), *Brevi finestre* (*Krótkie dialogi, notatki i fragmenty*, 2020). Na „drugim boku” zajmuje go obszar humanistyki, w tym obszarze wypowiada się krytycznie, czego przejawem jest tłumaczony szkic: *I dettagli (in)influenti in un racconto*.

Cerber i inni.

Potwory w *Boskiej komedii*

Lorenzo Montemagno Ciseri

ORCID: 0000-0001-6267-1043

Wprowadzenie¹

Myślę, z tego wszystkiego co wiem, że w Raju panuje najlepsza atmosfera, ale to w Piekło jest najlepsze towarzystwo.

Benjamin Wade²

Najbardziej wyraziste wspomnienie o *Boskiej komedii* Dantego, które zachowałem przez lata, od licealnych ławek do „przeпоconych papierów”³ uniwersyteckich, to pamięć ogromnego arcydzieła, które zawsze tak było mi przedstawiane, ale tylko w teorii, tylko na papierze:

¹ Lorenzo Montemagno Ciseri jest autorem dwóch książek o Dancem, w których analizuje potwory zamieszkujące dantejskie światy. Są to: *Mostri: la storia e la storie*, (Roma: Carocci editore, 2018) oraz *Cerbero e gli altri. I mostri nella Divina Commedia* (Roma: Carocci editore, 2021). Przetłumaczone fragmenty pochodzą z książki drugiej, są to odpowiednio: *Wprowadzenie* (s. 9–15) oraz obszerne partie (od *Trzech bestii* do *Meduzy*) piekielnego rozdziału trzeciego: *I mostri della Commedia: Inferno* (s. 47–61). Całość rozdziału przedstawia się następująco: *Trzy bestie, Charon, Minos, Cerber, Erynie (Furie) i Meduza, Minotaur, Centaury, Harpie, Gerion, Skazańcy, Diabły Malebranche'a, Węże i Kakus, Giganci, Lucyfer* (s. 47–89). Dantejskie prace Ciseriego nie były dotąd tłumaczone na język polski (prawdopodobnie jest to pierwsza w ogóle translacja tekstu włoskiego badacza).

Dodatkowe uwagi o charakterze kulturowym pochodzą od tłumaczy. Przytaczane fragmenty *Boskiej komedii* pochodzą najczęściej z tłumaczenia Jarosława Mikołajewskiego, który to przekład uchodzi za niezbyt zgrabny literacko, natomiast wierny oryginałowi (Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. Jarosław Mikołajewski [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021] – dalej jako JM) lub z nieco lepszego artystycznie, natomiast znacznie mniej dokładnego przekładu Aliny Świdorskiej (Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. Alina Świdorska [Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2018] – dalej jako AŚ).

² Autor lokalizuje źródło cytatu za: Arthur MacArthur, *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction* (Boston: Press of Geo, 1885), 500.

³ Wł.: *sudate carte* (spoczone karty) – idiom oznaczający wykonanie ciężkiej pracy, tutaj tyle, co wymagające studia uniwersyteckie.

arcydzieła, które pozostało dla mnie całkowicie niejasne w praktyce codziennej nauki. Jawiło mi się niczym rozłożone na części ciało, którego kawałkami były słynne cytaty („fatti non foste a viver come bruti”⁴; *Piekło* XXVI 119), powtarzane sugestie („e caddi come corpo morto cade”⁵; *Piekło* V 142) i słynne imiona (Wergiliusz, Beatrycze, Paolo i Francesca), które na próżno próbowałem poskładać na nowo, jak cierpliwy paleontolog czyniący to ze skamieniałymi kośćmi pradawnego wymarłego stworzenia. Dziеляcy mnie od tego dzieła dystans, spowodowany pasywną i błędnie ukierunkowaną nauką szkolną, został częściowo tylko zniwelowany przez wspomnienia o chichocie rozbrzmiewającym między ławkami szkolnymi, gdy odczytywano pozbawione granic oraz przyzwoitości wulgarne i niemoralne fragmenty dzieła (w dosłownym i nieliterackim sensie tych słów). Gdy na przykład diabeł Barbariccia dowodzi przemarszem swoich towarzyszy, Dante mówi: „avea del cul fatto trombetta”⁶ (*Piekło* XXI 139), albo gdy opisuje „l’unghe merdose”⁷ Taidy, tuż przed nazwaniem jej „puttana”⁸ (*Piekło* XVIII 131, 133). Były to nieliczne ustępstwa, na które chętny do nauki, ale znudzony długimi peryfrazami i męczącą egzegezą tekstu nastolatek pozwalał sobie podczas niekończących się godzin lekcyjnych. Dużo, by nie powiedzieć: wszystko, zmieniło się kilka lat później, gdy podczas swojego doktoratu z historii nauki odkryłem teratologię, fascynującą dziedzinę biologii zajmującą się badaniem potworności i morfologicznych nieprawidłowości żywej istoty. Daleki od przerażenia nimi – być może dlatego, że byłem zaprawiony młodzieńczymi lekturami Edgara Allana Poe’go, Howarda Phillipsa Lovecrafta, Stephena Kinga i Clive’a Barkera – zacząłem mój świat zaludniać potworami. Gdziekolwiek się obracałem i gdziekolwiek poszukiwałem informacji do badań, coś lub ktoś mi o nich opowiadał. Działo się ze mną to samo, co – jak twierdzą Lorraine Daston i Katharine Park⁹ – działo się z nimi, gdy we wstępie do książki *Meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo* przyznały, że tam, gdzie inni uważnie czytają dzieła i autorów, by wyodrębnić z nich poezję, filozofię czy historię naturalną, dostrzegając na tych stronach przekonujące argumenty, one z kolei widziały potwory, ich mnogość i wszechobecność. Oto coś pełzającego, coś obrzydliwego tylko czekało na przebudzenie się, jak wielcy starożytni, którzy zamieszkują ziemskie głębiny w opowiadaniach mojego ukochanego Lovecrafta (zob. il. 1); coś, co zaczęło się poruszać i przemieszczać w mojej nieświadomości.

Z impetem wylały na powierzchnię wszystkie monstra, które nagromadziły się podczas pasywnej, nieświadomej i wieloletniej nauki w wieku młodzieńczym. Jak zombie George’a Andrew Romera, wyłaniające się z ziemi ze swoich grobów, tak wspomnienia młodzieńczych potworów wynurzały się z najskrytszych zakamarków mojej szkolnej pamięci. Dziwne potwory z cudownego Orientu, o których wspomina się we wstępie do podręcznika geografii, olbrzymy Luigi’ego Pulciego i François Rabelais’go: Morgante i Pantagruel, opisane w literaturze, i oczywiście Dantejskie potwory z *Boskiej komedii*. Jaka szkoda – uważałem i jako wykładowca nadal

⁴ „Nie zostaliście zrobieni, żeby żyć jak bestie” [JM]; „na toście żywi, by mądrość i cnotę // znać, nie zaś być jak bezduszne stworzenia!” [AŚ].

⁵ I upadłem, jak upada martwe ciało [JM].

⁶ A on z dupy zrobił trąbkę [JM].

⁷ Zastrane paznokcie [JM].

⁸ Kurwa [JM].

⁹ Zob.: Lorraine Daston, Katharine Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo* (Roma: Carocci editore, 2000), 9.

uważam – że moi ówcześni nauczyciele, których do dziś wspominam z sympatią i szacunkiem, nigdy nie przekazali nam wiedzy wymaganej przez ministerialny program nauczania poprzez pryzmat potworów, wykorzystując ich ciekawą perspektywę! Ale może jeszcze nie wszystko stracone. Miałem rzadką okazję, aby się zrehabilitować i nadać sens godzinom pracy spędzonym nad długimi pieśniami Dantego. Mogłem ponownie przeczytać *Boską komedię*, a w szczególności *Piekiełło* i *Czyściec*, spoglądając na wszystkie potwory, które ją zaludniają i które wciąż tam były, czekając tylko, by ktoś je wysłuchał i odkrył cały ich urok oraz wrodzoną charyzmę. W skrócie: mniej poezji, a więcej potworów. Niech nikt się nie obraża, a tym bardziej osoby zajmujące się twórczością Dantego – dzieło stworzone przez Dantego Alighieri jest uniwersalną klasyką, należy do ludzkości, jestem jednak przekonany, że nie ma nic kontrowersyjnego w tym, iż analizuje się je z punktu widzenia historyka teratologii. Podobnie jak – by podać tylko jeden paradygmatyczny przykład – rumuński fizyk i eseista Horia-Roman Patapievici w swojej książce *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*¹⁰, proponujący osobistą i oryginalną lekturę dantejskiego świata.

Jeżeli miałbym myśleć o świecie Dantego, nie brałbym pod uwagę tylko doskonałej architektury poetyckiej¹¹, a przynajmniej nie tylko, ale bardziej trywialnie – jego cudowną podróż do innego świata i do wszystkich fantastycznych stworzeń, z którymi się zetknął.

I z pewnością najbardziej fascynującą częścią tej podróży nie jest ta, w której zostaje wzięty pod opiekuńcze skrzydła ukochanej, osiągając boską chwałę, w blasku i w świetle, w miłości oraz niebiańskiej harmonii. Nie: prawdziwa podróż, prawdziwa przygoda, która sprawia, że widzowie gromadzą się w sali, jest reprezentowana przez zejście do podziemi i częściowo, być może, wstąpienie do czyśćca. Z mojego z punktu widzenia piekiełło w ogóle, a szczególnie to u Dantego, jest również *par excellence* miejscem życia postaci teratomorficznych i teratogennym w najwyższym stopniu ze względu na samą swoją konstrukcję. Tutaj wszystko potwornieje, wszystko jest zniekształcone w świetle siarczanych płomieni, diabły, potępieńcy, strażnicy piekielnych kręgów; ci, którzy za życia byli potworami, w tym miejscu stają się nimi jeszcze bardziej, a ci, którzy nimi nie byli, zmieniają się pod względem formy i ducha. Zapuszczanie się w głąb ziemi, tak jak i w głąb ludzkiej duszy, prowadzi zawsze i jedynie do konkluzji, którą tak dobrze podsumowują ostatnie słowa, jakie Joseph Conrad wkłada w usta zaniepokojonego Kurtza w niedoścignionym finale *Jądra ciemności*: „Zgroza! Horror!”¹². Dante bowiem, mimo różnic, wydaje się postępować tak jak Charles Marlow, protagonista powieści Conrada, kiedy opowiada, że w dzieciństwie pasjonował się mapami geograficznymi: przyglądał im się godzinami, a tam, gdzie widział puste miejsca, kładł palec i mówił: „Kiedy dorosnę, to tam pójdę”¹³. Dante-poeta opowiada nam o postaci Dantego, bohatera jego *Boskiej komedii*, który podejmując swą niezwykłą podróż, wydaje się zatrwożony i przestraszony, który często traci zmysły i źle znosi mdlące zapachy, agonialne krzyki, widok agonii i wiecznych tortur. Jednocześnie wydaje się bystry i świadomy sposobu, w jaki porusza go stworzona wokół niego choreografia. To nas bardzo fascynuje prawdopodobnie dlatego, że zdecydowaliśmy się, podobnie

¹⁰Horia-Roman Patapievici, *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?* (Milano: Bruno Mondadori, 2006) [*Oczy Beatrice. Jak naprawdę wyglądał świat Dantego?*].

¹¹Wł.: *massimi sistemi* – wielkie idee filozoficzne, najważniejsze koncepty; tutaj: podstawowy układ, szkielet.

¹²Joseph Conrad, *Cuore di tenebra* [*Jądro ciemności*] (Milano: Mondadori, 2000), 246.

¹³Conrad, 17.

jak Alicja, zejść do „krainy czarów” i pozostać w niej, aby zobaczyć, jak głęboko sięga królicza nora. Ogólnie rzecz biorąc, Dante nie różni się zbytnio od postaci Lewisa Carrolla – trochę dziecka, skłonnego do zachwytu i zdziwienia, które podąża za duchowym przewodnikiem do „innego” świata i dla którego ogród staje się puszczą, a dziura w ziemi bramą do podziemi. O podwójnej roli Dantego, dorosłego i dziecka zarazem, informują nas pouczające refleksje Umberta Saby¹⁴:

Tylko tam, gdzie małe dziecko i męczyzna współistnieją, w formach tak skrajnych, jak to tylko możliwe, w tej samej osobie, dokonuje się – pośród wielu wspomagających okoliczności – cud: rodzi się Dante. Dante jest małym dzieckiem, nieustannie zdumiewającym się tym, co przytrafia się temu „wielkiemu człowiekowi” (dorosłemu); stanowią ono i on naprawdę „dwa w jednym”. Zobaczcie, jak mały Dante wzdycha, krzyczy, cieszy się, drży z przerażenia i (symulowanego) strachu, egzaltuje się, popisuje, jest niepoważny, raduje się niezwykłymi rzeczami, które dzięki niemu wydarzyły się Dantemu w długiej szacie oraz z brodą! I jak go bawią te nagrody i kary (przede wszystkim te kary), te diabły i anioły, ci „uprzejmi tragarze”, ci żywi i ci umarli bardziej żywi niż ci żywi! Czyż można by się spodziewać większego przyjęcia, większych luminacji? Przeciwno niemu, a jednak zjednoczony z nim, Dante; Dante jako osoba kompletna, czyli mąż, ojciec, wojownik, stojący na uboczu, nieszczęśliwy i dumny wygnaniec; Dante ze wszystkimi ogromnymi pasjami swojej epoki i wieku dojrzałego, walczący z innymi i (mniej) z samym sobą, którym fakty zawsze udowodniały, że się mylą, tym bardziej przekonany, że zawsze ma rację, i dlatego zawsze z otwartymi oczami, omamiony nienawiścią i miłością.

Czytając *Piekieło* Dantego, odkrywa się, bada i poznaje cień, zarówno osobisty, jak i ponadosobowy, tak zwaną ciemną stronę, antytezę światła, która – z całym szacunkiem dla sagi *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa – była koncepcją rozważaną przez Carla Gustava Junga we wczesnych dekadach XX wieku. W pierwszym znaczeniu cień każdego z nas, czyli wszystko to, co negatywne w jednostce i w ludzkości, oraz cień absolutny, czyli wszystko to, co negatywne w istnieniu, zatem to, co dość trywialnie można nazwać złem. W tym drugim znaczeniu cień nabiera konotacji archetypowego obrazu, tak starego, jak sam człowiek, tak samo jak archetypowymi podmiotami są potwory i wyobrażenia o potworze, obecne w każdej epoce i w każdym społeczeństwie. I tak jak cień nie może istnieć bez światła, tak potwór nie może istnieć inaczej, jak tylko w przeciwstawieniu wobec tego, co normalne, w grze refleksów, obrazów i samookreślających się realiów. Gdy jednak szukamy dreszczyku emocji, gdy w obliczu czegoś przerażającego zakrywamy oczy dłońmi, ale rozchylamy palce na tyle, by móc przez nie spojrzeć, to wtedy właśnie atrakcyjność cienia, ciemnej strony, bierze górę nad nami. Dla Junga, który chyba nie byłby aż tak tym zaskoczony, nie jest więc przypadkiem, że obrót gadżetami związanymi z *Gwiezdnymi wojnami* opiera się głównie na postaci złego Dartha Vadera albo że w kultowym serialu telewizyjnym, takim jak *Breaking Bad* Vince’a Gilligana, niemal nie zdając sobie z tego sprawy, stajemy ze spokojem po stronie czarnego charakteru Waltera Hartwella White’a (zob. il. 2).

Jakkolwiek by na to patrzeć, to dokładnie od siedmiuset lat *Boska komedia* jest nieustannie atrakcyjna i podporządkowuje nas oraz kulturę światową swej sugestywnej mocy. Tekst,

¹⁴Umberto Saba, *Tutte le prose* (Milano: Bruno Mondadori, 2001), 13–14.

który zyskał natychmiastowy rozgłos i szybko się rozprzestrzenił w manuskryptach, o czym świadczą liczne XIV- i XV-wieczne rękopisy, które do nas dotarły w ilości egzemplarzy nie mającej sobie równych dla tego okresu, zbliżonej nakładom *Biblii*. Pozwólcie mi na ten frazes, a raczej na spostrzeżenie: jak wszystkie wielkie dzieła klasyków, tekst ten przemierzał wieki z praktycznie niezmiennym powodzeniem, z zauważalną jednak asymetrią w pomyślności, jakie stopniowo uzyskiwały jego pieśni. Nie da się zaprzeczyć, niezależnie od tego, z jakiego punktu widzenia rozpatrujemy tę kwestię – i tu odnoszę się do tego, co zostało powiedziane wcześniej o zniewalającej mocy cienia – że z powodu pewnego rodzaju temporalnej selekcji *Piektło* z całej trójki najlepiej wytrzymuje zmiany paradygmatów kulturowych. Do dziś jest to najśłynniejsza część dzieła, w szkołach najczęściej studiowana, a dla nas z pewnością najbardziej sugestywna, tętniąca życiem i nasycona kolorami. Wszystko to kosztem *Czyścica*, ale przede wszystkim *Raju*, którego pierwotne znaczenie zostało stopniowo (i niestety) zatracone. Albo ze względu na opinię niektórych wybitnych historyków literatury, takich jak na przykład Francesco De Sanctis, który wskazał na (rzekomą) monotonię *Raju* jako pieśni mało atrakcyjnej i mało interesującej dla czytelnika; albo też dlatego, że – jak twierdzi Umberto Eco w *Scritti sul pensiero medievale*¹⁵, który podobnie jak Thomas Stearns Eliot uważał *Raj* za najwybitniejszą ekspresję poetycką Alighieriego – utraciliśmy narzędzia filozoficzne, by docenić jego głębokie znaczenie, odniesienia do metafizyki światła i te kanony estetyczne, typowe dla średniowiecznej poetyki, które czynią z niego arcydzieło. Dlatego *Piektło* – jak już powiedziano i jak to jeszcze będzie argumentowane we wnioskach do tego tomu – dzięki pewnym swoim cechom szczególnym, niekoniecznie i nie tylko o charakterze poetyckim czy stylistycznym, było w stanie przetrwać te siedemset lat „sì come colui che leggerissimo era”¹⁶, jak to ujął Giovanni Boccaccio, czy może raczej z taką samą zwinnością, z jaką poeta Guido Cavalcanti wykonał skok, aby uwolnić się od kompanii molestujących go w *Dekameronie*. Mimo że temat nie jest łatwy, *Piektło* Dantego docierało do nas z łatwością, ponieważ zawiera pewne fundamentalne elementy, które jednoznacznie przykuwają i zawsze przykuwały naszą uwagę. Przede wszystkim przygody i niebezpieczeństwa, nieoczekiwane spotkania i zwroty akcji, krótko mówiąc: „dreszczyk emocji, groza i przerażenie”, jak to ujął Cattivik¹⁷, kanibalizm i obfite dawki *splatter*¹⁸ na granicy złego smaku, nie mówiąc już o rzekach krwi i bardzo dużej liczbie potworów. Ale historia podróży do podziemi jest znacznie starsza niż *Boska komedia* i zanim zatrzymamy się na analizie monstrualnych figur, które ją zaludniają, warto zrobić małe podsumowanie¹⁹.

¹⁵Umberto Eco, *Scritti sul pensiero medievale* (Milano: Bompiani, 2012).

¹⁶Tak jak ten, który był najlżejszy.

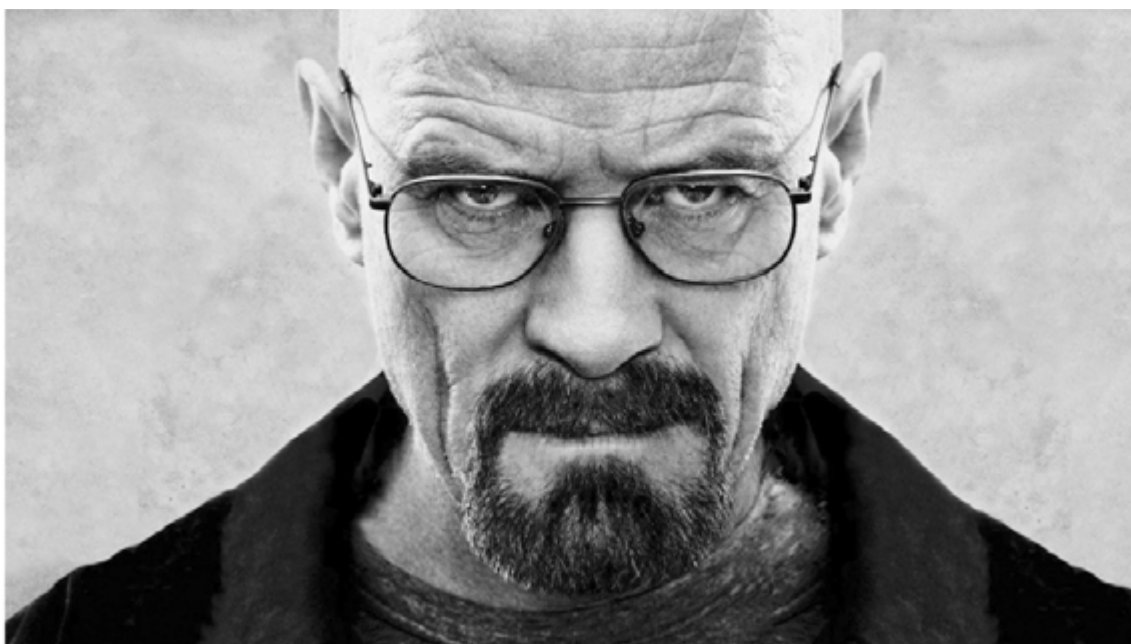
¹⁷Cattivik jest bohaterem komiksów ukazujących się we Włoszech od 1965 r., seria została stworzona przez Franco Bonviciniego, autorem ilustracji jest Luca Silvestri. Postać tę Ciseri omawia w rozdziale ostatnim, tutaj nietłumaczonym.

¹⁸*Splatter* – określenie tych dzieł, pełnych przemocy, w których krew leje się strumieniami, rozbryzgując na wszystkie strony.

¹⁹My natomiast od razu przechodzimy do części trzeciej książki Ciseriego.



Ilustracja 1. Cthulhu – bluźniercze bóstwo z cyklu opowieści o tej samej nazwie wymyślonego przez Howarda Phillipsa Lovecrafta. Źródło: Piselli, de Zigno, Morrocchi (1991, s. 167)



Ilustracja 2. Walter White (grany przez Bryana Cranstona), bohater kultowego serialu *Breaking Bad* (2008–2013). Źródło: <https://hipertextual.com/2013/10/cerebro-regulacion-moral>

Potwory *Boskiej komedii*: Piekło

Hey now, all you sinners / Put your lights on / Put your
lights on / Hey now, all you lovers / Put your lights on / Put
your lights on / [...]

Cause there's a monster / Living under my bed / Whispering
in my ear / And there's an angel / With a hand on my head /
She says I've got nothing to fear.

Santana ft. Everlast, *Put Your Lights On*²⁰

Gdy przystępujemy do badania potwornych postaci zaludniających²¹ *Boską komedię*, jedną z pierwszych rzeczy, która nas zaskakuje, jest odkrycie, że pomimo ich masowej obecności od pierwszych kantyków poematu słowo „potwór” nie pojawia się w tekście aż do końca *Czyśćca*²² (XXXII 147), kiedy to opisana zostaje bestia z *Apokalipsy*. Wydaje się właściwie niemożliwe, że Dante, prawdziwy akrobata swojego języka, zdołał opisać ogromną liczbę potworów, które naznaczają każde miejsce w piekle, nigdy nie używając najbardziej logicznego, prostego i bezpośredniego terminu, by je zdefiniować i naszkicować. Dziś – gdy różnymi peryfrazami „czegoś innego” nazywa się pewne upośledzone grupy – byłby okrzyknięty mistrzem „poprawności politycznej”. W ten sposób potwory Dantego stałyby się „normalnymi inaczej” strażnikami piekielnych kręgów, „dobrymi inaczej” diabłami Malebolge i „zwyyczajnymi inaczej” egzotycznymi lub fantastycznymi zwierzętami, które rozproszone są tu i ówdzie po całym tekście.

Abstrahując od żartów, Alighieri, w hołdzie kulturze symboliczno-teologicznej, rozmieszcza podczas swojej wędrówki literackie i mitologiczne potwory, nie gardząc jednak konkretnym cytatem czy choćby sugestią do antropologiczno-fantastycznej tradycji baśniowego Orientu. Potwory z *Boskiej komedii* wpisują się więc w klasyczną tradycję, a ich natychmiastowy sukces wynika z faktu, że są one w pewnym sensie „słynnymi potworami”. Z pewnością nie przeszkodziło to Dantemu, o czym się przekonamy, w tworzeniu niebanalnych inwencji i niuansów. Faktem pozostaje, że porusza się z niezwykłą biegłością i swobodą nawet w tak specyficznej dziedzinie, jak teratologia, zapożyczając i doskonale umieszczając odpowiednie potwory we właściwych miejscach na swojej drodze. Stawia je na straży kręgów (idealne miejsce dla potwornych postaci), czyni z nich dręczycieli, oddaje w ich ręce niektóre z kluczowych fragmentów samego poematu, wchodzi z nimi w interakcję w sposób

²⁰Piosenka możliwa jest do wysłuchania na: <https://www.youtube.com/watch?v=KCBS5EtszYI>. W zawsze ułomnym tłumaczeniu poezji brzmi ona następująco: „Witam wszystkich was, grzeszników, / Zapalcie swe światła, zapalcie swe światła, / Witam wszystkich zakochanych, / Zapalcie swe światła, zapalcie swe światła, // Ponieważ tu, pod moim łóżkiem, / mieszka potwór, a także anioł / Z ręką na mym czole, / Mówi, że nie mam czego się bać”.

²¹Słowo to można oddać również jako „zamieszkuje”, wydaje się jednak, że Ciseriemu chodzi przede wszystkim o podkreślenie antropomorficznego charakteru Dantejskich potworów.

²²W tłumaczeniu JM w wersie 130. pojawia się smok, a w 147. mamy „stworę”, którym okazuje się zdewastowany przez smoka pojazd (wóz). Podobne obrazowanie mamy w wersji AŚ: „Te, co na dyszlu, rogi miały wole, / z tamtych zaś czterech każda jeno miała / jeden róg wielki pośrodku na czole” (145–148). „Potwora” z wersu 147. AŚ oraz JM zgodnie przenieśli do wersu 158.

diametralnie inny i bardziej nowatorski niż jego poprzednicy. Boi się ich, tak po ludzku się ich obawia, ale nigdy nie jest przez nie ani obrażany, ani krzywdzony; nie jest tam po to, by się im sprzeciwiać, nie po to, by je zabić, jak klasyczni bohaterowie, wręcz przeciwnie, często korzysta z ich pomocy, bo to dzięki nim niejednokrotnie może kontynuować swoją podróż. Ponieważ Dante ma ważną przepustkę²³, porusza się między potępionymi duszami i podąża bez przeszkód. Wiemy o tym, gdyż słowami „vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole”²⁴ przypomina mu o tym Wergiliusz, trzykrotnie wypowiadając je przed trzema różnymi piekielnymi potworami (Charonem, Minosem i Plutonem), czego natychmiastowym efektem było uspokojenie ich furii i uciszenie ich bardziej niż uzasadnionych żądań („e più non dimandare”; *Piekieł* III 95–96)²⁵. Dante jawi się nam jako trzeci, a raczej pierwszy z *Blues Brothers*: nic i nikt nie może stanąć mu na drodze, ponieważ on także, w pewien sposób, podobnie jak niezapomniani bracia Jake i Elwood z filmu Johna Landisa z 1980 roku, jest na „misji z ramienia Boga”. Jednak pomimo to, pomimo bezpieczeństwa wynikającego z boskiego glejtu, który go zabezpiecza i chroni podczas całej podróży, Dante jest mistrzem w utrzymywaniu wysokiego napięcia narracji: za każdym razem, gdy spotyka potwora, czyli potencjalne zagrożenie, jest przerażony i zadziwiony, onieśmielony i zaniepokojony (możliwym) nadchodzącym niebezpieczeństwem bądź po prostu zde gustowany kontemplacją szpetnych charakterów lub nikczemności (te dwie rzeczy są często powiązane ze sobą) tych stworzeń. A dzieje się to dość często, ponieważ, jak już zostało to powiedziane, *Piekieł* jest gęsto zaludnione, zarządzane i opanowane przez potwory, które stanowią nawet niektóre z filarów podtrzymujących całą jego złożoną strukturę. Potwory piekielne, a także potępienci w swoich różnych postawach i przemianach jawią się jako istoty (i często nimi są) wzięte z ogromnego bestiariusza, tym samym *Boską komedię* można czytać jako prawdziwą średniowieczną encyklopedię, w mediewistycznym rozumieniu. O ile dla tych postaci, które rodzą się potworne, jak nakazuje tradycja literacka, bycie potworem jest sprawą „normalną”, o tyle nie byłoby słuszne wyobrażenie o niektórych duszach potępionych, że – choć grzeszne – doświadczyły całkowitej degradacji, upodlenia gorszego niż niektóre bestie, najpodlejsze i najszkaradniejsze. Ich położenie, które w tym przypadku wynika z popełnienia grzechów w życiu, znajduje uzasadnienie w prawie odpłaty. Reasumując: umiejętność Dantego polega na tym, że jest w stanie zmienić w realną i w osobistą przygodę to, co mogło być tylko zwykłym opisem podróży, jak to się dzieje w przypadku innych przykładów podróży w zaświaty. Implikuje to poświęcenie takiej ilości czasu, tylu rymów, ile jest konieczne, aby dokładnie opisać nawet najdrobniejsze detale, nawet te najbardziej krwawe, które do dziś pobudzają naszą wyobraźnię. Nie posunę się tak daleko, by stwierdzić, że *Piekieł* ma największe powodzenie, ponieważ jest to pieśń przepełniona potworami, których w pozostałych częściach (poza niewielką ilością w *Czyśćcu*, jak zobaczymy) w ogóle nie ma. Nie, nie posunę się tak daleko. Ale przygoda i niebezpieczeństwo to rzeczywiście dwa elementy, które wraz z potworami i strasznymi karami potępionych stanowią klucz do sukcesu trwającego siedemset lat.

²³Zgodę wyższych sił na poruszanie się po Piekieł.

²⁴Tak chce się tam, gdzie się może / to, czego się chce [czyli: „Gdzie chce, tam może”]. To zakłęcie niweczyło protest mieszkańców zaświatów przeciwko wizycie Dantego.

²⁵I więcej nie pytaj [JM].

Trzy bestie

Rozpocznijmy naszą teratologiczną lekturę *Boskiej komedii* nie od potwora w ścisłym sensie, ale od składnika przygody i niebezpieczeństwa – czegoś, co jest wstępem do zagadnienia strachu w tym niepokojącym miejscu, jakim będzie Piekło: od trzech bestii, które Dante spotyka w ciemnym lesie²⁶. Z jednej strony jest to motyw wprowadzający strażników Piekła, którzy zagradzają drogę Poecie nie tylko w ten sposób, że fizycznie utrudniają mu przejście, ale również tym, że umieszczają się w niej z całą swoją potworną naturą. Z drugiej strony w klasycznej tradycji tekstów o dziwach, w bestiariuszach, w średniowiecznych encyklopediach, w najnowszej²⁷ książce *Tresor*, której autorem jest Brunetto Latini, osobliwe postacie, potwory i bestie często mieszają się ze sobą, prowadząc grę, w której zacierają się granice między nimi.

Zatem Dante, zabłądziwszy w słynnej mrocznej puszczy, widzi, że drogę zagradzają mu trzy dzikie bestie: lew, wilczyca i pantera²⁸ (prawdopodobnie rys). Jesteśmy świadomi tego, że są to figury alegoryczne i że stanowią symbolikę, której źródło można odnaleźć w dyskursach moralnych i religijnych, ale równie dobrze rozumiemy, że można je natychmiast powiązać z konkretną sferą historycznego konfliktu zwierzęcia z człowiekiem. Konfliktu, który był niewątpliwie ewolucyjny, cielesny, ale w pewnym momencie historii został również zrytualizowany i uteatralizowany w brutalnej i krwawej postaci, jaką były rzymskie *venationes*²⁹. Te odbywające się w amfiteatrach widowiska polegały na polowaniu na dzikie i drapieżne zwierzęta, w tym lwy, wilki i lamparty, i zabijaniu ich dla rozrywki. Często następowały po nich egzekucje skazanych na śmierć ludzi, wykonywane w wyjątkowo okrutny sposób. Należało do nich tak zwane *damnatio ad bestias*³⁰, czyli „skazanie przez pożarcie przez drapieżne zwierzęta” – widowiskowe wykonanie wyroku, w którym drapieżniki pożerały ludzi, wśród których, jak wiadomo, było wielu chrześcijańskich męczenników. Trudno sądzić, że w *Boskiej komedii* nie ma jakiegoś echa tego wszystkiego, aczkolwiek jest ono zapośredniczone w symbolikach doktrynalnych³¹, wywodzą się z pewnością także z tradycji średniowiecznych bestiariuszy, w których pojawiają się wiadomości o wszystkich trzech bestiach Dantego i w których właśnie, obok często fantastycznych szczegółów dotyczących natury zwierząt, pojawia się umoralniający komentarz.

²⁶Ciemnej dziczy [JM].

W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji trzech obrazów. Są to kolejno:

OBRAZ 1 – Fresk, którego autorem jest Joseph Anton Koch, *Dante e le fiere – Dante i bestie*, (1825–1826, Rzym, Casino Giustiniani Massimo al Laterano);

OBRAZ 2 – Miniatura lombardzka z *Dante e le fiere – Dante i bestie* (pierwsza połowa XV w.; Imola, Biblioteca Comunale, ms. 76 [ex 32], f.2v);

OBRAZ 3 – Miniatura lombardzka z *Dante e le fiere – Dante i bestie* (pierwsza połowa XV w.; Paryż, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 2017, f.10v).

Wszystkie przedstawiają owe trzy zwierzęta-bestie, które ukazały się Dantemu na drodze prowadzącej go do piekła.

²⁷Najnowszej z perspektywy Dantego. Brunetto Latini (ur. ok. 1220, zm. 1294) – pisarz i polityk włoski, autor *Encyklopedii* z rozdziałem poświęconym zoologii.

²⁸Najpopularniejszy w Polsce przekład *Boskiej komedii* dokonany przez Edwarda Porębowicza niejako oswoił nas z panterą, Dante jednak spotyka się z rysiem („błąd” Porębowicza powtarza AŚ, poprawia JM). Ten w sumie niegroźny zwierzątko pozwala dostrzec, że nie chodzi tu o zwierzęta rozumiane dosłownie, lecz o ich alegoryczną moc i znaczenie, które konotują.

²⁹*Venatio* (l.mn. *venationes*), dosłownie „polowanie”, wcześniejsza od walk gladiatorów „rozrywka” Rzymian, polegająca na okrutnym zabijaniu drapieżników na scenach amfiteatrów.

³⁰Wł.: dosł. „skazanie na bestie”.

³¹Słowo *dottrinale* jest niejasne semantycznie, może też chodzić o symboliki dydaktyczne (wyzyskiwane w dydaktyce).

Tutaj jednak, jak już powiedzieliśmy, na samym początku podróży Dantego pojawia się przed nim *una lonza* z cętkowanym futrem (*Piekiełto* I 32), enigmatyczne (dla nas) zwierzę, co do którego klasyfikacji zoologicznej było wiele hipotez (od lamparta do pantery), ale które najprawdopodobniej można identyfikować z rysiem. Istnieje kilka wskazówek w tym względzie, począwszy od uwagi Latiniego, w części jego książki *Tresor*, poświęconej zwierzętom, w której wspomina, że *il lupo*³² *cerviere* (własc. ryś) lub *la lince* (ryś) jest nakrapiany czarnymi plamami jak *una lonza* (pantera). Brunetto właściwie dopasowuje do tych bestii ten sam łaciński etymon *lynx*, czerpiąc opis zwierzęcia z *Etymologii* Izydora z Sewilli, podstawowego tekstu dla całej średniowiecznej kultury encyklopedycznej, dla której z kolei źródłem literackim jest *Historia naturalna* Pliniusza Starszego. Istnieją również dane na to, że Dante mógł zobaczyć to zwierzę na własne oczy, jeśli prawdą jest, że we florenckim dokumencie z 1285 roku odnotowano, iż zwierzę o nazwie „leuncia” było trzymane w klatce i publicznie pokazywane w Pałacu Podestà³³ we Florencji. Również sugestia płynąca z fragmentu Wergiliusza mówiącego o „skórze rysia cętkowanej plamami” (*Eneida* I, 323) z pewnością mogła zaważyć na wyborze przez Dantego tego właśnie zwierzęcia. Wreszcie, biorąc pod uwagę wiele innych i różnorodnych literackich wzmianek o bestii zwanej „lonza”, można przyjąć, że Dante niekoniecznie miał na myśli, zgodnie z ówczesną przybliżoną systematyką zoologiczną, jakiś konkretny gatunek mięsożernego ssaka, lecz raczej przypisywał mu ogólne znaczenie dzikiej bestii, być może zrodzonej ze skrzyżowania dwóch różnych odmian kotowatych. Tak czy inaczej, symboliczne znaczenie, jakie starożytni komentatorzy przypisują rysiu (*lonza*), to lubieżność³⁴, która staje pomiędzy Dantem a pagórkiem³⁵ z zamiarem ponownego pogrążenia go w grzesznych wątpliwościach. Z kolei lew i jego niepokonany głód (*Piekiełto* I 45) oznacza pychę, a wychudzona wilczyca³⁶ (*Piekiełto* I 49) to alegoria zachłanności lub chciwości, która jest nie tylko żądzą pieniędzy, ale także pożądaniem zaszczytów i dóbr ziemskich.

Choć trzy bestie nie mają dokładnie takich cech i funkcji, jak owi piekielni strażnicy, stanowiący większość potworów w *Boskiej komedii*, to z narracyjnego punktu widzenia odgrywają podobną rolę i, jak już wspomniano, stanowią swego rodzaju ich antycypację, choćby ze względu na silną wartość emocjonalną tego fragmentu wyprawy. Są tacy, którzy podpowiadali, że trzy bestie, umieszczone na początku dzieła, w swoistej ogólnej symetrii poematu, mogą być odczytywane jako jeden trójczłonowy potwór, idealnie kontrastujący z trójgłowym Lucyferem z ostatniej pieśni *Piekiełta* i bardziej ogólnie z zamykającą całą kompozycję wizją niebiańskiej Trójcy.

Tak czy inaczej, towarzyszące Dantemu uczucie zaskoczenia, strachu, przerażenia bestiami, w którym my empatycznie uczestniczymy, jest zestawione z pierwszym z wielu zwrotów akcji, z licznych rozwiązań narracyjnych, pozwalających rozstrzygnąć najbardziej delikatne momenty całego poematu. Tutaj bowiem pojawia się Wergiliusz, jego przewodnik, jego mentor, który niczym *deus ex machina* nie tylko prowadzi go przez pierwszą część tej pozaziemskiej podróży, ale także ciągle go „ratuje”, wyciąga z najbardziej trudnych sytuacji, takich jak ta.

³²*Il lupo* – wilk; *il lupo cerviere* – ryś.

³³Polskim odpowiednikiem byłby tutaj ratusz, rozumiany jako miejsce sprawowania urzędu.

³⁴*Lussuria* – możliwe znaczenia to: pożądliwość, rozpusta, lubieżność, cielesność, zmysłowość.

³⁵Stokiem, na który wspina się poeta.

³⁶Wł.: „Której widać tylko kości”.

Charon

Podczas gdy Dante i Wergiliusz kontynuują swoją podróż, wkraczając do Piekła właściwego i zbliżając się do brzegów Acheronu³⁷, pierwszej z piekielnych rzek, my wykonujemy mały krok wstecz i powracamy do wspomnianego poematu o Gilgameszu³⁸, który, jak mogliśmy się przekonać, reprezentuje jeden z najstarszych znanych nam archetypów literackich mówiących o podróżach w zaświaty. Jego bohater, zdruzgotany śmiercią bratniego towarzysza Enkidu, postanawia udać się w długą i trudną podróż (fizyczną i inicjacyjną), która poprowadzi go na tak zwane wyspy błogosławionych, przed oblicze rady bogów, aby tam mógł spytać swojego przodka Utnapiszti [Utnapištim] (jego imię oznacza „ten, który znalazł życie wieczne”) o nieśmiertelność. By tam dotrzeć, będzie musiał (oprócz pokonania innych przeszkód) przepłynąć wody śmierci otaczające siedzibę Utnapiszti, przez które nikomu dotąd, poza bogiem Szamaszem [Šamaš] (Słońcem), nie udało się przepłynąć. Jedynym mogącym mu pomóc w tej przeprawie przez owo niebezpieczne morze jest przewoźnik Urszanabi [Uršanabi]. Czy ten urywek, zaczerpnięty z opowieści napisanej kilka tysięcy lat przed powstaniem *Boskiej komedii*, nie brzmi znajomo? Nikt oczywiście nie uważa, że Dante w jakikolwiek sposób poznał i cytował poemat o Gilgameszu; dobrze wiemy, że tak nie jest, ale równie dobrze wiemy, że postać przewoźnika, podobnie jak i sama przeprawa są od niepamiętnych czasów wpisane w bagaż kulturowy i narzędzia narracyjne każdego, kto pragnął opowiedzieć dobrą epicką historię o podróży i przygodzie. Jeżeli miejsce i opowieść to umożliwiają, to wygląd fizyczny przewoźnika pomagającego wypełnić protagoniście jego przeznaczenie potwornieje, stając się ostentacyjnie widoczny. Miało to miejsce chociażby w przypadku innego znanego przewoźnika, poruszającego się w zupełnie innej sferze: św. Krzysztofa, który przed swoim nawróceniem był zwykle opisywany jako dość dziki olbrzym, a w jednej tradycji, bardzo rozpowszechnionej w średniowieczu, która później pozostała żywa w ikonografii bizantyjskiej, był nawet przedstawiany jako cynocefal³⁹.

W przypadku Charona metamorfoza teratologiczna, jego transfiguracja w potworną postać, następuje przede wszystkim w kulturze etruskiej (świecie etruskim), gdzie staje się on personifikacją samej śmierci. Charun, etruski odpowiednik greckiego Charona [Caronte], pojawia się na malowidłach ściennych w grobowcach nekropolii, zawsze o potwornych rysach, czasem uskrzydłony, z haczykowatym nosem, szpiczastymi uszami i węzami wokół ramion. U Dantego, nawet jeśli elementy opisu starego Charona czerpie od Wergiliusza, nie mogło nie pozostać nic, choćby drobna sugestia, niuans z tych wszystkich potwornych wizji – wizji, które docierają do niego, jak już mogliśmy zauważyć, transmigrując⁴⁰ do łacińskich dzieł traktujących o zejściu do zaświatów.

I tak oto w ostatniej części pieśni III *Boskiej komedii*, jak już wspomniano, Dante i Wergiliusz spotykają wiele dusz skulonych nad brzegiem Acheronu i czekających na wejście do łodzi infernalnego przewoźnika Charona. Jego postać (*Piekiełło* III 82–111) ukazana jest jako uosobie-

³⁷Rzeki smutku lub, zgodnie ze źródłowym, rzeki lamentu.

³⁸Por.: *Epos o Gilgameszu* – gilgamesz_epos_starozytnego_dwurzcza.pdf (starozytnynumer.pl).

³⁹Człowiek o głowie psa, psiogłowy.

W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskiej:

OBRAZ 6 (taka właśnie kolejność!) – *Cristoforo cinocefalo* (XVII sec., Atene, Byzantine and Christian Museum).

Wszystkie reprodukcje są dołączone do książki. Kolejność przywoływanych obrazów zgodna z kolejnością w tekście Ciseriego.

⁴⁰Transmigracja – odradzanie się w innej postaci.

nie zarówno mądrego starca, który na pierwszy rzut oka może wydawać się nawet kruchy, jak i prawdziwego demona o ognistych oczach, rozgniewanego, surowego i karzącego⁴¹:

I oto ku nam nadciąga łodzią
 starzec, biały od starego zarostu,
 krzyżąc Biada wam, dusze nikczemne!
 [...]
 Wówczas ucichły wełniste policzki
 wiosłarzowi z sinego bagna,
 który wokół oczu miał ogniste kręgi.
 [...]
 Charon demon, o oczach jak żagwie,
 dając im znaki, wszystkie je gromadzi,
 bije wiosłem każdego, kto przysiada.
 [JM]⁴²

Dante nasycy dramatyzmem cały kontekst, w jakim porusza się demoniczny przewoźnik, a scena wprawia czytelnika w osłupienie i pobudza jego zmysły poprzez ciągłe bodźce dźwiękowe, lamentsy potępionych i krzyki Charona, aż po dźwięki uderzeń wiosłem w nagie ciała nieszczęśników. Tak samo niezbędne okazują się wizualne kontrasty, czyli wszystkie barwne plamy, które Poeta rozpryskuje na powierzchni swojego monstrualnego fresku. Białe włosy Charona kontrastują z czerwonym żarem w jego oczach i wokół nich, a wszystko to na tle sinego, śmiertelnego, a raczej od sinopurpurowego do fioletowowinogronowego i, jeśli chcemy, również – polisemiczne do tego – to wszystko, co opuchnięte i bolesne. Sam Dante jest wyraźnie wzburzony, znajduje się w stanie ducha graniczącym z poetycką tachykardią⁴³, a kojące słowa Wergiliusza („tak chce się tam, gdzie się może / to czego się chce i więcej nie pyta”; *Piekło* III 95–96, JM), wypowiedziane w celu uciszenia złorzeczeń potwornego Charona, niechętnego do wpuszczenia na swój statek żywej duszy (co skądinąd, sięgając pamięcią, czynił już kilka razy, jak np. miało to miejsce z boginią Persefoną, z Eneaszem i Tezeuszem, Pyrrusem i Herkulesem, Odyseuszem, Orfeuszem i Kumańską Sybillą⁴⁴) nie uspokajają go. Dante nie redukuje napięcia, wręcz przeciwnie, dodaje doń grozę spojrzenia Charona, dręczone dusze, ciemną otchłań piekielnej rzeki, wstrząs tektoniczny w finale, którym kończy się pieśń, tak silny, że ze strachu i z przerażenia przekraczającego granice wytrzymałości, przy nagłym rozbłysku cynobrowej błyskawicy (kolejny rozbłysk koloru) mdleje, traci świadomość. Pozostawia nam, po mistrzowsku, całą scenę – zawieszoną, skryształizowaną z całym jej ładunkiem sugestii, dźwięków i kolorów, by iść dalej, ku innym przygodom i innym potworom.

⁴¹W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskich: OBRAZ 4 – Miniatura przedstawiająca Charona (XIV sec., Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham, misc. 48, p. 5); OBRAZ 5 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, particolare di Caronte (1535-41 circa; Roma, Cappella Sistina).

⁴²W przekładzie AŚ: „Aż oto ku nam po wodnej głębinie / starzec, którego kudły ubielone/ siwizną wieków, na łodzi podpłynie, // wołając: – «Biada, duchy potępione!» / [...] // Poczem się zaraz uciszyły zgoła / wełniste szczęki sternika otchłani, / który w swych oczach miał płomiennie koła. / [...] // Charon ich zaraz płomiennym dostrzeże / okiem, i wiosłem powolnych okłada, / aż ich tak wszystkich do siebie zabierze”.

⁴³Zaburzenie rytmu serca polegające na zbyt szybkim jego biciu (częstoskurcz).

⁴⁴Kapłanka wyroczeni Apollina w Cumae, znajdującym się we włoskiej Kampanii.

Minos

Legendarny i potężny król Krety, sprawiedliwy lub okrutny, w zależności od różnych mitycznych podań, występował już w roli sędziego piekieł, często razem ze swoim bratem Radamantem⁴⁵, od czasów Homera (*Odyseja* XI, 568–570) i, w podobnej funkcji, także w *Eneidzie* (*Eneida* VI, 431–433) oraz w poemacie *Tebaida* (*Tebaida* VIII, 40) Stacjusza⁴⁶. Nie powinno więc być zaskoczeniem, że odnajdujemy go w *Boskiej komedii* Dantego, przy wejściu do prawdziwego i właściwego *Inferno*, czyli na początku drugiego kręgu, gdzie pokazuje potępionym, jakie będzie ich ostateczne przeznaczenie, dom ich wiecznej pokuty. Pojawia się on przelotnie, ale ma wielkie znaczenie, ponieważ wykonuje tutaj swoje specyficzne zadanie, co Dante tak opisuje (*Piekieł* V 4–12):

Stoi tu Minos i ryczy straszliwie,
bada winy u wejścia,
sądzi i posyła zgodnie z tym, jak się oplata.
Powiadam, że kiedy źle narodzona dusza
staje przed nim, całkiem się spowiada,
a ten znawca grzechów
widzi, które miejsce piekła jej przynależy,
owija się ogonem tyle razy,
ile stopni w dół chce, by była osadzona⁴⁷.

[JM]

Żadne jednak z klasycznych źródeł, z Wergiliuszem na czele, nie opisują fizycznej postaci piekielnego sędziego, a tym bardziej z taką osobliwą cechą jak ogon. Tutaj, w istocie, Minos już od pierwszej tercyny określa się przez wygląd, który wykracza poza to, co ludzkie, i bezpowrotnie przeistacza go w zwierzęcą bestię, w ohydny, owijającą się chwostem, warcząca postać. Monstrualna hybryda, która nie robi nic, aby ukryć swoją wściekłą i niespokojną naturę, bezapelacyjny sędzia, strącający uderzeniami swojego ogona zagubione dusze w czeluść. Demon o brzmącym doniośle, energicznym głosie i odzwierzęcych cechach fizycznych, którego słuzowaty i kręty wyrostek owija się wokół jego ciała, przypomina i paradoksalnie przywodzi na myśl węża kusiciela, który owinąwszy się wokół drzewa poznania dobra i zła, zwodził Adama i Ewę w Raju w biblijnej *Księdze Rodzaju*. Ale „nieunikniona wędrówka” poety (*Piekieł* V 22), jak wiemy, nie może zostać przez nikogo przerwana, nawet przez niego samego, dlatego ponownie Wergiliusz przypomina, że „tak chce się tam, gdzie się może / to, czego się chce” (*Piekieł* V 23–24). Na nic więc zdają się mocne słowa Minosa, który ze swojego hipogeum⁴⁸, w którym ma siedzibę, chcąc nie chcąc, musi ustąpić drogi Dantemu i jego towarzyszowi.

⁴⁵Radamantys – sędzia w Hadesie.

⁴⁶Tebaida – poemat epicki rzymskiego poety Publiusza Papinusza Statiusa.

⁴⁷W przekładzie AŚ: „Tam siedzi Minos straszliwy i zgrzyta; / on całym tłumem nadchodzących rządzi, / wszystkich badając, kto w ten krąg zawita. // Dusza nieszczęsna, co tutaj zabłądzi, / odsłonić musi winy swojej brzemię, / a znawca zbrodni ów łąco osądzi, / kędy ją zesłać w to kaźni podziemie, / i na znak chwostem się własnym otoczy / tylekroć, ile kręgów zejść trza w ziemię”.

⁴⁸Hypogeum, hipogeum – podziemne pomieszczenie, zazwyczaj na planie koła, zwykle przeznaczone na grób albo na miejsce kultu.

Cerber

Jeśli musielibyśmy zrobić apel wszystkich potworów piekielnych, tak jakby zaświaty były szkołą, znalazłby się jeden, który zawsze odpowiadałby: „Obecny!”. Jeden potwór w szczególności mógłby się pochwalić tym, że nigdy nie opuścił ani jednej lekcji z życia pozagrobowego i, świecąc przykładem, zdał z wyróżnieniem egzamin na ambasadora strażników królestwa zmarłych. Mowa o Cerberze⁴⁹, mitycznym trójgłowym psie z węzowym ogonem, pokrytym jadowitymi węzami poruszającymi się przy każdym jego ruchu, kotłującymi się i syczącymi swoimi obrzydliwymi jęzorami. W mitologii greckiej, zakuty w łańcuchy, strzegł bramy do Piekła, zagradzając drogę żywym chcącym do niego wejść i nade wszystkim martwym, którzy chcieliby je opuścić. Nie ma w zasadzie dzieła literackiego, które zajmując się tamtym światem lub opisując go w jakikolwiek sposób, nie wymieniałoby Cerbera wśród zamieszkujących go potwornych postaci. Oprócz dzieł, które przeanalizowaliśmy w poprzednich rozdziałach, jest on wymieniany w niektórych kluczowych utworach włoskiej i średniowiecznej kultury, a mianowicie w *Iliadzie* (VIII, 368) i *Odysei* (XI, 623), w *Etymologiach* (XI, III, 33) Izydora z Sewilli, w *Teogonii* Hezjoda (311), w *Metamorfozach* Owidiusza (IV, 450–451) i w *Bibliotece Apollodora*⁵⁰ (II, 5, 126). Możemy stwierdzić bez wahania, że Cerber – chyba z wyjątkiem Charona – jest tym potworem, który koniecznie musi tam być, inaczej nie jest to Piekło... zresztą o czym my tu mówimy? Cerber jest dla Hadesu i jeziora Averno⁵¹ tym, czym Koloseum dla Rzymu, wieża Eiffla dla Paryża i tym podobne, więc się rozumiemy. Nie można udać się w to miejsce i nie odczuć jego przerażającej obecności. Wyjątkowy ponadto jest rodowód Cerbera, syna potworów Tyfona i Echidny⁵² oraz brata Ortrosa, potwornego psa Geriona i Hydry lernejskiej – potwora o wielu węzowych głowach zabitego przez Heraklesa. Rodzina potworów, której nikt nie uratuje, przerażający ród, rzadko spotykany nawet w klasycznej mitologii, przy nim błędnie rodzina Addamsów, Munsterów, a nawet Sawyerów, bohaterów filmu *Teksańska masakra piłą mechaniczną* Tobe’a Hoopera, na czele z Leatherface’em (w języku włoskim: z twarzą ze skóry), seryjnym mordercą, który w masce zrobionej ze skóry zdzieranej z twarzy ofiar zabijał, używając piły łańcuchowej. Budzące respekt *curriculum* oraz dobre kwalifikacje na psa piekielnego mającego przede wszystkim pilnować miejsca agonii i cierpienia.

W *Eneidzie*, gdzie Cerber został ukazany z węzami okręconymi wokół szyi, jego sprzeciw wobec zejścia Eneasza został udaremniiony przez Sybillę Kumańską, która rzuciła mu do zjedzenia focaccię⁵³ z miodem i ziołami usypiającymi, w rezultacie błyskawicznie go uspiła i unieszkodliwiła. Dante w *Boskiej komedii* umieszcza go jako dozorcę trzeciego kręgu w pieśni VI *Piekła*, gdzie wymierza kary i tortury potępionym duszom, nieustannie je rozszarpując i obdzierając ze

⁴⁹W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskich:

OBRAZ 7 – Particolare di una miniatura con Dante, Virgilio e Cerbero (XV secolo circa; ms. Urb. Lat. 365, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, F. 13r);

OBRAZ 8 – *Cerbero*, illustrazione di William Blake per *l’Inferno della Commedia* (*Hell* 6, 182-4-27 circa; Londra, Tate. Photo©Tate Images).

⁵⁰Chodzi o *Bibliotekę opowieści mitycznych* Apollodora, przypisywaną również innemu autorowi i znaną w tym ujęciu jako *Bibliotheca* Pseudo-Apollodorusa.

⁵¹W oryginale mamy trudno przekładalną frazę: „Cerbero sta all’Ade, all’Averno” – gdzie Averno to pochodząca z kultury łacińskiej nazwa jeziora uznawanego za wejście do podziemi, natomiast Ade to nazwa grecka oznaczająca Hades.

⁵²Oboje byli hybrydami ludzko-węzowymi.

⁵³Zdaniem historyków focaccia była znana Etruskom na długo przed powstaniem Rzymu.

skóry swoimi nadzwyczajnymi pazurami. Nie dziwi zatem fakt, iż Cerber, który w średniowieczu uosabiał zarówno żarłoczność, jak i niezgodę społeczną, jest umieszczony w kręgu przeznaczonym dla żarłoków, przy czym został on opisany z polotem narracyjnym, który koresponduje, można by rzec, ze współczesnym językiem w stylu *splatter movie* czy groteski (*Pieczęto* VI 13–33):

Cerber, bestia okrutna i odmienna,
 trzema gardłami psim wzorem ujada
 nad ludźmi, którzy są tu zanurzeni.
 Oczy ma szkarłatne, brodę tłustą i brunatną,
 brzuch szeroki i łapy szponiaste,
 szarpie duchy i odziera ze skóry, i rozszarpuje.

[...]

Kiedy nas dostrzegł Cerber, wielki robak,
 paszczę otworzył i pokazał nam kły,
 nie miał części ciała, którą by nie ruszał.

[...]

Jaki jest ten pies, co szczekając, łaknie,
 i cichnie, kiedy gryzie pokarm,
 bo tylko o żarcie się troszczy i walczy,
 takie stały się te tłuste pyski
 demona Cerbera, co zagłusza,
 dusze tak, że chciałyby być głuche.

[JM]

Nie zapominajmy o tym, że Cerber jest potworem o jednym ciele i jednocześnie jest „trójjedyny” z trzema głowami i trzema gardłami, którymi, jak mówi Dante, pożera duchy, dokładnie tak jak Lucifer, i dlatego on również w jakiś sposób ukazuje się jako kolejna figura antytrójcy. Bestia „okrutna i odmienna”. Te dwa przymiotniki, tak wyraźne i kategoryczne, identyfikują go, potwierdzając jego podwójną naturę. O ile z jednej strony okrucieństwo jest aspektem humanizującym, ponieważ wiąże się z intencjonalnością (w naturze bowiem nie występuje okrucieństwo samo w sobie, lecz jedynie wrodzone zachowania i instynkt przetrwania), o tyle z drugiej inność można odebrać właśnie w jej etymologicznym sensie zdystansowania od wszelkich kanonów normalności.

Przedstawiając Cerbera, Dante nieustannie przechodzi od jego cech ludzkich do zwierzęcych, podobnie jak w poprzednim kantyku, gdy opisywał piekielnego sędziego Minosa (*Pieczęto* V 4): „Stoi tu Minos i ryczy straszliwie”. Ohydny stwór, którego warczenie jest cechą czysto animalistyczną, podobnie jak ogon, którym się oplata, by wskazać, jaki krąg będzie przeznaczeniem grzesznej duszy. Analogicznie w opisie psa piekielnego, jak gdyby dla spotęgowania potworności, poeta dokonuje jego hybrydyzacji, łącząc na zasadzie kontrastu pewne aspekty nienaturalne z tymi już znanymi, ale oczywiście w tym kontekście zupełnie alienującymi. „Detale turpistyczno-antropomorficzne”, jak je definiuje Giorgio Inglese w swoim komentarzu do *Boskiej komedii*⁵⁴, takie jak oczy, broda, brzuch i ręce, zostają skontrastowane z typowo psimi

⁵⁴Dante Alighieri (2007–2017), *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 3 voll., red. i komentarze Giorgio Inglese, Carocci Roma, Carocci editore, vol. 1, p. III, nota.

cechami, takimi jak skowyt i kły, które przywracają zwierzęcy rys, a jednocześnie przyczyniają się do ostatecznego spotwornienia Cerbera. I właśnie taka wydaje się jego natura – udomowionego zwierzęcia, psa stróżującego, a nie istoty demonicznej, kiedy to po ataku na dwóch poetów uspokaja się, gdy tylko Wergiliusz ciska mu w gardło garść ziemi (niemal analogicznie jak w *Eneidzie*), ta zaś, niczym mięsny pulpet, uśmierza jego głód. Wszak znaleźliśmy się w kręgu łakomczuchów i Zygmunt Freud objaśniłby ten epizod stwierdzeniem, iż gest ten uspokaja potwora, jakby był on dzieckiem, zaspokojonym w swej fazie oralnej.

I tu dochodzimy do kolejnego istotnego punktu dantejskiego Cerbera: z prostego strażnika Hadesu, jakim był w mitologii greckiej, staje się on tutaj narzędziem karania dusz potępionych, którego okropna szczekanina odbija się wszędzie echem (tak bardzo, że dusze potępionych chciałyby ogłuchnąć); który drapie, rozszarpuje i rozrywa na kawałki bez chwili przerwy. Ohydny potwór, „wielki robak” – mówi Dante – trzęsie się jak jakiś rozwścieczony pies i kręci się cały, w paroksyzmowej i przerażającej furii, i nie ma w nim żadnego mięśnia, który by się nie poruszał. To niekontrolowane bestialstwo zostało opisane również w *Libro delle mirabili diffornità*⁵⁵, która przyznaje Cerberowi honorowe miejsce w księdze o bestiach:

Cerber [...] jest opisywany z trzema głowami: poeci i filozofowie utrzymują, że stał na straży bram Piekła, aby zastraszać śmiertelników swoim potrójnym szczekaniem. Opowiadają też fałszywe i haniebne historie, między innymi taką, w której słynny Alcyd⁵⁶ [Herkules] zabrał go zakutego w łańcuchy i drżącego sprzed wejścia królestwa Orkusa, piekielnego władcy, a on, cały przepełniony gniewem, wściekle go obszczekiwał.

Odniesienie do Herkulesa, jak już widzieliśmy w pierwszym rozdziale, dotyczy jego dwunastej i ostatniej, najbardziej wyczerpującej pracy, jaką było schwytanie Cerbera w Hadesie celem sprowadzenia go na ziemię, by tym czynem okazać posłuszeństwo Eurysteuszowi, królowi Myken. Dante również przypomina ten epizod (*Piekło IX* 98–99), napomykając o wciąż widocznych na jego szyi śladach łańcucha, którym Herkules wyciągnął potwora z piekła. Ponownie używa specyficznego żargonu, składającego się z takich słów, jak „podbródek” i „wole”, które jeszcze bardziej przypominają o podwójnej naturze Cerbera, ludzkiej i dziedziczej.

Erynie (Furie) i Meduza

Nad warownymi murami piekielnego miasta Dis unoszą się Erynie⁵⁷, zwane w tradycji greckiej także Eumenidami, gwałtowne stworzenia zrodzone, według Hezjoda (*Teogonia*, 183–187), z kropli krwi wykastrowanego przez swego syna, Kronosa, boga Uranosa; kropli, która spadła na ziemię i zapłodniła Gaję. W mitologii rzymskiej identyfikowano je z Furiami i były one

⁵⁵Carlo Bologna (red.), *Liber monstrorum de diversis generibus* (Milano: Bompiani, 1977), II, 15; 111. Inaczej: *Libro delle mirabili diffornità*. Książka składa się z trzech części, każda z nich opisuje różne rodzaje potworów, powstała w VIII w. w krajach anglosaskich, być może jej autorem był Irlandczyk Aldhelm z Malmesbury.

⁵⁶Herkulesa nazywano niekiedy Alcidem – w mitologii rzymskiej Alcyd to syn Jowisza utożsamiany z Heraklesem.

⁵⁷W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskich:

OBRAZ 9 – Miniatura di scuola settentrionale con le Erinni (1456; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 40.I. F. 26r);

OBRAZ 10 – Miniatura con le Erinni (metà del XV secolo; Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, F. 16r).

przedstawiane jako potworne skrzydlate duchy, z włosami poprzeplatanyimi węzami, trzymające w dłoniach harapy lub pochodnie. Ciemność piekielna była ich domem i to zapewne tutaj (w literaturze) Dante natknął się na nie, czytając teksty łacińskie, poczynawszy od – nie ma potrzeby o tym mówić – *Eneidy* (VI, 571; VII, 324), ale też, przede wszystkim, czytając *Meta-morfozy* (IV, 451–454) autorstwa Owidiusza i *Tebaidy* (XI, 65) Stacjusza. Już w najstarszych poematach uważano Erynie za istoty, które mszczą się za dokonane przewinienia i prześladowają zbrodniarzy; ich zadaniem było karanie zbrodni i występków, które nie zostały osądzone przez ludzką sprawiedliwość, co w konsekwencji wyniosło je do rangi idealnych obrończyń porządku społecznego. Niewątpliwie wielkiej wartości i ciekawy „życiorys” do pokazania, kiedy będzie się aspirowało do pełnienia funkcji opiekuna dusz w zaświatach. Na ogół pamięta się o trzech z nich, które to Dante spotyka w *Boskiej komedii*, a mianowicie o Tyzyfonie, Megajrze i Alekto. One to na widok dwóch poetów niespokojnie się prostują, stając na palcach, i wyrażają swój gniew z powodu obecności obcych (*Piekieł* IX 35–42):

bo wzrok całkiem mnie odciągnął
 ku wysokiej wieży o płonącym wierzchołku,
 gdzie w jednej chwili wyprostowały się nagle
 trzy furie piekielne zabarwione krwią,
 które kobiece miały członki i ruchy,
 i były otoczone zielonymi hydrami,
 za włosy miały wężyki i żmije,
 którymi oplecione były ich dzikie skronie.

[JM]

Są to zatem potwory hybrydowe, w części ludzkie i w części zwierzęce, z żeńskimi elementami ciała oraz zachowaniami, ale opasane wodnymi węzami, hydrami wziętymi z pamięci Wergiliańskiej (*Eneida* VII, 447), i z włosami z węzami i żmijami, tak zwanymi żmijami rogatymi (*Cerastes cerastes*, zgodnie z klasyfikacją zoologiczną wprowadzoną przez naturalistę szwedzkiego Carolusa Linnaeusa w 1758 r.), oplecionymi wokół głowy. Z tych trzech rodzajów węży w szczególności żmije rogate (o których to Dante dowiaduje się od Stacjusza) były dobrze znane w starożytności (wspominają o nich Pliniusz, Solinus i Lukian) i później jest o nich mowa w bestiariuszach średniowiecznych ze względu na ich niebezpieczny jad, porównywany do jadu legendarnego i potwornego Bazyliuszka. W efekcie żmije rogate zaliczane są do rodzaju węży obejmującego różne gatunki bardzo niebezpieczne i budzące w człowieku lęk.

Dante określa ich typologię być może po to, aby podkreślić, oprócz śmiertelnego niebezpieczeństwa z ich strony, także ich odstręczający wygląd, który wydaje się – biorąc pod uwagę dwie kolczaste wypukłości w kształcie rogów znajdujące się nad oczodołami – bardziej niż kiedykolwiek, by tak rzec, diabelski. W cytowanej już *Libro delle mirabili diffornità*⁵⁸ (III, 15) jest doprecyzowane, że w cerastach nie tyle rogi decydują o zdradliwości, ile szczęki i język, zabójcze i przerażające. I należy w to wierzyć.

⁵⁸Tytuł można przetłumaczyć jako *Księga godnych podziwu deformacji*.

Wracając do *Boskiej komedii*, Wergiliusz, mówi Dante, natychmiast rozpoznaje Erynie i bez wahania, precyzyjnie, identyfikuje trzy potwory (*Pieć IX 45–48*):

„Spójrz – rzekł do mnie – na okrutne Erynie.
Po lewej stronie to jest Megajra,
ta, co płacze po prawej, jest Alekto,
Tysyfona jest pośrodku”, i zamilkł na długo.

[JM]

Kwestia symboliki związanej z trzema Eryniami była przez wieki przedmiotem niekończących się dyskusji, poczynając od XIV-wiecznych komentatorów – którzy, mimo że byli bliżsi kulturze Dantego, niekoniecznie potrafili uchwycić jej prawdziwe znaczenie, często znacznie prostsze, niż się uważa – aż po współczesnych, czasem być może sprowadzonych na manowce właśnie przez rozbudowane komentarze tych pierwszych. Osobiście zgadzając się z tymi, którzy stosują metodologiczną zasadę brzytwy Ockhama – to znaczy, że nie ma powodu komplikować tego, co nie jest skomplikowane na początku⁵⁹ – i zakładając, że najprostsze rozwiązanie jest równe zamiarom twórcy, moglibyśmy powiedzieć, że Erynie to nikt inny, jak potworne, torturujące i mściwe byty z tradycji klasycznej. Wydaje się to więcej niż wystarczające jako piekielna wizja złych i krwawych strażników potępionych grzeszników w mieście Dis. A potem one, krzycząc, uderzając dłońmi, drapiąc się po piersiach i torując drogę, wywołują ją, inną przerażającą postać – Meduzę. Ta ostatnia, Gorgona, córka Forkosa i Keto, została zmieniona przez Atenę w potwora dlatego, że miała śmiałość leżeć z Posejdonem w jednej ze świątyń bogini (lub dlatego, jak głosi alternatywna historia, że odważyła się rzucić wyzwanie bogini w kwestii piękności) i jako potwór zmieniała w kamień każdego, kto na nią spojrzał. W micie, o którym wspomina Owidiusz w *Metamorfozach* (IV, 657), została zdekapitowana przez Perseusza, ale jej głowa nadal mogła petryfikować mężczyzn i zwierzęta, dlatego też Minerva umieściła ją na swojej tarczy. Groźba Erynii, jakoby przywołała Meduzę na pomoc, by spetryfikowała poetę, ma na celu powstrzymanie jego przejścia i uniemożliwienie mu dotarcia do dolnego Piećła (*Pieć IX 49–54*):

Szponami, każda darła sobie piersi,
biły się dłońmi i krzyczały tak głośno,
że z lęku przytuliłem się do poety.
„Niech przyjdzie Meduza, to zmienimy go w kamień –
mówiły wszystkie, patrząc w dół. –
Źle, że na Tezeuszu nie pomściłyśmy napaści”.

[JM]

Tutaj Erynie, słowami udzielonymi im przez Dantego-pisarza, przypominają również mit o herosie Tezeuszu, który zszedł do królestwa zmarłych, próbując porwać Proserpinę, królową świata podziemnego, został uwięziony przez moce podziemne i w ostateczności uwolniony przez Herkulesa. W mitologii klasycznej Meduza w rzeczywistości była w dobrej komitywie

⁵⁹Przykładowo jeden z najnowszych polskich komentarzy Dantejskich pióra Pawła Mościckiego *Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022) uznaje *Pieć* za antycypację Auschwitz, co zupełnie unieważnia znaczenia średniowiecznego poematu.

z dwoma pozostałymi Gorgonami, siostrami Euriale i Steno, z którymi mieszkała niedaleko krainy Hesperyd i królestwa zmarłych. Przedstawiano je jako potworne postacie kobiece z grzywami w kształcie węży, wielkimi kłami przypominającymi kły dzików, brązowymi rękami i skrzydłami ze złota, dzięki którym mogły latać. Oczy ich były błyszczące, a spojrzenie przenikliwe i petryfikujące, jak już o tym wspomiano, do tego stopnia, że kiedy Perseusz ściął głowę Meduzie – jedynej śmiertelniczce wśród Gorgon, jak podają niektóre źródła, między innymi *Libro delle mirabili difformità* (I, 38) – jej oczy nadal się obracały tak, jakby była żywa. Pośród różnych opinii dawnych komentatorów wypowiadających się na temat jej obecności w *Boskiej komedii* są i tacy jak na przykład Jacopo della Lana, który dostrzega w niej symbol herezji, tej, która zmienia człowieka w kamień dlatego, że człowiek byłby bardziej zapatrzonej w zmysłowość potwora niż w Święte Księgi⁶⁰. Jest i Pietro di Dante, jeden z synów Poety, proponujący wizję Meduzy – alegorii terroru. Również w tym przypadku, jakkolwiek by to interpretować, z naszego punktu widzenia, potwór staje się instrumentem cudowności, środkiem narracyjnym o silnym oddziaływaniu emocjonalnym, za pomocą którego Dante, z typową dla siebie brawurą, sprawia, że kolejny raz boimy się o jego los w obliczu nadchodzącej grozy. Rantunkiem przed tą katastrofalną hipotezą o końcu drogi, bez wspomnienia o tym, będzie nikt inny, jak jego przewodnik i mistrz, czyli Wergiliusz, który zręcznym i nagłym ruchem odwraca go i w gęście ochrony zakrywa mu oczy swoimi dłońmi.

tłumaczyli Paweł Graf i Hanna Zacharczyk

⁶⁰W oryginale *scrittura* – termin używany do określenia np. *Pisma Świętego*.

Bibliografia

- Alighieri, Dante. *Boska komedia*. Tłum. Jarosław Mikołajewski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- – –. *Boska komedia*. Tłum. Alina Świdorska. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2018.
- Bologna, Carlo (red.). *Liber monstrorum de diversis generibus*. Milano: Bompiani, 1977.
- Ciseri, Lorenzo Montemagno. *Mostri: la storia e la storie*. Roma: Carocci editore, 2018.
- – –. *Cerber e gli altri. I mostri nella Divina Commedia*. Roma: Carocci editore, 2021.
- Conrad, Joseph. *Cuore di tenebra*. Milano: Bruno Mondadori, 2000.
- Daston, Lorraine, Katharine Park. *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*. Roma: Carocci editore, 2000.
- Eco, Umberto. *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani, 2012.
- Epos o Gilgameszu – gilgamesz_epos_starozytnego_dwurzecza.pdf* (starozytnysumer.pl). Dostęp 22.02.2022.
- MacArthur, Arthur. *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction*. Boston: Press of Geo, 1885.
- Mościcki, Paweł. *Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Patapievici, Horia-Roman. *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?* Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- Saba, Umberto. *Tutte le prose*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

SŁOWA KLUCZOWE:

teratologia

Boska komedia

potwory w literaturze

DANTE

ABSTRAKT:

W tekście zaprezentowano metodę detalicznej lektury poematu Dantego, czytanego poprzez analizę teratologiczną. Namysł nad opisanymi w dziele wybitnego Włocha potwornościami i potworami pozwala przywrócić *Boską komedię* współczesności. Czytelnik zauważa znaczenie detalu w procesie poznawania i rozumienia tekstu, co propedeutycznie stanowi doskonały wstęp do poematu, a także uczy określonego sposobu lektury dostrzegającej literackie imponderabilia i poddającej je analizie.

LEKTURA DETALU

detal w literaturze

POTWORNÓŚĆ W LITERATURZE

NOTA O AUTORZE:

Lorenzo Montemagno Ciseri – absolwent nauk przyrodniczych, doktor historii nauki, docent związany z Uniwersytetami we Florencji i Sienie oraz z Instytutem Giorgia Vasariego we Florencji. Badacz o rozlicznych zainteresowaniach, które oddają jego publikacje z takich obszarów, jak teratologia, historia nauki, biologia, ewolucjonizm, a także teratologicznie zorientowane literaturoznawstwo czy sztuka komiksu. Swe wykłady chętnie zamieszcza na kanale YouTube, gdzie popularyzuje naukę, przykładowo: <https://www.youtube.com/watch?v=22xnZHKKvX4>.

„Paproszek Ziemi / w bazylice Kosmosu”. Ekokatastrofa i jej skala w *Cieleniu lodowca* Marcina Ostrychacza

Dawid Borucki

ORCID: 0000-0002-9707-1272

Zobaczyć skalę

Lawrence Buell, przyglądając się obecności katastroficznych motywów w ekokrytycznym dyskursie, stwierdzał, że począwszy od wydanej już w 1864 roku książki George’a Perkinsa Marsha *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action*, we wszystkich publikacjach, które opowiadały o nadciąganiu wielkiego, środowiskowego kryzysu, powraca pięć charakterystycznych zabiegów¹.

Pierwszym jest operowanie figurą sieci, czyli eksponowanie systemu niezbywalnych zależności pomiędzy ludźmi a środowiskiem naturalnym, któremu towarzyszy wyraźne poczucie przytłoczenia jego skomplikowaniem i wielowymiarowością. Drugim to biotyczny egalitaryzm – pogląd oparty między innymi na uznaniu, że skoro jedną z dróg do przeciwdziałania postępującej katastrofie jest ochrona bioróżnorodności, to śmierci istot nieludzkich nie

¹ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 1995), 301–306. Praca Marsha jest uznawana za pierwsze anglojęzyczne dzieło, które starało się przewidywać długofalowe konsekwencje dalszego intensyfikowania się ludzkiego wpływu na ekosystemy i przed nimi ostrzegać.

można uznawać za mniej znaczące niż śmierci ludzi. Biotyczny egalitaryzm byłby więc zjawiskiem w pewien sposób odwrotnym do szowinizmu gatunkowego opisanego przez Petera Singera². Na trzecim i czwartym miejscu znalazły się zabiegi na określonej skali: sięganie po gest powiększenia, odkrywania złożoności i znaczenia pozornie nieistotnych wydarzeń oraz ciągle rozciąganie połączenia pomiędzy tym, co bliskie, teraźniejsze, a nadchodzącą, przyszlą katastrofą. Natomiast na piątym miejscu badacz umieszcza w pewien sposób przenikający czy spajający wszystkie pozostałe składniki stan zaalarmowania, głębokiego przeświadczenia o zbliżaniu się ogólnoświatowego niebezpieczeństwa, granicznego momentu ludzkiej cywilizacji, przed którym należy stale ostrzegać.

Wymienione tu hasłowo rozpoznania, chociaż bez wątplenia znaczące, wymagają jednak pewnego dopowiedzenia czy aktualizacji w kontekście współczesnych rozpoznań ekokrytyki. Zauważyć można na przykład, że postrzeganie kryzysu klimatycznego jako nadchodzącego granicznego wydarzenia pozwoliło między innymi na swobodne wpisywanie go w kategorii właściwe dla biblijnej Apokalipsy. Zjawisko to jest szeroko rozpowszechnione w dyskursie medialnym, metafora klimatycznej Apokalipsy pojawia się jednak równie często w tekstach naukowych, popkulturze czy utworach literackich³. Dzięki jej sile i miejscu, które zajmuje w zachodniej kulturze, Buell uważał ją za najpotężniejsze konceptualne narzędzie, z którego skorzystać może środowiskowo zaangażowane piarstwo⁴.

Inni badacze wskazują jednak na możliwe zagrożenia związane z wielokrotnym odwoływaniem się do judeochrześcijańskich motywów. Julia Fiedorczuk zaznacza na przykład, że konceptualne kategorie, które konotuje figura Apokalipsy, i faktyczny sposób funkcjonowania katastrofy klimatycznej pokrywają się tylko w niewielkim stopniu. O ile judeochrześcijański Armagedon to klarowny i ostateczny koniec ludzkiej władzy, nieuchronny wynik boskiej interwencji i pewnego rodzaju pojedyncze zdarzenie, nadchodzący punkt w czasie, o tyle kryzys klimatyczny należy traktować raczej jako koniec pewnych sposobów zamieszkiwania planety i (co ważne) już trwający proces, którego intensywność ciągle znajduje się w polu możliwości, podlega ludzkim wpływom⁵. Podobnego zdania jest również amerykańska literaturoznawczyni Lynn Keller. Badaczka, odwołując się do myśli Fredericka Buella, pisze o coraz wyraźniejszej destabilizacji jednej z przewodnich cech środowiskowo zaangażowanych twórczości. Autorka stwierdza:

[...] dominująca do tej pory funkcja pisanie o środowiskowej apokalipsie, tj. ostrzeżenie, mające na celu uświadomienie czytelnikowi powagi sytuacji i tym samym przeciwdziałanie katastrofie, jest destabilizowana w miarę jak ludzki wpływ na planetę przybiera na sile i wzmacnia się poczucie trwania w kryzysie⁶.

² Peter Singer, *Wyzwolenie zwierząt* (Warszawa: Marginesy, 2018), 61–65.

³ Dodać można, że wyszukiwarka Google rejestruje prawie 60.000 przypadków użycia frazy „apokalipsa klimatyczna”.

⁴ Lynn Keller, *Recomposing ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2017), 101–102.

⁵ Julia Fiedorczuk, „Przeciw apokalipsie”, *Przekrój*, 11.08.2021, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/przeciw-apokalipsie-julia-fiedorczuk>.

⁶ Keller, 98. Tłumaczenie własne, w oryginale: „[...] prominent function of environmental apocalyptic writing to date – as a warning that conveys to readers the gravity of current circumstances so as to avoid disaster – is being destabilized as human impact on planet incenses and the sense of ongoing crisis intensifies”.

Powiedzieć można, że próby formułowania literackich ostrzeżeń przed niebezpieczeństwem coraz częściej okazują się nieskuteczne, ponieważ sama katastrofa stanowi już raczej jeden ze składników codzienności, nie zbliżające się wydarzenie, którego można jeszcze uniknąć. W tej perspektywie ostatni z wymienionych powyżej pięciu punktów okazuje się trudny do utrzymania. Współcześnie na miejscu „oczekiwania na” pojawia się „trwanie, funkcjonowanie w” ekologicznym kryzysie (*dwelling in crisis*⁷), którego skomplikowanie i funkcjonowanie rozciągnięte jest na planetarnych skalach, a do ich przetworzenia potrzebne są nowe, wyobraźniowe narzędzia. Rozpoznanie tego rodzaju rozdźwięków spowodowało, że część autorów uznała wyobrażanie sobie ekologicznej katastrofy za pomocą apokaliptycznych schematów za pułapkę czy przeszkodę w skutecznym przeciwdziałaniu środowiskowym problemom.

Dopóki ekologiczna katastrofa była traktowana jako przyszłe wydarzenie, coś znajdującego się tuż za horyzontem (lub rogim), istniała możliwość jej niemal swobodnego, wyobraźniowego przetwarzania, wpisywania w konkretny, skończony kształt, na przykład kształt Apokalipsy. Obecnie, kiedy trwa (co jednoznacznie potwierdza między innymi szósty raport IPCC⁸) jej konceptualne uporządkowanie, odnalezienie swojego miejsca i znaczenia wobec procesów znamienych nawet dla geologicznego trwania Ziemi stało się niezwykle trudne. Aleksandra Ubertowska pisze na przykład:

[...] globalne ocieplenie i związana z nim możliwa katastrofa ekologiczna przerastają pod każdym względem możliwości naszego pojmowania: ich zakres, czas trwania i potencjalne skutki wykraczają poza ramy czasowe i przestrzenne ludzkiego życia, czyniąc z globalnego ocieplenia proces niemożliwy do wyobrażenia za pomocą prostych analogii lub porównań⁹.

Podobnego zdania był również Timothy Clark. Badacz zaznaczał, że zwyczajnie brakuje sposobów, dzięki którym można by skutecznie przetworzyć skalę trwającego kryzysu¹⁰. Keller twierdzi jednak, że zmierzenie się z opisywanym tu tak zwanym wyzwaniem skali jest konieczne niezależnie od sprawczości dostępnych człowiekowi narzędzi i stanowi obecnie centralny problem dla wszelkiego rodzaju inicjatyw, które chcą mówić o antropogenicznej degradacji ziemskiej biosfery¹¹. Podobnego zdania jest również Joanna Piechura. Badaczka dowodzi, że chociaż rola wyobraźni może budzić pewne wątpliwości, wciąż pozostaje ona najbardziej podstawowym instrumentem konceptualizowania niewiarygodnych rozmiarów trwającego kryzysu¹². Obie autorki zachęcają do prowadzenia poetyckich poszukiwań mających

⁷ Frederick Buell, *From Apocalypse to Way of Life. Environmental Crisis in the American Century* (Nowy Jork: Routledge, 2003).

⁸ Zob. Marcin Popkiewicz, „6 Raport IPCC. Podsumowanie dla decydentów po polsku”, *Nauka o klimacie*, 10.11.2021, <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/6-raport-ipcc-podsumowanie-dla-decydentow-popolsku/>. Raport IPCC jest największym klimatycznym raportem na świecie. Ponad siedmiuset badaczy w trakcie ośmiu lat poddało analizie czternaście tysięcy prac naukowych.

⁹ Aleksandra Ubertowska, „Krajobraz po katastrofie: natura, historia, reprezentacja”, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś (Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2019), 29–30.

¹⁰ Patryk Szaj, „Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich”, *Forum Poetyki* 24 (2021): 12–13.

¹¹ Keller, 31–34.

¹² Joanna Piechura, „Zaangażować wyobraźnię”, *Dwutygodnik*, grudzień 2021, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9874-zaangazowac-wyobraznie.html>.

na celu wykształcenie języka lub wyobraźniowych kategorii, które pozwoliłyby, po pierwsze, na uchwycenie rozmiarów trwających w środowiskach naturalnych procesów, a po drugie, na znalezienie przeciwwagi dla świadomości bycia w nie wcielonym.

Wydaje się, że tego rodzaju próby podejmuje Marcin Ostrychacz w tomiku zatytułowanym *Cielenie lodowca*. Zawarte w nim wiersze prezentują niezwykle zróżnicowany i wielowątkowy obraz wydarzeń na trwającej w kryzysie planecie. Podkreślić trzeba, że katastrofa – chociaż niezwykle mozaikowa i wymykająca się konceptualnej kontroli – stanowi tu swego rodzaju podszewkę codzienności, coś już przenikającego różnorakie obszary życia, a nie zbliżające się zagrożenie. Jej ślady odnaleźć można na przykład w postpastoralnych widokach na Zakopane (wiersz *Świt w Zakopanem*), w odwołaniach do krwawych tradycji ludów syberyjskich (*Megale Arktos i Ursa Minor*), w wypisie najważniejszych punktów rozwoju ludzkiej cywilizacji (*Kroki*), zapisach pogłębiającego się lęku przed sztuczną inteligencją (*Wilki dogonią Słońce i Księżyc*) czy – nieco bardziej bezpośrednio – w opisach cywilizacyjnego chaosu (*Strefa*) i ekonomicznego kryzysu (*Słodkie trofea z wakacji*) oraz oczywiście w relacjonowaniu antropogenicznej degradacji biosfery (*Hibernakulum; Ziemia, której nie ma; Zwrotka*).

Nagromadzenie tak różnorodnych i pozornie odległych od siebie wydarzeń koresponduje ze wskazywanym przez Clarka i Ubertowską poczuciem zagubienia, niemożliwości przetworzenia rozmiarów i skomplikowania trwającej katastrofy. Ostrychacz oferuje jednak czytelnikowi narzędzie, konceptualną kategorię, która umożliwia zajęcie wobec niej bardziej stabilnej pozycji. Centralnym dla tomu, poetyckim ruchem jest nieustanne przywracanie wyobraźni obrazu Ziemi jako detalu w bezmiarze Wszechświata. Oglądanie jej funkcjonowania razem z katastrofą klimatyczną z kosmicznej perspektywy i w kontekście kosmicznych procesów. Niezwykle ważnym punktem odniesienia wydaje się tu znana z książki Carla Sagana figura *pale blue dot*¹³. Odwołania do niej pojawiają się już w otwierającym zbiór utworze *Dom*:

Paproszek Ziemi
w bazylice Kosmosu
ogrzany gwiazdą.

Elektryczny zygzak
uderzył o tafłę
pierwotnej zupy.

Bakteria Ziemi
w próbówce Kosmosu
ogrzana gwiazdą.

Zamieszkiwana przez ludzi planeta na moment przestaje się tu wpisywać w kategorie związane z mortonowskim hiperobiektem, przestrzenią o niewiarygodnych rozmiarach i staje się mała. Co ważne, mała staje się również zamieszkująca ją ludzkość. W określony sposób ujawnia się jej pozycja w Układzie Słonecznym wobec wielu innych, czasami znacznie większych

¹³Zob. Carl Sagan, *Błękitna kropka. Człowiek i jego przyszłość w kosmosie* (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2018).

planet. Kontynuowanie tak ustawionej optyki powraca w większości tekstów tomu. Przytaczam jeszcze wiersz zatytułowany *113 tys. km/h*:

Asysta Jowisza wyrzuciła nas daleko,
a przeszłość się stała mniejsza od kwarka.
Wszystkiemu winne jest życie, które
panicznie boi się utraty samego siebie,
bo nawet medycyna nie zagwarantuje,
że wytrzymamy cywilizację
lub inną katastrofę.

Obok zasygnalizowanych zjawisk w przytoczonym utworze do głosu dochodzi także wyraźna niechęć autora do ludzkiej cywilizacji w kontekście jej wpływu na stan środowisk naturalnych. Zbliżając się do omawianego przez Lawrence'a Buella biotycznego egalitaryzmu, wiersze Ostrychacza wydają się dowodzić, że potencjalne zniknięcie ludzi byłoby dla ziemskiej biosfery korzystnym wydarzeniem. Buell, przywołując poglądy Davida Riansa Wallace'a, pisze na przykład: „[...] świat oczyszczony z ludzi za sprawą antropogenicznej, środowiskowej katastrofy nie byłby zupełnie apokaliptyczny [...], ponieważ jakiegoś rodzaju przyroda na pewno zdołałaby przetrwać¹⁴”, natomiast poeta wyposaża swój tomik w miniaturowe wiersze opisujące stan Ziemi po tak rozumianej apokalipsie. Między innymi trzywersowy utwór *Wieżowce* brzmi: „Po ssakach / zamieszkały w nich / ptaki” [23], z kolei w wymienianej już *Zwrotce* padają słowa:

Przestwór wspomina ptaki.
Gleba wspomina lasy.
Woda wspomina ryby.
Nas nikt nie wspomina.
Wszystko chce nas zapomnieć.

Przywracanie, zazwyczaj nieobecnego, obrazu Ziemi jako detalu w Kosmosie, celowe ukazywanie jej nikłości w porównaniu z resztą Wszechświata pozwala również na określone wyrwanie się z przeświadczenia o zupełnej nieprzetwarzalności katastrofy klimatycznej. Przywrócenie wyobraźni obrazu Ziemi jako konkretnego punktu w Kosmosie umożliwia łatwiejsze nawiązywanie połączeń pomiędzy wydarzeniami, które – mówiąc metaforycznie – z poziomu powierzchni nie zdradzałyby swojej relacyjności. Punkt jest skończony, możliwy do uchwycenia, znacznie łatwiej jest go zmapować czy przetworzyć trwające w nim procesy. Wymienione wcześniej różnorakie zjawiska okazują się spójne, a ich dobór nieprzypadkowy. Środowiska naturalne, rozwijająca się w nich cywilizacja, wszelkiego rodzaju ludzkie lub pozaludzkie wydarzenia nie mogą przynależeć do odrębnych, niepowiązanych ze sobą porządków również dlatego, że wszystkie istnieją na mikroskopijnym kawałku kosmicznej skały. Powiedzieć można jeszcze, że również naturalne zasoby, widziane w kontekście planetarnym, okazują się niewielkie, niemożliwe do niekontrolowanego eksploataowania.

¹⁴Lawrence Buell, 304. Tłumaczenie własne, w oryginale: „[...] imagining that a world purged of humans by human-engineered environmental apocalypse would not be so apocalyptic [...] because wildness [...] would be sure to endure”.

Zabiegi te pomagają przetworzyć także pewien szczególny paradoks. Debjani Ganguly, omawiając wymienianą już koncepcję realizmu, pisze: „Mówienie o planetarnym realizmie wiąże się z lingwistycznym, topologicznym i narratologicznym przetwarzaniem paradoksalnego wpływu fundamentalnej zmiany w kalibrowaniu skali ludzkiego bytowania na Ziemi – jednocześnie monumentalnego i nieznaczącego¹⁵”. Konieczne jest wykształcenie świadomości, że ludzki wpływ będzie odznaczał się na ziemskiej biosferze przez nieporównywalnie dłuższe okresy czasowe niż samo, momentalne z geologicznej perspektywy, istnienie cywilizacji czy gatunku ludzkiego w ogóle. Poecie, który przygląda się Ziemi w kosmicznej perspektywie, widzi ją jako detal, wspomnianą niebieską kropkę, łatwiej jest dostrzec, że ludzkość nie jest pierwszą i nie będzie ostatnią z dominujących biosferę form życia. Tak ukierunkowana wyobraźnia ponownie odnosi (czy też współpracuje) do szczególnego poczucia pokory wobec pozaludzkiego świata, które może okazać się cenne w kontekście trudnego miejsca, w jakim znalazły się relacje człowieka z przyrodą. Carl Sagan dobitnie stwierdza:

Spójrz ponownie na tą kropkę. To Nasz dom. To my. Na niej wszyscy, których kochasz, których znasz. O których kiedykolwiek słyszałeś. [...] Pomyśl o rzekach krwi przelewanych przez tych wszystkich imperatorów, którzy w chwale i zwycięstwie mogli stać się chwilowymi władcami fragmentu tej kropki. [...] Naszemu urojonemu poczuciu własnej ważności, naszej iluzji posiadania jakiejś uprzywilejowanej pozycji we wszechświecie, rzuca wyzwanie ta oto kropka błędnego światła¹⁶.

Wiersze poety mogą wywoływać u odbiorcy podobne odczucia jak słynna fotografia z książki astronoma. Uchwycenie tego doznania w tekście nie byłoby jednak możliwe bez uprzedniego skierowania poetyckiej wyobraźni na przekór utartym automatyzmom, związanym na przykład z ograniczeniem oglądu rzeczywistości do pewnej lokalności.

Powiedzieć można jeszcze, że za sprawą wykorzystania kategorii detalu poeta wywołuje stan (czy stymuluje świadomość) podobny do tego, w jakim znajdowali się astronauta spoglądający na Ziemię z powierzchni Księżyca. Edgar D. Mitchell, członek misji Apollo 14, opisywał to w następujący sposób: „Natychmiast wykształcasz pewną, globalną świadomość, intensywne poczucie niezadowolenia ze stanu, w którym znajduje się świat i potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Kiedy jest się na Księżycu, międzynarodowa polityka wygląda na żałośnie małostkową. Masz ochotę chwycić jakiegoś polityka za kark, zaciągnąć te kilka milionów mil i powiedzieć: Patrz no!”¹⁷. Doświadczenie Mitchella jest, oczywiście, unikatowe, założyć można jednak, że również w omawianych utworach, poprzez wyobraźniowy ruch, dochodzi do zmiany perspektywy, zobaczenia zamieszkiwanego miejsca w odmienny sposób, przywrócenia jego zazwyczaj niedostępnego obrazu. Omówione zabiegi wyraźnie rezonują również z powracającymi w ekokrytycznym dyskursie postulatami budowania bardziej holistycznych

¹⁵Debjani Ganguly, „Catastrophic Form and Planetary Realism”, *New Literary History* 2 (2020): 425.

Tłumaczenie własne, w oryginale: „To talk of planetary realism is to register – linguistically, tropologically, and narratologically – the paradoxical imprint of this fundamental shift in calibrating the scale of human habitation on earth as at once monumental and insignificant”.

¹⁶Sagan, 6-7.

¹⁷„Edgar Mitchell’s Strange Voyage”, *People*, 8.04.1974, <https://people.com/archive/edgar-mitchells-strange-voyage-vol-1-no-6/>. Tłumaczenie własne, w oryginale: „You develop an instant global consciousness [...], an intense dissatisfaction with the state of the world, and a compulsion to do something about it. From out there on the moon, international politics looks so petty. You want to grab a politician by the scruff of the neck and drag him a quarter of a million miles out and say: Look at that [...]”.

wizji rzeczywistości¹⁸. Po raz kolejny praca na skali, celowe uznanie czy też zobaczenie detalu w czymś, co przyjęło się uznawać za maksymalne, doprowadza do rekonfiguracji sytuacji obrazowanej, pozwala na chwilowe wyrwanie z tak zwanych utartych form widzenia, na dokonanie przesunięć w polu własnej perspektywy, co wydaje się konieczne wobec konceptualnych wyzwań ustanawianych przez katastrofę klimatyczną.

Odnaleźć przeciwwagę

Określone korzystanie z wyobraźni wiąże się nie tylko z próbą poradzenia sobie ze skalą, lecz także z sygnalizowaną kwestią przeciwwagi. Nie licząc przeniesienia katastrofy ekologicznej z pozycji nadchodzącej zagłady na miejsce pogłębiającego się składnika codzienności, Keller dowodzi, że w większości wierszy, w których uobecnia się poczucie lęku, rozbicia lub zagrożenia kryzysem klimatycznym i przeczuwanym końcem cywilizacji, odnaleźć można praktyki mające umożliwić lub ułatwić funkcjonowanie w niestabilnej rzeczywistości. Badaczka pisze:

[...] poeci równoważą żal i smutek wynikający z apokaliptycznych przeczuć, poprzez celowe kultywowanie przyjemności, osadzonych na bezpośrednich, fizycznych doznaniach czy obserwacjach. Bez jakiejś przeciwwagi uczucia te mogą okazać się paraliżujące, zarówno artystycznie, jak i politycznie [...]¹⁹.

Omawiane w tekście Keller poetki Jorie Graham i Evelyn Reilly przyjmują właśnie tak zorientowaną strategię. Niezależnie od tego, czy uprawiana przez nie poetyka w danym momencie wykorzystuje humor, przetwarza wątki pastoralne, czy skupia się na bliskim, zmysłowym doświadczaniu rzeczywistości w towarzystwie istot pozaludzkich, punktem dojścia pozostaje próba przypomnienia o konieczności czy narastającej potrzebie docenienia głębokiego, cielesnego współuczestniczenia i współistnienia ze światem, nawet za sprawą prostych, codziennych praktyk. Zdaniem badaczki efektem takiej postawy, oprócz wymienianej przeciwwagi dla świadomości uczestniczenia w trwającej katastrofie, może być także odnowa poczucia związku czytelnika z jego otoczeniem, środowiskiem, która w konsekwencji ma się przełożyć na rozwinięcie form personalnego, ekologicznego zaangażowania.

W tej perspektywie zasadne wydaje się postawienie pytania o to, czy również w wierszach Ostrychacza odnaleźć można próbę czerpania przyjemności z bliskiego, fizycznego obcowania z codziennością, a także o to, czy w kontekście trwającego obecnie kryzysu klimatycznego tak rozumiana przeciwwaga jest jeszcze możliwa lub wystarczająca. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim wiersz *Wziąć się za szczęście*, który niemal bezpośrednio wchodzi w dialog z opisywanymi przez Keller zjawiskami. Przytaczam wybrane strofy:

¹⁸Zob. np.: Andrzej Marzec, „Jesteśmy połączonym z sobą światem» – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty”, *Teksty Drugie* 2 (2018): 88–101, lub Olle Widhe, „Modes of environmental imagination. The eco-movement and the representation of reality in Swedish children literature from 1967 to 1977”, *Barnlitterært forskningstidsskrift* 1 (2019): 1–16

¹⁹Keller, 98–99. Tłumaczenie własne, w oryginale: „[...] poets also counterbalance the grief and despair of apocalyptic awareness through deliberate cultivation of pleasures grounded in immediate physical experience and perception. Without some counterforce, such grief and despair can prove paralyzing, both artistically and politically [...]”.

Pokój w którym pod światło widać
ile jest kurzu i wirującej sierści jak odcinki babiego lata
ze szczelinami na dwa centymetry w parkiecie
i nieszczelnymi oknami od których ciągnie zimą
czy to jest szczęście?

Czy cząsteczki brudu na moich stopach
pianka wydrapana z fotela jego czerwona ekoskóra kocia sierść
resztki tytoniu włosów chipsów a nawet resztki marihuany
czy to jest szczęście?

Czy powinniśmy jeść warzywa?
wszak udowodniono że drzewa porozumiewają się
a kwiaty lubią Schuberta i potrafią być szczęśliwsze od ludzi.

Przedstawiona sytuacja oraz poetyka, w jakiej utrzymany jest wiersz, wyraźnie odznaczają się na tle innych zebranych w tomie utworów. Namysł nad kondycją Ziemi w wymiarze planetarnym, nad wydarzeniami, które do takiego stanu doprowadziły, oraz stała potrzeba wyobrażenia sobie ludzi i cywilizacji w kosmicznej perspektywie zostają tu zastąpione przez – jak się wydaje – bardzo prywatny wgląd we własną codzienność i miejsce, które się zamieszkuje. Agnieszka Budnik wskazywała dodatkowo, że wiersz jest również jednym z nielicznych, w których porzuca się mówienie za pomocą „my” na rzecz osobistego „ja”²⁰. Podmiot bardzo uważnie, blisko przygląda się otaczającej go przestrzeni, akcentując cielesne, sensualne aspekty swojego funkcjonowania. Dostrzega niewielkie zabrudzenia, ogląda ujawniane przez światło pokłady kurzu, ślady własnej obecności (resztki tytoniu, marihuany, włosów) oraz obecności innych istot, z którymi dzieli przestrzeń (kocia sierść), nie umyka mu nawet szerokość odstępów pomiędzy deskami w podłodze. Czytając wiersz Ostrychacza, można ulec wrażeniu, że podmiotowi udaje się na moment wyrwać ze spirali złych klimatycznych wieści, apokaliptycznych przeczuć i zanurzyć w (postulowanym przez Keller) bezpośrednim, głębokim doświadczeniu i oglądaniu rzeczywistości, skupieniu na niepozornych detalach własnego istnienia.

Poeta zadaje jednak przewrotne pytanie: „czy to jest szczęście?”. Jego powtarzalność (powraca na końcu niemal wszystkich strofoid), kończący utwór dwuwiers: „szczęście mogłoby być srebrne / ale nie miałem pewności.”, a także fakt, że zacytowany tekst poprzedza finalny wiersz tomu (opisujący ucieczkę ludzkości z planety), każą przypuszczać, że nawet takie zanurzenie nie pozwoliło odnaleźć swego rodzaju ostoji lub ulgi. Skupiając się na praktykach własnej codzienności, podmiot znajduje tylko kolejne zwątpienie, niepewność, musi zmierzyć się z rozczarowaniem, poczuciem swoistej niewystarczalności lub braku, który nie może stanowić przeciwwagi dla pogłębiającego się lęku przed katastrofą.

Podmiot Ostrychacza nie widzi dla siebie schronienia w codziennym, cielesnym współistnieniu, wydaje się, że nie wierzy również w sprawczość jednostkowego, proekologicznego

²⁰Agnieszka Budnik, „Od zagłady ludzkości do pytania o szczęście”, recenzja *Cielenia lodowca* Marcina Ostrychacza, *Wielkopolska. Kultura u podstaw*, 14.08.2020, <https://kulturaupodstaw.pl/od-zaglady-ludzkosci-do-pytania-o-szczescie/>.

zaangażowania. Zawarte w ostatnim z przywołanych fragmentów ironiczne zwątpienie wycelowane zostaje właśnie w pobieżnie rozumiane przyjęcie biocentrycznej postawy lub granice i efektywność wysiłków, które jest w stanie podjąć pojedyncza, prywatna osoba²¹. Na marginesie odnotować można, że sarkazm na temat porzucenia jedzenia roślin w imię dobra biosfery pojawia się w środowiskowo zaangażowanej literaturze dość często. Nawet Ursula K. LeGuin żartowała w ten sposób w 2012 roku²².

W omawianym tomie bliskie, cielesne doświadczenie, które (niemal dosłownie) wychodzi naprzeciw pędzącemu kataklizmowi, pojawia się dwukrotnie. Nie licząc omówionego tekstu, wskazać należy jeszcze na wymieniany już utwór *Sol lub ludzkość to film katastroficzny*, gdzie odnaleźć można opis przewidywanych zachowań poprzedzających „koniec”:

koniec w plazmie brzmi lepiej
 niż koniec z własnych
 dłoni i złapałibyśmy się za nie
 i tarzaliibyśmy się po dywanie
 [...]
 taczaliibyśmy się ze śmiechu
 pękalibyśmy w obliczu
 końca pięknego serialu
 [...]
 i uprawialiibyśmy miłość
 na podłodze
 ostatnią miłość
 w pozycjach naczelnych

W tym wypadku osiągnięte szczęście i pewna beztraska spajają ze sobą pierwiastki rozpacz i ulgi, to jest pojawiają się jako odpowiedź na dokonującą się zagładę, utratę znaczenia przez wszystkie wcześniejsze sprawy i odpowiedzialności. Chociaż cielesna przyjemność została tu rzeczywiście przeciwstawiona katastroficznemu cierpieniu, założyć trzeba, że pełni ona jedynie funkcję zminimalizowania bólu, pojawia się u określonego kresu, w momencie braku możliwości, i nie można jej traktować jako przeciwwagi dla psychicznego i emocjonalnego obciążenia przez świadomość bycia włączonym w kryzys, którego przebieg i intensywność wciąż podlegają pewnym wpływom.

Wydaje się, że nieliczne momenty otuchy lub chwilowej ulgi, które odnaleźć można w omawianym tomie, przynosi jedynie opisane wcześniej wyobraźniowe skalowanie, celowe przyglądanie się Ziemi jako detalowi kosmicznego obrazu. Podmiot Ostrychacza jest niezwykle wysoko świadomy i zafascynowany położeniem zamieszkiwanej przez siebie planety oraz obecnością i wpływem planet, które z nią sąsiadują. Przykłady tego rodzaju wrażliwości odnaleźć można na przykład w wierszu *Dźwięki*. W utworze dokonuje się niezwykle ciekawy proces przysłuchi-

²¹Julia Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo naukowe Katedra, 2015), 53–56, 119–122.

²²Ursula K. LeGuin, *Nie ma czasu. Myśli o tym, co ważne* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2019), 171–174.

wania się odgłosom wydawanym przez różne, znane ludzkości miejsca w Układzie Słonecznym, a także zestawiania ich z gatunkami muzyki, instrumentami lub (nieco szerzej) ogółem ziemskiej audiosfery²³. Przytaczam fragment:

Wenus dmie w didgeridoo
 Jupiter puszcza ambient
 Io dark ambient
 Saturn psychodelę na odkurzaczu,
 [...]
 Uran zloopował przelot F-16.
 Neptun – fale, piasek
 [...]
 pierścienie Urana jak lodowe dzwoneczki
 U nas idylla na rozlewiskach.

Trwająca katastrofa klimatyczna i związane z nią niepokoje, obecne niemal we wszystkich pozostałych wierszach tomu, są tu zupełnie nieobecne, a na ich miejscu pojawia się z gruntu pastoralny motyw idylli na rozlewiskach. Co ważne, tego rodzaju zapomnienie czy oderwanie od świadomości dokonującego się kryzysu kilkakrotnie towarzyszy momentom, w których podmiot korzysta z kosmicznej optyki. W tej perspektywie istotne wydają się również odwołania do gatunków muzycznych, które znajdują się jeszcze między innymi w tytule wiersza *Megale Arktos* i *Ursa Minor*. Podobnie jak w zacytowanym powyżej fragmencie, odsyłają one do nastrojowych, relaksujących kompozycji. Słuchanie innych planet – w pewien sposób jedyna dostępna dla podmiotu forma kontaktu z nimi – pozwala mu nie tylko na odnalezienie chwilowego wytchnienia, ale także na rozszerzenie własnej wyobraźni, wskazanie, że poza Ziemią i trwającą na niej katastrofą istnieją jeszcze inne światy, co może stanowić przeciwwagę dla apokaliptycznego znużenia, poczucia bycia zamkniętym w trudnej, niezrozumiałej i wymykającej się kontroli sytuacji. Z podobnymi procesami można się zetknąć także w utworze zatytułowanym *Kosmos podgląda kopulację żab*:

[...] To Kosmos.
 Pozwala wątpić
 i we wszystko wierzyć,
 na przykład w mapy
 bez Drogi Mlecznej.
 Teraz nad nenufarem słucha
 świergotu żab, nie znalazł
 nigdzie indziej we Wszechświecie
 żab o takim głosie –
 [...]

²³Nagrania, do których odwołuje się tutaj poeta, można bez trudu odnaleźć np. w serwisie YouTube lub na stronach internetowych prowadzonych przez NASA.

Również tutaj dokonuje się centralna dla całego tomu gra na trudnych do przetworzenia skalach. Podmiot rozciąga wyobraźniowe połączenie pomiędzy łatwym do przeoczenia (nawet z powierzchni Ziemi) zdarzeniem a całym wszechświatem. Po raz kolejny dając upust swojej fascynacji kosmicznymi przestrzeniami i zjawiskami, podkreśla jednocześnie wyjątkowość czy niepowtarzalność ziemskiej biosfery. Powiedzieć można, że niezwykłość rodzimych środowisk staje się o wiele bardziej wyraźna i cenna właśnie w momencie zestawienia z bezmiar kosmosu. Postulowane przez Keller odzyskanie próśrodowiskowego poczucia związku z zamieszkiwanym miejscem poprzez jego ponowne docenienie, zafascynowanie się nim lub odzyskanie poczucia przynależności może dokonywać się tutaj nie dzięki konkretnemu zbliżeniu, bliskiemu współlistnieniu z fizycznym światem i jego mieszkańcami, ale właśnie za sprawą znacznego oddalenia; ukazania, że postępująca, antropogeniczna degradacja ziemskiej biosfery doprowadziła do zniknięcia środowisk i gatunków niepowtarzalnych nie tylko w kontekście konkretnych regionów Ziemi, ale Kosmosu w ogóle. Za budowaniem tego rodzaju wyobraźni i wrażliwości opowiadał się również W.S. Merwin, poeta włączany w krąg ekologicznie zaangażowanych twórców²⁴. Po raz kolejny poprzez wyobraźniowy ruch doszło do zmiany perspektywy, a tym samym zmiany postawy czy formy radzenia sobie z doświadczanymi sytuacjami.

Podsumowując, podkreślić trzeba, że centralne pozostają tutaj ruchy wyobraźni poruszającej się na przekór utartym schematom, zdolnej do zobaczenia zamieszkiwanej przez ludzi planety w kategoriach *pale blue dot*, detalu w niewyobrażalnych przestrzeniach Wszechświata. Zabieg ten wydaje się najważniejszą próbą przetworzenia świadomości bycia wcielonym w postępującą katastrofę oraz znalezienia dla niej przeciwwagi. Oczywiście trudno byłoby obronić tezę, że poprzez zastosowanie takich zabiegów Ostrychacz stara się zmniejszyć jej znaczenie czy powagę, powiedzieć, że z kosmicznej perspektywy jest to zupełnie niezauważalne wydarzenie. Być może jednak kryzys klimatyczny i jego skutki oglądane z perspektywy globalnej, planetarnej optyki stają się mniejsze, możliwe do zobaczenia, uporządkowania i zrozumienia, co z kolei mogłoby umożliwić wykształcenie skuteczniejszych form przeciwdziałania. Przewodni dla omawianego tomu ruch wyobraźniowego sprowadzania tego, co maksymalne, do kategorii detalu, przywracania trudno uchwytnego obrazu Ziemi, a także wykazane efekty takich działań wpisują się w ten sposób w próbę zrealizowania jednego z najważniejszych zadań środowiskowo zaangażowanego pisarstwa – ponownego zobaczenia Ziemi poprzez jej ponowne wypowiedzenie, które (w konsekwencji) ma się przełożyć na wykształcenie mniej destrukcyjnych dla planety postaw.

²⁴Julia Fiedorczyk, *Inne możliwości. O poezji, ekologii i polityce. Rozmowy z amerykańskimi poetami* (Gdańsk: Wydawnictwo naukowe Katedra, 2015), 37–38.

Bibliografia

- Budnik, Agnieszka. „Od zagłady ludzkości do pytania o szczęście”. *Wielkopolska. Kultura u podstaw*, 14.08.2020. <https://kulturaupodstaw.pl/od-zaglady-ludzkosci-do-pytania-oszczescie/>.
- Buell, Frederick. *From Apocalypse to Way of Life. Environmental Crisis in the American Century*. Nowy Jork: Routledge, 2003.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 1995.
- „Edgar Mitchell’s Strange Voyage”, *People*, 8.04.1974. <https://people.com/archive/edgar-mitchells-strange-voyage-vol-1-no-6/>.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- – –. *Inne możliwości. O poezji, ekologii i polityce. Rozmowy z amerykańskimi poetami*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- – –. „Przeciw apokalipsie”, *Przekrój*, 11.08.2021. <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/przeciw-apokalipsie-julia-fiedorczuk>.
- Ganguly, Debjani. „Catastrophic Form and Planetary Realism”. *New Literary History* 2 (2020): 419–453.
- Keller, Lynn. *Recomposing ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2017.
- LeGuin, K. Ursula. *Nie ma czasu. Myśli o tym, co ważne*. Tłum. Piotr W. Cholewa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2019.
- Marzec, Andrzej. „«Jesteśmy połączonym z sobą światem» – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty”. *Teksty Drugie* 2 (2018): 88–101.
- Ostrychacz, Marcin. *Cielenie lodowca*. Poznań: WBPiCAK, 2020.
- Piechura, Joanna. „Zaangażować wyobraźnię”, *Dwutygodnik*, grudzień 2021. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9874-zaangazowac-wyobraznie.html>.
- Popkiewicz Marcin. „6 Raport IPCC. Podsumowanie dla decydentów po polsku”. *Nauka o klimacie*, 10.11.2021. <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/6-raport-ipccpodsumowanie-dla-decydentow-po-polsku/>.
- Singer, Peter. *Wyzwolenie zwierząt*. Tłum. Anna Alichniewicz, Anna Szczęsna. Warszawa: Marginesy, 2018.
- Szaj, Patryk. „Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich”. *Forum Poetyki* 24 (2021): 6–25.
- Ubertowska, Aleksandra. „Krajobraz po katastrofie: natura, historia, reprezentacja”. W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś, 7–22. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.
- Widhe, Olle. „Modes of environmental imagination. The eco-movement and the representation of reality in Swedish children literature from 1967 to 1977”, *Barnlitterært forskningstidsskrift* 1 (2019): 1–16.

SŁOWA KLUCZOWE:

ekokrytyka

KATASTROFA

ABSTRAKT:

Szkic poświęcony został analizie wierszy Marcina Ostrychacza zebranych w tomie *Cielenie lodowca*. Celem artykułu jest przyjrzenie się im przy użyciu powracających w ekokrytycznym dyskursie pojęć środowiskowej katastrofy oraz trudnej do wyobraźniowego przetworzenia skali, na której ta się odbywa. Autor stara się dowieść, że wykorzystując kategorię detalu, poeta dąży do odzyskania nad nimi konceptualnej kontroli. Celowe zobaczenie Ziemi jako detalu na kosmicznym obrazie pozwala mu na przetworzenie rozciągniętych na planetarnym planie zjawisk oraz wypracowanie określonej przeciwwagi dla świadomości uczestniczenia w pogłębiającym się kryzysie.

Marcin Ostrychacz

s k a l a

ekopoetyka

NOTA O AUTORZE:

Dawid Borucki – ur. 1998 r., doktorant w Szkole Doktorskiej Szkoły Nauk o Języku i Literaturze UAM w Poznaniu. Laureat konkursu grantowego programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza”. Naukowo interesuje się humanistyką środowiskową oraz teorią i praktyką przekładu literackiego. Razem z wydziałowym Kołem Edytorów „Trantiputl” zaangażowany w organizację wydarzeń kulturalnych promujących sztukę edytorską i typografię. |

Uszy Karenina, paznokcie Hryniewicza

Ewa Kraskowska

ORCID: 0000-0003-4316-1675

Dwie intencje przyświecają mi w pracy nad tym artykułem. Po pierwsze, zamierzam uważnie przyjrzeć się metodzie czytelniczej Vladimira Nabokova, którą demonstrował on w swoich amerykańskich wykładach poświęconych światowej literaturze zachodniej, a literaturze rosyjskiej w szczególności, w tym *Annie Kareninie* Lwa Tołstoja. Po drugie – i ważniejsze – chcę jego metodą przeczytać (po raz nie wiem który w moim życiu) *Annę Kareninę* pod kątem obecności i funkcji detali korporalnych w tej powieści. Przez detal korporalny rozumiem tu pojedynczy fragment ludzkiej zewnętrżności cielesnej (np. ucho, dłoń, palec, paznokieć, kark, łydkę, kosmyk włosów) postrzegany przez postacie ze świata przedstawionego utworu i/lub przez auktorialnego narratora.

|

Kazimierz Bartoszyński w artykule poświęconym „lekturze wielokrotnej” wyróżnił dwa jej typy. Pierwszy ma miejsce wtedy, gdy w grę wchodzi profesjonalna analiza i interpretacja tekstu, zwana też przez badacza, za Romanem Ingardenem, „naukową rekonstrukcją dzieła”: „Lektury powtarzane – pisze Bartoszyński – spełniać tu mogą funkcję weryfikacji hipotez powziętych przy lekturze pierwszej [...]”. Typ drugi, „literacka lektura ponawiana”, to czyta-

nie „o charakterze estetyczno-konkretyzacyjnym” i ono właśnie jest głównym tematem jego artykułu¹. Nie wchodząc w szczegóły rozważań polskiego teoretyka – bardzo skądinąd interesujące i dające do myślenia, a osadzone na gruncie fenomenologii i *reader-response theory* – stwierdzę jedynie, iż moja najświeższa lektura *Anny Kareniny* sytuuje się na pograniczu typów przez niego wskazanych. Jest profesjonalna, co poświadczają również moje wcześniejsze prace literaturoznawcze o *Kareninie*², ale zarazem amatorska w najlepszym sensie tego słowa, jako że powieść Tołstoja, w polskim przekładzie Kazimiery Iłakowiczówny, szczerze miłuję i wciąż nie mogę się nią nasycić.

Za podstawową właściwość lektury ponawianej uznaje Bartoszyński „[...] inny niż w lekturze pierwszej sposób usytuowania każdego odczytywanego fragmentu w całości tekstu”, co przynosi „możliwość wykrywania w tekście rzeczy pierwotnie niezauważalnych”³. Moich tytułowych „uszu Karenina” nie sposób przeoczyć nawet w lekturze pierwotnej, albowiem chwila, kiedy Anna po raz pierwszy w życiu, po ośmiu latach małżeństwa, zwraca na nie uwagę, należy do tych powieściowych epizodów, które dokonują rewolty w biegu fabuły. Przypomnijmy: Anna wraca pociągiem z Moskwy do Petersburga po tym, jak w życiu jej po raz pierwszy pojawił się Aleksy Wroński i zakłócił swym wyznaniem miłości dotychczasowy spokój jej duszy oraz małżeństwa.

W Petersburgu, skoro tylko pociąg stanął, pierwszą osobą, którą Anna dostrzegła, był mąż. „Ach, mój Boże, skąd mu się wzięły takie uszy!” – pomyślała patrząc na sztywną, imponującą postać męża, a zwłaszcza na rażące ją nagle małżowiny uszne, podpierające rondo okrągłego kapelusza⁴.

Umysł Anny wykonuje w tym momencie „coś w rodzaju mentalnego salta”, jak obrazowo określił to Vladimir Nabokov⁵, a co jest niczym innym, jak arystotelesowskim rozpoznaniem, czyli przejściem bohatera (charakteru) ze stanu niewiedzy do stanu wiedzy. W klasycznie skonstruowanej fabule tragicznej po takim rozpoznaniu musi nastąpić perypetia, czyli zmiana losu głównej postaci – i tak się faktycznie w arcydziele powieściowym Lwa Tołstoja dzieje⁶. Ale nie przebieg fabuły, nie warstwa ideologiczna utworu i nawet nie zaawansowany nowoczesny psychologizm w sposobach postaciowania decydują, według Nabokova, o pięknie prozy powieściowej i jednocześnie o pięknie jej lektury. Decyduje o tym smak i bogactwo „niesamowitych detali, które podnoszą całą rzecz na poziom wielkiego epickiego poematu”⁷ – jak napisał w opublikowanym w roku 1944 eseju o *Martwych duszach* Mikołaja Gogola. A w wykładzie tołstojowskim podsumował rzecz jeszcze dobitniej: „Prawdziwa funkcja literatury tkwi w słowie,

¹ Kazimierz Bartoszyński, „O lekturze wielokrotnej”, *Pamiętnik Literacki* 4 (1990): 146.

² Ewa Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007), 89, 92–93, 98–101, 115–128, 143–144.

³ Bartoszyński, 150–151.

⁴ Lew Tołstoj, *Anna Karenina*, t. I, tłum. Kazimiera Iłakowiczówna (Warszawa: Wydawnictwo MEA, 2002), 153.

⁵ Vladimir Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, tłum. Zbigniew Batko (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2002), 90. W oryginale „mental sommersault”; Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, red. i wstęp Edward Bowen (New York: Harvest Books/Harcourt, Brace and Company, 1981), 58. Określenie to nie pojawia się w rozdziale poświęconym Tołstojowi, tylko w eseju o *Martwych duszach* Gogola, i dotyczy reakcji czytelnika, a nie postaci literackiej.

⁶ Obszerną interpretację tego epizodu zawarłam w studium *Powieść o socjocie a stereotypy* (Kraskowska, 92–95).

⁷ Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 39–40. W oryginale: „gusto and wealth of weird detail which lift the whole thing to the level of tremendous epic poem”; Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, 16.

frazie, opisie, nie w ideach”⁸. Autora *Lolity* nie interesuje Barthes’owski „stopień zero pisania”, językowa czy malarska naturalizacja świata przedstawionego, z którą zazwyczaj utożsamia się sztukę realistyczną. Z pozoru realistyczny detal, odpowiednio usytuowany w kontekście, nadaje bowiem arcydziełom realizmu wymiar czegoś, co przekracza granice *mimesis*, czegoś właśnie „niesamowitego” (*weird*).

Własna metoda pisarska Nabokova – abstrahując od językowych osobliwości jego prozy – wiele zawdzięcza precyzyjnym opisom detali widzialnego świata. Nie wdając się w ilustrowanie tego przykładami z konkretnych utworów – głównym tematem mego artykułu ma być wszak powieść Tołstoja – zacytuję słowa ze wstępu do *The Annotated Lolita* autorstwa Alfreda Appela Jr., który opracował także ponad dziewięćset przypisów zamieszczonych w tym wydaniu powieści:

[...] pojmowanie „rzeczywistości” – wyraz ten według Nabokova zawsze musi być opatrzony cudzym słowem – jest przede wszystkim cudem widzenia (*vision*), a nasza egzystencja to ciąg prób odszyfrowywania „obrazów” dostrzeganych w owych „mgnieniach prześwitów” [...] zarówno pierwsza, jak i kolejne lektury powieści Nabokova są grą w percepcję (*game of perception*)⁹.

Appel zauważa również, że odbiór tak pojmowanego realizmu literackiego przypomina obcowanie z *trompe l’oeil*, iluzjonistycznym malarstwem, w którym na pozór wszystko jest oczywiste i „żadne symbole w mrocznych głębiach się nie kryją”. Jednak oko osoby wpatrującej się w obraz dostatecznie długo i uważnie „odkrywa w końcu rzeczy zupełnie nieoczekiwane”. Zapamiętajmy te uderzająco trafne rozpoznania, gdyż do nich właśnie przyjdzie nam się odwołać we wnioskach końcowych.

W swoich „czynnościach odbiorczych”¹⁰ Nabokov natomiast zachowuje się nie tylko jak interpretator utworu, ale także niczym jego potencjalny tłumacz. Swój stosunek do sztuki translatorskiej najpełniej twórca ten wyraził w monumentalnym i kontrowersyjnym projekcie, jakim był opublikowany w czterech kilkusetstronicowych tomach angielski przekład *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina, w którym znakomitą większość zawartości stanowią parateksty tłumacza. Przedmowa do tomu pierwszego jest manifestem przekładowego „literalizmu”, czyli takiego tłumaczenia, które na tyle, na ile pozwalają na to „skojarzeniowe i składniowe” (*associative and syntactical*) właściwości języka docelowego, ściśle oddaje „kontekstualne znaczenie oryginału” (*exact contextual meaning of the original*)¹¹. Sposób czytania utworu (tekstu źródłowego), który chciałabym tu nazwać „lekturą translatorską”, nie ma sobie równych pod względem uważności; każde słowo, każda fraza są oglądane niczym pod mikroskopem, a jednocześnie między odbiorcą i tekstem rodzi się wyjątkowa więź o charakterze niemal intymnym. Jest to doświadczenie tak intensywne, że potrafi sprowokować tłumacza bądź tłumaczkę do podzielenia się nim w formie pisarskiej, stąd coraz częstsze w naszej komunika-

⁸ Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 222.

⁹ Alfred Appel Jr., „Introduction”, w: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*, red. i wstęp Alfred Appel Jr (New York: Vintage Books, 1991), xx. Tłum. własne – E.K.

¹⁰ Bartoszyński, 146.

¹¹ Vladimir Nabokov, „Translator’s Introduction”, w: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, t. 1, tłum. i oprac. Vladimir Nabokov (New York: Pantheon Books, 1964), viii.

cji literackiej i paraliterackiej teksty (pojedyncze eseje, ale i całe książki) poświęcone pracy przekładowej nad konkretnym dziełem. W stosunkowo niedługiej pod tym względem historii polskich „memuarów tłumaczy”¹² na uwagę zasługują zwłaszcza wydane w roku 1970 *Diabelne tarapaty* Marii Kureckiej i Witolda Wirpisy poświęcone tłumaczeniu *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, książki Elżbiety Tabakowskiej *O przekładzie na przykładzie* (1999) i *Tłumacząc się z tłumaczenia* (2009), dokumentujące głównie mrówczą pracę autorki nad spolszczaniem opasłych książek historycznych Normana Daviesa, oraz najnowsza, czterystustronicowa *Łódź Ulissesa* Macieja Świerkockiego (2021) z podtytułem *Siedem lat i osiemnaście godzin z Jamesem Joyce’em w Dublinie i nie tylko*.

Translatorska lektura *Anny Kareniny* w przypadku Nabokova jest tym bardziej intymna i szczegółowa, że pisarz istotnie zamierzał przetłumaczyć arcydzieło Tołstoja na angielski, jednak projekt ów ostatecznie nie został zrealizowany. Bodaj najlepszy przykład tego rodzaju lektury znajdziemy w eseju o *Martwych duszach*, który zaczyna się od semantycznej analizy rosyjskiego leksemu *poszłost*¹³. W wykładzie o *Annie Kareninie* stosowną egzemplifikację stanowią notatki poświęcone technice obrazowania, zwłaszcza Tołstojowskim epitetom w rodzaju *szlupajuszczije i szerszawyje czy tiuliewo-liento-krużewno-cwietaja*¹⁴ bądź kulturowym realiom na przykład kulinarnym, jak *szczy lub griczniewaja kasza*. O naszych detalach korporalnych jest tu wszakże mowa sporadycznie¹⁵, a i to tylko w kontekście mniej lub bardziej całościowej charakterystyki zewnętrznej danej postaci. Mnie natomiast interesują detale jakby wyjęte z całości, zastosowane synekdochicznie (*pars pro toto*) i przez to nasycone ową niesamowitością i dziwnością, o której była mowa wcześniej. Przyjrzyjmy się kilku z nich.

||

W interpretacjach *Anny Kareniny* dużą rolę odgrywają elementy symboliczne – pojedyncze rekwizyty lub sytuacje, które w jakiś sposób prefigurują los tytułowej bohaterki lub konotują ogólną wymowę dzieła. Do najczęściej zauważanych i komentowanych należą: pociąg

¹²Termin *translator’s memoir* coraz częściej pojawia się w akademickim dyskursie o przekładzie, o czym świadczyć może choćby zorganizowane w roku 2021 w Lancaster seminarium pt. „The Translator’s Memoir/Translation as Memoir” (<https://www.iatis.org/index.php/news/calls-for-papers/item/2357-the-translation-memoir-translation-as-memoir-9-july-2021>, dostęp 30.07.2022). Wspomniany termin został tu zdefiniowany jako „praktyka pisarska, której tematem jest krzyżowanie się (*intersection*) przekładu i tożsamości w wymiarze osobistym i politycznym” (tłum. własne – E.K.). Nie należy tego zjawiska utożsamiać z pisarską refleksją o naturze przekładu w ogóle, która posiada znacznie dłuższą tradycję, na gruncie polskim zarysowaną dzięki dwóm wydaniom antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* (wyd. pierwsze z roku 1977 pod redakcją Edwarda Balcerzana obejmuje lata 1440–1974, wydanie drugie z roku 2007 pod redakcją Balcerzana i Ewy Rajewskiej doprowadza antologię do roku 2005).

¹³Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 39–42. Ros. *пошлость* – słowo o skomplikowanej historii i etymologii, obecnie używane w znaczeniu pejoratywnym: nikczemność, prostactwo, wulgarność, trywialność.

¹⁴Polski tłumacz wykładów, Zbigniew Batko, z godną podziwu i naśladowania skrupulatnością za każdym razem sprawdził, jak dany fragment czy wyraz został potraktowany w przekładzie Iłłakowiczówny, umieszczając swoje komentarze w kwadratowych nawiasach w tekście głównym: „[Iłłakowiczówna, niestety, opuściła te «szorstkie»; ZB]”; „[u Iłłakowiczówny «ozdobione kwiatami», ale zdecydowanie chodzi tu o barwy; ZB]” (Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 260).

¹⁵Np. o powierzchowności Anny: „[...] była kobietą dość solidnej budowy, odznaczała się wyjątkowo zgrabną figurą i lekkim chodem. Miała piękną, ożywioną twarz, czarne, kędzierzawe, nieco niesforne włosy i szare, błyszczące oczy ocienione niezwykle gęstymi rzęsami. [...] Usta (nieumalowane) miała intensywnie czerwone, ramiona krągłe, przeguby szczupłe, dłonie drobne” (Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 293).

(i wszystkie obiekty związane z koleją), straszny i grubo okutany chłop ze zjezoną brodą, czerwona torebka Anny oraz klacz Wrońskiego o imieniu Frou-Frou i jej śmierć podczas wyścigów konnych. Krytycy i badacze nieraz wypowiadali się już o opisach zewnętrznych wyglądków Tołstojowskich bohaterów i bohatererek¹⁶, ale znaczenie symboliczne przypisywano bodaj tylko uszom Karenina i poszczególnym częściom ciała (zwłaszcza ła) Frou-Frou. Mnie jednak nie interesuje symbolika, lecz chwyt artystyczne, a zwłaszcza najślynniejszy z nich – chwyt udziwnienia i wywoływany przezeń efekt dezautomatyzacji odbioru. Zakładam, że nie ma potrzeby wyjaśniania, czym one są, gdyż wiedza o nich należy do podstawowego wyposażenia teoretycznego każdego współczesnego literaturoznawcy.

Zacznijmy więc od Michała Stanisławowicza Hryniewicza – od jego dłoni, a konkretnie palców i paznokci. Jest to postać epizodyczna, kolega Stiwy Obłóńskiego, brata Anny Kareniny, zatrudniony w wysokim urzędzie państwowym, którym ten kieruje. Poznajemy go w jednej z początkowych scen powieści i widzimy oczyma Konstantego Lewina, który przybywszy do Moskwy prosto ze swojej wiejskiej posiadłości, odwiedza Stiwę w jego urzędowym gabinecie.

Lewin milczał spoglądając na nieznanym sobie twarze kolegów Stiepana Arkadjicza, a zwłaszcza na ręce eleganckiego Hryniewicza, który miał tak długie białe palce, tak długie żółte zagięte na końcu paznokcie i tak olbrzymie błyszczące spinki u koszuli, że ręce te pochłaniały całą uwagę Lewina i krępowały swobodę jego myśli¹⁷.

O palcach i paznokciach Hryniewicza wspomina się w powieści parokrotnie, wskutek czego Hryniewicz jakby s t a j e s i ę swoim żółtym, długim, zakrzywionym paznokciem, co przypomina sposób, w jaki Gogol „zrobił”¹⁸ swoje genialne opowiadanie *Nos*. Przytoczona scena ma nam głównie ukazać dyskomfort, jaki Lewin odczuwa w oficjalnym urzędowym otoczeniu Obłóńskiego, ale przy okazji wywołuje też dyskomfort lekturowy. Do tej pory bowiem realistyczna narracja toczyła się w miarę gładko, nie powodując zakłóceń w czytaniu, lecz zniemacka oto „zahacza” nas wstrętny – abiektalny? – szponiasty paznokieć Hryniewicza, pochłania naszą uwagę i krępuje swobodę myśli zupełnie tak samo, jak pochłonał i skrępował Lewina.

Lewin jest tym bohaterem *Anny Kareniny*, którego wzrok najczęściej wychwytuje rażące szczegóły powierzchowności różnych postaci, a przecież „tołstologia” powszechnie uznaje go za *porte-parole* samego autora. Zazwyczaj są to postacie mniej lub bardziej poboczne i często noszą znamiona obcości. *Otczestwo* Hryniewicza sugeruje jego nierosyjskie pochodzenie i choć

¹⁶Np. bardzo ciekawy artykuł Michaela Pursglove’a z roku 1973, a więc jeszcze sprzed ery komputerowych narzędzi stylometrycznych, został poświęcony motywowi uśmiechu w *Annie Kareninie* i przedstawia m.in. taką oto statystykę: „Uśmiech występuje [...] u Tołstoja w charakterystyce aż osiemdziesięciu pięciu postaci, zarówno głównych, jak i drugoplanowych czy zupełnie epizodycznych. Rzeczownik *ułybka* i czasownik *ułybat sja* pojawiają się w całej powieści w sumie 613 razy. Liczba wzmianek [o uśmiechu] w odniesieniu do poszczególnych osób waha się od siedemdziesięciu ośmiu w przypadku Anny do jednej w przypadku takich postaci, jak Striemow, księżna Bohl czy nawet suka Lewina o imieniu Łaska”. W jednym z przypisów autor artykułu podaje, ile różnego rodzaju uśmiechów (promiennych, ironicznych, chytrych, zimnych itp.) przypada na konkretną osobę: Anna 78, Obłóński 74, Kitty 68, Lewin 47, Wroński 46, Dolly 28, Karenin 10 itd. Michael Pursglove, „The Smiles of Anna Karenina”, *The Slavic and East European Journal* 1 (1973): 43, 48.

¹⁷Tołstoj, 26.

¹⁸Borys Eichenbaum, „Jak zrobiony jest «Płaszcz» Gogola, tłum. Małgorzata Czermińska, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Marta Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970).

nie jest to nigdzie powiedziane wprost, może on być potomkiem zruszczonego Polaka robiącym karierę w strukturach carskiej administracji. W trakcie obiadu z Obłóńskim Lewina razi widok siedzącej przy restauracyjnej kasie Francuzki, która „zdawała się cała złożona z cudzych włosów, *poudre de rizi i vinaigre de toilette* [pudru ryżowego i octu toaletowego – E.K.]”¹⁹. Bohater jest też wyczulony na nerwowy tik swojego chorego na gruźlicę młodszego brata Mikołaja – postaci drugoplanowej, w zasadzie antypatycznej, ale niezmiernie ważnej dla ideowej warstwy powieści – który objawia się kurczowym ruchem głowy i szyi, „jak gdyby krawat go uwierał”²⁰. Odruchy niechęci na widok czyjejś fizycznej idiosynkrazji odczuwają też inni protagoniści – Annę zaczynają razić u jej męża już nie tylko uszy, ale również nawyk trzaskania palcami brzydkich dłoni i wysoki głos, który w chwilach napięcia przechodzi wręcz w piskliwy. Karenin w ogóle składa się jakby z samych takich idiosynkrazji; Wrońskiemu rzuca się w oczy jego dziwny chód („idąc poruszał nie tylko niezgrabnymi nogami, ale i całą miednicą”²¹). Często pośrednikiem w przekazywaniu negatywnych wrażeń tego rodzaju jest po prostu narrator, którego w przypadku *Anny Kareniny* można bez większego nadużycia traktować jako instancję odautorską. To od niego dowiadujemy się między innymi o dziwnie błyszczących białych zębach malarza Pietrowa, poznanego przez Kitty w trakcie jej pobytu u wód, czy o fantastycznym kroku Anglika, trenera Frou-Frou, który „[...] wiosłując łokciami poszedł naprzód swym jakby porozkręcany w spojeniach krokiem”²².

Trzeba przy tym doprecyzować, że w omawianych przykładach nie chodzi o brzydotę i naturalizm w ogóle, gdyż brzydkich ludzi i naturalistycznie przedstawionych sytuacji jest w *Annie Kareninie* wiele. Dość przypomnieć monolog wewnętrzny tytułowej bohaterki poprzedzający jej samobójczą śmierć, kiedy to Anna przemierza w powozie ulice Moskwy, a następnie chodzi w desperacji po dworcowym peronie. Wszystko wydaje jej się obrzydliwe, wszystko ją mierzi, a w mijanych ludziach postrzega niemal wyłącznie ohydę: oto mijają ją „jacyś młodzi, aroganccy mężczyźni o szkaradnej powierzchowności”, służący Wrońskiego ma „tępą, zwierzęcą twarz”, a obok wagonu przebiega „potwornie brzydka pani z tiurniurą”²³. Opisy skrajnych doświadczeń egzystencjalnych, takich jak odbywany przez Kitty poród oraz agonía Mikołaja (oba ukazywane z perspektywy Lewina), zajmują wiele stron i są wstrząsająco naturalistyczne. Jednak tego rodzaju sekwencje narracyjne, wytwarzające kontinuum wyglądown uschematyzowanych [*schematized aspects*] – by sięgnąć do terminologii Romana Ingardena²⁴ – stanowią klasyczny element Tołstojowskiej sztuki mimetycznej i w trakcie czytania wzmagają wprawdzie natężenie emocji odbiorczych, ale nie wytrącają z płynnej lektury. Tymczasem pojedyncze, wtrącane jakby mimochodem wzmianki o osobliwym i budzącym reakcję abiektalną szczególnie czyjegoś wyglądu pełnią właśnie funkcję dezautomatyzacyjną i dlatego zaliczam je do udziwnień zakłócających mimetyczny odbiór powieści. Jak można wyjaśnić ten mechanizm?

¹⁹Tołstoj, 45.

²⁰Tołstoj, 110.

²¹Tołstoj, 134.

²²Tołstoj, 226.

²³Tołstoj, 405, 406.

²⁴Roman Ingarden, „Z teorii dzieła literackiego”, w: *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1967), 7–26.

|||

W jedenastym seminarium Jacques'a Lacana, znanym jako *Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, w rozdziale drugim zatytułowanym *Spojrzenie jako obiekt małe a* pojawia się kwestia następująca:

Co jest takiego w *trompe l'oeil*, że przyciąga nas ono i wywołuje uczucie zadowolenia? W jakich okolicznościach przykuwa naszą uwagę i zachwyca? Dzieje się tak wtedy, gdy dzięki zwykłemu przesunięciu spojrzenia [podkr. E.K.] jesteśmy w stanie uświadomić sobie, że dane przedstawienie (*representation*) nie porusza się wraz z nim i że jest jedynie sztuczką dla oka. W takiej chwili pojawia się ono bowiem jako coś innego, niż się uprzednio wydawało...²⁵

Trompe l'oeil dosłownie znaczy „okłamywanie oka” i jest sztuką iluzji optycznej, tak „wiernego” przedstawiania rzeczywistości wizualnej, by oglądający doznał – choć na krótką chwilę – poznawczej dezorientacji i wziął to, co jest reprezentacją przedmiotu, za sam przedmiot. Paradoks tej sztuki tkwi w tym, że będąc krańcowym wytworem realizmu artystycznego, w istocie realizm ten przekracza i tym samym niweczy efekt *mimesis*²⁶. Używając tego terminu jako metafory teoretycznej, proponuję traktować opisane wyżej Tołstojowskie detale korporealne jako literackie *trompe l'oeils*. Na moment zakłócają one płynność lektury i w pierwszej chwili nie wiemy, dlaczego tak się dzieje²⁷. Bliższe przypatrzenie się zjawisku – „przesunięcie spojrzenia” – pozwala zrozumieć, że mamy tu do czynienia z literacką sztuczką, dzięki której w fikcyjnym świecie przedstawionym otwiera się szczelina. Co takiego przeziera w tej szczelinie? Tu z pomocą przychodzi język Lacanowskiej psychoanalizy: drapnięcie poźółkłych paznokci Hryniewicza jest nagłym, przesywającym nas w czasie lektury doświadczeniem Realnego w obcowaniu z *epitome* Symbolicznego, jakim jest epicka proza Lwa Tołstoja.

²⁵Tłum. własne – E.K. Za angielskim przekładem tekstu: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. Alan Sheridan (London: Hogarth, 1977), 112.

²⁶Na gruncie polskim paradoksalną naturą *trompe l'oeil* interesował się Michał Paweł Markowski. W opisie jednego ze swoich (niezrealizowanych) projektów zaproponował on następujące rozumienie owego fenomenu: „Zwykle rzeczy, wpisane wcześniej w szersze ramy znaczeniowe i dzięki temu obdarzone wielorakim, swojskim sensem, nagle zyskują niesamowitą autonomię, burząc ów bezpieczny kontemplacyjny dystans między reprezentacją a patrzącym, będący fundamentem ideologii mimetologicznej” (tłum. z ang. E.K.), <https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/michal-pawel-markowski.html>, dostęp 7.08.2022.

²⁷Relacjonuję tu wprawdzie własne wrażenia czytelnicze, ale czynię to z przekonaniem, że mogą one mieć charakter intersubiektywny.

Bibliografia

- Appel Jr., Alfred. „Introduction”. W: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*, red. i wstęp Alfred Appel Jr. New York: Vintage Books, 1991, xvii–lxix.
- Bartoszyński, Kazimierz. „O lekturze wielokrotnej”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1990): 145–166.
- Eichenbaum, Borys. „Jak zrobiony jest «Płaszcz» Gogola”. Tłum. Małgorzata Czermińska. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Marta Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Kraskowska, Ewa. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Tłum. Alan Sheridan. London: Hogarth, 1977.
- Nabokov, Vladimir. „Translator’s Introduction”. W: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, t. 1. tłum. i oprac. Vladimir Nabokov. New York: Pantheon Books, 1964.
- – –. *Lectures on Russian Literature*. Red. i wstęp Edward Bowen. New York: Harvest Books/Harcourt, Brace and Company, 1981.
- – –. *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Tłum. Zbigniew Batko. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2002.
- Pursglove, Michael. „The Smiles of Anna Karenina”. *The Slavic and East European Journal* 1 (1973): 42–48.
- Tołstoj, Lew. *Anna Karenina*, t. I. Tłum. Kazimiera Iłakowiczówna. Warszawa: Wydawnictwo MEA, 2002.

SŁOWA KLUCZOWE:

detal korporalny

REALIZM

mimesis

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy obecności i funkcji detali korporalnych w *Annie Kareninie* Lwa Tołstoja. Przez detal korporalny rozumie się tu pojedynczy fragment ludzkiej zewnętrznosci cielesnej (np. ucho, dłoń, palec, paznokieć, kark, łydkę, kosmyk włosów) postrzegany przez postacie ze świata przedstawionego utworu i/lub przez auktorialnego narratora. Istotnym punktem odniesienia dla analiz i interpretacji przeprowadzonych w artykule jest styl lektury proponowany przez Vladimira Nabokova w jego akademickich wykładach o literaturze oraz przedstawiona przez Kazimierza Bartoszyńskiego teoria lektury wielokrotnej.

lektura wielokrotna

TOŁSTOJ

Nabokov

TROMPE L'OEIL

NOTA O AUTORCE:

Ewa Kraskowska – ur. 1954, profesorka literaturoznawstwa. Kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne obszary zainteresowań badawczych to pisarstwo kobiet oraz studia nad przekładem. W roku 2018 wydała monografię *Tyłem, ale naprzód. Studia i szkice o Themersonach* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań), a w roku 2021 opublikowała książkę *Książka Kaingba, mój dziadek*, w której na podstawie licznych dokumentów i źródeł rekonstruuje historię swojej rodziny.

Detale Zagłady. Holokaust w polskiej literaturze dla dzieci

Agnieszka Kwiatkowska

ORCID: 0000-0002-5178-631X

Wojna zmienia perspektywę. Sprawia, że rzeczy dotąd uznawane za błahe nagle zyskują znaczenie, a kolor włosów, oczu czy brzmienie imienia decydować mogą o życiu lub śmierci. Zamkniętym w kryjówkach odbiera swobodę obserwacji, pozwalając zaledwie na podglądanie świata percypowanego w trudno dostępnych okrucinach. Zmusza do trudnej gry w zmniejszanie i powiększanie, gdy czas – jak w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego – zdaje się biec wstecz, ku nieistnieniu¹. Literackie opowieści o wojnie, mierząc się z tymi przekształceniami budują nielinearną narrację, operują detalem, ukazują fragmentaryczność świata. Literatura dla dzieci podejmująca najtrudniejsze wojenne tematy proponuje historie spersonalizowane, często nawiązujące do konwencji literatury faktu, właśnie poprzez detale budując łączność z zewnątrztekstową rzeczywistością. Główni bohaterowie pozostają zanurzeni w świecie prawdziwego zmyślenia, a o wiarygodności opowieści decydują szczegóły jednoznacznie odsy-

¹ Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1968. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1998), 38–39.

łające do wielkiej historii. Taka konstrukcja determinuje szczególny styl odbioru, skupiony na detalach, za którymi kryje się zwykle bogactwo treści potencjalnych czy niedopowiedzianych. W narracjach o Zagładzie najważniejsze jest to, co w pierwszej chwili wydaje się nieważne – okruchy odsyłają do większej całości, do rozbudowanej opowieści rekonstruowanej poza tekstem. Obecne w tekście literackim cząstki historii stają się filarami postpamięci, szczególną osnową, wokół której można budować świadomość odbiorcy. Aby dostrzec detale i rozwinąć kryjące się za nimi historie, potrzebna jest lektura uważna i czuła, redukująca w znacznym stopniu odległość między odbiorcą a tekstem. Czytelnik przygląda się światu przedstawionemu z bliska, a pogłębionej interpretacji dostrzeżonych detali sprzyja więź między dzieckiem a dorosłym lektorem, najczęściej jednym z rodziców, który może dopowiedzieć to, co zostało tylko zasygnalizowane w lekturze. Pojedyncze przedmioty, drobne gesty, oderwane sceny okazują się furtkami prowadzącymi do kolejnych opowieści – zaczynają żyć własnym życiem, ogromnieją, zmieniają swoje kształty i jak gdyby wychylają się z tekstu ku odbiorcy, popychając go w stronę nowej ścieżki.

W odbiorze sztuk plastycznych, aby dostrzec detal malarski czy architektoniczny, trzeba podejść blisko, tak aby niemal dotknąć rzeźby czy obrazu. Wybrany szczegół obserwowany z takiej perspektywy może wydawać się dziwny, nadmiernie wyeksponowany, groteskowo ogromnie, zyskuje samodzielność wobec całego dzieła, zbliżając się do obserwatora i wnikając do jego świata. W tekście literackim przykuwający uwagę detal staje się plastyczny, jakby trójwymiarowy, wychodzi ku czytelnikowi, zawłaszczając jego percepcyjne procesy. Dotyka i porusza. Skupienie uwagi na detalu wymusza zmianę perspektywy. Obserwator skraca dystans wobec dzieła, patrzy ze zbyt małej odległości, aby dostrzec szeroki kontekst i pełną wymowę utworu. Taka recepcja może wynikać z decyzji odbiorcy, który opierając się na swoich podmiotowych wyborach, tnie dzieło, wyodrębniając z niego najatrakcyjniejsze dla siebie cząstki (w językach romańskich „detal” – fr. *détail*, wł. *dettaglio* – kryje w sobie słowo *tailler* [fr.], *taglio* [wł.] oznaczające cięcie). W literaturze dla dzieci zwykle jest jednak wpisana w strategię utworu, który narzuca taki styl odbioru, operując detalem jak synekdochą i udostępniając szczególnie okrutne treści tylko tym, którzy są na to gotowi i potrafią podążyć za interpretacyjnymi wskazówkami.

Detal zamiast całości

Literatura dla dzieci dotycząca Zagłady często stosuje taki chwyt w sposób programowy, narzucając odbiorcy koncentrowanie się na wyeksponowanych szczegółach, ukazanych na rozmytym tle, zbyt strasznym, aby pokazać je w pełnej ostrości. Historia okrutna nie może zostać opowiedziana w całości – narracja operuje lukami, pełna jest niedopowiedzeń, aluzji i sugestii możliwych do odczytania tylko dla tych, którzy posiadają pozatekstową wiedzę, przez co w pewnym sensie są przygotowani do zderzenia z historyczną prawdą. Detal staje się więc znakiem, swoistym odsyłaczem do informacji spoza tekstu, już wcześniej przyswojonych czy w trakcie lektury uzupełnianych przez rodziców i opiekunów.

Wybrane sceny jawią się jakby zatrzymane w kadrze fotografii z rodzinnego albumu: żydowskie wesele, rodzinny szabas, świąteczne potrawy stają się pretekstami, aby opowiedzieć

o kulturze, której już nie ma. Scena ślubu Dorki i Chaima, bohaterów *Mirabelki* Cezarego Harasimowicza, na ilustracjach Marty Kurczewskiej ukazana została we fioletowej poświacie. Zapadający zmierzch, okruchy szkła z rytualnie potłuczonego kieliszka, rozsypane koraliki – wszystko to wprowadza atmosferę nostalgii i przeczucie nadchodzącego nieszczęścia. Kieliszek został rozbity, aby – zgodnie z żydowskim obyczajem – upamiętnić zniszczenie Świątyni Jerozolimskiej, ale ilustracja ta zapowiada inną, zbliżającą się już Zagładę, która nie tylko zmiecie z powierzchni ziemi wiele świątyń, ale także pochłonie niemal cały naród. Pierwsza część *Mirabelki* tylko pozornie ma optymistyczny finał. Część drugą otwierają narodziny Noamka – synka Dorki i Chaima oraz opis owocującej mirabelki. Dwie główne, zaprzyjaźnione ze sobą bohaterki zostały dawczyniami życia, lecz na towarzyszącej ilustracji nie da się odczuć radości. Grafika przedstawia wysoki, ceglany mur, zza którego ledwie widać czubek mirabelki. Nie jest to jeszcze mur getta, tylko ściana dzieląca podwórka kolejnych kamienic, która jednak wydobyta na pierwszy plan ogromnieje, przesłania świat, zamyka możliwości poznania, zapowiada izolację i budzi grozę.

Katarzyna Wądolny-Tatar, pisząc o wizualnych synekdochach w literaturze dla dzieci dotyczącej drugiej wojny światowej, zwróciła uwagę między innymi na jedną z ilustracji Joli Richter-Magnuszewskiej zamieszczonych w książce Beaty Ostrowickiej *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* – nogi obute w czarne oficerki depczą rząd białych domków o czerwonych dachach. Grafika ta, rozrysowana na dwóch stronach książki, przerywa opowieść o codzienności w Domu Sierot i stanowi wprowadzenie do najtrudniejszych fragmentów fabuły. Badaczka pisze:

Okupacja i zniszczenie Warszawy zostało obrazowo wyrażone poprzez rysunek żołnierskich wysokich butów z wpuszczonymi do nich nogawkami spodni niemieckiego munduru w popielatym kolorze i z charakterystycznymi lampasami. Ujęcia: jeden oficer zamiast rzeszy okupantów, znaczące części ciała postaci „depczącej” (na rysunku także dosłownie) miasto zamiast pełnej sylwetki realizują zasadę *pars pro toto*. Niemiecki olbrzym obrazuje dominację najeźdźcy i skalę zniszczeń. Przewaga niszczącego przejawia się też w fizycznej postawie, jego obunożnym pewnym oparciu na podłożu, przedstawionym z zachowaniem symetrii widocznych części ciała na sąsiadujących ze sobą stronach².

Detale na ilustracjach często sygnalizują niedopowiedzianą historię, sugerują dalszy ciąg przerwanej opowieści. Podwórkowy mur jest zapowiedzią murów getta. Dziewczęcy warkoczyk przytrzaśnięty drzwiami bydlęcego wagonu w książce Renaty Piątkowskiej z ilustracjami Macieja Szymanowicza *Wszystkie moje mamy* nie pozostawia wątpliwości co do losu Chany (*Wszystkie moje mamy*, s. 22). Książka i okulary Starego Doktora, dziecięcy bucik, zabawki, kredki rozrzucone wokół torów kolejowych pozwalają przypuszczać, co się stało z mieszkańcami Domu Sierot, bohaterami książki *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* (s. 58–59). Porzucone okulary i buty nieuchronnie przywodzą też skojarzenia ze stosami podobnych przedmiotów, zgromadzonych w magazynach Auschwitz, jeśli tylko odbiorca posiada

² Katarzyna Wądolny-Tatar, „Synekdocha jako trop wizualny w książkowych ilustracjach dla dzieci (na przykładzie wybranych narracji słowa i obrazu o drugiej wojnie światowej)”, w: *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. Alicja Ungerheuer-Gołąb, Urszula Kopec (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016), 169–170.

wystarczającą wiedzę o historycznym kontekście opisywanych wydarzeń. Być może niewinnie wyglądające buty – powracające również na ilustracjach w *Pamiętniku Blumki* autorstwa Iwony Chmielewskiej – budzą grozę wyłącznie u świadomych czytelników, a mroczna historia, która się z nimi wiąże, kryje się w sferze domysłów i sugestii. Jednak kto choć raz widział stopy butów w Auschwitz, oglądał zdjęcia lub zwiedzał muzeum, nie uwolni się od tego widoku. Wyplynie on z mroków pamięci i nałoży się na obraz eleganckich pantofli stojących rzędami na wystawie warsztatu szewca Rosenbauma, Starego Doktora czyszczącego dziecięce buty, porzuconych przy torach bucików. W perspektywie Zagłady świat rzeczy został uprzywilejowany nie tylko dlatego, że materialne przedmioty – jak pisze Bożena Shallcross – stały się obiektami grabieży, gromadzenia, sortowania. Buty stają się tu swoistym śladem, jednym ze znaków koniecznych do odczytania i zinterpretowania jako element doświadczenia historycznego, które poprzez urzeczowienie ludzi przydało wagi przedmiotom³. Pozornie nieistotne wzmianki w tekście czy elementy ilustracji zyskują ogromną wagę zestrojone z wiedzą czy wspomnieniem czytelnika.

Gra perspektyw – powiększanie i pomniejszanie

Baśniowa opozycja małe–duże, silnie zakorzeniona w dziecięcym doświadczeniu, w odniesieniu do rzeczywistości wojennej zaczęła funkcjonować w nowy sposób. W świecie poetyckim Baczyńskiego – jak pisał Edward Balcerzan – „oswoić znaczy pomniejszyć”⁴. Poznanie wymaga oddalenia, perspektywy sprzyjającej pozornemu zmniejszeniu bytów, które – mieszcząc się w małych dłoniach – stają się wiarygodne i przyjazne człowiekowi. W pomniejszeniu, w małości „tkwi pewien potencjał heroizmu”⁵, który paradoksalnie pozwala przekroczyć dziecięcą słabość i stawić czoła rzeczywistości. Powiększenie, rozrost, wypełnienie przestrzeni staje się z kolei formą samoobrony – wobec kurczącego się czasu i nieustannego zagrożenia śmiercią⁶.

W literaturze dla dzieci opozycja małe–duże odgrywa istotną rolę, a zmiana perspektywy pozwala zdystansować się od pełnego niebezpieczeństwa świata, umknąć jego mechanizmom i znaleźć czasowe schronienie. Wielkość przedmiotów jak się okazuje, zależy od odległości, z jakiej są obserwowane. W ten sposób, zajmując odpowiednie stanowisko, widz może wpływać na percepcję rzeczywistości, niejako decydując o rozmiarze poszczególnych desygnatów, zbliżając jedne i oddalając inne. Niektóre jednak same, pchane niewidzialną siłą, zajmują miejsce na pierwszym planie i nie pozwalają się unieważnić. Okoliczności historyczne nadały ogromne znaczenie elementom dotąd nieważnym czy drugoplanowym, które nagle zaczęły decydować o wartości osoby ludzkiej. Nie sposób usunąć ich z pola widzenia, ogromnieją, przysyłając wszelkie zalety i wady opisywanych postaci.

Zazwyczaj jednak w przypadku obserwacji detalu wiele zależy od przyjętej perspektywy. Wyeksponowanie drobiazgu, wysunięcie go na pierwszy plan wzmacnia jego znaczenie, podczas

³ Bożena Shallcross, *Rzeczy i Zagłada* (Kraków: Universitas, 2012), 25.

⁴ Balcerzan, 37.

⁵ Balcerzan, 37.

⁶ Balcerzan, 39.

gdy uruchomienie szerszego planu sprawia, że obserwowane obiekty wydają się mniejsze i często giną, rozmywając się w ogólnym tle. Zależności te doskonale rozumie mała Helena z powieści Joanny Rudniańskiej *Kotka Brygidy*, która wdrapuje się na podwórzowe drzewo, aby z wysoka patrzeć na świat i ujrzeć jego zaburzony wojną porządek ponad głową biegającej po podwórku opiekunki. Z gałęzi drzewa Helenka widzi trzy kościoły (synagogę, cerkiew i kościół katolicki), w których – w jej odczuciu – mieszka trzech Bogów, może obserwować postępujące zniszczenia, łunę nad płonącym gettem, ale i Stańcę, która z tej perspektywy wydaje się malutka, a jej polecenia niewiele znaczące. Przesunięcie ciężaru znaczeń to jeden z istotnych tematów *Kotki Brygidy*, która pokazuje, jak nieistotne dotąd cechy w obliczu wojny stają się nagle detalami o wielkim ciężarze, definiującymi tożsamość i miejsce w procesie historii. Takim elementem staje się między innymi przynależność do narodu żydowskiego, dla niektórych bohaterów – jak dla zasymilowanego Kamila – dotąd nieznacząca, nagle postrzegana jako pierwszoplanowa cecha określająca jednostkę.

O życiu bohaterów decydują też szczegóły wyglądu, wcześniej nieważne lub inaczej wartościowane. Hasła „dobry wygląd” i „zły wygląd” powracają w wielu powieściach i choć nie zawsze są w pełni rozumiane przez małych bohaterów kolejnych historii, zawsze budzą zaciekawienie lub grozę, urastają do nieprzeciętnych rozmiarów, wysuwają się na pierwszy plan. Zosia – bohaterka *Wojny na Pięknym Brzegu* autorstwa Andrzeja Marka Grabowskiego z ilustracjami Joanny Rusinek – słyszała, jak mama mówi o ukrywającej się za szafą Żydówce, że „ona» ma «dobry wygląd», ale «jej synek» nie ma «dobrego wyglądu»⁷. Dziewczynka spodziewała się, że Janek będzie miał odstające uszy lub garb. Była bardzo zaskoczona, kiedy się okazało, że

Chłopiec był po prostu śliczny. [...] z czarnymi jak węgielki, rozmarzonymi oczami i kręconymi włosami, tak czarnymi, że w świetle lampy wydawały się granatowe. Jedyne, do czego można się było przyczepić, to trochę za duży nos, ale ja uważałam, że z tym orlim nosem bardzo mu do twarzy. Wyglądał jak pirat mórz południowych albo arabski rozbójnik⁸.

Zosia nie rozumie, ale wie doskonale, że zachowanie w tajemnicy informacji o ciemnowłosym chłopcu to sprawa życia i śmierci. Inna Zosia, trzyletnia bohaterka książki Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej *Mama zawsze wraca*, marzy o tym, aby być dorosłą kobietą i mieć dobry wygląd – to właśnie wydaje jej się gwarancją bezpieczeństwa, choć nie rozumie, jakie cechy wyglądu są tu szczególnie istotne.

Detal jako filar postpamięci – biografia

Detal zapada w pamięć, jest jakby sfotografowany, zatrzymany w przemijaniu. Susan Sontag pisze: „Wysiłki czynione przez fotografów, którzy pragną wzmocnić nadwątlone poczucie rzeczywistości, przyczyniają się do dalszego jej nadwątlenia. Nasze przytłaczające poczucie

⁷ Andrzej Marek Grabowski, *Wojna na Pięknym Brzegu* (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2019), 57.

⁸ Grabowski, 57.

przemijalności wszystkiego jest tym dotkliwsze, że aparaty fotograficzne umożliwiają nam «utrwalenie» ulotnej chwili⁹.

Detal zatrzymany w kadrze – także literackim – z jednej strony zdaje się trwać ponad czasem, z drugiej dobitnie uzmysławia jego upływ. Zatrzymany w pół ruchu, powracający w kolejnych zdaniach opisu przedmiot trwa, choć jego właściciel nieuchronnie przemija. To nie przypadek, że – jak wskazuje Sontag – medium postpamięci jest fotografia¹⁰. Jedna scena, gest, sytuacja uchwycone w kadrze stają się punktem wyjścia dla opowieści odwołującej się do okrucichów pamięci lub budującej postpamięciową narrację. Fotografia jest sztuką detalu.

Na szeregu detali oprócz można postpamięciową narrację. Małgorzata Wójcik-Dudek, charakteryzując biograficzne opowieści o życiu Starego Doktora, pisze tak:

Narracje biograficzne adresowane do najmłodszych również nadały pewien rytm opowieści, choć z pewnością jest on oparty nie na chronologii, lecz na detalu pozwalającym uchwycić istotę historii o Doktorze, nie celebrując przy tym jej tragicznego finału. I tak, wspomniany detal w historii niepokornego bohatera stanowi jej centrum lub inaczej – centra, które są wszędzie i nigdzie. Epizodyczność, anegdotyczność, oralność to cechy narracji, która nie wpisuje się do mainstreamu, bo należy do kogoś, kto sam pozostawał poza obowiązującym centrum. Praktyka biograficzna będzie zatem zasadała się na fragmencie, na szczątkowym wyznaniu, które dzięki stosownemu uporządkowaniu stanie się jedną z reprezentacji, a więc jedną z możliwych narracji¹¹.

Biografia Korczaka opowiadana jest zatem poprzez ciąg drugoplanowych szczegółów, znaczących detali układających się w charakterystykę osoby. Oderwane sceny, pojedyncze sytuacje składają się na życie Starego Doktora nie tylko w omawianych przez Wójcik-Dudek biografach, ale także w książkach *Jest taka historia* czy *Pamiętnik Blumki*. W *Pamiętniku Blumki* Stary Doktor postrzegany jest przez detale wyeksponowane na ilustracjach i zaobserwowane przez mieszkańców Domu Sierot. Przygląda się pędowi groszku hodowanego przez dzieci, wieszka na sznurze wyprane koszulki, karmi wróble, osłania parasolem gromadkę wychowanków, trzyma w dłoniach pudełko kredki i nosi fartuch drukowany w kwiatowy wzorek. Drobne kwiatki powtarzają się też na sukience Blumki – przypominają niezapominajki, kwiatki pamięci, bo „pamiętnik jest po to, aby nie zapomnieć”¹². Te drobne ujęcia, detale budują opowieść o Januszu Korczaku, stają się szczególnymi, zamkniętymi w książce miejscami pamięci, wokół których mogą narastać kolejne warstwy historii.

Na jednej z ilustracji w *Ostatnim przedstawieniu panny Esterki* autorstwa Adama Jaromira z ilustracjami Gabrieli Cichowskiej Doktor podlewa pelargonie. Za oknem widać druty kolczaste, po drugiej stronie ulicy stoi niemiecki wartownik. Doktor myśli: „Podlewam kwiaty, biedne rośliny. Rośliny żydowskiego sierocińca. Ziemia spieczona odetchnęła”¹³. Hodowanie kwiatków

⁹ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009), 190.

¹⁰Sontag, 190–191.

¹¹Małgorzata Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 113.

¹²Iwona Chmielewska, *Pamiętnik Blumki* (Poznań: Media Rodzina, 2011), 48.

¹³Adam Jaromir, *Ostatnie przedstawienie panny Esterki* (Poznań: Media Rodzina, 2014), 94.

– czynność pokojowa i niepozorna – na moment unieważnia rzeczywistość getta. Strategia dowartościowania detalu – tego, co banalne, błahe, zanurzone w codzienności – wymierzona jest przeciwko systemowi i stanowi świadomy wybór Korczaka. Pisze o tym Wójcik-Dudek:

Taktyk zajmujący słabą pozycję to człowiek detalu, który biorąc na warsztat konkretne obserwacje, potrafi je zuniwersalizować. To oczywisty wybór. Taktyka jako działanie niemające żelaznych reguł, zmienne i wymykające się wszelkim klasyfikacjom, musi opierać się na detalu, który w razie zmiany zasad można szybko porzucić, skupiając się na zupełnie innym centrum¹⁴.

Pomiędzy punktowo rozłożonymi detalami – podlewaniem pelargonii, dokarmianiem wróbli i doglądaniem dzieci – można rozsunąć nić opowieści linearnie biegnącej do tragicznego finału. Dobór anegdotycznych historyjek i pojedynczych scen przypomina jednak mechanizm działania pamięci, która podsuwa pozornie nieważne kadry jak zdjęcia losowo wybrane z albumu.

Detale tożsamości – opaska z gwiazdą

Niektóre detale w narracji o Zagładzie zyskują szczególną wagę już wewnątrz tekstu, bo obrosły ciężarem znaczeń w wojennej rzeczywistości. Literatura – pokazując, jak wojna zmienia sposób postrzegania świata – odzwierciedla też nieuchronne przewartościowania dotyczące znaków i symboli, którym okupanci nadali nowy wymiar. Detalem szczególnie znaczącym, powracającym w wielu omawianych utworach, jest opaska z gwiazdą Dawida (czy sam symbol heksagramu). Dla Heleny, bohaterki *Kotki Brygidy*, tajemnicza opaska początkowo jest elementem nieznaczącym. Pojawia się jednak coraz częściej, uparcie wypycha się na pierwszy plan, przykuwa wzrok i zajmuje uwagę dziewczynki. Gdy wreszcie Helenka sama zakłada opaskę z tym znakiem, czuje jego złowrogą moc – ludzie patrzą na nią inaczej, sąsiedzi przestają się uśmiechać, nieznajomi omijają wzrokiem. Wojenna rzeczywistość nadała religijnemu emblematowi mroczny wymiar, sprawiła, że się wynaturzył jak detal, który oglądany w zbytym zbliżeniu przybiera dziwne, czasem groteskowe kształty, wypełnia sobą cały obraz, wyrwa się z kontekstu tła. Gwiazda Dawida – pieczęć Salomona, symbol judaizmu umieszczany jako element dekoracyjny na nagrobkach, fasadach synagog czy tkaninach liturgicznych – stała się stygmatem śmierci.

W *Pamiętniku Blumki* na ilustracji jedna z szyb pęka naznaczona sześcioma cięciami, tworząc niebieskawy kształt gwiazdy Dawida. Złowroga zapowiedź Zagłady skonfrontowana została ze wspomnieniem o przeszłości jednego z mieszkańców Domu Sierot – Szymka łobuziaka, który dawniej „kradł i rzucał kamieniami w szyby”¹⁵, a teraz bierze udział w kuchennych konkursach organizowanych przez panią Stefę. Blumka trochę się boi impulsywnego kolegi, ale jego występki oceniane z wyższego poziomu nadawczego wydają się całkowicie niewinne wobec zła, które nadejdzie niebawem, zapowiadane nie tylko przez rysunek żydowskiego symbolu religijnego, ale również przez ukazaną na tej samej stronie scenę pod prysznicem.

¹⁴Wójcik-Dudek, 119.

¹⁵Chmielewska, 12.

Chłopiec, spłakany po krojeniu cebuli, bierze kąpiel. Z prysznicowego sitka na jego głowę leje się woda przypominająca liniowany papier – kartkę z zeszytu, w którym Blumka robi notatki. Scena stanowi przerażającą zapowiedź śmierci w komorze gazowej, a trójkątny odłamek szkła, który delikatnie wzięła w palce główna bohaterka, przypomina kształtem obozową naszywkę.

Także kilkuletni Szymon, bohater powieści *Wszystkie moje mamy*, szybko się zorientował, że „tych opasek na rękawie nie nosi się dla ozdoby”¹⁶. Starsza siostra wyjaśniła mu dobitnie, że symbol gwiazdy Dawida stygmatyzuje, ale nie sposób się go pozbyć:

Chodzi o to, żeby Niemcy na pierwszy rzut oka wiedzieli, kto spośród ludzi na ulicy jest Żydem. [...] Żyda mogą bez żadnego powodu uderzyć, przewrócić, a nawet zastrzelić. [...] Oni ogłosili, że od razu zabijają każdego Żyda, który pokaże się w mieście bez opaski¹⁷.

Nic dziwnego, że Szymon, któremu udało się uciec z getta, czuje ulgę, gdy może pozbyć się opaski. Gdy jednak, w dziecięcej naiwności, zwerbalizował te odczucia, znów musiał uciekać, jak gdyby samo wspomnienie determinowało jego tożsamość:

Mianowicie pewnego razu stałem z mamą Marią w długiej kolejce po chleb. Miałem na sobie podbity futerkiem, granatowy płaszczyk. Nie był nowy, ale bardzo ciepły. Wtedy coś sobie przypomniałem:

– Kiedyś miałem taką opaskę z dużą niebieską gwiazdą. Musiałem ją zawsze nosić na rękawie. Ale teraz już nie muszę, prawda?

Wszyscy ludzie w kolejce usłyszeli, o co spytałem, i odwrócili głowy w naszą stronę¹⁸.

Nie ma takiej perspektywy, odległości czasowej czy przestrzennej, która unieważniłaby wymowę opaski i pozwoliłaby zmniejszyć jej wymiar. Ktokolwiek się o nią otrze, zostajeznaczony niezbywalnym piętnem detalu, który definiuje i określa jednostkę.

Perspektywa kryjówki

Kryjówka – jeden z istotnych motywów opowieści o Zagładzie – determinuje postrzeganie świata przez detale. Klaustrofobiczna przestrzeń uniemożliwia spoglądanie z odległości lub utrzymanie dystansu. W ciasnej kryjówce wszystko znajduje się tuż obok obserwatora, blisko jego twarzy, brak perspektywy przytłacza i sprawia, że detale ogromnieją i zmieniają swoje kształty. Jak na katedralnych freskach malarz musi uwzględnić działanie perspektywy, aby oglądane z dołu postacie zachowały odpowiednie proporcje, tak obserwator detali powinien wprowadzić w swej percepcji korektę kształtu wynaturzonego nadmiernym zbliżeniem. Trudno jednak o to, gdy obserwacja jest wymuszona, a skrócenie dystansu wywołane koniecznością ukrywania się. Wówczas rzeczy wydają się czymś innym, niż są w rzeczywistości.

¹⁶Beata Piątkowska, *Wszystkie moje mamy* (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2018), 11.

¹⁷Piåtkowska, 11–12.

¹⁸Piåtkowska, 32.

Rozrastają się i przemieniają. Wypełniają sobą świat. To dlatego mała myszka, mieszkanka norki usytuowanej w ciemnej, ciasnej garderobie na najwyższym piętrze warszawskiej kamienicy, mogła stać się dla kilkuletniej Celi przyjaciółką i towarzyszką zabaw w powieści Ireny Landau *Ostatnie piętro*. Dziewczynka, która w ciemnym, dusznym pomieszczeniu musi siedzieć cichutko jak myszka, zdaje się dzielić los z zalęknionym zwierzątkiem, zależnym od ludzi, którzy równocześnie stanowią dla Celi największe zagrożenie.

Dzieci schowane w kryjówkach często skupiają swoją uwagę na detalach. Ograniczona przestrzeń, zamknięcie w małym pomieszczeniu i swego rodzaju zamknięcie mentalne, odcięcie od zewnętrznego świata, przed którym są chronione, wymusza na nich zmianę perspektywy, patrzenie z bliska, poprzestawanie na percepcji okruszków oderwanych od rzeczywistości. W książce *Mama zawsze wraca* mała Zosia dowiaduje się od mamy, jak wygląda świat poza komórką-kryjówką – to mama przynosi jej kasztany, baze, kolorowe jesienne liście zmoczone kroplami deszczu, rysuje sanki, opowiada o przedwojennych ulicach. Mama znajduje też kwiecisty kawałek materiału, z którego szyje sukienkę dla lalki. Od tej chwili Zosia stale się lalczyną mamą. Uczucie, jakim dziewczynka obdarzyła lalę, jest odzwierciedleniem relacji córki i matki – daje poczucie bezpieczeństwa i nadzieję na ocalenie. W pewnym sensie skupienie na Zuzi odwraca uwagę Zosi od dziejącej się wokół apokalipsy – detal przesłania całość, widoczny jest ostro i wyraźnie, podczas gdy tło pozostaje rozmyte. Dorosła Zosia swoje wspomnienia rozpoczyna od przedstawienia lalki: „nazywa się Zuzia. Moja laleczka. Moja córeczka”¹⁹. Opiekując się lalką, czuła się silna jak mama. Opowiada:

Ja byłem jej mamą. Czułam się wspaniale, bo mogłam być mamą, nie dzieckiem. Zimno, nie ma się czym przykryć. A mama zawsze wie, gdzie jest koc albo szmatka i skąd wziąć kartofel czy marchewkę. [...] Najlepiej być mamą. Dziecko wszyscy chcą złapać, wszyscy chcą je zastrzelić, zabrać od rodziców. Ja już nie chciałam być dzieckiem, chciałam tylko urosnąć. I być dorosła²⁰.

W porównaniu z lalką dziewczynka czuje się duża, zyskuje na wzroście i znaczeniu, staje się mamusią, a więc istotą, która w dziecięcym świecie wydaje się niemal wszechwładna. Zosia walczy, aby nic nie rozdzieliło jej z lalką, bo wierzy, że mamusia nigdy nie zostawi swojej córeczki. Życie brutalnie zweryfikowało jej złudzenia, kiedy już po wojnie, w podróży do Izraela, od grupki osieroconych dzieci usłyszała nową zasadę świata: żadna mama nie żyje. Kajuta, w której leżała ciężko chora mama Zosi nie stanowiła już wówczas schronienia. Bezmiar morskiej przestrzeni – skonstrastowany z klaustrofobicznym wnętrzem kajuty i wciąż obecnym we wspomnieniach zamknięciem kryjówki – zwalnia z myślenia detalem i odbiera nadzieję. Ogromu świata nie da się pozaszywać, zacerować haftem jak chciałaby Zosia. Kłębek włóczki i kawałek szmatki drukowanej w różyczki nie uratują już nikogo.

¹⁹Agata Tuszyńska, Iwona Chmielewska, *Mama zawsze wraca* (Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2020), 1.

²⁰Tuszyńska, Chmielewska, 19.

Jeden czy wielu

Noam, Blumka, Jutka, Szymek – kolejne książki opowiadają spersonalizowane historie głównych bohaterów, często mocno zakorzenione w realnym świecie, rozsnute na rusztowaniu faktów, przywołujące wspomnienia rzeczywistych osób. Dziecięce biografie – choć każda ma własny, dramatyczny przebieg – są reprezentatywne dla losów narodu i pokolenia. Dwanaścioro dzieci z Domu Sierot stojących wokół Starego Doktora na fotografii, która stanowi fundament fabuły w *Pamiętniku Blumki*, przypomina nie tylko zgromadzonych wokół Chrystusa apostołów, ale symbolizuje też dwanaście pokoleń Izraela. Ich los jest tożsamy z dziejami całego narodu. Sylwetki tych postaci to szczególne, zbudowane ze słów pomniki, stawiane nie konkretnej osobie, ale całej rzeszy ludzi, których ona reprezentuje. O jednym z bohaterów *Ostatniego piętrowa*, żydowskim chłopaku wyprowadzającym dzieci z getta i działającym w konspiracji po aryjskiej stronie, czytamy w odautorskiej nocie:

Pisząc o Jerzym-Piotrze-Chaimie, autorka myślała o wszystkich żydowskich bohaterskich chłopcach, którzy walczyli o godność i honor i zginęli w czasie powstania w warszawskim getcie²¹.

Dziewczynka w czerwonej sukience – Dosia, Dorotka czy Dotty z *Mirabelki* Cezarego Harasimowicza z ilustracjami Marty Kurczewskiej – to postać, która ucieleśnia ideę reprezentatywności. Kolejne bohaterki, przynależne do różnych kultur, narodów i ras, są w pewnym sensie tą samą dziewczynką, w dialogu z mirabelką rozpoznającą swoją tożsamość i odnajdującą korzenie. Czerwone okrycie, sznurek koralików – te szczegóły powracają na ilustracjach przedstawiających kolejne pokolenia małych dziewczynek, które muszą pamiętać lub dowiedzieć się o straszliwych wydarzeniach, aby odkryć, kim są i skąd pochodzą. Czerwony płaszcz nawiązujący do książki Romy Ligockiej, ozdoby przypominające rozsypane koraliki z żydowskiego warsztatu – to detale, które mają ukryte znaczenie i wpisują kolejne bohaterki w kontekst historii i tradycji. Koraliki i cekiny rozsypane na podwórku pod rozłożystą mirabelką to zarazem realistyczny szczegół budujący mimetyczny czy faktograficzny charakter książki, ale też znak treści symbolicznych. Koraliki, mirabelki, muzyka ukazana na ilustracji jako płynące w powietrzu kolorowe kule, drobne kuliste przedmioty przenikają tę dzielnicę, jej ziemię, wodę, powietrze przesiąknięte żydowską kulturą, która – choć wyrugowana z naszej rzeczywistości – pozostanie na zawsze wpisana w koloryt Nalewek.

Wiarygodne ukazanie detali – zauważa Daniel Arasse – jest fundamentem mimetyzmu, gdyż umożliwia odzwierciedlenie charakterystycznych cech przedstawianej rzeczywistości²². Tak rozumiany detal (jako szczegół, wł. *particolare* – drobna część) w szczególny sposób wiąże tekst i rzeczywistość pozatekstową. Wyłonienie detalu w dużym stopniu zależy jednak od odbiorcy, który w akcie percepcji dokonuje specyficznego cięcia, wyodrębniając coś z większej całości. W tym znaczeniu detal zostaje „wycięty” z całego dzieła, rozbijając regularną konstrukcję obrazu i determinując rozmycie szerokiego kontekstu²³. Arasse pisze w odniesieniu do malarstwa:

²¹Irena Landau, *Ostatnie piętrowa* (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2015), 86.

²²Daniel Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. Anna Arno (Kraków: DodoEditor, 2013), 205.

²³Arasse, 206.

jako *dettaglio* detal przesuwają również obraz, nie tylko dlatego, iż izoluje jeden element, pograżając całość, lecz przede wszystkim dlatego, że rozbija regularną konstrukcję perspektywy, która na przestrzeni całej historii malarskiej *mimesis* miała za zadanie zarządzać fizycznym stosunkiem widza do obrazu tak, aby jego pełny „efekt” objawiał się z odpowiedniej odległości²⁴.

W literaturze dla dzieci mamy do czynienia z podobnym przesunięciem. Eksponowanie detalu nie unieważnia jednak ukazanej w tekście całości (zazwyczaj pokazanej w sposób nieciągły, fragmentarycznie, w urywkach), ale odsyła do innej sfery znaczeń, w której poznanie całości jest bardziej możliwe. Nie sposób bowiem opowiedzieć o Zagładzie „w całości”. Świadomość tych wydarzeń musi złożyć się z okrucich, fragmentów, musi być budowana z literackich detali odsyłających do pozatekstowej rzeczywistości. Detal jest szczeliną, która łączy to, co literackie, z osobistym doświadczeniem autora i czytelnika. Okrucich rzeczywistych przeżyć i autentycznych wydarzeń wprowadzone do tekstu literackiego przemawiają poprzez detale wychylające się ku czytelnikowi. Możliwa dzięki tej szczelinie więź między nadawcą a odbiorcą, między urealnionymi bohaterami a młodymi czytelnikami dotyka ludzkiego serca, budzi współczucie i trwogę, decyduje o przeżyciu arystotelesowskiego *katharsis*, możliwego dzięki zetknięciu się z literaturą i historią, która przez nią prześwieca.

²⁴Arasse, 206.

Bibliografia

- Arasse, Daniel. *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*. Tłum. Anna Arno. Kraków: DodoEditor, 2013.
- Balcerzan, Edward. *Poezja polska w latach 1939–1968. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1998.
- Chmielewska, Iwona. *Pamiętnik Blumki*. Poznań: Media Rodzina, 2011.
- Grabowski, Andrzej Marek. *Wojna na Pięknym Brzegu*. Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2019.
- Jaromir, Adam, Cichowska, Gabriela, *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*. Poznań: Media Rodzina, 2014.
- Landau, Irena. *Ostatnie piętro*. Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2015.
- Piątkowska, Renata. *Wszystkie moje mamy*. Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2018.
- Shallcross, Bożena. *Rzeczy i Zagłada*. Kraków: Universitas, 2012.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Tuszyńska, Agata, Chmielewska, Iwona. *Mama zawsze wraca*. Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2020.
- Wądołny-Tatar, Katarzyna. „Synekdocha jako trop wizualny w książkowych ilustracjach dla dzieci (na przykładzie wybranych narracji słowa i obrazu o drugiej wojnie światowej)”. W: *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. Alicja Ungerheuer-Gołąb, Urszula Kopec, 161–173. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016.
- Wójcik-Dudek, Małgorzata. *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.

SŁOWA KLUCZOWE:

LITERATURA DLA DZIECI

Zagłada

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony jest roli detalu i powiązanych z nim chwytów artystycznych w ukazaniu Zagłady w polskiej najnowszej literaturze dla dzieci. Obserwowanie detalu wymusza często zmianę perspektywy zarówno w sztukach plastycznych, jak i w literaturze. Koncentrowanie się na wyeksponowanych i znaczących szczegółach sprawia, że ogólna opowieść się rozmywa, a okrucieństwo historii ukazane zostaje poprzez luki w narracji. Detal staje się znakiem wydarzeń niedopowiedzianych i odsyła do pozatekstowej wiedzy czytelnika. Operowanie detalem umożliwia też uruchomienie gry perspektyw, operowanie zbliżeniem i oddaleniem powiązanych z przewartościowaniem opisywanych realiów. Główne zadanie literatury dla dzieci poświęconej Zagładzie to budowanie pamięci i postpamięci. Jest to możliwe dzięki oparciu się na detalach, wokół których narastają kolejne warstwy opowieści.

synekdocha

ILUSTRACJA

postpamięć

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Kwiatkowska – dr hab. prof. UAM, pracuje w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu IFP UAM, zaangażowana w prace Zespołu ds. Badań nad Kulturą i Literaturą dla Dzieci UAM, badaczka literatury polskiej XX wieku, autorka prac poświęconych polskiej poezji dwudziestowiecznej (m.in. monografii *Tradycja, rzecz osobista* na temat twórczości Juliana Przybosa oraz części poświęconej poezji dla dzieci w tomie *Stulecie poetek polskich*) oraz twórczości dla dzieci (publikowała m.in. na temat Danuty Wawiłow, Joanny Mueller, Anny Podczaszy, Ewy Szelburg-Zarembiny, Doroty Terakowskiej, Cezarego Harasimowicza, Rafała Witka, Pawła Beręsewicza, zajmowała się też obrazem Zagłady w czwartej literaturze).

„Jak czuła igła w serce” – dystrybucja i rola detalu w strategiach deskryptywnych Andrzeja Stasiuka

Zofia Paetz

ORCID: 0000-0003-3500-4194

„[...] powinienem wrócić do Dukli. Ona pojawia się jak napomnienie, ilekroć za wiele zaczynam rozmyślać o sobie”¹.

W tym przynagleniu zdaje się kryć sens Stasiukowej opowieści, źródło deskryptywnego imperatywu, pragnienie opisu będącego antidotum na egoizm, formuły dającej szansę na ucieczkę przed patosem, naiwną emocjonalnością i eskapistycznym sentymentalizmem. Duch Czesława Miłosza krąży na literaturę polską, co więcej, dla nowych studiów opisowych okazuje się wartościowym sojusznikiem. „Miłość to znaczy popatrzeć na siebie, / Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy, / Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu”². Wersy te nie tylko prowadzą nas ku pytaniu o relację etyki z estetycznym przetworzeniem, ale także poszerzają perspektywę myślenia o zachwyce w kontekście deskrypcji, z bodźca estetycznego zamieniając go na całą strategię wygaszania „ja” i przewyciężania władzy ego. Andrzej Franaszek, recenzując ostatni z tomów noblisty, to właśnie zachwyty nazywa przeciwwagą miłości własnej, drogą do zapominania o sobie i kochania³ – miłością decyzją raczej niż uczuciem, uważną postawą wspieraną emocjami, nie zaś od nich zależną, rozumianą jako pragnienie jedności dobrowolnie podtrzymywanej nawykami. Nie ma bowiem u Andrzeja Stasiuka wielkich emocji, zachwyty rozumianego jako entuzjazm czy aplauz – jest jednak, choć niejednokrotnie podszyte dystansem, uznanie, pewna natężona uważność, której rzeczywistość się domaga jako sobie należnej, prowokując swoją ruchliwą obfitością do gestu odwrócenia spojrzenia i myśli w stronę Dukli, czyli w stronę świata. Próba

¹ Andrzej Stasiuk, *Dukla* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018), 21.

² Czesław Miłosz, „Miłość”, w: *Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018), 214.

³ Zob. Andrzej Franaszek, „Jeden jasny punkt”, *Gazeta Wyborcza*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/1674771/JEDEN-JASNY-PUNKT>, dostęp 8.05.2022.

przekroczenia siebie jest, rzecz jasna, paradoksalna: bazując na możliwościach, predyspozycjach i uwarunkowaniach jednostki, czerpie jednak siłę z przekazania głównej roli w dramacie czasu, przestrzeni i działania podmiotom innym niż ten opisujący. W tym sensie to, co dzieje się na kartach powieści Stasiuka, zdaje się przypominać dynamikę przesunięć dokonujących się na gruncie nowoczesnego postsekularyzmu ukazywanych przez Agatę Bielik-Robson w noszącym znamieny tytuł artykule *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata*.

Bielik-Robson pisze bowiem o ekonomii widzialności, zgodnie z którą: „Świat widać tylko wtedy, gdy Bóg się chowa. Ale zarazem: świat widać tylko wtedy, gdy Bóg – «istota świetlna» – jest w nim mimo wszystko obecny”⁴. Przedstawia historię twórcy, który, by jego dzieło mogło zaistnieć, sam wycofuje się w cień, powstrzymując własny blask, w konfrontacji z którym stworzenie nie ma szansy sięgnąć po autonomiczną widoczność. To historia o stawianiu granic, powściągliwości i dystrybucji uwagi, które czynią postsekularne rozważania analogonem literackiej gry między twórcą, modelem i tworzywem, w myśl której: „Literatura byłaby [...] sztuką oświetlania szczegółu: umiejętnością korzystania z blasku «świetlnej istoty» uważnie, ostrożnie i za pomocą całego systemu pośredników, którzy wygaszają intensywność źródła, usuwając je z centrum na margines”⁵. Nasilającym się przemianom zogniskowanym wokół kategorii podmiotu nie są obce idee samoograniczenia i uważnego badania ekspansywności własnych aktów poznawczych i percepcyjnych z jednej, a inkluzywnego ruchu włączającego aktantów pozaludzkich do wspólnoty autonomicznych podmiotów z drugiej strony. Opisujący i świat nie są w stanie uwolnić się od siebie nawzajem – ani droga korelacyjizmu nie daje się już utrzymać, ani wizja bezpośredniego, wyłączającego pośrednictwo intelektu dostępu do świata nie jest zadowalająca. Trzeba na nowo opowiedzieć o tym uścisku z rzeczywistością – czasem kojącym, innym razem niezręcznym lub niewygodnym – opisać nie tyle najwierniej, ile najuczciwiej.

„Zwinięte historie”⁶ – przedmioty jako transtemporalne pomosty

Stałem bez ruchu i cierpła mi skóra. W tym zapomnianym i wypełnionym erozją sraczu zobaczyłem materię w ostatecznym upadku i opuszczeniu. Po prostu minuty i lata weszły w rzeczy i rozsadziły je od środka. [...] Wtedy postanowiłem wszystko opisać⁷.

Pielęgnowana przez wieki tendencja do przedstawiania czasu w sposób linearny obecnie przyniosła gorzki owoc trudności postrzegania go jako rozgrywającego się na płaszczyźnie. Tymczasem doświadczanie czasu i dziejów poprzez cielesnie odczuwane relacje przestrzenne staje się w prozie Andrzeja Stasiuka podstawą deskryptywnej strategii opartej na opisie historii zapisanej w rzeczach. Strategii, która tworząc własną poetykę i sposoby obrazowania, wymaga uwzględnienia w swoim imaginarium współcześnie podejmowanych działań na rzecz poszerzenia i pogłębiania

⁴ Agata Bielik-Robson. „Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata”, *Wielogłos 2* (2015): 16.

⁵ Bielik-Robson, 17.

⁶ Sformułowanie użyte przez Michela de Certeau miejsca nazywanego „fragmentarycznymi i zwiniętymi historiami, przeszłościami pozbawionymi czytelności przez innego, nagromadzonymi czasami, które mogą się rozwinąć, ale które występują tu raczej jako potencjalne opowieści, zagadki do rozwikłania, wreszcie symbolizacjami wyodrębnionymi z bólu lub rozkoszy ciała”; Michel de Certeau, *Wynaleźć – codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 109.

⁷ Stasiuk, *Dukla*, 75.

świadomości podmiotowości nieantropocentrycznych i towarzyszącej im sprawczości podmiotów pozaludzkich. Ten aspekt zwrotu deskryptywnego zbliża go nie tylko do badań ekokrytycznych, ale także otwiera pole dialogu z głosami zogniskowanymi wokół nowego materializmu i zwrotu ku rzeczom. Bjørnar Olsen, autor klasycznej już pozycji *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów* będącej jednym z bardziej rozpoznawanych tekstów dających wyraz współczesnemu zainteresowaniu materialnością, pozwala zbudować pomost łączący refleksję nad rolą i charakterem świata przedmiotów, w rozważaniach deskryptywnych wiązanych dotychczas głównie z kwestią detalu i ziarnistości opisu, ze szczególnie eksponowanymi w narracjach Stasiuka aspektami czasowości i fenomenologii przestrzeni. To właśnie doświadczenie czasu manifestującego się w materii staje się głównym bodźcem do podjęcia próby przepisania „cudu doświadczenia” na język literackiego opisu.

W przypadku analizy prozy Stasiuka mamy, rzecz jasna, do czynienia z przedstawieniem przestrzeni przeżytej i opracowanej językowo, włączonej w konstelacje tekstów i obrazów. Przestrzeni właściwej tekstom artystycznym i religijno-filozoficznym, którą Władimir Toporow, autor studium poświęconego zagadnieniu korelacji przestrzeni, tekstu i przedmiotów *Przestrzeń i rzecz*, nazywa mitopoetyką i charakteryzuje poprzez szczególne ukształtowanie chronotopu, w którym:

[...] czas zagęszcza się i staje formą przestrzeni (czas się „spacjalizuje” i tym samym jak gdyby zostaje wyprowadzony na zewnątrz, odkłada się, ekstensyfikuje), jej nowym („czwartym”) wymiarem. Zaś przestrzeń, odwrotnie, „zaraża się” wewnątrz intensywnymi cechami czasu („temporalizacja” przestrzeni), wciąga się w jego ruch [...]⁸.

Nie tylko organiczny splot przestrzeni z czasem, ale także rola przedmiotów w jej kształtowaniu jawią się jako szczególnie interesujące w kontekście rozważań zogniskowanych wokół detali Stasiuka. Przestrzeń mitopoetycka, pisze Toporow, jest nieodłącznie związana z wypełniającymi ją przedmiotami i przez nie współkonstruowana – nie wobec nich uprzednia, czekająca na wypełnienie pierwotnej pustki, ale przez rzeczy ustanawiana i konkretyzowana. Szczegóły krajobrazu nie tyle poddają się działaniu czasu, ile same są jego nosicielami, poddają się mu lub stawiają opór, manifestują swoją obecność lub wycofują z pola widzialności. Domy, rozrzucone na podwórzach narzędzia gospodarskie, zakurzone witryny sklepowe, zimny marmur kościelnych kolumn, hektary łąk cierpliwie udeptywanych przez zaganiane każdego wieczora stada krów – materialność cała przesiąknięta jest czasem, który akumuluje się w światach przedmiotów, gestów i krajobrazów. Pod każdym spojrzeniem osiadającym na materii pulsuje, będące *spiritus movens* podróży narratora, pytanie o miejsce dla minionego:

Co się dzieje z czasem, który minął? Dokąd odchodzą zdarzenia, które były naszym udziałem? Gdzie na przykład jest dzisiaj ten letni dzień, gdy wsiadaliśmy w Zagórze do pociągu po dwudziestogodzinnej jeździe stopem przez cały kraj, gdzieś znad morza⁹.

Pytanie dotyczy więc współrzędnych geograficznych, tego, czy i gdzie odnaleźć można składnice czasu, lamusy przeszłości i magazyny nadchodzącego – jest próbą stworzenia kartografii czasu, rozpięcia go na liniach siatki geograficznej, rozpisania poziomicy, ukształtowania terenu.

⁸ Władimir Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. Bogusław Żyłko (Kraków: Universitas, 2003), 22.

⁹ Andrzej Stasiuk, *Grochów* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012), 56.

Można uznać, że taka próba mierzenia się z temporalnością jest realizacją teorii różnorodności obecności Alvy Noëgo wyłożoną w *Varieties of Presence*, a krystalizacja czasu i pamięci w miejscach oraz przedmiotach stanowi jedną ze ścieżek wiodących ku opanowaniu i wytrenowaniu zdolności „uzyskiwania dostępu” do świata. Ze świadomości akumulacji czasu w tym, co materialne, rodzi się zainteresowanie Stasiuka przedmiotem, elementem, detalem, które, jak pisze Olsen, czynią przeszłość obecną i dotykającą. Obecność rozpatrywana jest zatem jako pewien modus dostępności – dotyczy kontaktu i relacji, rezygnuje zaś z dosłownego rozumienia namacalnej, spacialnej bliskości, idąc w ślad za rozpoznaniem Noëgo uznającego, że obiektywne wymierne odległości rzadko pasują do „przeżywanej” przestrzenności. Ów modus nie musi wcale ujawniać się jako widzialny i uchwytny, przypomina raczej refleksję o *modi* bliskości i dostępności Heideggera, choć, jak zauważa Noë, niemiecki badacz obecność postrzega raczej poprzez pryzmat myśli, widząc w niej reprezentację zjawiska wiążącą człowieka nieuchronnie z postawą kontemplacyjną. W kontraście propozycja Noëgo zdaje się zbliżać do realizmu spekulatywnego zbuntowanego przeciwko dominującej postawie korelacyjnej, zakładającej nierozzerwalny związek między myśleniem a bytem, niezależny zaś dostęp do każdego z osobna uznającej za nieosiągalny. W kontekście pisarstwa Stasiuka istotny wydaje się szczególnie splot odrzucenia korelacyjizmu z postawą postantropocentryczną, manifestowaną za pośrednictwem powrotu do ontologii stawiającego sobie za cel jej restrukturyzację i zastąpienie dominującej kategorii podmiotu uznaniem człowieka za jeden z wielu przedmiotów. Stasiuk, rzecz jasna, nie posuwa się tak daleko, jednak jego próby przewyciężenia antropocentryzmu w wielu aspektach przebiegają równolegle wobec przedsięwzięć Noëgo, który tworząc własny projekt relacji między myśleniem a bytem, stara się umknąć wizji intelektu oddzielnego od świata, osobnego, pozycjonującego człowieka jako wiecznie zdystansowanego obserwatora:

Living is not a research project. No. As Heidegger would say, the meaningful world is always already there for us¹⁰.

Noë postuluje ruch otwarcia, pozwalający na sięganie po obecność otaczającej rzeczywistości we wszystkich jej formach. Skupienie na poszczególnym przedmiocie pozwala narratorowi grać tym, co minione, aktualne i potencjalne, tu i teraz rozpinać w perspektywie planetarnej z jednej, a zasadę świata odkrywać w mikroperspektywie na dnie szklanki z czarnym fernetem z drugiej strony. Obrazy Stasiuka nie są jednolite, coś nieustannie rozsadza je, wypełniając pojawiającymi się na drodze natrętnych wspomnień, przygodnych skojarzeń, powracających motywów detalami napierającymi z różnych stron czasu i przestrzeni:

Coś się dzieje z czasem. Coraz bardziej. Tamte zdarzenia są tak wyraziste jak te ostatnie. Przebijają, przeświecają. I teraz, gdy o nich myślę, to wszystko dzieje się równocześnie. Tamte wypływają na powierzchnię, ciemna toń się rozstępuje i już są. Nic nigdy nie przepadło? I teraz powraca?¹¹

Stasiuk stara się wprowadzić w ruch wiele czasów jednocześnie – nie jest to możliwe w ujęciu linearnym, musi dokonać tego na innej płaszczyźnie, w innym wymiarze: wybiera więc przedstawienie czasu na płaszczyźnie za pomocą miejsc i przedmiotów. Dostęp do nich stara się uzyskać poprzez

¹⁰Alva Noë, *Varieties of Presence* (Cambridge: Harvard University Press, 2012), 10.

¹¹Stasiuk, *Grochów*, 63.

opisywanie, w deskrypcji upatruje klucza do kultury obecności, metody odkrywania momentów, w których wydarzenia ukazują się symultanicznie, pozwalając życiu zyskać miano spójnego, a „ja” ujrzeć siebie z przeszłości i przyszłości jako tę samą osobę. Dominującą zależnością jest więc równoległość – krajobraz jawi się jako sieć powiązanych czasów i czasowych rytmów, wszak każdy z konstytuujących go elementów fenomen czasowości przeżywa inaczej, dysponuje swoim indywidualnym tempem, rytmem i cyklem stawiającym wymagania arsenałowi pojęć i językowi opisu. W sposób nieunikniony opisywanie staje się więc grą z epistemologią spod znaku historyzmu i wpływającą bezpośrednio z niej metodologią swoim fundamentem czyniącą badanie procesu stawania się, genezy i ewolucji zjawisk. Jak uwzględnić w deskryptywnym ujęciu historię przedmiotu, mając zmysłowy dostęp będący podstawą literackiego opisu jedynie do tego, co widoczne tu i teraz, w konkretnym, uwarunkowanym aktualnymi czynnikami akcie percepcji? Jak przekuć przeświadczenie, że przeszłość jest częścią dostępnego nam teraz, które w procesie uczenia się uzyskiwania dostępu do rozmaitych form obecności odkrywamy jako materialny zapis minionego? Stasiuk odpowiedzi na te pytania szuka, przepisując doświadczenie czasu na płaszczyznę przestrzeni za pomocą deskrypcji przedmiotów stanowiących pomosty między różnymi czasowościami, wydobywając równolegle funkcjonujące czasy zgromadzone w materii.

Przerwana oczywistość – namysł nad detalem jako droga ku obecności

Obecność ma jednak swoją cenę, jest krucha, tymczasowa – wymaga stałego trudu zdobywania, jak zaznacza Alva Noë, nie jest nam dana, ale osiągnana dzięki treningowi zdolności uzyskiwania dostępu do jej zróżnicowanych form. Bjørnar Olsen z kolei za bodziec do jej rozpoznania uznaje zakłócenie, idąc tym samym za klasycznymi już sposobami odsłaniania obecności: heideggerowskim, który brak, niepoprawne funkcjonowanie, utratę poręczności ustanawia warunkiem bycia dostrzeżonym, oraz latourowskim, w oczywistości użycia danego przedmiotu upatrującym przyczyny jego codziennej niezauważalności. Przedmioty zepsute, niesprawne, rzeczy porzucone, swoją obecnością manifestujące własną bezużyteczność, tworzą szczególną relację napięcia zdolną pobudzić typ pamięci nazywany przez Olsena pamięcią nieumyślną, stanowiąc swoisty rodzaj zakłócenia przywołujące to, co zapomniane i odsunięte:

Rzeczy mogą być przedstawiane jako „obrazy dialektyczne” – by użyć pojęcia Benjamina, którym określił on mgnienia czy chwile, w których przeszłość spotyka się z terażniejszością nie w harmonii nawyku czy ideologii, ale jako nierozwiązana konstelacja, naładowane siłą pole. W swym szczątkowym stanie odmienione rzeczy zwracają uwagę na napięcia pomiędzy swoją pre- lub ur-historią (używania, sukcesów, nadziei i życzeń) a posthistorią, ich losem jako rumowiska unieruchomionego w terażniejszości¹².

Wyschnięta studnia bez korby, zardzewiałe narzędzia gospodarskie, dziurawy płot – wybrakowane, niespełniające dłużej wymogów przydatności rzeczy tracą swoją oczywistość, przeciwstawiają się nawykowej klasyfikacji, wzywają do zbadania ich spojrzeniem wyzwolonym od przymusu pragmatyzmu. Andrzej Stasiuk zdaje się łączyć postawy obu badaczy, starając się nie zatrzymywać na samym

¹²Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. Bożena Shallcross (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013), 256.

fakcie niesprawności i wstrząsie wywołanym przez anomalię, ale punkt ciężkości refleksji nad przedmiotami i prowadzonej z nimi deskryptywnej gry umieszczając w miejscu doświadczenia percepcyjnego przesunięcia, które pozwala wydobyć z rzeczy zakodowane w nich dane o temporalnym i przestrzennym dialogu. To właśnie będącą owocem świadomego wyboru ścieżką wnikliwej, przedłużonej obserwacji, swoistej medytacji nad czasem i przestrzenią – wątek postsekularny obecny jest bowiem w pisarstwie Stasiuka nie tylko w wariancie dystrybucji widzialności – zdają się podążać narratoryzy autora *Dukli*. Medytacja ta kryje w sobie coś z dekonstrukcyjnego ruchu sollicytacji, wprawiania w ruch, drganie całego przedmiotu, razem z jego rdzeniem: gdy podmiot patrzy na świat, ten przestaje jawić się jako oczywisty – rzeczy odrywają się od swoich funkcji, zaczynają być postrzegane poza polem użyteczności, odsłaniają się w swoich kształtach, konstelacjach, w relacji do czasu i przestrzeni.

Poczucie nierzeczywistości świata jest zawsze efektem zatrzymania i uważnego spojrzenia wydobywającego z krajobrazu szczegół – to obserwowanie z wysokiego klifu łódek sunących po zatoce, przyglądanie się zabałaganionej lądzie w przydrożnej knajpie, wpatrywanie w niszczące gospodarstwo dziadka. W każdym z tych miejsc dochodzi do ujawnienia zapisanej w detalu aporii między jego dążeniem ku autonomiczności a uwikłaniem w sieć wzajemnych relacji i układów. Im bardziej obserwator próbuje przyzwyczać spojrzenie do oglądanego fragmentu rzeczywistości, tym bardziej problematyczne staje się to, co widzi: potężne konie stają się figurkami bożonarodzeniowej szopki, bociany przypominają porzucone dziecięce zabawki, monumentalna budowla okazuje się zaledwie makietą, a lasy i miasta nie różnią się od szybkiego szkicu ołówkiem. Bezpośrednie zbliżenie do oglądanego obiektu jest procesem, wymaga pracy w czasie: porównania i odniesienia, wszystko zależy więc od perspektywy – przestrzennej i czasowej zarazem, wszak stanowią one dwie strony tej samej monety.

Mechanizm, w którym to, co znane i swojskie, jawi się jako obce i niezrozumiałe, pozbawiając podmiot poczucia oswojenia świata i wprowadzając poznawczy dysonans zmuszający do sięgnięcia po nowy język, do pewnego stopnia przypomina freudowskie doświadczenie niesamowitości, z którego wyrugowane zostały jednak aspekty lęku czy odrazy. Narrator nie zdradza oznak strachu, przeciwnie, zdaje się pochłonięty przez napierający na niego szczegół – pociągający, frapujący, rzucający deskryptywne wyzwanie. Stwierdzenie, że myślenie o detalu jest myśleniem o świecie, w przypadku Stasiuka nie wystarcza. Dla niego sam detal jest światem – zajmuje całe pole percepcyjne, staje się postrzeżeniową enklawą, jest ekspansywny, pochłania przestrzeń i czas – opis zbliża się do niego, by ostatecznie stracić swój przedmiot z oczu za horyzontem zdarzeń. W zradykalizowanym ruchu między szczegółem a ogółem, gubiącym raz po raz klarowność tego rozróżnienia, zawarty jest manifest wolności do mówienia o rzeczywistości, w którym każdy z jej elementów uznaje się za pełnoprawnego świadka życia. „Cud doświadczenia”, w którego przedstawieniu Stasiuk upatruje pierwszego celu swojego pisarstwa, nie jest więc zarezerwowany jedynie dla człowieka – dany jest także stadom owiec, sklepieniu zabytkowego kościoła, zakurzonemu sklepowym wystawom, zardzewiałym rowerom czy wieczornym mgłom.

Doświadczenie dziwności, którego źródło stanowi obecność rzeczy nieuchwytnych, stawiającej klasyfikacyjny opór, Kathleen Stewart, zajmująca się zwrotem deskryptywnym na gruncie literatury, czyni podstawowym bodźcem wiodącym ku podjęciu opisotwórczej aktywności. Zgoda na bycie zaskakiwanym i prowadzonym, na nawiązanie z rzeczywistością kontaktu w trybie przekraczającym chłodny rachunek zysków i strat, wiąże się z koniecznością rewitalizacji kategorii opisu jako językowego narzędzia wyrażającego spotkanie z wymykającą się pojęciowemu opracowaniu rzeczywistością:

When people half-witness a thing of no kind, when they see, in other words, that something is a little off, they are moved to make a report not exactly by way of explanation, but out of a stranger faithfulness to the spirit of the unnamed thing they witnessed. [...] The objects themselves have a vital, even explosive, tension and torque of qualities. Their point of precision are not content but a pause in the very move to represent a finite, categorical real. Reality, Harman argues, is weird (and, I would add, generative) because it is itself incommensurable with any attempt to grasp it. Being in the world of autonomous things is a matter of writing in the gaps¹³.

Opis każdorazowo jest więc próbą zbliżenia się do swojego nieuchwytnego przedmiotu: jego historii, cech aktualnie percypowanych oraz zapisanych w potencjalnych rozszerzeniach. Ów chwyt (*grasp*), o którym pisze Stewart, nie musi być jednak wcale gestem agresywnym, aneksyjnym – wręcz przeciwnie, może stać się dotykiem rozumianym na wzór twórczego kontynuatora projektu dekonstrukcji, Jeana-Luca Nancy'ego, który upatruje w nim nieinwazyjnego przemieszczania się wzdłuż siebie dwóch ciał poszukujących formy zbliżenia pozwalającej na zachowanie własnej autonomii:

Dotykający, piszący niczego nie zawłaszcza, nie chwytą, nie bierze w posiadanie (w dotyku nie ma nic z *begreifen*, „schwytac”, „zawładnac czymś”, a zarazem „pojac i zrozumiec”), przeciwnie – piszący dotyka tak, jakby się kierował w stronę czegoś i, kierowany tym pragnieniem dotknięcia, zmierzał ku czemuś zewnętrznemu, wymykającemu się, oddalonemu, odległemu¹⁴.

Uwikłany w paradoksy opis, będący swoistą próbą rozegrania dotyku na płaszczyźnie tekstu w materii języka, jest jednocześnie gestem autoprezentacji, przedstawienia (się), jak i wyrazem chęci poznania dokonywanego poprzez otwarcie relacji, a nie pojęciowe opracowanie. Co szczególnie istotne, gest ten wyprowadzany jest z detalu, który nosi w sobie siłę atrakcji napędzanej nieustanną grą perspektywami części i całości, między którymi porusza się bohater Stasiukowych podróży. Jest na wskroś relacyjny – podmiot opisuje, bo dotyka i jest dotykany, inicjuje relację, jednocześnie będąc w niej prowadzonym i przemienianym. Każdy ze szczegółów doświadczanej konstelacji aktantów – cech, za pośrednictwem których przedstawiają mu się przedmioty: zapachów, kolorów, faktur, konsystencji i wymiarów, jest potencjalnym bodźcem do odkrycia podobieństwa, swojej paralelności z Innym, własnego uwikłania w świat, dzięki uświadomieniu których podmiot, porzucając wyobcowaną pozycję interpretatora, może odzyskać tożsamości ciała wśród innych ciał i poczucie bycia integralną częścią świata.

Opis asymptotyczny – konstelacje szczegółów jako nowe pola zdarzeniowości

Tych parę rzeczy, sprzętów i towarów składało się jednak na niebywały chaos. Wszystko wyglądało jak porzucone wpół czynności, zaniechane, jakby właśnie tutaj, w tym miejscu, wyczerpała się energia świata¹⁵.

¹³Kathleen Stewart, „The Point of Precision”, *Representations* 1 (2016): 34–35.

¹⁴Jean-Luc Nancy, *Corpus*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 19.

¹⁵Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2004), 55.

Mieszka w tym przekonaniu o stopniowości doświadczania rzeczywistości i odsłanianiu się istnienia rzeczy w różnym natężeniu niewątpliwie schulzowski duch, który sprawia, że badanie obecności jest dla Andrzeja Stasiuka dociekaniem sposobów manifestowania się poszczególnych zjawisk i fluktuacji ich intensywności. Dzięki nim detal ma szansę się wyłonić, poszczególne zjawiska pojawiają się, słabną, wycofują, tworząc przestrzeń dla następnych, opis idzie zaś śladami kolejnych wyrazistych demonstracji ich istnienia:

Niebieski upał blakł trochę w dolinach¹⁶.

Mgła idzie do nieba. Odsłania kopy siana, czarne płoty i ostre dachy. Powietrze jest ciemnozielone. Gęste niebo odrywa się od horyzontu. W tym pęknięciu widać blask innego świata¹⁷.

Ruch świata, odsłanianie się i ukrywanie jego poszczególnych warstw, śledzenie pęknięć, szczelin, ujawniających się w krótkich przeblaskach widzialności, momentach, w których dochodzi do spotkania detalu z okiem obserwatora, jego wyodrębnienia i zmanifestowania własnego udziału w konstytuowaniu czasoprzestrzeni obsesyjnie przez Stasiuka opowiadanej i badanej.

Niebo pęcznieje od blasku, lecz blask pozostaje w nim uwięziony jak powietrze w dziecinny baloniku¹⁸.

Pewne elementy rzeczywistości są jednak czasowo niedostępne, zablokowane – dopiero upływ czasu odkrywa ich nowe funkcje, wybudza pozostające w uśpieniu cechy, wydobywa ich potencjał, z wirtualnego czyniąc aktualne.

Rozgrywanie kwestii widzialności w tekście mieści się w porządku proponowanej przez Heather Houser w artykule *Shimmering description and descriptive turn* pary pojęć *evoked* i *revoled*. Paradoxs obecności, jak nazywa go Houser, dotyczy nie tylko zmagania toczącego się między świadomością fikcyjności opowieści a pragnieniem jej realności, ale także destabilizacji pozycji czytelnika zakleszczonego między ruchem i pauzą, dystansem i włączeniem, obecnością i wycofaniem. Napięcie istniejące między pracą pamięci a świadomością niemożliwości realnego przywołania i odtworzenia chwili sprawia, że opisu nie sposób podsumować prostym mianem iluzji rzeczywistości – konieczne staje się rozpoznanie właściwej mu dynamiki obecności. Houser, nadając opisowi miano asymptotycznego, upatruje szczególnego charakteru deskrypcji właśnie w decydującym o jej żywotności pulsującym rytmie zbliżeń i oddaleń, który staje się zasadniczą cechą dynamiki opisu opierającej się na ruchu sinusoidalnym będącym wyrazem nieustannego poszukiwania momentu zbliżenia wyrażenia i wyobrażenia przedmiotu. Poszukiwanie to pozbawione jest jednak nadziei, że uda się w tym momencie przyległości pozostać – szczególnie zawsze ujmowany jest bowiem w *s z c z e g ó l - n y m* momencie, a współczesny deskryptor doskonale zdaje sobie sprawę, że każde językowe ujęcie rzeczywistości, dążąc do adekwatności, musi uczestniczyć w płynności i ruchu świata:

Domy otrząsają się z mroku jak pies z wody, bieleją jak czaszki w czarnych połyskliwych okularach¹⁹.

¹⁶Stasiuk, *Dukla*, 113.

¹⁷Stasiuk, *Dukla*, 7.

¹⁸Stasiuk, *Dukla*, 8.

¹⁹Stasiuk, *Dukla*, 7.

Gwiazdozbiory krążą i proszą światłem na chałupy. Ostre dachy tną blask na dwoje i blask spływa i wsiąka w ziemię jak deszcz²⁰.

W metaforyce luminacyjnej zbiegają się u Stasiuka perspektywy mikro (czujnej obserwacji, pochylenia nad niepozornym niuansiem) i makro (poszukującej źródeł, początków i reguł doświadczenia). Światło powołuje i zgładza byty, słabnie, sączy się i gęstnieje, bywa rozrzedzone i nieruchome, jest jedyną wartą opisu rzeczą, choć jednocześnie opisać go nie sposób, a jedyne, co można zrobić, to nieustannie podejmować kolejne próby jego wyobrażenia. Nieruchomość stoi w sprzeczności z jego dualistyczną korpuskularno-falową naturą – światło, będąc jednocześnie falą elektromagnetyczną i strumieniem cząstek, a więc nieustannym ruchem, wydobywa ruchliwość samego świata, zmieniając kontury rzeczy, stopień ich wyrazistości, intensywności. Przemysław Czapliński czujnie zauważa symptomatyczne dla strategii narracyjnych Stasiuka przeniesienie zdarzeniowości z obszaru działań do obszaru zjawisk²¹, które za sprawą językowych manewrów narusza czytelnicze poczucia zmiany, zmuszając tym samym do nowego przyporządkowania poszczególnym elementom rzeczywistości atrybutów statyczności i dynamiczności. Epitety w prozie Stasiuka określają więc raczej aktualne stany niż ogólne właściwości, a głównym atrybutem deskrypcji staje się proces – narratorzy mówią o cechach pośrednio poprzez czynności, dynamizują opis sieci relacji tu i teraz, wskazując na stosunki między rzeczami poprzez modelowanie łączliwości czasowników i przymiotników. Wspominanie drobnej czynności, picia porannej albańskiej kawy parzonej grzałką wprost w filiżance, wyzwala historię, obyczaj, tradycję, rytuał. Pisarz kolekcjonuje wymyki z pejzaży, grymasy mijanych przechodniów, zawartości talerzy klientów z sąsiedniego stolika w przydrożnym barze – zbiera zdania protokolarne, proste zapiski, wyrwane z krajobrazu spostrzeżenia, by związać je refleksyjną klamrą opowieści.

To, co minęło, powraca. Wchodzi jak czuła igła w serce. Wystarczy szczegół. Dźwięk, zapach, obraz chwila. Dostrzegasz coś kątem oka i minione powraca z niespodziewaną siłą²².

Szczegół wyłania się z tła, natarczywie zaznacza swoją odrębność, jednak opowieść, którą prowokuje, zawsze otwiera się na zmienną grę zjawisk, która angażuje, poprzez bezpośrednią percepcję lub pracę pamięci i wyobraźni, wszystkie zmysły. Podmiot nie tylko widzi, nie tylko opisuje, ale także słyszy, czuje, smakuje i dotyka. Nie tylko ogląda, obserwuje i interpretuje, ale także uczestniczy w niewerbalnym dialogu z otoczeniem, uruchamiając zmysły będące świadkami i receptorami pracy materii, otwiera się na obecność, której katalizatorami są pociągające detale: dotknięcie faktury, intensywny zapach, barwa dźwięku. Trudno o jednoznaczną odpowiedź na pytanie, co gra pierwszoplanową rolę w deskryptywnym spektaklu – opisujący czy opisywany, podobnie jak nierozwiązane pozostają aporie wzbudzone wciąż na nowo przez kolejnych narratorów, raz kryjących się za postulatem opisu przestrzeni pierwotnej i ponadczasowej, roztopiając swoje „ja” w wielkim „teraz”, innym razem zaś stwierdzających:

²⁰Stasiuk, *Dukla*, 186.

²¹Zob. Przemysław Czapliński, „Gnostycki traktat opisowy”, *Kresy* 1 (1998): 142.

²²Andrzej Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013), 9.

Właściwie nie robię nic poza opisywaniem własnej fizjologii. Zmiany pola elektrycznego na siatkówce, wahania temperatury, różne stężenia cząsteczek zapachowych w powietrzu, oscylacja częstotliwości fal dźwiękowych. Z tego składa się świat²³.

Stasiuk świadomie rozmywa granicę przebiegającą między opisywaniem siebie i świata – niezależnie jednak od tego, gdzie przeprowadzona zostanie linia demarkacyjna między „ja” i rzeczywistością, dążącymi do punktu, w którym stają się od siebie nieodróżnialne, deskryptor, nieustannie próbując przekroczyć horyzont kultury znaczenia, nie przestaje konfrontować doświadczenia obecności z materią języka, by to, co istnieje, „nie zaginęło, by trwało, by świata nie zagarnęła nicość”²⁴.

²³Stasiuk, *Dukla*, 129.

²⁴Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, 141.

Bibliografia

- Baszczak, Błażej. *Dotykane egzystencji. Jeana-Luca Nancy’ego filozofia dekonstrukcji*. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016.
- Bielik-Robson, Agata. „Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata”, *Wielogłos* 2 (2015): 13–28.
- Certeau, Michel de, *Wynaleźć – codzienność. Sztuki działania*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Czapliński, Przemysław. „Gnostycki traktat opisowy”. *Kresy* 1 (1998): 147.
- Franaszek, Andrzej. „Jeden jasny punkt”, *Gazeta Wyborcza*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/1674771/JEDEN-JASNY-PUNKT>. Dostęp 8.05.2022.
- Houser, Heather. „Shimmering Description and Descriptive Criticism”, *New Literary History* 1 (2020): 1–22.
- Miłosz, Czesław. „Miłość”. W: *Wiersze wszystkie*, oprac. Anna Szulczyńska, 214, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/
- Obraz Terytoria, 2002.
- Noë, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Olsen, Bjørnar. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Tłum. Bożena Shallcross. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013.
- Stasiuk, Andrzej. *Dukla*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018.
- – –. *Grochów*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.
- – –. *Jadąc do Babadag*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2004.
- – –. *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013.
- Stewart, Kathleen. „The Point of Precision”. *Representations* 1 (2016): 31–44.
- Toporow, Władimir. *Przestrzeń i rzecz*. Tłum. Bogusław Żyłko. Kraków: Universitas, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

o p i s
detal

PRZESTRZEŃ

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę określenia wagi i roli detalu w prozie Andrzeja Stasiuka, rozpatrywanego w kontekście zogniskowanych wokół zwrotu deskryptywnego działań na rzecz rewaloryzacji kategorii opisu literackiego. Bada, w jaki sposób dystrybucja widzialności szczegółu w jego tekstach pozwala na przedstawienie doświadczenia dziejów poprzez cielesnie odczuwane relacje przestrzenne wyrażane za pomocą wypływających ze świadomości akumulacji czasu w tym, co materialne, deskryptywnych strategii opartych na opisie historii zapisanej w rzeczach.

OBECNOŚĆ

zwrot dyskryptywny

chronotop

ZWROT KU RZECZOM

NOTA O AUTORCE:

Zofia Paetz – ur. 1998 r., doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM. Naukowo zajmuje się zwrotem deskryptywnym i opisem literackim w świetle badań nad obecnością. Absolwentka specjalizacji kuratorstwo literatury na studiach drugiego stopnia zaangażowana w działalność na rzecz popularyzacji wiedzy i animacji kultury. Interesuje się teorią literatury i nauki.

Andrzej Tretiak jako krytyk przekładu

Małgorzata Nowak

ORCID: 0000-0001-7923-6793

Andrzej Tretiak (1886–1944), twórca warszawskiej anglistyki i praktyk przekładu literackiego (tłumacz Szekspira), swoimi szerokimi zainteresowaniami naukowymi obejmował także twórczość George’a Gordona Byrona. W dziejach polskiej recepcji tego twórcy zapisał się Tretiak nie tylko dzięki monografiom opublikowanym w dwudziestoleciu międzywojennym (*Literatura angielska okresu romantyzmu 1798–1831, Lord Byron*), ale również współpracy z Krakowską Spółką Wydawniczą, której nakładem ukazały się w ramach Biblioteki Narodowej dwa tomy utworów Byrona w opracowaniu Tretiaka właśnie. Pierwszy z nich składał się z powieści poetyckich w tłumaczeniach polskich romantyków (1924), drugi – z dramatów *Manfred* oraz *Kain* w tłumaczeniach przygotowanych przez Zofię Reutt-Witkowską (1928). Materiałem szczególnie istotnym z punktu widzenia badań translatologicznych jest zbiór powieści poetyckich, zawiera on bowiem komentarze Tretiaka do wyselekcjonowanych przezeń przekładów w postaci bez mała kilkuset przypisów. Badacz konfrontuje w nich fragmenty wersji polskich z oryginałami, zwracając uwagę na poczynione przez tłumaczy zmiany (dodatki, pominięcia), komentując ich wybory odnośnie do ekwiwalentów czy też podając własne przekłady odpowiednich wersów.

Tretiak tłumaczy czytelnikom fakt wyboru tłumaczeń dokonanych przez poetów romantycznych tym, iż byli to twórcy, którzy poezję Byrona najgłębiej odczuli i przeżyli¹. Wśród ogól-

¹ Andrzej Tretiak, „Wstęp”, w: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), XLVII.

nych uwag co do ich jakości, pomieszczonych we wstępie, znajduje się także wyraźne wskazanie na najlepszego i najgorszego z tłumaczy Byrona. Są to, odpowiednio, Julian Korsak i Antoni Edward Odyniec. Pierwszy z nich w opinii Tretiaka jako jedyny „oddaje naprawdę charakter poematów Byrona” oraz „ma doskonałe odpowiedniki w swoich przekładach; rytm i charakter przypomina *Marię*, to arcydzieło byronowskiego wpływu w Polsce”². Drugiego zaś „można niemal nazwać fałszerzem nastroju byronowskiego; liczne przykłady na to znaleźć można w notach do jego tłumaczeń”³. Warto przy tym zaznaczyć, że Tretiak odbiega w swojej ocenie od sądów badaczy zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych. Marian Zdziechowski twierdził niecałe trzydzieści lat wcześniej, iż Korsak tłumaczył Byrona nieudolnie, przy czym *Lara* wypadł nieco lepiej niż szczególnie słaby *Więzień Czylonu*, natomiast Odyniec nie tyle przeinaczał, ile pod wpływem swojego usposobienia pozbawiał wersy Byrona mroku⁴. Z kolei Wanda Krajewska, badaczka z drugiej połowy XX wieku, uznaje przekład Odyńca za najlepszą wersję *Korsarza* w języku polskim mimo uchybień spływających psychikę bohatera oraz dostosowywania treści utworu do polskich realiów politycznych⁵. Jeśli zaś chodzi o *Larę*, to przekład Korsaka jest według niej pozbawiony trzech istotnych elementów: silnego zaznaczenia wątku arystokratycznego, licznych elementów gotyckich oraz emocjonalności, wskutek czego ocena Tretiaka jest zbyt pochlebna⁶.

Celem niniejszego artykułu jest próba odtworzenia kryteriów oceny przekładu uznawanych przez Tretiaka oraz weryfikacja tezy o translatorskiej supremacji Korsaka nad Odyńcem. Umożliwi to szczegółowa analiza poczynionych przez uczonego przypisów do *Korsarza* oraz *Lary* oparta na porównawczym modelu krytyki przekładu. Z uwagi na znaczną ilość materiału przedmiot badań stanowić będą uwagi odnoszące się do elementów konstytutywnych dla powieści poetyckiej w wersji uprawianej przez Byrona: kreacji bohatera i postaci kobiecych, poetyki tajemnicy oraz realiów akcji utworów osadzonych w Grecji pod panowaniem osmańskim (*Korsarz*) i w średniowiecznej Hiszpanii (*Lara*).

Demoniczna fizys

Analizując Odyńcowy przekład *Korsarza*, badacz notuje, iż tłumacz po wersie 136 opuścił następujący fragment: „(na mieczu) który nie często bywał laską do podparcia dla tej czerwonej ręki” i zaraz dodaje: „«Czerwona ręka» Konrada powtarza się kilkakrotnie (szczegół ten Odyniec systematycznie opuszcza). – Odnosi się to prawdopodobnie do czerwonej rękawicy Konrada”⁷ (K, 127). Byron pisze w tym miejscu: „(on the brand) / Not oft a resting stuff to

² Tretiak, XLVIII.

³ Tretiak, XLVIII.

⁴ Marian Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*. T. 2: *Czechy, Rosya, Polska* (Kraków: Akademia Umiejętności, 1897), 540–541.

⁵ Wanda Krajewska, „Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu”, *Pamiętnik Literacki* LXXI, 1 (1980): 156–160.

⁶ Krajewska, 172.

⁷ Wszystkie uwagi Tretiaka dotyczące *Korsarza* oraz fragmenty polskiego przekładu podaję za: Jerzy Byron, „Korsarz”, tłum. Antoni Edward Odyniec, w: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), 119–197, w tekście głównym oznaczając je skrótem K i pozostawiając w nawiasie numer strony.

that red hand?”⁸ (C, 340). W oryginale wersy te kończą pytanie o tożsamość mężczyzny spoglądającego ze wzgórza na fale (nie wały, jak chce Odyniec, a czego Tretiak wyjątkowo nie wyłapuje), który okazuje się głównym bohaterem utworu. Fakt, iż tłumacz nie dostrzega owej czerwonej dłoni, jest istotnie zastanawiający – tym bardziej, że można wiązać to określenie z *Rajem utraconym* Milтона. W pieśni II poematu, gdy w Pandemonium trwa narada w związku z prowadzeniem dalszych działań wojennych, Belial mówi o karzącej ręce Boga: „his red right hand”⁹ (PL, 30). Brak tego szczegółu zubaża więc potencjalne interpretacje, tym bardziej, że bohaterowie byroniczni wywodzą się właśnie od postaci Szatana wykreowanej w *Raju utraconym* – jak wskazuje Mario Praz, to ten sam „typ buntownika”, charakteryzujący się między innymi wspomnianym już samotnictwem, a ponadto gorzkim śmiechem i bladą twarzą, na której odbijają się niekiedy odczuwane cierpienia i silne namiętności¹⁰.

Przykładem takiej targanej emocjami fizjonomii jest twarz Konrada w momencie, gdy zostaje on zupełnie sam już po otrzymaniu od Juana wiadomości o przygotowywanej przeciw niemu wyprawie Saída. Potrzebny będzie tutaj dłuższy wypis:

Then – with the hurried tread, the upward eye,
 The clenched hand, the pause of agony,
 That listens, starting, lest the step too near
 Approach intrusive on that mood of fear:
 Then – with each feature working from the heart,
 With the feelings loosed to strenghten – not depart,
 That rise – convulse – contend – that freeze or glow,
 Flush in the cheek, or dump upon the brow;
 Then – Stranger! if thou canst and tremblest not,
 Behold his soul, the rest that soothest his lot!
 Mark how that lone and blighted bosom sears
 The seathing thought of execrated years!
 Behold – but who hath seen, or e'er shall see,
 Man as himself, the secret spirit free? (C, 341)

Odyniec oddaje ten fragment następująco:

Patrz! gdy wódz w nocy, z rozognionem czołem,
 Załamał ręce, szybkim chodzi kołem,
 I nagle stanie, i zadrzy – czy w ciszy
 Śledzącej zdrady kroków nie dosłyszysz? –
 Patrz, jak się dziko groźna brew nachmurza,

⁸ Wszystkie cytaty z *The Corsair* Byrona podaję za: George Byron, *The Corsair* w *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*, przejrzone i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera (New York: Houghton Mifflin, 1975), 337–365, w tekście głównym oznaczając je skrótem C i pozostawiając w nawiasie numer strony.

⁹ Wszystkie cytaty z *Paradise Lost* podaję za: John Milton, *Paradise Lost* (London: HarperCollins, 2013), w tekście głównym oznaczając je skrótem PL i pozostawiając w nawiasie numer strony.

¹⁰ Mario Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. Krzysztof Żaboklicki (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 78–79.

Gdy każdym nerwem wnętrza miota burza.
 Patrz w jego wzroku na szaleństwo ducha!
 Iskrzy, mgli, krzepnie, i znów ogniem bucha.
 Patrz – jeśli zniesiesz widok tej katuszy, –
 Jaki los jego! jaki pokój duszy!
 Jak, cel zawiści gminu, wśród ukrycia
 Pożywa owoc występnego życia!
 Patrz! tam go poznasz; – lecz któż tak z badaczy
 Przejrzy człowieka? – któż ducha obaczy? (K, 132)

Newralgicznym punktem powyższego opisu bohatera jest już sam jego początek, oparty na dynamicznym, rzeczownikowym wyliczeniu. Odyniec wybiera tu wariant bazujący na czasownikach, który udatnie oddaje dynamikę oryginału; różnica efektu polega na tym, że kiedy Byron wyostża pojedyncze elementy sylwetki Konrada, Odyniec prezentuje ją czytelnikowi w pełnej okazałości. Bardzo plastyczne są kolejne, niełatwe wersy opisujące siłę uczuć targających bohaterem – tutaj odwrotnie, to Odyniec skupia się na szczególe, ogniskując wszystkie efekty w oku, które dosłownie staje się zwierciadłem rozbuchanej duszy. Ponownie nasuwają się tutaj skojarzenia z Miltonowską kreacją Szatana. Budząc się w piekle, upadły anioł „round he throws his baleful eyes” (PL, 2), natomiast jego twarz, choć oszpecona śladami uderzenia pioruna, nie straciła na wyrazistości, jeśli chodzi o oczy właśnie: „but under brows / Of dauntless courage and considerate pride / Waiting revenge, Cruel his eye” (PL, 18).

Konrad znajduje się w piekle swoich namiętności powodujących konkretne reakcje fizyczne organizmu. Według tłumacza są to pochodne nie tylko strachu przed zdradą, ale i kary w postaci wyrzutów sumienia związanych z jakąś dawną zbrodnią, o której czytelnik nie dowie się niczego więcej. Oryginał nie mówi akurat w tym miejscu nic o żadnym występku – dosłownie wyniszczona pierś Konrada zmagą się z palącą myślą o przeklętych latach. Przekleństwo zwiększa zasięg obecnych tu konotacji infernalnych, nie kieruje jednak bezpośrednio w stronę moralnie nagannego czynu – równie dobrze samo w sobie może wskazywać na nieszczęście lub być skutkiem działania wrogo nastawionej osoby i/lub sił nadprzyrodzonych. W planie całego utworu natomiast istotnie często powtarza się motyw winy (związany z kalwińskim wychowaniem, jakie odebrał Byron), Odyniec zaś (jak i tłumacze innych powieści poetyckich poety, np. *Paryzyny*) równie często zmieniał go na motyw zbrodni, co skutkowało zubożeniem duchowej problematyki utworu¹¹. Tłumacz dodaje od siebie prócz obawy bohatera o zdradę fakt, że jest on obiektem zawiści postronnych, określonych mianem gminu (co trudno uargumentować treścią *Korsarza*; poetyka tajemnicy nie jest tu wystarczającym wytłumaczeniem), nie kłopotuje się jednak oddaniem oryginalnego *stranger*, pozostając po prostu przy trybie rozkazującym skierowanym do hipotetycznego odbiorcy.

Tretiak tłumaczy powyższy fragment bardzo literalnie, przy czym w jego wykonaniu Konrad jest ukazany w taki sposób, jak gdyby był tylko przezroczystym pojemnikiem na uczucia, które zostają „puszczone wolno, aby nabrały mocy, a nie aby uleciały, które podnoszą się, skręcają, walczą, które krzepną lub rozżarzają się, płoną w policzkach lub parują potem na

¹¹Krajewska, 157.

czole”, a odpowiednikiem *blighted bosom* jest u niego „wypalone łono”. Najciekawsze są jednak ostatnie wersy: „Patrz, – lecz któż widział albo kiedykolwiek zobaczy człowieka jakim on jest naprawdę, – ducha tajemnego zupełnie wyzwolonego (z materji)” (K, 132). Propozycja Odyńca wskazuje na niemoc nauk empirycznych w przenikaniu tajemnic ludzkiej natury, której zwłaszcza duchowa strona wymyka się wszelkim próbom uchwycenia. Tretiak pozornie mówi to samo, jednak u niego człowiek sam w sobie to tylko i wyłącznie duch. Byron nie potępia w tym miejscu materii, wskazuje jedynie na tajemnice kryjące się w ludzkiej duszy, która nikomu i niczemu nie podlega.

Nadmienić należy, iż Byron w *Larze* w podobny sposób opisuje tytułowego bohatera. Dość długi opis ten opatrzone został przez Tretiaka kilkoma komentarzami tyczącymi w większości konkretnych sformułowań. Intrygujący jest jednak jego własny przekład jednego dwuwersu. U Korsaka zawierający go fragment brzmi:

Dusza, gardząc tem światem z myślami wszystkimi,
Zamknęła się w świat własny, daleko od ziemi.
Wszystko zimno przechodząc, co po ziemi chodzi,
W nim krew coraz to więcej ziębi się i chłodzi¹² (L, 214).

Ten na pierwszy rzut oka dość skomplikowany fragment Tretiak stara się przybliżyć czytelnikowi w słowach: „w oryg. «tak zimno przechodząc (do porządku) nad wszystkim, co przechodziło (stawało się) u jego stóp, krew jego zdawała się płynąć obecnie umiarkowanym strumieniem»” (L, 214), komplikując go tym samym jeszcze bardziej. Tymczasem w oryginale wszystko jest znacznie prostsze: „Thus coldly passing all that pass'd below, / His blood in temperate seeming now would flow”¹³ (LB, 317). Zaznaczając wycofanie bohatera z ziemskiego świata, Byron jednocześnie podkreśla jego chłód i dystansowanie – krew już w nim nie wrze w sytuacjach, które niegdyś doprowadzały go do takiego stanu.

Gotycka groza

Tretiak odnosi się też do innego fragmentu oryginału, mówiącego już tylko o wyglądzie Lary, jednocześnie przylapując Korsaka na poważniejszym niedociągnięciu warsztatowym, a mianowicie całkowicie błędnym rozumieniu dykcji oryginału. Błąd ten jest ściśle związany z przeszczerzeniem, w jakiej rozgrywa się akcja utworu. Na ścianach zamku należącego do bohatera wiszą, jak przystało na rodową siedzibę, portrety przedstawicieli poprzednich pokoleń, okna zaś zdobione są witrażami przedstawiającymi świętych. Są to jednak w wersji polskiej święci cokolwiek demoniczni:

¹²Wszystkie uwagi Tretiaka dotyczące *Lary* oraz fragmenty polskiego przekładu podaję za: Jerzy Byron, *Lara*, tłum. Julian Korsak, w: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), 199–299, w tekście głównym oznaczając je skrótem L i pozostawiając w nawiasie numer strony.

¹³Wszystkie cytaty z *Lary* Byrona podaję za: George Byron, *Lara*, w: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*, przejrzane i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera (New York: Houghton Mifflin, 1975), 366–383, w tekście głównym oznaczając je skrótem LB i pozostawiając w nawiasie numer strony.

[...] tylko światłość blada
 Księżycą kratą okien na podłogę pada,
 Oświetlając gotyckie sklepienia i szyby,
 Na których święci klęczą i modlą się niby.
 Kształty ich w fantastyczne przechodzą postaci:
 Żyją, lecz każdy z twarzy barwę życia traci.
 Włos ich czarny, zjeżony, twarz ciemna, ponura,
 I szeroko rozwijane, migające pióra,
 Ich postać strojąc w całą okropność mogiły,
 Jako godła upiora straszliwie świeciły (L, 208-209).

Nawet gdy ma się w pamięci fascynacje Byrona estetyką gotycką, fragment ten brzmi po prostu kuriozalnie. Tretiak wyjaśnia krótko, że Korsak na skutek niezrozumienia tekstu przypisuje cechy wyglądu Lary owym wizerunkom: „Wśród widmowych świętych z witraży, Lara też wygląda jak upiór «z nastroszonymi czarnymi lokami, z ponurem czołem, i z pływającym szeroko, potrząsanym [szybkim chodem] pióropuszem, które zdawały się być właściwościami upiora i nadawały jego wyglądowi całą tę grozę, jaką daje grób»” (L, 209). Badacz podaje tę informację tonem neutralnym, chociaż uchybienie jest poważne – Byron jest w tym miejscu gramatycznie jasny i precyzyjny, nie pozostawia miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości:

Through the dim lattice o'er the floor of stone;
 And the high fretted roof, and saints that there
 O'er Gothic windows knelt in pictured prayer,
 Reflected in fantastic figures grew,
 Like life, but not like mortal life, to view: –
 His bristling locks of sable, brow of gloom,
 And the wide waving of his shaken plume,
 Glance like a spectre's attributes, and gave
 His aspects all that terror gives the grave (LB, 368–369).

Zaimek *his* może odnosić się tylko i wyłącznie do Lary, który na początku strofy powraca w mury zamku z przechadzki po ogrodzie i jest zupełnie sam.

Korsak, nadmiernie wystylizowawszy świętych z witraży na upiory rodem z powieści gotyckich, nie daje sobie rady z oddaniem prawdziwej upiorności, zamierzonej przez Byrona. Gdy pewnej nocy służbę budzą dziwne odgłosy z pokojów tytułowego bohatera, tłumacz odmalowuje całą scenę tak, jakby właśnie dochodziło do morderstwa: „Słyszysz! czy kto wybija drzwi z Lary mieszkania: / Łoskot, dźwięk, krzyk i za nim straszliwe wołania”, co Tretiak łągodzi zdawkowym „w orygu: «Słyszysz! jakieś pomruki słycać w sali Lary»” (L, 209). Nie dodaje, że Byron wykazał się w tym miejscu znacznie większym kunsztem poetyckim aniżeli jego tłumacz: „Hark! There be murmurs heard in Lara's hall – / A sound – a voice – a shriek – a fearful call! / A long, loud shriek – and silence” (LB, 369). Na samym początku cała posiadłość pogrążona jest w głębokiej ciszy i ciemności, jedynie w komnacie Lary płonie jedna lampa; dalej słyszalne są niepokojące dźwięki (raczej szepty niż pomruki), które stopniowo

zyskują na sile, by po osiągnięciu apogeum pozostawić po sobie jeszcze bardziej przejmującą ciszę. Korsak nie tylko traci gradację napięcia, ale również zupełnie nie zwraca uwagi na fakt, że aby wzmocnić dynamikę i dramaturgię, Byron używa tutaj określeń jednosylabowych oraz aliteracji. W polskiej wersji od razu rozlega się hałas, który mija o wiele wolniej i jednoznacznie naprowadza czytelnika na trop włamania czy też innej fizycznej obecności jakiegoś nieproszonego gościa, podczas gdy oryginał nie zamyka furtki do interpretacji bardziej spirytualnej – być może Larze objawił się duch któregoś z przodków, których portrety zdobią ściany zamku, a może rozmawiał sam ze sobą i w szale chwycił za broń, zanim zemdłał i ocucili go słudzy? Tam, gdzie Byron jest subtelny i audialnie zróżnicowany, tam Korsak, mówiąc metaforycznie, uderza z całej siły – widać to również w opisie zamku, gdzie Tretiak notuje odejście od dosłownej wykładni oryginału. „Dziki świst wiatru, łoskot spadającej cegły” to w istocie, jak podaje badacz, „uderzający miarowo skrzydłami nietoperz, nocny śpiew wiatru od morza” (L, 211).

W nocnej scenerii Lara wyrusza także z wiernym paziem u boku w swój ostatni bój. Korsak nieco modyfikuje tę scenę: nie tylko dodaje „oczy łez nie ronią” odnośnie do Lary ujmującego dłoń swego sługi, lecz także podkreśla niezwykłą bladość Kaleda, mówiąc o „strasznej białości, jak kość od cmentarza”. Tretiak odnotowuje, iż oryginał wskazuje tylko na efekt dawany przez światło księżyca i „nie ma tych wszystkich «bladości»” (L, 237). Skrupulatność badacza wydaje się tutaj nadmierna – w oryginale przyćmiony zachód księżyca („moon’s dim twilight”) rzuca na twarz Kaleda odcień żałobnej bladości właśnie („unwonted hue / of mournful paleness”) (LB, 380). Wariant przekładu wybrany przez Korsaka pozostaje w kręgu konotacji sepulkralnych i nie stanowi rażącego naruszenia dykcji Byrona.

Niewinność i zbrodnia

Konradowi oraz Larze towarzyszą kochające ich kobiety. Wybranką greckiego korsarza jest równie tajemnicza co on Medora, ciesząca się dużym szacunkiem jego kamratów. Gdy po ich powrocie bez uwięzionego wodza dowiaduje się o nieznanym losie Konrada, Odyniec opisuje jej reakcję słowami: „jednak nie blednie, nie drży, nie upadła / W dziewiczej piersi wielkie czucia żyły / Dotąd własnej nieświadome siły”, Tretiak zaś komentuje: „«w dziewiczej piersi» zupełnie niestosowanie użyte w miejsce oryginalnego zwrotu: «pod tym łagodnym, pięknym wyglądem»” (K, 172). Tretiak jest tu tak dosłowny, że jego wersja sama w sobie traci sens i jest zrozumiała tylko w szerszym kontekście całego fragmentu. Byron opisuje reakcję Medory słowami:

She saw at once, yet sunk not – trembled not;
Beneath that grief, that loneliness a lot,
Within that meek mild form, were feelings high
That deem’d not till they found their energy (C, 357).

Widać wyraźnie, że Byronowi chodzi o kontrast pomiędzy łagodnością i delikatnością Medory a niespodziewaną na pierwszy rzut oka siłą targających nią uczuć (nad którymi, co war-te podkreślenia, kobieta panuje), przy czym poeta ma na myśli nie tyle wygląd w znaczeniu

powierzchnowości, ile całość sylwetki. Przekład Odyńca być może nie jest najlepszy, oddaje jednak zasadniczą myśl oryginalnego fragmentu. Na czym miałyby polegać jego „niestosowność” – trudno orzec; rozpatrywanie tego komentarza jako zwrócenie uwagi na ewentualny ładunek erotyczny ekwiwalentu wybranego przez tłumacza wydaje się dość ryzykowne, choć gdy Odyńec po raz pierwszy używa słowa „dziewica” w *Narzeczonej z Abydos*, czyni to w strofie, w której Byron akcentuje piękno fizyczne Zulejki – i podobnie dzieje się w chwili, kiedy Konrad ratuje Gulnarę. Jego przyszła oswobodzicielka jest „najpiękniejsza”, ma „postać niebianki, tronu godne lica” (K, 154).

Zresztą już pierwszy opis Gulnary – Turczynki z haremu Saida, jak się rzekło, uratowanej przez Konrada przed śmiercią w płomieniach – jaki otrzymujemy, jest zdaniem Tretiaka daleki od zadowalającego jako „odbiegający od oryginału i charakterystyczny dla sentymentalnego przekładu Odyńca” (K, 161). Na czym dokładnie ma polegać owa sentymentalność i gdzie w innych miejscach przekładu jest widoczna, tego Tretiak nie precyzuje (pojęcie to nie pojawia się w żadnym innym przypisie dotyczącym *Korsarza*), daje jednak własne tłumaczenie, jak zwykle z zaznaczeniem, że przekazuje brzmienie oryginału:

Nie, to ziemską postać, z twarzą anielską! Jej białe ramię niosło w górze lampę, lecz delikatnie zasłaniało ją, by światło nie padło zbyt gwałtownie na powiekę tego zamkniętego oka, które otwiera się jedynie ku swej męce, a raz otwarte – raz tylko jeden może się zamknąć. [Sens tego zdania, że Konrada czeka jedno tylko wybudzenie, gdyż następny dzień przyniesie mu śmierć – i że myśl o tem nie pozwoliłaby mu zasnąć na nowo]. Ta postać z okiem tak ciemnym i licem tak świeżym i ciemno-kasztanowymi falami strojnych w kamienie drogie i zaplecionych włosów; z kształtami wiotkiej wróżki dobrej – bosą stopą, co świeci jak śnieg i jak on cicho pada na ziemię – jak ona przeszła...” (K, 161).

Przekład ten, podobnie jak w przypadku opisu wzburzonego Konrada, jest filologiczny i trzyma się ściśle litery oryginału, Tretiak wyjaśnia nawet metaforę, niezbyt co prawda skomplikowaną. I nie byłoby w tym nic specjalnie przykuwającego uwagę, gdyby nie fakt, że u Odyńca czytamy, co następuje:

Nie! – choć anielska w licu piękność świta,
Ziemski to tylko jest anioł – kobieta!
Wzniesioną lampę w jednej trzyma dłoni,
Drugą jej światło przed uśpionym chroni,
By blask niewczesny nie padał na oczy,
Co z snu otwarte, wnet znów śmierć zamroczy.
W powiewnej bieli, postać jej w milczeniu
Jak duch wiejący posuwa się w cieniu.
Lekka, wysoka – pierś tylko i lica
Mdłe światło lampy za ledwie oświeca.
Włos, rozpuszczony na białej odzieży
Jak smug ciemności, wpół na piersiach leży,
Wpół spływa z ramion; stopa jak śnieg biała
I jak śnieg cicho na ziemię spadała (K, 161–162).

Polski przekład wcale nie odbiega znacząco od oryginału, zasadniczo zachowuje wszystkie jego sensory z wyjątkiem porównania Gulnary do wróżki oraz jej fryzury i stroju. Byron o tym ostatnim nie wspomina, Odyniec przyodziewa kobietę w biel i rozpuszcza jej włosy, co nie jest działaniem pozbawionym znaczenia. Biała barwa konotuje czystość i niewinność, z kolei rozpuszczone włosy w planie symbolicznym mogą nieść ze sobą znaczenie erotyczne (wyrażać kobiecie pożądanie). Taka perspektywa komplikuje postać Gulnary, która w nagłym przypływie miłości do Konrada decyduje się na zdradę męża, oraz pozostawia w domyśle zmysłowy charakter zauroczenia tajemniczym wybawicielem, co byłoby trudne do przyjęcia w poetyce sentymentalnej. Jednocześnie poprzez podkreślenie jasności stroju oraz ciemnego zarysu włosów Odyniec utrzymuje kontrast powstały w oryginale ze zderzenia ciemnego oka z bladą twarzą kobiety. Uwagi Tretiaka są w tym przypadku zupełnie nietrafione.

Zdrada Gulnary nie jest jednak erotyczna – kobieta zabija Saida, by ocalić Konrada. Tretiak zauważa w jej opisie po dokonaniu morderstwa dwa dodatki poczynione przez Odyńca: „[...] dodane szczegóły ubrania Gulnary, że postać «bielą otulona» i że «szat krew nie plamiła» (w. 1685 i 7)” (K, 183). Badacz nie dostrzega, że w ten sposób Odyniec jest po pierwsze konsekwentny, zachowując strój bohaterki, a po drugie zwiększa kontrast pomiędzy „czystością” moralną symbolizowaną przez biel a kroplą krwi na czole kobiety, będącą dowodem zbrodni; co więcej, Konrad początkowo jest zmylony nieskazitelnością ubioru – z ulgą stwierdza brak śladów mordu, dopiero chwilę później odkrywa swój błąd. U Byrona bohater kieruje swój wzrok od razu na dłoń Gulnary, lecz nie dostrzega narzędzia zbrodni ani żadnych innych niepokojących znaków: „Nor poniard in that hand, nor sign of ill” (C, 361). Nie jest to oczywiście wierność filologiczna, Odyniec utrzymuje jednak właściwy nastrój całej sceny.

W *Larze* (będącym według Tretiaka dalszym ciągiem *Korsarza*) Gulnara zdaniem badacza pojawia się jako wspomniany już Kaled, czyli paż towarzyszącego głównemu bohaterowi, który po jego śmierci okazuje się kobietą. Podwójna tożsamość tej postaci sprawiła Korsakowi duży translologiczny kłopot, z którego Tretiak prosto go tłumaczy: „Zaledwo więcej żywy, niż pan ukochany. / Kochany! nigdy w piersi ludzkiej nie spoczywa / Miłość podobnie szczerą, podobnie prawdziwą!” – „Korsak nie mógł tu wybrnąć z trudności podwójnego znaczenia *man*; mężczyzna i człowiek: w oryg: «niż ten, którego on kocha! O nigdy jeszcze w piersi męskiej nie żyła tak wielka miłość»” (L, 242–243). Należy tutaj zauważyć, że podobny problem stanął też przed Odyńcem, który musiał znaleźć sposób na oddanie słowa *homicide* określającego Gulnarę po dokonaniu zabójstwa i wybrał wariant „zbójczyni”, co nie spotkało się z aprobatą badacza. Takie nazwanie kobiety, będące oddaniem „patetycznego słowa oryginału: *the Homicide*, mężobójczyni”, jest dla Tretiaka „bardzo trywialne” (K, 186). Przekład nie jest tu jednak wcale prosty. Czasownik *homicide* oznacza zabójstwo bez względu na płeć ofiary, Odyniec idzie więc w semantycznie prawidłowym kierunku. Aby utrzymać rytm wiersza, z „zabójczyni” robi „zbójczynię”, co sugeruje zatarg z prawem, ale odsuwa na dalszy plan kwestię morderstwa (ale to akurat jest już dla czytelnika oczywiste). Tretiakowi zależy tutaj na wyzyskaniu podwójności znaczenia „męża” zarówno jako człowieka, jak i małżonka, co z jego perspektywy podkreśla i ciężar, i wyjątkowość czynu kobiety, jednakże wykorzystanie proponowanej przezeń wersji w wersie liczącym jedenaście sylab zakrawa na niemożliwość.

Na tym jednak nie koniec trudności, jakie sprawiał Kaled Korsakowi. Po śmierci Lary nie chce on(a) opuścić miejsca zgonu ukochanego i popada w szaleństwo, którego objawy przypomina-

ją przypadek Karusi z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. W oczach pazia widać „ogień rozpacz” podobny temu, „jaki w gniewie niesilnym gra w oczach tygrzycy”, co Tretiak zaraz wyjaśnia: „w gniewie niesilnym» – Korsak pomieszał tu dwa pojęcia: *helpless*: bezsilny i *whelpless*: pozbawiony szczeniąt – w oryg. to drugie powiedzenie użyte, co prawda w bardzo niegramatycznym złożeniu; *whelpless ire*: «wściekłość pozbawiona szczeniąt» (t.j. z powodu straty szczeniąt)” (L, 246). Czy rzeczywiście tłumacz się tutaj pomylił? Polski odpowiednik słowa *whelpless* nie istnieje, więc siłą rzeczy Korsak musiałby użyć tutaj neologizmu w stylu „bezszczenny”, czego nie chciał uczynić lub może nie przyszło mu to do głowy; nie sposób jednak zaprzeczyć, że wściekłość tygrzycy po utracie młodych jest w pewnym sensie bezsilna – nie jest w stanie zmienić jej sytuacji, być może więc był to ze strony tłumacza wybór celowy, choć jednocześnie cały wers staje się mało zrozumiały, ponieważ automatycznie znika oczywista przyczyna gniewu zwierzęcia. Inna sprawa, że fragment oryginału podany przez Tretiaka nie nosi znamion błędu gramatycznego – to po prostu metaforyczny epitet.

Turbany i dziiryty

Baczną uwagę Tretiaka przyciągają również ekwiwalenty związane z oddaniem realiów akcji obu utworów. Jednym z wychwyconych przezeń uchybień jest niepoprawne użycie nazw broni. Według Korsaka bowiem w trakcie działań wojennych przedstawionych w *Larze* „na łękach siopeł błyszczą tarcze i dziiryty” – dziiryt, jako rodzaj włóczni używany w Azji oraz Afryce Północnej, został błędnie przeniesiony przez tłumacza prawdopodobnie z innych powieści poetyckich Byrona, w których silnie eksponowany jest orientalizm (L, 236). Myli się także Korsak, gdy w opisie bitwy wskazuje na jej centrum słowami: „Tam, gdzie ogień najgęstszy nieprzyjaciół trzyma” – „u Byrona niema wzmianki o broni palnej, tylko o strzałach z łuku” (L, 238). W istocie, zważywszy na silnie feudalną strukturę społeczną, będącą w istocie przyczyną wybuchu walk (osobiste motywy Lary mają tutaj mniejsze znaczenie, wykorzystał on jedynie nadarzącą się okazję do eskalowania bardzo napiętej już sytuacji), użycie broni palnej w działaniach zbrojnych jest anachronizmem (w innym miejscu zresztą Tretiak zwraca uwagę na niezrozumienie przez Korsaka wersów dotyczących relacji między posiadaczami ziemskimi a chłopami).

Militarną pomyłkę zdaniem badacza notuje na swoim koncie także Odynieć – gdy każe Konradowi przed wyprawą oddać broń do płatnerza. Tretiak notuje: „płatnerz – rzemieślnik wykonujący zbroje i części uzbrojenia służące do walki ręcznej; w owym czasie już pojęcie nieużywane i do pewnego stopnia psujące efekt wiersza, – W epoce romantyzmu o tyle znane, że często spotykano je w romansach historycznych Waltera Scotta” (K, 128–129). Uwaga ta jest o tyle zaskakująca, iż Byron używa słowa *armourer* (C, 340), które w polszczyźnie oznacza „zbrojmistrza” lub „płatnerza” właśnie. Czy wydzwięk wiersza na tym traci – można z tym dyskutować, jako że użycie tego odpowiednika w żaden sposób nie zaburza rytmiki utworu.

Zdaniem Tretiaka Odynieć nie radzi sobie najlepiej także z elementami orientalizacji, czyli obecnością Turków w utworze. Gdy Medora niejako wymawia Konradowi wstrzemięźliwość alkoholową, w polskiej wersji mówi: „Drzysz jak muzułman, gdy puchar obaczysz”, a to zdaniem badacza „zanadto ostro oddane powiedzenie oryg.: «jesteś więcej niż muzułmanin»” (K, 139),

co jest zgodne z oryginałem: „Thou more than Moslem when the cup appears! (C, 344). Me-dorze jednak nie chodzi o to, że Konrad jest kimś lepszym niż muzułmanin (a co wynika z do-słownej wersji Tretiaka), lecz ma ona na myśli, że jej ukochany jest jeszcze bardziej niechętny spożywaniu alkoholu niż wyznawcy Mahometa, którym zabrania tego religia.

Przy okazji relacjonowania uczyty u Saida, już po zdemaskowaniu Konrada przebranego za derwisza i wybuchu pożaru, gospodarz każe pojmać nieproszonego gościa, ale bezskutecznie. „Próżno wre baszy wściekłość rozdąsana”, powiada Odyniec, a Tretiak z kolei dopowiada: „Odyniec miał wyraźne upodobanie do słowa: dąsać się, rozdąsany itp. — tu użyte zupełnie niewłaściwie” (K, 152). Badacz nie podaje jednak żadnych dodatkowych przykładów użycia wspomnianego słowa przez Odyńca w jego własnej twórczości, co mogłoby jakoś usprawiedliwić twierdzenie o „upodobaniu”. Tymczasem nie znajdujemy go w żadnym innym miejscu *Korsarza*, a w *Narzeczonej z Abydos*, którą również tłumaczył przyjaciel Mickiewicza, pojawia się jeden raz. U Byrona zaś czytamy tylko o „wściekłym krzyku” (*angry cry*) baszy (C, 349). Je-śli wziąć pod uwagę, że Gulnara przedstawia swoje życie jako zależne od kaprysu swego pana, propozycja Odyńca nie jest zupełnie od rzeczy.

Niedługo potem walka w miejscu uczyty przybiera na sile i w polskim tłumaczeniu wrogowie korsarza pierzchają, a trup ściele się gęsto: „Toczą się głowy po krwawej podłodze” (K, 152). Badacz z kolei tonuje te bojowe nastroje: „w oryg.: «po komnacie leżą porozcinane turbany». Odyniec z zwykłym sobie brakiem umiaru artystycznego wprowadza pojęcie odcinanych głów, co wymagałoby nadludzkiej siły Konrada, a – jak wiemy z opisu jego osoby – nie był on herkulesowego wzrostu ani siły; – zasadniczym rysem jego była odwaga i dzielność, nie siła fi-zyczna” (K, 152). I rzeczywiście, zamiast masakry Byron maluje raczej paniczną ucieczkę mu-zułmanów, którzy tracą nakrycia głowy, nie wiemy jednak, co dokładnie kryje się pod stwierdzeniem artystycznej niepowściągliwości tłumacza – Tretiak nie rozwija tej uwagi w żadnym innym przypisie, nie daje też żadnych przykładów z innych utworów czy przekładów Odyńca.

Byron daje poznać Konrada nie tylko jako wojownika, ale również jako wodza. I także na płasz-czyźnie relacji pomiędzy nim a resztą piratów Tretiak wytyka Odyńcowi nieścistości. Opisując przemożny wpływ Konrada na podległych mu rozbójników, tłumacz stwierdza: „Wszystko ma w mocy, by zgraję zaślepić”, Tretiak zaś zauważa krytycznie: „zgraję — w oryg. crowd, tłum. Nasi tłumacze i naśladowcy Byrona często przesadzali w oddawaniu uczucia pogardy dla ludzi wyrażenia Byrona, nadając w ten sposób niewłaściwą cechę antydemokratyczną jego utwo-rom” (K, 143). Oczywiście, Byron był przeciwnikiem jakiegokolwiek tyranii, wstawiał się też w Izbie Lordów za luddystami, nie ma chyba jednak powodu, by w określeniu mianem „zgrai” znacznej liczby mężczyzn żyjących z łupiestwa, otaczających swego herszta najwyższym sza-cunkiem, upatrywać jakiegokolwiek zniekształcania poglądów poety.

Niniejsza analiza jasno pokazuje, że dla Tretiaka główną dominantą przekładu jest wier-ność wobec oryginału rozumiana jako dążenie bardziej do ekwiwalencji formalnej aniżeli dynamicznej. To jej naruszenia, wyrażające się odstępstwami różnego rodzaju (od dodania

pojedynczych słów po próby zachowania sensu oryginału kosztem odstępstw filologicznych) prowokują badacza do komentarzy. Dając własne przekłady szczególnie rażących go pod tym względem fragmentów, nie podejmuje on żadnych prób zachowania poetyckiego ukształtowania tekstu, oddając go prozą dążącą do jak największego stopnia dosłowności – czasami nawet kosztem sensu poszczególnych zdań. Priorytetem Tretiaka jest rzecz jasna chęć udostępnienia czytelnikowi wersji jak najbardziej zbliżonej do oryginału, co – biorąc pod uwagę fakt, że z wyjątkiem Mickiewicza tłumaczami Byrona byli twórcy *minorum gentium*, o znacznie słabszym odeń warsztacie poetyckim – jest w pełni zrozumiałe. Podejście takie w ogólnym rozrachunku tworzy jednak szereg problemów. Paradoksalnie, pomimo całej swojej naukowej rzetelności, Tretiak dopuszcza się szeregu przeinaczeń.

Po pierwsze, prozatorskie, filologiczne fragmenty przekładów autorstwa Tretiaka odbierają tekstom Byrona większość siły wyrazu opartej na związku metaforyki z rymem i rytmem. Stanisław Barańczak z pewnością stwierdziłby bezwzględnie, iż Tretiak popełnił dwa błędy kardynalne jednocześnie – nie dość, że przełożył poezję na prozę, to jeszcze z owej prozy wyszła zła poezja¹⁴. Obrona przed tym zarzutem, przybierająca postać podkreślania naukowości opracowania Tretiaka, ma również poważny defekt – badacz *de facto* nie pokazał czytelnikowi odpowiednich fragmentów po angielsku (nie licząc pojedynczych słów czy epitetów), pomimo każdorazowego opatrywania swoich tłumaczeń dopiskiem „w oryg.”. Gdyby istotnie to zrobił, jego przekłady pełniłyby funkcję wyłącznie użytkową jako pomoc dla osób nieznających języka oryginału bądź znających go słabo (każdy jednak miałby okazję choćby do rozpoznania schematu rymów użytego przez Byrona). Tymczasem przekłady i uwagi Tretiaka nie zawsze, pomimo jego starań, są dokładnym odwzorowaniem dykcji Byrona, co widać na przykład w analizowanych fragmentach dotyczących emocji malujących się na twarzy Konrada czy bladej oblicza Kaleda – pośrednictwo badacza pomiędzy autorem angielskim a jego polskim czytelnikiem nie jest przezroczyste, w związku z czym spoczywa na nim odpowiedzialność za ostateczne wyrobienie pojęcia o poziomie poetyckim Byrona.

Po drugie, dominacja aspektu filologicznego skutkuje tym, że Tretiak stosuje tylko krytykę negatywną. Nie podkreśla szczególnie trafnych czy interesujących rozwiązań zastosowanych przez tłumaczy, a to nie pozwala mu w pełni ocenić ich umiejętności. Co więcej, nadmierne skupienie na szczegółach sprawia, że Tretiak nie jest w stanie równie wnikliwie przeanalizować większych partii tekstu – wskazywane w analizie twierdzenia na przykład o sentymentalnym ukierunkowaniu Odyńca nie mają żadnego pokrycia w dalszych wywodach. W odniesieniu do przekładu Odyńca pojawiają się zresztą bardzo często elementy wartościujące, podczas gdy o potknięciach Korsaka czy o napotykanym przez niego problemach badacz informuje tonem całkowicie neutralnym. Wydaje się więc, że jego teza hierarchizująca oba tłumaczenia ma charakter czysto subiektywny i nie znajduje wystarczającego oparcia w samych tekstach.

Ponadto Tretiak wyciąga oba przekłady z ich historycznego kontekstu, co nie pozwala na ich obiektywny ogląd. Pomimo deklaracji o świadomym i celowym wyborze tłumaczeń dokonanych właśnie przez poetów romantycznych badacz niemal całkowicie ignoruje podejście

¹⁴Stanisław Barańczak, „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, *Teksty Drugie* 3 (1990): 32–33.

romantyków do kwestii translatologicznych. Tymczasem romantyczna teoria przekładu, owsem, z jednej strony wskazywała na użytkowy charakter tłumaczeń (czyli po prostu możliwość zapoznania się z dziełami zagranicznego autora), ale z drugiej jasno podkreślała, iż tłumacz może być na równi z poetą postrzegany w kategorii geniusza, który do przekładanego dzieła podchodzi na własnych zasadach i wzbogaca w ten sposób swoją rodzimą literaturę¹⁵. Tretiak pomimo świadomości, że dla wyselekcjonowanych przezeń tłumaczy, jako praktykujących poetów właśnie, wierność filologiczna nie była kwestią najistotniejszą¹⁶, czyni z niej fundament swojej oceny. Stawia przez to autorów przekładów z góry na straconej pozycji – mając zupełnie odmienny styl myślenia o materii przekładu, badacz jednocześnie traktuje go jako obowiązujący i całkowicie zagłusza ich głosy.

Jeszcze bardziej zdumiewający jest fakt, iż Tretiak przypisuje niesłychane wręcz powodzenie utworów Byrona wśród europejskiej młodzieży jego zapatrywaniom wolnościowym oraz sposobowi wyrażania namiętności będącemu całkowitym *novum* w ówczesnej literaturze¹⁷, ale jednocześnie zdaje się zupełnie nie dostrzegać, że o takim szerokim oddziaływaniu Byrona nie mogłoby być mowy, gdyby przekłady jego utworów nie działały na czytelników tak samo jak oryginały. Ten z dzisiejszej perspektywy oczywisty wskaźnik sukcesu przekładowego i umiejętności tłumacza¹⁸, dla badacza sprzed stulecia nie ma najmniejszego znaczenia.

W podejściu Tretiaka widocznie zarysowuje się pewna dwutorowość, polegająca na ścisłym oddzieleniu porządku historycznoliterackiego od translatologicznego. Utwór tłumaczony na język polski rozpatrywany z perspektywy historii literatury jest dla niego jednoznacznie przypisany do twórcy oryginału, wraz z całym obciążeniem wynikającym z pośrednictwa tłumacza (które siłą rzeczy w takim ujęciu schodzi na daleki plan). Z kolei gdy przekład jest analizowany przez niego jako przekład właśnie, staje się konstruktem idealnym, w zamyśle mającym stanowić lustrzane odbicie oryginału, możliwe do osiągnięcia zawsze i wszędzie w ten sam sposób, bez względu na uwarunkowania społeczne i moment historyczny, w jakim żyje tłumacz. Perspektywy te są zawsze równoległe, nigdy prostopadłe, mają za to jeden punkt wspólny – brak pogłębionego namysłu nad osobą stojącą za przekładem.

¹⁵Susan Bassnett, *Translation studies* (London–New York: Routledge, 2002), 69.

¹⁶Tretiak, XLVII.

¹⁷Tretiak, VI–XII.

¹⁸Katharina Reiss, *Translation Criticism. The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality*, tłum. Erroll. F. Rhodes (New York: Routledge, 2014), 33.

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”. *Teksty Drugie* 3 (1990): 7–66.
- Bassnett, Susan. *Translation studies*. London–New York: Routledge, 2002.
- Byron, George. „Lara”. W: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*. Przejrzone i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera, 366–383. New York: Houghton Mifflin, 1975.
- – –. „The Corsair”. W: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*. Przejrzone i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera, 337–365. New York: Houghton Mifflin, 1975.
- Byron, Jerzy. „Korsarz”. Tłum. Antoni Edward Odyniec. W: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Oprac. Andrzej Tretiak, 119–197. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- – –. „Lara”. Tłum. Julian Korsak. W: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Oprac. Andrzej Tretiak, 199–249. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Krajewska, Wanda. „Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu”. *Pamiętnik Literacki* LXXI, 1 (1980): 153–174.
- Milton, John. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: HarperCollins, 2013.
- Praz, Mario. *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożone przez Krzysztof Żaboklicki. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Reiss, Katharina. *Translation Criticism. The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality*. Tłum. Erroll. F. Rhodes, New York: Routledge, 2014.
- Tretiak, Andrzej. „Wstęp”. W: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Oprac. Andrzej Tretiak, III–L. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Zdziechowski, Marian. *Byron i jego wiek. Studya porównawczo-literackie*. T. 2: *Czechy, Rosya, Polska*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1897.

SŁOWA KLUCZOWE:

KRYTYKA PRZEKŁADU

Andrzej Tretiak

George Byron

ABSTRAKT:

W roku 1924 nakładem Biblioteki Narodowej ukazał się tom powieści poetyckich Goerge'a Byrona w opracowaniu Andrzeja Tretiaka. We wstępie oraz licznych przypisach Tretiak uzasadnił wybór konkretnych przekładów i uszeregował je pod względem jakości, jednocześnie wskazując na błędy tłumaczy oraz pozostawione przez nich naddatki. Badacz skupił się również na ocenie wybieranych przez tłumaczy rozwiązań, czasami zamieszczając dla porównania własne wersje niektórych fragmentów. Artykuł prezentuje krytyczną analizę komentarzy Tretiaka do dwóch przekładów: *Korsarza* i *Lary*, prowadzącą do weryfikacji tezy badacza, według której najlepszym polskim tłumaczem Byrona był Julian Korsak, a najgorszym – Antoni Edward Odyniec.

powieść poetycka

ROMANTYZM

NOTA O AUTORCE:

Małgorzata Nowak – ur. 1995 r., doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Do jej zainteresowań naukowych należą: problematyka zła w literaturze romantyzmu, polska recepcja twórczości George’a Gordona Byrona, historia oraz krytyka przekładu literackiego. Publikowała w „Pamiętniku Literackim”.

Gramatyczna dynamika literatury – perspektywa badawcza

Krzysztof Skibski

ORCID: 0000-0001-7548-1687

cień na asfalcie
człowiek idzie ulicą
szare na szarym

E. Tabakowska, *nie-pełna pustka* (2016, s. 50)

Naddanie pytań

Projektowanie możliwych charakterystyk gramatyki mogłoby być źródłem wielu metafor. Z pełną świadomością tego, że i metafora ma tu raczej oblicze niejasne, chciałbym przyjąć, że oczywistą wspólną cechą wyłaniającą się z takich działań byłoby odniesienie do jakiejś reguły. Ta zaś byłaby obligatoryjna, wariantywna, nadrzędna, modyfikowana itp. W tym kontekście dynamika kieruje myśli w stronę układów złożonych, nieliniarnych, dających się obserwować poza laboratoryjnymi warunkami.

Pytania, które przy tej okazji warto postawić, dotyczą raczej nie tak zwanych cech definicyjnych, lecz zjawisk, które gramatykę implikują. Podobny sposób myślenia pojawi się jeszcze w tym artykule w innym kontekście, jednak u podstaw znajduje się model polegający na użyciu języka warunkowanym świadomością określonych kulturowych kategorii podstawowych – powszechnych (rozumianych w sposób dyskursywny, z uwzględnieniem społecznego kontekstu). Użycie to polega

na tworzeniu różnorodnych i wzajemnie zależnych peryfraz, które pozostają w dynamicznej relacji ze wspomnianymi kategoriami¹. To mniej więcej tak, jakby prowadzić z Elżbietą Tabakowską rozmowę na temat poezji minimalnej (oczywiście bez użycia nazwy haiku). Z czego tego typu sytuacje wynikają? Przede wszystkim z chęci dookreślenia, indywidualizowania przekazu, z celów szczegółowych, które w podstawowych kategoriach się gubią, wreszcie – z potrzeby prowadzenia rozmowy bez zamykających utożsamień. Niuanse w opisie oddalają pokusę nazwania, wiodąc rozmówców ku peryfracie warunkowanej sytuacyjnością. Przypomnijmy fragment klasycznej wypowiedzi Ludwiga Wittgensteina z *Dociekań filozoficznych*, kiedy to autor odnosi się do „gramatycznego” charakteru rozważań frazy wywiedzionej z *Wyznań* św. Augustyna²: „usuwamy nieporozumienia uściślając swe wypowiedzi; stąd zaś może powstać pozór, jakobyśmy dążyli do jakiegoś określonego stanu, do stanu pełnej ścisłości, i jakoby to było właśnie celem naszych dociekań”³. A przecież mowa tu jedynie o sytuacjach intencjonalnego wyjaśniania, czyli komunikacyjnie nieskomplikowanej transmisji informacji od nadawcy do odbiorcy (bez celów ukrytych czy nieokreślonych).

Zgoła nic nowego. Gdyby jednak spojrzeć na tę dynamiczną ekwiwalencję, czyli tworzenie tekstów w relacji nie tylko sytuacyjnej, można by zadawać kolejne pytania dotyczące reguł tworzenia takich tekstów, a więc również o gramatykę, która tę praktykę językową motywuje. Choćby dlatego, że każda tego typu relacyjność jest też właśnie sprawdzianem operatywności gramatycznej.

Weźmy pewien przykład, który przy okazji nawiązuje do rozważań dotyczących definiowania poetyckiego⁴:

¹ Źródłem inspiracji w proponowanych tu dociekaniach o charakterze gramatyczno-literackim jest przede wszystkim późna twórczość Ludwiga Wittgensteina, którego fascynacja „grami językowymi” pozwoliła na uchwycenie wielu kluczowych dylematów także – co już stanowi przedmiot niniejszych rozważań – w odniesieniu do odbioru tekstów literackich. Literatura jako specjalny rodzaj użycia języka ma bowiem (ze względu na podstawową sytuację komunikacyjną) w tym ujęciu większy potencjał egzemplifikacyjny niż teksty doraźnie tworzone w codziennych praktykach językowych. I tu pojawia się jeszcze jeden wątek, który podjęty został m.in. przez Marka Zaleskiego w szkicu „Niczym mydło w grze w scrabble” (o afektach w prozie Magdaleny Tulli). Autor przywołuje myśl Gilles’a Deleuze’a, który podkreśla swoistość użycia języka w literaturze:

„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 esencji (i różnice) najbardziej intensywnie dochodzą do głosu za sprawą indywidualnego stylu” (*Teksty Drugie* 6 [2013]: 35).

² Przy okazji warto podkreślić, że fraza Augustyna (*Wyznania*, XI, 14) dotyczy sytuacji, w której człowiek niepytany o czas wie, czym on jest, a zapytany – nie potrafi wyjaśnić. Stąd można prowadzić rozważania o opisie dalej, by zastanowić się, czy wyjaśnienie ma u podstaw strukturę definicji ostensywnej (w odniesieniu do konkretnego użytkownika języka), która to doraźnie jest transponowana na opis w zależności od sytuacji, czy też jest to rozbudowana fraza synonimiczna odwołująca się do doświadczeń i wiedzy pytanego (wyjaśniającego). Naturalnie dylemat ten odnosi się do sytuacji izolowanej – zarówno w konwersacji, jak i w procesie komunikacji literackiej zdarzenia tego typu nie dają się jednostkowo wyodrębnić. Niemniej zjawisko konstruowania opisu (z pominięciem nazwy kategorii podstawowej) jest typowe w procesie używania języka. Do tej kwestii, a także zagadnienia specyficznych definicji (poetyckich) będzie jeszcze później mowa.

³ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 66 (p. 91).

⁴ Zjawisko definicji poetyckich badała m.in. Anna Pajdzińska (przeredagowana i uaktualniona postać szkicu z 1995 r. została pomieszczona w książce *Wiersz – złożony sens* wydanej w Lublinie w 2021 r.), zwracając przy tym uwagę na kontekst dyskusji o zasadności tego pojęcia, a także na różne stanowiska badaczy, którzy o tego typu definicjach nie wspominali, jednak podejmowali kwestie zbieżne z problemem tak rozumianej ekwiwalencji. Autorka pod koniec tekstu pisze:

„Im bardziej zdumiewający jest związek między definiensem a definiendum, tym większa rola przypada tekstowi. Jeśli i w nim odbiorca nie znajdzie choćby jednego elementu ukierunkowującego odczytanie, pozostaje już tylko własna wyobraźnia, wiedza i pomysłowość w poszukiwaniu sensu, jaki niesie konstrukcja poetycka, w próbach odnalezienia zasady organizującej artystyczne myślenie. Każda definicja poetycka jest – w większym lub mniejszym stopniu – aktem twórczego poznania, i to nie tylko poety, lecz także odbiorcy, awansowanego do roli współtwórcy” (102).

Styl Kafki

Jakubowi Ekierowi

słowa

biorą koniec między siebie

wtedy wicherzy się zdanie

wypręża się myśl

a koniec uspokaja się

własną składnią

(Piotr Matywiecki, *Powietrze i czerń*, s. 64)

Taka charakterystyka stylu Kafki nijak się ma do precyzowania w rozumieniu, jakie nadają mu prawidła wyjaśniania prostszym językiem, eksplikacji czy klasycznego definiowania. Czytelnik ma do czynienia z zadaniem⁵, którego podstawa jest określona w postaci tekstów (też przez niego zapewne czytanych). Ma zatem elementarne dane, ma kategorię orientującą – styl – i rozpoczyna gramatyczną⁶ podróż ku zrozumieniu konstruowanego przez siebie projektu interpretacyjnego.

W rozmowie sytuacja jest o tyle inna, że peryfrazy są negocjowane, czyli rozmówcy odnoszą się twórczo do tego, co odbierają (i pojmują ze swojej wypowiedzi), a następnie – też zapewne wobec kategorii zbyt oczywistych – dokonują sytuacyjnych sprawdzianów motywowanych gramatyką użycia języka.

Komunikacja literacka, a więc także aktywny udział odbiorcy w konstruowaniu tekstu czytelnego (z uwagi na projekty interpretacyjne, nawiązania międzytekstowe, dyskusje krytyczne etc.), jak również różnego typu analizy odnoszące się do literatury wskazują na możliwość rozważenia gramatycznej dynamiki ze względu na zjawiska specyficzne – nie tyle wyłącznie literackie, co osobliwie w literaturze obecnej. Przede wszystkim ze względu na status tekstu artystycznego. Konsekwentne podejrzewanie literatury o wyjątkowość, o specjalne strategie wykorzystania języka, a przede wszystkim – o indywidualnie swobodniejsze wyzyskiwanie potencjału językowego skłania nieustannie do kolejnych pytań o przekraczanie wzorców, o tworzenie nowych wyśłowień, o funkcjonalizowanie elementów językowych zwyczajowo obecnych w innych rejestrach, a także o wyobrażane czasem granice literackiej hermetyczności⁷.

⁵ Por. Joanna Szwabie, *Odbiór komunikatu jako zadanie poznawcze* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008).

⁶ W tym miejscu warto podkreślić, że – zgodnie z Wittgensteinowskim myśleniem – peryfrazy widziane są tutaj jako przede wszystkim egzemplifikacje gramatyczne. Najczęściej eksponowany poziom refleksji leksykalnej uznaje się tu bowiem za nierелеwantny z punktu widzenia konstruowania „wyjaśnień” czy opisów. Sposób organizowania tekstu determinuje bowiem jakości elementów języka i ich funkcjonalizację, a zatem uzasadnia też potrzebę użycia konkretnej jednostki językowej (co oczywiście nie podważa zasadności rozważań semantycznych w odniesieniu do jednostek leksykalnych).

⁷ Na przykład Joseph Hillis Miller (w książce *O literaturze*) pisze o tym tak: „Literatura wykorzystuje ową niezwykłą moc słów do oznaczania pod całkowitą nieobecność jakiegokolwiek fenomenalnego desygnatu. [...] Dzieło literackie nie jest, jak mogłoby zakładać wiele osób, słowną imitacją pewnej istniejącej już rzeczywistości, lecz całkiem przeciwnie, jest stworzeniem lub odkryciem nowego, komplementarnego świata, metaświata, hiperrzeczywistości” (tłum. Krzysztof Hoffmann, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014), 26–27.

Mając na względzie wielość wypowiedzi dotyczących języka literatury, chciałbym jedynie rozważyć kilka zjawisk (zapewne wspomnieć o nich w tych okolicznościach), które być może ukazują gramatykę literacką nieco inaczej. O tę gramatykę (literatury) pytano przecież wcześniej⁸, pisano też o językowych oczekiwaniach wobec literatury⁹, które z kolei wynikały zarówno ze specyfiki kontekstu historycznoliterackiego, jak i częściowo z oczekiwań normatywnych wobec języka literatury. W tym artykule jednak – być może na prawach peryfraz – chciałbym te aspekty pominać, (de)koncentrując się na wątkach dotyczących konkretnych zjawisk¹⁰.

Wrażenie transgresji

Kwestia pierwsza dotyczy częstego przekonania o rozszerzaniu reguł językowych w tekstach literackich. Osobliwa łączliwość, tworzenie neologizmów, zmiana odnośności realnej, modyfikacje frazeologizmów, obcojęzyczne inkrustacje, intrygujące inwersje – to tylko niektóre zjawiska przywołujące na myśl przekroczenia. Perspektywa wyjścia poza ramę staje się wówczas kategorią centralną, która porządkuje wywód – uzasadnienie odstępstwa czy nadwerżenia okazuje się celem analizy, ewentualnie organizuje myślenie o kolekcjonowaniu argumentacji na rzecz (jednak oceniającej) wypowiedzi.

Gdyby natomiast przyjąć, że wypowiedź literacka (przypomnijmy – na prawach pewnego myślenia parentetycznego) jest przede wszystkim zadaniem poznawczym podporządkowanym nielinearnemu odbiorowi, czyli takiemu, którego celowość nie odnosi się do kategorii zamkniętych, to na pierwszy plan wysuwa się nie przekroczenie, lecz potencjalność. Innymi słowy, odczytanie tekstu literackiego (jako wieloczynnikowej konstrukcji językowej o zróżnicowanym potencjale gramatycznym) nie oznacza (jak w przypadku zadań lekturowych) skończonej czynności rozkodowania i ustalenia przynależności – nie tylko w przestrzeni dyskursów krytycznoliterackich, politycznych czy biograficznych, lecz także językowych. Czym innym jest bowiem osiągnięcie relewancji (zgodnie z teorią D. Sperbera i D. Wilsona)¹¹, czyli określonego momentu uzasadnienia przesłanek, a czym innym idealizowane osiągnięcie stanu przenicowania dzieła literackiego, czyli wyczerpania wszelkich możliwości odbiorczych.

⁸ Przede wszystkim trzeba podkreślić rolę tekstów Romana Jakobsona, w których ukazana została niezbywalna zależność poetyki i językoznawstwa (por. *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I i II, red. Maria Renata Mayenowa [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989]). W tym kontekście warto przypomnieć numer *Forum Poetyki* poświęcony współczesnym ujęciom tej zależności (26/2021).

Na uwagę zasługuje w tym kontekście również książka Henryka Pustkowskiego *Gramatyka poezji? – szczególnie przez wzgląd na tytułowy szkic, lecz także z racji innych podjętych zagadnień: obrazu frazeologicznego czy też „lingwistycznych” idiopoetyk Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza* (Wrocław: Wydawnictwo Pax, 1974). Nie do przecenienia jest także rola pism badaczek, które stworzyły podstawy współczesnych polskich badań nad językiem literatury czy językiem pisarzy i pisarek – Marii Renaty Mayenowej, Teresy Skubalanki czy Jadwigi Puzyniny.

⁹ Zob. np. Julian Kornhauser, *Poezja i codzienność* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003), *Język nowej literatury*, red. Kazimierz Michalewski (Łódź: Primum Verbum, 2012), *Języki literatury współczesnej*, red. naukowa Jan Potkański, Maciej Libich, Antoni Zając (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).

¹⁰ Teksty ilustrujące poszczególne cząstki artykułu stanowią wybór z większej całości, mają więc funkcję reprezentatywną i antycypacyjną. Wymienione zagadnienia bowiem doczekają się niebawem stosownych rozwinięć – tu są jedynie sygnalizowane na prawach wyznaczania badawczej perspektywy.

¹¹ Zob. Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Relevance. Communication and Cognition* (Oxford: Blackwell Publishing, 1995). Por. Deirdre Wilson, „Relewanca a interpretacja tekstu literackiego”, tłum. Elżbieta Tabakowska, *Przestrzenie Teorii* 18 (2012): 203–217; Ewa Mioduszevska, „Teoria relewancji”, w: *Metodologie językoznawstwa. Podstawy teoretyczne*, red. Piotr Stalmaszczyk (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006), 155–174.

Doprecyzujmy od razu – nie dlatego, że czytelnik tego nie potrafi, ale dlatego, że stanowi to sprzeniewierzenie się literackości tekstu¹². Antycypując późniejsze stwierdzenia, można tu dodać, że niejednokształtność tekstu literackiego rozumianego jako układ pozornie zamknięty charakteryzuje się dynamiką gramatyczną wywołującą ograniczone stopnie swobody, ale nie skończony efekt odczytania.

Założenie takie nie jest zapewne pierwszej świeżości, jednak daje podstawę do rozważenia kilku zjawisk szczegółowych, które koncentrują się na myśleniu o gramatyce otwierającej możliwe postaci tekstu, relacji między jego elementami, wreszcie – o dynamicznym procesie warunkowanym przez potencjał gramatyczny.

Nieciągłość wiersza

Fenomen wiersza wolnego pozwala na omówienie pierwszego przykładu. Wers pojmowany jest jako syntagmatyczny projekt, którego gramatyczna struktura skłania czytelnika do myślenia o warunkach wystarczalności albo też wiedzie ku uzupełnieniom motywowanym standardem użycia języka¹³. Dodatkowo jeszcze, co w planie gramatyki literackiej nie jest bez znaczenia, syntagmatyczność implikuje relacje między elementami wersu przy jednoczesnym relatywizowaniu relacji wskazywanych na mocy konwencji zapisu. Przypomnijmy choćby wiersz Krzysztofa Siwczyka:

Mamy siebie pod dostatkiem. Mamy
to do siebie, że gardzimy
zdobycznym towarem. Ta paczka
jest wymuszona. Dałem się ponieść
ludycznym emocjom i przyznałem rację
tym, którzy w nią nigdy nie wątpią.
Są tacy uprzejmi, kiedy przekonują
samiych siebie, mając mnie za
nie wiadomo kogo? Jestem przekonany.
Nawijam godzinę, nadstawiając ucha.
Potem cichnę, przewlekłe zdrowy,
podczas gdy towarzystwo walczy

¹²W tym kontekście warto przytoczyć wypowiedź tyleż radykalną, co barwną – Giorgio Manganelli ujmując rzecz tak: „Dzieło literackie jest sztuką, artefaktem o niepewnym, a zarazem nieuchronnym przeznaczeniu. Sztuką zawierającą w sobie ad infinitum inne sztuczki: wykute jak w metalu zdanie kryje w sobie brzęczącą metaforę. [...]”

Na tym polega fantastyczna prowokacja literatury, jej bohatera, mitologiczna zła wiara. Za pomocą zdań «pozbawionych sensu», twierdzeń «nie do sprawdzenia» wymyśla światy, naśladuje niekończące się obrzędy. Nicość jest jej własnością i jej domeną. Komponuje ją według katalogu projektów, znaków, schematów. Prowokuje i rzuca nam wyzwanie, ofiarowuje magiczną skórę zwierzęcia, mechanizm, kostkę do gry, relikwię, roztargnioną ironię godła” (*Literatura jako kłamstwo*, tłum. Joanna Ugniewska [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2021], 225–226).

¹³Zob. Krzysztof Skibski, *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018).

z objawami radosnej choroby.
 Lubię być pomyłony z kimś innym.
 Lubię być pytany o tożsamość.
 Z tego co wiem, był ktoś taki, ale
 czy ja wiem?

(*Gdzie indziej jest teraz*, Poznań 2011, s. 43)

Samodzielność wersu (niezależnie od sposobu klasyfikowania konsekwencji niezamkniętych linijek – czy to przerzutnie, czy też efekty elips wersowych) stwarza podstawę dwóm zjawiskom: potencjałowi gramatycznemu uzupełnianej syntagmy oraz rewizji zależności elementów syntagmy w wersie. Pierwsze z nich można pokazać na kilku prostych przykładach:

Mamy siebie pod dostatkiem. Mamy
 to do siebie, że gardzimy
 zdobyczym towarem. Ta paczka
 jest wymuszona. Dałem się ponieść
 ludycznym emocjom i przyznałem rację
 tym, którzy w nią nigdy nie wątpią.
 [...]

Inicjalny wers pozwala przywoływać repetycję lub paralelizm. Czasownik „mamy” antycypuje bowiem także kolejny wers, co w prosty sposób przywodzi na myśl powtórzoną frazę z nieco innym rozłożeniem akcentów (przez wzgląd na tę klauzulową ekspozycję). Mimo zatem przekształcenia, które aranżuje przejście do wersu następnego („Mamy / to do siebie”), uruchamiać się może myślenie nadmiarem, czyli napięciem między ponowieniem frazy a jej przekształceniem. Dodatkowym czynnikiem wzmacniającym ten – nie tylko przecież formalny – zabieg jest wyrażenie „pod dostatkiem”, które taki rodzaj naddatku uzasadnia.

Można by przyjąć, że powyższe rozumowanie też jest w pewnej mierze naddane, jednak można od razu przywołać inne miejsce tego fragmentu, by spójność takiego gramatycznego myślenia zwiększyć. Oto po frazie: „Mamy / to do siebie, że gardzimy / zdobyczym towarem. Ta paczka / jest wymuszona”, następuje syntagma: „Dałem się ponieść”. Ten przykład (rozpatrywany jako swoista gra słowna) pozwala wskazać zatem następujący zbiór czynników spójnościowych:

- *mamy siebie*,
- *mamy to do siebie* (z modyfikowanym przez frazeologizm odniesieniem wyrażenia do siebie),
- *gardzimy zdobyczym towarem*,
- *dałem się ponieść* (przy czym znów frazeologizm skłania do niejednoznaczności w odniesieniu do kontekstu).

Efekt semantyczny takiego zgęszczenia (przy wyraźnym wzmocnieniu przez zastosowanie swoistego zapisu wersowego) koncentruje się na relatywizowaniu podmiotowości jednostkowej. Zrazu po prostu przez uogólnienie („mamy”), a później przez zapośredniczone w potencjalności gramatycznej zrównanie podmiotu i subiektu. Taka kreacja osoby mówiącej okazuje

się konsekwentnie obecna w całym przytaczanym utworze (choć później już w wersji słabej, tzn. osoby bez właściwości¹⁴).

Proces defrazeologizacji także jest nieostateczny, przez co też można rozumieć wyzyskiwanie potencjału (rodzaj dwutorowości, czy może wielotorowości semantycznej) gramatycznego – silnie skorelowanego ze strukturą wiersza. Zobaczmy to jeszcze na jednym dłuższym fragmencie:

Są tacy uprzejmi, kiedy przekonują
samyh siebie, mając mnie za
nie wiadomo kogo? Jestem przekonany.
Nawijam godzinę, nadstawiając ucha.

Ponownie w grę wchodzi samozwrotność („samyh siebie” ujęte w osobnym wersie przy jednoczesnym eksponowaniu potencjalności czasownika „przekonują” – kogo? O czym? Do czego?). Znowu też podmiot mówiący zostaje gramatycznie odsunięty za pomocą szyku – najpierw bowiem następuje wyrażenie „samyh siebie”, a dopiero potem – „mając mnie za / nie wiadomo kogo?”. W tym miejscu pojawia się jeszcze jedno przewrotne wzmocnienie dystansu wobec podmiotu mówiącego. Syntagma: „Nawijam godzinę, nadstawiając ucha”, to przykład śladu frazeologicznego, który jednocześnie potwierdza nieustanną grę potencjalnością gramatyczną, a zatem i znaczeniową całego tekstu. Mamy tu bowiem do czynienia z potoczną implikacją mówienia – „nawijam godzinę”, która potem – w wersji rozbudowanej (już jako ślad frazeologiczny przywołujący frazę: *ktoś nawija makaron na uszy* – ‘ktoś długo i nieprzerwanie mówi o czymś nieistotnym’¹⁵) – staje się równocześnie refleksem samozwrotności („nawijam [...], nadstawiając ucha”). Przy takim luzowaniu reguł frazeologicznej rekonstrukcji można w konsekwencji uruchamiać kolejne sprawdziany: regularne *nadstawiać ucha* (ktoś nadstawia ucha – ‘ktoś uważnie przysłuchuje się czemuś’), ale metaforyczne *nawijać godzinę*.

W cytowanym wierszu Siwczyka dominuje osobliwa dezintegracja. Kwestionowana konsekwentnie jednoznaczność potwierdza się na poziomie łączliwości, frazeologii, zapisu wersowego, a nawet stylu wypowiedzi. Na tej podstawie (choć to wyłącznie projektująca proces interpretacyjny myśl) można postulować włączenie niejednokształtności syntagmy w wierszu (wolnym) w obręb zjawisk właściwych dla gramatycznej dynamiki literatury.

Rewizja nadmiarowości

Utwory dotąd przywołane mają co najmniej jedną cechę wspólną – pozwalają dzięki swojej strukturze spojrzeć na kwestię nadmiarowości okiem krytycznym, by nie ograniczać się do

¹⁴Zawsze też dzieje się to przy udziale konstrukcji frazeologicznych:

Są tacy uprzejmi, kiedy przekonują
samyh siebie, mając mnie za
nie wiadomo kogo? Jestem przekonany.
[...]
Lubię być pomyłony z kimś innym.
Lubię być pytany o tożsamość.

¹⁵<https://wsjp.pl/haslo/podglad/25252/ktos-nawija-makaron-na-uszy>, dostęp 12.11.2022.

założenia normatywnego warunkowanego prostą (idealizacyjną) transmisją danych. Zarówno poetycki opis stylu pisarza u Matywieckiego, jak i swoista gra potencjalności w wierszu Siwczyka pozwalają na dodatkowy komentarz dotyczący redundancji. Osobliwa gęstość tego zjawiska (po prostu różnorodność przejawów, jak również wieloaspektowość spojrzenia na nie¹⁶) zdaje się korespondować z postulowaną tu dynamiką gramatyki, ponieważ przede wszystkim takie myślenie nie wiezie w stronę rozsądzania o kolejności i wadze różnych gramatycznych możliwości (może to dopiero zhierarchizować konkretny projekt interpretacyjny determinowany przez przyjęte w odbiorze przesłanki). W takiej perspektywie można rozpatrywać więc syntagmatyczną niejednokształtność wersów, jak również potencjał syntagm otwartych (czyli pozwalających na regularne lub uzualne uzupełnienia), ale też teksty, w których następuje jakakolwiek diegetyczna nieregularność¹⁷. Spójrzmy w tym kontekście na wiersz Krystyny Miłobędzkiej:

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem
chciało się powiedzieć synem, wnukiem
mówiło siebie słońcem, wiatrem
chmurą

(*gubione*, Wrocław 2008, s. 30)

Pierwsza próba „powiedzenia siebie” (a więc nie – *wypowiedzenia się* albo *powiedzenia czegoś o sobie*) wyrażona jest regularnym czasownikiem osobowym (próbowałam), który – również bez żadnej ingerencji w typowy porządek elementów syntagmy – tworzy złożoną formę orzeczenia: próbowałam powiedzieć (siebie). Jedyne zatem samozwrotność w tej konstrukcji nie jest typowa, choć jest to już konstatacja na poziomie sensu, a nie gramatyki rozumianej (na razie po prostu) jako pewna zgoła mechaniczna praktyka łączenia elementów akomodowanych.

W tym miejscu warto zweryfikować początkową chęć wyliczania prób, które być może nie są następujące w czasie: „chciało się powiedzieć...” można przecież potraktować jako problematyzację regularnej formuły pierwszej („próbowałam...”), rodzaj przypisu do językowej reprezentacji, której motywacja mogła nie być zbieżna z konwencjonalnym, a nawet intencjonalnym wysłowieniem. Człowiek mówiący przyrodą implikuje myślenie metaforyczne, którego prostą odwrotnością mógłby być model: człowiek jako część przyrody mówi o swoich ludzkich sublimacjach. Wówczas otrzymalibyśmy na przykład takie elementy, jakie napotykamy w wersie drugim: „chciało się” (ja w kontekście większej całości; ja jako część czegoś, co determinuje moje działania), „pomyśleć synem, wnukiem” (kategoriami społecznymi zatem, które intencjonalnie mają wyrażać osobistą i odrębną myśl podmiotu).

Idąc dalej za tym sposobem oglądu, napotykamy wers, w którym podmiotowość (osobność, osobowość) staje się niewyodrębnioną częścią przyrodniczej całości. Kategorie wyeksponowane w wersie, ale przede wszystkim bezosobowa forma czasownika („mówiło siebie” – już

¹⁶Por. Agnieszka Kula, *Redundancja w mediach. Studium pragmatyngwistyczne* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017).

¹⁷Może to być prosta zmiana podmiotu mówiącego w tekście, jakiegokolwiek znaczenie relacji przyczynowo-skutkowej w narracji lub wypowiedzi podmiotowej czy np. występowanie zjawiska zwanego definicją poetycką (za pomocą której dookreślenie lub wyjaśnienie pojęcia przybiera postać metonimii, metafory lub metalepsy; por. Pajdzińska).

bez potencjalnej dwuznaczności, jaka występowała w „chciało się”), świadczą o zmianie perspektywy – jest to więc niejako bardziej zaawansowane (ale niekoniecznie kolejne) stadium wyrażania (się).

W tej perspektywie ostatni wers („chmury”) zyskuje potencjał syntagmatycznego kondensatu. Taki wniosek może budzić wątpliwości, wszak jest to jedynie rzeczownik wyeksponowany w postaci osobnej linijki tekstu. Gdyby jednak przyrzeć się całości tekstu w perspektywie jego wewnętrznej gramatycznej dynamiki, to można przyjąć, że niewyodrębnienie syntagmatycznych jakości stanowi generyczny ekwiwalent możliwych opisów.

Dzięki takiemu rozumowaniu na powrót przywołalibyśmy redundancję tylko po to (w tym miejscu), by podkreślić jej interesujący tekstowy przejaw. Oto bowiem można ją analizować w relacji do braku, czyli potencjalności właśnie, ale takiej, która – na podstawie analizy gramatycznej – nie jest tylko nieograniczoną przestrzenią wszystkich językowych możliwości. W każdej bowiem sytuacji mamy do czynienia z czynnikami spójnościowymi w obrębie wyodrębnionego tekstu (lub implikowanych relacji międzytekstowych w przypadku intertekstualności czy hipertekstowości).

Spójrzmy na jeszcze dwa zagadnienia, które wiążą się z myśleniem o gramatycznej dynamice literatury, choć będą to tylko wskazania nawiązujące do obszerniejszych problemów, nieograniczających się bynajmniej do perspektywy przyjętej w niniejszym szkicu.

Zakresy niejednorodności

Pojęcie kondensacji jest tyleż operatywne, co bardzo ogólne. Opisane wcześniej przykłady odnoszą się przecież także do różnie reprezentowanej kondensacyjności, co jest przede wszystkim zasługą formy wierszowej, a także konsekwencją wszelkich (literackich, doraźnych, konwencjonalnych czy nawet wadliwych) tekstów. W tej perspektywie trzeba też dostrzegać teksty ciągłe, w których zarówno redundancja, jak i – szerzej – gramatyczna dynamika mają oryginalne przejawy. Poprzestając jedynie na ogólnych obserwacjach potencjału gramatycznego, spójrzmy na wybrany przykład z prozy Ignacego Karpowicza:

Siedząc przy barze po wieczornej dawce prochów zmiksowanych z alkoholem, z narastającą skłonnością ku „niewłaściwym snom”, przyglądałem się hotelowym towarzyszom. Nikt nie wydawał się smutny, nikt szczerze rozbawiony. Prawie wszyscy zastygli w wakacyjnej żywicy. Nudę gęstniejącą jak polenta rozbełtała jedna para. Skupiłem się na nich. Na oko po dwudziestce. On blondyn, tyczkowaty i z niechlujną kitką. Rysy twarzy zaczerpnięte z nieostrego zdjęcia. Typ luzaka. Ona dla odmiany wyszła wprost z wyścigów w Ascot. Arogancko elegancka, przednio wykończona, niezniszczalna. Podmuchy wiatru zbywała z obojętnością królowej kamieniołomów. Nie drgnął ani jeden lok.

Paliła papierosa za papierosem przez długą lufkę. Dym unosił się nienaturalnie prosto do nieba. Prawie w ogóle nie odzywała się do towarzysza. Zastanawiałem się, kiedy ją odmrozili.

Specyficzna jest zmiana sposobu konstruowania opisu przez narratora od momentu pojawienia się nietypowych postaci („Nudę gęstniejącą jak polenta rozbełtała jedna para”). Równoważniki zdań nadwężają płynność opowieści, dekoncentrują ją, choć przecież w narracji pojawiają się momenty skupienia, wyostrenia obserwowanego detalu. Dookreślenia w beczasownikowych fragmentach zyskują walor dopisków, prywatnych adnotacji, które próbują dźwigać specyfikę chwilowego obrazu („Rysy twarzy zaczerpnięte z nieostrego zdjęcia. Typ luzaka”; „Arogancko elegancka, przednio wykończona, niezniszczalna”). Nagromadzenie określeń pomocniczych ma również moc aktywowania retardacji, dzięki której odbiorca odnosi wrażenie spowolnienia, wyabstrahowanego wejścia obserwowanej pary. Pozór takiego metaporządku służy przede wszystkim imitacji tego, że opisywani ludzie (jak osobliwe wyrażenie metaforyczne) istotnie nie pasują ani do otoczenia, ani do siebie. Kondensacja zatem (ale i implikowane w ten sposób przemilczenie – też będące częścią planu gramatycznego) za sprawą zmiany rytmu, stylu opisu (z sarkastycznymi inkrustacjami), pewnej wreszcie nadmiarowości charakterystyki, również w narracyjnych przestrzeniach znamionuje gramatyczną dynamikę i sprzyja myśleniu o niejednokształtności, choć przecież jest ona, przez wzgląd na budowę tekstu, innej natury.

Na koniec wskaźmy jeszcze jedno zagadnienie, które staje się w filologicznych badaniach coraz istotniejsze, a także harmonizuje z proponowaną tu perspektywą myślenia o gramatyce literatury. Niejednokształtność bowiem to także inaczej płynność, którą – w myśl koncepcji Johna Bryanta¹⁸ – postrzegać należy w odniesieniu do „wersji” tekstu. Wyznaczona w ten sposób perspektywa z jednej strony przywołuje bardzo ważne filologicznie badania z zakresu genetyki tekstu¹⁹, jak również problemy związane z przekładem literatury na inne języki. W obu tych przypadkach nie sposób zrekapitulować dotychczasowych dokonań badaczek i badaczy w jednym szkicu (będącym w dodatku nieśmiałą propozycją językoznawczej perspektywy analitycznej), można jednak – na prawach miniatury – odwołać się do... kondensatu. Tym zaś niech będzie fragment wiersza Ewy Lipskiej opublikowanego w tomie 1999 – *John Keats*²⁰.

Wartość tego przykładu nie jest jednak ściśle związana z rękopiśmiennymi pierwowzorami wiersza, nie wiąże się również (choć mogłaby, gdyż przekłady wierszy poetki są liczne i różne) z dokonaniem tłumaczy:

Poprawka widoczna na prawym marginesie (-łby), a więc zmiana trybu czasownika w odniesieniu do (nie)napisanego wiersza W.H. Audena, została naniesiona przez poetkę (4 kwietnia 2000 r.) podczas spotkania autorskiego. Jest to więc jedynie drobny przypis do kwestii gramatycznej dynamiki, która przecież także znajduje swoje przejawy w wersjach tekstów, w ich wielokrotnie czasem poprawianych rękopisach, w mniej lub bardziej skrupulatnych ingerencjach korektorskich, redakcyjnych (także po śmierci autora), czy wreszcie w postaciach tekstów modyfikowanych

¹⁸John Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Łukasz Cybulski (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2020).

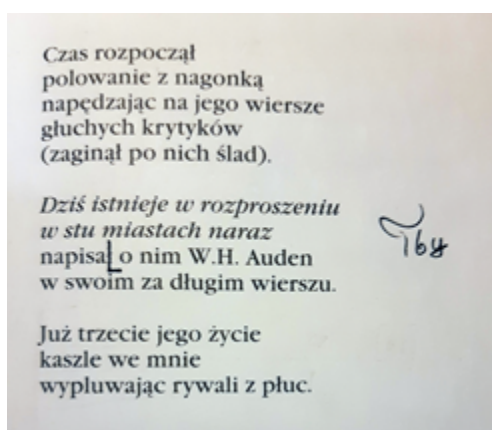
Por. Henning Lobin, *Marzenie Engelbarta. Czytanie i pisanie w świecie cyfrowym*, przeł. Łukasz Musiał (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017).

¹⁹Na ten temat (ze wskazaniem najważniejszej bibliografii) pisali w *Forum Poetyki*: Adam Dziadek, „Przed-teksty a relacje intertekstualne (w kontekście krytyki genetycznej)”, 17 (2019): 6–27, Jerzy Borowczyk, „Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)”, 22 (2020): 26–51.

²⁰Kraków 1999, s. 67–69.

przez samych twórców w określonym momencie trwania aktywności pisarskiej. Podkreślmy zatem tylko jedną kwestię: wszystkie wersje tekstu – przy badawczo relatywizowanej chronologii, a więc założeniu, że żadna z nich się filologicznie nie unieważnia – określają przestrzeń badawczą w odniesieniu do gramatyki literackiej. Wobec tego Auden napisał i napisałby ów za długi wiersz, a być może zrobił(by) to też zupełnie ktoś inny.

Gramatyka (pozornych) powtórzeń



Ponowne nawiązanie do repetycji odsyła już jednak raczej do repliki, czyli pozornego powtórzenia pozostającego w relacji do czegoś, co staje się potencjalnym lub wyrażonym ekwiwalentem. Wynika to z chęci choć częściowego podsumowania dokonanego tu przeglądu zjawisk dookreślających tytułową gramatyczną dynamikę literatury. Spojrzenie z innej perspektywy – dostrzeżenie gramatyki jako przestrzeni realizujących się nieustannie procesów poznawczych zapośredniczonych w tworzonych i odtwarzanych tekstach – może pozwolić na rozważenie nieco innej charakterystyki tekstów literackich oraz sposobu ich funkcjonowania i filologicznej analizy.

Niejednokształtność, iteracyjność, kondensacyjność i płynność to zjawiska, które dają się wyodrębnić w procesie odbiorczym, choć pozostają (przy założeniach przyjętych w proponowanej tu perspektywie) we wzajemnym związku.

Kilka stron wcześniej pojawiło się określenie „pozornie zamknięty układ dynamiczny”, które przywodzi na myśl refleksje zgoła innej niż filologiczna natury. Można jednak przyjąć (na prawach metaforycznego wyjaśnienia peryfrastycznego), że gramatyka literatury określa stopnie swobody przy realizowaniu zadania poznawczego przez odbiorcę. Oznacza to, że odbiór tekstu literackiego, mimo dających się wyznaczyć etapów warunkowanych osiągnięciem stadium relewancji, nie jest procesem organicznie skończonym. Dynamiczna podstawa gramatyki tekstu wyznacza przestrzeń domniemanej komunikacji, czyli pozornie jednostronnego negocjowania peryfraz. Mechanizm poznawczy warunkowany gramatyką pozwala na konstruowanie projektów interpretacyjnych (w drodze m.in. prób rekonstrukcji frazeologizmów, prób klasyfikacji leksyki, prób wyjaśnienia wyrażen metaforycznych czy metafor ekstensywnych, prób ustalenia zakresów rozszerzania łączliwości, niwelowania elips itp.) ukazujących napięcie między dotychczasowym użyciem języka a wyłaniającym się z tekstu literackiego. Dotyczy to oczywiście również relacji między wersjami tekstów, ich tłumaczeniami i adaptacjami. W każdym przypadku oznacza to nielinearne (jako całość) działanie, którego elementy być może warto poddać głębszej analizie – jak szare na szarym w inicjalnym haiku.

Bibliografia

- Borowczyk, Jerzy. „Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)”, *Forum Poetyki* 22 (2020): 26–51.
- Bryant, John. *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*. Tłum. Łukasz Cybulski. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2020.
- Dziadek, Adam. *Przed-teksty a relacje intertekstualne (w kontekście krytyki genetycznej)*. *Forum Poetyki* 17 (2019): 6–27.
- Hillis Miller, Joseph. *O literaturze*. Tłum. Krzysztof Hoffmann. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014.
- <https://wsjp.pl>.
- Jakobson, Roman. *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. I i II. Red. Maria Renata Mayenowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Języki literatury współczesnej*. Red. naukowa Jan Potkański, Maciej Libich, Antoni Zajęc. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- Język nowej literatury*. Red. Kazimierz Michalewski. Łódź: Primum Verbum, 2012.
- Karpowicz, Ignacy. *Cicho, cichutko*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- Kornhauser, Julian. *Poezja i codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Kula, Agnieszka. *Redundancja w mediach. Studium pragmatyngwistyczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Lipska, Ewa. 1999. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- Lobin, Henning. *Marzenie Engelbarta. Czytanie i pisanie w świecie cyfrowym*. Tłum. Łukasz Musiał. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Manganelli, Giorgio. *Literatura jako kłamstwo*. Tłum. Joanna Ugniewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2021.
- Mioduszevska, Ewa. „Teoria relewancji”. W: *Metodologie językoznawstwa. Podstawy teoretyczne*, red. Piotr Stalmaszczyk. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006, 155–174.
- Pajdzińska, Anna. *Wiersz – złożony sens*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2021.
- Pustkowski, Henryk. *Gramatyka poezji?*. Wrocław: Wydawnictwo Pax, 1974.
- Siwczyk, Krzysztof. *Gdzie indziej jest teraz*. Poznań: Wydawnictwo WBP i CAK, 2011.
- Skibski, Krzysztof. *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Sperber, Dan, Deirdre Wilson. *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell Publishing, 1995.
- Szwabe, Joanna. *Odbiór komunikatu jako zadanie poznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Tabakowska, Elżbieta. *nie-pełna pustka – haiku*. Kraków–Budapeszt: Wydawnictwo Austeria, 2016.
- Wilson, Deirdre. „Relewanca a interpretacja tekstu literackiego”. Tłum. Elżbieta Tabakowska. *Przestrzenie Teorii* 18 (2012): 203–17.
- Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Zaleski, Marek. „Niczym mydło w grze w scrabble”. *Teksty Drugie* 6 (2013): 33–47.

SŁOWA KLUCZOWE:

kondensacja

GRAMATYKA LITERACKA

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę nakreślenia perspektywy badawczej w odniesieniu do gramatyki literatury. Filologiczny sposób analizy tekstów literackich skłania autora do przyjrzenia się kilku swoistym przejawom dynamiki gramatycznej przy założeniu, że tekstom przynależna jest językowa potencjalność determinowana przez różne czynniki. Wśród nich wymienia się przestrzenność struktury wiersza (syntagmatyczność), specyfikę sytuacyjnego użycia języka z odniesieniem do powtarzalnych elementów tekstotwórczych, mechanizmy kategoryzacji czy – w nieco innym ujęciu – płynność tekstu. Omówione przykłady tekstów literackich stanowią wprowadzenie podstawowych elementów istotnych w podejmowaniu prób analitycznych skoncentrowanych na zjawiskach gramatycznych. Wśród problemów najistotniejszych wskazuje się niejednokształtność i redundancję.

r e d u d a n c j a

niejednokształtność

P E R Y F R A Z A

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 między innymi 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).

Detale i pisanie o wojnie.

Rozmowa z Christopherem Merrillem

Christopher Merrill

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0009-0000-9469-8188

ORCID: 0000-0002-4419-5423

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tłumaczył Tomasz Mizerkiewicz

SŁOWA KLUCZOWE:

dziennikarstwo wojenne

LITERATURA FAKTU

ABSTRAKT:

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

DETAL

pisarstwo wojenne

NOTA O AUTORZE:

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

Poetyka chochlika

Marek Hendrykowski

ORCID: 0000-0002-7180-9902

„Diablik to był w wódce na dzień”.

Adam Mickiewicz, *Pani Twardowska*

„rynek zdobny w pie-ękno”

Miron Białoszewski, *Ballada od rymu*

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

* * *

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Patrzy na dno: Co u licha?

Po coś tu, kumie, zawitał?

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

Diablik to był w wódce na dnie.

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

SŁOWA KLUCZOWE:

p o e z j a

POETYKA

tekst

CHOCHLIK

ABSTRAKT:

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

NOTA O AUTORZE:

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

Wdrożenie chaosu. Uwagi o *Il dettaglio e l'infinito*. *Roth, Yehoshua e Salter* (*Detal i nieskończoność. Roth, Yehoshua i Salter*) Luki Alvina

Chiara Taraborrelli

ORCID: 0000-0002-0261-2794

k r y t y k i :
Luca Alvino, *Il dettaglio e l'infinito. Roth, Yehoshua e Salter* (Rzym: Castelvecchi, 2018)

Luca Alvino¹ jest twórcą wyczulonym na szczegóły, nie dziwi zatem słowo „detal” w tytule jego ostatniej książki krytycznej. *Il dettaglio e l'infinito* ma formę zbioru krótkich esejów krytycznych poświęconych trzem powieściopisarzom, którzy – choć głęboko oryginalni w swojej poetyce, tematyce, atmosferze i politycznym zaangażowaniu – poruszają się na wspólnym gruncie uważności, uwagi poświęconej chaosowi i drobiazgom ludzkiej egzystencji. Philip Roth, Abraham Yehoshua i James Salter należą, zdaniem autora, do grupy pisarzy nienegujących konieczności istnienia transcendentnej konstrukcji, kategorii i taksonomii, do których można przyporządkować nieuporządkowane dane rzeczywistości, aby ułatwić ich systematyzację przez człowieka; jednocześnie jednak ci trzej autorzy odrzucają każdy rodzaj paradygmatu, który oferuje iluzję wszechświata rządzonego przez porządek, i koncentrują swój wysiłek narracyjny nie na „wertrykalnym” drażnieniu pojęć typu „wieczność” czy „nieskończoność” (samych w sobie odległych, nieuchwytnych i przeznaczonych do roztopienia w oceanach abstrakcyjnej myśli na płaszczyź-

¹ Luca Alvino urodził się w 1970 r. w Rzymie, gdzie mieszka i pracuje. Ukończył studia z zakresu literatury włoskiej, znany jest jako eseista, tłumacz i poeta. W 1998 r. wydał monografię *Il poema della leggerezza* (*Wiersz lekkości*) o zbiorze poetyckim *Zimorodek* (*Alcyone* 1904) Gabriela D'Annunzio, w którym poeta przedstawia zapachy, dźwięki, doświadczenia, smaki i widzenia związane z tokańskim latem. Jest członkiem redakcji „Nuovi Argomenti”, dla której pisze eseje krytyczne, dokonuje przeglądu współczesnej poezji włoskiej oraz poetyckich przekładów na włoski; współpracuje z blogiem kulturalnym „minima&moralia” (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/>). Ostatnio (2021) opublikował zbiór poezji *Cento sonetti indie* (*Sto niezależnych sonetów*).

nie metafizycznej), ale na „horyzontalnym” spotkaniu z „odczarowaną jasnością”, zakotwiczoną w doświadczeniu opartym na identyfikacji dynamicznie pojmowanego szczegółu w namacalnej konkretności planety, która nas gości, chaosu istnienia we wszystkich jego przejawach.

Alvino pisze po włosku i po włosku używa słowa *dettaglio*, które jednak ma dwa polskie odpowiedniki: *szczęgół* i *detal*. To prawie synonimy, można dostrzec jednak między nimi delikatną różnicę, zwłaszcza analizując użycie słowa *detal* w sztuce i architekturze. *Szczęgół* jest bardziej ogólny, szerszy w znaczeniu; opisuje się coś *szczęgółowo*, gdy wymienia się wszystko, co wydaje się ważne; tak przykładowo postępuje policja, opisując wypadek drogowy. *Szczęgółowy* opis w tym sensie to taki, który jest jak najbardziej kompletny, unika ogólników tam, gdzie jest to możliwe, i często wynika z praktycznej potrzeby. *Detale* natomiast to szczegóły niekoniecznie najważniejsze, niekoniecznie te, od których zależałaby rekonstrukcja dynamiki wypadku. To drobne elementy, z jakiegoś powodu wydobyte na pierwszy plan przez soczewkę chwilowej percepcji, które przyczyniają się do tworzenia atmosfery, do sugerowania małych, skończonych światów, zatopionych w immanencji rzeczy, gotowych ujawnić się tylko tym, którzy mają oczy odpowiednio zdolne, by je zobaczyć. *Detalem* mogą być choćby blond włosy dostrzeżone za oknem jednego z rozbitych samochodów; trójkolorowa naklejka z napisem przymocowana do tylnej szyby; pusty fotelik samochodowy umieszczony na miejscu pasażera. Ktoś zainteresowany *detalem* zastanawia się, kim mógł być uczestnik wypadku: czy był to może chłopiec, który zginął w wyniku uderzenia w fotel kierowcy w pierwszym samochodzie, czy też jakie szczęście miało niemowlę, że nie znajdowało się wtedy w foteliku. Od czasu do czasu *detal* staje się katalizatorem opowieści, myśli, emocji, analogii; jest naładowany głębszym znaczeniem i tylko dlatego, że go zauważyliśmy, może stać się znakiem egzystencjalnej kondycji. I właśnie w tym sensie odsłania nam – często na jedną jedyną cudowną chwilę – tę odrobinę nieskończoności, z której jesteśmy w stanie zaczerpnąć, zdaniem Alvino, czytając strony Rotha, Yehoshuy i Saltera, wielkich *detalistów* literatury.

Cel tych trzech autorów, realizowany poprzez wspomniane wyżej „horyzontalne” dochodzenie (czyli uparte obserwowanie istotnych *detali*), zdawałby się więc polegać na „odhaczaniu” nas od wertykalnych systemów maksymalnych, na unieważnianiu naszych najbardziej zakorzenionych w nas schematów myślowych, do których dochodzimy pracą całego życia, w którym wytrwale i zarazem naturalnie, jak by mogło się zdawać, kategoryzujemy wszechświat. Opisywani twórcy zmuszają nas w to miejsce do zmierzenia się z różnorodnością bytu i bytowania; nie tylko po to, byśmy mogli uchwycić i zaakceptować tę różnicę jako coś od nas odrębnego, ale by także pozwolić jej zmieniać nas od wewnątrz, multiplikować i przetwarzać nasze życie, naszą osobowość. Literatura Rotha, Yehoshuy i Saltera to, zdaniem Alvina, zaproszenie do *wdrożenia procedur chaosu*. Alvino zwraca uwagę, jak konsekwentnie postawa ta znajduje odzwierciedlenie w całym dorobku pisarzy.

Dla Philipa Rotha „skażenie horyzontalnością” nie może zostać zignorowane: człowiek, który odmawia konfrontacji z detaliczną resztą świata, z obawy przed zmianą, której nie chce lub której nie potrafi zauważyć, naraża się na ryzyko stania się „nieprzewidzianym sobą”, czyli podmiotem, który odmawia uznania siebie za część przepływu historii, krystalizuje się w gotowej formie, która bez tej wertykalnej konwencjonalizacji byłaby nadmiernie labilna, chwilowa i zagrażała jego egzystencji. Tym samym jednak, paradoksalnie, „nie należy już do świata

żywych”. Jest to obraz, w którym pobrzmiewa echo Luigi Pirandella i jego metafory życia jako wrzącej lawy, która jednak w każdej chwili może zestalić się w „formę”, stać się zimną, nieruchomą skałą i w ten sposób stracić wszelką zdolność do mutacji, wszelką otwartość na dialektykę zmiany, na płodne następstwo nieoczekiwanych wydarzeń, konfliktów i okazji – nawet traumatycznych – do pomnożenia naszego poszczególnego istnienia. Dla Pirandella różne formy są przede wszystkim maskami, które zakładamy od czasu do czasu, aby z łatwością kontrolować nasz wygląd w oczach innych oraz wyobrażenie, jakie o nas mają. Ale maska, zdaje się mówić Roth, może być również noszona przed samym sobą, jeśli uparcie uważamy się za monolit, udając, że jesteśmy odporni na siłę konfrontacji z detaliczną realnością i fobicznie unikamy wszelkiej „słabości”, która wydaje się wynikać z możliwości zmiany naszego postrzegania.

Badana przez Alvina twórczość Rotha daje nam również wgląd w tę bezpośrednią (po włosku *immediata*, niezapośredniczona) relację, jaką dzieci nawiązują z rzeczywistością, kiedy to, jeszcze wolne od kategorii ustanowionych przez doświadczenie złączone z edukacją, podchodzą do świata z dziewiczym spojrzeniem i z uwagą (zainteresowaniem) dla detali, która to wrażliwość zanika w późniejszym życiu. Roth wprowadza czytelników w „wiedzę” o wielowymiarowej, najeżonej drobiazgami rzeczywistości, którą jako dorośli przyzwyczailiśmy się „rozpoznawać” beztrudnie, z trudem zastanawiając się nad tym, co nie jest niezbędne w codziennym życiu. Aby jak najskuteczniej zbliżyć się do idei nieskończoności, Roth lubi wyliczać i gromadzić detale; wykazuje też upodobanie do przymiotnika, którego używa, aby zrekomensować ewentualny brak siły opisowej rzeczownika, zbliżając się do coraz skuteczniejszego oddania, nieuchwytej ostatecznie, zmienności teraźniejszości.

Abraham Yehoshua wykorzystuje sztukę, muzykę i katartyczne przeżycia mogące wyzwolić reakcję, za którą postępuje dostrzeżenie koncepcji piękna pojmowanego jako prawdziwy negentropiczny (związany z ujemną entropią) cud. Zaskoczenie nieoczekiwanymi przejawami porządku, który jako taki zakłada uwagę, pracę, zmuszanie i wydatkowanie energii w celu jego zachowania w czasie i przestrzeni, a więc, jak pisze Alvino, „odnosi się do tego, co transcendentne, do przekonania, że za przypadkiem kryje się konieczność, kierunek, który kanalizuje bezsens w uspokajające współrzędne projektu”. Ponadto, aby zrozumieć myśl Yehoshuy, nie można pominąć jego refleksji nad narodem żydowskim. Wydaje się, że Żydzi zdołali poczuć się narodem wyłącznie w diasporze, a „historia Izraela zdaje się konkretyzować w ciągłej ucieczce od sztywności granic, jak gdyby Boże wybranie zdegradowało go do stanu nieprzerwanej migracji”. Fundamentalne w tym sensie są koncepcje określenia tożsamości kulturowej (która w przypadku narodu żydowskiego nie może opierać się jedynie na współrzędnych geograficznych) oraz koncepcja konfrontacji, relacji, z której wynika skażenie wywołujące skutki. Perspektywa tożsamościowa, podkreśla Alvino wraz z Yehoshuą, jest zawsze częściowa i dopiero relacja odradza i zapobiega samoreferencyjnemu zamknięciu poczucia przynależności. Zaproszenie do ponownego przetłumaczenia Biblii na język hebrajski z angielskiego w powieści *Friendly fire (Przyjacielski ogień)* jest antonomazją tej zgody na „skażenie”, koniecznej, by cały naród nie ryzykował stania się Rothowskim „nieprzewidzianym sobą”. Ponowne przetłumaczenie Biblii na hebrajski z angielskiego oznacza wprowadzenie chaosu konfrontacji, płodności spotkania, niestabilności zmiany.

James Salter został określony przez Alvina jako „arcymistrz sztuki powiększania”. Detale są

dla niego „jedynym dostrzegalnym aspektem rzeczywistości, wypadkami, w których przejawia się wyartykułowana fenomenologia człowieka”. Każdy detal zostaje przez niego uchwycony w swojej bezpośredniości, naniesiony na kartkę w impresjonistyczny sposób, rozrzedzony niemal do tego stopnia, że zostaje „zamrożony w czasie”. I tym małym, prywatnym, samoreferencyjnym, zrealizowanym światem, jak wielu różnym klatkom starego niemego filmu, przeciwstawia się przytłaczająca siła nieuchronnego przeznaczenia, o niejasnym, niepasującym, chaotycznym projekcie, który można dostrzec jedynie poprzez „nieistotność każdej jednostki”, nieistotne drobiazgi, za którymi kryje się właśnie „bezkres”. Zgodnie z tym niepokojąco światłocieniowym tłem Salter bawi się z czytelnikiem, wplątując informacje, które mają go sprowadzić na manowce. Nie interesuje go wyjaśnianie nieporozumień ani to, jak dalece można mu zaufać jako autorowi; zależy mu na rzuceniu ulotnego światła na chaotyczną wielość bytu, na zagmatwaną i nieuchwytną rzeczywistość, która jest nieredukowalna do dziedziny logiki. „Rzeczywistość nigdy nie jest uproszczona, nawet gdy rozbija się ją na ramy; lecz [...] przeciwnie, dąży się do niej i chwyta w całości, z zapalem i tęsknotą pasjonata, który tęskni za posiadaniem jej całej, w całości”. *All that is*, podsumowuje Alvino, przytaczając tytuł najnowszej powieści Jamesa Saltera z jej wyrafinowanym, a zarazem nieokiełznanym ładunkiem erotycznym.

Praca Luki Alvina jest przejrzysta kompozycyjnie i stylistycznie. Można by nigdy nie przeczytać żadnego tekstu autorów, których bada, a i tak jego analiza dzięki precyzji języka, jasności argumentów i miłości do literatury, której poświęca swoje studium, zakończyłaby się sukcesem. *Il dettaglio e l'infinito* to książka – o ile można takie słowa napisać o literackiej krytyce – trzymająca w napięciu niczym powieść. Dzięki ciągłym odsyłaczom do utworów oraz umiejętnemu wykorzystaniu cytatów Alvino pozwala czytelnikowi podążać za swoim tokiem rozumowania, identyfikować w cytowanych fragmentach elementy, o których mówi, i śledzić wartość, jaką im przypisuje z punktu widzenia swojej analizy. Czytelnik finalnie otrzymuje rozsiane mniej lub bardziej przypadkowo wskazówki, by zastosować ukazane rozumowanie nie tylko do innych autorów powieści, ale także do innych form sztuki, aż do zasugerowania innego i nowego sposobu podejścia do otaczającego nas świata i jego ekspresji; zaproszenie do *wdrożenia chaosu*, jak ujmuje to metaforycznie Alvino, w nasze codzienne życie.

SŁOWA KLUCZOWE:

chaos

Abraham Yehoshua

Biblia

Philip Roth

DETAL

szczegóły

JAMES SALTER

ABSTRAKT:

Il dettaglio e l'infinito autorstwa Luki Alvina to zbiór krótkich esejów krytycznych, poświęconych trzem znanym powieściopisarzom, Philipowi Rothowi, Abrahamowi Yehoshule i Jamesowi Salterowi, którzy swą twórczą uwagę poświęcają, zdaniem Alvina, chaosowi oraz drobiazgom ludzkiej egzystencji. Odrzucają oni każdy rodzaj paradygmatu, który oferuje czytelnikowi iluzję wszechświata rządzonego przez określony porządek, w to miejsce koncentrują swój narracyjny wysiłek na spotkaniu z migotliwością istnienia, nieuporządkowanego we wszystkich swoich przejawach. Praca Luki Alvina jest przejrzysta i płynna i oferuje nie tylko precyzyjną i jasną analizę badanej literatury, ale również – rozsiane mniej lub bardziej przypadkowo – wskazówki umożliwiające czytelnikowi zastosowanie ukazanego rozumowania do innych autorów oraz innych niż literatura rodzajów sztuki, finalnie sugerując mu reorientację sposobu podejścia do otaczającego nas świata i jego ekspresji.

diaspora

Luca Alvino

historia żydowska

wdrożenie chaosu

ŻYDZI

LUIGI PIRANDELLO

NOTA O AUTORCE:

Chiara Taraborrelli – ur. 1994, Guardiagrele, Włochy, Abruzja. Słuchaczka dziennych studiów doktoranckich na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się współczesną literaturą włoską i polską. Aktualnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą obecności i wpływowi epidemii Covid-19 we włoskiej fikcji i narracyjnej literaturze faktu (*creative nonfiction*), analizowanej narzędziami Medycyny Narracyjnej. Uczy języka włoskiego jako obcego. Opublikowała monografię (Wydawnictwo UW, 2022) o polskiej recepcji Dantego: *Un Dante polacco. Saggio sulla ricezione della figura e dell'opera dantesca in Polonia, dal Quattrocento a Miłosz (Polski Dante. Recepcja postaci i twórczości Dantego w kulturze polskiej od wieku XV po Miłosza)*. Jako pisarka debiutowała w roku 2021 książką *Mesarthim Arietis*. |

W stronę afektu

Sławomir Buryła

ORCID: 0000-0001-9838-0467

k r y t y k i :

Marek Zaleski, *Intensywność i rzeczy pokrewne*,
(Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN,
2022)

Marek Zaleski – znawca XX-wiecznej poezji polskiej, autor klasycznych prac *Przygoda drugiej awangardy* oraz *Formy pamięci* – w *Intensywności i rzeczach pokrewnych* wybiera się na teren modnej od pewnego czasu refleksji nad afektami. Poprzez tematykę pamięci badacz wraca do problemów, którymi zajmował się przed laty; wraca jednak od innej strony – emocji, poddając refleksji takie pojęcia, jak wstyd, resentment, zawiść, nuda, lęk, ekstaza. Zaleski omawia je na podstawie polskiej poezji i prozy XX i XXI wieku. Wedle badacza bowiem to literatura jest najważniejszym narzędziem do intensywniejszego przeżywania naszej egzystencji.

Intensywność i rzeczy pokrewne podzielono na trzy części o nieco prowokacyjnych tytułach: I. *Historyczne, więc terażniejsze*; II. *Nienormalne, więc normalne*; III. *Anachroniczne, więc żywe*. Na część I składają się artykuły *Świadectwo versus wydarzenie*. W czerwonej Hiszpanii *Ksawerego Pruszyńskiego*; *Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu*; *Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie*; *Czarny sekret*, na część II: *Linokoczek nad otchłanią normalnej nienormalności*; *Niczym mydło w grze w scrabble*; *Ekstazy Jana Błońskiego*; *Herbert trickster*; *Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie*; *A jednak*; *Podróżny media-światów*. Ostatnia część zawiera następujące szkice: *Alaryk ante portas, czyli korzyści z anachronizmu*; *Katastrofa jako metafora, czyli historia afektywna*; *W zniewoleniu szczęśliwi*. *Raz jeszcze o Zniewolonym umyśle Miłosza*; *Wstyd jako katastrofa Innego*; *Kłaniając się okolicznościom*; *Słowo zapomniane?* Nie jest moim zamiarem drobiazgowo omawianie każdego z tekstów, tylko raczej skupienie się na kilku wybranych, lecz reprezentatywnych dla recenzowanego zbioru.

Książka Zaleskiego gromadzi artykuły już wcześniej publikowane w różnych czasopismach i pracach pokonferencyjnych, jednak ściśle ze sobą połączone. Pojęciem scalającym całość jest afekt. Można odnieść wrażenie, że od początku powstawały z myślą o większej całości. *Intensywność i rzeczy pokrewne* mają bowiem monograficzne ambicje. Podejrzenie jest słusz-

ne. Jak się bowiem dowiadujemy, afekty stanowiły przedmiot grantu realizowanego przez członków Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności w Instytucie Badań Literackich PAN.

Tropiąc manifestacje afektu w sztuce, Zaleski często odwołuje się do psychologii, głównie do psychoanalizy w wydaniu jej kodyfikatora Zygmunta Freuda, ale też tej zmodyfikowanej przez Jacques'a Lacana. Równie często sięga po prace z kręgu postrukturalizmu (m.in. Michela Foucaulta, Rolanda Barthes'a, Gilles'a Deleuze'a), jak też publikacje z kręgu najnowszej humanistki.

Zaleski porusza się pomiędzy czterema głównymi kategoriami: pamięci, tożsamości, języka i afektu. W refleksji badacza wszystkie te komponenty istnieją w powiązaniu, wzajemnie się warunkują. Dzieje się tak chociażby w pokaźnym objętościowo artykule o twórczości Doroty Masłowskiej (*Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie*). Jak wynika z argumentacji Zaleskiego, język stanowi w tej prozie medium estetyki codzienności, ale też jest silnym czynnikiem tożsamościowym oraz miejscem narodzin i realizacji afektu. Ważne dla autorki *Wojny polsko-ruskiej* słowo mówione, żywe, związek słowa ze sferą oralności, jest znaczącym aspektem poezji Piotra Sommera (*Kłaniając się okolicznościom*).

W kilku szkicach zawartych w zbiorze *Intensywność i rzeczy pokrewne* istotny punkt odniesienia stanowi doświadczenie drugowojenne. W jego centrum zaś autor umieszcza relacje polsko-żydowskie, precyzyjnie mówiąc – nieprzepracowaną pamięć o relacjach polsko-żydowskich. W *Historycznej terażniejszości, czyli przestrzeni afektu* Zaleski proponuje spojrzenie na przeszłość nie tyle przez pryzmat poczucia winy ofiary, ile wstydu. Bycie napiętnowanym rodzi bowiem poczucie wstydu w napiętnowanym. „Ktoś raz torturowany, na zawsze pozostaje torturowany” – powiada Jean Améry¹. Wprawdzie badacz nie odwołuje się do Améry'ego i wyłożonej przez niego koncepcji jednostki torturowanej, ale obydwaj mówią to samo. Wtórzy im Primo Levi – „zniewaga jest nieuleczalna”². Ofiara pozostaje już na zawsze upokorzona. Z tego kręgu nie ma ucieczki.

Zaleski – interpretujący powieści Magdaleny Tulli oraz spektakl Michała Zadary *Sprawiedliwość* – nie wspomina o wstydzie, jaki winien się stać udziałem prześladowców, aktywnych uczestników nagonki antyżydowskiej w Marcu '68. Roman Bratny – autor antysemickiego *Dawida, syna Henryka* wydanego na fali antyżydowskiej nagonki – po latach nie odczuwał moralnego dyskomfortu³. Nie odczuwał go również czołowy publicysta epoki Kazimierz Kąkol (o czym przekonują wspomnienia pt. *Marzec 68. Fakty i mity*)⁴.

Jak dowodzi Zaleski, wstyd i niepamięć definiują najbardziej drażliwe fragmenty relacji polsko-żydowskich w czasach II wojny światowej (*Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie*). Dobrze znane pytanie dotyczy tego, jak by one wyglądały, gdyby nie zasłona, którą – po doświadczeniu

¹ Jean Améry, *Poza winą i karą*, tłum. Ryszard Turczyn (Kraków: Homini, 2006), 88.

² Primo Levi, „Pamięć o zniewadze”, w tegoż: *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. Stanisław Kasprzysiak (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007), 23.

³ Zob. Roman Bratny, *Rozmowa z Anonimem* (Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1988), 25.

⁴ Kazimierz Kąkol, *Marzec 68. Fakty i mity* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1981).

do władzy – komuniści spuścili na doświadczenie wojenne (nie tylko na postawy Polaków wobec Żydów). Nie da się tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Nie ulega natomiast wątpliwości, że literatura polska nie przemilczała żadnej z niewygodnych prawd. Szmalcownictwo, donosicielstwo, uczestnictwo lub współuczestnictwo w mordach, fantazmat żydowskiego złota, grabież mienia – wszystko to znajdziemy w rodzimej prozie i poezji. To pamięć zbiorowa nie chciała przyjąć niechcianej wiedzy. „Będąc utajeniem tego, jak się rzeczy mają, sekret nie jest więc kłamstwem, ale zabiegiem wykonywanym na dystrybucji naszej wiedzy o świecie, a zarazem często dokonywanym na prawdzie” (s. 126) – czytamy w *Czarnym sekrecie*.

W *Intensywności i rzeczach pokrewnych* Zaleski sięga po twórczość kilku autorów, na temat której już niejednokrotnie wcześniej się wypowiadał. Jest w tym gronie Magdalena Tulli. Szkice na temat tej hermetycznej prozy uznaje za najciekawsze interpretacyjnie⁵. *Czarny sekret* razem z *Niczym mydło w grze scrabble* są nie tylko jednymi z najbardziej intrygujących odczytań powieści Tulli, ale też jednymi z najlepszych tekstów w całym tomie.

Retrospektywny charakter ma artykuł *W zniewoleniu szczęśliwi. Raz jeszcze o Zniewolonym umyśle Miłosza*. Zaleski do bogatych dziejów recepcji eseju noblisty dodaje tropy psychoanalityczne, przy okazji zauważając: „Idiosynkrazja Miłosza wobec psychoanalizy skądinąd zasługuje na osobne studium” (s. 348). Badacz wskazuje na ambiwalencję miłości i strachu – dwóch uczuć, jakie wywoływała w jednostce Nowa Wiara.

Wydaje się, że czytelnicy *Zniewolonego umysłu* nazbyt łatwo zbywają perspektywę wyznaczoną przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, gdy pyta on o powody zaangażowania inteligencji w komunizm. Jego głosu nie da się sprowadzić li tylko do konstatacji, że *Zniewolony umysł* to nazbyt abstrakcyjna, wykoncypowana próba zmierzenia się ze wschodnim totalitaryzmem. Obok strachu Herling-Grudziński mówi o konformizmie artysty – urządzeniu się i czerpaniu korzyści z funkcjonowania w nowym świecie.

Miłosz nie różnicuje też – jak uczynił to Zbigniew Herbert w rozmowie z Jackiem Trznadlem – spojrzenia „gówniarzy” i „starych koni”⁶. Nie można postawić na jednej szali Tadeusza Borowskiego i Jerzego Andrzejewskiego czy Jerzego Putramenta.

Strategia Ketmanu, tak często przywoływana jako *modus vivendi* funkcjonowania intelektualistów i artystów w komunizmie, w ostatecznym rozliczeniu okazuje się zgubna dla jednostki. Stwarza ułudę zwycięstwa w konfrontacji z Nową Wiarą. Powstaje jednak pytanie, jak Ketman rzutował na obserwatora. Co z kamuflażu – tej niby misternej gry z Systemem – trafiało do postronnego, niezorientowanego obywatela PRL? Tylko to, co było widzialne, jawne, otwarcie deklarowane, a nie to, co stanowiło o sednie Ketmanu (skrywanie prawdziwych myśli i przekonań). Niezorientowany obserwator nie mógł widzieć w tym przejawów kontestacji, bo te zostały przed nim zakryte.

⁵ Zob. Bogumiła Kaniewska, Krzysztof Skibski, „«Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej...» – potencjalność i entropia we wczesnej prozie Magdaleny Tulli”, *Forum Poetyki* 26 (2021).

⁶ Jacek Trznadel, „Wypluć z siebie wszystko”, w tegoż: *Hańba domowa* (Warszawa, 1986).

Zaleski oszczędnie gospodaruje literaturą przedmiotową. Zdaje się, że idzie mu przede wszystkim o wprowadzenie niektórych anglojęzycznych publikacji do obiegu naukowego (choć znacząca część z nich już w nim istnieje, to badacz potrafi stworzyć dla nich nowy kontekst poznawczy, umieścić w nowym zestawieniu idei i porządków lekturowych). W *Intensywności i rzeczach pokrewnych* zabrakło mi publikacji Rity Felski. Myślałem o niej, śledząc rozważania o zachwycie, jakiemu ulegał Jan Błoński w swoim obcowaniu z literaturą. Ciekaw byłbym sądu Zaleskiego na temat użyteczności tekstów Felski do interpretacji strategii lekturowej autora *Zmiany warty* (np. używana przez Felski kategorii urzeczzenia)⁷.

Szkice pomieszczone w *Intensywności i rzeczach pokrewnych* można podzielić według jeszcze jednego kryterium. Ukażą się nam wtedy dwa zbiory: swoiste studia przypadku, omawiające pojedyncze teksty lub całą twórczość danego autora, oraz te, które wychodzą poza określonego autora i jego dzieła (dzieła), rysując szerszą perspektywę przy omawianiu jakiegoś wątku myślowego. Do pierwszej grupy przynależą: *Niczym mydło w grze w scrabble; Ekstazy Jana Błońskiego; Herbert trickster; Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie czy W zniewoleniu szczęśliwi. Raz jeszcze o Zniewolonym umyśle Miłosza*. Do drugiej należałyby *Czarny sekret; A jednak; Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu; Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie; Słowo zapomniane?* Daje się zauważyć przy tym pewną prawidłowość: teksty skłaniające się w stronę eseju przynależą zazwyczaj do drugiej grupy. Tak dzieje się w przypadku *Podróżnego media-światów*.

Podróżny media-światów podnosi zagadnienie, które niesłychanie szybko nabiera rozmiarów jeszcze dwie dekady temu niewyobrażalnych. Wprawdzie już w latach 80. w teorii symulaków mówił o tych problemach Jean Baudrillard, ale dla francuskiego badacza zasadniczym punktem odniesienia była telewizja, która straciła już prym na rzecz świata Internetu i gier wideo. Zaleski z niepokojem patrzy na ekspansję wirtualnej rzeczywistości. Znane (wciąż głównie z obszaru sztuki i futurologii) koncepcje awataru i matrixa stanowią raczej szansę niż zagrożenie dla problematyki tożsamości. Dają temu wyraz na równi prace takie jak *Koniec człowieka* Francisa Fukuyamy czy nurt tak zwanej prozy postapokaliptycznej⁸. Niemniej *podróżny mediaspace* jeszcze nie zakończył podróży. A kto wie, czy ją na dobre zaczął. Poetyka eseju jednak nie jest jedyną ani nawet dominującą w recenzowanym zbiorze. Artykuły takie jak *Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie* mają cechy typowe dla „tradycyjnej” akademickiej rozprawy (podobnie choćby *Świadectwo versus wydarzenie*. W czerwonej Hiszpanii Ksawerego Pruszyńskiego).

Tom *Intensywność i rzeczy pokrewne* mieści się pomiędzy dziełem *stricte* naukowym a esejem. Nie jest odosobnione w eksploracji eseistycznych poetyk. W całym tomie wokół poetyki najmocniej oscyluje *A jednak* (dedykowane Markowi Bieńczykowi).

⁷ Rita Felski, *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*, tłum. Agnieszka Budnik, Agnieszka Waligóra (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022).

⁸ Zob. m.in. Lech M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2019).

W stronę poetyki eseju zmierza *Słowo zapomniane*? To lakoniczna i zgrabna problematyzacja jednego z wyróżników nowoczesnej kultury – nowego rozumienia kategorii piękna. Jakkolwiek już Immanuel Kant dokonał rozdzielenia piękna i wzniosłości, to przecież dopiero XX wiek owo rozróżnienie ostatecznie potwierdził, uznając za prawdę powszechnie obowiązującą. Olbrzymi wkład w uznanie za prymarne doświadczenia wzniosłości (i idei piękna stąd wynikającej) miała Zagłada. Kwestia reprezentacji, której Zaleski poświęca też sporo uwagi w innych szkicach (np. *Świadectwo versus wydarzenie. W czerwonej Hiszpanii Ksawerego Pruszyńskiego; Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu*), oraz bezpośrednio powiązana z nią i stale dyskutowana ambiwalencja wyrażalności i niewyrażalności Szoa (przeżycia traumatycznego) uprawomocniła wzniosłość kosztem dawnego, czysto estetycznego rozumienia piękna. Dziś wzniosłość jest przedmiotem kolonizacji – jak to słusznie nazywa Zaleski – ze strony etyki, stając się często jej zakładnikiem.

Słowu zapomnianemu? oryginalnością (kondensacją treści i celnością spostrzeżeń bez gmatwania się w nazbyt długie wywody i jeszcze dłuższe przypisy do nich) dorównuje *Alaryk ante portas, czyli korzyści z anachronizmu*. Może to zaskakiwać, ale anachronizm ma przyszłość (a właściwie to jego historia dzieje się na nowo na naszych oczach).

Bibliografia

- Améry, Jean. *Poza wina i karę*. Tłum. Ryszard Turczyn. Kraków: Homini, 2006.
- Bratny, Roman. *Rozmowa z Anonimem*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1988.
- Felski, Rita. *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*. Tłum. Agnieszka Budnik, Agnieszka Waligóra. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022.
- Kaniewska, Bogumiła, Krzysztof Skibski. „«Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej...» – potencjalność i entropia we wczesnej prozie Magdaleny Tulli”. *Forum Poetyki* 26 (2021): 32–47.
- Kąkol, Kazimierz. *Marzec 68. Fakty i mity*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1981.
- Levi, Primo. „Pamięć o zniewadze”. W tegoż: *Pogrążeni i ocaleni*. Tłum. Stanisław Kasprzysiak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Nijakowski, Lech M. *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2019.
- Trznadel, Jacek. „Wypluć z siebie wszystko”. W tegoż: *Hańba domowa*. Warszawa, 1986.

SŁOWA KLUCZOWE:

nowa humanistyka

metodologia badań literackich

literatura polska XX i XXI wieku

ABSTRAKT:

Artykuł omawia monografię Marka Zaleskiego *Intensywność i rzeczy pokrewne* (Warszawa 2022). Recenzowana książka napisana jest stylem balansującym między dyskursem naukowym a wypowiedzią charakterystyczną dla poetyki eseju. Jej autor ciekawie analizuje w kilkunastu tekstach kategorię intensywności oraz pokrewne jej pojęcia pamięci zbiorowej, pamięci indywidualnej. Badacz, omawiając problemy najnowszej prozy polskiej, sięga po ustalenia najnowszej humanistyki.

NOTA O AUTORZE:

Sławomir Buryła – literaturoznawca, krytyk literacki, profesor na Wydziale Polonistyki UW. Zajmuje się edytorstwem XX-wiecznym, współczesną literaturą polską, a zwłaszcza prozą wojny i okupacji oraz Holocaustu. Jest autorem między innymi *Opisać Zagładę* (Wrocław 2006, wyd. II Toruń 2014), *Wokół Zagłady* (Kraków 2016), *Rozrachunki z wojną* (Warszawa 2017), *Wojna i okolice* (Warszawa 2018). Pod redakcją jego, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka ukazała się synteza *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* (Warszawa 2012, wyd. II Warszawa 2016, wersja angielska: Peter Lang 2020) oraz dwutomowe *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* (Warszawa 2021). Jest reaktorem kilkunastu tomów zbiorowych dotyczących współczesnej literatury polskiej (w tym m.in. pięciotomowej syntezy *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*). Ostatnio opracował antologię *Getto warszawskie w literaturze polskiej* (Warszawa 2021).