



Jerzy Franczak

Anna Gawarecka

Lin Xin

Agata Stankowska

Grzegorz Wróblewski

1 (39) 2025

Poetyka, czyli odporność form i postaw

Utwór literacki okazuje się często skomplikowanym formalnie, ale skutecznym kształtem oporu i odmianą odporności na zagrożenia, zranienia, unicestwienia. Finalnym efektem pracy dzieła literackiego okazuje się wtedy postawa osoby piszącej.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktor prowadzący

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy: Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Monika Stanek – polska wersja językowa | Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: dr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: Grzegorz Wróblewski, *Asemic note 28*

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

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” 1 (39) 2025 rok X | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2025

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	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Poetyka, czyli odporność form i postaw</i>	4
teorie	Jerzy Franczak, <i>Immunologia filozoficzna i literackie strategie odpornościowe</i>	6
praktyki	Anna Gawarecka, „Cyrkowe wariacje” <i>w międzywojennej literaturze czeskiej</i>	24
	Lin Xin, <i>Solaris – świat „świadomości”</i>	40
	Sonia Nowacka, <i>Utopia bez ironii. Socjalistyczny idiom dekoracyjny wobec rewolucji przemysłowej (na przykładzie twórczości Waltera Crane’a)</i>	54
	Jinlin Li, <i>Autoreferencyjne metafory we współczesnej poezji chińskiej – studium</i>	70
komentarze pisarskie	Olga Wyszynska, Eryk Szkudlarz, „Dotrzeć do wnętrza siebie jak najszybciej”. Rozmowa z artystą asemicznym Grzegorzem Wróblewskim	88
słownik poetologiczny	Olga Wyszynska, <i>Asemic writing – pisanie asemiczne</i>	98
krytyki	Agata Stankowska, <i>Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce. Między studium przypadku a historią literatury. Edycje krytyczne</i>	106
	Jadwiga Zając, <i>Świrszczyńska według Góry</i>	114

Poetyka, czyli odporność form i postaw

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Wszechstronnie rozwijane dzisiaj studia nad odpornością oraz bliskie im niekiedy badania nad praktykami oporu znajdują wiele zastanawiających świadectw literackich do przebadania. Niektóre pisarki i pisarze miewają bowiem w zwyczaju zapewniać, że wypracowywane przez nich formy literackie są także formami oporu i odmianami odporności. Ów formalny aspekt literackich kształtów oporu i odporności wydaje się jednak dość zagadkowy. Spróbujmy zatem dla przykładu za Amandą Anderson porównać kreowanie postaci literackiej do procesu zwanego w terapiach ruminacją. Wtedy osoby czytające towarzyszą obsesyjnym, natrętnym i męczącym myślom oraz dylematom bohatera, a proces ten często prowadzi do pytania o możliwość wypracowania takiej postawy wobec ujawnionych problemów, która pomoże mu sobie z nimi poradzić. Z kolei zmagający się przez całe swoje dorosłe życie z potworną chorobą poeta Janusz Szuber wielokrotnie próbował znaleźć w swych wierszach odpowiedni stosunek do swojej biografii, wiele razy szukał formy, która pozwoliłaby mu skutecznie

stawiać opór ciągłowi cierpień. W ostatniej wydanej za życia autoantologii zauważył, że wreszcie udało mu się „przyjąć postawę” wobec tego, co było jego egzystencjalnym wyzwaniem nieustannie grożącej mu śmierci. Paradoksalnie, jak stwierdził, tym rozwiązaniem okazała się zgoda, aby jego postawą był pozbawiony kierunku „dryf” biograficzny, czyli zamiast stale dumać nad swoją złamaną biografią zaczął przeżywać i zapisywać każdą nadchodzącą chwilę jako szansę na niespodziewane oraz ożywcze porozumienia z Zeitgeistem. Ostatniego przykładu niech dostarczy książka Tajemnica chińskich samochodzików rumuńskiego pisarza Florina Imirii. Autor próbował się tam zmierzyć się z męczącym go ciężarem dzieciństwa, gdy bardzo wcześnie musiał radzić sobie z rozwdem rodziców, udrękami życia w państwie komunistycznym, kłopotliwością swej mołdawskiej tożsamości w Rumunii i wieloma innymi nader dolegliwymi problemami. Nierozwiązane problemy wracają po latach w jego powieści w procesie literackiej ruminacji i w zakończeniu bohater-pisarz wypracowuje wreszcie postawę, która pozwoli mu stale odpierać negatywne wpływy przeszłych wydarzeń. Utwór literacki okazuje się zatem często skomplikowanym formalnie, ale skutecznym kształtem oporu i odmianą odporności na zagrożenia, zranienia, unicestwienia. Finalnym efektem pracy dzieła literackiego okazuje się wtedy postawa osoby piszącej, jej nastawienie czy podejście, jak to nazywa język polski, aby podkreślić, że chodzi kwestie natury formalnej.

Artykuły zebrane w niniejszym numerze „Forum Poetyki” dotyczą różnych notowanych w literaturze formalnych aspektów oporu i odporności. Jerzy Franczak, wychodząc m.in. od propozycji „immunizacyjnych” Roberta Esposito, proponuje w istocie nową teorię literatury jako teorię literackich strategii odpornościowych. Sformułowane przez niego warianty problematyki immunizacji i komunikacji w literaturze otwierają rozległy nowy obszar badań. Anna Gawarecka przypomina, jak międzywojenna literatura czeska wchłaniała „obce” ciało sztuki cyrkowej i dzięki temu wypracowywała innowacyjne postawy w czeskiej literaturze nowoczesnej. Sonia Nowacka zauważa, że Walter Crane próbował uzdrowić sztukę nowoczesną poprzez nowe podejście do sztuki dekoracyjnej odrzucanej często przez awangardy. Lin Xin przedstawia odczytanie Solaris Stanisława Lema, gdzie grożące zagładą wyzwanie ze strony gigantycznej obcej istoty każe członkom planetarnej stacji badawczej szybko wypracować skuteczne postawy wobec zadrażniającego wpływu kosmosu na ich psychikę. Jinlin Li w analizie kapitalnych autotematycznych wierszy chińskich odślania całą paletę zaskakujących rozwiązań formalnych, a przede wszystkim zmiennych postaw wobec dręczącej poetów potrzeby tworzenia. Znakomity poeta naszej współczesności Grzegorz Wróblewski ujawnia w wywiadzie dla „Forum Poetyki”, że jego tajemnicze kompozycje znane jako pisanie asemiczne mają być próbą odpowiedzi na wyzwania, wpływy i zagrożenia naszych czasów, próbą opartą nie na grach znaczeń, lecz na kombinacjach postaw wobec świata materii i kultury. Agata Stankowska omawia wartość polemiki literackiej dla wypracowania – jakbyśmy tutaj powiedzieli – w toku bolesnych interpersonalnych ruminacji nowych postaw pisarskich wobec atakujących twórców idei oraz retorycznych wyzwań. Wreszcie Jadwiga Zajac docenia przygotowaną przez Konrada Górę antologię wierszy Anny Świrszczyńskiej, gdyż ukazał poetkę jako zdolną do „wytrwałej transformacji sposobów myślenia”. Wierna wszystkim cierpiącym pisarka wierzyła uparcie, że odpowiednie formy liryczne są jedną z dróg ku lepszej przyszłości wszystkich zranionych przez życie prywatne i społeczne.

Poetyka posiada, jak widać, wielorakie powiązania z problematyką literackich praktyk odpornościowych oraz form oporu. Pytanie o wypracowywane przez zapisy literackie postawy czy nastawienia wobec zagrożeń i zranień może przy okazji doprowadzić do nowych refleksji nad powinowactwami literatury ze sztukami plastycznymi w całym ich bogactwie wyrazowym.

Immunologia filozoficzna i literackie strategie odpornościowe

Jerzy Franczak

ORCID: 0000-0001-8789-7241

Pandemia wirusa SARS-CoV-2 skierowała powszechną uwagę na kwestie zdrowia i biologicznej odporności. Wywołany przez nią ogólnoświatowy kryzys sprowokował także innego rodzaju dociekania – dotyczące roli państwa i kompetencji ponadnarodowych instytucji, natury wolności i granic demokratycznych uprawnień. Temat jednostkowej immunologii okazał się nierozłącznie spleciony z problemami społeczno-politycznymi, które można by nazwać kwestiami immunologii zbiorowej.

Splot ten opisywano nierzadko przy użyciu paradoksów. Judith Butler zwracała uwagę, że pandemia jest czynnikiem pogłębiającym społeczne nierówności, to znaczy pogarszającym sytuację osób starszych, pracowników prekarnych i niskopłatnych, a jednocześnie sytuacja ta ma swoje dobre strony, bo uzmysławia ekonomiczno-społeczną rolę tych grup oraz istotność niewidzialnych form opieki społecznej¹. Na płaszczyźnie zarządzania politycznego zrównano wirusa z zagrożeniem terrorystycznym, co wiązało się z zawieszeniem wielu praw liberalnych demokracji. Giorgio Agamben widział w pandemii pretekst do rozszerzenia biopolitycznej władzy i wdrażania nowych mechanizmów kontroli społecznej². Byung-Chul Han diagnozował porażkę liberalnych demokracji oraz tryumf azjatyckiego modelu państwa, wymuszającego posłuch i chętniej korzystającego z technologii nadzoru³. W bardziej dialektycznym ujęciu pandemia przedstawiana bywała jako test dla zachodnich demokracji. Obywatele państw liberalnych oczekiwali jednak stanowczego zarządzania kryzysem, jednocześnie bojąc się ograniczenia własnych swobód. Ta sprzeczność rodziła kolejne paradoksy: jak dowodził Iwan Krastew, covid

¹ Judith Butler, „Capitalism Has Its Limits”, Verso Blog 30.03.2020, <https://www.versobooks.com/blogs/4603-capitalism-has-its-limits>, dostęp 11.03.2025.

² Giorgio Agamben, *Where Are We Now? : The Epidemic as Politics*, tłum. Valeria Dani (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2021).

³ Han Byung-Chul, *The Palliative Society: Pain Today* (Cambridge-Oxford: Polity Press, 2021).

przyspieszył wywołaną kryzysem lat 2008–2009 tendencję deglobalizacji, a zarazem obnażył granice renacjonalizacji; sprowokował procesy narodowej jedności, a jednocześnie pogłębił istniejące wcześniej społeczne podziały i nierówności⁴. Mógł też – a przynajmniej powinien, jak twierdzi Slavoj Žižek – nie tylko obnażyć kruchość ludzkiego życia, iluzję indywidualizmu oraz słabość kapitalizmu w obliczu zagrożenia, ale także zwrócić uwagę na konieczność wypracowania innych wzorów kolektywnego działania, nowych form solidarności społecznej⁵.

Gry językowe, przy pomocy których opisywano te prawno-ekonomiczne i społeczno-polityczne sploty, nierzadko nawiązywały do wokabularza nauk o odporności. W ten sposób patologię społeczną wywołaną wirusem opisywała Donatella Di Cesare. Jej zdaniem wprowadzenie „rządów ekspertów” było w istocie zadekretowaniem stanu wyjątkowego, który wzmacniał brutalność systemu kapitalistycznego i wywoływał efekt społecznego „duszenia się” (co oddaje metafora asfiksji). Powstała w wyniku tych posunięć, niespotykana dotąd logika immunitarna, jak powiada teoretyczka „suwerennego wirusa”, jeszcze silniej wykluczyła biednych i bezbronnych⁶. Zauważmy, że nawet diagnozy, które nie sięgały do języka immunologii – choćby te przywołane powyżej – pozwalają z łatwością przeformułować się w jego kategoriach. Pandemia obnażyła wulnerabilność biologicznych organizmów i wspólnotowych więzi, a także uczyniła widocznym i odczuwalnym podskórny system napięć pomiędzy tym, co jednostkowe i zbiorowe, swoje i obce, przyjazne i wrogie – system przenikający każdą domenę ludzkiej aktywności, a pozwalający się precyzyjnie opisać właśnie w metodykach studiów nad odpornością.

Przygody dialektyczne

Jak wiadomo, immunologia zajmuje się badaniem układu odpornościowego organizmu, jego strukturą i funkcjonowaniem, czyli zdolnością odpowiadania na czynniki chorobotwórcze (bakterie, wirusy, grzyby, pasożyty, alergenów itp.). Na innym poziomie opisuje ona również sytuacje kryzysowe całego systemu, czyli zaburzenia odpornościowe, immunosupresję czy choroby autoimmunologiczne. Przejście od rozpoznań nauk biologiczno-medycznych do domeny filozofii nie odbywa się oczywiście poprzez mechaniczne skopiowanie systemu pojęć czy porządkujących schematów; to próba nakreślenia podobnych perspektyw, przeniesienia technik ujmowania i problematyzowania zjawisk, uwrażliwienia na swoistą dynamikę zmian. W centrum namysłu immunologii filozoficznej znajdują się kwestie dobrze znane (nie tylko współczesnej) myśli politycznej, takie jak samostanowienie jednostek, spoistość grup społecznych, wykluczenia i antagonizmy, zostają one jednak przeformułowane w specyficznym wokabularzu, który bazuje na niekończącej się dialektyce, narzuca podejście antyesencjalne i blokuje statyczne ujęcia. Co więcej, zagadnienia te podlegają ekstrapolacji na inne obszary namysłu – od antropologii po kulturoznawstwo czy nauki o sztuce i literaturze.

Pierwotna, zgodnie z etymologią, jest dialektyka zobowiązań i ich braku. Łacińskie *munus* oznaczało obowiązek, posługę, dług lub dar, *immunus* określa zaś zwolnienie z tych powinności. Jak pisze Roberto Esposito, najważniejszy bodaj myśliciel tego nurtu,

⁴ Iwan Krastew, *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020).

⁵ Slavoj Žižek, *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem* (Warszawa: Wydawnictwo Relacja, 2020).

⁶ Donatella Di Cesare, *Un virus souverain. L'asphyxie capitaliste* (Paris: La Fabrique Editions, 2020).

o ile członków *communitas* obowiązuje to samo prawo, te same obowiązki czy dary do złożenia (takie są znaczenia *munus*), o tyle *immunis* jest ten, kto jest od nich wolny lub z nich zwolniony, kto nie ma zobowiązań względem drugiego i może zachować tym samym swą nienaruszoną substancję podmiotu, będącego panem samego siebie⁷.

Bieguny, które decydują o wahadłowym ruchu procesów immunizacyjnych, tworzą zatem z jednej strony bezgraniczne poddanie się prawu i powinności, całkowite roztopienie się we wspólnocie, z drugiej zaś zerwanie wszelkich więzi zbiorowych lub neutralizację ich oddziaływania, osiągnięcie pełni wsobności i autonomii. Są one niemożliwe do osiągnięcia, a zbliżanie się do każdego z nich grozi zachwianiem stanu chwiejnej nierównowagi (deregulacją więzi zbiorowej, dysocjacją jednostkowego „ja”). Ruch wahadłowy nie oznacza bynajmniej prostej diachronii, na przykład w schemacie naprzemienności. Esposito przedstawia to permanentne, nieusuwalne napięcie w kategoriach „doskonałej koimplikacji obu koncepcji”, która

wyklucza możliwość prostej historycznej sukcesji, zakładającej następstwo jednej po drugiej i zastępowanie pierwotnej wspólnoty (poprzez jej przekroczenie lub utratę) jednostką, społeczeństwem bądź wolnością – w zależności od optymistycznych lub pesymistycznych założeń jakiejś filozofii historii⁸.

Wspólnota zmusza to wychodzenia poza to, co własne. Jako siła wywłaszczająca zagraża jednostce i zamazuje jej granice, zmuszając ją do zwrócenia się w stronę innych: „wystawia każdego na kontakt, a także na – potencjalnie groźne – zakażenie ze strony innych”⁹. Jednocześnie stanowi warunek możliwości konstituowania się „ja”, gdyż proces ten nie oznacza zamykania się w tym, co idiomatyczne i idiosynkratyczne, lecz negocjowanie autonomii poprzez odnawianie konfliktu i wywołanego przezeń napięcia. Włoski filozof podsumowuje ten dialektyczny proces tymi słowami:

Jeśli to pierwsze [*communitas*] zobowiązuje jednostki do czegoś, co wypycha je poza siebie, to drugie [*immunitas*] odbudowuje ich tożsamość, chroniąc je przed ryzykowną bliskością z tym, co od nich inne, zwalniając ich od wszelkich zobowiązań, którym podlegają, i zamykając na nowo w łupinie własnej podmiotowości. Tam, gdzie *communitas* otwiera, wystawia i wyrzuca jednostkę na zewnątrz, uwalniając ją ku jej zewnątrz, *immunitas* przywraca ją do siebie, na nowo zamyka w jej skórze, a eliminując to, co na zewnątrz, skierowuje zewnętrżność do wewnątrz. Czymże innym jest bowiem immunizacja, jeśli nie prewencyjnym uwewnętrznieniem zewnątrz, jego neutralizującym zawłaszczeniem?¹⁰

Spróbujmy wymienić konsekwencje takiego myślenia wspólnoty. Skłania ono do porzucenia tradycyjnych koncepcji umowy społecznej – co prowokują, na różne sposoby, Giorgio Agamben czy Jean-Luc Nancy¹¹ – a nawet uznania *communitas* za byt tyleż niezbędny, co niemożliwy, względnie „melancholijny” (gdzie melancholia oznacza źródłową różnicę, która „oddziela

⁷ Roberto Esposito, *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, tłum. Katarzyna Burzyk i in. (Kraków: Universitas, 2015), 69.

⁸ Esposito, *Pojęcia polityczne*, 70.

⁹ Esposito, *Pojęcia polityczne*, 83.

¹⁰ Esposito, *Pojęcia polityczne*, 84.

¹¹ Greg Bird, *Containing Community. From Political Economy to Ontology in Agamben, Esposito, and Nancy* (Albany: State University of New York Press, 2016).

istnienie wspólnoty od jej esencji¹²). Immunizacja i komunizacja to siły posiadające przeciwne wektory, a w polu ich oddziaływania ustanawia się ciało zbiorowe, wiecznie niedomknięte, nigdy nietożsame z samym sobą.

Rozróżnienie swój/obcy stanowi – niczym w biologicznych układach odpornościowych – konieczny element ustanawiania oraz obrony wspólnotowych praw i interesów. Stąd nieuchronnym skutkiem kształtowania się *communitas* jest projektowanie innego/obcego, a niekiedy także przesuwanie go na pozycję wroga. Wykluczenie, stygmatyzacja, nienawistne odrzucenie i eliminacja okazują się potencjalnym efektem konstytuowania zewnątrz wspólnoty. Esposito przedstawia te procesy w kategoriach zaproponowanych przez Carla Schmitta, gdzie polityczność jawi się jako domena antagonizmu, ponawianego podziału na przyjaciół i wrogów, będącego warunkiem suwerenności państwa. Włoski myśliciel przesuwając jednak akcenty: uznaje wrogość za produkt systemowy, wynikający z logiki immunizacji, z pracy wprawionych w ruch mechanizmów obronnych, które rozpoznają zagrożenia i reagują na nie; przyznaje, że prowadzi to do wykluczania jednostek i grup oraz wzmacniania władzy biopolitycznej¹³, nie twierdzi jednak, że niemożliwe jest inne praktykowanie polityki. Polityka immunizacji może doprowadzić do przemocy i wojny, ale możliwe jest wypracowanie alternatywnej koncepcji wspólnoty. Schmittańska teoria polityczności wydaje się niewystarczająca, a jego krytykę liberalizmu należy podjąć i poprowadzić w inną stronę: indywidualizm, obliczony na pełną autonomizację podmiotu, izoluje względem ryzyka i obcości, prowadzi do alienacji i osłabienia więzi społecznych. Trzeba odejść od czysto negatywnych kategorii, pomyśleć *communitas* jako byt otwarty, umożliwić jednostkom funkcjonowanie poza ideologią samowystarczalności, w jawnej relacyjności i współzależności¹⁴.

Neutralizacje i komplikacje

Przypadkiem szczególnym (i szczególnie ciekawym) pozostaje choroba autoimmunologiczna, podczas której układ obronny systemu rozpoznaje – słusznie lub nie – sytuację zagrożenia i zaczyna działać na własną szkodę. To przykład paradoksalnego splotu stałości i zmiany: dążenie do obrony *status quo* wywołuje mobilizację, która zmienia podstawowe parametry całego układu i okazuje się autodestrukcyjna. Istotne wydaje się jednak, by również w myśleniu o ekscesach hiperprotekcji zachować wyczucie dynamicznego zmagania się przeciwieństw. Wyjście poza dialektykę owocuje często ujęciem monolitycznym i statycznym, jak w przypadku myślicieli układu zamkniętego, do których zaliczają się Jean Baudrillard czy Byung-Chul Han.

Autor *Przejrzystości zła* skupia się na fenomenach nadmiernej prewencji, czyli hiperimmunizacji, która jego zdaniem prowadzi ostatecznie do zniesienia mechanizmów obronnych. Krążące nad zglobalizowanym światem Widmo Tego Samego¹⁵ zapowiada ryzyko samozniszczenia.

¹²Esposito, Pojęcia polityczne, 39.

¹³Zob. Roberto Esposito, *Bios: Biopolitics and Philosophy*, tłum. Timothy C. Campbell (Lanham: University of Minnesota Press, 2008).

¹⁴Zob. Roberto Esposito, *Politics and Negation. Towards an Affirmative Philosophy*, tłum. Zakiya Hanafi (Cambridge: Polity 2019).

¹⁵Jean Baudrillard, *Przejrzystość zła: esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009), 74.

Ciało społeczne państw Zachodu niszczy własne mechanizmy obronne, nie wystawiając się na wirusa inności. Kulturowa homogenizacja i nasilanie się mechanizmów dezynfekcji i sterylizacji rodzi nowe patologie, których symptomem pozostaje terroryzm, niemniej podstawowym zagrożeniem wydaje się pożeranie własnych komórek, hamowanie rozwoju i wzrostu. Katastroficzną wizję implodującego systemu rozwinął na swój sposób Byung-Chul Han, filozof nadmiernej immunizacji, która prowadzi do zaniku inności i przechodzi w terror pozytywności. Wedle autora *Spółczeństwa zmęczenia* ostateczny triumf globalizacji to moment dokumentnej estetyzacji różnic i zablokowania witalizujących mocy negacji negacji. Miejsce infekcji, czyli zagrożeń patogenami przychodzącymi z zewnątrz, zajmują choroby nadwyżki i przeciążenia, czyli zawały. Nowa przemoc pozytywności, dająca o sobie znać przez wyczerpanie, nie wywołuje żadnej reakcji obronnej, a podstawowym zagrożeniem stają się „przejawy przemocy neuronalnej, która nie jest wirusowa, gdyż nie daje się sprowadzić do żadnej immunologicznej negatywności”¹⁶. Oba te ujęcia proponują holistyczne i monistyczne wizje¹⁷, w podobny sposób rozbrajają napięcie rodzące się na liniach jednostka–zbiorowość oraz to samo–inne¹⁸. Tym samym neutralizują potencjał problemowy, który oferują dialektyczne warianty filozoficznej immunologii.

Istnieją jednak komplikacje skłaniające nie tyle do znoszenia, ile do wysubtelniania gry różnic. Paradygmat oparty na rozróżnieniu „swój/obcy” znalazł się w kryzysie z różnych względów – impuls wyszedł również od strony nauk biologicznych. Nowe badania skłoniły do reformułowania dawnej koncepcji immunologicznego „ja”. Z jednej strony odkryto, że reakcja autoimmunologiczna jest ważną częścią fizjologii organizmu, z drugiej zaś, że rozpoznanie nieszkodliwych ciał obcych jako części organizmu pozostaje istotne dla zachowywania integralności i zdrowia¹⁹. Autoimmunologia i tolerancja podważyły szereg oczywistości, takich jak anatomiczna odrębność organizmu (który okazuje się częścią symbiotycznego układu) czy stałość odruchów defensywnych (nie obejmują one „dobroczynnych” wirusów i pasożytów). W nowym modelu system immunologiczny łączy ochronę, naprawę i rozwój. Nie tylko broni przed potencjalnymi zagrożeniami, ale także buduje i oczyszcza organizm oraz podtrzymuje wewnętrzną homeostazę²⁰. Nie zamykając nieustannego (pozbawionego syntezy) procesu dialektycznego, takie ujęcie pozwala lepiej ująć wpisana we wszelką tożsamość różnicę.

Warto zwrócić uwagę, że nowoczesne rozumienie odporności biologicznej wyłoniło się w związku z przemianami w myśleniu politycznym i społecznym. Pojęcie *immunitas* miało pierwotnie znaczenie prawnopolityczne, opisywało – jak już zaznaczyłem – zwolnienie z obowiązków społecznych (zwłaszcza podatków i służby wojskowej), najpierw zatem odnosiło się do ciała społecznego, a potem do fizycznego. Medycyna przyswoiła ten sposób myślenia, przyczyniając się do indywidualizacji ciała, czyli do pojmowania go jako samowystarczального systemu, który musi się bronić przed obcymi elementami. To podejście pozostawało zbieżne z nowoczesną ideą suwerenności jednostki oraz libe-

¹⁶Byung-Chul Han, *Spółczeństwo zmęczenia i inne eseje*, tłum. Rafał Pokrywka, Michał Sutowski (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2022), 23.

¹⁷Inge Mutsaers, *Immunological Discourse in Political Philosophy. Immunisation and its Discontents* (London, New York: Routledge, 2016), 97–101.

¹⁸Kluczowe dla refleksji o gościnności i autoimmunologii Jacques’a Derridy. Zob. Michał Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 208–227.

¹⁹Bartłomiej Świątczak, „System odpornościowy, ja immunologiczne. Wprowadzenie”, *Avant* 1 (2012): 216–217.

²⁰Thomas Pradeu, *Philosophy of Immunology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019): 9–11; Mutsaers, 48–50.

ralnym indywidualizmem²¹. Podawanie w wątpliwość tych ostatnich przekonań współgrało z kolei z kwestionowaniem immunologicznego rozumienia ciała – fikcji odrębnego układu zmagającego się z zewnętrznym zagrożeniem. W obu domenach równolegle odchodzono od koncepcji monadycznego podmiotu, porzucano logikę konfrontacji i militarną retorykę, zamiast tego przyjmowano podejście bardziej relacyjne, uwzględniające wzajemne powiązania między organizmem i środowiskiem oraz jednostką i zbiorowością. W ten sposób kruszył się nowoczesny paradygmat immunizacji, pozwalający scharakteryzować się przy użyciu dyspozytywów suwerenności, własności i wolności, czyli ujmując rzecz skrótowo, władania samym sobą i swobodnego dysponowania własnością²².

Ma to niebagatelny wpływ na redefinicję pojęcia podmiotu. Skoro czytelny podział na „swoje” i „obce” zanika na rzecz splotu funkcji i zależności, nie sposób wyodrębnić jednolitej bionomii organizmu żywego. Alfred I. Tauber twierdzi, że

z tego ekologicznego punktu widzenia nie może istnieć zawężona samodefiniująca się jednostka określana jako jaźń. Tak więc jeżeli odnieść się do całościowej ekologii układu odpornościowego – szerszego kontekstu obejmującego uniwersa percypujące i działające zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne – granice muszą pozostać otwarte, aby umożliwić swobodną wymianę między gospodarzem a jego otoczeniem²³.

Pojęcie jaźni musi ustąpić terminowi *self* (tłumaczonemu niekiedy jako *siebie*). Filozofia podmiotu nazywa w ten sposób specyficzną formę samoodnoszenia się – taką, która akceptuje własną nieprzejrzyistość, niesuwerenność i uwikłanie, która opiera się przymusowi dyskursywizacji i autoeksplicacji²⁴. Filozofia nauk przyrodniczych przedstawia odporne *self* jako proces, nieustanne wypracowywanie własnej definicji na bazie dynamicznych wzorów wyłaniających się w procesie obrony/ataku prewencyjnego²⁵. Sam Tauber proponuje szerokie spektrum tych upodmiotowień, tak zwane *punctual-elusive continuum*. Jego granice wyznaczają czysto hipotetyczne (a może nawet niemożliwe) *self* punktowe oraz *self* doskonale niepochwytnie²⁶, pomiędzy nimi zaś mieści się nieprzebrana mnogość praktyk i technik *s i e b i e*.

Immunologiczne fabuły

Paradoks immunizacji polega na tym, że ma ona chronić wspólnotę, ale może również ją osłabiać. Prócz ryzyka konfrontacji z obcym/wrogiem istnieje groźba nadmiernej izolacji, która wywołuje stagnację. „To, co chroni indywidualne i zbiorowe ciało, jest także tym, co uniemożliwia jego rozwój. Co więcej, tym, co po przekroczeniu pewnego punktu, niszczy je”²⁷. Ze

²¹Ed Cohen, *A Body Worth Defending: Immunity, Biopolitics, and the Apotheosis of the Modern Body* (Durham: Duke University Press, 2009).

²²Mikołaj Ratajczak, „Poza paradygmat immunizacji: biopolityka w projekcie filozoficznym Roberta Esposito”, *Praktyka Teoretyczna* 3 (2011): 178.

²³Alfred I. Tauber, „Od immunologicznego ja do działania moralnego. Komentarze”, *Avant* 1 (2012): 314.

²⁴Roma Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych* (Kraków: Universitas, 2015), 14–18.

²⁵Moira Howes, „The Self of Philosophy and the Self of Immunology”, *Perspectives in Biology and Medicine* 42 (1998): 127.

²⁶Alfred I. Tauber, *The Immune Self: Theory or Metaphor* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 135–136.

²⁷Esposito, *Pojęcia polityczne*, 100.

względem na tę lecząco-trującą moc można zaryzykować twierdzenie, że logiką immunizacji jest *phármakon*. Naruszenie kruchej dialektyki stałości i zmiany prowadzi albo do neolatryi, czyli niepoahamowanego kultu nowości, albo do neofobii. Zmiana, jak pisze A. David Napier,

jest z konieczności niebezpiecznym procesem. Społeczeństwo może nie tylko, jak obawia się wielu intelektualistów, kontrolować nasze działania z bezwzględną precyzją, próbuje też ograniczać ciągłą i nieograniczoną transformację. Innymi słowy, hamujące tendencje kulturowe istnieją nie tylko po to, by nas zniewolić, ale również po to, aby chronić nas przed niekontrolowanym wzrostem, którego biologicznie możemy być świadkami w każdym guzie²⁸.

Historie społeczeństw układają się w opowieści o zachwianej równowadze lub o dominacji jednego z członów tej opozycji, o stagnacji i śmierci lub ewolucji i gwałtownej przemianie. To, co przedstawiliśmy powyżej szkicowo w kategoriach *stricte* synchronicznych, po przetransponowaniu na oś czasu staje się podstawą immunologicznych fabuł. Diachroniczne ujęcia proponuje niemal każdy z przywoływanych tu myślicieli. Zwykle przedstawiają oni zachodnią nowoczesność jako epokę ograniczania mutacji społecznych i rosnącej niezdolności do kontaktowania się z tym, co inne, do zastępowania komunikacji konfrontacją. W tej perspektywie wyjaśnia się zarówno triumfy nacjonalizmów i politycznych ekstremizmów, jak i rosnącą obsesję na punkcie bezpieczeństwa, w imię którego konfiskowane są indywidualne swobody. Esposito proponuje wręcz zapomnieć o tradycyjnych charakterystykach *modernitas*, takich jak „sekularyzacja” czy „racjonalizacja”, i przedstawia dzieje Zachodu w kategoriach postępów immunizacji. W ich toku jednostka staje się „absolutnym” indywiduum (wyodrębnionym ze zbiorowości i zabezpieczonym przed relacją z innymi), a *communitas* traci swoje sensotwórcze moce. „Absolutyzm”, oznaczający dosłownie oderwanie i wykorzenienie, staje się ukrytym przeznaczeniem epoki²⁹.

Najciekawszą wielką narrację zbudował jednak filozof korzystający z immunologicznego słownika na własnych zasadach. Peter Sloterdijk, bo o nim mowa, rozróżnił trzy typy zsynchronizowanych systemów immunizacyjnych: biologiczny, społeczno-kulturowy oraz symboliczny. „Ponad zautomatyzowaną i nieświadomą podstawą biologiczną – pisze w *Musisz życie swe odmienić* – wznoszą się mechanizmy pomagające radzić sobie odpowiednio z obcymi i agresorami oraz ze zdarzeniami losowymi i śmiercią”, czyli zapewniające poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego oraz względną trwałość obrazu świata, „kompensację oczywistości śmierci i ponadpokoleniową trwałość norm”³⁰. Chodzi po pierwsze o systemy solidarności (w rodzaju gościnności) i ich rozszerzenia (systemy prawne), po drugie zaś o religie i kultury³¹.

Nie ma tu miejsca, by omawiać dwa rozbudowane konteksty, w jakich pojawia się refleksja immunologiczna Sloterdijka: teorię antropotechniki, czyli badania zmiennych historycznie form ludzkiej samodyscypliny i praktyk autoformatowania, oraz teorię sfer, tych „form przestrzeni wy-

²⁸A. David Napier, *The Age of Immunology. Conceiving a Future in an Alienating World* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 101–102.

²⁹Roberto Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, tłum. Timothy C. Campbell (Stanford: Stanford University Press, 2010), 12–13.

³⁰Peter Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. Jarosław Janiszewski, Arkadiusz Żychliński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 14–15, 625.

³¹Peter Sloterdijk, *After God*, tłum. Ian Alexander Moore (Cambridge: Polity Press, 2020), 191–192.

posażonych w efekt immunosystemowy³², chroniących przed niebezpieczeństwami zewnątrz, a przybierających nader różnorodne formy (od jaskiń, domów i miast po narody, wspólnoty religijne czy współdzielone światopoglądy). Przywołajmy jedynie opowiadaną przez filozofa fabułę immunologiczną. Otóż nowoczesność miała być okresem rozpisanej na stulecia katastrofy. Epoka poświeceniowa mnożyła racjonalne wyjaśnienia świata, odczarowując go, co w kategoriach immunologicznych oznaczało nadwątlanie kompensacyjnych systemów symbolicznych (religijnych i metafizycznych). Ich miejsce zajmowała czysta zewnętrzność, eksponowana przez procesy globalizacji (w toku których okazało się, że nie żyjemy wewnątrz sfery, lecz na jej powierzchni). W końcu doszło do całkowitego zmierzchu odporności. W wokabularzu sferologicznym Sloterdijka przedstawia go jako rozpad socjalnych makrosfer, ich pluralizację oraz wejście w stadium „piany”; społeczeństwo zmienia się w „agregat mikrosfer różnej wielkości (pary, rodziny, przedsiębiorstwa, stowarzyszenia)”³³. Zadaniem filozofii jest badanie poznawczych, etycznych i politycznych konsekwencji tego stanu rzeczy, a także projektowanie możliwych działań. Jeśli idzie o to ostatnie, autor *Pogardy mas* ponawia wezwanie do sporządzenia nowego „rachunku koimmunarnego”, czyli zbilansowania strat i wspólnotowych zysków³⁴, a nawet nawołuje do refleksyjnego ko-immunizmu, czyli ustanowienia uniwersalnej „makrostruktury immunizacji globalnych”³⁵.

W tej perspektywie i przy użyciu przywołanych powyżej gier pojęciowych próbowałem niedawno zinterpretować *Unicestwianie* Michela Houellebecqa³⁶. Sferologia, dająca się czytać jako „genealogia poczucia solidarności”³⁷, pozwala dostrzegać w różnych praktykach wspólnotowych przyrodzony zmysł współpracy, a jednocześnie uwyrażnia wszystko, co go ogranicza lub czyni nieskutecznym. Francuski pisarz daje sugestywny obraz świata, w którym współ-kruchłość i współ-izolacja uniemożliwiają uzyskanie poczucia bezpieczeństwa i prawdziwej międzyludzkiej bliskości. Można by jednak postawić pytanie ogólniejsze: jaką funkcję w tym układzie pełni literatura? Czy jej rola sprowadza się do stawiania epokowych diagnoz (co czyniłoby z niej rodzaj niedogmatycznej symptomatologii)? A może działa na inny jeszcze sposób? Czy przynależąc, wraz z innymi praktykami kulturowymi, do sfery symbolicznej, stymuluje lub osłabia społeczne mechanizmy odpornościowe? Czy sama nie snuje aby wielkich fabuł immunologicznych?

Literackie strategie odpornościowe: sześć hipotez

Od razu zaznaczmy: nie chodzi ani o wskazywanie dzieł, koncepcji i nurtów zainspirowanych kryzysami odporności (takimi jak pandemiczne³⁸), ani o badanie literatury w kluczu tematycznym, jako przedstawień tematów zdrowia zbiorowego (dotyczy to zwłaszcza *science fiction*, ale

³²Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, tłum. Olivier Mannoni (Paris: Hachette Littératures, 2002), 31.

³³Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphérologie plurielle*, tłum. Olivier Mannoni (Paris: Hachette Littératures, 2002), 52.

³⁴Sloterdijk, *After God*, 192.

³⁵Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić*, 629.

³⁶Jerzy Franczak, „Komunikacja i koimmunizacja. Wokół *Unicestwiania* Michela Houellebecqa”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 4 (2024): 42–49.

³⁷Przemysław Wiatr, Peter Sloterdijk – ćwiczenia z prowokacji (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2024), 123.

³⁸Np. Elizabeth Outka ukazuje, jak grypa „hiszpanka” z 1918 r. wpłynęła na literaturę modernistyczną – fragmentaryczna estetyka Virginii Woolf po T.S. Eliota miałyby stanowić pokłosie pandemicznych lęków. Elizabeth Outka, *Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature* (New York: Columbia University Press, 2019).

nie tylko³⁹), ani nawet o analizowanie interferencji dyskursów immunologicznych i poetologicznych⁴⁰. Chodzi o próbę przeformułowania podstawowych zagadnień literaturoznawczych w tym względnie nowym wokabularzu.

Zacznijmy od najprostszych twierdzeń: literatura to jedna z praktyk symbolicznych, wpisująca się w przenikający całe ciało społeczne proces, który stwarza, (re)definiuje i ożywia wspólnoty, a jednocześnie umożliwia konstytuowanie się podmiotów. Bierze ona aktywny udział w dialektyce immunizacji i komunizacji, których wzajemna negacja jest, jak pisze Esposito, „źródłem wszelkiej witalności, zarówno bowiem zbiorowości, jak i jednostki ustanawiają się poprzez negowanie tego, co je neguje”⁴¹. Spróbujmy rozbić ten proces na ruchy o konkretnych wektorach – i zilustrujmy je prostymi przykładami z nowoczesnej literatury.

1. Literatura neguje zbiorowość w imię jednostki albo neguje jednostkę w imię zbiorowości

Z jednej strony mamy tu dyskurs i praktykę wspólnotowych powinności, czyli zobowiązań – zależnie od wariantu – wobec narodu, wspólnoty religijnej lub obywatelskiej, grupy etnicznej lub klasy społecznej. Trwa tutaj alternacja postaw romantycznych i pozytywistycznych, dochodzi do przesuwania akcentów, przebudowywania wielkich narracji, przeformułowywania strategii politycznych, niemniej dominuje etyka służby i deprecjacja tego, co jednostkowe. Dzieje się tak w narracjach bohatersko-insurekcyjnych, martyrologicznych i mesjańskich, a także lojalistyczno-społecznikowskich i rewolucyjnych, rozwijanych tak przez modernizm zachowawczy, jak i awangardę. W sposób oczywisty sprzyjają im okresy zagrożenia dla ciała zbiorowego, czyli zamętu i wojny – kulminujący w nich XX-wieczny romantyzm to po prostu narzucający się język posłannictwa – a osłabiają momenty pokoju i społecznego odprężenia. Schemat ten ciekawie komplikuje opcja rewolucyjno-kolektywistyczna, która utrzymuje podobne hasła („jednostka – zerem, jednostka – bzdurą”!) w okresach względnego ładu społecznego, postrzeganego jednak w kategoriach walki klas.

Po drugiej stronie sytuują się zaciekli obrońcy indywiduum, kojarzeni zwykle z wysokim modernizmem, dążący do wyrwania jednostki z niewoli społecznych wzorów zachowań, sfingowanych wartości i nieautentycznych tożsamości, spreparowanych światobrazów, zbiorowych wiar i obłądów. Ta strategia odpornościowa streszcza się w zuchwałym projekcie Witolda Gombrowicza, by „utwierdzić się w *ja* wbrew wszystkiemu”, a zwłaszcza wbrew epoce, która ponawia „surowe upomnienia: jesteś niczym, zapomnij o sobie, żyj innymi”⁴². Jak pamiętamy, ta obrona indywiduum wymuszała ciągłe dystansowanie się od wywłaszczających sił – nie bez przyczyny natychmiast po czterokrotnym powtórzeniu „*ja*” autor *Dziennika* zabiera się do wertowania prasy londyńskiej, by wejść z nią w żarliwą polemikę. Niekończąca się wojna – oto sposób bycia podmiotu zrzucającego z siebie wspólnotowy *munus*.

³⁹Glyn Morgan, „New ways: the pandemics of science fiction”, *Interface Focus* 11 (2021); Ronald De Rooy, Monica Jansen, „Immunity and Community in Italian War Novels Set in Afghanistan”, *Configurations* 3 (2017): 373–392.

⁴⁰Huiming Liu opisuje w tym trybie immunologiczne wątki w eseistyce T.S. Eliota i postkolonialne mutacje tej problematyki w pisarstwie J.M. Coetzee. Zob. Huiming Liu, „Immunological Poetics and Postcolonial Echoes: Traversing the Medical Narratives From T.S. Eliot to J.M. Coetzee”, *Literature Compass* 1 (2025), <https://doi.org/10.1111/lic3.70017>.

⁴¹Ratajczak, 177.

⁴²Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 98–99.

2. Literatura inscenizuje paradoksy podwójnej (wielokrotnej) negacji

Każdy z przedstawionych wyżej ruchów pozwala się opisać jako podwójna negacja, czyli: „w imię jednostki literatura neguje zbiorowość, która neguje jednostkę” itd. Gdzieś w tle majaczy *regressus ad infinitum* („...neguje jednostkę, która neguje zbiorowość”, itd.), będący znakiem rozpętanej gry przeciwieństw. Język immunologiczny, którym operujemy, uwrażliwia na to sprzężenie, na jego konsekwencje i skutki uboczne. Próby podporządkowania jednostki zbiorowości rodzą nieuświadomiane lub negowane emocje; agresja i autoagresja, żal i melancholia towarzyszą mobilizacjom i metamorfozom, autoperswazjom i samopochówkom (gdy zmobilizowane do działania „ja” dzisiejsze uśmierca swoje wczorajsze wcielenie). Nawet w najbardziej schematycznych utworach (np. liryki tyrtejskiej, socrealizmu czy realizmu antysocjalistycznego) obecne są one na zasadzie symptomów.

Niezależnie od splotu tych sprzecznych afektów negowanie tego, co neguje to, co negujące itd., buduje perspektywę powielających się odbić i zwielokrotnia na zasadzie *mise en abyme* obraz tego, co miało podlegać anihilacji. To samo dotyczy literatury, która przedstawia się jako antropologia albo polityka mocnego podmiotu, a która ujawnia głębokie uzależnienie od własnej negatywności – choćby od owej wspólnoty narodowo-religijnej, która próbuje „ukłęknać” krnąbrną jednostkę (jak w *Wariacjach pocztowych* Kazimierza Brandysa), a która okazuje się nieodzowna dla autopojetycznych gestów⁴³.

Literatura podtrzymuje więc przy życiu szereg tematów i „przeklętych problemów” nie tylko w ten sposób, że je celowo podejmuje, lecz dlatego, że umożliwia im trwanie w postaci dialektycznego tła. Są one obecne *per negationem* na wielu piętrach immunizacji i komunizacji. Sens dzieła wydaje się przez to trudny do ustabilizowania – w krytykującym „pogrobowców minionej epoki” produkcyjniaku negowany obraz niedostosowanej lub wrogiej jednostki może brać górę nad pochwałą kolektywu, a najbardziej płomienna apologia zanarchizowanej jednostki może być podszyta tęsknotą za (negowanym) horyzontem wspólnotowym. Nie wszystko to trzeba oczywiście sprowadzać do symptomów i nie zawsze musi chodzić o proste przeciwstawienie liczby pojedynczej i liczby mnogiej – literatura jest przecież jednym z najsubtelniejszych narzędzi celowej problematyzacji świata psychicznego i społecznego.

3. Literatura ukazuje lub prowokuje komplikacje i neutralizacje procesów immunizacji/komunizacji

Uogólniając powyższe wywody, można by rzec, że istnieją dwa warianty rozpuszczenia się indywiduum w zbiorowości, utopijny i dystopijny, i że są one połączone odwróconą symetrią z dwoma wariantami walki jednostki o własne prawa. Ujęciom utopijnym (dobra zbiorowość wchłaniająca nieszczęśliwe i wyalienowane jednostki) towarzyszą pejoratywne przedstawienia jednostki odmawiającej wejścia do kolektywu, natomiast ujęciom dystopijnym (zła zbiorowość niszcząca szczęście i autonomię jednostek) – pozytywnie waloryzowane obrazy jednostki walczącej o wolność i prawo do samostanowienia. Niemniej, na przekór pokusie tego rodzaju chiazmatycznych figur, literatura celuje w konstruowaniu układów złożonych, asymetrycznych lub niestabilnych.

⁴³Za metaforę kondycji jednostki można też uznać obłęzenie – jej uproszczoną wersję przynoszą ukazane w Kropce nad Ypsylonem zmagania Schematu z Wyjątkiem Czułym. Znamienne jest to, że zniszczenie jednego wiąże się z zagładą drugiego, co w dziwnym, alegorycznym poemacie Edwarda Stachury zostaje oddane przy pomocy figur atomowej apokalipsy.

Nie chodzi oczywiście jedynie o dzieła utopijne czy dystopijne w sensie gatunkowym – choć nietrudno znaleźć przykłady wygrywania maksymalnej ambiwalencji, od *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema czy *Wyspy* Aldousa Huxleya po trylogię *MaddAddam* Margaret Atwood – lecz o rozmnożenie pytań, które zaburzają klarowność podziałów i kryteria wartościowania. Czy ciało społeczne jest zwarte, czy rozproszone? Pojedyncze czy mnogie? Jednorodne czy wielorakie? Czy zaciera różnicę, którą wnoszą jednostki, czy ją inkorporuje i samo podlega zmianie? A może ta relacja nie mieści się w schematach całości i części, alienacji i dezalienacji? Podobne komplikacje pojawiają się po stronie myślenia i pisanie podmiotu. Nawet przywołany powyżej początek *Dziennika*, pomimo siły podmiotowej asercji, wikła się w paradoksy deiksy (na jaki podmiot wskazuje zaimek „ja”?), hipostazy (czy istnieje esencja tego podmiotu?) i iterowalności (czy on się czasuje, czy wtorkowe „ja” jest tożsame z poniedziałkowym?). Problematyzowane przez literaturę „ja” często okazuje się uwikłane, relacyjne i zdecentrowane, oscyluje w stronę „siebie”, a niekiedy zbliża się do krawędzi zaniku. Towarzyszy temu potęgowanie się zwątpienia: czy jednostka nie jest aby funkcją tego, co społeczne? Czy nie jest aby efektem działań dyscyplinarnych, sumą zinternalizowanych nakazów i zakazów? A co, jeśli stanowi byt abstrakcyjny, wieszak na role i tożsamości? Dodajmy, że dotyczy to tyleż ról społecznych, co płciowych: „odporność-jako-obrona”, działająca na zasadzie autoimmunizacji, przejawia się w mechanizmach wytwarzania kobiecości i męskości, wprawianiu w ruch systemu różnic i kreowaniu zagrażających form odmiennej (w rodzaju dyskursu zniewieściałości⁴⁴).

Komplikowanie relacji, którą filozoficzna immunologia lokuje w sercu życia społecznego, prowadzi do znaczących korekt. Na przykład samostanowienie podmiotu okazuje się uwarunkowane i mocno problematyczne, wolność zaś staje się mocą jednoczącą, dezindywiduującą. Dla Esposito jawi się ona „jako relacja i w relacji: dokładne przeciwieństwo jednostkowej autonomii i samowystarczalności”⁴⁵. Jest „wewnętrznym zewnętrzem wspólnoty – tą jej częścią, która opiera się immunizacji, nie identyfikuje się ze sobą, pozostaje otwarta na różnicę”⁴⁶. To, co myśliciel zawiera w formułach ogólnych, pozostaje materią literackich rekonstrukcji i dekonstrukcji. Komplikacja przechodzi w neutralizację, gdy gra przeciwieństw znosi się na chwilę, gdy napięcie między członami dyktomii podlega redukcji albo momentalnemu unieważnieniu – choćby za sprawą odwracania schematów, generowania inkongruencji i eksploatawania najróżniejszych form komizmu.

Stawką fabularnych, tekstowych i językowych gier pozostaje coś więcej aniżeli ustanowienie jednostki w opozycji do zbiorowości lub umocnienie zbiorowości kosztem jednostki, a nawet więcej niż uzyskanie wglądu w ich życiодajny splot, czyli w dynamikę wielokrotnego stwarzania poprzez negocjowanie. Komplikowanie obrazu tej relacji prowadzi do przemieszczania opozycji (własne/cudze, wytworzone/narzucone, autentyczne/fałszywe, prywatne/publiczne) konserwowanych przez inne społeczne dyskursy. W ten sposób literatura staje się formą działania wplątaną we fluktuacje systemów społecznych.

⁴⁴W tych kategoriach Tomasz Kaliściak przedstawia projekt biopolityczny męskości. Zob. tegoż, *Płeć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku* (Warszawa, Katowice: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 11–19.

⁴⁵Esposito, *Pojęcia polityczne*, 87–88.

⁴⁶Esposito, *Pojęcia polityczne*, 93.

4. Literatura uzgadnia swoją immunologię z systemowymi mechanizmami odpornościowymi lub konfrontuje się z nimi

Odporność opisywano poza kluczem tematycznym – jako metaforyczną przestrzeń literackiej autorefleksji. Johannes Türk zauważył, że wielu pisarzy (od Jeana-Jacques’a Rousseau po Marcela Prousta i dalej) postrzegało pisanie w kategoriach szczepienia ochronnego; na tej podstawie zdefiniował on literaturę jako wspólnotową instytucję immunologiczną, która „oferuje formy wystawiające na próbę i wywołujące konflikty w celu zapewnienia ochrony przed nimi”⁴⁷. Zbliżył się w ten sposób do znanego ujęcia retoryki jako formy oporu, gdzie oryginalne strategie komunikacyjne mogą chronić jednostki i grupy przed manipulacją czy propagandą⁴⁸. Warto jednak rozszerzyć tego typu myślenie poza model symbolicznej prewencji.

Taki eksperyment zaproponował Przemysław Czapliński, który połączył z pojęciami immunologicznymi rozumowanie w kategoriach „hormonów społecznych” i wyróżnił różne typy zbiorowej odporności, a także różne rodzaje literackich interwencji w odmiennych układach społeczno-politycznych. Immunologia totalitaryzmu osiąga homeostazę za cenę destrukcji społeczeństwa, a dystopijni wizjonerzy ostrzegają przed zagrożeniami polityki szczęścia (Aldous Huxley) lub nienawiści (George Orwell), które likwidują odpowiednio zdolność do walki i do budowania więzi. Immunologia demokracji liberalnej – zwłaszcza w krótkiej międzyepoce „końca historii” – zamienia się w immunosupresję, gdyż w świecie przemienionym w rynek pracy i gigantyczny park rozrywki nie ma wyraźnych zagrożeń. Z kolei immunologia neoliberalna podejmuje podstawowe mechanizmy społeczeństwa dyscypliny, by przenieść je do modelu społeczeństwa osiągnięć, zmienia nakazy i zakazy w zachęty i możliwości. Literatura w tych dwóch ostatnich układach poszukuje (czerpiąc z tradycji, podejmując historyczne utopie i strategie buntu) nowego typu równowagi hormonalnej i odpornościowego balansu. Przykłady, które przywołuje badacz, ilustrują tezę, że „aby demokracja nie została pożarta przez kapitalizm i/lub nie przekształciła się w autorytaryzm, konieczne jest dobrowolne osłabienie jednostkowego układu odpornościowego i zrobienie miejsca dla społecznych ciał obcych”⁴⁹. Literatura próbuje przekształcać dynamikę ekskluzji i inkluzji, zmieniać reguły liczenia grup mniejszościowych i wspólnot oporu w rachunku komunitarnym.

Wydaje się to zbieżne z rozpoznaniem Donny Haraway, która postrzega współczesny układ odpornościowy jako rodzaj biopolitycznej mapy, umożliwiającej rozpoznawanie siebie w sieci społecznych różnic, czyli „utrzymywanie granic tego, co może zostać uznane za «ja» [*self*] i «inne» [*other*] w kluczowych sferach normy i patologii”⁵⁰. Interesujące nas obszary – stanowiące dla literatury uprzywilejowane pole eksploracji – rozpościerają się poza schematem prostej konfrontacji. Odporność daje się bowiem, jak pisze filozofka, postrzegać w terminach współdzielonych specyficzności (*shared specificities*). Pod tym pojęciem parasolowym mieszczą się „półprzepuszczalne «ja», zdolne do interakcji z innymi (ludzkimi i nieludzkimi, wewnętrznymi i zewnętrznymi), lecz zawsze z określonymi

⁴⁷Johannes Türk, „L’Immunité de la littérature: Introduction”, *Acta fabula* 7 (2024), <http://www.fabula.org/acta/document18395.php>.

⁴⁸Charles Paine, *The Resistant Writer: Rhetoric as Immunity, 1850 to the Present* (Albany: State University of New York Press, 1999).

⁴⁹Przemysław Czapliński, „Kłopoty z równowagą. O immunologii, polityce i francuskiej literaturze XXI wieku”, *Teksty Drugie* 4 (2024): 120.

⁵⁰Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991): 204.

konsekwencjami; usytuowane możliwości i niemożliwości indywidualizacji oraz identyfikacji; częściowe fuzje i zagrożenia⁵¹. W tym kadrze literatura nie jest przedstawieniem czy diagnozą, lecz specyficzną aktywnością społeczną, współodpowiedzialną za kreowanie wzorów bycia oraz sposobów i kierunków działania, kształtowanie wyobraźni zbiorowej i kreślenie horyzontów oczekiwań.

Sięgnijmy po prosty przykład. Jeżeli immunologia filozoficzna definiuje kulturę jako „zestaw środków prewencyjnych (norm, praw, praktyk, ćwiczeń, reguł, zaleceń itp.), których zadaniem jest neutralizacja znanych danej kulturze zagrożeń”⁵², to w sposób ewidentny literatura bierze udział we wskazywaniu lub/i powoływaniu do życia owych zagrożeń. Nawet jeżeli kreuje ona przyszłość, która nie nadchodzi – buduje więc swoiście przeciwcelowe układy odpornościowe – to należy pamiętać, że niezrealizowane przyszłości również mają wpływ na to, co teraźniejsze. Percepcja „dziś” wiąże się przecież z wizją jutra, „antycypowane wizje przyszłości – jak pisze Justyna Tabaszewska – kształtują nasze zachowania w teraźniejszości”⁵³. Rozdźwięk między przyszłością antycypowaną a tą, która faktycznie zaistniała, rodzi aktywne „różnice afektywne”⁵⁴, ale również te przeszłe przyszłości, które pozostały w sferze fikcji, istnieją w formie afektywnych faktów. „Każde wydarzenie, które może nadejść, ale które nie nadeszło – powiada badaczka za Brianem Massumim – pozostawia po sobie nierozładowany nadmiar. Ten nadmiar kształtuje to, jak postrzegamy teraźniejszość, a wraz z nią – przeszłość”⁵⁵. Literatura może zarówno wspomagać władzę ontologiczną (*ontopower*), z jej afektywną mobilizacją, prewencją i preempcją⁵⁶, jak i próbować ją rozbroić, ale niezależnie od tego, czy dostosowuje się do dominujących systemów immunologicznych, czy działa przeciwko (na przekór) nim, pozostaje ich istotną i aktywną częścią.

5. Literatura kreuje i podtrzymuje relacje między odpornością, odpowiedzialnością, odpowiedzialnością i opowiadalnością

Sposób funkcjonowania literatury można wiązać tyleż z leczeniem (przepracowywaniem traum), co z profilaktycznym wspieraniem rezyliencji. Tabaszewska proponuje, by traktować ją jako „przestrzeń ćwiczenia i umacniania zbiorowej odporności”⁵⁷. Na obecnym etapie naszych rozważań możemy tę propozycję rozszerzyć. Aby to uczynić, skorzystajmy z polisemii czasownika „odeprzeć”, który oznacza prymarnie „zmusić siłą do cofnięcia się, odrzucić, odepchnąć kogoś lub coś, obronić się przed napaścią”, a sekundarnie „udzielić odpowiedzi, odrzec”. To drugie znaczenie wykracza poza czysto defensywną ramę; w grę wchodzi już nie tylko odpieranie ataku lub argumentu, lecz zwykły udział w konwersacji – ten, który opisują formy „odparł(a)”, wszechobecne w akompaniamencie dialogowym. Odporność wiązałaby się zatem z odpowiedzialnością jednostki (doskonalenie wzorów ekspresji, pozostawanie w reaktywnym sprzężeniu z zewnętrzem) i zbiorowości (reagowanie na to, co idiomatyczne, utrzymywanie kontaktu z innością), a także ze wspólnotową i podmiotową odpowiedzialnością (siecią zobowiązań etycznych i rela-

⁵¹Haraway, 225.

⁵²Wiatr, 122.

⁵³Justyna Tabaszewska, *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2022), 23.

⁵⁴Tabaszewska, 38.

⁵⁵Tabaszewska, 28.

⁵⁶Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2021).

⁵⁷Tabaszewska, 69.

cji troski). Nie sposób jej również oddzielić od nieustannego testowania granic opowiadalności tego, co pojedyncze i mnogie, egzystencji i współzamieszkiwanego świata.

W refleksji antropologicznej Sloterdijka człowiek to technopoetyczne zwierzę, którego kondycja zasadza się na ekstatycznym sposobie życia, czyli na oswojaniu zewnątrz przy użyciu techniki i mowy. „Przychodzenie na świat” wiąże się nieodłącznie z „przychodzeniem do języka”, a oswojanie niehumanistycznego czy „monstrualnego Zewnątrz” odbywa się właśnie dzięki językowej mediacji. W epoce cyfrowej – jak dopowiada Sjoerd Van Tuinen – „kompozycje piśmienne (*Schriftsätze*) technologii rozwijają się poza tłumaczeniem i nie generują już oswojania (*Anheimelungen*) ani nie czynią świata przyjaznym. Przeciwnie – poszerzają zakres zewnętrzności i tego, co nieprzyswajalne”⁵⁸. W tej sytuacji rola literatury może podlegać przedefiniowaniu. Nowoczesność obstawiała wyrażanie niewyraźnego i poszukiwanie „brakującego słowa”, rozpoznawanie ograniczeń antropocentryzmu i poszukiwanie dostępu do rzeczywistości *in crudo*, do drobin doświadczenia i atomów duszy, dziś natomiast istotniejsze okazują się podtrzymywanie antropotechnicznego ćwiczenia, etyczny apel i oswojanie świata, który stał się obcy.

6. Literatura uwewnętrznia procesy immunizacji i komunikacji

Fraza o „świecie, który stał się obcy” pojawia się w pamiętnej definicji groteski Wolfganga Kaysera, co każe zwrócić uwagę na jeszcze jedną płaszczyznę immunologicznej analizy. Otóż w jej kategoriach dałoby się przeformułować rozpoznania poetyki historycznej. Definicje literatury, formujące jej rozumienie dyskursy i konwencje odbioru, system genologiczny, zasady *decorum* i dominujące poetyki, podlegają nieustannym zmianom, które działają na zasadach akcji–reakcji oraz unifikacji–dyferencjacji. Dzieje form literackich układają się w opowieści o ich kodyfikacji i dekodyfikacji, strukturalizacji i destrukuralizacji, konsolidacji i rozpadzie, przez co przypominają jako żywo wielkie fabuły immunologiczne. Gramatyzowanie się największych poetyk na konkretnych etapach rozwoju daje się przyrównać do literackiej komunikacji, a działalność rewolucjonistów oraz poszukiwaczy form bardziej pojemnych to rodzaj praktyk immunizacyjnych, zwalniających od powinności wobec systemu i służących ochronie indywidualnego projektu pisarskiego.

W tym kontekście łatwo byłoby też przedstawić specyfikę konkretnych technik i figur. Na przykład parodia – której rola, jak wiadomo, pozostaje kluczowa i dla narodzin wielkich form (powieści), i dla sporu programowego oraz międzypokoleniowego – byłaby witalizującą reakcją obronną (negacją tego, co neguje), a pastisz, jako forma rekreacyjna, komunikacyjną próbą odzyskania tego, co utracone w wyniku negacji albo próbą wyhamowania dialektycznych procesów. Perspektywa ta skłania też do snucia refleksji natury ogólnej. Można na przykład dywagować, czy modernizm był formacją wspierającą procesy odpornościowe (immunizacyjne), a postmodernizm próbował wyjść poza ten paradygmat i operować w przestrzeni postimmunologicznego złuzowania i „przeboleń” (czyli „powrotu do zdrowia” w sensie nietzscheańsko-vattimowskim), podczas gdy awangarda, którą tak różnie umiejscawia się w tej konstelacji, pracowała na rzecz wzmożenia gwałtowności procesów dialektycznych, deklarując cele rewitalizujące, wywołując natomiast nieprzewidywalne komplikacje, a niekiedy neutralizacje.

⁵⁸Sjoerd Van Tuinen, „Transgenous Philosophy: Posthumanism, Anthropotechnics and the Poetics of Natal Difference”, w: *In Medias Res. Peter Sloterdijk's Spherological Poetics of Being* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 56.

Powyższe uwagi grzeszą lapidarnością i ogólnikowością, nie są też zapewne wolne od uproszczeń i ryzykownych skoków myśli. Jest to pochodną eksperymentalnego trybu myślenia: idzie wszak o przybliżenie terminologiczne obejmujące wszystkie obszary badania literatury. Mam nadzieję, że ten wstępny rekonesans może kogoś zachęcić do polemiki lub do dalszych badań, a korzyści płynące z transferu słownika immunologicznego na literaturoznawstwo będą co najmniej równoważyć potencjalne szkody.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Where Are We Now? : The Epidemic as Politics*. Tłum. Valeria Dani. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2021.
- Baudrillard, Jean. *Przejrzystość zła: esej o zjawiskach skrajnych*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009.
- Bird, Greg. *Containing Community. From Political Economy to Ontology in Agamben, Esposito, and Nancy*. Albany: State University of New York Press, 2016.
- Butler, Judith. „Capitalism Has Its Limits”. *Verso Blog* 30.03.2020. <https://www.versobooks.com/blogs/4603-capitalism-has-its-limits>. Dostęp 11.03.2025.
- Cohen, Ed. *A Body Worth Defending: Immunity, Biopolitics, and the Apotheosis of the Modern Body*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Czapliński, Przemysław. „Kłopoty z równowagą. O immunologii, polityce i francuskiej literaturze XXI wieku”. *Teksty Drugie* 4 (2024): 108–121.
- De Rooy, Ronald, Monica Jansen. „Immunity and Community in Italian War Novels Set in Afghanistan”. *Configurations* 3 (2017): 373–392.
- Di Cesare, Donatella. *Un virus souverain. L'asphyxie capitaliste*. Paris: La Fabrique Editions, 2020.
- Esposito, Roberto. *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Tłum. Timothy C. Campbell. Lanham: University of Minnesota Press, 2008.
- – –. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Tłum. Timothy C. Campbell. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- – –. *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*. Tłum. Katarzyna Burzyk, Mateusz Burzyk, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Teresa Ugniewska-Dobrzańska, Magdalena Wrańska. Kraków: Universitas, 2015.
- – –. *Politics and Negation. Towards an Affirmative Philosophy*. Tłum. Zakiya Hanafi. Cambridge: Polity, 2019.
- Franczak, Jerzy. „Komunikacja i koimmunizacja. Wokół Unicestwiania Michela Houellebecqa”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 4 (2024): 42–49.
- Gombrowicz, Witold. *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Han, Byung-Chul. *Spółczesność zmęczenia i inne eseje*. Tłum. Rafał Pokrywka, Michał Sutowski. Warszawa: Krytyka Polityczna 2022.
- – –. *The Palliative Society: Pain Today*. Cambridge, Oxford: Polity Press, 2021.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Howes, Moira. „The Self of Philosophy and the Self of Immunology”. *Perspectives in Biology and Medicine* 42 (1998): 118–130.
- Kaliściak, Tomasz. *Płeć Pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa, Katowice: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Kłosiński, Michał. *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Krastew, Iwan. *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.
- Liu, Huiming. „Immunological Poetics and

- Postcolonial Echoes: Traversing the Medical Narratives From T.S. Eliot to J.M. Coetzee". *Literature Compass* 1 (2025). <https://doi.org/10.1111/lic3.70017>.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2021.
- Morgan, Glyn. „New ways: the pandemics of science fiction”. *Interface Focus* 11 (2021). <https://doi.org/10.1098/rsfs.2021.0027>.
- Mutsaers, Inge. *Immunological Discourse in Political Philosophy. Immunisation and its Discontents*. London, New York: Routledge, 2016.
- Napier, A. David. *The Age of Immunology. Conceiving a Future in an Alienating World*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Outka, Elizabeth. *Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press, 2019.
- Paine, Charles. *The Resistant Writer: Rhetoric as Immunity, 1850 to the Present*. Albany: State University of New York Press, 1999.
- Pradeu, Thomas. *Philosophy of Immunology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Ratajczak, Mikołaj. „Poza paradygmat immunizacji: biopolityka w projekcie filozoficznym Roberta Esposito”. *Praktyka Teoretyczna* 3 (2011): 173–186.
- Sendyka, Roma. *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Universitas, 2015.
- Sloterdijk, Peter. *After God*. Tłum. Ian Alexander Moore. Cambridge: Polity Press, 2020.
- – –. *Bulles. Sphères I*. Tłum. Olivier Mannoni. Paris: Hachette Littératures, 2002.
- – –. *Écumes. Sphérologie plurielle*. Tłum. Olivier Mannoni. Paris: Hachette Littératures, 2002.
- – –. *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Tłum. Jarosław Janiszewski, Arkadiusz Żychliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Świątczak, Bartłomiej. „System odpornościowy, ja immunologiczne. Wprowadzenie”. *Avant* 1 (2012): 215–221.
- Tabaszewska, Justyna. *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2022.
- Tauber, Alfred I. „Od immunologicznego ja do działania moralnego. Komentarze”. *Avant* 1 (2012): 313–318.
- – –. *The Immune Self: Theory or Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Türk, Johannes. „L’Immunité de la littérature: Introduction”. *Acta fabula* 7 (2024). <http://www.fabula.org/acta/document18395.php>.
- Van Tuinen, Sjoerd. „Transgenous Philosophy: Posthumanism, Anthropotechnics and the Poetics of Natal Difference”. W: *In Medias Res. Peter Sloterdijk’s Spherological Poetics of Being*, red. Liesbeth Noordegraaf-Eelens, Willem Schinkel, Vanja Stenius, Lena Tsipouri, 43–66. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012).
- Wiatr, Przemysław. *Peter Sloterdijk – ćwiczenia z prowokacji*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2024.
- Žižek, Slavoj. *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem*. Warszawa: Wydawnictwo Relacja, 2020.

SŁOWA KLUCZOWE:

immunologia filozoficzna

ROBERTO ESPOSITO

ABSTRAKT:

Artykuł otwiera rekapitulacja najważniejszych teorii z obszaru immunologii filozoficznej – od pionierów tej refleksji, pracujących na styku nauk medycznych i humanistycznych (Alfred I. Tauber) po myślicieli układu zamkniętego (Jean Baudrillard, Byung-Chul Han), ze szczególnym uwzględnieniem ujęć dialektycznych (Roberto Esposito) i diachronicznych (Peter Sloterdijk). Towarzyszy temu analiza procesów immunizacji i komunizacji oraz komplikacji związanych z konstytuowaniem się wspólnot i indywidualnych podmiotów. W punkcie dojścia przedmiotem rozważań są literackie strategie odpornościowe; to propozycja przeformułowania tradycyjnych zagadnień literaturoznawczych w słowniku immunologicznym.

Peter
Sloterdijk

TEORIA LITERATURY

NOTA O AUTORZE:

Jerzy Franczak (ur. 1978) – dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, pisarz, eseista, literaturoznawca, pracownik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się nowoczesną i awangardową literaturą, filozofią i antropologią literatury. Autor powieści i zbiorów opowiadań, a także książek naukowych i eseistycznych. Ostatnio opublikował: *Maszyna do myślenia. Studia o nowoczesnej literaturze i filozofii* (Universitas, Kraków 2019), *Errant Letters: Jacques Rancière and the Philosophy of Literature* (Peter Lang, Lausanne 2023), *Zemsta wyobraźni* (PIW, Warszawa 2025).

„Cyrkowe wariacje” w międzywojennej literaturze czeskiej

Anna Gawarecka

ORCID: 0000-0002-0930-0064

Hanuš Jordan, konstatując we wstępie monografii *Orbis cirkus* (2014), że dzieje czeskiego cyrku nie doczekały się jeszcze kompleksowej rekapitulacji, wysnuwa z tej diagnozy w pesymistycznym nieco duchu sformułowaną konkluzję, iż:

Z powodu braku opracowań naukowych czeska opinia powszechna czerpie informacje z innych źródeł – zwłaszcza z literatury pięknej, jak to się dzieje w przypadku najpopularniejszej powieści Eduarda Bassa *Cirkus Humberto* (1941), obowiązkowej lektury szkolnej, dodatkowo spopularyzowanej dzięki serialowi telewizyjnemu w reżyserii Františka Filipa (1988). W efekcie w czeskiej wyobraźni cyrk Humberto stał się autentycznym, sławnym, i to rodzimym cyrkiem. Zdolne dzieci czeskich rolników, tak jak Vašek Karas, bywały znakomitymi akrobatami, a nawet zyskiwały status współwłaścicieli przedsiębiorstwa. W każdym europejskim cyrku grała szumawska kapela... Ale w rzeczywistości wszystko wyglądało inaczej...¹.

W oczach badacza zatem rola sławnej powieści Eduarda Bassa w kreowaniu (i zakorzenianiu w pamięci kulturowej) zasobu wyobrażeń na temat cyrkowego życia nie prezentuje się zbyt korzystnie. Z jej „winy” bowiem czeski odbiorca zyskuje obfity pakiet wiadomości, w którym faktografia miesza się z fikcyjnością do tego stopnia, iż nie sposób już ich odróżnić i – w rezultacie – wyluskać rzetelnych informacji z zalewu niepopartego żadnymi naukowymi argumentami fantazjowania. Utyskiwania te, zrozumiałe z punktu widzenia historyka, zainteresowanego przekazem „prawdy obiektywnej” i zaniepokojonego „przekłamaniami”, których dopuścił się prozaik, w wielkiej mierze tracą zasadność w sytuacji, gdy spojrzenie na zastoso-

¹ Hanuš Jordan, *Orbis cirkus. Příběh českého cirkusu* (Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014), 21. Wszystkich tłumaczeń z języka czeskiego dokonała autorka.

waną przez pisarza strategię przedstawiania „sztuki areny” rzuci literaturoznawca. Wówczas do głosu dochodzi (może dojść) przekonanie, że, jak pisze Grzegorz Kondrasiuk:

Cyrk zawsze oglądamy **poprzez** sens. Tak jakby dotknąć tego fenomenu można było wyłącznie za pomocą jakiejś formy reprezentacji, poprzez obraz, tekst [...]. Piszemy, myślimy, oceniamy cyrk, wpisując go w dostępny porządek, aktualne matryce rozumienia, w których nie do końca się mieści... Pozostaje po tych operacjach jakiś nadmiar, poczucie niedopasowania. A jeżeli chcemy odrzucić wszelkie klisze, na końcu zostajemy z projekcją tęsknoty za utraconymi w postępie cywilizacyjnym wolnością i organicznością².

Teza (trudna rzeczywiście do podważenia), że w środowisku czeskim swoista cyrkowa „imagologia” od kilku pokoleń kształtowana bywa na podstawie lektury monumentalnej sagi Bassa, nie musi jednak budzić zastrzeżeń ani wywoływać badawczych niepokojów. Jej wartość poznawcza leży wszak nie tyle w naiwnym utożsamianiu bohaterów z ich potencjalnymi autentycznymi pierwowzorami, ile w „uhistorycznieniu” narracji stanowiącej konsekwencję techniki łączenia dyskursów, a mianowicie fikcjonalnego porządku fabularnego z wtrętami eseistycznymi. Innymi słowy, w obliczu braku opracowań naukowych, powieść *Cirkus Humberto* „ma prawo” funkcjonować jako miarodajne kompendium wiedzy dotyczącej źródeł, ewolucji i epoki świetności europejskiego modelu cyrku. Prawa tego zresztą dzisiaj, w atmosferze poststrukturalnej pantekstualności (dodatkowo wzmocnionej przez koncepty *Cultural Studies* oraz narratologiczne utożsamienie literatury i historiografii poparte autorytetem Haydena White’a), już raczej się nie podważa. W efekcie, jak pisze Rafał Mielczarek:

Interpretacja jako fikcja (czyli wytwór) prowadzi do zamazywania granicy między treścią a sposobem jej przedstawienia. [...] Niemniej oparcie się na istniejących interpretacjach pozwala w przypadku próby zrozumienia cyrku sięgnąć do wachlarza rozmaitych tekstów kulturowych (niekoniecznie naukowych), które poruszają ten temat. Geertzowskie porównanie *Pani Bovary* do raportu etnograficznego potwierdza, że fikcyjne konstrukcje literackie, podobnie jak filmowe bądź teatralne, potrafią oddać ową poszukiwaną specyfikę rzeczywistości nie gorzej od takiego raportu³.

Uznanie dokumentarnych walorów Bassowskiej opowieści o europejskiej karierze kilku pokoleń cyrkowej rodziny Berwitzów i Karasów nie osłabia zatem jej literackiego charakteru, przypominając raczej, że mimetyczne konstruowanie świata przedstawionego, zwłaszcza oparte na jego modelowym ujęciu, do pewnego stopnia komplikuje, ale nie zamyka drogi przed stawianiem pytań o epistemologiczny potencjał narracji fikcyjnej⁴. Wyrafinowana gra, która w *Cyrku Humberto* toczy się między kategoriami *Dichtung* i *Wahrheit*, sprzyja niewątpliwie (zarzucanemu przez Jordana) wywoływaniu czytelniczej niepewności. Błądzący w natłoku informacji odbiorca niejednokrotnie zmuszony jest bowiem do samodzielnego ustalania, czy ukazywane w danym fragmencie narracji „cyrkowe losy” stają się – wyłącznie i indywidualnie – udziałem powieściowych bohaterów (a zatem mieszczą się w domenie fikcji), czy

² Grzegorz Kondrasiuk, „O cyrku w świecie widowisk”, w: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk (Lublin: Warsztaty Kultury, 2017), 14–15.

³ Rafał Mielczarek, „Robienie cyrku. Krótka historia zmiany – od rytualnego eksperymentu do eksperymentalnej sztuki”, w: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko, Zofia Sنےlewska-Stempień (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 24–25.

⁴ Z interpretacyjnej uczciwości należy zaznaczyć, że pisarz, „świadomy ryzyka” zbyt dosłownego odczytania powieściowej fabuły, przed takim niebezpieczeństwem ostrzegał odbiorcę: „nie wszystko, co w literaturze wydaje się prawdziwe, stanowi rzetelną językową kopię jakichś konkretnie istniejących faktów” (Eduard Bass, *Lidé z maringotek* [Praha: Československý spisovatel, 1972], 15).

potraktować je wypada raczej jako swego rodzaju „wysepki referencji” w „morzu fabularnego zmyślenia”. Nawet pobieżne porównanie dziejów tytułowego cyrku Humberto z rekonstruowaną we wspomnianej już monografii *Orbis cirkus* historią światowej i czeskiej areny dowodzi jednak, że Bass dysponował głęboko ugruntowaną wiedzą na jej temat i że wiedzę tę, w sytuacji braku odpowiednich opracowań zdobywaną zapewne w wyniku naukowych niemal eksploracji, postanowił (w myśl antycznej jeszcze maksymy, by literatura „uczyła bawiąc”) przemycić za pomocą atrakcyjnej opowieści o międzynarodowym sukcesie utalentowanego Czecha. Kolejne sekwencje fabularne, często zresztą przekazywane za pomocą narzędzi narracji duratywnej, sygnalizującej trwałą, powtarzalny charakter ukazywanych zjawisk, wydarzeń i zachowań, sugerują więc egzemplaryczność i synekdochiczny wymiar dziejów i strategii działania „wzorcowego” przedsiębiorstwa Berwitzów i Karasów, które odbiorca postrzegać powinien jako atrybuty typowe dla funkcjonowania wszystkich cyrków tradycyjnego typu:

W sprzyjających okolicznościach, o ile nie pojawiły się komplikacje i o ile cała załoga włączała się do pracy, Kerholec potrafił postawić namiot ze wszystkimi przybudówkami w ciągu trzech i pół godziny. [...] Wolniej odbywało się to w większych miastach, do których Berwitz zwykł wkraczać z całą paradą. [...] Gdzieś na przedmieściach formowała się kawalkada, mężczyźni i kobiety przebierali się w kostiumy i wjeżdżali do miasta przy dźwiękach trąb i przy akompaniamencie marszu własnej orkiestry, najczęściej siedząc na wyczesanych koniach, z drapieżnikami prezentowanymi w klatkach i z korowodem zwierząt, któremu przewodził ogromny, monumentalny Bingo, stanowiący zwieńczenie tej głośnej i pstrokatej, przez cały świat podziwianej reklamy⁵.

Opublikowany w czasie drugiej wojny światowej (w tzw. Protektoracie Czech i Moraw sytuacja pisarzy była zdecydowanie korzystniejsza niż w okupowanej Polsce, co nie oznacza, że nie działała tam nazistowska cenzura) *Cirkus Humberto* (oraz jego, używając współczesnego określenia, *spin-off*, a mianowicie wydany w 1942 r. zbiór opowiadań *Lidé z maringotek*; „Ludzie z wozów cyrkowych”)⁶ silnie zakorzenił się zatem w czeskiej przestrzeni kulturowej, odgrywając w niej rolę swego rodzaju *summy* i zwieńczenia ugruntowanych już konwencji literackiego ujmowania tematyki cyrkowej.

Zwieńczenia czy ukoronowania właśnie, gdyż tematyka ta pojawiła się w czeskiej literaturze, nieco później niż w innych literaturach europejskich, w pierwszych dekadach XX stulecia. Jej szczególna „nadobecność”, widoczna zarówno w prozie, jak i poezji, wiązała się z rehabilitacją marginalnych, proskrybowanych czy lokalizowanych w przestrzeni tabu dziedzin masowej rozrywki. Domena kulturowych peryferii otwierała wówczas przed pisarstwem (i, mówiąc szerzej, przed sztuką) nowe pola motywicznych i problemowych eksploracji, z których część podporządkowana była potrzebie formułowania konkluzji socjologicznych (powieści Ivana Olbrachta, Karla Poláčka i Eduarda Bas-

⁵ Eduard Bass, *Cirkus Humberto*. Román, cz. 1 (Praha: Lidové noviny, 1941), 185–186.

⁶ Do sięgnięcia po ten, anachroniczny w stosunku do nazewniczych zwyczajów Bassowskiej epoki, termin uprawniają słowa samego prozaika: „Pewien błyskotliwy recenzent zauważył, że podczas ciosania Cyrku Humberto wióry niewątpliwie musiały latać na wszystkie strony i że wśród nich musiał się zagubić niewykorzystany dobry maretiał. Tak było naprawdę i myślałem, że z tego, co nie znalazło się w powieści, bez trudu zbuduję jeszcze jedną książkę. Jednak gdy do tematu wróciłem, okazało się, że to nie jest takie proste, w powieści bowiem, jak w życiu, wiele postaci może pięknie i z pożytkiem funkcjonować obok siebie, ale w samotności by tylko wegetowały. Wybrałem zatem kilka epizodów, najbardziej, moim zdaniem, atrakcyjnych, i spróbowałem umieścić je w nowej wspólnej przestrzeni. [...] Nie chciało mi się jednak udawać jakiejś powieściowej koherencji, zwłaszcza że od początku nie to było moim zamiarem; założyłem, że fantazja czytelników nie będzie się lenić i że odbiorcy dopowiedzą to, co ja świadomie pominąłem” (Bass, *Lidé z maringotek*, 16).

sa), część zaś wpisywała się w awangardowy (Karel Teige, Vítězslav Nezval) zamysł „nobiletowania sztuki najmniejszej” i odnajdywania w niej nieodkrytych jeszcze źródeł artystycznej inspiracji.

Już w 1913 roku, w *Almanachu na rok 1914*, zbiorze programowych esejów i tekstów literackich manifestujących odejście od idei *l'art pour l'art* i proponujących w zamian postulat uczy-nienia ze sztuki integralnego komponentu codzienności (czyli hasła przyświecającego później całej czeskiej międzywojennej awangardzie), Stanislav Kostka Neumann, poeta propagujący wówczas zwrot w stronę futurystycznej wizji świata, zamieścił wiersz *Cirkus*, w którym zaprojektowane zostały wszystkie niemal wątki „awangardowej refleksji cyrkowej” – od ekspresji zachwyty nad „nowoczesnością” estetyki plakatów, przez uwypuklenie krzykliwego, jarmarczno-kiczowego charakteru widowiska (owej kawalkady poprzedzającej premierowy spektakl nie pomijając) i apoteozę doskonałości wykonania poszczególnych „numerów”, po wyrażanie tęsknoty za kojarzoną z tresowanymi zwierzętami egzotyką. W zakończeniu eseju *Otevřená okna* („Otwarte okna”) zaś, poświęconego, mówiąc w największym skrócie, „przewietrzaniu zatęchłej atmosfery dławiącej czeską kulturę”, Neumann, przeciwstawiając tendencje dla niej korzystne (nadające jej wymiar witalistyczno-futurystyczny) niepożądanym (dotychczas „obowiązującym”) nurtom tej kultury, wśród fenomenów oczekiwanych wymieniał między innymi:

Maszynizm, boisko sportowe, centralną rzeźnię, Laurin i Klement, krematorium, przyszły kinematograf, cyrk Henry, koncert orkiestry wojskowej, wystawę światową, dworzec kolejowy, reklamę artystyczną, żelazo i beton⁷.

Najważniejsze międzywojenne inicjatywy awangardowe (przede wszystkim – wypracowany w programowych dyskusjach stowarzyszenia artystycznego Devětsil – literacki, malarski i teatralny kierunek *poetyzm*) w dużej mierze ten repertuar gloryfikowanych atrybutów nowoczesności zaakceptowały, podtrzymując Neumannowską fascynację różnymi instytucjami i strategiami komunikacyjnymi rodzącej się wówczas kultury masowej:

W nowym świecie zmieni się również funkcja sztuki. Nie musi już być ornamentem upiększającym życie, gdyż jego piękna, surowego i mocnego nie trzeba przesłaniać dekoracyjnymi dodatkami. Już nie sztuka wychodząca z życia i dla niego przeznaczona, ale sztuka jako immanentna część życia. Jej koncepcja przestaje być zatem artystowska. Niech sztuka będzie higieną duszy, tak jak sport stanowi higienę dla ciała. Porównujmy ją raczej ze sportem właśnie, ewentualnie a akrobacją (która stanowi rodzaj udoskonalonego i wyidealizowanego sportu) niż z mistyką, metafizyką, religią, albowiem równowaga kultury psychicznej i fizycznej stała się dzisiaj nie postulatem, ale faktem⁸.

Aczkolwiek koncept poetyzmu zrodził się jako reakcja na bezpośrednie, *explicite* artykułowane ideologiczne zaangażowanie sztuki proletariackiej (nurtu dominującego w devětsilowskiej twórczości na początku lat 20.), a zatem stanowił sygnał swoistej programowej autokorekty, to jednak lewicowość poglądów i wiara w ostateczne (postrzegane w kategoriach kresu historii) globalne zwycięstwo komunizmu pozostała obligatoryjnym światopoglądowym warunkiem przynależności do

⁷ Stanislav K. Neumann, *Ať žije život: volné úvahy o novém umění* (Praha: Nakladatelství František Borový, 1920), 68.

⁸ Karel Teige, „Umění dnes a zítra”, w: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert (Praha: Edice Skrytá moderna, 2010, reprint wydania z roku 1922), 199.

stowarzyszenia. Wyraźnie odczuwana rozbieżność między eksperymentalnymi ambicjami awangardy a owym „obowiązkiem politycznego przyporządkowania” zrodziła potrzebę poszukiwania źródeł odnowy całkowicie już wyczerpanej i skostniałej (w oczach młodych reformatorów) formuły „twórczości oficjalnej”, która wówczas nadal plasowała się w centrum pola kulturowego (malarstwa akademickiego i symbolistycznego, dramatu mieszczańskiego, powieści realistycznej i/lub dekadentckiej). Źródła te kodyfikatorzy devětsilowskiego projektu przemiany uniwersalnie pojmowanej antroposfery odnajdywali w peryferyjnych i proskrybowanych przestrzeniach popularnego pisarstwa i „ludowej rozrywki”, bliskiej estetycznym upodobaniom gloryfikowanego z ideologicznych powodów proletariatu, a zatem gwarantującej, pod warunkiem umiejętnego jej zaadaptowania, swego rodzaju „awangardyzację gustów klasy robotniczej”⁹.

W odróżnieniu od filmu i sportu – czyli dziedzin często przywoływanych w kontekście debat nad koniecznością radykalnej przebudowy kultury i dostosowania jej „zregenerowanego” modelu do gwałtownie zmieniającej się współczesności – cyrk legitymuje się niezwykle długim rodowodem, sięgającym czasów antycznych i, co więcej, „moc jego oddziaływania” bazuje na trwałości i niezmiennym charakterze utrwalonych w tradycji rozwiązań¹⁰. Jego popularność opiera się zatem na respektowaniu „horyzontu oczekiwań” odbiorcy spodziewającego się, że podczas spektaklu będzie miał do czynienia z tym, co już niejednokrotnie widział, i nie uwzględnia w zasadzie awangardowych marzeń o nigdy nieosiągalnym absolutnym nowatorstwie:

Cała nomadyczna rama cyrku ma w zasadzie tradycyjny charakter. [...] Cyrk się nie rozwija: osiągnął zapewne taką aktorską i teatralną doskonałość i tak wysoki standard, że dalej rozwijać się nie jest już w stanie. Jego urok zresztą leży w jego staroświeckości – a to jest zaiste bardzo dadaistyczny czar. [...] Repertuar cyrku pozostaje mniej lub bardziej tradycyjny i niezmienny; stanowi uniwersalne ludowe widowisko ze z góry znanym programem bazującym na ustalonych rozwiązaniach na tyle atrakcyjnych, że wydają się stale nowe, choć są ciągle takie same. Podczas gdy na scenie życia literackiego kierunki następują po sobie z zawrotną szybkością, tak że teatry, spóźnione mniej więcej o dwadzieścia pięć lat, muszą doganiać „ducha czasu”, w cyrku do dzisiaj popisuje się urodziwa woltyżerka, a japońscy ekwilibryści wspinają się po drabine podobnie jak przed pięćdziesięciu laty¹¹.

⁹ Por. Ewa Mrowczyk-Hearfield, „Współistnienie formacji kulturowych: modernizm, postmodernizm, kultura masowa”, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2004), 419.

¹⁰ Według Pawła Stangreta, „pomimo wielu przemian, prób zreformowania cyrku, technika cyrkowa, sama istota cyrku pozostawała niezmienna. Stał się przez to nostalgicznym wspomnieniem XIX wieku i właśnie jako taki mógł epatować «biednym» i «niskim» widowiskiem. Skostnienie formy cyrkowej powodowało, że wyjście do cyrku stawało się rytuałem porównywalnym z uczestnictwem w ekspozycji muzealnej. Carol Duncan zaznacza, że tego typu aktywność spełnia wszelkie wymogi określone w definicji rytuału wraz z wszystkimi jego elementami – progowością, repetycją, wyłączeniem itd. [...] Muzeum jest bowiem formą zastalą, podobnie jak cyrk czy – mówiąc precyzyjniej – dyskurs cyrku, jaki został stworzony przez twórców sztuki nowoczesnej. Taka postawa wpisuje się w jedną z podstawowych dychotomii działalności awangardowej. Jest nią bowiem oscylacja między nowością a powtórzeniem” (Paweł Stangret, „Awangardowa rehabilitacja cyrku”, w: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk [Lublin: Warsztaty Kultury, 2017], 145). Por. Carol Duncan, „Muzeum sztuki jako rytuał”, tłum. Donata Minorowicz, w: *Muzeum sztuki*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2005), 287.

¹¹ Karel Teige, *O humoru, klaunach a dadaistach*, t. 1: Svět, který se směje (Praha: Akropolis, 2004), 59. Niemal identyczne tezy stawiał jeden z czołowych czeskich „odnowicieli” teatru, Jindřich Honzl: „Cyrk jest tylko i wyłącznie teatrem rzeczywistości... W cyrku nie umiera się za Ibsenowski mizerny psychologiczny paradoks, którego nie potrafi pojąć nawet dziesiąta część widzów. W cyrku zwycięża się nad światem, ludźmi i zwierzętami dzięki nieustannemu napięciu mięśni i cudownie zdrowych nerwów. Zwycięstwa cyrkowych bohaterów zadziwiają i pociągają za sobą każdego. [...] Artystyczna dyscyplina daje cyrkowi wieczną młodość, teatr zamiera w swej starczej perwersji, która na darmo próbuje się podnieść... Emocjonalna rzeczywistość cyrku rodzi się bez teatralnego małpowania, jej celem jest produkcja, a nie reprodukcja” (Jindřich Honzl, *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle* [Praha: Odeon, 1925], 24, 164).

Autora powyższych słów, Karla Teigego, najbardziej zapewne radykalnego zwolennika kulturowej modernizacji bazującej na postulatach konstruktywistów, trudno podejrzewać o pobłażliwość w stosunku do wszelkich anachronicznych instytucji widowiskowych, przywołujących na myśl bezpowrotnie przebrzmiałe już narzędzia ekspresji artystycznej. Cyrk jednakże znalazł w jego oczach uznanie, w pierwszym rzędzie dlatego – a w tym zakresie główny teoretyk czeskiej awangardy podążał śladami wielu europejskich reformatorów performatywnych dyscyplin sztuki – że dostarczał inspiracji i wskazówek dla prób odnowienia czy nawet „ocalenia” teatru, który, jak powszechnie sądzono, wyczerpał już swój innowacyjny potencjał i powinien poszukać dla siebie „niezużytych jeszcze” i zaskakujących wzorców regeneracyjnych. W eseju *S clowny a komedianty* („Wśród klaunów i komediantów”, 1928) Teige, wyodrębniając przestrzenie negatywnej i pozytywnej tradycji, których wyraziste rozgraniczenie mogłoby wspomóc młodych twórców w spełnianiu ich reformatorskich ambicji, pisał, że:

Widowisku cyrkowemu obca jest literackość czy akademicka teatralność, nie ma w nim miejsca na psychologiczną hipochondrię w stylu ibsenowszczyzny czy wedekindowszczyzny, nie opowiada o subiektywnych emocjach i nastrojach. Realizuje za to swoją twórczość jako nieustanną, ryzykowną i pełną napięcia walkę, w której gra się dosłownie o życie. Teatr nowoczesny, taki, który [...] pragnie być naprawdę nowoczesny i autentycznie teatralny – może się w tradycyjnej szkole cyrku nauczyć niemal wszystkiego, albo przynajmniej tego, co jest podstawowe i absolutnie konieczne. [...] Komedianstwo w czystej postaci, bez odpychających, bezcelowych konwersacyjnych gestów [...]. Albowiem w cyrku nie chodzi tylko o urok klaunerii i akrobacji. Cyrk przede wszystkim stanowi przykład harmonii, można w nim widzieć szkołę pracy i ukrytej siły¹².

W czeskiej pamięci kulturowej nasycenie techniki teatralnej sygnałami swego rodzaju „ucyrkowania” kojarzone bywa z działalnością Teatru Wyzwolonego (*Osvobozené divadlo*), awangardowej sceny założonej przez Jiřego Frejkę (w ramach *Devětsilu*) w roku 1925. Z jednej strony bowiem scena ta zainaugurowała swoje funkcjonowanie od „Molierowskiego” spektaklu zatytułowanego *Cirkus Dandin*, w którym „sceny z życia cyrku” stały się przedmiotem dramaturgicznej reprezentacji, aktorzy zaś naśladowali gesty i zachowania żonglerów czy akrobatów. Ze strony drugiej natomiast z teatrem tym nieodłącznie wiąże się działalność Jiřego Voskovca i Jana Wericha (duetu V+W), którzy od swego pierwszego wspólnego przedstawienia (*Vest pocket revue*, 1927) nie tylko czerpali inspirację z bliskiej cyrkowym konwencji konstrukcji *variété*, lecz także wypracowali szczególnie „klaunowski” sceniczny wizerunek (od kostiumu i charakterystycznego makijażu po wypełnianie przerw między kolejnymi epizodami komediowo-parodystycznej fabuły improwizowanymi nonsensownymi dialogami, w żaden sposób z fabułą tą niekorespondującymi).

W opublikowanych po latach wspomnieniach Voskovec ową strategię unowocześniania teatru za pomocą chwytów „podpatrzonych” w występach cyrkowych uwypuklał, a pochwalne słowa zachwyconego obejrzanym spektaklem V+W Wsiewołoda Meyerholda, również

¹²Teige, O humoru, klaunech a dadaistech, 60–61.

dostrzegającego potencjał innowacyjny w technikach „sztuki areny”, potwierdzają, że ich praktyka inscenizacyjna bliska była propozycjom reformatorów europejskich. We wspomnieniach tych legendarny czeski dramaturg akcentował przede wszystkim transgresyjny, balansujący na granicy śmierci charakter (imperatyw) gry „na napiętej linii” i „bez siatki ochronnej”, która przenosi widowisko z przestrzeni udawania w domenę absolutystycznie i bezwarunkowo pojmowanego autentyzmu¹³. Podobne konkluzje przewijały się wówczas w refleksji metateatralnej, stanowiąc swoisty „odprysk” (czy doprecyzowanie) hasła identyfikacji sztuki z życiem lub, poniekąd z odwrotnej perspektywy patrząc, odkrywając autoteliczny – niewymagający żadnych odniesień do rzeczywistości, „zamknięty w sobie” i do pewnego stopnia odświętny wymiar cyrkowego świata¹⁴. Voskovec i Werich, pisząc o music-hallu (a zatem typie widowiska spokrewnionym zarówno z cyrkiem, jak i ich własną koncepcją sztuki teatru), konstatowali na przykład:

Nie zamierzamy wypowiadać się stronniczo i głosić, że ocalenie teatru nadejdzie ze świata music-hallu. [...] Nieprzypadkowo jednak źródła teatru leżą w religii, a paryski music-hall pochodzi z café-koncertów. Różnica między tymi dwiema kategoriami nie spoczywa też raczej w ich przeznaczeniu: music-hall służy rozrywce, a teatr ma wywoływać głębsze przeżycia. Różnic tych należy poszukiwać głębiej: w aktorach i klaunach. [...] W teatrze, najkrócej rzecz ujmując, pracuje się ze środkami zastępczymi: płachta pomalowanego płótna reprezentuje las, a młodzieniec z dolepionym wąsem udaje tu szacownego starca. Torreadorzy, żonglerzy, klauni czy girls pokazują natomiast tylko to, czego się dobrze nauczyli. Dla teatru występ jest narzędziem, dla cyrku – celem¹⁵.

W kolejnych przedstawieniach V+W (jednocześnie autorów, reżyserów i wykonawców epizodycznych ról) owe maksymalistyczne wyobrażenia zderzały się jednak z odmienną nieco koncepcją funkcji (zarówno cyrku, jak i teatru) i strategii sterowania reakcjami widza, niż to wynikało z owych radykalistycznych w swym przesłaniu deklaracji. Z jednej strony bowiem ich komediowe, bazujące na „wzmózonej” intertekstualności i na czerpaniu z zasobów „wielkich tematów kultury” teksty nie unikały koligacji z tradycją literacką (najczęściej oczywiście ją ośmieszając), z drugiej strony zaś – „klaunowskie *emploi*” obu protagonistów oraz jego uproszczona nieco, wywikłana z wszelkich romantycznych w swym rodowodzie sakralno-demonicznych konotacji wykładnia nie sprzyjały ani filozoficznemu pogłębieniu, ani – tym bardziej – przypisywaniu postaci błazna znamion tragizmu, groźnej groteskowości, egzystencjalnej rozpacz czy choćby społecznego wykluczenia:

¹³ Por.: „Uczęszczałem na świecie do wielu szkół, ale żadna z nich nie może się równać z Cirque Médrano. Nie otrzymałem tam dyplomu, tytułu ani świadectwa, ale za nic nie oddałbym tego, czego się tam nauczyłem o teatrze i komedii. [...] W tym świecie przerzeczywistej nadrzeczywistości, w zaczarowanej ziemi gladiatorów, przekonano mnie, że przedstawienie – jakiegokolwiek przedstawienie – musi się odbywać na napiętej linii i że autentyczne aktorstwo, podobnie jak prawdziwa akrobacja, oznacza grę bez siatki ochronnej” (Jiří Voskovec, Klobouk ve křovi. Výbor veršů V+W [1927–1947] [Praha: Československý spisovatel, 1965], 233).

¹⁴ Por. Tomáš Winter i in., Cirkus Pictus. Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura (Cheb, Řevnice, Praha: GVU, Arbor vitae, Artefactum, 2017), 5; Katarzyna Donner, „Idiomy (nowego) cyrku”, w: Cyrk w świecie widowisk, red. Grzegorz Kondrasiuk (Lublin: Warsztaty Kultury, 2017), 213.

¹⁵ Jiří Voskovec, Jan Werich, „Music-hall a co z toho pošlo”, ReD – měsíčník pro moderní kulturu 7 (1927–1928): 265.

Przyjrzyjmy się bliżej klaunom: Dlaczego zawsze i wszędzie [...] byli ulubieńcami tłumów? Erudy-tów i prostaczków? Klaunowskie sceniczne *emploi* jest zróżnicowane. Ich organy mają więcej więcej piszczałek i rejestrów niż największe instrumenty świata. I jakąkolwiek piosnkę na nich grają, za-wsze pobrzmiwa w niej *vox humana*, głos człowieka, który wie, gdzie prym. Równie wyraźnie słychać tu *vox vulgaris*, a w dalszej kolejności głos absurdu oraz *vox nonsensu*, a zatem głos bezsensu. Aby usłyszeć ten akord, ludzie śpieszą do aren. A chcą go usłyszeć, aby dostać to, co jest potrzebne jak chleb: pragną się śmiać¹⁶.

Znamiona takie odnaleźć można za to w poetystycznej liryce, w większym zakresie niż „czy-stą” klaunerią zainteresowanej figurami – i związaną z nimi symboliką – linoskoczka i pre-stidigitatora. W obu wypadkach, czego najpełniej dowodzą dwa poematy czołowego przed-stawiciela prądu, Vítězslava Nezvala – *Podivuhodný kouzelník* („Przedziwny czarodziej”, 1922) oraz *Akrobat* („Akrobata”, 1927) – tytułowi bohaterowie stają się metaforycznymi wcieleniami awangardowego artysty, który dysponuje magiczną mocą alchemicznej bez mała transmutacji rzeczywistości (czarodziej) oraz nieograniczoną zdolnością oddziaływa-nia na tłumy (akrobata):

Byl očekáván příchod akrobata
jenž krácel po laně z madridské katedrály
přes Řím Paříž Prahu až na Sibiř [...]
pln koketérie kreslil v kozelcích půvabná akrosticha [...]
Rozšířila se pověst o tomto muži
jenž prý lečí svou gestikulací chromé od narození
a vesnice doprovázely svá procesí o berlách¹⁷.

Mesjańsko-zbawcza misja Nezvalowskiego akrobaty kończy się jednak niepowodzeniem – bohater upada i ginie, a klęska ta interpretowana bywa jako sygnał zmierzchu tak zwanego poetystycznego karnawału, czyli okresu, w którym wśród devětsilowskich twórców domino-wało (sztucznie poniekąd narzucane i podtrzymywane) przeświadczenie o słuszności redu-kowania zadań sztuki (w tym przypadku poezji) do funkcji „wentyla bezpieczeństwa” umoż-liwiającego wyładowanie negatywnych emocji i pozbycie się frustracji towarzyszącej do-świadczaniu bólów oskarżanego o opresyjność porządku społecznego¹⁸. Nieprzypadkowo

¹⁶ Jan Werich, „Knihkupectví (Hříčka pro klauny)”, *Plamen* 1 (1964): 52.

¹⁷ „Oczekiwano nadejścia akrobaty / który kroczył po linie z katedry w Madrycie / przez Rzym Paryż Pragę aż na Syberię / [...] pełen kokieterii saltami rysował powabne akrostychy / [...] Szerzyły się wieści o tym człowieku / który podobno leczy swym gestem wrodzone kalectwo / i wsie podążały za nim o kulach w procesjach” (Vítězslav Nezval, *Básně noci* [Praha: Odeon, 1966], 70–71).

¹⁸ Rozpatrując zagadnienie romantycznego w swej proveniencji utożsamienia roli poety i błazna, Monika Sznajderman przywołuje (obecny pośrednio w jednej z możliwych interpretacji porażki akrobatycznego występu) „mit alienacji” artysty. Alienację tę można, zdaniem badaczki, rozumieć „na wielu poziomach: jako alienację postaci, jej roli w społeczeństwie i kulturze, reprezentowanych przez nią wartości, sensów i porządków znaczeń. Mówi się często, że elementem specyficznej wolności artysty, jego specyficznego kulturowego wizerunku jest pozostawanie poza obrębem konwencjonalnych masek, oficjalnych fasad, społecznie uwarunkowanych kostiumów [...]. Ideałem dla artysty jest porzucenie wszelkich konwencji, także po to, by za człowiekiem odkryć innego człowieka, a za światem – inny świat [...]. Samo to już umiejscawia artystę w bezpośredniej bliskości kłowna i głupca, czyniąc z niego po trosze i jednego, i drugiego” (Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory* [Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000], 169–170).

na przykład Artuš Černík umieścił cyrk wśród zachwalanych „uciech wieku elektryczności”¹⁹. Optymizm i felicytologiczne postrzeganie egzystencji ludzkiej, determinujące początkowo wartościowanie cyrku jako przestrzeni „bezinteresownej zabawy”, nieobarczonej żadnymi sensami naddanymi, pobrzmiwają jeszcze w noweli *Rozmarné léto* („Rozkoszne lato”, 1926), najwybitniejszego czeskiego prozaika awangardowego, Vladislava Vančury, choć nieco już przytłumione deziluzyjną w swej wymowie diagnozą nieuniknionego zwycięstwa powszedniej rutyny nad obietnicą zastąpienia małomiasteczkowego, traktowanego jako oczywisty i trwały, modelu aksjologicznego i habitualnego „modelem alternatywnym” – nomadycznym i wywikłanym ze wszelkich społecznych zobowiązań stylem życia wędrownych kuglarzy:

Ach, westchnęła, czując, że traci swą mieszczańską pewność siebie, i otarła łzę grzbietem dłoni. Ach, ach, ach. Jak pięknie jest wyczarowywać ogniki i w szerokim świecie żonglować małymi okrągłymi przedmiotami. Jak pięknie jest liczyć dni do trzech i mijać miasto po mieście! Jak pięknie jest wymyślać opowieści od początku do końca i pokazywać je znowu ludziom, wśród których nikt nie wie, co się dalej stanie. [...] Jakież to piękne!²⁰.

W noweli tej, stanowiącej dla poematu *Nezvala* źródło intertekstualnych, po części zresztą polemicznych nawiązań, pojawia się motyw upadku linoskoczka spowodowanego przez bezmyślność (lub sabotaż) jednego z widzów. Zaprezentowany co prawda w tonie humorystycznym i nieskutkujący groźnymi konsekwencjami zdrowotnymi (ani tym bardziej śmiercią), upadek ten staje się pretekstem dla przywołania poważnej refleksji dotyczącej mechanizmów recepcyjnych, które, nierzadko w sposób nieuświadomiony czy skrywany ze względu na związane z nimi etyczne dylematy, potęgują atrakcyjność cyrkowych występów:

Stary pan przybliżył się powoli do liny, której koniec zwisał wzdłuż słupa, i [...] zaczął ciągnąć i szarpać sznurem, prosząc, aby magik przestał się wygłupiać i zszedł na dół. Kilka osób tego chuligana upomniało, zanim jednak udało im się chwycić szaleńca czy też prześmiewcę za rękę, wielki słup się przewrócił, a wraz z nim, z okrzykiem przerażenia, runął nieszczęsny linoskoczek. [...] O wszyscy święci! Niektórzy ludzie [...] myśleli, że ten straszliwy upadek stanowi część przedstawienia, i zaczęli klaskać²¹.

W opowiadaniu *Bratr Žak* („Brat Žak” 1913) Ivana Olbrachta, tekście z punktu widzenia „rozpoznawania” rozmaitych aspektów cyrkowego dyskursu w literaturze czeskiej niewątpliwie pionierskim, owa strategia wyrafinowanej gry z zakładanym w programach akrobatycznych oczekiwaniem widza na katastrofę znajduje swoje, *explicite* sformułowane, potwierdzenie:

¹⁹ Por.: „Wiadomo, że wędrówka ludów, średniowiecze i epoka nowożytna, piece gazowe i elektryczna szlifierka diamentów zrodziły się z ludzkiego niezadowolenia światem. Z tej samej przyczyny powstały baśnie, a Kolumb wyruszył na podbój Ameryki. Gdakanie kur również zadowala gospodynie, ale tylko do chwili, gdy przyjeżdża cyrk ze swymi wspaniałymi wozami, powiewem dżungli, iluzją Sahary, prawdziwymi lwami, zebarami, grzechotnikami i małpami, woltyżerkami, klaunami, błaznami, rzymskimi zapaśnikami. Bystry ludzki umysł, wyczulony na nieznane zjawiska, zwiększone zainteresowanie nowymi rzeczami, współczesne ekonomiczne i polityczne dążenie do przewrotu komunistycznego, i potrzeba mocnych zmysłowych wrażeń, fascynacja pięknem i cudami świata przyciągają lud do cyrku. – Któż by w dzisiejszych czasach odważył się lekceważyć cyrk” (Artuš Černík, „Radosti elektrického století”, w: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert [Praha: Edice Skrytá moderna, 2010, reprint wydania z roku 1922], 138).

²⁰ Vladislav Vančura, „Rozmarné léto”, w: *Poetická próza*, red. Jiří. Holý (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002), 188–189.

²¹ Vančura, 169–170.

Podczas swoich ćwiczeń nie rozwijali pod sobą siatki ochronnej. Jakiż bowiem sens może mieć praca, gdy człowiek wie, że nie ma znaczenia, czy skok się uda, czy nie [...]? I wyczuwał, jak podniecający dla publiczności byłby upadek któregoś z nich; dreszcz emocji, okrzyki i groza. [...] Przy wtórze narastających dźwięków bębenków naśladowali niekontrolowany upadek, który jednakże nie kończył się w zakrwawionych trocinach maneżu, gdyż przerywało go zaczepienie się stopą o rusztowanie w chwili, gdy już minął ułamek sekundy ciszy i miała wybuchnąć panika. Lubili drażnić publiczność, a ona ich za to nagradzała oklaskami²².

Przewija się przez ten dyskurs przeświadczenie, że autentyczność sztuki areny wymaga ustawicznego narażania życia i że ryzyko takie, immanentnie wpisane w profesję linoskoczka, czyni zeń, jak to sugerował Jean Starobinski i o czym już była mowa, trafnie sportretowane *alter ego* awangardowego artysty²³. Obaj wszak dostrzegają swą działalność w kategoriach radykalnego przekraczania granic, poświęcania siebie za cenę nieustannie grożącej katastrofy i agonicznego ścierania się z innymi eksperymentatorami w pogoni za nigdy niedającą się w pełni uchwycić, absolutystycznie pojmowaną, nowością²⁴.

Olbracht, reprezentant politycznego (lewicowego) nurtu w literaturze czeskiej, nie snuł oczywiście podobnych porównań czy paraleli, w dużo większym stopniu interesowały go bowiem problemy społecznego wykluczenia wędrownych kuglarzy (we wspólnotowej hierarchii plasujących się, co pisarz na przykładzie życiowych perypetii swych postaci demonstrował, niżej jeszcze niż performerzy z cyrków stacjonarnych i namiotowych), ich wykorzenienia i mniej lub bardziej świadomie wybranej bezdomności. W *Bracie Žaku*, opowiadaniu opatrzonym podtytułem *Román komediantského osudu, lásky a zrady* („Powieść komedianckiego losu, miłości i zdrady”), narracja konsekwentnie respektuje tożsamościową perspektywę bohaterów, co między innymi oznacza, że cyrkowe rzemiosło nie jest tutaj, jak to najczęściej (także w fundamentalnym tekście Bassa) bywa, przedmiotem zdystansowanej obserwacji, życzliwej co prawda, ale „obciążonej grzechem” powielania utartych (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych) stereotypów. Oddając głos komediantom, Olbracht

²²Ivan Olbracht, Bratr Žak. Román komediantského osudu, lásky a zrady (Praha: Československý spisovatel, 1957), 53–54.

²³W znanym esej o Artysta kuglarzem Starobinski, pochylając się nad zagadnieniem „odwiecznej” aktualności cyrkowej estetyki, konstatawał: „Bez wątpienia można to zainteresowanie tłumaczyć czysto zewnętrznymi czynnikami – w czarnej jak węgiel atmosferze pogrążonego w industrializacji społeczeństwa świat cyrku i jarmarczny zgiełk tworzyły cudownie mieniącą się wyspę, ocalały fragment krainy dzieciństwa, kraj, w którym [...] iluzje i spontaniczne odgłosy życia wirowały bałamutnie przed widzem, wyczerpanym codzienną monotonią. Ale te powody [...] to nie wszystko. [...] Wybór takiego tematu nie da się [...] wyczerpująco wyjaśnić bodźcami wizualnymi. Do czystej przyjemności patrzenia dochodzi tu pewna skłonność, należąca już do innej klasy, psychologiczna więź, która każe nowoczesnemu artyście mieć poczucie jakiegoś tajemniczego, tęsknego porozumienia z mikrokosmosem farsy czy elementarnej magii. W większości wypadków trzeba wręcz mówić o szczególnej formie IDENTYFIKACJI” (Jean Starobinski, „Artysta kuglarzem”, tłum. Marek Trenkler, Pismo Literacko-Artystyczne 11-12 [1986]: 132).

²⁴Ondřej Kavalír wśród pierwszoplanowych „anatomicznych” cech postawy awangardowej (aktywizmu, antytradycjonalizmu, nihilizmu i dowartościowania przyszłości) wymienia również agonizm, który, jego zdaniem, „charakteryzuje ambiwalentny duch współzawodnictwa, walki i ofiary. Mowa tu o typowym dla artystów awangardowych dążeniu, by dotrzeć dalej niż inni, aż do granic niemożliwego, nawet za cenę braku sukcesu, dążeniu, by przemienić grożącą katastrofę w cud nowej formy. Artysta w tym przypadku występuje jako ofiara-bohater, jako autentyczny eksplorator estetycznych światów możliwych, a zatem, nawiązując do pierwotnego znaczenia pojęcia awangardy jako straży przedniej, kroczącej na czele, ale i narażonej na skrajne niebezpieczeństwo, gotowej do poświęcenia siebie w imię wojska, które nadejdzie po niej. Awangardowy twórca postrzega twórczość w kategoriach fatalistycznego zobowiązania, w romantycznym duchu – jako zbawienia i zagrożenia zarazem” (Ondřej Kavalír, „Evropa modernismu a avantgard”, w: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert [Praha: Edice Skrytá moderna, 2010, reprint wydania z roku 1922], 220).

stara się pokazać cyrkowe środowisko od wewnątrz i zaoferować odbiorcy narrację alternatywną w stosunku do dyskursu dominującego, w której, jak przypominają autorzy monografii *Cirkus pictus*: „Za zasłoną romantycznych wyobrażeń o błyszczącym świecie skrywa się wykorzenienie, ciężkie warunki życiowe, a nawet nędza towarzysząca nierzadko koczowniczej egzystencji”²⁵. Nie tylko zresztą. *Brat Żak* to tekst pochodzący z tryptyku opowiadań *O złych samotářích* („O złych samotnikach”, 1913) kierujących spojrzenie w stronę przestrzeni społecznej tabuizacji, nie po to jednakże, by odkrywać w nich Hrabalowskie „perełki na dzień”, ale by zaakceptować prawo wykluczonych do gniewu, nienawiści i buntu przeciwko mieszczańskiej ideologii i stylowi życia, uważanym, co udowodnił Roland Barthes, za „z góry dany”, naturalny i niepodlegający, by tak rzec, negocjacom²⁶. Odwrócenie ról i przyznanie racji komedianom pozwala w rezultacie na nadanie im statusu rzeczników Inności (choć jeszcze nie w metafizycznym, przez współczesną, również popularną, kulturę eksponowanym sensie²⁷) uobecnienie jej i uświadomienie odbiorcom, że wytworzone w dawnych epokach resentymenty, skutkujące inferioryzacją Innego, nie dotyczą tylko jednej strony „odwiecznego” konfliktu między osiadłym i respektującym wszelkie „zinstytucjonalizowane” normy społeczeństwem a odrzucającymi/naruszającymi te rygory cyrkowcami²⁸. W Olbrachtowskim świecie bowiem, trochę na zasadzie lustrzanego odbicia, antropologia Obcości posiada dwa oblicza, a wzajemna, ambiwalentna w swej istocie, gdyż mieszająca fascynację ze znamionami abiektywnego zdystansowania (podobną nieokreśloność przypisuje się raczej wartościowaniu cyrku²⁹), inwersja aksjologiczna zmusza czytelnika do zakwestionowania zwyczajowego sposobu oceniania relacji emocjonalnej rodzącej się w związku komediańta z publicznością:

Żak kochał swoje rzemiosło, a do wszystkiego, co leżało poza nim, odczuwał nienawiść. A to Friczek pojmował z trudem. To prawda, ludzie nie darzyli ich sympatią, ale czyż to nie oni wypełniali

²⁵Winter i in., 5.

²⁶Por. Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 277.

²⁷Wystarczy przypomnieć słowa Stephena Kinga: „Cyrk [...], który wkłada się w granice miasta i rozbija namiot na łące o trzeciej nad ranem [...], stanowi symbol wszystkiego, co nienormalne, odmienne, potworne..., dionizyjskie. Cyrk to chaos, to zakazana kraina, która dzięki magicznej sztuczce stała się ruchoma i może wędrować z miejsca w miejsce, a nawet jednego czasu w inny, ze swym ładunkiem dziwolągów i olśniewającymi atrakcjami” (Stephen King, *Danse Macabre*, tłum. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz [Warszawa: Prószyński i S-ka, 1995], 437). Bliskie tym konstatacjom „literackiego praktyka grozy” wydają się tezy stawiane przez Jeana Starobinskiego, dostrzegającego w umiejętnościach klauna i akrobata metafizyczny czy transgresyjny potencjał: „Skoro jest więc clown tym, który przychodzi NIE STĄD – przemysłnikiem przekraczającym zakazane granice – to pojmujemy, dlaczego od dawna jego POJAWIENIU SIĘ w cyrku i na scenie przypisywano duże znaczenie. [...] Każdy prawdziwy clown przybywa z innej przestrzeni, z innego wszechświata: jego występ musi przydać wiarygodności faktowi, że przekracza się granice tego, co realne: i nawet w swej najradośniejszej swawoli powinien zjawić się jako UPIÓR. [...] Ziejąca otchłań tworzy ramy dla jego pojawienia się i z niej rzuca się clown na nas. [...] Coś podobnego dostrzec możemy u akrobata: MOZOLNE NIGDZIE leży pod jego piętą, a przejście go odbywa się na naszych oczach. [...] Zwyczajnie akrobata pojawia się na nowo tam, po drugiej stronie, na nowej niwie” (Starobinski, 135–136).

²⁸Por. Mielczarek, 35.

²⁹Por.: „Zastanawia przede wszystkim fakt, że istnieje wiele świadectw postawy ambiwalentnej wobec cyrku, wychodzących od niezwykłego splotu zrozumienia i odrzucenia. Zapisany jest w nich z jednej strony negatywny stosunek do cyrku jako probierz ludzkiej dojrzałości, z drugiej – podejrzana i dwuznaczna ciekawość widowisk atrakcyjnych i uwodzących, obarczonych negatywnym wartościowaniem, budujących swą moc oddziaływania na prowokowaniu sytuacji ekstremalnych, przekroczeniu, braku kontroli, niespodziance, ujawniających i obnoszących w ostrym świetle spektaklu istnienie granic etycznych i estetycznych. Na skrajnych biegunach znajdują się dwie postawy: gloryfikacja i odraza” (Kondrasiuk, 14–15). Monika Sznajderman łączy zaś tę dychotomię wartościowania z ambiwalencją, z jaką kultury archaiczne podchodziły do fenomenów ze sfery sacrum. Badaczka dowodzi, że ekskluzja środowiska cyrkowców (przede wszystkim błaznów), stawia ich działalność w „rzędzie profesji sakralnych: tyleż hańbiących, co wybranych, tyleż kalających, co uświęconych. Innymi słowy – w rzędzie profesji i zjawisk marginalnych, wykraczających poza ludzki kosmos z jego ładem i kulturą. [...] Cieleśne namietności [...] czy bezwstydną akrobację linokoczków stają się, zgodnie z kategoriami myślenia religijnego, znakami świata pozostającego poza granicami naszego kosmosu: świata chaosu, natury i śmierci, świata ciemności poprzedzających pierwsze stworzenie” (Sznajderman, 16–17).

widownię i czyż to nie ich dwuhalerzówki dźwięczały w blaszanej misce na katarynce? I jeszcze: na cóż by był cały ich wysiłek, gdyby nikt nie zaklaskał po przygotowanym z radością występie? I czy nie to jest właśnie piękne: wymusić aplauz na nieprzyjaciołach?³⁰.

Ujawnienie charakteru tych właśnie relacji, stanowiących w opinii badaczy czynnik decydujący o specyficznym miejscu cyrku wśród innych typów widowisk³¹, często powracało w literackich reprezentacjach „sztuki areny”. W powieści Karla Poláčka *Bylo nás pět* („Było nas pięciu”; 1943), w której ożywianie atmosfery „utraconego raju dzieciństwa” obejmuje również odtworzenie zasobu przeżyć związanych z przyjazdem trupy cyrkowej do małego miasteczka (od zachwyty nad anonsującymi przyjazd plakatami, przez towarzyszenie „obowiązkowej” kawalkadzie i olśnienie samym spektaklem, po zajrzenie w prozaiczne życie za kulisami), naiwność dziecięcego spojrzenia, bezkrytycznie i w dobrej wierze przyjmującego faszywy blichtr komedianckich sztuczek, zderza się z chłodną oceną dorosłych, dostrzegających w stosowanych przez cyrkowców chwytach niezbyt umiejętnie kamuflowane oszustwo.

W taki sposób demaskowana nieuczciwość, czy raczej niesolidność cyrkowej profesji (przeciwstawiana rzetelności prowincjonalnych kupców i rzemieślników), rzadko jednakże określała pisarskie strategie sięgania po tematykę cyrkową. Wśród strategii tych zdecydowanie przeważała tendencja do eksponowania odrębności i unikatowości komedianckiego uniwersum (czyniąca z niego bez mała przestrzeń w łotmanowsko-bachtinowskim duchu rozumianej kontrkultury karnawałowej³²) oraz do podważania negatywnych stereotypów i do uwypuklania roli ciężkiej pracy, której wymaga dość powszechnie (zarówno w wypowiedziach teoretyków awangardy, jak i w prozie środowiskowej) dostrzegane w wysiłkach cyrkowców dążenie do osiągnięcia perfekcji wykonania poszczególnych trików i wyczynów akrobatycznych, zdejmujące z cyrku odium prymitywnej jarmarcznej rozrywki³³:

³⁰Olbracht, 14.

³¹Zdaniem Małgorzaty Leyko, „wspólnym mianownikiem wszystkich zapożyczeń z cyrku [...] był widz. Twórcom nowego teatru zależało przede wszystkim na dokonaniu zmiany jego przyzwyczajęń odbiorczych, na pobudzeniu krytycyzmu, natychmiastowej reakcji, a czasami wręcz na jego cielesnej aktywizacji. Efekt ten można osiągnąć dzięki zmianie zasad komunikacji między sceną a widownią, dzięki swobodnemu przepływowi energii między wykonawcami a odbiorcami, który mógłby widzom zaprzeczyć dech w piersiach niczym ćwiczenia na trapezie wykonywane bez zabezpieczenia” (Małgorzata Leyko, „Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk”, w: Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej, red. Małgorzata Leyko, Zofia Snielewska-Stempień [Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019], 121).

³²Aczkolwiek Łotman i Uspieński w swych rozważaniach cyrku explicite nie wymieniają, to jednak ich diagnoza istnienia enklaw kultury alternatywnej, traktowanych jako nieodzowny warunek dynamizacji kultury dominującej, może odnosić się również do „sztuki areny”: „Każda kultura prócz tła pozakulturowego, usytuowanego poniżej jej poziomu, wyodrębnia obszary specjalne, zorganizowane inaczej, i ocenia je wysoko pod względem aksjologicznym pomimo to, że znajdują się one poza ogólnym systemem organizacji. W świecie średniowiecznym taką pozycję zajmuje klasztor, w koncepcji romantyzmu – poezja; świat Cyganów lub kulis teatralnych w [...] kulturze XIX wieku oraz liczne inne przypadki wysepek «odmiennej» organizacji na ogólnym obszarze kulturowym, których cel polega na powiększaniu stopnia różnorodności strukturalnej i przewyżczeniu entropii strukturalnego automatyzmu. [...] Na tym polega, jak pokazał M. Bachtin, funkcja karnawału w wysoce unormowanym świecie średniowiecznym” (Jurij Łotman, Borys Uspieński, „O semiotycznym mechanizmie kultury”, tłum. Jerzy Faryno, w: Semiotyka kultury, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977], 167).

³³Jak bowiem w apologetycznym tonie rekapitułuje Bogdan Danowicz: „Z samej atmosfery cyrku emanuje wiele dziecięcej naiwności i takiego zachwyty nad nie dającą się podrobić prawdą, autentyzmem przeżyć, który apeluje nie tylko do naszych uczuć, ale również do naszego umysłu i wyobraźni. Tak oto kształtuje się znacznie szersza formuła cyrku, w którym poza manifestacją aktywności fizycznej oraz formalnej doskonałości sztuki nieraz prymitywnej, jak również swoistą ekspresją komizmu cyrkowego – jest jeszcze pole do manifestowania pewnych arcyłudzkich wartości profesji cyrkowca, jej niepodważalnej uczciwości, objawiającej się bezinteresownym ryzykiem, a nawet osobliwą fantazją. Charakter prawdziwego człowieka cyrku zawiera również pewien ładunek rygoryzmu, który owocuje dążeniem do maksymalnej perfekcji zawodowej” (Bogdan Danowicz, *Był cyrk olimpijski* [Warszawa: Iskry, 1984], 12).

Doskonałość osiągnąć można tylko poprzez najwyższe poświęcenie. My, ludzie tej prastarej sztuki, musimy mieć siłę, by wyrzec się wszystkiego, co naszą uwagę odwraca w inną stronę. Zrzekliśmy się domu, towarzystwa, rutyny codzienności, spokoju, wygody, bezpieczeństwa, życiowej stabilizacji i Bóg wie, czego jeszcze. Sami postawiliśmy się poza światem. Jest w tym duma, ale jest i przekleństwo. Wyznaczyliśmy sobie inne reguły niż te, które panują między ludźmi, i straciliśmy prawo do osobistego szczęścia. Każdy z nas, tak czy inaczej, gra o życie i codziennie próbuje, jak daleko w tej grze może się posunąć. [...] Tak czynią tylko ludzie z niezwykłego zakonu, który zowią cyrkiem. A temu, kto złożył śluby zakonne [...], nie wolno złamać reguły, która nas wszystkich wiąże we wspólnotę. [...] To jest prawo ludzi żyjących na marginesie. Gdy się go nie respektuje, nasza sztuka upada³⁴.

Ta, pochodząca z Bassowskiej sagi, szczególna „rota przysięgi”, która nobilituje mechanizmy rządzące funkcjonowaniem cyrku do rangi „reguły zakonnej”, eliminuje wszelkie wątpliwości i zastrzeżenia: „okreźną”, być może, drogą i dzięki kulturowemu przepracowaniu tradycyjnie ją otaczającej pejoratywnej atmosfery sztuka areny odzyskuje swój pierwotny – zatracony w wyniku historycznych przewartościowań, po części sakralny, po części zaś włączony w rejestr pełnoprawnych i wysoko cenionych dziedzin artystycznych – charakter.

³⁴Eduard Bass, *Cirkus Humberto. Román*, cz. 2 (Praha: Lidové noviny, 1941), 58.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Bass, Eduard. *Cirkus Humberto. Román*, cz. 1. Praha: Lidové noviny, 1941.
- – –. *Cirkus Humberto. Román*, cz. 2. Praha: Lidové noviny, 1941.
- – –. *Lidé z maringotek*. Praha: Československý spisovatel, 1972.
- Černík, Artuš. „Radosti elektrického století”. W: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert, 136–142. Praha: Edice Skrytá moderna, 2010 (reprint wydania z roku 1922).
- Danowicz, Bogdan. *Był cyrk olimpijski*. Warszawa: Iskry, 1984.
- Donner, Katarzyna. „Idiomy (nowego) cyrku”. W: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, 209–236. Lublin: Warsztaty Kultury, 2017.
- Duncan, Carol. „Muzeum sztuki jako rytuał”. Tłum. Donata Minorowicz. W: *Muzeum sztuki*, red. Maria Popczyk, 279–298. Kraków: Universitas, 2005.
- Honzl, Jindřich. *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle*. Praha: Odeon, 1925.
- Jordan, Hanuš. *Orbis cirkus. Příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014.
- Kavalír, Ondřej. „Evropa modernismu a avantgard”. W: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert, 211–222. Praha: Edice Skrytá moderna, 2010 (reprint wydania z roku 1922).
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Tłum. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1995.
- Kondrasiuk, Grzegorz. „O cyrku w świecie widowisk”. W: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, 11–30. Lublin: Warsztaty Kultury, 2017.
- Leyko, Małgorzata. „Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk”. W: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko, Zofia Snelewska-Stempień,

- 113–123. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Lotman, Jurij, Borys Uspieński.
„O semiotycznym mechanizmie kultury”.
Tłum. Jerzy Faryno. W: *Semiotyka kultury*,
red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa,
177–201. Warszawa: Państwowy Instytut
Wydawniczy, 1977.
- Mielczarek, Rafał. „Robienie cyrku.
Krótka historia zmiany – od rytualnego
eksperymentu do eksperymentalnej
sztuki”. W: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice
o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko,
Zofia Snelewska-Stempień, 21–42. Łódź:
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Mrowczyk-Hearfield, Ewa. „Współistnienie
formacji kulturowych: modernizm,
postmodernizm, kultura masowa”. W:
*Odkrywanie modernizmu. Przekłady
i komentarze*, red. Ryszard Nycz, 417–425.
Kraków: Universitas, 2004.
- Neumann, Stanislav K. *Ať žije život: volné úvahy
o novém umění*. Praha: Nakladatelství František
Borový, 1920.
- Nezval, Vítězslav. *Básně noci*. Praha: Odeon,
1966.
- Olbracht, Ivan. *Bratr Žak. Román komediantského
osudu, lásky a zrády*. Praha: Československý
spisovatel, 1957.
- Stangret, Paweł. „Awangardowa rehabilitacja
cyrku”. W: *Cyrk w świetle widowisk*, red.
Grzegorz Kondrasiuk, 135–146. Lublin:
Warsztaty Kultury, 2017.
- Starobinski, Jean. „Artysta kuglarzem”. Tłum.
Marek Trenkler. *Pismo Literacko-Artystyczne*
11-12 (1986):136-137.
- Sznajderman, Monika. *Błazen. Maski i metafory*.
Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Teige, Karel. *O humoru, klaunech a dadaistech*, t.
1: *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis, 2004.
- – – „Umění dnes a zítra”. W: *Revoluční sborník
Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert,
187–202. Praha: Edice Skrytá moderna, 2010
(reprint wydania z roku 1922).
- Vančura, Vladislav. „Rozmarné léto”. W:
Poetická próza, red. Jiří. Holý, 97-190. Praha:
Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Voskovec, Jiří. *Klobouk ve křovi. Výbor veršů
V+W (1927–1947)*. Praha: Československý
spisovatel, 1965.
- Voskovec, Jiří, Jan Werich. „Music-hall a co
z toho pošlo”. *ReD – měsíčník pro moderní
kulturu* 7 (1927–1928): 264–265.
- Werich, Jan. „Knihkupectví (Hříčka pro klauny)”.
Plamen 1 (1964): 52–61.
- Winter, Tomáš, Pavla Machalíková, Stanislava
Fedrová, Hanuš Jordan. *Cirkus Pictus.
Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné
umění a literatura*. Cheb, Řevnice, Praha: GVU,
Arbor vitae, Artefactum, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

cyrk

T E A T R

c z e s k a a w a n g a r d a

ABSTRAKT:

W czeskiej literaturze międzywojennej cyrk (podobnie jak inne zjawiska kultury masowej, np. sport czy kino) stał się przedmiotem wieloaspektowych diagnoz i stawiania pytań aksjologicznych. Domena kulturowych peryferii otworzyła wówczas przed czeską literaturą nowe pola eksploracji tematycznej, z których część podporządkowana była potrzebie formułowania wniosków socjologicznych (powieści Ivana Olbrachta, Karla Poláčka i Eduarda Bassa), inne zaś wpisywały się w awangardowy (Karel Teige, Vítězslav Nezval) program poszukiwania nieodkrytych jeszcze źródeł inspiracji artystycznej. W obu przypadkach temat cyrku osiągnął rangę toposu – sygnału budzącego zarówno ciekawość, jak i lęk, który został tylko częściowo „oswojony”. W tej perspektywie cyrk postrzegany był jako przestrzeń „transgresywna” (egzotyczna i/lub romantyczna), w której zawieszone zostają rutynowe prawa życia codziennego i która oferuje możliwość „alternatywnej” egzystencji i przekraczania granic Inności.

KULTURA MASOWA

wykluczenie społeczne

NOTA O AUTORCE:

Anna Gawarecka – dr hab., profesor nadzwyczajny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura: imaginariusz narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie (*Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012; *Wygnañcy ze światów minionych*, Poznań 2007) oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI wieku.

Solaris – świat „świadobcości”

Lin Xin

ORCID: 0000-0003-2992-3338

„Babilon nie jest niczym innym jak nieskończoną grą przypadków”¹.

Jorge Luis Borges, *Loteria w Babilonie*

„Ja w każdym razie jestem głęboko przeświadczony, że On nie gra w kości”².

Fragment listu Alberta Einsteina do Maxa Borna w 1926 roku

Loteria niewidzialna

Przywołane cytaty ze świata literatury i nauki przywodzą na myśl antagonizm pomiędzy wszechmocnym przypadkiem a przypadkowo odkrytym prawem wszechświata. Tego typu debatę wiedli Albert Einstein i Niels Bohr u zarania mechaniki kwantowej, gdy rzeczywistość stawała się coraz mniej oczywista. Stanisław Lem, jak sądzę, polemizowałby z Einsteinem, gdyż posiłkował się Borgesowską mitologizacją początku ludzkości, jaką jest loteria, recenzując apokryf *Das kreative Vernichtungsprinzip. The World as Holocaust*, stanowiący próbę wyjaśnienia zagadki *silentium universi*, czyli milczenia wszechświata. W tej recenzji Lem próbuje uniwersalizować darwinizm jako model obliczenia i wyjaśnienia ewolucji w biosferze i ekstrapolować go na kosmologię:

¹ Jorge Luis Borges, „Loteria w Babilonie”, w: *Fikcje*, tłum. Stanisław Żembruski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019), 70.

² Robert Andrews, *The New Penguin Dictionary of Modern Quotations* (London: Penguin Books UK, 2003), 499.

Okazało się jednak, że Bóg gra w kości ze światem nie tylko w skali atomów, ale też galaktyk, gwiazd, planet, narodzin życia i powstających w nim istot rozumnych. Że zawdzięczamy naszą egzystencję zarówno katastrofom, co zaszły „we właściwym miejscu i czasie”, jak też takim, do których w innych epokach i miejscach nie doszło³.

Szereg zająć probabilistycznych w biosferze, w tym emergencja ludzkiej inteligencji, poprzedzony jest niezliczoną sumą zająć motywowanych również siłą probabilistyczną na poziomie ciał niebieskich, a jeszcze o wiele wcześniej – cząstek subatomowych. Zanim ssaki przejęły władzę nad Ziemią, doszło, również przypadkowo, do mnóstwa holokaustów, w wyniku czego wymarły między innymi dinozaury. Inteligencja ludzka, uchodząca jak dotąd za dzieło boskie, okazuje się jedną z najwyższych, prawie niemożliwych wygranych na loterii. Kosztem tej niebываłej wygranej jest niezliczona przegranych, będących nierzadko holokaustami dla nieszczęśników. Szansa wszystkich zdarzeń losowych doprowadzających do zrodzenia się ludzkiego umysłu, zdaniem Lema, jest tak nikła, że wydaje się cudem. Natomiast prawdopodobieństwo nieobliczalne dla dotychczasowej mocy obliczeniowej jest jedynie świadectwem karłowatości inteligencji ludzkiej, a nie omnipotencji Stwórcy. Tym samym *silentium universi* też nie implikuje unikatowości rodu Adama czy flory i fauny na Ziemi, gdyż wygrana, jaką jesteśmy, jest tak mało prawdopodobna, że jeszcze bardziej nieprawdopodobna byłaby wygrana na loterii, aby dwie podobne inteligencje zasiedlały ten sam układ słoneczny czy galaktykę. Probabilizm uniwersalny przyjęty przez Lema w tej recenzji i innych utworach prozaicznych i eseistycznych, takich jak na przykład *Śledztwo*, *Katar* i *Filozofia przypadku*, nie tylko stanowi racjonalizację metafory loterii, ale i ujednolichenie (czy raczej pomieszanie) mikroświata i makroświata.

Jeden z najsłynniejszych badaczy fantastyki naukowej, Darko Suvin, zaproponował w swym eseju *O poetyce gatunku science fiction* (1972), że wykładnikiem tego gatunku literatury jest wyobcowanie poznawcze⁴. Wbrew pozorom nauka nie tyle przyswaja obcość i przybliża prawdę, ile przybiera obcy dla naszego umysłu kształt. *Solaris* Lema należy do tej grupy *science fiction*, która ekstrapoluje ówczesny stan nauki, jak i ukazuje naukę wyobcowaną i wyobcowującą otaczający nas świat. Czy bycie elementem takiego świata obdarza nas jako czytelników poręcznym narzędziem teoretycznym do reinterpretacji *Solaris*? Trudno na to pytanie odpowiedzieć, wszak sama powieść jest kroniką teorii, a właściwie ostrzeżeniem przed teoretyzowaniem.

Rzeczywistość nieoczywista

Rafał Koschany analizuje powieść pseudokryminalną *Katar*, odsłaniając przypadkowość jako jej podłoże metafizyczne, i sugeruje, że zadanie artystyczne Lema można odczytać jako próbę zbudowania modelu świata fikcyjnego, który odpowiadałby przekonaniom autora o naturze świata aktualnego, a ponadto że interpretacje dokonań współczesnej fizyki atomowej mogły wpłynąć na jego koncepcję filozoficzną⁵. Ten pogląd można rozszerzyć i na inne jego dzieła

³ Stanisław Lem, Biblioteka XXI wieku (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024), 133.

⁴ Darko Suvin, „On the Poetics of the Science Fiction Genre”, *College English* 3 (1972): 372, <https://doi.org/10.2307/375141>.

⁵ Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2016), 198.

literackie, takie jak choćby *Solaris*. Lem poniekąd zalicza się do sympatyków interpretacji kopenhaskiej mechaniki kwantowej, zajmując stanowisko przeciw Einsteinowi. Najwcześniejsi zwolennicy interpretacji kopenhaskiej: Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger i Richard Feynman, stwierdzili, że probabilistyczna natura fotonów bądź elektronów może podważyć determinizm w prawach fizyki klasycznej. Kolejnymi kwestiami nękającymi pozytywistów i realistów są obserwacja i pomiar. Zdaniem tych fizyków, to *ś w i a d o m y* obserwator determinuje właściwości mikrocząstek, takie jak pozycja, momentum, polaryzacja i spin, przy czym świadomość staje się obca, nabierając niby siły napędowej. Interpretację kopenhaską przyjmują też między innymi John Clauser, Alain Aspect i Anton Zeilinger, laureaci Nagrody Nobla z dziedziny fizyki w 2022 roku. Dokonali oni jednego z bardziej niepokojących odkryć ostatniego półwiecza – otóż wszechświat *n i e* jest lokalnie prawdziwy i przedmioty mają nieoznaczone właściwości przed pomiarem dokonany przez ludzi lub sprzęty. Sygnalizuje to koniec długoletniej debaty. Upadek lokalnego realizmu byłby ostatnią rzeczą, jaka mieściłaby się w światopoglądzie Einsteina, zwolennika determinizmu, który zapytał kiedyś kolegę o to, czy naprawdę wierzy, że księżyc istnieje tylko wtedy, gdy na niego patrzy⁶.

Prócz interpretacji kopenhaskiej i innych neopozytywistycznych prób wyjaśnienia zjawisk kwantowych można zauważyć w szerzej rozumianym gronie naukowym pewne trendy podkreślające rolę świadomego obserwatora, zbliżone do panpsychizmu, mistycyzmu lub solipsyzmu. Intrygującą postacią wydaje się Donald D. Hoffman, amerykański profesor psychologii poznawczej z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Irvine, który zaproponował w ostatnich dekadach tak zwany realizm świadomościowy (*Conscious Realism*) na podstawie weryfikowalnych modeli matematycznych i eksperymentów poznawczych. Realizm, którego fundamentem jest świadomość, stanowi paradoks i za daleko posunięty krok, gdyż superpozycja mikrocząstek wcale nie przynusza do solipsystycznych poglądów ontologicznych.

Natomiast dla mnie bardziej frapujące są inne teorie Hoffmana, na podstawie których doszedł do realizmu świadomościowego, a mianowicie teoremat „przydatności nad prawdą” (*Fitness Beats Truth Theorem*, FBT) oraz interfejsowa teoria percepcji (*Interface Theory of Perception*, ITP). Lemowski probabilizm uniwersalny dzieliłby Hoffman w sformułowaniu własnych teorii, gdyż załącznikiem powstania teorematu „przydatności nad prawdą” jest dobór naturalny, polegający, ujmując metaforycznie, na mechanizmie loterii. W niezgodzie z oświeceniowym, choć intuicyjnym sposobem myślenia Hoffman postuluje, że nasz rozum i zmysły raczej uniemożliwiają dostęp do zewnętrznej rzeczywistości. Jego zdaniem, im większa jest przydatność aparatu poznawczego do przetrwania jednostki świadomej w danym środowisku, tym bardziej zbliżone do zera jest prawdopodobieństwo, że ten aparat rzetelnie opisuje rzeczywistość. Zewnętrzny świat, który widzimy, jest wynikiem dotychczasowej ewolucji, gdyż tak postrzegany i poznawany świat gwarantuje nam największe prawdopodobieństwo przekazywania genów i informacji. To, że tak przeobrażony świat bynajmniej nie odzwierciedla owego prawdziwego świata za kulisami, ma nas nie obchodzić, choć bezustannie nas niepokoi.

⁶ Abraham Pais, „Einstein and the Quantum Theory”, *Reviews of Modern Physics* 4 (1979): 907, <https://doi.org/10.1103/RevModPhys.51.863>.

Teoremat FBT stanowi punkt wyjściowy sformułowania przez Hoffmana tak zwanej interfejsowej teorii percepcji, zakładającej, że darwinizm zaopatruje nas w pewien interfejs, filtrujący niepotrzebne, nieopłacalne dla organizmu, a nawet grożące przetrwaniu warianty interpretacji rzeczywistości. Dzięki interfejsowi dostrzegamy naszymi oczyma młotek zamiast gromady atomów, a zatem możemy wykonać pracę w możliwie największej wydajności, podobnie jak z pomocą systemu operacyjnego komputera możemy redagować tekst bez wnikania w algorytmy ukryte pod pikselami ekranu. W ramach tej analogii materia, którą rejestrujemy i z którą wchodzimy w interakcję, jest jedynie zasobem ikon dostępnych dla każdego użytkownika tegoż interfejsu. Ikony te powinniśmy traktować, jak sądzi Hoffman, poważnie, a nie dosłownie⁷. Inne gatunki istot o różnym stopniu świadomości posiadają też własne odrębne interfejsy, które są jednak wzajemnie wykluczające. Idąc tym tropem, wszelkie byty i warunki, w tym czasoprzestrzeń, odznaczają się takimi, a nie innymi cechami jedynie dlatego, że dokonujemy obserwacji i pomiaru w taki, a nie inny sposób. Należy jednak zauważyć, że takie rozwiązanie paradoksu kwantowego nie jest konieczne i że jak zwykle dążenie do utworzenia tak zwanej teorii wszystkiego budzi wątpliwość.

Dylemat emergencji, uwydatnionej w niewyjaśnionej przemianie nieoznaczoności Heisenberga w oznaczoność Einsteina, indeterminizmu w determinizm, przypadku w porządek, materii w życie, amalgamatu niemyślących neuronów w potężny umysł, świadomości w inteligencję czy algorytmów w sztuczną inteligencję, nie tylko wzbudza wieczny niepokój w głowie wielu naukowców i filozofów takich jak Hoffman i Lem, ale i łączy ich rozmyślenia metafizyczne. W drodze do poszukiwania odpowiedzi na to zagadnienie Hoffman znajduje się o krok dalej niż Lem. Zamiast obdarzać świadomość pierwszeństwem, Lem sugeruje, że należy przyznać się do fiaska z pełnym szacunkiem, i faktycznie to uczynił, tak jak inni zwolennicy interpretacji kopenhaskiej. W odróżnieniu od Hoffmana Lem jest pesymistą. Poddawszy się, wyznaczył wyraźnie granicę dociekań naukowych. Śladem takiej postawy jest choćby rozdział *Chaos i ład* w jego *Summa technologiae*, gdzie posłużył się erotyczną metaforą kosmosu jako kuchni, w której czytelnicy astrofizycy obserwują z dala zachowania trzech ciał niebieskich – czyli pana Smitha, ciotki purytanki i sublokatorki – i próbują je ująć w teorii. Za każdym razem, jak ciotka schodzi do piwnicy, pan Smith i sublokatorka się przytulają i całują. Dokonują prób opisu układu trzech ciał i mamy zlewocentryzm Ptolemeusza, wzajemną atrakcję (seksualną, rzecz jasna) Newtona, zakrzywienie przestrzeni wokół mas erotycznych Einsteina. W miarę rozwoju teleskopów kuchennych Heisenberg, dostrzegłszy drobniejsze elementy ciał, czyli ręce, nogi, głowy, wywnioskował, że stan całowania lub niecałowania pana Smitha i panny sublokatorki jest „wynikiem działania sumujących się prawidłowości indeterministycznych”⁸, a cóż dopiero mówić o ramionach, udach, łydkach i palcach.

Przyznanie się do porażki wcale nie oznacza, że Lem był mniejszym wizjonerem bądź gorliwym katastrofistą czy nihilistą. Był co najwyżej absurdystą, który dostrzegł nieskończone antagonizmy pomiędzy rozumem człowieka a brakiem rozumu i celu wszechświata. Inaczej rzecz ujmując, Lemowi, podobnie jak innym polskim pisarzom postawangardowym

⁷ Donald D. Hoffman, *The Case against Reality. How Evolution Hid the Truth from Our Eyes* (London: Penguin Books, 2020), xiii.

⁸ Stanisław Lem, *Summa technologiae* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021), 230.

(np. Gombrowiczowi), bliższy jest tak zwany chaosmos, którym mimochodem podszywa swoją prozę⁹. Był również prorokiem granicy nauki, która doskwierać będzie jeszcze wielu naukowcom i filozofom. Tak jak w powieści *Solaris*, potrafił przebrać w słowa niepewność i udrękę, towarzyszące (często nieudany) próbom postrzegania i poznawania zarówno odmiennych istot o właściwych sobie interfejsach, jak i własnych neuronów, z których wyłania się świadomość niepotrafiąca odpowiedzieć na pytania „kim jestem?” i „skąd jestem?”. Proza Lema, niewłaściwa epoce *Gwiezdnych wojen*, a zarazem ekscentryczna przez pryzmat ówczesnej amerykańskiej SF, jest stanowczym protestem przeciw antropocentryzmowi i scjentyzmowi, choć na podstawie rozumowania naukowego, co czyni podobną autoironię i paradoks, jak mechanika kwantowa. W oczach Lema problem emergencji ładu z przypadku bądź świadomości z materii jest i będzie zawsze mieczem Damoklesa nad głową człowieka. Jedną z najsłynniejszych jego powieści, *Solaris*, jest swoistą apokalipsą i antycypacją kondycji posthumanistycznej w obliczu „świadobcości”, świata, w którym obca staje się zarówno świadomość obcego, jak i świadomość własna.

Solaris – świat „świadobcości”

Powieść *Solaris* stanowi próbę opisu porażki nawiązania kontaktu z „świadobcością” oraz dociekania jej sposobu istnienia i rozumowania. Wyobrażenie, czy raczej niemożność wyobrażenia sobie odległej ożywionej i inteligentnej planety okazuje się podwójną ekstrapolacją. Z jednej strony oferuje niby prostą, choć fikcyjną odpowiedź na paradoks Fermiego: „Gdzie oni są?”. Nawet taki pesymista jak Lem nie uważa zlokalizowania i dotarcia do obcej cywilizacji za rzecz niewykonalną, wierząc w niebываłe szczęście zwycięzcy gry w kości, a nie w jego samotność. Z drugiej strony powieść ta dokonuje antycypacji (wszech)świata w przyszłości, gdy obcowanie z obcymi umysłami będzie już codziennością. Ekstrapolacja ta nie jest bezsensowna. Przecież odkąd powstała *Solaris*, dyskusje filozoficzne na temat relacji umysłu i ciała oraz umysłów uwieczonych w odmiennych od ludzkich ciałach ciągle są aktualne zarówno w środowisku filozoficznym, na przykład eksperyment myślowy „mózg w naczyniu” Hilary’ego Putnama¹⁰, jak i w naukach poznawczych, zwłaszcza badania traktujące o ludzkim umyśle ucieleśnionym oraz umyśle zwierząt, takie jak na przykład *The Embodied Mind* (1992) Francisca J. Vareli, Evana Thompsona i Eleanor Rosch¹¹, *Jak to jest być nietoperzem?* (1974) Thomasa Nagela¹², *Inne umysły. Ośmiornice i prapoczątki świadomości* (2016) Petera Godfrey-Smitha¹³. Mamy same kłopoty z wcieleniem się w obce, choć ziemiańskie umysły – na razie bowiem nie potrafimy przybrać nieludzkiego ciała, a nawet gdyby nam się powiodło, to nie byłibyśmy sobą w cudzym ciele przez to, że jesteśmy zainterfejsowani przez ewolucję. A zatem skąd mamy pewność, że potrafimy poznać taką inteligentną istotę, jak *Solaris*? Na ten

⁹ Zob. Przemysław Czapliński, „Chaosmos: Stanisław Lem’s «Solaris» and Polish Post-Avant-Garde Prose,” *Polish Review* 2 (2023): 46–64, <https://doi.org/10.5406/23300841.68.2.05>.

¹⁰ Hilary Putnam, *Reason, Truth and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

¹¹ Francisco J. Varela, Eleanor Rosch, Evan Thompson, *The Embodied Mind* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992).

¹² Thomas Nagel, „What Is It like to Be a Bat?,” *The Philosophical Review* 4 (1974): 435–450, <https://doi.org/10.2307/2183914>.

¹³ Peter Godfrey-Smith, *Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016).

temat Lem, zdawałoby się, wypowiada się pesymistycznie, pisząc w jednym z ostatnich maili do Petera Swirskiego, że

jakakolwiek znacząca forma kontaktu – a tym bardziej współpracy lub zjednoczenie – z pozaziemskimi inteligencjami jest po prostu niemożliwa. Powodem tego jest niemal nieograniczona różnorodność i dystrybucja ścieżek ewolucyjnych obranych przez różne formy życia i cywilizacje¹⁴.

Wobec Lemowskich rozmyślań nad emergencją świadomości z materii fizycznej, a w przypadku *homo sapiens* – z sieci neuronów, chciałbym postawić tezę, że planetarny organizm *Solaris* stanowi makrometaforę ludzkiego mózgu, pewien fikcyjny świat świadomości, gdzie obcością jest zarazem świadomość własna i świadomość obcego. Można stwierdzić, że mechanizmy powstania świadomości to Święty Graal dla neuronauki, tak jak mechanika kwantowa dla fizyki. Więcej wiemy o księżycu, którego istnienie Einsteina zastanawiało, niż o własnym mózgu, który tylko wydaje się tak blisko. W skład makrometafory wchodzi inne metafory, scalone przez narrację, metanarrację (np. historię solarystyki) oraz terminologiczny opis krajobrazu planety. Topograficznie *Solaris* przypomina ludzki mózg przede wszystkim kształtem i wyglądem. Zarówno glob solaryjski, jak i nasz mózg określa się półkulami pewnie dlatego, że oba mają kształt zbliżony do okrągłej kuli. Opisy „nabiegłe fioletem bruzdy oceanu”¹⁵, „tłusto lśniący ocean”¹⁶, „galaretowaty płaszcz”¹⁷, „syropowata galareta”¹⁸ itd. też kojarzą się z mózgiem, pokrytym bruzdami i zakrętami, zanurzonym w płynie mózgowo-rdzeniowym i w dotyku galaretowatym. Jedna z adaptacji kinowych *Solaris*, w reżyserii Stevena Soderbergha (z roku 2002), którą Lem krytykował z niesmakiem, również zawiera sceny z galaretowatymi falami morza za lukami Stacji. Co ciekawe, w języku chińskim też jest frazeologizm *naohai* („morze mózgu”), który oznacza po prostu umysł. Trzeba jednak przyznać, że analogia morza-mózgu jest zbyt intuicyjna i oczywista; mało tego, na ten sam pomysł wpadł także projektant okładki *Solaris* z wydawnictwa Harcourt Brace w 1987 roku. Ona też za dużo nie przesłania, zwłaszcza po tym, jak pewien solarysta potwierdził brak „systemu nerwowego ani komórek, ani struktury przypominającej białkową”¹⁹. Analogia ta zaczyna nabierać większego znaczenia za sprawą innej analogii: że ludzki mózg jest czarną skrzynką.

W interpretacji dzieła Lema, samouka w cybernetyce, teza czarnej skrzynki ma podstawowe znaczenie. W nauce, informatyce i inżynierii czarna skrzynka²⁰ to system, który można postrzegać w kategoriach jego wejść i wyjść, bez wiedzy o jego wewnętrznym działaniu, stąd zawarta w terminie metafora. Termin ten można odnieść do wielu wewnętrznych rozwiązań, takich jak tranzystor, silnik, algorytm, rząd i oczywiście ludzki mózg. Jak wskazuje Lem w *Summa technologiae*:

¹⁴Peter Swirski, Stanisław Lem: *Philosopher of the Future* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), 39.

¹⁵Stanisław Lem, *Solaris* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 9.

¹⁶Lem, *Solaris*, 22.

¹⁷Lem, *Solaris*, 30.

¹⁸Lem, *Solaris*, 32.

¹⁹Lem, *Solaris*, 38.

²⁰William Ross Ashby w swoim *An Introduction to Cybernetics* (1956) po raz pierwszy użył terminu „czarna skrzynka” w tym znaczeniu. Zob. William Ross Ashby, *An Introduction to Cybernetics* (London: Chapman & Hall Ltd., 1956).

Jednym z „najbliższych nam” w całym Kosmosie „urządzeń” jest nasz własny mózg: mamy go przecieć w głowie. Nie mniej po dzień dzisiejszy nie wiemy dokładnie, jak ten mózg działa²¹.

Aby lepiej zrozumieć sposób działania czarnej skrzynki, warto przypomnieć sobie o „chińskim pokoju”²², eksperymencie myślowym zaproponowanym przez amerykańskiego filozofa Johna Searle’a w latach 80., który miał pokazać, że skuteczne symulowanie rozumu przez maszynę nie jest tożsame z posiadaniem przez nią prawdziwego rozumu. Obserwatorzy systemu przypominającego czarną skrzynkę tylko mają dostęp do implementowanych przezeń wyników zewnętrznych, a fizyczne związki przyczynowo-skutkowe wewnątrz skrzynki są nieprzejrzyste jak czarna dziura w kosmosie. Podobne metafizyczne dyskusje i spory prowadzą metodolodzy w metanarracji powieści *Solaris*:

Czy możliwe jest myślenie bez świadomości? Ale czy zachodzące w oceanie procesy można nazwać myśleniem?²³

Należy przyznać rację Umberto Eco²⁴, że ze względu na nieprzejrzystość i niedostępność taki system jak ludzki mózg jest niczym innym jak magią, która stawia niebywale wysoko poprzeczkę obecnej nauce.

Zważywszy na przeżycia bohaterów powieści, planeta mózgowa też przejawia analogiczne funkcje i zdolności ludzkiego układu nerwowego, takie jak na przykład sen, pamięć, obraz mentalny (ang. *mental imagery*)²⁵. Oniryczne sceny nawiedzenia tak zwanych tworów F w Stacji zapraszają do kwestionowania granicy między jawą a snem. Wejście na orbitę obcej planety jest niczym wyprawa do własnego mózgu, przy czym zachodzi proces metaforyzacji snu, w którym samoświadomość dociera do obcego, zszyntezowanego i zanalizowanego wymiaru rzeczywistości, wyłaniającego się z przypadkowych sygnałów podczas regeneracji kory mózgowej, wreszcie zinterpretowanych jako sygnały z zewnętrznego świata. Tym samym *Solaris* stanowi superpozycję wyprawy każdego astronauty do własnego mózgu. W związku z tym świat senny wcale nie jest mniej obcy niż nawiedzona Stacja nad *Solaris*. Kelvin zdaje się widzieć swą umarłą żonę Harey, nie umiejąc rozstrzygnąć, czy to sen, czy rzeczywistość (oczywiście zanim udowodnił trzeźwość zagmatwaną kalkulacją), czy ona jest sobą, czy tylko sobowtorem. Dylemat ten bierze się z kilku czynników. Po pierwsze, wynika to z działania snu. Fakt, że kora mózgowa interpretuje przypadkowe sygnały jako celowe, pełne motywacji i nawiązań do jawnej rzeczywistości obrazy, przypomina, że Kelvin i załoga Stacji interpretują owe przypadkowe układy neutrinowe jako fantomy, projekcje czegoś ukrytego w głębi swej pamięci. Obrazy senne wynurzone z mózgu są zarazem swoje i obce, gdyż śniący nadal używa tego samego interfejsu, co na jawie, do zinterpretowania siebie udającego obcego. Oto autorefleksja Kelvina:

²¹Lem, *Summa technologiae*, 140.

²²John Searle, „Minds, Brains, and Programs”, *Behavioral and Brain Sciences* 3 (1980): 417–424, <https://doi.org/10.1017/S0140525X00005756>.

²³Lem, *Solaris*, 40.

²⁴Umberto Eco, „El mago y el científico”, *El País*, 14.12.2002, https://elpais.com/diario/2002/12/15/opinion/1039906807_850215.html, dostęp 1.04.2024.

²⁵Pomimo że rewolucja poznawcza rozpoczęła się w latach 50. XX w., badania nad obrazami mentalnymi zyskały na znaczeniu dopiero od lat 80. dzięki amerykańskim psychologom, m.in. Rogerowi N. Shepardowi, Lynn A. Cooper, Stephenowi M. Kosslynowi i Howardowi Gardnerowi.

[...] w najnormalniejszym śnie zdarza się, że rozmawiamy z nieznanymi nam na jawie osobami, że zadajemy tym śnionym postaciom pytania i słyszymy ich odpowiedzi; przy tym – choć osoby te są w istocie tylko płodami naszej własnej psychiki, nie jako wyosobnionymi czasowo jej pseudosamodzielnymi częściami, to nie wiemy, jakie słowa padną z ich ust dopóty, dopóki się (w owym śnie) nie odezwą do nas. A przecież naprawdę są to słowa spreparowane przez tamtą wyodrębnioną część naszego własnego umysłu, a zatem powinniśmy je znać już w chwili, kiedyśmy je sami wymyślili, aby włożyć je w usta fikcyjnej postaci²⁶.

Paradoks snu polega właśnie na świadomości, gdy przestajemy przewidywać siebie, nawet gdy doskonale wiemy, że śnimy – nasza świadomość sama się wyobcowuje.

Po drugie, umysł czy świadomość postaci śnionych lub tworów F może być tylko antropocentryczną interpretacją własnego ograniczonego interfejsu, istoty bowiem o ludzkiej aparacji i zachowaniach (np. Harey czy człowiek sklonowany) bynajmniej nie muszą posiadać umysłu. Wątpliwość co do tego nęka też Harey: „Zdawało mi się jakiś czas, że nie mam ciała pod skórą, że we mnie jest coś innego, że jestem tylko, tylko powierzchnią”²⁷. Motyw sklonowanego człowieka można odnieść do słynnego eksperymentu myślowego w filozofii umysłu, czyli „filozoficznego zombi”, który stanowi impuls do rozważań nad fizykalizmem, a zarazem możliwością mocnej sztucznej inteligencji: ten sam układ materii fizycznej niekoniecznie wywołuje świadomość tej samej kategorii – przecież zombi w definicji to istota o ludzkiej fizyce, ale bez psychiki. Nie należy utożsamiać zombi z ludźmi, chociaż odczuwa bóle i ma odruchy. Tak samo jest z Harey, która jest „uproszczona, zawężona do kilku charakterystycznych odezwań, gestów, ruchów”²⁸, rozpoznawalna „w tych małych nawykach”²⁹, bowiem „[...] wszystkie białka, komórki, jądra komórkowe są tylko maską! Rzeczywista struktura odpowiedzialna za funkcjonowanie «gościa» ukryta jest głębiej”³⁰. Rację należy przyznać Jerzemu Jarzębskiemu, który powiada, że

bohater Lema jest na całą wieczność zawieszony pomiędzy sobą-ciałem a sobą-świadomością, a skomplikowana (tak dla uczonego, jak dla filozofa) relacja pomiędzy tymi elementami jest dlań źródłem nieustającego zdumienia i ponawianych wciąż pytań³¹.

Oprócz Kelvina zagadka ta widać zdumiewa również Harey, która stanowi rezultat autointerpretacji Kelvina. Należy zaznaczyć, że zarówno poczucie tak zwanej niesamowitości (ang. *uncanny*)³² wobec „gości”, jak i obdarzanie ich umysłem są aktami antropocentrycznymi, wynikającymi z nierozzerwalności naszego sposobu poznawania i postrzegania rzeczywistości od interfejsu, jaki posiadamy; wszak świadomość być może jest tylko mało ważnym produktem

²⁶Lem, *Solaris*, 80.

²⁷Lem, *Solaris*, 231.

²⁸Lem, *Solaris*, 95.

²⁹Lem, *Solaris*, 98.

³⁰Lem, *Solaris*, 163.

³¹Jerzy Jarzębski, „Lustro. Posłowie prof. Jerzego Jarzębskiego do «Solaris»”, [solaris.lem.pl](https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/solaris/30-poslowie-solaris), <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/solaris/30-poslowie-solaris>, dostęp 1.05.2024.

³²Posługując się tym terminem, nawiązuję do pojęcia „dolina niesamowitości” zaproponowanego przez Masahiro Mori. Zob. Masahiro Mori, Karl MacDorman, Norri Kageki, „The Uncanny Valley [From the Field]”, *IEEE Robotics & Automation Magazine* 2 (2012): 98–100, <https://doi.org/10.1109/mra.2012.2192811>.

ubocznym loterii. Tym samym Lem uczula czytelników na paradoksalność panpsychizmu, u podstaw którego tkwi antropocentryzm.

W końcu niesamowitość twórców F bierze źródło ze specyficzności pamięci i sposobu przetwarzania informacji. Jak wskazują badania w psychologii poznawczej, długotrwała pamięć oraz tak zwany obraz mentalny do przechowywania zapamiętanej lub wyobrażonej reprezentacji przedmiotu, koncepcji, idei lub sytuacji są tylko nieustannie rekonstruowanym gestalem³³ o niewyraźnych, rozmażanych szczegółach. Nieprecyzyjności obrazów pamięciowych wygenerowanych przez planetę mózgową unaocznia bodaj niedokładny ubiór Harey – po pierwsze, jest bosa tak jak Murzynka, gościni Sartoriusa; po drugie, z niewiadomych przyczyn jej suknia, pozbawiona zapięcia, ma tylko ozdobne guziki pośrodku, więc nie potrafi jej zdjąć. Poza tym bosa podeszwy stóp Harey, jak i Murzynki, są delikatne „jak u noworodka”³⁴ – co sprawia, że goście są jedynie podrobionymi sobowtórami pamięci każdego z załogi Stacji, gdyż wyruszywszy w ekspedycję na Solaris, w metaforyczną podróż do głębi swego mózgu, wcielają się w homunkulusa własnej świadomości. Ponadto wyżej wymienione obrazy mentalne – zgodnie z eksperymentami psychologii poznawczej – ulegają przechowywaniu, przetwarzaniu i manipulacji mentalnej, można więc na przykład obrócić w umyśle określone litery lub figury geometryczne, co sprzyja człowiekowi w wyobrażaniu i rozumowaniu wizualnym. Można odnaleźć podobieństwa pomiędzy manipulacją obrazu mentalnego a wywołaną przez myślący ocean „fantasmagorią”. Otóż pilot Adré Berton³⁵ tak relacjonuje widok olbrzymiego niemowlęcia z lotu nad oceanem, co stanowi jedną z najosobliwszych scen powieści:

Otwierało i zamykało usta i wykonywało rozmaite ruchy, wstrętne. Tak, bo to nie były jego ruchy. [...] Tylko te ruchy, tak jakby ktoś próbował... jakby ktoś je wypróbował... [...] Były metodyczne. Odbływały się po kolei, grupami i seriami. Jak gdyby ktoś chciał zbadać, co to dziecko jest w stanie zrobić rękami, a co torsem i ustami [...]. Twarz nie może wyglądać tak, żeby jedna jej część groziła albo bała się, a druga triumfowała czy coś w tym rodzaju [...]”³⁶.

Dziecko, które zwidziało się Bertonowi, prawdopodobnie ulegało manipulacji mentalnej zachodzącej w mózgu planetarnym. Owszem, to była manipulacja na skalę nadludzką, wszystko bowiem – jak Berton stwierdził – co opisał, działo się w ciągu dziesięciu sekund. Wreszcie próbował wyjaśnić ten fenomen podejrzliwej komisji – to tylko „eksperymentalne odtworzenie, rekonstrukcja niektórych (najtrwalszych zapewne) śladów pamięci”³⁷, mając na myśli zaginionego Fechnera.

Tu powinno paść pytanie: o co w tym wszystkim chodzi? Co pociąga za sobą teza, że planeta spod pióra Lema jest tylko makrometaforą ludzkiego mózgu? Wystarczy zamienić „tylko”

³³W teorii gestaltu pojęcie „gestalt” (po niemiecku oznacza „postać”) w dużym skrócie oznacza pewną sumę, która zawiera więcej informacji niż składające się na nią elementy wzięte razem.

³⁴Lem, *Solaris*, 93.

³⁵Zgodnie ze skłonnością Lema do urabiania postaci fikcyjnych z rzeczywistych (np. Baloyne w *Głosie Pana* – Jan Błoński, Trurl w *Cyberiadzie* – Alan Turing) nazwisko biednego pilota prawdopodobnie wzięło się od francuskiego surrealisty André Bretona, który zapoczątkował i rozwijał pojęcie przypadku obiektywnego (fr. *hasard objectif*).

³⁶Lem, *Solaris*, 133–135.

³⁷Lem, *Solaris*, 141.

na „właściwie”, co czyni świat tekstowy trójwymiarową autoironią ludzkości. Po pierwsze, członkom załogi tylko się zdaje, że postrzegają rzeczywistość narzuconą przez ich interfejs poznawczy. W końcu wszystko, co antropomorfizują, sprowadzi się do gromady neutrin, nieświadomych własnej materialności i celu bytu, którym obdarzają je metodolodzy z dalekich stron kosmosu, a przecież oni „nie szukają nikogo oprócz ludzi, nie potrzebują innych światów, a tylko luster”³⁸, nie wiedząc, „co począć z innymi światami”³⁹. Obcością okazuje się własna świadomość. Kontakt z inną cywilizacją zamienia się, jak to sarkastycznie ujął Sartorius, w „wylbrzymioną jak pod mikroskopem naszą własną, monstrualną brzydotę, nasze błazeństwo i wstyd!!!”⁴⁰.

Po drugie, osobliwie ironiczna jest antycypacja, że po tylu latach rozwoju nauki i technologii, po pokonaniu tylu lat świetlnych nasza gwiazdna wędrówka wreszcie dobiegła końca, a planeta, cywilizacja, do której zmierzanie kosztowało pokolenia, okazuje się niczym innym, jak tylko ludzkim mózgiem. Czy to oznacza, że wszystko poszło na marne? Że wszelkie próby nawiązania kontaktu z tym kolosalnym oceanem mózgowym, wszystkie doświadczenia i uzyskane z nich dane zostały udaremnione? Że pomiar i obserwacja dokonane przez ludzkość były manipulowane? Czy nadal mamy do czynienia z czarną skrzynką, skoro „ocean brał przy tym aktywny udział w kształtowaniu tych aparatów, ale wszystko to działo się w zupełnej ciemności”⁴¹? Może wszystko, co narzuca się naszej percepcji, to tylko fanaberia loterii?

Może jego dzieła sztuki? Któż to mógł wiedzieć, skoro niepodobna było uzyskać dwa razy takiej samej reakcji na bodziec? [...] Skoro żadnego doświadczenia niepodobna było powtórzyć?⁴²

Zaopatrzeni we właściwy swemu gatunkowi interfejs, okulary i słuchawki, jesteśmy zawsze, słowami Lema, głuchymi słuchaczami symfonii geometrycznej w wykonaniu obcości, ale świadomości zarazem.

Wreszcie Kelvin jako psycholog, z nie mniejszą dozą autoironii, opowiada o solarystyce, analogicznej do ówczesnej (a może nawet dzisiejszej) kognitywistyki nawiedzanej przez widmo klęski w eksploracji zagadki ludzkiej świadomości⁴³. Warto zauważyć, że czytelnicy mają do czynienia nie ze wzmianką o niejakej fikcyjnej dyscyplinie naukowej na marginesie, tylko z poważnym psychologiem, ślęczącym całymi nocami nad rozległą biblioteką solaryjską z dodatkiem wątpliwych apokryfów, co nadaje niezwykłą wagę tej powieści w powieści. Uważam jednak, że solarystyka to nie tyle analogia do kognitywistyki, ile Lemowska karykaturowa czy karykaturalna ekstrapolacja wszelkiej ludzkiej wiedzy pretendującej do objaśnienia źródła i emergencji świadomości. Z jednej strony współcześni neopozytywiści i fizykaliści są najczęściej optymistami, podobnie jak alchemicy w średniowieczu. Z drugiej są zagubieni

³⁸Lem, *Solaris*, 118.

³⁹Lem, *Solaris*, 118.

⁴⁰Lem, *Solaris*, 118.

⁴¹Lem, *Solaris*, 35.

⁴²Lem, *Solaris*, 35.

⁴³Paweł Grabarczyk, „O czym nam mówi milcząca planeta? Analiza wybranych wątków filozoficznych w «Solaris» Stanisława Lema”, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 4 (2020): 69–80, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.59.04>.

i spłoszeni w obliczu progu naukowo-technologicznego, który jest i będzie chyba już zawsze nieprzekraczalny. Dla solarystów problem *Solaris* jest jak *perpetuum mobile*, kwadratura koła dla starogreckich filozofów przyrody – wszak „samo istnienie myślącego kolosa nigdy już nie da ludziom spokoju”⁴⁴. Tymczasem współcześni nam naukowcy i filozofowie wciąż traktują sieć niemal stu miliardów przypadkowo połączonych ze sobą neuronów jako czarną skrzynkę. Można zatem stwierdzić, że najciemniejszą otchłań zastaniemy nie w najodleglejszym zakątku kosmosu, ale w najbliższej nam czaszce. Warto przyznać rację Kelvinowi: „Człowiek wyruszył na spotkanie innych światów, innych cywilizacji, nie poznawszy do końca własnych zakamarków, ślepych dróg, studni, zabarykadowanych, ciemnych drzwi”⁴⁵. W tej kwestii na razie nie pomaga żaden wyszukany termin i neologizm, czy to „mimoidy”, czy „symetriady” i „asymetriady”. Wszelka terminologia solaryjska, podszyta Lemowską autoironią, jest tylko kiczowatą parodią logocentryzmu i antropocentryzmu: „Najbardziej nawet z pozoru abstrakcyjne, najszczytniej teoretyczne, zmatematyzowane osiągnięcia nauki w rzeczywistości zaledwie o krok czy dwa oddaliły się od prehistorycznego, grubo zmysłowego, antropomorficznego pojmowania otaczającego nas świata”⁴⁶. „Świadomość”, a może dokładniej „samoświadomość”, podobnie jak *Solaris*, będzie wiecznym wyzwaniem rzuconym człowiekowi. Ursula K. Le Guin w przedmowie do *Solaris* napisała, że „powieść ukazuje niezdolność rozumu ludzkiego do osiągnięcia ostatecznego poziomu wiedzy; i być może podsuwa myśl, że w najlepszym wypadku nasz rozum zdoła zrozumieć sam siebie – ale nic ponadto”⁴⁷. Jednak może z *Solaris*, tak jak wskazałem, wynika, że niestety jest nam jeszcze daleko do tego najlepszego wypadku; ba, sama próba interpretacji, o zgrozo, napisania *Solaris* jest aktem paradoksalnym. Do tego przyznał się zresztą Lem, powiadając, że on nie do końca rozumie powieści spod własnego pióra oraz że język, w który ubrał całą tę historię, nie jest wcale adekwatny⁴⁸. Nic więc dziwnego, że – jak twierdzi amerykański badacz Istvan Csicsery-Ronay Jr. – „Czytelnik *Solaris* jest także solarystą”⁴⁹, którego nie szczędzi los zarówno autora, jak i bohatera.

⁴⁴Lem, *Solaris*, 275.

⁴⁵Lem, *Solaris*, 252.

⁴⁶Lem, *Solaris*, 273.

⁴⁷Ursula K. Le Guin, „Przedmowa Ursuli K. Le Guin do «Solaris» Stanisława Lema”, w: Stanisław Lem, Ursula K. Le Guin, *Listy 1972–1984. I mów, że moja chwała z przyjaciół się bierze*, tłum. Tomasz Lem (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024), 253.

⁴⁸Edward Balcerzan, „Seeking Only Man: Language and Ethics in «Solaris»”, tłum. Konrad Brodziński, *Science Fiction Studies* 2 (1975): 155, <https://doi.org/10.2307/4238938>.

⁴⁹Istvan Csicsery-Ronay Jr., „Książka jest Obcym: o pewnych i niepewnych interpretacjach «Solaris» Stanisława Lema”, tłum. Tadeusz Rachwał, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, red. Jerzy Jarzębski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989), 230.

Bibliografia

- Andrews, Robert. *The New Penguin Dictionary of Modern Quotations*. London: Penguin Books UK, 2003.
- Ashby, William Ross. *An Introduction to Cybernetics*. London: Chapman & Hall Ltd., 1956.
- Balcerzan, Edward. „Seeking Only Man: Language and Ethics in «Solaris»”. Tłum. Konrad Brodziński. *Science Fiction Studies* 2 (1975): 152–156. <https://doi.org/10.2307/4238938>.
- Borges, Jorge Luis. „Loteria w Babilonie”. W tegoż: *Fikcje*, tłum. Stanisław Żembruński, 62–70. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019.
- Csicsery-Ronay Jr., Istvan. „Książka jest Obcym: O pewnych i niepewnych interpretacjach «Solaris» Stanisława Lema”. Tłum. Tadeusz Rachwał, 218–240. W: *Lem w oczach krytyki światowej*, red. Jerzy Jarzębski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Czapliński, Przemysław. „Chaosmos: Stanisław Lem’s «Solaris» and Polish Post-Avant-Garde Prose”. *Polish Review* 2 (2023): 46–64. <https://doi.org/10.5406/23300841.68.2.05>.
- Eco, Umberto. „El mago y el científico”. *El País*, 14.12.2002. https://elpais.com/diario/2002/12/15/opinion/1039906807_850215.html. Dostęp 1.04.2024.
- Godfrey-Smith, Peter. *Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- Grabarczyk, Paweł. „What Does the Silent Planet Tell Us? The Analysis of Selected Philosophical Themes Found in Stanisław Lem’s «Solaris»”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 4 (2020): 69–80. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.59.04>.
- Hoffman, Donald D. *The Case against Reality. How Evolution Hid the Truth from Our Eyes*. London: Penguin Books, 2020.
- Jarzębski, Jerzy. „Lustro. Posłowie prof. Jerzego Jarzębskiego do «Solaris»”. solaris.lem.pl. <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/solaris/30-poslowie-solaris>. Dostęp 1.05.2024.
- Koschany, Rafał. *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2016.
- Le Guin, Ursula K. „Przedmowa Ursuli K. Le Guin do «Solaris» Stanisława Lema”. W: Stanisław Lem, Ursula K. Le Guin, *Listy 1972–1984. I mów, że moja chwała z przyjaciół się bierze*, tłum. Tomasz Lem, 251–256. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024.
- Lem, Stanisław. *Solaris*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- – –. *Summa technologiae*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- – –. *Biblioteka XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024.
- Mori, Masahiro, Karl MacDorman, Norri Kageki. „The Uncanny Valley [From the Field]”. *IEEE Robotics & Automation Magazine* 2 (2012): 98–100. <https://doi.org/10.1109/mra.2012.2192811>.
- Nagel, Thomas. „What Is It Like to Be a Bat?”. *The Philosophical Review* 4 (1974): 435–450. <https://doi.org/10.2307/2183914>.
- Pais, Abraham. „Einstein and the Quantum Theory”. *Reviews of Modern Physics* 4 (1979). <https://doi.org/10.1103/RevModPhys.51.863>.
- Putnam, Hilary. *Reason, Truth and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Searle, John. „Minds, Brains, and Programs”. *Behavioral and Brain Sciences* 3 (1980): 417–424. <https://doi.org/10.1017/S0140525X00005756>.
- Suvin, Darko. „On the Poetics of the Science Fiction Genre”. *College English* 3 (1972): 372–382. <https://doi.org/10.2307/375141>.
- Swirski, Peter. *Stanisław Lem: Philosopher of the Future*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- Varela, Francisco J., Eleanor Rosch, Evan Thompson. *The Embodied Mind*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

SŁOWA KLUCZOWE:

Solaris

STANISŁAW LEM

ABSTRAKT:

Artykuł proponuje mowę interpretację *Solaris* Stanisława Lema. Zarówno w jego prozie, jak i w dyskursie fizyki istnieje antagonizm między indeterminizmem a determinizmem. Za tym pierwszym, wedle Lema, kryje się siła probabilistyczna, doprowadzająca do wszelkich wydarzeń, w tym emergencji świadomości, a może też inteligencji. W przeciwieństwie do neopoztywistów Lema można by określić jako absurdystę traktującego zagadnienie emergencji świadomości i inteligencji jako granicę dociekań naukowych, jak bowiem wskazuję, planeta Solaris jest makrometaforą ludzkiego mózgu, a solarystyka – karykaturą poszukiwania odpowiedzi na zagadnienie emergencji. W świecie „świadomości”, jakim jest Solaris, obcym staje się własna i obca świadomość, a nawet może być obcym jest sposobem bycia.

„ś w i a d o b c o ś ć”

MAKROMETAFORA

przypadek

NOTA O AUTORZE:

Lin Xin (ur. 1995) – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, lektor języka polskiego na Kantońskim Uniwersytecie Spraw Międzynarodowych w Chinach. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół współczesnej literatury polskiej. Jest tłumaczem literatury polskiej na język chiński (*Anna In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy, *Moje ukochane beznóżki* w *Trzech dłuższych historiach* Sławomira Mrożka).

Utopia bez ironii. Socjalistyczny idiom dekoracyjny wobec rewolucji przemysłowej (na przykładzie twórczości Waltera Crane’a)

Sonia Nowacka

ORCID: 0000-0002-0112-5847

Upadek sztuki wiąże się z jej przekształceniem w przenośne formy własności prywatnej lub materialną lub handlową spekulację. Jej cele pod takimi wpływami stają się zupełnie inne. Wszystkie naprawdę wielkie dzieła sztuki są dziełami publicznymi – monumentalnymi, zbiorowymi, rodzajowymi – wyrażającymi idee rasy, wspólnoty, zjednoczonego ludu; a nie pomysły klasy¹.

Walter Crane, *The Claim of Decorative Art*

Stawki: praktyki wytwórcze w erze wiktoriańskiej

Artyści działający w Anglii w okresie drugiej rewolucji przemysłowej stanęli przed szeregiem dylematów dotyczących ontologii dzieła sztuki i procesu twórczego w jego relacji do rynku. W niniejszym tekście chciałabym się zastanowić, w jaki sposób twórcy związani z ruchem Arts and Crafts (na przykładzie myśli Waltera Crane’a), tworzący w obliczu radykalnego rozwoju przemysłu, starali się opisywać i teoretyzować wizję sztuki w kontekście towarowości i alie-

¹ Walter Crane, *The Claim of Decorative Art* (London: Lawrence and Bullen, 1886), 16 (tłum. S.N., o ile nie zaznaczono inaczej).

nacji. Stawiam tezę, że w wielu aspektach problemy podnoszone przez Crane'a czy Williama Morrisa są tym bardziej aktualne i warte przypomnienia, że w ostatnich latach mierzymy się z kolejną rewolucją w zakresie narzędzi artystycznych oferowanych przez generatywne AI, którym towarzyszy ponowienie debat teoretycznych na temat ontologii sztuki i statusu artysty². Cel mojej pracy jest zatem dwojaki: zrekonstruować po pierwsze poglądy Waltera Crane'a³ niemal zupełnie nieobecne w polskich badaniach historycznych, teoretycznych i literackich, a po drugie określić miejsca, w których jego program może być wciąż aktualny i stanowić ważny punkt odniesienia dla współczesnych debat na temat relacji rynku, sztuki i towaru. Warto także wspomnieć późniejsze momenty historyczne, które również redefiniowały współczesność, czerpiąc z rozważań kręgu Arts and Crafts w szukaniu własnych odpowiedzi na problemy XX-wiecznego kapitalizmu (o czym wspomnę w dalszych partiach tekstu)⁴. Gdy mowa o socjalistycznych programach estetycznych, najoczywistszym punktem odniesienia stają się jednak kanony XX-wiecznej architektury modernistycznej i sztuki awangardowej dążące do zminimalizowania środków wyrazu, a na poziomie wytwórczym pozwalające na zwiększenie dostępności obiektów wzornictwa artystycznego dla masowego odbiorcy. Estetyka z gruntu antyornamentacyjna, antyfiguratywna i podporządkowana funkcjonalnym rozwiązaniom powstająca po pierwszej wojnie światowej wynikała z socjalistycznej podbudowy (szczególnie gdy pomyślimy o szkole Bauhausu, transnarodowych tendencjach konstruktywistycznych czy różnych odsłonach abstrakcji geometrycznej)^{5, 6}. Co może się wydać paradoksalne, jeśli weźmiemy pod uwagę wyłącznie matrycę estetyczną (antydekoratywność *versus* dekoratywność), fazą przygotowawczą dla nowoczesnej lewicowej sztuki był jednak ruch estetycznie oparty na bogatej, rozbuchanej ornamentyce.

Tak właśnie należałoby widzieć ruch Arts and Crafts, który narodził się w Anglii pod koniec lat 80. XIX wieku, stawiając podwaliny pod ruchy estetyczne, które rozwijały się w Europie i na

² Eva Cetinic, James She, „Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook”, *ACM Transaction on Multimedia Computing, Communication and Applications (TOMM)* 18 (2022).

³ Najlepiej rozpoznawalne w zaangażowanej twórczości Crane'a stały się ryciny i grafiki, które zdobyły okładki i strony czasopism takich jak „Justice Commonweal” czy „The Clarion”. Według Morna O'Neill od momentu, w którym po raz pierwszy nazwał się socjalistą, Crane niemal samodzielnie stworzył wizualną kulturę angielskiego socjalizmu. Rycina socjalistyczna w jego wydaniu przedstawiała nie tylko bujne życie blisko natury, co odzwierciedlało prerafaelickie, z ducha romantyczne uwielbienie dla natury. Crane posługiwał się bogatą ornamentyką, tworząc bordiury i oprawy dla swoich prac, w których język politycznego komentarza był niejednokrotnie głęboko symboliczny. Rezygnował z modnej w prasie konwencji groteski politycznej, karykatury czy satyry. Jego wizje szczęścia i zjednoczonego społeczeństwa sięgały do inwentarza zachodniej wyobraźni mitologicznej i biblijnej. Socjalistyczne obrazowanie końca XIX w. jest utopijne, sentymentalne, romantyczne, często rzewne, a u jego podstaw stoi głęboka, często eksplicytnie wyrażana wiara autora w model szczęśliwego, spełnionego społeczeństwa. Jak podsumowuje badaczka jego dorobku, a co wydaje się dość nieoczywiste szczególnie na gruncie polskich badań historii sztuki światowej: „jego prace dostarczają ważnej, dekoracyjnej alternatywy dla realistycznego idiomu sztuki socjalistycznej” („His work provides an important, decorative alternative to a realist idiom for socialist art”). Powiedzieć też, że ów realistyczny idiom sztuki socjalistycznej dotyczył nie tylko przedstawiń, które publikował w lewicowej i anarchistycznej prasie, ale sięgał dużo głębiej, do podstaw jego programu artystycznego, wybrzmiewając w postulatcie zjednoczenia sztuk. Por. Morna O'Neill, „On Walter Crane and the Aims of Decorative Art”, *BRANCH: Britain, Representation, and Nineteenth-Century History* (2012), dostęp 15.02.2025.

⁴ Por. Herbert L. Sussman, *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology* (Cambridge: Harvard University Press, 1968).

⁵ Por. Agata Szmitkowska, „Filozoficzne tło architektury modernistycznej”, *Architecturae et Artibus* 3 (2016).

⁶ Por. Aleksandra Sumorok, „Socrealizm od środka. Design, sztuka wnętrza i modernizacja”, *Artium Quaestiones* 32 (2021): 187–227. Andrzej Szczerski, *Modernizacja. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2010).

świecie w pierwszej połowie XX wieku, szczególnie po pierwszej wojnie światowej⁷. W polskich opracowaniach naukowych twórczość artystów związanych z ruchem Arts and Crafts i bractwem prerafaelitów omawiana jest raczej w świetle historycznej mody czy estetyki, badacze głównie referują postulaty artystów do powrotu do rzemiosła czy sprzeciwu wobec uprzemysłowienia, jednak rzadziej omawiają polityczne zaplecze tego programu⁸. W opracowaniach dominuje akcentowanie zamiłowania artystów do malarstwa okresu *quattrocento* czy inspiracje organizacją pracy w ramach średniowiecznych gildii artystycznych. W *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* PWN i przekrojowych opracowaniach⁹ pod hasłem „ruch Arts and Crafts” najczęściej uwagi poświęca się aspektom wizualnym i estetycznym inspiracjom (motywowi natury czy stylom historycznym), technikom i prekursorskiej funkcji względem secesji. W niniejszym artykule chciałabym się skupić na poglądach Crane’a wyrażonych w manifestie *The Claim of Decorative Art* z 1886 roku, sięgając także po elementy programowe wyrażane w licznych artykułach i wystąpieniach przez Williama Morrisa¹⁰, który wraz z Crane’em, a idąc za Johnem Ruskinem, tworzył podstawy intelektualne ruchu, jednocześnie aktywnie angażując się w życie polityczne w ramach lewicowych, socjalistycznych ruchów (m.in. w ramach partii Social Democratic Federation czy Socialist League)¹¹.

Program artystyczny Crane’a może się wydawać w pierwszym odruchu słabo podbudowany lub zaprzeczający faktycznym warunkom, w jakich powstawał. Należy zaznaczyć, że były to jednak wizje wychylone w przyszłość, Crane wiele miejsca poświęcił mówieniu o tym, jakie miejsce p o w i n n a m i e ć sztuka w społeczeństwie (w domyśle) porewolucyjnym¹². W esejach artysty szczęście człowieka wyswobodzonego spod przymusu ciężkiej pracy, fabrycznej alienacji czy konieczności masowej produkcji dóbr staje się podstawowym i najważniejszym warunkiem dobrej sztuki. W tym sensie była to wizja nieironicznie utopijna, w której autor dokonuje analizy relacji klasy robotniczej i klas posiadających, wykazując, że tylko zniesienie obecnych relacji może doprowadzić do rozkwitu dobrej twórczości artystycznej w społeczeństwie. Niewystarczająca reprezentacja tego zagadnienia w badaniach w Polsce jest oczywiście tylko jednym z powodów, dla których chciałabym podjąć się tematu; drugim, ważniejszym

⁷ Por. Katerina Clark K., „Socialist Realism and the Sacralizing of Space”, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman (Seattle: University of Washington Press, 2003), 3–18.

⁸ Autorka jednego z ważniejszych podręczników dla studentów historii sztuki Maria Rzepińska wspomina o ruchu głównie w kontekście japońskiej estetyki czy linearyzmu. W jednym zdaniu pisze, że artyści Arts and Crafts poszukiwali „remedium na brzydotę i tandetę ówczesnej produkcji fabrycznej”, jednak nie pogłębia dalej tego sądu, przechodząc do omówienia stylistyki secesjonistów wiedeńskich. Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego* (Wrocław: Ossolineum, 1979), 411. Por. Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2022).

⁹ Mieczysław Wallis, *Secesja* (Warszawa: Arkady, 1974).

¹⁰ W 1884 r. przedstawił wykład *Art and Socialism*, który wpłynął na postrzeganie socjalizmu przez Crane’a. Artyści widzieli pomost między romantyzmem obiecującym zjednoczenie natury i wytworów ludzkiej pracy a marksistowską wizją rewolucji.

¹¹ Morna O’Neill, *Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting and Politics 1875–1890* (New Haven: Yale University Press, 2010).

¹² Alan Crawford wyszczególnił trzy najważniejsze idee polityczne ruchu: jedność sztuk, radość z pracy, a wreszcie reformę designu. Za postulatem „gildii artystycznych”, które miały być realizacją idei jedności sztuki, stało przekonanie, że do czasów dojrzałego renesansu, kiedy miało nastąpić zerwanie z wcześniejszym, średniowiecznym modelem, dominowało takie rozumienie pracy twórczej oparte na utożsamieniu rzemieślnika i artysty. utaj powinno być wyjaśnienie, co się działo do czasów dojrzałego renesansu]. Michele Krugh, „Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy”, *Canadian Review of American Studies* 44 (2014): 281–301.

argumentem jest dla mnie stawka dotycząca ontologii sztuki, pozwalająca na ponowne prze-myślenie statusu sztuki użytkowej i dekoracyjnej.

Przeciwko alienacji

Podobny problem sięgający do kwestii ontologii sztuki (na przykładzie architektury Le Corbusiera) rozważał w 2017 roku Todd Cronan w szkicu *Why Architecture Matters as Art as Never Before: Le Corbusier, Tony Smith and the Problem of Use*, w którym przytaczał stanowisko Adolfa Loosa głoszące, że wszystko, co służy praktycznemu celowi, powinno z założenia zostać wykluczone ze sfery sztuki. Cronan argumentuje jednak za architekturą, która uwzględnia swojego użytkownika i odbiorcę (*beholder*). Napięcie między dziełem sztuki a formą towarową staje się dla niego kluczowe, ponieważ te dzieła architektoniczne, które podkreślają poprzez swoją formę unifikację dzieła i świata (przestrzeni), mogą w jakiś sposób przekroczyć swoją użytkowość¹³. Tym samym stawka takiego myślenia staje się niezwykle zbliżona do argumentów Crane’a czy Morrisa. Obiekty, które mogą przekroczyć swoją użytkowość, jednocześnie mają szansę wymykać się myśleniu o projektowaniu społecznych przestrzeni jako procesowi działającemu wyłącznie w ramach logiki popytu i podaży. W przywołanej książce-manifeście *The Claim of Decorative Art* Crane powołuje się na powszechne założenie, że sztuki dekoracyjne są postrzegane jako działalność niższej kategorii, wymagają nie tylko słabszego warsztatu niż sztuka malarska, ale w ogóle stawiają artyście mniejsze wymagania intelektualne. Stwierdza jednak, że uhistoryczniając te procesy, należałoby ten pogląd „zupełnie odwrócić”¹⁴, tym samym dowartościowując sztuki dekoracyjne. Według Morny O’Neill dla socjalistycznej polityki Crane’a fundamentalne było właśnie testowanie granic między „sztuką” a „dekoracją”¹⁵. W ten sposób pragnął przekształcić ideę „sztuki dla sztuki” w sztukę egalitarną, dostępną społecznie. Badacze i biografowie zwykli oddzielać zaangażowaną twórczość artysty, zbywając ją jako niższą, „propagandową”, co wydaje się sprzeczne z jego programowymi założeniami. O’Neill pisze jednak:

Podczas gdy artyści Arts and Crafts, tacy jak William Morris i Crane, otwarcie deklarowali swoje zaangażowanie polityczne, dynamika między ich praktyką polityczną a artystyczną była często uważana za kwestię formy, a nie treści. Ruch ten został zainspirowany ubolewaniem Johna Ruskina, że współcześni robotnicy utracili sztukę swojej pracy, definiowaną jako radość wyobraźni w twórczej pracy inspirowanej wyidealizowanym rozumieniem średniowiecznego rzemiosła. W większości relacji uważa się, że ręcznie wykonane przedmioty produkowane przez ruch Arts and Crafts – gobeliny, tkaniny, tapety, ceramika i tym podobne – ucieleśniają swoje znaczenie w ich tworzeniu: piękne i użyteczne, przedmioty te manifestują ideały rzemiosła, szczerą cel i wrażliwe wykorzystanie materiałów, które pośrednio, a nie otwarcie, potępiają produkcję przemysłową i opierają się kapitalistycznemu rynkowi¹⁶.

¹³Todd Cronan, „Why Architecture Matters as Art as Never Before: Le Corbusier, Tony Smith and the Problem of Use”, *Nonsite* 21 (2017), <https://nonsite.org/why-architecture-matters-as-art-as-never-before/>.

¹⁴Crane, 2.

¹⁵Morna O’Neill, „Pandora’s Box: Walter Crane, «Our Sphinx-Riddle» And The Politics Of Decoration”, *Victorian Literature and Culture* 35 (2007): 309–326.

¹⁶Morna O’Neill „Cartoons for the Cause? Walter Crane’s The Anarchists of Chicago” *Art History*, 2014 38(1), s. 107.

Podstawą kondycji wszystkich dziedzin sztuki, jak już powiedzieliśmy, było według Crane'a szczęśliwe społeczeństwo (piękno malarstwa czy rzeźby, według niego, nie może powstawać tam, gdzie nie ma piękna w codziennych rzeczach, nie ma źródeł harmonijnego myślenia, zachwytu nad kolorem, formą przedmiotów codziennego użytku i otoczenia). Tam, gdzie jest jakościowa sztuka dekoracyjna czy użytkowa, tam – pisze Crane – automatycznie kontynuowane będzie doskonałej jakości malarstwo, architektura czy dramat. Takie sformułowanie tezy może wydawać się odważne, jeśli nie brawurowe, Crane stawia bowiem znak równości między ekonomicznym dobrostanem i organizacją życia społecznego a jakością sztuki. Ponadto formułuje twierdzenie, że zajmowanie się wyłącznie jedną dziedziną sztuki w kapitalizmie jest niczym oczekiwanie, że „kwiaty zakwitną bez korzeni, bez łądy, światła, ciepła i powietrza”, a sztuka nie jest czymś „przypadkowym, fantazyjnym, luksusowym, [...] ale rzeczą organiczną, mającą logiczne przyczyny i skutki” (w domyśle: miałyby chodzić o przyczyny związane z tłem społeczno-ekonomicznym)¹⁷. Stwierdza, że to na artystach i dekoratorach spoczywa odpowiedzialność społeczna, nazywając ich „zarządcami wspólnego dobra, którym jest piękno”¹⁸. Crane stawia odważną tezę, że w szczęśliwym, wolnym społeczeństwie automatycznie nie ma miejsca na złą sztukę, bo każda sztuka rodzi się z radości artysty, a nie z potrzeby rynku i odpowiedzi na konsumenckie gusta. Piękno, bogactwo form jest zatem w jego wizji etyczne, bo staje się synonimem wolnego, bezklasowego społeczeństwa. Na pytanie, czym jest piękno, artysta mógłby odpowiedzieć: społeczną odpowiedzialnością.

W ramach refleksji klasowej Crane krytykował mechanizm awansu klasowego, według którego warunkiem wzrostu jednostki jest wzrost ponad własną klasę¹⁹. Wierzył bowiem, że w społeczeństwie bezklasowym każdy człowiek będzie mieć zapewnioną zarówno pracę, jak i *leisure* (wolny czas), tak by wykonywana praca sprawiała mu satysfakcję. Pragnął, by dzieła zdobiące i organizujące różne aspekty społecznej przestrzeni i życia tworzone były kolektywnie przez gildie artystów mających szerokie kompetencje wytwórcze, potrafiących posługiwać się swobodnie specjalistycznymi technikami, mających bliski kontakt z wytwarzaną materią, stosujących powolne metody, które pozwalają twórcy na najwyższą precyzję (w opozycji do nienaturalnych, zmechanizowanych procedur produkcji masowej w warunkach fabrycznych)²⁰. Tutaj właśnie ujawniają się nieoczywiste związki między tezami prerafaelitów a wczesnymi XX-wiecznymi programami modernizmu. Z pism i doświadczeń angielskich artystów końca XIX wieku czerpał chociażby Walter Gropius, formułując manifest powstającej tuż po pierwszej wojnie światowej szkoły w Dessau. Przywołajmy fragment Manifestu Bauhausu z 1919 roku, w którym Gropius pisze:

Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy powrócić do rzemiosła! [...] Stwórzmy więc nowy cech rzemieślników bez różnic klasowych, które arogancko wyznaczają granice między rze-

¹⁷Crane, 2.

¹⁸Crane, 2.

¹⁹Crane, 56. Artysta krytykuje ideę awansu społecznego wpisany w strukturę społeczną, upominając się przy tym o szacunek dla wykonywania niezbędnych społecznie prac. Crane pyta zatem: „Dlaczego zakłada się, że człowiek musi wyrosnąć ponad swoją klasę, aby się rozwinąć? Dlaczego życie w pożytecznej, owocnej pracy, pracy całkowicie niezbędnej dla społeczności, jest lekceważone, a życie beczynne wychwalane i mile widziane?”.

²⁰Jak już powiedzieliśmy, warunkiem jedności sztuki dla Morrisa była kolektywność. Wyrażał to słowami: „To jest, powiadam, jedność sztuki, ten dom [...] zbudowany i ozdobiony harmonijnymi wysiłkami wolnego ludu: w żaden sposób nie mógłby tego zrobić jeden człowiek, bez względu na to, jak bardzo byłby utalentowany. William Morris, *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art* (London: Longmans & Co., 1901): [28].

mieślnikiem a artystą! Razem pragniemy, wymyślamy i wytwarzamy nowe struktury przyszłości, które zjednoczą architekturę, rzeźbę i malarstwo i które pewnego dnia wzniosą się ku niebu pracą miliona robotników niczym kryształowy symbol nowej wiary²¹.

Powojenny postulat zjednoczenia sztuki i rzemiosła Gropius wywodzi wprost z cechowego modelu wypracowanego przez artystów kręgu Arts and Crafts. Jak stwierdza Lauren S. Weingarden w swojej analizie związków programu Williama Morrisa i Waltera Gropiusa:

możemy zidentyfikować dwa sposoby odczytywania dzieła w kręgach Arts and Crafts i Bauhausu: 1) jako obrazu kolektywnej aktywności oraz 2) jako zapisu procesów wyjętych spod działania alienacji, a zatem korzystnych społecznie czynów twórcy. Ze względu na ich oczekiwania co do takich odczytań funkcjonalistyczny realizm miał służyć Morrisowi i jego zwolennikom z Bauhausu jako droga do przyszłego państwa socjalistycznego. Dlatego tym, co pozostało niezmiennie wśród tych projektantów, była ich troska o uczynienie czytelnym – czy to ręcznie, czy maszynowo – procesu urzeczywistniania ideału. Tak więc gdy odejdziemy od ściśle formalnych analiz funkcjonalistycznego wzornictwa i ponownie połączymy niezmiennie normy teoretyczne z ich potencjalnymi formami, pozorne nieścisłości stylistyczne między obiektami Morrisa i Bauhausu zaczną zanikać²².

Badacz argumentuje, że choć poglądy wiktoriańskich artystów i teoretyków Bauhausu urzeczywistniały się w skrajnie różnych estetykach, to ostateczne stawki tych projektów i kierunek, w jakim patrzyli artyści, okazywały się zbliżone. Morris, którego pismami inspirował się Gropius, programując nowoczesne spojrzenie na budownictwo, znany był z przykładania szczególnej wagi do całego procesu pozyskiwania i obróbki materiałów, a wreszcie każdego z etapów ręcznego wytwarzania dzieła przez jeden (ten sam) podmiot. Gdy projektował tekstylia, kierował się imperatywem używania tkanin i odczynników naturalnych, sam uczył się dawno zapomnianych technik wytwórczych, w centralnym miejscu widząc drogę, którą przechodzi artysta od pomysłu do samodzielnej realizacji dzieła. Morris wierzył, że dzieło powinno być zaprojektowane i wykonane przez tego samego wytwórcę. Jest dziś uznawany za prekursora wielu postaw ekologicznych (*modern environmentalism*) w związku z podnoszonym przez niego sprzeciwem wobec degradacji środowiska naturalnego, zanieczyszczeń z fabryk oraz dehumanizacji procesów przemysłowych. Cel ornamentu dla Morrisa, jak pisał w 1901 roku w *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day*, był dwojaki:

by dodać piękno do efektu pracy człowieka (który to efekt w przeciwnym wypadku byłby obiektem brzydkim), a także by dodać przyjemności do pracy jako takiej, która w innym razie byłaby bolesna i odpychająca. By jednym słowem zamienić ból pracy w przyjemność tam, gdzie to możliwe²³.

²¹Walter Gropius, Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar 1919, <https://bauhausmanifesto.com>, dostęp 25.02.2025 (tłum. własne).

²²Lauren S. Weingarden, „Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus”, *Journal of Architectural Education* 38 (1985): 8–13.

²³Morris, 22: „Teraz twierdzę bez cienia wątpliwości, że cel zastosowania sztuki względem przedmiotów użytkowych jest dwojaki: po pierwsze, aby dodać piękna rezultatom pracy człowieka, które w przeciwnym razie byłyby szpetne; po drugie, aby dodać przyjemności samej pracy, która w przeciwnym razie byłaby przykra i odrażająca. Jeśli tak jest, musimy przestać się dziwić, że człowiek zawsze starał się ozdabiać pracę własnych rąk, na którą spoglądał codziennie i to przez wiele godzin; lub że zawsze starał się zamieniać ból swojej pracy w przyjemność wszędzie tam, gdzie wydawało mu się to możliwe”.

Choć artyści w wieku XX nauczeni doświadczeniem modernizmu i awangardy nie traktowali już bogatego ornamentu jako czynnika „upiększającego” (został odrzucony jako relikw przeludowanej estetyki drobnomieszczańskiej), twórcy w miejsce ornamentu dowartościowali bryłę, materię, redefiniując ozdoby w sztuce. Wywodzili elementy upiększające z geometrii czy koloru, redukując elementy ornamentyki wyłącznie do koniecznego minimum, dyktowanego wewnętrzną logiką formy. Widać tu chęć zachowania rzemiosła jako zbioru praktyk, które z założenia miałyby wykluczać kapitalistyczne umasowienie produkcji. W erze przemysłowej, jak argumentował Morris, artyści zostali pozbawieni swojej kolektywności. Ten pogląd kierował go do romantyzowania średniowiecznych gildii i cechów rzemieślniczych. Artysta traktował swoją pracę jako manifest totalny skierowany przeciwko utowarowieniu i alienacji²⁴. Crane w wielu kwestiach podzielał poglądy Morrisa, chociaż śledząc jego szkice, można by przypuszczać, że nie do końca zgodziłby się ze stwierdzeniem, iż zdobnictwo pełni wyłącznie funkcję estetyczną/upiększającą. Dla Crane’a ornament miał być przede wszystkim nośnikiem znaczenia, jak w poezji, w której nierozłączne są forma (rytm, struktura) i treść dzieła, chociaż kwestie przyjemności z pracy również były przez niego podnoszone jako część strategii istotnych społecznie. Ze wszystkich tych projektów wyłania się jednak wizja życia jako doświadczenia, które powinno być z założenia przyjemne, wypełnione pięknem (zarówno romantycznie rozumianej natury, jak i sztuki będącej szczególnym ontologicznym wytworem działalności człowieka)²⁵.

Piękno i rzemiosło

Stawką zatem, przez którą artyści tak dowartościowywali ideę rzemiosła, była walka z nieuchronną w warunkach produkcji przemysłowej alienacją. To, co stało się później z przedstawieniami prerafaelitów i artystów Arts and Crafts, to masowe powielanie ich sztuki w celach komercyjnych (niezwykle popularne do dziś, szczególnie ze względu na sentymentalne, historyzujące obrazowanie). Wpisane w logikę kapitalizmu zawłaszczanie dzieł wyrastających na wielu poziomach ze sprzeciwu wobec systemu było jednym z elementów, których artyści jeszcze wtedy prawdopodobnie nie przewidzieli. W pewnym momencie ich rzemiosło i oryginalna, wyrazista stylistyka znalazły szczególne uznanie na salonach, a kolejni epigoni wytwarzali dzieła, celowo uwypuklając ich „rzemieślniczość” i ręczne wykonanie²⁶.

Wiele miejsca w swojej książce Crane poświęca teorii pracy w warunkach przemysłowych i temu, jaka jest intencja wysiłku wkładanego w proces. Gdy tylko jakakolwiek czynność staje

²⁴Morris.

²⁵Praca teoretyczna, artystyczna, polityczna i aktywistyczna Crane’a wielokrotnie zacierała swoje granice. W ramach pracy u podstaw pielegnował sztukę kierowaną do najmłodszych. Wraz z Nellie Dale opracował m.in. bogato ilustrowany elementarz do nauki czytania *Steps to reading* (1899), jak i tworzył bogate ilustracje popularnych baśni dla dzieci.

²⁶Wspomina o tym Madoc Cairns w artykule „Walter Crane Was a Socialist Visionary Who Illustrated the Triumph of Labor”, *Jacobin* 5.06.2022 <https://jacobin.com/2022/05/walter-crane-arts-crafts-victorian-britain-socialism>. Warto zaznaczyć, że współcześnie podobny mechanizm komercjalizowania idei rzemiosła w oderwaniu od jej oryginalnego kontekstu/zaplecza można np. dostrzec w masowej sprzedaży produktów, które stylizowane są na wykonane japońską techniką kintsugi. Metoda ta zakłada naprawę stłuczonych naczyń za pomocą złotej laki, która podkreśla linie stłuczenia. W sklepach często można znaleźć produkty celowo tłuczone i sklepane lub malowane złotą farbą, by naśladowały przedmioty stworzone w duchu japońskiej filozofii, ontologicznie będąc jej dokładnym zaprzeczeniem.

się przymusem czy warunkiem przetrwania, przestaje być ona według niego źródłem przyjemności. Kiedy śledzi się teksty wiktoriańskich artystów, kategoria przyjemności z pracy pojawia się niezmiernie często, stając się właściwie centralną kategorią dla ich programu. Cały program autora wyrasta z kilku założeń na temat natury człowieka, które ostatecznie formułowane są z pozycji historycznych. Potrzebę piękna postrzega z jednej strony jako „naturalną”, ale i historycznie możliwą do udowodnienia. Crane stara się opisać ten problem, powołując się na pełne koloru wytwory sztuki ludowej, które zdradzają według niego społeczną potrzebę ekspresji. Mówiąc o zaniku tejże sztuki jako naturalnej manifestacji wynikającej z potrzeby kształtowania życia i ogólnej potrzeby piękna rozumianego szczególnie jako dekoracyjność, pisał:

Jedną z tych rzeczy, nad których zniknięciem ubolewamy, jest sztuka ludu – chłopski strój z haftem i biżuterią, zawsze pełen charakteru i koloru, relikty długiej historii i tradycji, których resztki są starannie zeszkrobywane i podawane turystom długo po tym, jak przestały być rzeczywistością w życiu ludzi. Ta rodzima sztuka, występująca we wszystkich nieeksploatowanych krajach, jest bardzo interesująca, ponieważ pokazuje, jak naturalnie ludzie zbiorowo wyrażają swoje poczucie piękna w kolorze i formie, jak naturalnie, w czasie wolnym i dość łatwych warunkach życia, potrzeba sztuki potwierdza się²⁷.

Ten argument wydaje się o tyle ciekawy, że Crane momentami osuwa się w romantyczne rozważania nad naturą człowieka, chwilę później starając się poprzeć swoje intuicje argumentacją zanurzoną w perspektywie antropologicznej i historycznej. Stara się antropologicznie dowodzić, że idea pisma w ogóle wywodzi się od form dekoracyjnych, związanych z ogólnie dostępnym pismem obrazkowym, które miało mieć jednocześnie charakter ornamentacyjny i ciężar znaczeniowy. Przedmioty masowe, wytwarzane maszynowo, wiążą się jednak z powielaniem tych form bezrefleksyjnie, dlatego też nie mogą być sztuką, ponieważ pozbawione są znaczenia (intencją jest tutaj wyprodukowanie jak największej masowej ilości obiektów o konkretnych cechach i parametrach, a nie nadanie znaczenia konkretnemu obiektowi). W dobie drugiej rewolucji przemysłowej obawiano się powszechnie o przyszłość malarstwa wobec prężnego rozwoju fotografii. Autor poświęcił problemowi reprezentacji malarskiej cały rozdział *Imitation and expression in Art*²⁸. Ryzykiem dla malarstwa i sztuk tradycyjnych jest przede wszystkim brak znaczeniowego naddatku, wkładu intelektualnego artysty i dążenie do dosłownej imitacji, która wiąże się z odpowiedzią na rynkową logikę popytu i podaży. Czysto techniczna próba oddawania natury bez jej przemyślanego przetworzenia jest wytwarzaniem przedmiotów, które po prostu dobrze naśladują naturę, stając się pożądanymi towarami. Oczywiście malarstwo do pewnego stopnia – przynajmniej jeszcze w XIX wieku – polegało na naśladowaniu, czego Crane jest w pełni świadom. Widzi to jednak tylko jako część działalności twórczej oraz

²⁷Crane, 78.

²⁸Crane, 159. Wyraża to słowami: „Odpowiedź zależy oczywiście od naszej koncepcji zakresu sztuki; jakie są jej cele i zadania. Jeśli rzeczywiście jest to wyłączone dążenie do naturalizmu lub do dosłowności, nie ma nic poza perspektywą tego nierównego wyścigu z fotografią, która w osiągnięciach [...] pozostawia każdy obraz lub rysunek daleko w tyle. Na tym torze jest jasne, że sztuka zostanie ostatecznie pokonana przez naukę. [...] Malarstwo z pewnością nigdy nie doszłoby do tego stanu, gdyby nie rozstało się z wczesnym towarzyszem swojej drogi, jednak odcięło się ono od rzemiosła, od ozdobnego wzornictwa – nie mówiąc już o konstrukcji i inwencji – i oddało się ciałem i duszą dosłownej imitacji natury, zdominowanej przez komercyjny sentyment i sensację”.

tylko w takim stopniu, w jakim imitacja przyczynia się do wyrażenia, czy to piękna, czy myśli, czy historii, czy fazy natury, w której przestaje być jedynie imitacją i staje się sztuką [...]. Gdzie byłby pożytek lub trwała przyjemność w sztuce, gdyby nie wyrażała ona czegoś poza zwykłymi przypadkami powierzchownych faktów?²⁹

Jeśli malarstwo staje się intelektualnie leniwe, to wpada w ontologiczną pułapkę, w której jedynym celem jest wierne odtworzenie natury czy nastrojów – i to jest moment, w którym nic nie stoi na przeszkodzie, by rozwijająca się wówczas fotografia, jako dziedzina o własnym artystycznym potencjale, wyparła je jako przedstawiającą skuteczniej (i szybciej). Sam warsztat bowiem, choć dowartościowywany na wielu płaszczyznach przez prerafaelitów, nie jest według Crane’a jedynym, wystarczającym argumentem do nazywania obiektu dziełem sztuki, jeżeli nie stoją za nim procesy intelektualne:

Równie dobrze poeta może zajmować się wyłącznie opisem, a muzyk ograniczyć się do odtwarzania odgłosów podwórza, jak i malarz może zadowolić się ignorowaniem inwencji i projektu, opowieści i poetyckiej sugestii. W tych rzeczach do gry wkracza ludzki umysł i to właśnie te cechy dają sztuce życie i wytrzymałość. Nie ma też dla nich substytutu. Nie możemy projektować za pomocą maszyn ani myśleć za pomocą fotografii. Jedynym znanym mechanizmem tych procesów jest sam mózg. [...] Jeśli tak jest naprawdę, malarstwo – w oczekiwaniu na jego ostateczne wyparcie przez fotografię – musi zadowolić się podrzędną pozycją intelektualną wśród sztuk³⁰.

Piękno w tym porządku osiągnąć jest poprzez zjednoczenie wszystkich sztuk (*unity of arts*) oraz zniesienie hierarchii między sztuką wysoką a niską. Gdy sztuka zaczyna odpowiadać na proste potrzeby (np. powtórzenia natury), staje się towarem. Jest tworzona po to, by schlebiać rynkowemu gustowi; artysta wykonuje wysiłek, by uczynić ją „sprzedawalną”. Komodyfikacja, produkcja przemysłowa niszczy sztukę, odbiera realną inwencję, jaką ma artysta w momencie, w którym tworzy wyłącznie z własnej potrzeby. Jak mówiliśmy, tutaj wkracza kategoria szczęścia: wartością samą w sobie, bo stanowiącą manifest wobec alienacji, jest radość na etapie tworzenia, a następnie radość odbierania tej sztuki (*beholder*). Jednak tak długo, jak istnieją prawa rynku, tak długo społeczeństwo nie będzie mogło doświadczać codziennego piękna. Z książki tej klaruje się więc nie tylko program estetyczny, ale także program w pierwszej kolejności społeczny, w którym sztuka stanowi integralną część społecznego dobrobytu na wielu poziomach. Crane kończy cały wywód rozważaniami i postulatami na temat przemysłu i sztuk w rozdziale *Art and Industry*, dochodząc do wniosku, że tylko polityczne, realne zmiany mogą doprowadzić społeczeństwo do momentu, w którym możliwa będzie pełnia sztuki. Świadom utopijności tego projektu w ostatnich akapitach podsumowuje:

Później będziemy mogli się spotkać i ocenić nasze postępy. Tymczasem myślę, że najważniejsze jest rozpoznanie pewnych faktów – aby dokładnie wiedzieć, jak i gdzie stoimy w kwestii sztuki i przemysłu; nie można jej bowiem oddzielić od wielkiej kwestii ekonomicznej, której w rzeczywistości jest tylko częścią. Nie oszukujmy się i nie oczekujmy, że zbierzemy winogrona artystycznego lub przemysłowego dobrobytu z ekonomicznych cierni lub estetyczne figi z komercyjnych ostów. Ocze-

²⁹Crane, 159.

³⁰Crane, 158–160.

kiwanie, że artystyczny zmysł i wyrafinowanie wyrosną z nieciekawej i odrażającej przestrzeni lub wyostrezone poczucie piękna wyrośnie w warunkach monotonnej i mechanicznej pracy, jest płonne. Jeśli artysta i rzemieślnik nie mają wolności osobistej, czasu wolnego oraz stałego dostępu do piękna zarówno sztuki, jak i natury, nie stworzą ani zadowalającego projektu, ani nawet dobrego rzemiosła³¹.

Piękno z definicji jest dla niego równoznaczne z wyzwoleniem klasy robotniczej. Wyraża poprzez swoją formę wartość samą w sobie, jaką jest dla wiktoriańskich socjalistów wyzwolenie klasy robotniczej i świat, w którym twórcy nie spotykają się z alienacją. Sztuka ma być najwyższym efektem społecznego i klasowego rozwoju. Dawać przyjemność artyście-rzemieślnikowi jeszcze w samym akcie twórczym, ale stając się dobrem wspólnym, sprawiać, by człowiek żył otoczony pięknem sztuki, która powstaje zgodnie z wizją artystów. Właśnie w rozdziale *Art and Labour* mówi: „społeczeństwo musi wypracować swoje własne zbawienie”. Stwierdza, że w idealnym społeczeństwie nie istniałby imperatyw osiągania zysku, w związku z czym dopiero wtedy można byłoby pracować w imię, jak to określa, „szlachetnego i pięknego ludzkiego życia – życia pożytecznej i przyjemnej, ale nie wymuszonej lub nadmiernej pracy”³².

Wizje utopii. Sztuka jako wyraz społecznego szczęścia

W momencie gdy skuteczny handel staje się jedynym powodem wytwarzania dóbr, ich producent kieruje się chęcią schlebiania gustom konsumenckim i działalnością konkurencyjną; dopuszcza w mniejszym lub większym stopniu udział artysty, ale nigdy nie będzie realizował jego wizji, tylko odpowiadał na popyt. Autor pisze:

Obecnie człowiek handlu – nadzorca przemysłu – dąży jedynie do wytworzenia produktu nadającego się jak najlepiej do sprzedaży. W produkcji przemysłowej kieruje się w całości tym właśnie celem. Z reguły bierze pod uwagę opinie sprzedawców, przedstawicieli handlu, ale nie artystów, a jeśli już jakikolwiek artystyczny wzorzec lub cel pojawi się w jego produktach, to jest on ściśle kontrolowany przez średnią tego, co robią jego konkurenci i ustalenia czynników, które mogą przekonać do zakupu jak najszerzą klientelę³³.

Dlatego właśnie sama wąska specjalizacja artystyczna w analizach Crane’a staje się tożsama z rozwojem współczesnego kapitalizmu. Stąd też się bierze u niego postulat jedności sztuk i artysty jako osoby, która jest w stanie wykonać wszystko i zająć się różnymi dziedzinami działalności artystycznej. Z perspektywy procesu twórczego Crane uważał tworzenie ornamentów za źródło przyjemności, jednak sam ornament byłby dla niego tym naddatkiem, który naddawać może dodatkowe znaczenie przedmiotom użytkowym (dosłownie mówił o tym jako o *picture-writing*); powoływał się na użytkową sztukę antyczną i prehistoryczną: od naciętych kości po ozdobny fryz panteonu, który opowiada historię, a ornament staje się elementem z konieczności wpisanym w konkretny obiekt. Rewolucja przemysłowa jest dla Crane’a źródłem społecznej brzydoty i estetycznego rozwarstwienia, a pracownik artystyczny (*worker*

³¹Crane, 190.

³²Crane, 60.

³³Crane, 174.

in art) staje się figurą, która miałaby podźwignąć społeczeństwo z owej brzydoty. Crane pokazuje jednak, że figuratywność, alegoria i niedosłowność, a przede wszystkim ów dekoracyjny naddatek w codzienności jest społecznie kluczowy. Krytykuje uprzemysłowienie sztuki jako tworzenie obiektów pozbawionych elementu artystycznego, czyli docelowo elementu z n a c z ą c e g o :

Jestem daleki od niedoceniań umiejętności technicznych; [...] Lekceważenie ich byłoby jak próba zdyskredytowania zdolności mówienia lub pisanie; ale szybko zmęczilibyśmy się językiem i literaturą bez myśli [...]. Jeśli utrzymujemy, w skrócie, że sztuka jest językiem, nie tylko do wyrażania szczególnych nastrojów [...] ale także do przekazywania wyższych myśli i poetyckiej symboliki umysłu, to myślę, że nie jest już możliwe zadowolenie się jedynie wynikami przemysłu i łatwości ręki, [...] kiedy [sztuka] żyje, by się podobać, musi się podobać, by żyć. [...] Co więcej, są ludzie przekonani, że sztuka zdobnicza powinna być zadowolona z bycia ozdobną i niczym więcej; są zadowoleni z eleganckich postaci, które nic nie robią, o ile, jak ich odpowiednicy w operze komicznej, robią to wyjątkowo dobrze. Alegoria wydaje się ich przygnębiać, a symbolika gasić; życie według tej szkoły jest „opowieścią o niewielkim znaczeniu, choć słowa są mocne”. Nie kłóciłbym się z tym poglądem, gdyby prowadził do wysokich i satysfakcjonujących wyników, i jestem daleki od stwierdzenia, że wyłączenie badania linii, tonu, układu i metody nie ma wielkiej wartości. Ale podobnie jest z gramatyką i słownikiem. Rytm, metrum i dykcja nie tworzą poezji, choć są dla niej niezbędne; twierdzą, że nie można oddzielić od siebie stylu i materii w sztuce, podobnie zresztą jak w literaturze, bez poważnych strat³⁴.

Fragment powyższy pokazuje, że choć autor dostrzega szczególny kult, jakim XIX-wieczni artyści otaczali rzemiosło, dostrzega także ryzyko, jakie niesie za sobą wyłączne dowartościowanie formy. Czysta biegłość formalna wyabstrahowana ze złożoności twórczego procesu może zostać sprowadzona do łatwo utowarowionej idei rzemieślniczości. Jak zauważa Crane, dzieje się tak w momencie, gdy po prostu „podobanie się” staje się warunkiem istnienia sztuki; społeczeństwo traci wtedy możliwość tworzenia poza logiką popytu i podaży. Na poziomie intuicyjnym Crane jeszcze w latach 80. XIX wieku dochodzi tu do wniosków na temat autonomii sztuki, które w dużym stopniu uzgadniałyby się z poglądami przedstawionymi przez Nicholasa Browna w książce *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*. Napięcie między znaczeniem dzieła a jego formą towarową Brown definiuje następująco:

Teza, iż towar artystyczny jest nieinterpretowalny, może wydać się absurdalna – pomyślmy jednak przez chwilę o filmie science-fiction Jamesa Camerona *Avatar*, który do dziś stanowi swego rodzaju szczytowe osiągnięcie spektaklu przemysłu kulturalnego. Z pewnym rozbawieniem można by przypomnieć, że krytycy pozostawili po sobie całą masę kompletnie wzajemnie nieprzystawalnych – a jednocześnie, zdałoby się, całkiem prawdopodobnych – interpretacji; zresztą zjawisko to nie umknęło uwadze ich samych. Owa empiryczna obfitość nie jest istotna sama z siebie; wszystkie interpretacje (albo wszystkie prócz jednej) mogły być po prostu błędne. Istnieje jednak inna możliwość: skoro w *Avatarze* chodzi wyłącznie o to, aby wyprodukować serię sprzedawalnych efektów, nie może on jednocześnie wytworzyć minimalnej, wewnętrznej spójności, której wymaga znaczenie³⁵.

³⁴Crane, 23.

³⁵Nicholas Brown, „O sztuce i formie towarowej”, tłum. Łukasz Żurek, *Praktyka Teoretyczna* 4 (2023): 154.

W dużym skrócie: autor powołuje się na przykład komercyjnego filmu, pokazując, że powodem jego wewnętrznej niespójności (a w związku z tym brakiem uspołnionego znaczenia) jest chęć odpowiedzenia na oczekiwania konsumentów. Dopóki Cameron stara się stworzyć atrakcyjny komercyjnie spektakl, zawiesza potrzebę znaczenia na rzecz sprawniejszej komodyfikacji swojego wytworu. Stawką dla Browna jest znaczenie dzieła sztuki, bo to właśnie ono sprawia, że dzieło może w jakiś sposób negocjować warunki swojego istnienia, nawet jeśli nie może w pełni uniknąć komodyfikacji. W kapitalizmie sztuka jest towarem, podobnie jak inne wytwory ludzkiej pracy, jednak to właśnie znaczenie jest tym naddatkiem, który pozwala na zachowanie względnej i choć częściowej autonomii w obliczu nieuchronnego utowarowienia. Brown rozważa dalej:

Pytanie brzmi: czy dzieło sztuki jest towarem jak każdy inny, czy też może zawiesić w sobie samym logikę towaru, czytelnie potwierdzić moment autonomii względem rynku? Mimo iż roszczenie do autonomii ma dziś tylko minimalnie polityczny charakter, samo to pytanie nie jest mimo wszystko trywialne. Wiarygodne roszczenie do autonomii – do działań, które można przypisać intencji, a nie przyczynowym uwarunkowaniom – jest w rzeczywistości warunkiem wstępnym jakiegokolwiek polityki innej niż *status quo*³⁶.

Ryzyko, jakie dostrzegali Crane u progu rewolucji przemysłowej, wiąże się z warunkami istnienia sztuki względem formy towarowej. Wyraził to dobitnie, mówiąc: „gdy [sztuka] żyje, by się podobać, musi się podobać, by żyć”³⁷. Problem ten dawno mógł nie wydawać się tak aktualny jak dziś; odnosząc to do sytuacji związanej chociażby z protestami artystów dotyczącymi widzianych przez nich zagrożeń w związku z pojawieniem się generatywnego AI, możemy zauważyć wspólne problemy z zakresu ontologii sztuki. Modele te potrafią naśladować bowiem pewne warsztatowe cechy sztuki, ale konkretne wytwory AI są ostatecznie pozbawione intencji. Znaczenia wytworów AI będą zawsze związane z intencją podmiotu, który zaprojektował algorytm, by działał w określony sposób i w określony sposób odpowiadał na wydawane przez użytkowników komendy. Na poziomie wizualnym rozpoznajemy te dzieła jako dzieła sztuki (obrazy, teksty, filmy), które mogą posiadać własne znaczenie. Ich znaczeniem jest jednak bycie produktem AI wygenerowanym zgodnie z podaną komendą³⁸. Gdybyśmy, tak jak argumentuje właśnie Crane, skupiali się wyłącznie na badaniu struktury i cech formalnych dzieła, a także przykładali wagę wyłącznie do rzemiosła, wówczas uznawalibyśmy podobne wytwory za dobre i pełnoprawne dzieła artystyczne, jednak – jak kontynuuje – „rytm i metrum nie tworzą poezji, choć są dla niej niezbędne”³⁹. Właśnie w tej obawie przed uprzedmiotowieniem i masowością widzę podobieństwa, które strukturalnie przywodzą na myśl rozważania na temat zastąpienia realnego artysty zautomatyzowanym procesem modelem algorytmicznym. Stąd też zarówno Crane, jak i Morris argumentowali, że dzieło w idealnej sytuacji wytwórczej jest od początku do końca wykonywane przez jednego artystę. Celem i stawką

³⁶Brown, 183.

³⁷Crane, 21.

³⁸Na marginesie warto zaznaczyć, że często podnoszoną wątpliwością jest kwestia podmiotowości. Wtwory AI nie są ontologicznie jednak zdolne do wyrażania interesów społecznych czy tożsamościowych. W tym sensie modele AI nie mogą wyrażać jakichkolwiek interesów (świadomie lub nieświadomie manifestujących się poprzez sztukę), ponieważ nie posiadają pozycji w strukturze klasowej ani tożsamości, mogą jedynie markować ich niektóre przejawy.

³⁹Crane, 23.

rzemiosła w tym projekcie jest więc „służenie życiu i powszechnej przyjemności ludzkości”, a stawką – jakość sztuki⁴⁰.

Można powiedzieć, że całe dzieło składa się z próby zdiagnozowania i uchwycenia kluczowych zagrożeń płynących z industrializacji. Charakter esejów jest wyraźnie interwencyjny: formułuje cele programowe, które wskazywać mają kierunek na przyszłość. Crane robi to odważnie, wielokrotnie pokazując, że głęboko wierzy w zaprowadzenie społecznej zmiany. Przenosząc jednak ciężar jego wniosków płynących z jego pracy ze spekulatywnego aspektu na grunt diagnozy politycznej, można by stwierdzić, że Crane, założywszy utrzymanie opisanych przez niego stosunków pracy, nie widzi przyszłości dla sztuki. Tak długo, jak człowiek będzie pracował z konieczności, tak długo społeczeństwo będzie otoczone złej jakości wyrobami w jakiś sposób „naśladującymi” sztukę, ale będącymi wyłącznie efektami dynamiki popytu i podaży. Autor zdaje sobie sprawę, że tworzy program w warunkach, które wykluczają powstawanie dobrej sztuki na masową skalę. Sztuka dekoracyjna jako najwyższy wyraz radości płynącej z pracy miałaby niczym manifest zdobić wspólne przestrzenie. Utopia, w której nie istniałoby przepracowanie, bo tylko wolny, wypoczęty umysł jest w stanie tworzyć rzeczy piękne (a zatem społecznie pożyteczne), byłaby według Crane’a nie tyle projektem teoretycznym, ile programem możliwym do realizacji. Wyraźnie zdradzał wiarę w podzielany z Morrisem program, że dobra sztuka powinna znaleźć istotne miejsce w codziennym życiu klas pracujących, ale by mogło się to w pełni wydarzyć, należy znieść klasowy model społeczeństwa. Podsumowując, pisał Crane, że „to, co jest dobre dla ludzkości, jest dobre dla sztuki”, a doskonała sztuka rozkwitnie w społeczeństwie dbającym o indywidualną wolność i „braterstwo wspólnego interesu”⁴¹. Dekoracyjność ma być tutaj z jednej strony tym, co opiera się uprzemysłowionej produkcji, stając się wyrazem radości i inwencji, a z drugiej w pewien sposób nieekonomiczna, wyrastająca z indywidualnej potrzeby i w pewnym, bardzo ścisłym sensie, naddatkowa z perspektywy rynkowej logiki i masowej produkcji.

⁴⁰Crane, 16. Najpełniej wyraża swoją wiarę w projekt, mówiąc: „Im lepsze, bogatsze, pełniejsze życie, im szczęśliwsze i bardziej harmonijne okoliczności, tym lepsze, bardziej zróżnicowane i piękniejsze będą formy jego wyrazu w sztuce”.

⁴¹Crane, 80–82.

Bibliografia

- Białostocki, Jan. *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2022.
- Brown, Nicholas. „O sztuce i formie towarowej”. Tłum. Łukasz Żurek. *Praktyka Teoretyczna* 4 (2023): 145–193.
- Cairns, Madoc. „Walter Crane Was a Socialist Visionary Who Illustrated the Triumph of Labor”. *Jacobin* 5.06.2022. <https://jacobin.com/2022/05/walter-crane-arts-crafts-victorian-britain-socialism>.
- Cetinic, Eva, James She. „Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook”. *ACM Transaction on Multimedia Computing, Communication and Applications (TOMM)* 18 (2022): 1–22.
- Clark, Katerina. „Socialist Realism and the Sacralizing of Space”. W: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman, 3–18. Seattle: University of Washington Press, 2003.
- Crane, Walter. *The Claim of Decorative Art*. London: Lawrence and Bullen, 1886.
- Cronan, Todd. „Why Architecture Matters as Art as Never Before: Le Corbusier, Tony Smith and the Problem of Use”. *Nonsite* 21 (2017). <https://nonsite.org/why-architecture-matters-as-art-as-never-before/>.
- Dale, Nellie, Walter Crane. *Steps to Reading*. London: George Philip & Son, 1910.
- Gropius, Walter. *Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar 1919*. <https://bauhausmanifesto.com>. Dostęp 25.02.2025.
- Krugh, Michele. „Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy”. *Canadian Review of American Studies* 44 (2014): 281–301.
- Morris, William. *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art*. London: Longmans & Co., 1901.
- O'Neill, Morna. *Art and Labour's Cause Is One. Walter Crane and Manchester, 1880–1915*. Manchester: Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 2008.
- – –. „On Walter Crane and the Aims of Decorative Art”. *BRANCH: Britain, Representation, and Nineteenth-Century History* (2012). Dostęp 15.02.2025.
- – –. „Pandora's Box: Walter Crane, «Our Sphinx-Riddle» And The Politics Of Decoration”. *Victorian Literature and Culture* 35 (2007): 309–326.
- – –. „Walter Crane's Floral Fantasy: The Garden In Arts And Crafts Politics”. *Garden History* 36 (2008): 289–300.
- – –. *Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting and Politics 1875–1890*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Rzepińska, Maria. *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław: Ossolineum, 1979.
- Sumorok, Aleksandra. „Socrealizm od środka. Design, sztuka wnętrza i modernizacja”. *Artium Quaestiones* 32 (2021): 187–227.
- Sussman, Herbert L. *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- Szczerski, Andrzej. *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2010.
- Szmitkowska, Agata. „Filozoficzne tło architektury modernistycznej”. *Architecturae et Artibus* 3 (2016): 168–172.
- Wallis, Mieczysław. *Secesja*. Warszawa: Arkady, 1974.
- Weingarden, Lauren S. „Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus”. *Journal of Architectural Education* 38 (1985): 8–13.

SŁOWA KLUCZOWE:

ontologia sztuki

komodyfikacja

ABSTRAKT:

Niniejszy tekst ma na celu analizę związków między sztuką, socjalizmem i rewolucją przemysłową w pracach teoretycznych Waltera Crane’a ze szczególnym uwzględnieniem jego wizji ontologii sztuki i jej relacji względem formy towarowej. Centralnym zagadnieniem jest dla Crane’a (artysty i teoretyka związanego z XIX-wiecznym ruchem Arts and Crafts) zagadnienie ornamentyki jako zanikającej w warunkach rewolucji przemysłowej sztuki o istotnym społecznie znaczeniu. Dekoracyjność sztuk stała się pod koniec XIX wieku w Anglii idiomem istotnym dla artystów zaangażowanych, którzy jako jedni z pierwszych w Europie usiłowali kompleksowo teoretyzować swoje wyraźne stanowisko przeciwko industrializacji i jej wpływowi na ludzką kreatywność. W swojej pracy argumentuję, że aspiracje ruchu Arts and Crafts rozpatrywane w kontekście surowej estetyki socrealistycznej w Europie Środkowo-Wschodniej w XX wieku czy zwrotu antyornamentacyjnego w pierwszej połowie XX wieku, pozwalają naświetlić, w jaki sposób zmieniał się rozumienie sztuki, a tym samym towarzyszące mu utopijne wizje idealnego społeczeństwa. Tekst ma na celu z jednej strony przybliżenie polskiemu czytelnikowi teoretycznego zaplecza ruchu Arts and Crafts, który był dotąd traktowany jako wątek poboczny dla wysokoartystycznego programu estetycznego, z drugiej – analizę zagadnień z zakresu ontologii sztuki podnoszonych w warunkach gwałtownego uprzemysłowienia, które współcześnie mogą wciąż stymulować debaty na temat statusu dzieła sztuki w kontekście mechanizmów rynkowych.

Walter Crane

ARTS AND CRAFTS

rewolucja przemysłowa

NOTA O AUTORCE:

Sonia Nowacka (ur. 1994) – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Zajmuje się badaniem elementów gatunkowych science fiction w poezji polskiej i anglosaskiej, historią krytyki literackiej oraz zagadnieniami z zakresu ontologii sztuki. Przygotowuje doktorat na temat retoryki sporów o poezję w powojennej Polsce.

Autoreferencyjne metafory we współczesnej poezji chińskiej – studium

Jinlin Li

ORCID: 0009-0000-2094-1252

Wprowadzenie

Funkcjonalność metafory jako dominanty stylu tekstów poetyckich jest powszechnie znana. Ważne są oczywiście aspekty graficzne, odnoszące się do przestrzenności tekstu poetyckiego jako parametru wpływającego na znaczenie (zwłaszcza) w wielokrotnej lekturze.

Jednym z aspektów metafory – w tym przypadku w odniesieniu do współczesnych wierszy chińskich – jest autoreferencyjność, czyli swoista metarefleksja nad pisaniem poezji i postrzeganiem świata (poprzedzająca metaforę). Stąd wybór tematu – ponieważ z jednej strony dotyczy on metafory jako nośnika sposobów reprezentacji indywidualnego spojrzenia na świat, a z drugiej strategii opisywania i procesu tworzenia poezji. W obu przypadkach interesuje nas specyfika wiersza, czyli struktura tekstu oddziałująca semantycznie (działająca słabiej lub silniej w poszczególnych analizowanych przypadkach).

Artykuł ma dwa główne cele. Pierwszym z nich jest przedstawienie specyfiki wybranych wierszy współczesnych poetów chińskich z perspektywy komparatystycznej. Dzięki odwołaniu do trzech wersji językowych (chińskiej, polskiej i – pomocniczo – angielskiej) możliwa jest lektura analityczna na metapoziomie – skłaniająca do refleksji nad metaforyką organizującą tę poezję. Mamy zatem do czynienia z próbą odczytania wierszy, ale z perspektywy nadrzędnej, czyli skoncentrowanej na metaforze. Z tego przybliżenia wyłania się cel drugi – analiza tekstów poetyckich (w tym struktury omawianych wierszy) pod kątem sposobów wykorzystywania różnych przejawów metaforyzacji.

Od razu należy podkreślić, że szkic ma charakter rozpoznania, studium – z jednej strony upowszechnia teksty poetów wyróżniających się na tle współczesnej literatury chińskiej, z drugiej zaś dowodzi zasadności badania tej poezji w odniesieniu do popularnych zjawisk metaforycz-

nych, komentowanych w uznanych pracach badaczy języka. Osobliwość tej propozycji polega przede wszystkim na tym, że stanowi ona przykład przeniesienia myśli o metaforach na teksty artystyczne, nieodczytywane przez pryzmat takich narzędzi metodologicznych. To nie tylko wskazanie na zjawiska językowe obecne we wspomnianych tekstach, ale także ujęcie ich w odniesieniu do struktury wiersza, a więc w związku z refleksją poetycką.

Jak wspomniano wcześniej, specyfika tego artykułu polega na tym, że ze względu na pochodzenie autorki analizowane teksty oryginalne są w języku chińskim, zostały one przetłumaczone na język polski, a język angielski stanowi pomost między czytelnikami a autorem. Niniejszy artykuł wykorzystuje głównie teorię metafory konceptualnej jako narzędzie do analizy poezji. Ponieważ obejmuje ona trzy języki, dodatkowo ilustruje to główny punkt teorii konceptualnej: metafora jest sposobem myślenia, a nie tylko ekspresji językowej. Następnie przedstawiony zostanie krótki przegląd teorii metafor konceptualnych.

Istnieje wiele prac na temat metafory, takich jak *Metafory w naszym życiu* George'a Lakoffa i Marka Johnsona (1980)¹, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* George'a Lakoffa i Marka Turnera (1989)², *Metaphor and Thought* Andrew Ortony'ego (1993)³, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* pod redakcją Raymonda W. Gibbsa Jr. (2008)⁴ i inne, wśród których praca *Metafory w naszym życiu* jest najbardziej istotna dla tego artykułu. Książka ta rozszerza badanie metafory z kategorii językowej na kategorię poznawczą i proponuje metaforę konceptualną, która odnosi się do rozumienia jednej idei w kategoriach innej⁵. Innymi słowy, obejmuje ona proces mapowania z jednej domeny (domeny źródłowej) na inną domenę (domenę docelową). Chociaż istnieją również głosy krytyczne wobec teorii metafory konceptualnej, takie jak Dedre Gentner i Briana F. Bowdle'a, którzy sugerują, że nowa metafora i konwencjonalna metafora wymagają różnych procesów umysłowych w swojej teorii kariery metafory⁶, oraz Sama Glucksberga, który twierdzi, że proces rozumienia metafory on-line działa poprzez kategoryzację zamiast porównanie⁷, jest to niewątpliwie nadal ważna teoria w badaniach nad metaforą.

Według Lakoffa i Johnsona metaforę konceptualną można podzielić na trzy typy: metaforę strukturalną, metaforę orientacyjną i metaforę ontologiczną.

Metafora strukturalna wykorzystuje jedno pojęcie do skonstruowania innego. Domeny poznawcze tych dwóch pojęć są różne, ale ich struktury pozostają niezmienione. Innymi słowy, istnieje regularna zgodność między ich poszczególnymi komponentami. Metafory orientacyjne są samoorganizujące się w odniesieniu do orientacji przestrzennej w ramach tego samego systemu pojęciowego,

¹ George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu* (Warszawa: Aletheia, 2020).

² George Lakoff, Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).

³ Andrew Ortony, *Metaphor and Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

⁴ *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, red. Raymond W. Gibbs Jr. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

⁵ George Lakoff, „The Contemporary Theory of Metaphor”, w: Andrew Ortony, *Metaphor and Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

⁶ Brian F. Bowdle, Dedre Gentner, „The Career of Metaphor”, *Psychological Review* 1 (2005): 193.

⁷ Sam Glucksberg, „How Metaphors Create Categories Quickly”, w: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, 67–83.

na przykład góra i dół, wewnątrz i na zewnątrz, przód i tył, głębokie i płytkie, centrum i skraj. Trzecia to metafora ontologiczna. Pierwotny sposób przetrwania istot ludzkich był materialny, więc nasze doświadczenie z przedmiotami stanowi materialną podstawę dla naszego rozumienia abstrakcyjnych wyrażen pojęciowych jako bytów. Dlatego metafora ontologiczna oznacza, że możemy postrzegać abstrakcyjne i niejasne myśli, emocje, działania psychologiczne, zdarzenia, stany i inne niematerialne pojęcia jako konkretne, namacalne byty, a nawet samo ludzkie ciało.

Jak proponuje Gibbs, ludzkie poznanie zasadniczo definiują procesy figuratywne, takie jak metafora, metonimia i inne, które pomagają ludziom zrozumieć ich własne doświadczenia i interakcje ze światem zewnętrznym⁸. Metafora jest obecna w naszych myślach i używamy jej automatycznie przy niewielkim wysiłku. Wielcy poeci również używają tego sposobu myślenia, dlatego mogą do nas przemawiać. Dlatego aby zrozumieć sztukę i kreatywność poezji, musimy zrozumieć nasze najzwyczajniejsze sposoby myślenia⁹. Innymi słowy, aby zrozumieć poetycką metaforę, musimy zrozumieć konwencjonalną metaforę. Poetyckie metafory odwołują się do powszednich sposobów myślenia, zajmując się podstawowymi elementami naszego systemu pojęciowego i zmuszając nas do zrozumienia ich na nowe sposoby. Daleka od bycia jedynie ozdobnikiem, metafora jest niezbędna do zrozumienia nas samych, naszej kultury i świata, a poprzez metaforę poezja może ćwiczyć nasze umysły, czyniąc nas bardziej otwartymi, gdy próbujemy zrozumieć zwykłe metafory, którymi żyjemy. Chociaż wielcy poeci używają tych samych narzędzi, których my używamy podczas tworzenia poezji, ich talent i umiejętności są dalece bardziej zaawansowane. Ich mistrzowskie wykorzystanie metafory, w tym rozszerzenie, kompozycja i inne podstawowe narzędzia, pomaga odbiorcy lepiej docenić rzeczywistość.

Poniżej znajduje się oryginalny tekst każdego wiersza, odpowiadające mu polskie¹⁰ i angielskie tłumaczenie, a także analiza każdego utworu.

写诗是.....

写诗是干一件你从来没有干过的活
工具是现成的，你以前都见过
写诗是小儿初见棺木，他不知道
这么笨拙的木头有什么用
女孩子们在大榕树下荡秋千
女人们把毛线缠绕在两膝之间
写诗是你一个人爬上跷跷板
那一端坐着一个看不见的大家伙
写诗是囚犯放风的时间到了
天地一窟窿，烈日当头照
写诗是五岁那年我随我哥哥去抓乌龟
他用一根铁钩从泥洞里掏出了一团蛇

⁸ Raymond W. Gibbs Jr., *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 1.

⁹ Lakoff, Turner.

¹⁰ Wszystkie teksty pochodzą ze zbioru: Xianfa Chen i in., *Światła w bursztynie: antologia współczesnej poezji chińskiej*, tłum. Małgorzata Religa, Katarzyna Sarek (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2021).

我至今还记得我的尖叫声
写诗是记忆里的尖叫和回忆时的心跳
张执浩

Pisanie wierszy to...

pisanie wierszy to praca nieużywanyymi nigdy narzędziami
narzędziami, które są gotowe i już je widziałeś
pisanie wierszy jest jak dziecko, które po raz pierwszy widzi trumnę i nie wie
do czego służy to pokraczne drewno
dziewczynka huśtająca się na huśtawce pod wielkim figowcem
kobieta nawijająca na kolana włóczkę
pisanie wierszy jest jak kołysanie się na huśtawce
na której na drugim końcu siedzi ktoś niewidzialny
pisanie wierszy to wyjście więźnia na spacerniak
niebo i ziemia jak jaskinie oświetlane palącym słońcem
pisanie wierszy jest jak ja pięcioletni idący ze starszym bratem łapać żółwie
który żelaznym hakiem wygarnął z błotnistej jamy kłębowski węży
do dziś pamiętam mój przenikliwy krzyk
pisanie wierszy to ostry krzyk w pamięci i łomotanie serca przy wspominaniu

Zhang Zhihao

Writing poetry is...¹¹

Writing poetry is doing something you have never done before
The tools are readily available, you have seen them all before
Writing poetry is a child's first look at a coffin, he does not know
What is the use of such clumsy wood
The girls swing under the banyan tree
The women wrap woolen threads between their knees
Writing poetry is when you climb the seesaw alone
With an invisible big guy sitting on the other end
Writing poetry is the time for prisoners to relax
There is a hole in the sky and the sun is shining brightly
Writing poetry is that I followed my brother to catch turtles when I was five years old
He pulled a snake out of a mud hole with a hook.
I still remember my screams.
Writing poetry is the scream in memory and the heartbeat of recollection

Zhang Zhihao¹²

¹¹Przekładu na język angielski dokonała autorka artykułu.

¹²Współczesny chiński poeta i pisarz. Pełni funkcję wiceprzewodniczącego Stowarzyszenia Pisarzy Hubei i redaktora naczelnego „Chinese Poetry” (Han Shi). Znany ze swojego prostego, ale głębokiego stylu poetyckiego, wydobywa liryczną głębię z codziennego życia. Jego uznany zbiór poezji *Wildflowers on the Plateau* zdobył siódmą nagrodę literacką Lu Xun (2018). Inne godne uwagi prace to zbiór poezji *Ancient Piece* i powieść *Trying to Reconcile with Life*. Jako aktywny redaktor wywarł znaczący wpływ na współczesną chińską poezję poprzez swoją pracę redakcyjną w Han Shi.

Tytuł wiersza *Pisanie poezji to...* jest typową strategią metaforyczną. Struktura ta pojawia się sześć razy w całym wierszu.

Po pierwsze, podmiot wiersza mówi: „Pisanie wierszy to praca nieużywanymi nigdy narzędziami / narzędziami, które są gotowe i już je widziałeś”. Mamy tu do czynienia z metaforą ontologiczną: pisanie poezji jest czynnością, którą można postrzegać jako pojemnik, w którym poeci są uczestnikami; długopisy, papier i inne materiały piśmienne są narzędziami. Następnie można pomyśleć, że kolejny wers brzmiałby „ale nie wiesz, jak używać”, jednak w tym miejscu zdanie się zatrzymuje, prowokując do zastanowienia się, czy jesteśmy w stanie korzystać z tych narzędzi, czy nie. Niektórzy ludzie mogą być bardzo utalentowani w pisaniu poezji i pisanie poezji jest dla nich łatwe, podczas gdy inni nie.

Po drugie, podmiot porównuje pisanie poezji do dziecka, które po raz pierwszy widzi trumnę. Zdanie to kończy się słowami „nie wie”, co podsyca ciekawość odbiorcy. Odpowiedź przychodzi od razu – nie wie, „do czego służy to pokracczne drzewo”. W tej metaforze poeci są dziećmi, a poezja trumną. Pisanie poezji prawdopodobnie jest bezcelowe, ponieważ nie może przynieść dużego bogactwa, ale może przynieść duchowe ukojenie, którego dziecko nie jest w stanie zrozumieć. Dodatkowo drewno jest personifikowane przez użycie słowa „pokracczny”, przymiotnika zwykle używanego do opisywania człowieka. Trumna to także tajemnica, jednocześnie dotyczy ona nieodwracalności – człowiek przestanie się poruszać, żyć, a co więcej, zostanie na zawsze ukryty przed światem, co jest czymś powszechnie zarezerwowanym dla świata dorosłych (niesłusznie). Przede wszystkim zaś trumna jest dla dziecka przedmiotem absurdalnym, gdyż niezwykle trudno jest mu zrozumieć śmierć. Pisanie wierszy może być więc tajemnicą, koniecznością, przemijaniem, chwilą, znakiem nieuchronnego kontrastu z życiem. Z innej perspektywy jest jeszcze dążeniem do celu, którego być może wcale nie chce się osiągnąć.

Następnie pisanie poezji porównane jest do bujania się na huśtawce – tutaj możemy przywołać obraz huśtawki kierującej się w dół. Ale następny wers brzmi: „na której na drugim końcu siedzi ktoś niewidzialny”, co sugeruje, że pisanie poezji jest niewiadomą, przedsięwzięciem, którego rezultatów nie znamy. Metafora huśtawki w wierszu może być powiązana z metaforami orientacyjnymi, które opierają się na orientacji przestrzennej doświadczanej w naszym środowisku fizycznym, takiej jak góra–dół, wewnątrz–na zewnątrz. Występuje tu powszechnie znana metafora HAPPY IS UP, SAD IS DOWN (pol. szczęśliwy – góra, smutny – dół). Huśtawka czasami idzie w górę, a czasami w dół – raz jesteśmy szczęśliwi, a innym razem smutni. Nasze emocje mogą być odzwierciedlone w poezji, ale nie jest to pewne, dopóki wiersz nie zostanie ukończony. Innymi słowy, huśtawka symbolizuje niestabilność, ponieważ rzadko zatrzymuje się w jednym miejscu, a pisanie poezji jest poszukiwaniem stabilności poprzez niestabilność.

Następnie czytamy:

pisanie wierszy to wyjście więźnia na spacer
niebo i ziemia jak jaskinie oświetlane palącym słońcem.

Zawarta jest tu strukturalna metafora: poeci są więźniami. Pojęcie poety ma metaforyczną strukturę w odniesieniu do pojęcia więźnia. Więźniowie są uwięzieni i nie mają wolności, podczas gdy serce poety jest również uwięzione, a pisanie poezji jest sposobem na relaks, ucieczkę z więzienia i ujściem dla emocji, tak jak więźniowie opuszczają więzienie, aby odpocząć i zobaczyć słońce, choć to efemeryczny rodzaj wolności. W kulturze chińskiej funkcjonuje powiedzenie „w niebie jest dziura”, używane zwykle do opisania nietypowej pogody lub niezwykłych scen na niebie, takich jak ciemne chmury, błyskawice i grzmoty, co jest związane ze starochińskim mitem „Nvwa naprawia niebo”^{13, 14}. Więzień pozostaje zamknięty, ale podczas spaceru widzi słońce, niebo, widzi kawałek wolności, co jest oczywiście absurdem, ponieważ wolności nie można podzielić i nie można jej ograniczyć. Wskazuje to zatem, że pisanie poezji nie daje twórcy pełnej wolności. Niemniej pisanie jest jak palące słońce, które rozpromienia i rozgrzewa serce poety.

Wreszcie kolejna metafora brzmi: „pisanie wierszy jest jak ja pięcioletni idący ze starszym bratem łapać żółwie”. Ponadto ostatnie zdanie mówi: „Pisanie wierszy to ostry krzyk w pamięci i łomotanie serca przy wspomnianiu”. Ściślej ujmując, te dwie metafory odnoszą się do „pisania poezji jako przywoływania pamięci”. Chiny zawsze były krajem zdominowanym przez rolnictwo, a większość dzisiejszych dorosłych spędziła dzieciństwo na obszarach wiejskich. Głównym miejscem zabaw były pola, a czynność łapania żółwi codziennością. Tak więc tutaj domena pisania poezji jest odwzorowana w domenie przywoływania pamięci. Poezja demonstruje wspomnienia autora. Dla niego pisanie poezji jest procesem porządkowania pamięci. Różni ludzie mają różne wspomnienia i będą pisać różne wiersze, dlatego choć pamięć może być zbiorowa, emocje są najczęściej ukryte w indywidualnej, niepowtarzalnej pamięci. Pisanie wierszy jest próbą przetransponowania pamięci na wiersz, co oczywiście wiąże się z intensywnymi emocjami, które łączą się w języku.

Podsumowując, wiersz zawiera wiele metafor, w tym metafory strukturalne, metafory orientacyjne i metafory ontologiczne, aby opisać czynność pisania poezji za pomocą konkretnych obrazów, jednak te powtarzające się próby zdefiniowania aktu pisania poezji są również silnym sygnałem kryzysu semantycznego. Nie jest łatwo wskazać najlepszy obraz, który obejmowałby sens procesu pisania – tworzenia wiersza. Charakterystyczna struktura tekstu (konstrukcja poetycka), która z jednej strony umożliwia wyliczenie cech pisania wierszy, z drugiej jednak zaciera granice między poszczególnymi częściami tego opisu, a metafory użyte do określenia zjawiska stają się zbiorem oddalających się od siebie obrazów. Dzięki temu wiemy, że pisanie jest przede wszystkim intymne, ale też w żaden sposób pragmatyczne czy nastawione na konkretny cel. Pisanie jest czynnością jednorazową i trwałą zarazem, jest więc wyliczanką, potokiem słów, zbiorem metafor, wreszcie – próbą opisania tego, co przydarza się człowiekowi w życiu bez zapowiedzi. W ten sposób nawet czytelnicy, którzy nigdy nie pisali wierszy, są w stanie doświadczyć odrobiny uczucia pisania poezji.

¹³Zwrot „dziura w niebie” pojawia się w angielskim przekładzie wiersza, którego dokonała autorka artykułu (przyp. tłum.).

¹⁴Lihui Yang, Deming An, *Handbook of Chinese mythology* (Oxford: Oxford University Press, 2008), s. 170.

奇怪

多么奇怪的事，我一边做人，一边还在伺候着
自己的文字。多么不可思议
做一个人还要写字。这是糗事
却窃喜暗中藏着一张脸。这也无常，鞋在脚上
脚还在想着另一双鞋。
当我写字，我就是那个多出脚板的人
想起自己就是这人，再读了读
那些被我写下的字，我就偷偷耻笑，铁如何长出了锈
铁反对锈，锈又必然长在铁上
禽与兽是分开的：一个用来飞。另一个必须四脚落地
汤养宗

Dziwne

co za dziwna sprawa, równocześnie jestem człowiekiem i służą
własnych słów. Jakie to nieprawdopodobne
być człowiekiem i chcieć pisać. To wstyd
ale w głębi duszy lubię chować twarz w mroku. Nieczęsto się zdarza, żeby obuta
stopa marzyła o innej parze butów.
Kiedy piszę, jestem właśnie człowiekiem o wielu podeszwach
myśleć o sobie jestem tym człowiekiem, ponownie odczytuję
zapisane przeze mnie słowa, śmieję się ukradkiem, kiedy żelazo rdzewieje
walczy z rdzą, a rdza musi porastać żelazo
ptaki i zwierzęta to odmienne byty: pierwsze zwykły latać. Drugie muszą czterema nogami stać na ziemi.

Tang Yangzong

Strangeness¹⁵

What a strange thing, I am being a human being, while still serving
my own words. How incredible
To be a human being, you also need to write. This is an embarrassment
But I secretly rejoice that I have a hidden face. This is also impermanent, the shoes are on my feet
My feet are still thinking about another pair of shoes
When I write, I am the one with the extra feet
Remembering that I am this person, I read it again
I secretly laughed at the words I wrote, how iron has been rusty
Iron opposes rust, and rust will inevitably grows on iron
Birds and beasts are separate: one is to fly. The other must land on four limbs

Tang Yangzong¹⁶

¹⁵Przekładu na język angielski dokonała autorka artykułu.

¹⁶Współczesny chiński poeta. W 1994 r. zdobył drugą nagrodę w pierwszym konkursie Hundred Flowers Literary Award prowincji Fujian. W tym samym czasie jego kilka prac zdobyło Fujian Province Outstanding Literary Work Award. W sierpniu 2018 r. jego dzieło Going to the World („Qu renjian”) zdobyło nagrodę poetycką siódmej edycji Lu Xun Literature Award. W 2020 r. zdobył również za osiągnięcia w kategorii poezji jedenastą nagrodę literacką Ding Ling w Chinach.

Jako czytelniczka, gdy po raz pierwszy przeczytałam tytuł wiersza *Dziwne*, nie mogłam przestać zadawać pytania: co jest dziwne? Pierwszy wers wiersza brzmi: „co za dziwna sprawa, równocześnie jestem człowiekiem i sługą” – brak dopełnienia prowokuje czytelników do pytania: czym sługą? Drugi wers ujawnia odpowiedź – podmiot służy własnym słowom¹⁷. Dwa wersy niżej wers się urywa, to przecież oczywiste, stopa zwykle jest obuta. Natomiast w kolejnym dowiadujemy się nieoczekiwanie, że marzy ona o innej parze butów. Następnie autor pisze „Kiedy piszę, jestem właśnie człowiekiem o wielu podeszwach”¹⁸ – tu, pod postacią CZŁOWIEKA O WIELU PODESZWACH, pojawia się metafora. Podobnie jak w przypadku innych metafor konceptualnych, na podstawie opisu pisarza możemy określić szereg powiązań między domeną docelową (poeta) a domeną źródłową (człowiek o wielu podeszwach):

- Stopy mają zdolność myślenia.
- Buty noszone na stopach reprezentują myśli.
- Napisane słowa to dodatkowe stopy/podeszwy.

Takie powiązania nazywane są „mapowaniem” między dwiema domenami pojęciowymi. Można zatem powiedzieć, że pisane słowa (wyrażane myśli) są mapowane na dodatkowe stopy. Poeta celowo używa tej metafory, aby wskazać, że myśli tak dużo, a pisanie jest dla niego sposobem na wyrażenie zbędnych myśli.

Co więcej, w zdaniu tym pojawia się również metonimia: „To wstyd, ale w głębi duszy lubię chować twarz w mroku”, w której „twarz w mroku” zastępuje ukryte myśli. Twarz może być z jednej strony postrzegana jako przestrzeń, w której zawarte są wyrażenia i emocje, a z drugiej jako powierzchnia, na której wyrażenia są również pokazywane, poparte przykładami takimi jak „Czyta twarz Cathy”¹⁹. Zatem przejawia się tu metonimia TWARZ OZNACZA EMOCJE. Choć w rzeczywistości osoba pisząca wiersz wołałaby być jeszcze bardziej ukryta (jej emocje), nadal pisze wiersz, aby w pewnym stopniu wyrazić swoje uczucia. Oznacza to również, że pisanie jest sposobem kamuflażu – ekspresja podmiotu jest jednocześnie hermetycznością piszącego.

Następnie autor czyta słowa, które napisał, i potajemnie śmieje się z tego, jak żelazo zardzewiało. Ten wers zatrzymuje się tutaj, wprawiając nas w zakłopotanie, co jest takiego zabawnego w rdzewieniu żelaza – żelazo opiera się rdzy, a rdza nieuchronnie narasta na żelazie. Łatwo jest zrozumieć to dosłownie, podczas gdy żelazo i rdza są personifikowane poprzez użycie czasowników „walczyć” i „porastać”. Mamy tu do czynienia z paradoksem: żelazo nie chce rdzewieć, ale rdza musi je porastać. Ten paradoks istnieje powszechnie w codziennym życiu; są chwile, kiedy robimy coś, co nie jest naszym zamiarem, ale musimy to ukończyć.

¹⁷Istnieje różnica wynikająca z tłumaczenia. W polskiej wersji pierwszy wers wiersza brzmi dosłownie „Co za dziwna rzecz, jestem jednocześnie człowiekiem i sługą”, co w rzeczywistości może być pełnym zdaniem i nie skłonić czytelników do zastanowienia się nad kolejnymi wersami.

¹⁸W języku polskim i angielskim istnieje podobny idiom: „wejść w czyjeś buty” i „chodzić w czyichś butach”, co oznacza być w sytuacji innej osoby, czuć się jak inna osoba. Może więc oznacza to, że osoba pisząca wiersz ma zdolność lub potrzebę wcielania się w inne role, postrzegania świata jako inna osoba – to też jest dziwne, a na pewno nieoczywiste. Jednak w języku chińskim nie ma takiego wyrażenia.

¹⁹Wang Fangfang, „The Metaphorical and Metonymical Expressions including Face and Eye in Everyday Language”, DiVA portal, 2010.

Wiersz kończy się słowami: „ptaki i zwierzęta to odmienne byty: pierwsze zwykły latać. Drugie muszą czterema nogami stać na ziemi”. To zakończenie wydaje się dziwne dla czytelników, będąc echem tytułu, ale jeśli spojrzymy na to z innej perspektywy, nie jest wcale oderwane od całości: różnica między ptakami i bestiami jest również niezmienną sprzecznością.

Żelazo i rdza, ptaki i bestie, te dwie grupy kategorii są mapowane na pisanie wierszy przez poetę. Zestawienie żelaza przeciw rdzy odpowiada niechęci poety do posiadania większej liczby stóp (nie chce myśleć za dużo), której nie można kontrolować i która nieuchronnie się wydarzy. Co więcej, myślenie i pisanie poety muszą być oddzielone: myślenie jest jak ptak, a pisanie jak czworonożne zwierzę. Myśli mogą być dzikie i nieskrępowane, ale pisanie musi być realistyczne, odzwierciedlając orientacyjną metaforę MUNDANE REALITY IS DOWN (jak w ang. *down to earth* ‘codziennność jest przyziemna’).

W przypadku tego wiersza dziwność wyraża się także w osobliwej strukturze: słusznie zwracamy uwagę na wersy, których dokończenie okazuje się nieoczywiste; chcemy dokończyć myśl, a kolejny wers tę myśl modyfikuje i deformuje. Innymi słowy, syntagmatyczność ujawnia się jako sposób na zapewnienie tymczasowej semantycznej niezależności wersów. Nieskończone (w sensie syntaktycznym) fragmenty – takie jak w pierwszym wierszu pracy – wymagają od czytelnika dokończenia, co z kolei odsłania gramatyczny potencjał wierszy relacyjnych. Dzięki temu temat – pisanie poezji – zyskuje tekstową ilustrację, wskazującą na proces nieoczywistej ekspresji podmiotu, będącej kreacją wielokrotną. Z perspektywy treści wiersz ten wykorzystuje różnorodne obiekty (twarz, buty, stopy, żelazo, rdzę, ptaki i bestie), które z pozoru mogą wydawać się ze sobą niezwiązane, ale w rzeczywistości pisanie wiersza łączy się z nimi za pomocą metaobrazów. Te pozornie dziwne połączenia są również echem tytułu wiersza.

不可多得的容器

我书房中的容器
都是空的
几个小钵，以前种过水仙花
有过璀璨片刻
但它们统统被清空了
我在书房不舍昼夜的写作
跟这种空
有什么样关系？
精研眼前事物和那
不可见的恒河水
总是貌似刁钻、晦涩——
难以作答
我的写作和这窗缝中逼过来的
碧云天，有什么样关系？
多数时刻
我一无所系地抵案而眠

陈先发

Rzadko spotykane pojemniki

w moim gabinecie wszystkie pojemniki
są puste
w kilku małych miskach hodowałem kiedyś hiacynty
miały krótki moment splendoru
ale znów wszystkie są puste
w moim gabinecie piszę dniami i nocami
razem z tą pustką
jaki związek istnieje
pomiędzy studiowaniem rzeczy leżących przed oczami i
niewidzialnymi wodami Gangesu
zawsze jakby oszukańczymi i mrocznymi –
trudno odpowiedzieć
jaki związek istnieje pomiędzy moim pisaniem a wciskającym się
przez szpary w oknie błękitnym niebem
większość czasu
nie mam nic do roboty i śpię

Chen Xianfa**A Rare Container²⁰**

The containers in my study
are all empty.
Several small pots, where daffodils have been planted before
They had their glittery moments
But they've all been emptied.
I write around the clock in my study
What does it have to do
with this emptiness?
Focus on what's at hand and
The invisible waters of the Ganges
Always seeming to be tricky, obscure –
Difficult to answer
What does my writing have to do with
that glimpse of blue sky pressing on towards me through the window slit
Most of the time
I have nothing to do with all these things and just lean on the desk to sleep

Chen Xianfa²¹

²⁰Przekładu na język angielski dokonała autorka artykułu.

²¹Słynny współczesny chiński poeta. Jest przewodniczącym Federacji Kół Literackich i Artystycznych Anhui, a także zastępcą dyrektora Komitetu Poezji Chińskiego Stowarzyszenia Pisarzy. Do jego najważniejszych dzieł należą zbiory poezji *The Heart of Writing a Monument* („Xie bei zhi xin”), *Nine Chapters* („Jiu zhang”), *Selected Poems of Chen Xianfa* („Chen Xianfa shixuan”), powieść *La Hun Tune* („La hun qiang”), zbiór esejów *Notes of Heichiba* („Heichiba biji”). Jego prace zostały przetłumaczone na angielski, francuski, rosyjski, hiszpański, grecki i inne języki i wybrane jako podręczniki literatury na wielu uniwersytetach w Chinach i za granicą. Zdobył liczne nagrody i wyróżnienia od mediów i literackich instytucji badawczych, takich jak *October Poetry Award*, *China's Top Ten Emerging Poets from 1986 to 2006* czy *2008 Chinese Poet of the Year*.

Tytuł wiersza brzmi *Rzadko spotykane pojemniki*, a otwiera się on odniesieniem do pojemników w gabinecie, by w następnym wierszu ujawnić ich własność: są puste. Następnie pojemniki zostają uszczegółowione – jest to kilka małych doniczek, w których wcześniej posadzono hiacynty. Kwiaty „miały krótki moment splendoru, / ale znów wszystkie są puste”. Podobnie jak ludzie: mamy w życiu jasne momenty, by w końcu zgasnąć. Sam gabinet jest również ogromnym pojemnikiem, który oddziela autora od natury na zewnątrz. Autor pisze w gabinecie i pyta: „w moim gabinecie piszę dniami i nocami / razem z tą pustką, / jaki związek istnieje / pomiędzy studiowaniem rzeczy leżących przed oczami i / niewidzialnymi wodami Gangesu / [...] / jaki związek istnieje pomiędzy moim pisanem a wciskającym się / przez szpary w oknie błękitnym niebem”. Ani rzeczy, które są pod ręką, ani woda rzeki Ganges, która jest daleko, nie mogą odpowiedzieć na pytanie autora. W końcu autor stwierdza, że nie ma nic wspólnego z tymi wszystkimi sprawami, i po prostu opiera się o biurko, aby spać przez większość czasu.

W wierszu pojemnikami są oczywiście gabinet i znajdujące się w nim małe doniczki, a także my jesteśmy pojemnikami. Według Lakoffa i Johnsona (1980) my, ludzie, jesteśmy istotami fizycznymi – nasza skóra oddziela nas od świata zewnętrznego, więc każda istota ludzka jest pojemnikiem. Istnieje wyraźna powierzchnia stanowiąca granicę, która pozwala nam jednoznacznie odróżnić uczucia wewnętrzne od zewnętrznych. Dlatego właśnie, że metafora CZŁOWIEK JEST POJEMNIKIEM jest głęboko zakorzeniona w naszym myśleniu, oddzielając nas od otaczającego świata, autor w naturalny sposób pyta o to, jaka jest jego relacja ze światem zewnętrznym.

Ponadto metafory ontologiczne można wykorzystać do zrozumienia działań i czynności. Pisanie wiersza jest czynnością postrzeganą jako dyskretny byt i istniejącą w przestrzeni i czasie, więc ma dobrze zdefiniowaną granicę. Dlatego można je uznać za pojemnik: uczestnik (autor) jest obiektem, a początek i koniec pisania są obiektami metaforycznymi. Stąd autor może zapytać o relację między swoim pisanem a pustką, a także błękitnym niebem, ponieważ postrzega swoje pisanie jako konkretny byt. Kontenery są także odpowiednikami kategorii, czyli pojęć wyrażanych w języku przez jednostki leksykalne, a później przez zdania i teksty. Kategoryzowanie świata w języku jest możliwe dzięki społecznie uzgodnionym znaczeniom, które mają swoje kulturowe uwarunkowania. Poezja jest dynamiczną próbą redefinicji, na przykład tworzenia lub wykorzystywania nietypowych pojemników, co sprawia, że konieczne staje się odczytywanie świata w nowy sposób, a tym samym jego poznawanie. Chociaż tutaj pojemniki w gabinecie są puste, więc może pisanie nie jest próbą opisanego świata w nowy sposób, ale wręcz przeciwnie – opisanego stanu piszącego, jego nieprzygotowania, niemożności przezwyciężenia własnej niemocy.

W wersji „jaki związek istnieje pomiędzy moim pisanem a wciskającym się / przez szpary w oknie błękitnym niebem?” użycie czasownika „wcisnąć się” jest metaforyczne, a dokładniej jest to personifikacja. Personifikacja pozwala nam pojąć zjawiska w kategoriach ludzkich, które możemy zrozumieć na podstawie własnego doświadczenia, i może być najbardziej oczywistą metaforą ontologiczną, w której uważamy coś nieludzkiego za człowieka. Tutaj błękitne niebo jest personifikowane, a metaforą jest BŁĘKITNE NIEBO JEST OSOBA. Mówiąc dokładniej, autor myśli o błękitnym niebie jako o sile próbującej precyzyjnie się przez szczelinę w oknie, co może być sugerowane przez użycie czasownika „wcisnąć się”. Błękitne niebo próbuje wejść przez okno do kontenera gabinetu, wejść do kontenera pisania autora i wejść do kontenera autora.

Podsumowując, czynność pisania poezji jest w tym wierszu postrzegana jako pojemnik, a poeta skupia się na relacji między pisanem a innymi przedmiotami. Poza tym w wierszu pojawia się wiele pojemników,

niektóre są konkretne (małe doniczki i pokój do nauki, gabinet), a inne metaforyczne (sam poeta i jego pisanie). Można więc zauważyć, że metafora pojemnika jest inherentnym elementem ludzkiego poznania.

走得太快的人

走得太快的人
有时会走到自己前面去
他的脸庞会模糊
速度给它掺进了
幻觉和未来的颜色
同样，走得太慢的人
有时会掉到自己身后
他不过是自己的阴影
有裂缝的过去
甚至，是自己一直
试图偷偷扔掉的垃圾
坐在树下的人
也不一定刚好是他自己
有时他坐在自己的左边
有时坐在自己的右边
幸好总的来说
他都坐在自己的附近
李元胜

Człowiek chodzący za szybko

człowiek chodzący za szybko
niekiedy się wyprzedza
jego twarz staje się niewyraźna
prędkość splata w niej
miraże i barwy przyszłości

podobnie człowiek chodzący za wolno
niekiedy zostaje z tyłu
staje się nie tylko swoim cieniem
pękniętą przeszłością
ale nawet śmieciem, którego
zawsze chciał się ukradkiem pozbyć

podobnie siedzący pod drzewem człowiek
również nie zawsze jest sobą
czasami siedzi po swojej lewej
czasami siedzi po swojej prawej
na szczęście zawsze
siedzi blisko siebie

Li Yuansheng

The Man Who Walks Too Fast²²

The man who walks too fast
 Sometimes he goes in front of himself
 His face will be blurry
 Speed mixed it with
 the Color of illusion and the Future

Likewise, the man who walks too slowly
 Sometimes falls behind himself
 He is just his own shadow
 A cracked past
 Even, he has been
 The trash being tried to throw away secretly

The man sitting beneath a tree
 Isn't always exactly himself either
 Sometimes he sits to the left of himself
 Sometimes he sits to the right of himself
 Fortunately, in general
 He is always sitting near himself

Li Yuansheng²³

Po pierwsze, wiersz ma dość regularną strukturę, czyli trzy strofy o niemal identycznej budowie. Tytuł to *Człowiek chodzący za szybko*, co odzwierciedla pierwszą część:

człowiek chodzący za szybko
 niekiedy się wyprzedza

Czytelnik może się zastanawiać, co się stanie, gdy mężczyzna pójdzie przed siebie, poeta zatem kontynuuje:

jego twarz staje się niewyraźna
 prędkość splata w niej
 miraże i barwy przyszłości

Podobna struktura występuje w drugiej sekcji, aczkolwiek głównym bohaterem jest człowiek, który idzie zbyt wolno, który czasami zostaje w tyle. Co więcej, ostatnia sekcja to osoba siedząca pod drzewem, która czasami siedzi na lewo od siebie, a czasami na prawo od siebie.

²²Przekładu na język angielski dokonała autorka artykułu.

²³Współczesny chiński poeta. Obecnie jest członkiem Komitetu Tworzenia Poezji Chińskiego Stowarzyszenia Pisarzy i wiceprzewodniczącym Stowarzyszenia Pisarzy Chongqing. Jego wiersz Scenery („Jing xiang”) zdobył People's Literature Award w 2003 r. W sierpniu 2014 r. za zbiór wierszy Infinite Things („Wu xian shi”) otrzymał szóstą nagrodę literacką Lu Xun dla poezji, a w listopadzie 2015 r. jego wiersz Fate Has Flowers („Ming you fan hua”) zdobył październikową nagrodę literacką. Oprócz poezji pisze także prozę, zdobywając liczne nagrody.

Tutaj odwołujemy się do naszej implicytnej wiedzy o strukturze metafory ŻYCIE JEST PODRÓŻĄ. W podróży życia niektórzy ludzie idą z przodu, a inni z tyłu. Aby lepiej poznać tę metaforę, konieczna jest znajomość szeregu zależności między dwiema domenami pojęciowymi, takimi jak (w tym wierszu):

- Postać (idąca) prowadząca życie jest podróżnikiem.
- Postęp to przebyta odległość.

Podróżnik w wierszu czasami idzie zbyt szybko, aby wyprzedzić samego siebie, co można rozumieć tak, że pracuje bardzo ciężko i robi większe postępy, niż kiedykolwiek można było się spodziewać. A podróżnik, który idzie zbyt wolno, może nie poczynić zakładanych postępów, więc zostaje w tyle w podróży życia. Zamazana twarz oznacza również wymykanie się tożsamości – niebycie sobą.

Dodatkowo, jako że Lakoff proponuje pewien stopień spójności i systematyczności w metaforach, metafora AHEAD IS GOOD, BEHIND IS BAD (pol. naprzód dobrze, wstecz źle) również się tu przejawia. Nasze oczy zwykle patrzą przed siebie, a kiedy chcemy pocieszyć kogoś, kto jest smutny, zawsze mówimy mu, aby nie oglądał się za siebie i zapomniał o przeżytej okropności. Pozostawienie siebie w tyle również może prowokować i zachęcać do wybrania i wyeliminowania „niepotrzebnych”, nieprzyjemnych wspomnień, które nie pasują do naszego obrazu siebie. Dla odmiany powiemy, że „wyglądamy czegoś”, gdy chcemy czegoś dobrego. O człowieku, który idzie za szybko, napisano, że jest zmieszany z „miraż[ami] i barw[ami] przyszłości” – przyszłość to coś, co jest przed nami na drodze życia, co zawsze odpowiada żywej nadziei.

Dla kontrastu, kiedy czytamy:

staje się nie tylko swoim cieniem
pękniętą przeszłością
ale nawet śmieciem, którego
zawsze chciał się ukradkiem pozbyć

– powyższe wersy następują po strofie o człowieku, który idzie powoli. Jak widać, wszystkie zawierają nacechowane negatywnie (zazwyczaj) przymiotniki i rzeczowniki. Metafora CZARNE JEST ZŁE, BIAŁE JEST DOBRE jest tak oczywista, że natychmiast uznajemy, iż „cień” nie jest tutaj pozytywnym określeniem. „Pęknięty” często odnosi się do czegoś zepsutego lub niedoskonałego, a także do śmieci; do czegoś, czego nikt nie chce i co należy wyrzucić, co również jest uważane za złe.

W ostatniej części pojawia się inny typ człowieka – mężczyzna siedzący pod drzewem:

czasami siedzi po swojej lewej
czasami siedzi po swojej prawej
na szczęście zawsze
siedzi blisko siebie

To intrygujące wersy – jest sobą, mimo że siedzi obok siebie. Być może jest to jeszcze refleksja nad fenomenem spójności własnej osobowości z perspektywy podmiotu lirycznego. „Zawsze / siedzi blisko siebie” można rozumieć jako to, że panuje nad sobą. W odniesieniu do metafory

KONTROLA JEST U GÓRY, która może być wskazana w wyrażeniach takich jak „mam nad nim kontrolę”, „jest pod moją władzą”, i metafory W GÓRĘ JEST DOBRZE możemy łatwo wywnioskować, że KONTROLA JEST DOBRA. Dlatego właśnie wcześniej pada słowo „na szczęście”.

Najkrócej rzecz ujmując, zamazana twarz, zostawianie siebie w tyle, wyprzedzanie wydarzeń, to w konsekwencji ruch, który próbuje unieważnić czas. To ktoś, kto staje się swoją przyszłością lub przeszłością, kto w pewnym stopniu nie mieści się w sobie i nie skupia się na teraźniejszości; innymi słowy, dystansuje się, a przez to jako jednostka nie jest spójny. Ostatnia sytuacja jest podobna, choć tym razem na pierwszy plan wysuwa się kwestia bycia obok siebie, co wzmacnia nacisk położony na indywidualność.

Cały wiersz opiera się na metaforze ŻYCIE JEST PODRÓŻĄ, pojawiają się też metafory orientacyjne ilustrujące postępy w życiowej wędrówce. Jednak słowa takie jak „podróż” czy „życie” nie padają w tekście ani razu. To właśnie ze względu na spójność w naszym systemie poznawczym możemy zrozumieć ten wiersz w sposób ogólny. Potwierdza to również, że metafora nie jest unikatowym narzędziem właściwym tylko twórcom. Każdy człowiek ma wpisany w swój system poznawczy szereg uniwersalnych metafor, ale poeta rozszerza je za pomocą umiejętnych technik, dając czytelnikom szersze ich zrozumienie.

Podsumowanie

Powyżej zaprezentowana została analiza czterech wierszy. Powodem takiego ich wyboru było nie tylko to, że ich autorzy się wyróżniają, ale także to, że są one ze sobą powiązane. Treść pierwszych trzech wierszy dotyczy czynności pisania poezji, a wszystkie cztery zawierają metafory znajdujące się w codziennym użyciu. I chociaż nie każdy z nich zawiera oczywiste porównania, łączy je to, że pod ich odmiennymi środkami językowymi kryją się myśli związane z metaforami. Metafory te nie tylko pokazują swoje konwencjonalne użycie w słowniku, ale także nieregularne i nowatorskie użycie w wierszach. Metafora strukturalna, metafora orientacyjna i metafora ontologiczna są mniej lub bardziej widoczne w każdym wierszu.

Innym wspólnym aspektem tych czterech utworów jest to, że wszystkie w mniejszym lub większym stopniu dotyczą natury, co jest ściśle związane z kulturą chińską. Jedną z najważniejszych cech chińskiej tradycji kulturowej jest „jedność natury i człowieka” lub „harmonia natury i istoty ludzkiej”, przejawiająca się w starożytnych chińskich dziełach, takich jak *Yi Jing* i *Tao Te Ching*²⁴. Starożytni Chińczycy filozofowie Mengzi i Zhuangzi również mieli podobne poglądy na temat „podążania za naturą”²⁵. Oznacza to, że ludzkie działania powinny być zgodne z prawami natury, które zawierają bogatą ekologiczną mądrość etyczną. Choć żaden spośród czterech wybranych utworów nie mówi o ochronie środowiska, płonące słońce w *Pisanie wierszy to...*, ptaki i bestie w *Dziwnym*, rzeka Gangesu w *Rzadko spotykanych pojemnikach* i drzewo w *Człowieku chodzącym za szybko* udowadniają, że zdaniem poety człowiek i natura są nierozłączne.

Analiza metafory nie dotyczy tylko tych czterech utworów; tę samą analizę można również zastosować do innych wierszy, a nawet innych rodzajów tekstów literackich. Chociaż czasami różne

²⁴Dong Li, Zhong Hai Qiu, „The Study on Ecological Ethics of «Unity of Man and Nature»”, *Advanced Materials Research* 807 (2013): 906–909.

²⁵Franklin Perkins, „Following Nature with Mengzi or Zhuangzi”, *International Philosophical Quarterly* 3 (2005): 327–340.

kultury odmiennie rozumieją poszczególne zjawiska, a także różnie interpretują rozmaite metafory, istoty ludzkie, jako jeden gatunek, wciąż mają pewne podobne wzorce myślenia, dzięki czemu niniejsze studium można kontynuować bez przeszkód na szerszej próbie badawczej. Ponadto, jak wspomniano wcześniej, analiza obejmuje trzy różne języki, co nie stanowiło żadnej dodatkowej trudności. Jest to zatem konkluzja niniejszej analizy: dowodzi, że metafora znajduje odzwierciedlenie nie tylko na poziomie językowym, ale także na poziomie poznawczym.

Niniejsze studium ma swoje ograniczenia. Po pierwsze, ograniczoną długość artykułu – chociaż część wyników można zaobserwować na podstawie analizy czterech wierszy, tezę wydatniej potwierdzi badanie większej puli tekstów, nie tylko chińskich, ale także tych w języku angielskim, polskim i innych. Po drugie, w niniejszym artykule wzięto pod uwagę trzy popularne typy metafor (metafora strukturalna, metafora orientacyjna i metafora ontologiczna), ale oprócz nich istnieje wiele innych typów metafor, które można wykorzystać do badania i analizy tekstu w przyszłości.

tłumaczył Gerard Ronge

Bibliografia

- Bowdle, Brian F., Dedre Gentner. „The Career of Metaphor”. *Psychological Review* 1 (2005): 193–216.
- Chen, Xianfa, Xie Da, Ya Du, Nan Hai, Xian Hu, Yuansheng Li, Yangzong Tang, An Yan, Zhihao Zhang. *Światła w bursztynie: antologia współczesnej poezji chińskiej*. Tłum. Małgorzata Religa, Katarzyna Sarek. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2021.
- Fangfang, Wang. „The Metaphorical and Metonymical Expressions including Face and Eye in Everyday Language”. *DiVA portal*, 2010.
- Gibbs Jr., Raymond W. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Glucksberg, Sam. „How Metaphors Create Categories Quickly”. W: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, red. Raymond W. Gibbs Jr., 67–83. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Lakoff, George. „The Contemporary Theory of Metaphor”. W: Andrew Ortony, *Metaphor and Thought*, 202–251. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Warszawa: Aletheia, 2020.
- Lakoff, George, Mark Turner. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Li, Dong, Zhong Hai Qiu. „The Study on Ecological Ethics of «Unity of Man and Nature»”. *Advanced Materials Research* 807 (2013): 906–909.
- Ortony, Andrew. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Perkins, Franklin. „Following Nature with Mengzi or Zhuangzi”. *International Philosophical Quarterly* 3 (2005): 327–340.
- , —. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Red. Raymond W. Gibbs Jr. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Yang, Lihui, Deming An. *Handbook of Chinese mythology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SŁOWA KLUCZOWE:

metafora konceptualna

metafora

autoreferencyjna

ABSTRAKT:

Niniejsze studium bada użycie metafor konceptualnych, a także różne przejawy metaforyzacji w chińskiej poezji poprzez porównawczą analizę tekstową czterech współczesnych wierszy chińskich oraz ich polskich i angielskich tłumaczeń. Koncentrując się na metaforach autoreferencyjnych, w których struktury językowe odzwierciedlają ich własną metaforyczną naturę, artykuł pokazuje, w jaki sposób struktura tekstu oddziałuje semantycznie. Jednocześnie wyniki te podkreślają rolę metafory jako zjawiska opartego na poznaniu, wykraczającego poza zwykłą ornamentację językową. Badanie wnosi wkład do poetyki kognitywnej poprzez połączenie zachodniej teorii metafory (np. teorii metafory konceptualnej) z chińskimi praktykami literackimi, oferując ramy do analizy autoreferencyjności w poezji wielojęzycznej.

w i e l o j ę z y c z n o ś ć

POEZJA CHIŃSKA

NOTA O AUTORCE:

Jinlin Li (ur. 1996) – uzyskała tytuł magistra na Uniwersytecie w Sheffield, obecnie jest doktorantką w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze i kierunek doktoratu koncentrują się na badaniach nad metaforą w językoznawstwie kognitywnym i jej zastosowaniach w nauczaniu języków obcych, wykorzystując analizę tekstu jako podstawową metodologię. Jej celem jest zbadanie, w jaki sposób metafory konceptualne kształtują wzorce językowe i ułatwiają naukę drugiego języka z potencjalnymi interdyscyplinarnymi powiązaniami z kognitywistyką i pedagogiką.

„Dotrzeć do wnętrza siebie jak najszybciej”.

Rozmowa z artystą asemicznym Grzegorzem Wróblewskim

Olga Wyszyńska

ORCID: 0009-0001-0027-3434

Eryk Szkudlarz

ORCID: 0009-0006-5574-683X

Rozpoczynając rozmowę o *asemic writing*, jako o gatunku wciąż zbyt mało w Polsce znanym, należałoby podjąć się próby jego zdefiniowania. Jakie jest Pańskie osobiste rozumienie asemicznego pisma jako gatunku?

Asemic writing to bardzo obecnie popularna i różnorodna dziedzina sztuk wizualnych. Mamy w jej przypadku do czynienia z fotografią, filmem (dźwiękami), formami bardziej tradycyjnymi, pracami wykonywanymi tuszem, akrylami, farbami olejnymi, pastelami itd. Z *asemic writing* eksperymentowałem przez kilkadziesiąt lat. Już w młodości bardzo zainteresowałem się *Manuskrytem Wojnicza*. W pierwszych moich obrazach, bardziej wtedy figuratywnych, zaczęły pojawiać się kreski, znaki... Myślę, że to moja forma widzenia świata. Rodzaj postrzegania zewnętrznego i jednocześnie próba oddania moich przemyśleń, czyli tak zwana teoria wszystkiego. Próba zdefiniowania otaczającej mnie fizycznej i psychicznej przestrzeni. Każda praca jest wyzwaniem, wyprawą w nieznane.

Wielokrotnie podkreśla Pan znaczenie kaligrafii w tworzeniu i badaniu *asemic writing*, szczególnie wyróżniając jej azjatycką odmianę. Pański głos w tej kwestii nie jest wyobcowany, ponieważ umiejscowienie podstaw sztuki asemicznego pisma w sztuce pięknego pisania pojawia się w wypowiedziach wielu teoretyków czy artystów związanych z tym gatunkiem. Jak silnie kaligrafia wpłynęła na Pańską asemiczną kreskę?

W jednym z esejów napisałem o *asemic writing*: „Ktoś, kto chciałby zainteresować się tematem, musiałby zająć się z miejsca kaligrafią. Zbadać jej historię. Wang Xizhi... Wschód! Ale nie tylko. Szybko natrafiłby także na konkretne ślady w sztuce współczesnej, zachodniej (taszyzm itd.), zetknąłby się np. z takim artystą jak Cy Twombly”¹. Oczywiście, pismo Wschodu (Chiny, Japonia itd.) miało dla mnie fundamentalne znaczenie. Specjalnie wybierałem się do Japonii (Tokio/Kioto/Osaka), żeby się temu bliżej przyjrzeć. Tusz i cała technika rejestru sprawiały tam zawsze na mnie duże wrażenie. Chodziło mi jednak o coś innego. Nie o piękno kaligraficzne, ale o jakieś odstępstwa od klasycznych reguł. O błędy i wpadki. O deformacje, a nie o standardowe rozwiązania techniczne. Przez wieki kaligrafia stała w miejscu – wszystko było regularne, tak jak obecnie pisanie na klawiaturach. Bardzo rzadko klasyczne kaligrafie przekraczały poziom informacyjny. Przepisywano starożytne pisma, rzadko w oryginalny technicznie sposób. Dlatego klasyczna kaligrafia może w obecnych czasach wydawać nam się „piękna”. Tymczasem doszliśmy do epoki, gdy eksperymenty kaligraficzne zaczęły mutować, mieszać się z *asemic writing*, piktogramami itd. I to może jest jakiś ślad dotyczący kaligrafii, jej ocalenia, rozwoju, że stała się w obecnych czasach dziedziną hybrydyczną.

Wśród prac umieszczonych w antologii dzieł asemicznych, stworzonej przez ojców założycieli gatunku: Tima Gaze’a i Jima Leftwicha (*An Anthology of Asemic Handwriting*²), odnaleźć można wiele spójnych poprzez swoją estetykę prac. Przypominają one systematyczne zapisy tworzone przy pomocy tuszu i pióra, dominują barwy czarne lub niebieskie. Asemiki publikowane przez Pana znacznie się od nich różnią. Nie tylko sposobem zapisu, kreską, ale i użytym kolorem, stopniem nawiązania do tradycyjnego pisma czy używaniem figuralnych form. Jak postrzega Pan swoją własną twórczość, patrząc przez ten pryzmat? Jak osadza Pan samego siebie w panteonie asemicznych twórców – w końcu po przeciwległej stronie tej odmienności jest wysoka płodność, docenianie i liczne publikacje.

W 2022 ukazała się w USA moja książka z *asemic writing* *Shanty Town*. Wydało ją wydawnictwo Post-Asemic Press. Używałem tam jedynie wodoodpornego czarnego tuszu o różnej grubości. I nie była to rzecz wyłącznie kaligraficzna. Pojawiały się elementy piktograficzne, geometryczne itd. W książce jest nota, napisał ją Tim Gaze. Wyjaśnia w niej dużo na tematy metod mojej pracy: „*Shanty Town* to niezwykle dzieło, pełne kompozycji nie przypominających niczego, co widziałem kiedykolwiek wcześniej. Prace wydają się wykonane w dwóch krokach: na odręczne pismo naniesiono dorysowane dopiski. Pierwszy poziom obejmuje od przykładowie napisanych linii, jak w przypadku liter, po zapiski przypominające niestaranne, fragmentaryczne notatki, jak nowe pomysły prędko zapisane, zanim się ulotnią. W drugim kroku użyto kształtów, prostokątów, okręgów i linii, które próbują organizować lub wyjaśniać zastany, pierwszy poziom, częściowo go przy tym przysłaniając. Chociaż prostokątne ramy są wielokrotnie wykorzystywane, te prace są na dalekim końcu prostoliniowości. Wróblewski używa wizualnej retoryki w sposób poetycki”³.

¹ Grzegorz Wróblewski, *Miejsca styku* (Warszawa: Convivo, 2018), 38.

² Zob. *An Anthology of Asemic Handwriting*, red. Tim Gaze, Michael Jacobson (New York: Punctum Books, 2013).

³ „*Shanty Town* is an unusual work, full of compositions unlike anything else I’ve seen. The pages appear to have been made in 2 stages, drawn annotations over handwritten or hand-drawn ideas underneath. The first stage ranges from well-behaved written lines as in a letter, to jerky scribbled fragmentary jottings, to sketchy doodles, young ideas captured at high speed. The second stage uses shapes such as rectangles, circles and lines, which appear to be organizing or explaining the first stage they partly cover. Although rectangles and rectangular frames are widely used, these works are at the loosest end of rectilinearity. Wróblewski uses visual rhetoric in a poetic way”. Tim Gaze, blurb w książce Grzegorza Wróblewskiego *Shanty Town* (Middletown: Post-Asemic Press, 2022) [przekład: autorzy].

W 2022 wydałem w Warszawie książkę *Polowanie*⁴. I o niej mogę stwierdzić, że jest to „poezja wizualna”. Składa się ze zdjęć zrobionych aparatem komórkowym. Jedną z części tej książki stanowią specjalnie wykonane przeze mnie podłoża, składające się z nakładanych na siebie powierzchni akrylowych i tuszu. Zdjęcia wykonywałem przy określonym oświetleniu dziennym i sztucznym. Identyczne motywy (ze względu na rodzaj i natężenie światła) nigdy już się więcej nie powtarzają. Pozostaną tylko w *Polowaniu*. Więc tutaj mamy do czynienia z jeszcze inną techniką, różniącą się od tradycyjnych akryli czy wykonywanych tuszami *asemic writing*.

Często wspomina Pan w swoich wypowiedziach o poczuciu osamotnienia, odmienności, co znajduje realizację w tekstach prozatorskich i poezji Pańskiego autorstwa. Wydaje się Pan skupiony na tym, co zepchnięte na margines – zarówno przez literaturę, jak i przez jej świat, a także na tematach odrzucanych przez społeczeństwo, czego możemy doświadczyć podczas lektury *Shanty Town*. Czy w przypadku całościowego dorobku asemicznego czuje się Pan jakoś odstający od własnej grupy?

W zasadzie do żadnej grupy pisarskiej czy artystycznej nie należę. Wiele lat temu byłem członkiem kopenhaskiej grupy TOTEM, ale to już bardzo odległe czasy. Prezentowaliśmy w niej sztukę/literaturę, często w miejscach alternatywnych, postindustrialnych. Jeśli chodzi o rodzaj odmienności wśród twórców *asemic writing*, chodziłoby o odmienną kreskę, o łączenie jej ze znakami, o jakiś rodzaj powrotu do czasów bardzo dla cywilizacji odległych. Wspominałem wcześniej o Wschodzie czy takich ludziach, jak na przykład Cy Twombly. Jedną z moich inspiracji były także napisy/znaki naskalne, coś do końca niewyjaśnionego, echo naszej ludzkiej przeszłości. Ale główną różnicą, gdy rozmawiamy o tej wielkiej „rodzinie” twórców *asemic writing*, byłaby z pewnością moja właśnie kreska, kaligrafia, metoda rejestru. Pracowałem nad tym zagadnieniem przez kilkadziesiąt lat. Wydaje mi się, że po czasie stała się rozpoznawalna, że osiągnąłem własny styl, różniący się od projekcji innych artystów.

Podobnie z poezją czy prozą/esejami. W poezji oddaliłem się zdecydowanie od tak zwanej śródziemnomorskiej poezji pseudometafizycznej. Nie ma w niej fantazyjnych metafor, nie jest to z pewnością współczesna poezja obudowana ozdobnikami czy innymi lirycznymi wypełniającami. Bliżej jest może do jakiejś odmiany poezji obiektywistycznej czy minimalizmu. Polska krytyka literacka miała z tym przeważnie duże problemy. Funkcjonuję raczej w literackim/artystycznym undergroundzie. Tutaj dochodzą jeszcze kwestie czysto lokalizacyjne. Od czterdziestu lat mieszkam w Kopenhadze. Nigdy nie zdecydowałem się tworzyć w języku duńskim, natomiast moją ostatnią książkę poetycką *Tatami in Kyoto*⁵ napisałem bezpośrednio po angielsku.

Wykorzystuje Pan w swoich pracach asemicznych formy figuratywne – to dość niespotykane w dorobku innych artystów tworzących w tym gatunku. Oprócz wpisywania asemicznego tekstu w okręgi czy prostokąty umieszcza Pan w nim kształty przypominające na przykład ludzkie głowy. Zwraca to uwagę w kontekście dość konkretnych i sytuacyjnych tytułów Pana prac. Czy korzysta Pan z *asemic writing* jako z formy dokumentowania danej chwili?

⁴ Zob. Grzegorz Wróblewski, *Polowanie*, posł. Dawid Kujawa (Warszawa: Convivo, 2022).

⁵ Zob. Grzegorz Wróblewski, *Tatami in Kyoto* (London: Literary Waves Publishing, 2024).

Większość moich asemików stanowią cykle/serie, mają tytuły: *Short Poem*, *Asemic note*, *Kumite*, *Asemic objects*. Zdarzają się również, choć rzadko, prace niezwiązane z tymi cyklami. Na przykład w *Short poem* nie mamy z reguły do czynienia ze śladami figuratywnymi. Również w pozostałych seriach figuratywność niemalże nie istnieje. Może jej jakieś elementy, tak jak profile ludzkich twarzy czy formy geometryczne. Myślę za to, że w zdecydowanej ilości moich prac asemicznych są one rejestracją chwil, momentów. Czy może raczej sekwencji, nad którymi wcześniej się myślało, ale nie był właśnie to ten czas, żeby je wykonać. Dotyczy to zarówno prac „czysto” kaligraficznych, jak i tych, gdzie dominuje znak – uzupełnienie czy wypełnienie danych sekwencji pisma *asemic*.

Odrzucenie słowa jako jednostki wyrazu niesie za sobą niewyczerpany potencjał. *Asemic writing* wydaje się niejako ulgą w ciągłym przekazywaniu i pozyskiwaniu informacji. Zdaje się odpowiadać na nieustające przebudzowanie. Zaburzony komunikat przynosi tu pewnego rodzaju ulgę. Czy widzi Pan potencjał terapeutyczny tego gatunku?

To ciekawa kwestia, ponieważ, jak wspomniałem powyżej, wykonuję różne cykle asemiczne, różne zatem mogą być też sposoby/możliwości ich interpretowania. Mogą spełniać również funkcję medytacyjną. Jako obiekty niemożliwe do całkowitej interpretacji — ale nie zawsze. Niektóre z tych prac są regularne, niejako „uspokojone”, inne natomiast bardzo ekspresyjne, gęste. Wiele więc tutaj zależy od predyspozycji psychologicznych/estetycznych odbiorcy. Mogą być medytacyjne lub niepokojące, powodujące bardziej gwałtowną reakcję. Co ciekawe, tutaj powracamy do kwestii izolacji moich *asemic writing* – ukazują się one w bardzo odmiennych geograficznie miejscach, na przykład w USA, we Włoszech, w Australii. I także w Polsce. Często redaktorzy łączą je kompozycyjnie z moją poezją „regularną”.

Choć nieustannie publikuje Pan w Polsce, można odnieść wrażenie, że Pana twórczość, szczególnie asemiczna, napotyka pewne trudności w odbiorze przez polskich krytyków. Rozważania na temat stanu polskiej krytyki i akademii pojawiają się nie tylko w Pana dzisiejszych wypowiedziach, ale i w tekstach eseistycznych. Jak dzisiaj ocenia Pan środowisko badaczy w Polsce? Tym bardziej w kontekście obecnych zmian społeczno-politycznych w Polsce: czy dostrzega Pan dzięki nim nadzieję na bardziej otwarte i nowatorskie podejście w polskim środowisku literackim i akademickim wobec twórczości nieoczywistej, wykraczającej poza tradycyjne normy?

Zanim przejdę do *asemic writing*, podam przykład *Nowej Kolonii*⁶ – książkę tę napisałem w Kopenhadze w 2002, a w 2003 ukazała się ona w przekładzie na duński. Tutejsi wydawcy pisali o niej między innymi: „Nowa Kolonia (Den Ny Koloni) to najnowsza książka Grzegorza Wróblewskiego, polskiego pisarza mieszkającego w Danii. Można ją określić jako powieść eksperymentalną w formie dialogu. Wróblewski jest niewątpliwie spadkobiercą ciemnej, egzystencjalnej twórczości Becketta i Kafki. A jednak książka ta nie przypomina niczego, z czym do tej pory mogliśmy mieć do czynienia”. Z kolei Niels Henrik Svarre Nielsen, nieżyjący już duński bardzo istotny pisarz i krytyk, zwrócił uwagę między innymi na charakterystyczną sprawę: „Gdyby Beckett, Ionesco albo Karen Blixen nie pisali w głównych językach europejskich i zadebiutowali tutaj, w Danii, to prawdopodobnie nikt by tego nie zauważył. Ich książki

⁶ Zob. Grzegorz Wróblewski, *Nowa Kolonia*, posł. Paweł Stangret (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2007).

bez «odpowiedniego» omówienia, polegającego w głównej mierze na klasyfikacji gatunkowej, osadzeniu w tradycji i pokoleniowym kontekście, pozostałyby «księgami zamkniętymi». Aktualnym przykładem takiej księgi może być *Nowa Kolonia* Grzegorza Wróblewskiego. Książka stanowi zjawisko dotąd niespotykane⁷. W Polsce rzecz ukazała się dopiero w 2007 roku. Nazywałem to traktatem o tożsamości. Polscy wydawcy byli zdumieni, nikt nie chciał podjąć się druku. W zasadzie nie była w kraju omówiona. Jedną z nielicznych wypowiedzi na jej temat był tekst Henryka Berezy w „Pograniczach”⁷. Miała także duży potencjał sceniczny, gdyż napisana została w formie dialogowej. Paradoks: książka zostaje wydana najpierw w przekładzie na duński, trafia do bibliotek, a na wersję oryginalną (polską) czekam tyle lat...

I tutaj mamy dobry przeskok do moich działań z rejestrami *asemic*. Gdybym malował w stylu na przykład Dudy-Gracza, Maśluszcza lub Beksińskiego, moja działalność znana byłaby szerszej publiczności i wystawiana w muzeach sztuki współczesnej. Moje prace pokazywane były w Polsce w różnych ciekawych miejscach, między innymi w Muzeum Literatury w Warszawie, BWA Katowice, Gdańskiej Galerii Güntera Grassa itd. Coś się więc tam z działalnością wizualną wydarzyło. Dużo się oczywiście w Polsce obecnie pozmieniało. Jednak tradycja pozostała tradycją i stwierdziłem, że jakkolwiek „walka” nie ma tu żadnego sensu. Zdarza się jednak, że moje prace *asemic writing* pojawiają się w polskich pismach, drukowanych i online. Prawdopodobnie na zasadzie delikatnego ewenementu, próby udowodnienia przez redaktorów, że dane miejsce jest oryginalne czy progresywne itd.

Cieężko jest mi mówić o polskim środowisku badawczym w kontekście mojej działalności literackiej czy artystycznej. Wypowiedzi były zawsze sporadyczne i z reguły pomijano moje książki/wystawy. Zapewne jest kilka zasadniczych powodów tej sytuacji. Wyjechałem na stałe z Polski w 1985 roku i mieszkam w Kopenhadze (z przerwami na Nowy Jork, Londyn itd.) już prawie czterdzieści lat. Stałem się więc kimś obcym, egzotycznym. Ponadto *asemic*, którym się od lat zajmuję, jego kaligraficzna odmiana, może dla większości odbiorców być zbyt hermetyczne, osobne. Za bardzo tajemnicze lub jaskiniowe. Krytyka/akademia nie są do tego przygotowane, nie posiadają odpowiednich narzędzi badawczych, bazy. Nie wiem, czy obecne zmiany polityczne cokolwiek tutaj nam zmieniają. Istotne jest również to, że moja działalność była od samego początku interdyscyplinarna. Sztuki wizualne, współpraca z artystami muzykami, poezja, dramat, eseje. Nie było więc łatwo się do tego wszystkiego dobrać. Zobaczyć całość, ideę i połączenia. Znamcy od poezji nie mieli pojęcia, co zrobić z moimi asemikami czy kompozycjami *mixed media*, a fachowcy od sztuki wizualnej z kolei przyblokowani byli na twórczość literacką. Rezultatem stała się przysłowiowa czarna dziura. Izolacja. Były oczywiście interesujące omówienia, na przykład Anny Kałuży, są ciekawe impresje-posłowania w niektórych moich książkach, na przykład Dawida Kujawy, ale to wyjątki. Wiadomo, że w obecnych czasach granice niweluje nam łączność internetowa, wiele progresywnych pism ukazuje się w formie elektronicznej, mamy do nich nieograniczony dostęp. Jest to zawsze olbrzymia szansa na pojawienie się nowatorskich pomysłów badawczych. I trzeba wierzyć, że tak się właśnie stanie.

Jakie zatem znaczenie dla Pana twórczości ma kategoria przestrzeni? *Asemitic writing* wydaje się gatunkiem, który nie mógłby bez niej istnieć – zapisy asemiczne pozostają z nią w stałej interakcji, wzajemnie na siebie oddziałując. Mieszka Pan poza Polską, publikuje w różnych miejscach na świecie, czerpie inspiracje z różnych prze-

⁷ Henryk Bereza, „Potencjalność”, *Pogranicza* 6 (2007): 85–87.

strzeni – jak te doświadczenia wpływają na Pana pisanie i postrzeganie świata? Czy są równie kluczowe w twórczości, co w życiu codziennym?

To ciekawe zagadnienie. Również z pogranicza psychologii czy antropologii. Badanie możliwości istnienia odrębnej świadomości-jaźni-duszy, istnienia czegoś poza neuronowymi połączeniami, naszymi bioreceptorami. To pytanie o możliwość istnienia w nas czegoś pozabiałkowego. Szukanie samego siebie. Spróbuję to wyjaśnić na przykładzie wielu moich prac *asemic writing*. Otóż w przypadku tradycyjnych aktywności (i nie ma tu znaczenia, czy mówimy o rozwiązaniach abstrakcyjnych, awangardowych, czy o figuratywnych, bardziej tradycyjnych formalnie) dobierana jest odpowiednia technika, powierzchnia, farby (akryle, olejne, pastele, akwarele, tusze etc.), istnieje tak zwany pomysł, plan działania. Nawet jeśli jest to technika tworzenia automatycznego, maksymalnie akcyjnego (*action painting*), kolażu, szkicu. Pomysł/wizja/przeczcucie/niepewność przenoszone są w szybki lub bardzo długi sposób na papier, płótno, drewno itd. I zawsze jest rodzaj odcinków czasowych. Nasz mózg, ruchy pędzlem (czy inny sposób nakładania materiału), korekty, poprawki lub celowe niedokończenia motywów. Trwa to sekundy, minuty, godziny lub lata. Pomysł pierwotny ulega mniejszym lub większym zmianom. Następuje „zafałszowanie” pomysłu. W *asemic writing* starałem się dotrzeć do wnętrza siebie jak najszybciej. Uzyskać efekt czystej myśli. Fali ludzkiej. Skrócić czas powstawania danego rejestru. W pewnym sensie przeświecić świadomość, o ile takie zjawisko w ogóle istnieje. Widać to zwłaszcza w cyklu prac, które mają tytuł *Short Poem*, ale także w innych moich seriach *asemic*.

Oczywiście, że otaczająca nas przestrzeń musi mieć wpływ na ekspresję, proporcje znaków, ich intensywność lub subtelność, zanik gęstości. To jest właśnie tajemnica życia, ten nasz słynny egzystencjalizm. Mimo że zajmuję się sztuką/literaturą od kilkudziesięciu lat, cały czas jestem w fazie eksperymentu, poszukiwania siebie samego. Zewnętrzność ma zawsze zasadnicze znaczenie. Otaczające nas ludzkie (lub nieludzkie) istoty, ich promieniowanie, sposób komunikacji. Kolory, rodzaj żywności, kondycja fizyczna i psychiczna. Inaczej komunikują się ze sobą wyspiarze, inaczej mieszkańcy kontynentów. Temperatura Ziemi, ukształtowanie terenu. Przyroda i rozwiązania urbanistyczne. Szum i melodia świata. Słońce, księżyc, gwiazdy, mgła. Od tego wszystkiego zależy rejestr w sztuce i literaturze. Wpływ zewnętrzności na nasze wnętrza. Nie wiemy, jak są one ukształtowane, cały czas badamy te zależności. Marzymy o jakimś wspólnym kodzie. Moje prace *asemic writing*, ale także prace *mixed media* i poezja to właśnie próba znalezienia tajemnicy istnienia człowieka. Potwierdzenia absurdu lub jakiegoś nieznanego mi sensu życia. Różnorodność przestrzeni, poznawanie innych kultur, odmian sztuki, literatury mogą być w tym procesie poszukiwawczym niezwykle pomocne albo potwierdzać jedynie przypuszczenie, że jesteśmy niezbyt szczególną odmianą destruktywnego ssaka, istotami pogubionymi gdzieś w zaułku Drogi Mlecznej. Czymś przypadkowym i niepotrzebnym, a szkoły religijne, marzenie o duszy i jej nieśmiertelności to zwykłe nieporozumienie i halucynacja. Bardzo dużo pomogły mi wizyty w takich miejscach jak na przykład Kioto. Blisko mi do niektórych przemyśleń Wschodu. Do tamtejszej kaligrafii i estetyki w ogóle. Ale znajduję się cały czas w fazie badań; nie wiem, jak będzie wyglądać moja kolejna praca *asemic writing*.

Twórczość asemiczna mogłaby stać się pomostem dla osób, które mają trudności z werbalnym wyrażaniem swoich emocji, pozwalając im na porozumiewanie się ze światem zewnętrznym. Dla Pana jest to natomiast forma pogłębiania kontaktu

z własnym „ja”. Czy to oznacza, że w pozornie chaotycznych formach asemicznych odnajduje Pan pewien rytm, który nie tylko koi emocje, ale także pozwala na ich głębsze wyrażenie?

Są to sytuacje psychologiczne. Nasz gatunek to rodzaj prostoty i zarazem dużej tajemnicy. Miałem szczęście dotrzeć poza Polskę w młodym wieku. Mogłem w Danii zobaczyć prace wizualne takich ludzi, jak Alechinsky czy Jorn. Wydały mi się bardzo bliskie. Poznałem świetnych artystów duńskich. Szybko przyjęli mnie do swoich różnych działań. Jak już wspominałem, uczestniczyłem w akcjach grupy artystycznej TOTEM. Byli tam między innymi Viktor Hall, Flemming Gebauer, Torben Dalhoff – większość z nich już nie żyje. Moja działalność, rezultaty poetyckie/wizualne były dla nich naturalne, rozwojowe, co nigdy nie byłoby wtedy możliwe w Polsce. I tutaj inna przestrzeń kulturowa okazała się dla mnie w pewnym sensie zbawienna. Ale miało to też swoje konsekwencje. Byłem nagle kimś znikąd, wolnym i niezależnym obywatelem planety Ziemia. Nie lubię pompatyzmu, ale czułem się jednostką maksymalnie wykorzystaną.

Moje prace asemiczne powstawały regularnie, na przykład na zasadzie obrazów na płótnach, ale przede wszystkim „akcyjnie”, na skrawkach papieru, w zeszytach itd. Zawsze wydawało mi się, że nie mają do końca charakteru asemicznego. Po latach wypracowałem moją kreskę, sposób rejestracji. Niekiedy ascetycznego, a często piktograficznego, kompozycji piktograficznej. Wiedziałem, co konkretnie mam powiedzieć, do kogo to adresuję. I tutaj od razu zaznaczę, że nie jestem jakimś wielkim fanem, zwolennikiem *asemic writing*. Większość twórców tego kierunku (rodzaju?) stosuje pismo/znaki jako zwykły ozdobnik i nie mam z tym nic wspólnego. Można to szybko zlokalizować, wszystkie te okrągłe literki, dodatki. Na zasadzie rozluźnienia surrealistycznych „płonących żyraf” poprzez dodanie kilku dziecinnych liter czy innych niezrozumiałych trójkątów/kwadratów.

I znowu historie psychologiczne, szukanie tak zwanej jaźni, artefakty, antropologia. Nasze postrzeganie siebie i zewnętrżności. Przeszłość odległa i rzeczywistość. Biologia. Zen. Indywidualne obsesje, przeświadczenia. Osobista historia każdego (po kolei) osobnika ludzkiego. Moje prace *asemic writing* publikowane są od lat w wielu miejscach świata. Również w pismach polskich. Dobrze byłoby setki tych obiektów asemicznych lepiej opisać i przede wszystkim pokazać na jakiejś większej wystawie. Z tym jest jednak duży problem. Potrzebni byłiby ludzie od samej formy takiego pokazu, introligatorzy, naukowcy, mentorzy, kuratorzy. Pracuję na obrzeżach obrzeży. Dla niektórych są to rejestry medytacyjne, kojące. Sporo wyznawców sztuk figuratywnych w ogóle tego nie akceptuje. Czyli mamy do czynienia w wieloma odbiorami. Ze zrozumieniem i charakterem skupienia albo ekspresyjnego „rozruszania” intelektualnego. W oceanie sztuki, myślenia ludzkiego jest to jakaś nisza. Niczego nigdy nie chciałem sugerować. Podobnie jak w obiektywistycznej poezji. To moje sygnały dla siostr i braci na naszej samotnej Ziemi. Interesował mnie Andrzej Bursa, a trochę już mniej, czy nawet w ogóle, Herbert. Trzeba szukać, próbować przetrwać. Przynajmniej na kilka sezonów. Ile lat funkcjonuje człowiek? Pięćdziesiąt? Osiedmdziesiąt? Dziewięćdziesiąt? Ale gdyby przeliczyć to na „sezony”, to kilkadziesiąt, w najlepszym przypadku. Więc udało mi się trochę tu przetrwać i zarejestrować mój ziemski pobyt właśnie między innymi poprzez sygnał *asemic*.

Jako artysta wizualny i pisarz, który eksploruje różnorodne formy literackie i gatunki, czy widzi Pan wśród nich taki, w którym czuje się Pan najbardziej sobą? Jakie

wyzwania i ograniczenia wiążą się z wyrażaniem siebie w tak wielu dziedzinach? Pańska sztuka wydaje się bardzo spójna, ale być może to tylko efekt naszego punktu widzenia. Jak Pan postrzega tę spójność w kontekście swojej różnorodnej twórczości?

Myślę, że to dobre rozpoznanie. Nie wszystko mogłem wyjaśnić w sztukach wizualnych, a nie wszystko w tak zwanych regularnych zapisach. Wydałem między innymi dwie książki ze szkicami/esejami – *Miejsca styku*⁸, a ostatnio *Spartakus*⁹. Może w nich trzeba szukać wyjaśnienia. Ważna była dla mnie także współpraca z całą masą artystów z przeróżnych miejsc globu. To mnie także w dużej mierze rozwijało, inspirowało. Więc myślę, że to zdecydowanie całość mojego życia badawczego na Ziemi. Pragnąłem, żeby elementy literackie i wizualne nawzajem się uzupełniały. Nie stworzyłem tak zwanej teorii wszystkiego, ale przez cały czas próbowałem dotrzeć do tajemnicy materii i być może czegoś poza nią. I tutaj potrzebne mi było rozszerzenie formalne. Dlatego rozbite jest to niejako na różnorodne formalnie wypowiedzi, działania. Trzeba mój poligon dokładniej postudiować i może się on nagle okazać projekcją konsekwentną i spójną.

⁸ Zob. Wróblewski, *Miejsca styku*.

⁹ Zob. Grzegorz Wróblewski, *Spartakus. Literatura – sztuka – estetyka. Szkice z pobytu na ziemi* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2024).

Bibliografia

- | | |
|---|--|
| <i>An Anthology of Asemic Handwriting</i> . Red. Tim Gaze, Michael Jacobson. New York: Punctum Books, 2013. | – – –. <i>Polowanie</i> . Posł. Dawid Kujawa. Warszawa: Convivo, 2022. |
| Bereza, Henryk. „Potencjalność”. <i>Pogranicza</i> 6 (2007): 85–87. | – – –. <i>Shanty Town</i> . Przedm. Mark Young. Middletown: Post-Asemic Press, 2022. |
| Wróblewski, Grzegorz. <i>Miejsca styku</i> . Warszawa: Convivo, 2018. | – – –. <i>Spartakus. Literatura – sztuka – estetyka. Szkice z pobytu na ziemi</i> . Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2024. |
| – – –. <i>Nowa Kolonia</i> . Posł. Paweł Stangret. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2007. | – – –. <i>Tatami in Kyoto</i> . London: Literary Waves Publishing, 2024. |

SŁOWA KLUCZOWE:

ABSTRAKT:

Rozmowa o *asemic writing* z czołowym polskim artystą tego gatunku, Grzegorzem Wróblewskim. Wróblewski przedstawia swoje inspiracje i motywacje, które skłoniły go do wyboru formy wyrazu, jaką jest używanie asemicznego pisanie. Artysta, który wytworzył swój własny, rozpoznawalny styl, na przykładzie osobistych doświadczeń wydawniczo-recepcyjnych omawia kwestie problematyki odbioru tego gatunku, rosnącej międzynarodowej popularności i kłopotu z omawianiem oraz badaniem tego wciąż nierozpowszechnionego gatunku w Polsce. Jego przemyślenia o *asemic writing* oraz sztuce w ogóle pozwalają na lepsze zrozumienie twórczości tego multidyscyplinarnego artysty.

asemic writing

AWANGARDA

NOTA O AUTORZE:

Grzegorz Wróblewski (ur. 1962) — polski artysta multidyscyplinarny mieszkający i tworzący na emigracji (Kopenhaga). Tworzy zarówno poezję (tomy takie jak np. *Ra* [2023], *Cukinie* [2021], *Kosmonauci* [2015]), ale i prozę (np.: *Kopenhaga* [2000], *Gender* [2013]), w tym eseje (np.: *Miejsca styku* [2018], *Spartakus* [2024]), dramaty (np.: *Lodówka* [2010], *Przesilenie* [2001]), działa także jako malarz i muzyk. Od lat tworzy *asemic writing*, stanowiąc światową czołówkę twórców tego gatunku. Publikował między innymi w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Czechach, Nepalu, Norwegii, Wielkiej Brytanii, Indiach.

Asemic writing – pisanie asemiczne

Olga Wyszynska

ORCID: 0009-0001-0027-3434

Próba stworzenia definicji gatunku tak otwartego, a w swojej formie nieograniczonego, jakim jest *asemic writing*, napotyka wiele trudności. Pisanie asemiczne nie operuje konwencjonalną semantyką ani gramatyką, co sprawia, że nie można przypisać mu jednoznacznego znaczenia czy funkcji. To forma twórczości, która bazuje na miejscach niedookreślenia, tworząc przestrzeń wykraczającą poza to, co znane i oswojone – poza system konwencji oraz kulturowych symboli. Jest to rodzaj pisma, które funkcjonuje na pograniczu sztuki wizualnej i literatury, a przez taki dwoisty charakter skutecznie wymyka się zarówno literaturoznawczym, jak i artystycznym kategoryzacji. Odrzuca logocentryczną formę zapisu, skupiając się na eksploracji tego, co zawsze pozostawało poza słowami. Eksploruje przestrzeń, skupia się na ruchu, na geście, a nie na komunikacie.

Początek i źródła – niezależna reakcja na kryzys

W latach 90. XX wieku stało się jasne, że nadchodzi kryzys doświadczenia zapisu ręcznego. W momencie poczucia zbliżającej się utraty wielu twórców zaczęło dostrzegać umykający im potencjał „pisanego” oraz odkrywać potencjały, jakie posiadał zapis ręczny. Doszło do osłabienia, a na pewno mocniej odczuwanego zapośredniczenia, związku między podmiotem piszącym a stworzonym przez niego tekstem. Maria Konnikova mówi wręcz o pojawiającej się podczas tego aktu intymnej więzi, która wynika ze zwiększenia uwagi twórcy, retencji doświad-

czenia oraz wiedzy¹. Pismo w jej ujęciu stanowi przedłużenie ludzkiej myśli, jej zmateriwalizowaną wersję. Dla czeskiego filozofa Viléma Flussera „pisanie polega na układaniu pomysłów w linie, ponieważ niezapisane pomysły, pozostawione samym sobie, biegają w kółko”² – proces zapisu, według jego idei, rozpoczyna się wówczas, gdy myśli zaczynają nachodzić na siebie, kotłować się, a więc potrzebują uporządkowania, uwolnienia. Powstała forma jest dla niego przełożeniem chaosu – zdeformowanego kształtu myśli – na stałą linię. Cały ten proces odgonitwy myśli do usystematyzowanego zapisu powinien przynosić ulgę. Jednocześnie teoria Flussera wskazuje, jakie dodatkowe jakości jest w stanie w sobie pomieścić pismo ręczne. Rejestruje ono cały proces myślenia i konstruowania, charakter twórcy, ruch oraz niezmienność w zachowaniach. Drobne czynniki, takie jak rozmiar liter, rozmieszczenie na stronie, estetyka znaków, to, czy pojawiają się błędy, przypadkowe odciski tuszu, skreślenia – wszystkie te pomniejsze składniki zapisu wpływają na jego odbiór; tekst wydaje się naturalny, żywy oraz nieidealny, a co za tym idzie, ludzki. W kontraście do tego pismo komputerowe jawi się jako oczyszczone z wszelkiej ingerencji człowieka, zbyt perfekcyjne, jednolite – zaciera się relacja twórca–tekst, przez co wydaje on się neutralny.

W odpowiedzi na utracony potencjał ręcznego zapisu powstał gatunek, który stanął na pograniczu dwóch kategorii estetycznych: sztuki wizualnej oraz poezji. Ta niezwykle forma znacząco rozszerzyła obie kategorie, pozwalając na wytworzenie nowych struktur tekstowo-wizualnych, dzięki czemu możliwe stało się odnowione spojrzenie na sam moment procesu powstawania i na twórcę. W 1997 roku poeci wizualni Tim Gaze i Jim Leftwich na stałe wprowadzili do języka pojęcie asemicznego pisania, odnosząc je do sztuki quasi-kaligraficznych gestów. Forma gatunkowa, jaką jest *asemic writing*, nie wykształciła się jako ustalona wcześniej, symultaniczna reakcja, poprzedzona najczęściej manifestem czy zawiązaniem się grupy artystycznej. W tym przypadku wielu artystów zaczęło tworzyć w ten sposób niezależnie od siebie, dopiero z czasem wzajemnie się inspirując swoimi pracami. Powstające wówczas dzieła czerpały ze znanych tradycji awangardowych, które również balansowały na granicy słowa i obrazu – pojawiają się wyraźne nawiązania do dadaizmu, letryzmu i poezji konkretnej. Autorzy pierwszej antologii dzieł asemicznych dostrzegają jeszcze jedno źródło inspiracji, jakim bez wątpienia jest kaligrafia. Jako podstawę istnienia tego gatunku wymieniają kolejno kaligrafię chińską, japońską, koreańską, wietnamską oraz arabską. Zaznaczają również, iż „ludzie żyjący na Zachodzie nie są zapoznani z faktem, że kaligrafia, która dosłownie oznacza «piękne pisanie», może być również zastosowana w przypadku burzliwych, krzykliwych przykładów pisma ręcznego”³. Polski poeta sięgający do tego gatunku – Grzegorz Wróblewski – także wskazuje na kaligrafię jako najważniejsze źródło *asemic writing*: „Ktoś, kto chciałby zainteresować się tematem, musiałby zająć się z miejsca kaligrafią. Zbadać jej historię. Wang Xizhi... Wschód! Ale nie tylko [...]”⁴ – nie można według niego badać asemików bez zbadania źródeł i sensów kaligrafii. Inspiracje, źródła, z jakich korzysta ten rodzaj sztuki, połączone są

¹ Maria Konnikova, „What’s Lost as Handwriting Fades”, New York Times, 2014.

² Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, tłum. Nancy Ann Roth (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011), 6.

³ *An Anthology of Asemic Handwriting*, red. Tim Gaze, Michael Jacobson (New York: Punctum Books, 2013), 5–6.

⁴ Grzegorz Wróblewski, „Asemic writing?”, Biblioteka. Magazyn Literacki, 8.12.2014, dostęp online: <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/cykle/asemic-writing/>.

formą, z jakiej korzystają – litera jest dla nich materiałem, który wraz ze znaczącym układem topograficznym tworzy unikatowy efekt artystyczny.

Między znakiem a gestem: ontologia i estetyka pisma asemicznego

Innowacyjność tego gatunku opiera się często na relacjach zachodzących pomiędzy graficznym znakiem a przestrzenią. Dochodzi w tych dziełach również do zakwestionowania wystarczalności słowa jako powiernika sensu odsyłającego zwykle poza siebie, odrzuca się zwykle utrwalone kulturowo rozumienie dekodowania oraz interpretacji. Jest to bowiem dosłownie „pismo nieznaczące”, nieposługujące się utrwalonymi kulturowo symbolami, takimi jak na przykład litera czy cyfra. Znaki, jakie się pojawiają w dziele asemicznym, nie są tożsame ze znaną dotychczas formą alfabetu; nie mają one często wiele wspólnego z klasyczną metodą czytania, rozumianą jako poszukiwanie i interpretowanie informacji. Jacques Derrida używał przymiotnika „asemiczny” w odniesieniu do znaku pustki pojawiającej się między zapisanymi słowami. Określenie *asemic* nawiązuje także do fizycznego stanu asemii, którym w medycynie określa się pacjenta niebędącego w stanie używać ani rozumieć symboli komunikacyjnych. W jednym z listów do Gaze’a Leftwich stwierdza: „tekst asemiczny może być zatem związany z jednostkami języka z powodów innych niż wytwarzanie znaczenia”⁵. Podczas konstruowania dzieła asemicznego, dochodzi do wytworzenia jednorazowego, efemerycznego systemu znaków, czy szerzej – gestów, który jest zupełnie wyjątkowy oraz charakterystyczny dla konkretnego dzieła i artysty. W tych niepowtarzalnych zbiorach nie udaje się zwykle odbiorcy odnaleźć wyraźnych zapisów liter, słów lub zdań. Znaczenie takiego utworu pozostaje niejasne, owiane pewnego rodzaju tajemniczością, dzięki czemu w kontakcie z nim odbiorca czuje się tak, jak gdyby naruszał przestrzeń intymnych zapisów artysty – wzmacnia to poczucie immanentnej więzi między autorem a tekstem.

Pismo odręczne, wykorzystywane w sztuce tego nurtu, pozwala na zabawę formą, co sprawia, że autor tekstów czuje się swobodnie, nie jest ograniczony zasadami. Pismo ręczne nadaje tekstom lekkości i elastyczności, zapis pojmowany jest jako ucieleśnienie myśli, a także pozwala na nowatorskie oznaczenie pozycji autora w świecie. Można doszukiwać się zbieżności między tym gatunkiem poezji wizualnej a koncepcjami nowego materializmu, gdyż zakładany w tej szkole filozoficznej powrót do materii, badanie jej sprawczości współbrzmi z posługiwaniem się materialnością zapisu w *asemic wrtiting*. Pismo przestaje być czynnością skrupulatnego zapisywania treści w skonkretyzowanym celu, jakim byłoby ujawnienie lub przekazanie jakiejś prawdy czy informacji. Wielu badaczy literatury, którzy nie byli w bezpośredni sposób związani z pisanem asemicznym, wcześniej zauważało, że pisanie jest rysowaniem myśli ludzkich. Roman Ingarden, tworząc teorię fenomenologicznego poznania dzieła, uznał pierwszy moment zetknięcia się czytelnika z tekstem za moment ustosunkowania się, a przede wszystkim odnalezienia się w sytuacji odczytu zapisanej kartki, która w pierwszym momencie zdaje się pokryta niezrozumiałymi rysunkami. Dla niego umiejscowienie się odbiorcy w dziele pozwala na dalsze poruszanie się po strukturach tekstu.

⁵ Peter Schwenger, *Asemic. The Art of Writing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019), 108.

To, co „przedewszystkiem” znachodzimy, rozpoczynając „czytanie” jakiegoś dzieła literackiego, to zazwyczaj kartki papieru, pokryte pewnymi rysunkami. Pierwszą czynnością, którą musimy wykonać, jest spostrzeżenie zmysłowe (w szczególności: zazwyczaj wzrokowe) k s z t a ł t u owych „rysunków” na papierze. Ale spostrzeżenie to, jakkolwiek niezbędne, stanowi tylko p o d ł o ż e dalszych, dla poznawania dzieła literackiego właściwych procesów poznawczych⁶.

Takie podejście znacząco poszerza granice, w jakich zamknięto rękopiśmiennictwo – rysowanie jest przecież sztuką, a nie formą zapisu konkretnych informacji. Tim Ingold również rozważał aspekt rysowania znaków, bazując na różnicach, jakie zauważał pomiędzy rysowanym a napisanym:

Po pierwsze, pisanie jest *notacją*; rysowanie nie. Po drugie, rysowanie jest *sztuką*, a pisanie nie. Po trzecie, pisanie jest technologią; rysowanie nie. Po czwarte, pisanie jest linearnie; rysowanie nie. Jak się okazuje, żadne z tych rozróżnień nie jest w pełni wiarygodne. Pisanie to wciąż rysowanie. Ale jest to szczególny przypadek rysowania, w którym to, co jest rysowane, zawiera elementy notacji⁷.

Pojęcie zapisu asemantycznego jako rysowania znaków, a nie zapisu konkretnej treści, przywołuje skojarzenie z dziecięcą próbą naśladowania pisma dorosłych. Gaze, mówiąc o pisaniu, przywołuje wspomnienia z czasów dzieciństwa – uczące się pisać dziecko prawie zawsze swoją naukę rozpoczyna od rysowania udawanych liter. W dziecięcych niby-pismach doskonale widać nieskoordynowane ruchy ręki oraz mnogość podejmowanych prób i poprawek. To niezwykle ważne, aby w próbach odczytania tekstów asemicznych również dostrzec ruch, spojrzeć na dzieło jako na żywy, współistniejący z autorem w chwili tworzenia organizm, nie ograniczać go jedynie do finalnej wersji dostępnej dla obiorcy, gdyż asemikiem jest cały proces kreacyjny. Steven Skaggs w artykule *The highly semic processes of asemic writing*⁸ wskazuje, jak ważne jest wszystko to, co znajduje się poza skończonym produktem. Uważa, że „tekst nigdy nie będzie mógł być prawdziwie pozbawiony znaczenia, ale rosnąca popularność dzieł sztuki określanych jako pismo asemiczne pomaga nam uświadomić semiotyczne funkcje niewerbalnych aspektów pisma, typografii, kaligrafii i innych graficznych form pisanych”⁹. Aby ożywić materię pisma ręcznego, należy spowolnić umysł tak, by się skupiał na jak najszybszym wyszukiwaniu konkretnych informacji. Podczas styku z tekstem czytelnik powinien oddać się uczuciom zmysłowym, sensualnie podążać za śladem dłoni autora. Choć ów ruch często sprawia, że dzieło w odbiorze staje się niekiedy wręcz przytłaczające, to jest to jednak coś w rodzaju wieży Babel lub biblioteki Borgesa – chaos, zagubienie czy też przesyt są użyte z pełną świadomością, a przebudźcowanie jest elementem zamierzonym.

Omówienia pisma ręcznego w kontekście twórczości nurtu *asemic* podkreślają nierozzerwalność związku dzieła z postacią autora. Bardzo mocno koreluje to z założeniami dziedziny psychologii, jaką jest grafologia. Podobnie jak grafolog, artysta pojmując to, co odręcznie napisane, w sposób zindywidualizowany, eksponujący jego cechy. W obu przypadkach uwagę

⁶ Roman Ingarden, „Formy poznawania dzieła literackiego”, *Pamiętnik Literacki* 33 (1936): 167.

⁷ Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (New York: Routledge, 2007), 120–122.

⁸ Steven Skaggs, „The highly semi processes of asemic writing”, *Cognitio* 2 (2020): 335–349.

⁹ Skaggs, 348.

skupia się na sposobie pisania ręcznego, na momencie styku „ja” z indywidualną ekspresją i cielesnością. Dzięki temu w utworach asemicznych można dostrzec to, co w schematycznym użyciu alfabetu zostało zatarte, czyli samą ekspresyjność aktu pisania. Ekspresja pozwala na uwolnienie emocji, odwraca uwagę od reguł czy schematów. To wszystko sprawia, że zainteresowanie *asemic writing* wśród psychologów rośnie. Naukowczynie z Uniwersytetu w Chennai w Indiach, Christine N. Winston, Hemali Maher oraz Nazneen Mogrelia, przeprowadziły badania, w których skupiały się na jego terapeutycznym wymiarze. Uczestnikami badań były osoby chore na aleksytymię oraz na schizofrenię – łączy je problem z komunikacją, wyrażaniem emocji oraz nazywaniem stanu emocjonalnego, w jakim się znajdują. W wyniku obserwacji naukowczynie sformułowały następujący wniosek: „Pisanie asemiczne, podobnie jak inne strategie ekspresyjne, może być korzystną techniką ułatwiającą ekspresję emocjonalną, ponieważ, w przeciwieństwie do pisania semantycznego, nie stawia wymagań poznawczych piszącemu ani nie wymaga umiejętności językowych”¹⁰. Asemantyczny sposób wyrażania siebie pomógł badanym w zrozumieniu ich doświadczeń afektywnych.

Sztuka asemiczna, choć posługuje się językiem abstrakcyjnym, służy do porozumiewania się bez granic. Każdy asemiczny czytelnik jest równy wobec tego rodzaju sztuki i może swobodnie na nią reagować. Jednocześnie nie oznacza to, że ich odbiór jest czymś oczywistym. Asemiki pomimo luźnej, nieskonkretyzowanej formy wymagają od odbiorcy uważności i otwartości percepcyjnej. Jednocześnie należy zachować dystans oraz być wyczulonym na to, co małe i co wielkie. Być może, aby odbiór tych dzieł mógł przechodzić przez ich kolejne i kolejne warstwy, należy posłuchać przywołanego powyżej Ingardena i odnaleźć miejsce w tekście, które pozwoli na ustosunkowanie się względem niego. W całym procesie zrozumienia lub obcowania z owym dziełem istotne jest zaniechanie poszukiwań znanych symboli graficznych. Nie chodzi bowiem o to, by rozszyfrować, odczytać i odnaleźć konkretny desygnat: „czytanie asemicznych tekstów oznacza opieranie się sile słów, głosom w głowie, które nieustannie przekładają na słowa to, czego doświadczamy”¹¹ – nie ma klucza, za pomocą którego czytelnik byłby w stanie wydobyć treść owego dzieła. Peter Schwenger w monografii *Asemic. The art of writing* twierdzi, że istnieje przyjemność w niezdobyciu kodu, dzięki któremu możliwe byłoby odszyfrowywanie. Przywołuje słowa amerykańskiego artysty wizualnego Timothy’ego Ely’ego, dla którego zapisywane przez niego symbole są bezpośrednią reakcją na to, co się dzieje w jego umyśle:

Język nie musi być werbalny ani wizualny. Może być doznaniem, może być w formie sygnałów. Moje znaki odbiegają od znaczenia, ale nie są bez znaczenia. Mają po prostu inną wewnętrzną matrycę. Niekoniecznie odpowiadają dźwiękowi czy obrazowi. Czasami znaki są przypisane do emocjonalnego koloru lub nuty muzycznej. Mają charakter nawigacyjny. Z pewnością w tych znakach jest dużo szumu w tle [...]”¹².

Ten gatunek wydaje się przestrzenią dla dzieł niemal lub wprost anarchistycznych, negujących władzę języka oraz zapisu. Pisanie asemiczne przekierowuje uwagę odbiorców z mozoł-

¹⁰Christine N. Winston, Nazneen Mogrelia, „The Therapeutic Value of Asemic Writing: A Qualitative Exploration”, *Journal of Creativity in Mental Health* 11 (2016).

¹¹Schwenger, 146.

¹²Timothy C. Ely, „Access to a Book That Won’t Open. Interview by Steve Clay”, w tegoż: *The Flight into Egypt: Binding the Book* (San Francisco: Chronicle Books, 1995).

nej próby dekodowania na odmienne sposoby odbioru, na odczucie ruchu, co widzialne na pierwszy rzut oka, oraz na towarzyszenie wieloetapowemu procesowi twórczemu. To gatunek nieskończony, rozwijający się wraz z poszerzaniem horyzontów autorów oraz odbiorców, nastawiony na nieustającą eksplorację nowych form wyrazu.

Bibliografia

- An Anthology of Asemic Handwriting*. Red. Tim Gaze, Michael Jacobson. New York: Punctum Books, 2013.
- Ely, Timothy C. „Access to a Book That Won’t Open. Interview by Steve Clay”. W tegoż: *The Flight into Egypt: Binding the Book*, San Francisco: Chronicle Books, 1995: https://www.granarybooks.com/pdfs/ely_supp.pdf
- Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?* Tłum. Nancy Ann Roth. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011.
- Ingarden, Roman. „Formy poznawania dzieła literackiego”. *Pamiętnik Literacki* 33 (1936): 163–192.
- Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. New York: Routledge, 2007.
- Konnikova, Maria. „What’s Lost as Handwriting Fades”, *New York Times* (2014): <https://www.nytimes.com/2014/06/03/science/whats-lost-as-handwriting-fades.html>
- Schwenger, Peter. *Asemic. The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
- Skaggs, Steven. „The highly semi processes od asemic writing”. *Cognitio* 2 (2020): 335–349.
- Winston, Christine N., Nazneen Mogrelia. „The Therapeutic Value of Asemic Writing: A Qualitative Exploration”. *Journal of Creativity in Mental Health* 11 (2016): 142–156.
- Wróblewski, Grzegorz. „Asemic writing?”. *Biblioteka. Magazyn Literacki*, 8.12.2014. Dostęp online: <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/cykle/asebic-writing/>.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja wizualna

K A L I G R A F I A

materialność zapisu

ABSTRAKT:

Asemic writing to forma sztuki, która łączy elementy wizualne i poetyckie, tworząc nowe struktury tekstowo-wizualne. Gatunek ten był rozwijany niezależnie przez wielu twórców, czerpiąc inspirację z awangardy, dadaizmu, letryzmu, poezji konkretnej i sztuki kaligrafii znanej z różnych kultur. Kwestionuje on tradycyjne rozumienie pisma jako nośnika znaczeń, odrzucając ustalone kulturowo symbole, takie jak litery i cyfry. Zamiast tego autorzy kreują unikatowe systemy znaków i gestów, które są właściwe dla danego dzieła i artysty. Ta forma sztuki jest niezależna od konkretnej treści, skupiając się na procesie twórczym, ekspresji i materialności zapisu. Dzieła asemiczne zawierają elementy przypadkowości, błędów i unikatowych cech charakterystycznych dla ręcznego zapisu. *Asemic writing* jest gatunkiem wciąż kształtowanym, nastawionym na eksplorację nowych form wyrazu, interakcję z odbiorcą, rozwój emocjonalny, a także na eksperymentowanie z formą i treścią oraz przekraczanie granic kulturowych i językowych.

p i s m o r ę c z n e

**pisanie
asemiczne**

a s e m i c w r i t i n g

DEKONSTRUKCJA PISMA

NOTA O AUTORCE:

Olga Wyszyńska – studentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, realizuje specjalizację kuratorstwo literatury. Jej obszarem badawczym są współczesne teorie badań literatury oraz literatura najnowsza. W ostatnim czasie skupia się na badaniach ekokrytycznych. Chętnie sięga po polską literaturę związaną z szeroko rozumianymi tematami pogranicza, obszarami marginesu społecznego oraz wykluczeń. Prezeska Zaangażowanego Koła Literackiego „Dialog”. Jest beneficjentką grantu ID-UB 128 oraz kierowniczką projektu realizowanego dzięki grantowi ID-UB 134. W projekcie grantowym bada formę narracji, jaką jest *asemic writing*, między innymi w twórczości Grzegorza Wróblewskiego. |

Seria *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce*. Między studium przypadku a historią literatury. Edycje krytyczne

Agata Stankowska

ORCID: 0000-0002-9721-2493

Historia sztuki słowa ma różne przekroje i wymiary. To oczywiste. Jednym z najważniejszych pól procesu historycznoliterackiego i – szerzej – aktualizowania się tradycji pisarstwa artystycznego i tradycji kultury są polemiki (krytyczno)literackie. Dziwić może zatem fakt, że wiele sporów o kształt i rozwój literatury, choć odgrywają tak znaczącą rolę w formowaniu się postaw estetycznych i światopoglądu kolejnych epok, nie zostało w swych przebiegach ani wyczerpująco opisanych, ani skrupulatnie zrekonstruowanych. Historie literatur etnicznych często o nich milczą lub wspominają tylko te najbardziej znane. Ślady innych (nie mniej ważnych) polemik pozostają często rozproszone w czasopiśmie, niejednokrotnie trudno dziś dostępnych. Zdarza się, oczywiście, że polemiczne szkice poszczególnych autorów zostają przedrukowane w zbiorowych wydaniach ich dzieł. Trwają wówczas jednak poza kontekstem sytuacyjnym, w oderwaniu od macierzystej konstelacji krytycznoliterackiej, z pominięciem pierwotnego dialogicznego i intertekstualnego charakteru tekstu.

W roku 2008 w Wydawnictwie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk została zapoczątkowana seria monografii zatytułowana *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* (jej pomysłodawczynią i redaktorką naukową jest Sylwia Panek). Seria ma na celu prezentację sporów, jakie ożywiały życie literackie od oświecenia, w którym rozpoczyna się zjawisko polemiki krytycznoliterackiej w Polsce, po współczesność, z najnowszymi konfrontacjami stanowisk związanymi z reprezentacją Zagłady jako ostatecznego punktu dojścia, ale też wynaturzenia ideałów

nowoczesności. Projekt zakładał zebranie, edytorskie i naukowe opracowanie źródeł oraz publikację kolekcji monograficznych tomów poświęconych poszczególnym polemikom. W efekcie powstały unikatowe, nigdy wcześniej nierekonstruowane w tej formie korpusy tekstów składających się na przebadane dysputy, a czytelnik uzyskał możliwość śledzenia dialogicznego charakteru współtworzących je wypowiedzi.

Każda z monografii (a powstało ich dotychczas 36) rozpoczyna się od obszernej rozprawy wstępnej, w której badacze opisują i osadzają w szerokim kontekście kulturowym spór (krytyczno)literacki, który jest przedmiotem rekonstrukcji. Drugą część monografii wypełnia antologia tekstów źródłowych, obrazujących przebieg i dramaturgię danej debaty, opatrzonych szczegółowymi przypisami bibliograficznymi i komentarzami natury tekstologicznej i kulturowej. Co istotne, monografie układają się w hipotetyczną „wielką narrację” (można ją oczywiście uszczegóławiać, tworząc kolejne studia przypadków pojedynczych sporów lub ich konstelacji) o dziejach polemiki krytycznoliterackiej w Polsce, a tym samym współtworzą opowieść o jednym z ważnych przekrojów życia literackiego i kulturalnego w Polsce. Opowieść ta zawiera ogniwa sięgające wieku XVIII i obejmuje stulecia XIX, XX oraz pierwsze dekady wieku XXI, a więc znaczącą część dziejów literatury polskiej.

Różnorodne pojęcia, zagadnienia estetyczne i społeczne, poetyki, instytucje kultury, o których rozumienie i funkcje spierano się w poszczególnych momentach historii artystycznego piśmiennictwa, współtworzą słownik pojęciowy polskiej literatury i życia literackiego. Słownik, którego polem ewokacji i hermeneutycznych znaczeń i glos są w pierwszym rzędzie teksty literackie, ale też – szczególnie w obszarze konstruowania świadomości literackiej – artykuły krytyczne: manifesty, recenzje, wypowiedzi okołoartystyczne. Warto przyjrzeć się tym ostatnim w perspektywie historycznych zmienności, odnajdując w poszczególnych wypowiedziach świadectwa uczestnictwa w kulturowym dialogu. Dialogu spełniającym się pierwotnie w przestrzeni lokalnie określonej, ale – co uświadamiają szeregi polemik ponawiających stare spory w nowych historycznych, społecznych, politycznych i estetycznych kontekstach – okazujących się także elementami długiego trwania w znaczeniu, jakie tej kategorii nadał niegdyś Fernand Braudel¹.

Historia literatury to nie tylko historia tekstów literackich. To także dzieje krytycznoliterackich sporów i dyskusji, w których wykuwają się – po Diltheyowsku – znaczenia i sensy literackich utworów, krystalizują się ciągi ewoluujących estetyk, poetologicznych projektów, stylotwórczych procesów i napięć. Można śmiało powiedzieć, że polemiki literackie są jedną z najważniejszych przestrzeni tematyzowania i krystalizowania się świadomości literatury i – szerzej – świadomości kultury. Stanowią jeden z najważniejszych planów trwania literacko-ideowego namysłu nad kształtem literatury i kultury narodowej. Bez gruntownej znajomości tych sporów obraz tradycji literatury i sztuki poszczególnych narodów i wspólnot wyobrażonych jest niewątpliwie niepełny.

Nawet pobieżny przegląd tematyki poszczególnych tomów prezentowanej serii pozwala dostrzec bogactwo zagadnień, które kształtowały życie literackie w Polsce od wieku XVIII po wiek XXI. Tematami poszczególnych tomów serii są (wymieniam je w układzie chronologicznym, odzwierciedlającym

¹ Zob. Fernand Braudel, *Historia i trwanie*, tłum. Bronisław Geremek (Warszawa: Czytelnik, 1971), 288 i n.

porządek historycznoliteracki, jednocześnie przedstawiając tytuły kolejnych monografii): „Polemika wokół *Pułtawy* i *Jagiellonidy*, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu” [**The Polemic around Jagiellonida and Pułtawa: Enlightenment Controversy on The Nature of The Epic Genre**], „Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej” [**The Polemic Over the Sonnet in Polish Early Romantic Literary Criticism**], „Romantyczne zmagania z przeszłością. Brodziński – Śniadecki – Mochnacki” [**The Romantics and Their Polemic with the Past. Brodziński – Śniadecki – Mochnacki**], „Spory wokół *Romantyzmu i jego skutków* Franciszka Krupińskiego” [**The Polemic over Franciszek Krupiński’s Romanticism and Its Consequences**], pozytywistyczny spór o „estetykę «zdrowego rozsądku»” [**The Aesthetics of “Common Sense”?**], „*Pan Tadeusz* po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu” [**Pan Tadeusz in English. The Polemic around Publication and Translation**], „Spór o *Wyzwolenie* w roku 1903” [**The Polemic over Wyspiański’s Wyzwolenie in 1903**], „Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie pt. *Literatura a życie polskie*” [**A dispute over the future of Polish literature, that is, polemics with Stefan Żeromski after his article Literatura a życie polskie**], „Spór o nowy «dramat narodowy». Jeden wątek dyskusji o *Rachunkach* J.I. Kraszewskiego” [**The Polemic Over a New ‘National Drama’. One Thread of Discussion on J.I. Kraszewski’s Rachunki**], „Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego” [**Artist, Art and Society: The Brouhaha around Przybyszewski’s Confiteor**], „Brzozowski *contra* Miriam. Spór jednostronny” [**Brzozowski Versus Miriam. A One-Sided Polemic**], „Między idealizmem i naturalizmem. Jana Gnatowskiego i Józefa Kotarbińskiego dyskusja o modelu literatury i krytyki nowożytnej” [**Between Idealism and Naturalism. Jan Gnatowski and Józef Kotarbiński – a Polemic On the Model of Literature and Contemporary Literary Criticism**], „Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska Stanisława Brzozowskiego oraz reakcje adherentów Litwosa” [**The Młodopolska Polemic Over Sienkiewicz. The Głos Campaign of Accusations and Reaction of Those Championing Litwos**], „Spór o Polską Akademię Literatury” [**The Polemic Over the Polish Academy of Literature**], „Wpływologia. Międzywojenne dyskusje wokół *Pana Tadeusza* i futuryzmu jako elementy sporu o wpływy, zależności i plagiaty” [**Literary Swayness. Interwar Discussions on Pan Tadeusz and Futurism – a Polemic Over Imitation, Reliance and Plagiarism**], „Irzykowski wobec futurystów” [**Irzykowski contra the Futurists**], „Spór o «niezrozumiałość» w dwudziestoleciu międzywojennym” [**The Interbellum Polemic Over “Dysunderstandableness”**], „Wacław Borowy *versus* Adam Grzymała-Siedlecki. Spór o racje rozwoju literatury polskiej” [**Wacław Borowy and Adam Grzymała-Siedlecki. The Polemic Over Polish Literature**], „Spór o *Granicę* Zofii Nałkowskiej” [**The Polemic Over Zofia Nałkowska’s Granica**], „Między «blaskiem duchowej prawdy» a «sprawami państwa współczesnego». Spór o «czystą poezję»” [**Between ‘The Aureola of Spiritual Truth’ and ‘Matters of a Contemporary State’: The Polemic Over ‘Unsullied Poetry’ (1938/1939)**], „Światopogląd metafory. Spory o przenośnię w dwudziestoleciu międzywojennym” [**The Worldview of Metaphor. The Polemic on the Figurative in the Interwar Period**], „Spór o Conrada w Polsce (1945–48)” [**The Polemic Over Conrad: 1945–1948**], „Spór o realizm 1945–1948” [**The Polemic over Realism, 1945–1948**], „Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju” [**Resolutions of the Polish Writers Association in Exile – Emigre’s Attitudes to Poland**], „«Powinna być nieufnością». Nowofalowy spór o poezję” [**‘Distrust Should Be Its Mission’. The New Wave Polemic Over Poetry**], „My i Wy? Spór o kształt poezji pomiędzy pokoleniem 68 i pokoleniami wcześniejszymi” [**Us and Them? The Polemic Over the Nature of Poetry Between the Generation of ‘68 and Earlier Generations**], „Spory o powieść w dyskusjach krytycznoliterackich drugiej emigracji

niepodległościowej” [**Literary Polemics On the Novel – Second Migration Over Independence**], „Spór o Borowskiego” [**The Polemic Over Borowski**], „Relacja i reakcja, czyli spór o *Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego” [**The Polemic Over Aleksander Kamiński’s Kamienie na szaniec**], „Powieściowe obrachunki. Spory wokół rewolucji artystycznej w prozie lat 70. i 80. XX wieku” [**The Thrusts of the Pen. The Polemic over the Artistic Revolution in 1970s and 1980s Polish Prose**], „Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.” [**Barbarians, Classicists and Others. Polemics on New Generation Poets in the 1990’s**].

O każdej z tych polemik można napisać wiele. Nie mam tu miejsca, by przedstawić je szczegółowo. Autorzy poszczególnych monografii uczynili to w obszernych naukowych wprowadzeniach do części antologijnych. Chciałabym jedynie podkreślić, że wymienione dyskusje składają się na szereg (niepełny, ale reprezentatywny) „wypiętrzeń” kulturowego dialogu, prowadzonego przez uczestników życia literackiego kolejnych epok na temat estetycznego kształtu literatury polskiej, ale też jej udziału w życiu społeczno-politycznym i kondycji historycznej narodu i jednostek. Wymienione spory krytycznoliterackie miały oczywiście różny zakres i wagę. Jednak zarówno te najważniejsze i czasem już opisane dysputy (takie jak spór romantyków z klasykami, którego kolejne odsłony przynoszą w pewnym stopniu choćby XX-wieczne spory o „niezrozumiałość” i o „poezję wyzwolonej wizji”), jak i te zdawałoby się epizodyczne i właśnie niedostatecznie opisane (jak choćby pytania o sonet, „zdrowy rozsądek”, „o przyszłość literatury polskiej” itd.) współtworzą wielość wyznaczający jeden z najważniejszych przekrojów dziejów komunikacji literackiej. Opublikowane w serii monografii rekonstrukcje tak licznych polemik pozwalają uzmysłowić sobie bogactwo estetycznych i światopoglądowych stanowisk dialogizujących ze sobą, posiadających wielorakie związki, czasem jawne, a czasem ukryte, bezpośrednie lub pośrednie. Nadrzędnym i wiążącym tematem tego wielołosu jest kształtowanie się i stabilizowanie, a niekiedy też buntownicze kwestionowanie wagi literatury oraz roli, jaka jej przypada w kulturze (kulturze narodowej w ogólności i kulturze historycznych epok w szczególności). Przedstawiana w serii *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* historia projektów pisarskich, ukazana przez pryzmat kolejnych polemik, toczy się równolegle w różnych porządkach. Ma swe – jak powtórzyć możemy za Fernandem Braudem i polskim teoretykiem Jerzym Ziomekiem² – trzy oscylacje nakładające się nierównomiernie na siebie. Ma swą oscylację długiego trwania, ujawniającą powiązanie danych faktów literackich z macierzystym kontekstem kulturowym, czyli w tym konkretnym przypadku literatury polskiej z dziedzictwem śródziemnomorskim. Posiada oscylację średnią, profilującą i korygującą „długie trwanie” w rytm przemian historycznych i społeczno-politycznych danej czasoprzestrzeni. Wreszcie oscylację trzecią – wydarzeniową, najoporniej poddającą się ujęciom systematyzującym, ale równocześnie taką, bez której wnikliwego rozpoznania jakiegokolwiek próba systematyzacji nie byłaby możliwa. Prawdliwość ta dotyczy historii debat literackich w takim samym stopniu, w jakim określa relację między pojedynczym arcydziełem a tradycją literatury polskiej, będącą składową tradycją kultury śródziemnomorskiej. Uzmysławia też konieczność obserwowania pojedynczych sporów *sensu stricto* (ich rekonstrukcje przynoszą kolejne studia przypadków stanowiące przedmiot poszczególnych tomów serii) w przenikających się, a jednocześnie oksymoronicznych porządkach pojedynczego wydarzenia i historii, przyczynku i projektu całości, krytycznej edycji źródeł i interpretacji. Pojedyncze utwory i teksty kultury (jednym z ich rodzajów są bez wątpienia polemiki krytycznoliterackie) składają się

² Zob. Jerzy Ziomek, „Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej”, w tegoż: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 35–36.

pośrednio w szeregi średniego, a także ujawniają sposób oddziaływania i aktualizacji długiego trwania. W efekcie czytelnik kolejnych tomów serii wydawniczej *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* ma szansę poznać hipotetyczną (mam tego pełną świadomość) „wielką narrację”, jaką współtworzą kolejne polemiki, z równoczesnym wyeksponowaniem dwu pozostałych oscylacji historii estetyczno-ideowych sporów o literaturę i kulturę polską.

Autorzy poszczególnych monografii nieprzypadkowo kładli w swoich rekonstrukcjach akcent na wszystkie wskazane wyżej zakresy badanych napięć i form ich ekspresji. Dbali o to, by jak najdokładniej przedstawić zarówno konkretną polemikę *sensu stricto* (otwieraną zazwyczaj tekstem o charakterze krytycznoliterackiego manifestu i kontynuowaną w szeregu bezpośrednich ripost i komentarzy), jak i *sensu lato*, na który składają się często z pozoru nieoczywiste nawiązania, aluzje, parafrazy odnajdywane także (choć nie tylko) w różnorodnych tekstach literackich i – szerzej – artystycznych. Sprzyja to zarówno zabezpieczeniu krytycznoliterackich źródeł, jak i (re)konstruowaniu intertekstualnej przestrzeni relacji i interakcji między krytyką a sztuką, a w innym planie – między porządkami systemowymi (izmu, prądu, stylu) i idiolektycznymi (indywidualnych dykcji i języków artystycznych).

Nie trzeba przekonywać, że polemika krytycznoliteracka, podobnie jak intertekstualność, jest jednym z najważniejszych pól przejawiania się i konstruowania procesu historycznoliterackiego. Tworzy bowiem znaczeniową przestrzeń estetycznego, kulturowego i światopoglądowego dialogu. Nie tylko stawia w centrum namysłu, ale też zazwyczaj charakterystycznie wyostrza najważniejsze pojęcia ideowe i kategorie poetologiczne poszczególnych okresów i epok. Rekonstrukcja ciągu następujących po sobie, ale też krzyżujących się niejednokrotnie sporów pozwala zatem wyraźniej dostrzec jakości kształtujące aktualizowaną tradycję literacką, w jej oczywistych związkach z momentem historycznym oraz kontekstami filozoficznymi i antropologicznymi. Omawiana seria monografii służy doskonale kontynuowaniu namysłu nad polską tradycją literacką. Służy także upowszechnieniu wiedzy o jednym z najważniejszych pól kształtowania się polskiej myśli poetologicznej, uprawianej przez uczestników życia literackiego.

Poczynione w kolejnych tomach ustalenia pozwalają w dużej mierze zobrazować i potwierdzić tezę Ziomek, iż w historii literatury (i kultury) od prawa renowacji ważniejsze okazuje się prawo kumulacji³. Rewolucyjne i rewelacyjne projekty inicjatorów kolejnych polemik, poetyki i dyskursy, jakie stają się ich przedmiotem, ale też narzędziem wyrazu, ujawniają bowiem niejednokrotnie ich repetycyjny charakter wobec sporów poprzednich. Odbiorca opublikowanych w serii wyników badań nad polską polemiką (krytyczno)literacką będzie miał okazję do skonfrontowania dwu wymiarów funkcji poznawczej literatury, która spełnia się zawsze „pośrednio między historią a filozofią: przedstawia – jak historia – postaci i wydarzenia jednostkowe, ale – jak filozofia – stwarza uogólnienia”⁴. Będzie mógł także poznać wiele (starannie opracowanych krytycznie) tekstów źródłowych, kluczowych dla kształtowania się polskiej myśli poetologicznej, i podjąć własne badania nad szeregiem zagadnień ważnych dla polskiego i europejskiego dziedzictwa kultury literackiej.

³ Ziomek, 41.

⁴ Henryk Markiewicz, „Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza”, w tegoż: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. IV przejrane i uzupełnione (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), 123.

Na koniec wypada wspomnieć, że *gros* monografii opublikowanych w ramach prezentowanej serii powstało w trakcie realizacji projektu *Polemika (krytyczno)literacka w Polsce — między studium przypadku a historią literatury* (NPRH 11H 16 0131 84). Czytelnik ma wolny dostęp do wszystkich tomów opublikowanych w serii. Zostały one bowiem udostępnione zarówno w Repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu AMUR, w odrębnej kolekcji (*Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce*: <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/14504>), jak i zdeponowane w Narodowej Bibliotece Cyfrowej POLONA. Dzięki tej szerokiej formie upowszechnienia seria może być wykorzystywana podczas kursów z historii literatury polskiej i na innych zajęciach literaturoznawczych i kulturoznawczych. Jej największym walorem jest przypomnienie, a w niektórych przypadkach przywrócenie szerokiemu kręgowi odbiorców obszernego korpusu tekstów źródłowych w starannym opracowaniu krytycznym. Wspólnym wysiłkiem badaczy z wielu ośrodków akademickich w Polsce udało się wypełnić dotkliwą lukę w opisie procesu historycznoliterackiego, obejmującego ponad trzy stulecia polskiej literatury i powiązanego z nią życia literackiego. Zrekonstruowane polemiki rzucają nowe światło na źródła współczesnej świadomości literackiej. Pozwalają przypomnieć, a co ważniejsze ukazać w świetle pokrewnych sporów, często historycznie bardzo odległych, tematy i problemy kluczowe dla literatury polskiej. Przedstawiana seria jest zbiorowym „dziełem otwartym”⁵ (Umberto Eco) ze względu na możliwość, jak i konieczność jej kontynuacji. Tytułem przykładu zagadnień do podjęcia wymienić można choćby spór o *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, który rozpalał krytyków w drugiej połowie XIX wieku, jak i następne odsłony rozpoczętej w dwudziestoleciu dysputy wokół poezji niezrozumiałej, kontynuowanej w ostatnim dziesięcioleciu XX i pierwszej dekadzie XXI wieku przez poetów kolejnych generacji. Wyliczając dalej, dodać wypada kontrowersje dzielące zwolenników tezy o końcu powieści i jej gorących przeciwników, a także wymianę zadań dotyczących rozumienia lingwizmu, jego zakresów i funkcji. Warto pokusić się także o rekonstrukcję polemiki toczoną wokół „rozhadanków i inteligentów”, literatury rezerwatowej lub zaangażowanej i wielu, wielu innych. Tematy te czekają jeszcze na swych badaczy, ale dalsze tomy serii *Polska Krytyka Literacka* z pewnością wcześniej czy później trafią do rąk czytelników.

⁵ Zob. Umberto Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Alina Kreisberg i in. (Warszawa: W.A.B., 2008).

Bibliografia

- | | |
|--|--|
| Braudel, Fernand. <i>Historia i trwanie</i> . Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa: Czytelnik, 1971. | Markiewicz, Henryk. „Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza”. W tegoż: <i>Główne problemy wiedzy o literaturze</i> , wyd. IV przejrzone i uzupełnione, 118-147. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. |
| Eco, Umberto. <i>Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych</i> . Tłum. Alina Kreisberg, Krzysztof Żaboklicki, Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz. Warszawa: W.A.B., 2008. | Ziomek, Jerzy. „Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej”. W tegoż: <i>Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze</i> , 17-62. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. |

SŁOWA KLUCZOWE:

wiek XVII-XXI

LITERATURA POLSKA

ABSTRAKT:

Historia literatury to nie tylko historia tekstów literackich. To także dzieje krytycznoliterackich sporów i dyskusji, w których wykuwają się – po Diltheyowsku – znaczenia i sensy literackich utworów, krystalizują się ciągi ewoluujących estetyk, poetologicznych projektów, stylotwórczych procesów i napięć. Artykuł prezentuje założenia i wyniki projektu badawczego *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce. Między studium przypadku a historią literatury. Edycje krytyczne*, realizowanego przez ogólnopolskie grono badaczy przy Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej w Poznaniu w latach 2017–2024. Projekt zakładał zebranie, edytorskie i naukowe opracowanie źródeł oraz publikację kolekcji monograficznych tomów poświęconych poszczególnym polemikom. W efekcie powstały unikatowe, nigdy wcześniej w tej formie nierekonstruowane korpusy tekstów składających się na kolejne dysputy, a czytelnik uzyskał możliwość śledzenia dialogicznego charakteru współtworzących je wypowiedzi. Zebrane w serii wydawniczej monografie (powstało ich dotychczas 36) układają się w hipotetyczną „wielką narrację” o dziejach polemiki krytycznoliterackiej w Polsce, a tym samym współtworzą opowieść o jednym z ważnych przekrojów życia literackiego i kulturalnego w Polsce. Opowieść ta zawiera ogniwa sięgające wieku XVIII i obejmuje stulecia XIX, XX oraz pierwsze dekady wieku XXI, a więc znaczącą część dziejów literatury polskiej.

POLEMIKA KRYTYCZNOLITERACKA

seria wydawnicza *Polemika
Krytycznoliteracka w Polsce*

NOTA O AUTORCE:

Agata Stankowska – prof. dr hab., zatrudniona w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kieruje Zakładem Literatury i Kultury Nowoczesnej. Wykłada historię literatury XX wieku, teorię literatury i historię reprezentacji. Jest członkiem redakcji „Pamiętnika Literackiego” i redaktorem naukowym serii wydawniczej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk zatytułowanej „Literatura i sztuka”. Autorka książek: *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję* i „*równanie*” (Kraków 1998), *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Poznań 2007), „*żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. *O twórczości Czesława Miłosza* (Poznań 2013), „*Wizja przeciw równaniu*”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą* (Poznań 2013), *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (Kraków 2019), *Światopogląd metafory. Spory o przenosię w dwudziestoleciu międzywojennym* (Poznań 2024).

Świrszczyńska według Góry

Jadwiga Zając

ORCID: 0000-0001-7983-5454

Badania zostały sfinansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach grantu Preludium 2022/45/N/HS2/02315 pt. *Anarchistyczny model lektury*.

Tworzenie wyboru wierszy, podobnie jak konstruowanie tomu autorskiego, wymaga określonej koncepcji. Autorzy/autorki wyboru decydują się najczęściej na przekrojowe przedstawienie twórczości, starając się o „sprawiedliwą” reprezentację dorobku, albo proponują „zestaw biograficzny”, oddający ewolucję talentu od juveniliów po wiersze ostatnie. Często te dwie metody konstrukcji przenikają się i wzajemnie dopełniają. Autor/ka wyboru proponuje czytelnici(cz)kom swój sposób czytania, układając z cudzych słów własną opowieść.

Wydany przez Biuro Literackie w 2013 roku jako jedenasty tom serii 44. Poezja Polska Od Nowa wybór wierszy Anny Świrszczyńskiej ułożył i opatrzył posłowiem dolnośląski poeta Konrad Góra. Na 72 stronach, zgodnie z założeniami serii, powinny znaleźć się dokładnie 44 wiersze, ale Góra postanowił włączyć do wyboru – jako jeden utwór – cykl *Miłość Antoniny* (*Jestem baba*), składający się z 19 tekstów. W posłowniu poeta pisze o swojej decyzji zaczepnie, że nie czuje się zobowiązany do tłumaczenia się z niej¹. W pełni wykorzystuje prawa „kreatora” tomu – ma świadomość, że nie tylko przygotowuje tom Świrszczyńskiej, ale także układa własny wybór jej wierszy. Tego rodzaju podwójność nie jest Górze obca – wynika z deklarowanych przez niego anarchistycznych przekonań, których lekturowe konsekwencje Jesse Cohn nazywa dialogiem między tym, co zapisane, a tym, co uwspółcześnia się w doświadczeniu od-

¹ Zob. Konrad Góra, „Najgorszy jest język”, w: Anna Świrszczyńska, *Kona ostatni człowiek, wybór i posłowie* Konrad Góra (Wrocław: Biuro Literackie, 2013), 67.

biorczym². W perspektywie lektury anarchistycznej istotny jest nieustanny ruch tekstu: zapis nie petryfikuje znaczeń, stanowi jedynie sfałdowanie rzeczywistości, które pozwala sprowadzać myśl czytelnika w podobne rejony; nigdy nie odtwarza momentu swojego powstania, za to nieustannie go przetwarza. Góra jest świadomy, że nie da się pominąć własnego wpływu na twórczość, z którą się pracuje – zamiast minimalizować go na siłę, poeta wybiera narrację opartą na dialogu, traktuje wiersze Świrszczyńskiej jak żywy element rzeczywistości, pełen sprawczości i siły; podąża za nimi tak daleko, jak potrafi, i wzmacnia wspólne akcenty. Ten sposób traktowania literatury jako żywego i sprawczego elementu rzeczywistości, jej immanentną część, jest bliski temu, co wyczytuję u Dawida Kujawy, który upomina się nieustannie o społeczny charakter czytania poezji i takiż sposób traktowania jej proveniencji³. Według autorki *Wiatru* poeta „powinien być jak pokój, co składa się z samych okien otwartych szeroko na świat”⁴. Same okna to pustka, w którą wpada rzeczywistość – ale okna można zamknąć, delimitując przepływ. Właśnie taką rolę przewidział dla siebie autor wyboru *Kona ostatni człowiek*.

W odróżnieniu od wielu wcześniejszych wyborów autorskich poezji Świrszczyńskiej⁵ Góra rezygnuje z twórczości przedwojennej i nie zamyka swojej kompilacji ostatnim wierszem poetki. Te dwa silne gesty zaniechania wskazują na niechęć do sztamkowej rekonstrukcji poetyckiego życiorysu rozpiętego między debiutem a „łabędzim śpiewem”. Zasady konstrukcyjnej tego tomu nie wyznacza konkretna tematyka, choć taką interpretację podpowiada tytuł, odsyłający do toposu ostatniego człowieka czy śmiertelności w ogóle. Motywy wanitatywne są tu co prawda wyraźnie obecne, nie stanowią one jednak osi kompozycji.

Góra pozostaje wierny chronologii: utwory ułożone są w porządku odpowiadającym kolejności ukazywania się tomów poetki – od *Czarnych słów* po pośmiertnie wydane *Cierpienie i radość*. Także kolejność wierszy w obrębie tych tomów nie została zaburzona. Biorąc pod uwagę liczbę tekstów z poszczególnych książek – w zależności od tego, czy zgodnie z zaleceniem autora wyboru przyjmujemy *Miłość Antoniny* za jeden utwór, czy potraktujemy każdy wiersz pojedynczo – uzyskamy różny rozkład procentowy zawartości wyboru⁶.

W książce skomponowanej przez wrocławskiego poetę najwięcej jest wierszy wojennych, zatem cała reszta wybrzmiewa na ich tle. Tom *Budowałam barykadę* to najistotniejszy eksperyment formalny poetki – wynik długiego mierzenia się ze wspomnieniem rzeczywistości, która wymykała się próbom opisanego za pomocą dostępnego wcześniej języka literackiego. Takiego

² Zob. Jesse Cohn, *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848–2011* (Oakland, Edinburgh, Baltimore: AKPress, 2014).

³ Zob. Dawid Kujawa, *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2021).

⁴ Anna Świrszczyńska, „Wstęp”, w tejże: *Poezje wybrane* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973), 13.

⁵ Autorskich wyborów twórczości Świrszczyńskiej dokonali przed Górą Tadeusz Żukowski, Krzysztof Lisowski, Czesław Miłosz, Anna Janko, Bartosz Małczyński, Eliza Kącka i Barbara Gruszka-Zych. W roku 2023 Adam Pluszka wydał tom zbierający wszystkie utwory poetyckie Świrszczyńskiej.

⁶ W pierwszym przypadku dominują wiersze z *Budowałam barykadę* (10), następnie utwory z *Jestem baba* (8), potem *Cierpienie i radość* (7), na koniec ex aequo *Czarne słowa*, *Wiatr* i *Szczęśliwa jak psi ogon* (po 6). W drugim – wiersze z *Jestem baba* stanowią prawie połowę tomu (26 wierszy), a *Budowałam barykadę* spada z pierwszego na drugie miejsce. *Jestem baba* to najobszerniejszy z wykorzystanych przez Górę tomów Świrszczyńskiej. Pod względem proporcji liczby wierszy w tomie i odpowiadającej im liczby w wyborze dominuje *Budowałam barykadę*, drugie miejsce przypada tomikowi *Wiatr*, kolejne – *Czarnym słowom*. Następne w kolejności jest *Cierpienie i radość*, a *Jestem baba* znajduje się dopiero na piątym miejscu. Zestawienie zamyka *Szczęśliwa jak psi ogon*.

doświadczenia nie sposób pominąć, stanowi ono podstawę pisarskiego istnienia, a praca nad nim, nawet nieukończona, przeżiera również z poprzedzających ten tom książek.

Czarne słowa

Po zakończeniu wojny Świrszczyńska osiadła w Krakowie. Między 1944 a 1968 rokiem wiele się wydarzyło w jej życiu prywatnym: wyszła za mąż, urodziła córkę, zmarła jej matka; rozeszła się z mężem. Rok przed ostatecznym rozstaniem z Janem Adamskim poetka przemówiła głosem mieszkańców Afryki:

Składa się on [tom *Czarne słowa*] z dwóch części, pierwsza obejmuje stylizacje murzyńskie, liryki, w których sięgnęła poetka do konwencji pieśni murzyńskich, jednak daleka od naśladownictwa, dała garść przejmujących wierszy, będących wyrazem gorzkiej i sarkastycznej wiedzy o życiu⁷.

„Czarna dykcja” Świrszczyńskiej stanowiła kostium, w który poetka włożyła istotne dla niej tematy, głównie kwestie dotyczące kobiecości – od porodu, przez macierzyństwo, po obowiązki żony. Wiersze te Góra nazywa „pierwszymi udanymi transpozycjami ze źródeł nieeuropejskich”⁸, zwracając uwagę na „czystą, niemalże przedludzką pierwotność tej poezji”⁹. Język stylizacji był dla poetki piorunochronem pozwalającym utrzymać dystans i dyskrecję, tak chwalone przez jej przedwojennych krytyków¹⁰. Także według Agnieszki Stapkiewicz *Czarne słowa* różnią się w istotny sposób od juveniliów Świrszczyńskiej – napisała je matka i żona, dorosła, doświadczona, „archetypiczna” kobieta. Piszę Góra w posłowiu: „I to jest język jakichś prorokiń zanurzonych w naszej bydlęcej przeszłości; kiedy oczekujemy na metafizykę, dostajemy jakieś murzyńskie pieśni [...]”¹¹.

Mocny ton tego przewrotnego zdania wiele zawdzięcza opozycji Miłoszowej metafizyki i przedludzkiej bydlęcości murzyńskich pieśni. Wiesław Paweł Szymański pisał:

Świrszczyńska wnikliwie podpatrzyła, że w świecie wierzeń i kultur pierwotnych człowiek jest zrównany z otaczającym go światem, a nawet jest on jak gdyby poniżej świata, gdyż rzeczywistość materii jest równocześnie rzeczywistością magiczną¹².

Zarówno Góra, jak i Szymański wskazują na istotną rolę pierwiastka materialnego w tych stylizacjach. Ich język odbija wierzenia animistyczne, a więc lokujące to, co ponadmaterialne, w namacalnej cielesności. To rozpoznanie – zakotwiczenie mówiącego „ja” w czarnym cieple osadzonego w tymczasowości, podatnym na głód, ból i starzenie się – przekształci się z czasem w pełnoprawną mowę poetki, kiedy wypowie ona traumę powstańczą w tomie *Budowałam barykadę*.

Wiersze, które Góra wybiera z *Czarnych słów*, koncentrują się na doświadczeniu głodu, kładąc nacisk na materialny charakter uczestnictwa w rzeczywistości oraz wynikającej z niego niewy-

⁷ Jadwiga Bandrowska-Wróblewska, „Nota biograficzna”, w: Świrszczyńska, *Poezje wybrane*, 152.

⁸ Góra, 66.

⁹ Góra.

¹⁰ Świrszczyńska, „Wstęp”, 10.

¹¹ Góra, 65.

¹² Cyt. za: Bandrowska-Wróblewska, 152.

starczalności jednostki. Zestaw rozpoczyna *Kołysanka*, która ustanawia Świrszczyńską akuszerką konania ostatniego człowieka – podmiotka zaklina w nim: „Umrzyj, mój mały synku. [...] umrzyj cichutko, / mały synku”. Ten obraz powraca w ostatnim wierszu zaczerpniętym z tego tomu, *Głodzie*, gdzie podmiotka prosto tłumaczy te „makabryczne zamiary”: „Urodziłam dziecko w porze suszy, / kiedy nie ma mleka w piersiach kobiety”.

Wiatr

Składający się z cykli *Cierpienie*, *Matka i córka*, *Groteski*, *Migawki włoskie* i *Ekstazy* tom *Wiatr*, mimo że niektóre tematy powracają tu refrenicznie, nie jest podporządkowany konkretnej tematyce. Dobrze oddaje on jednak obraz poetki z wolna oswajającej się ze światem po drugiej wojnie światowej i po następujących po niej osobistych tragediach. W jej głowie toczy się monolog, w którym rzeczywistość sprzed wojny, czas wojenny, powojenne życie małżeńskie i aktualność łączą wolne skojarzenia. *Wiatr* to zresztą znakomity tytuł: odsyła do żywiołu, którego najbardziej stałą cechą jest zmiana. Woda, ziemia i ogień zmieniły się bezpowrotnie po tym, jak opuścili podmiotkę ważni bliscy; świadomość tę aktualizują też wspomnienia wojny: braku wody w okupowanej Warszawie; ziemi, w której spoczęli powstańcy; ognia, w którym płonęła równana z ziemią stolica. I tylko wiatr wieje wciąż ten sam, nieustannie w podróży, w którą zabiera tylko to, co zdoła unieść: jak opuszczający Warszawę po upadku powstania wciąż żywi ludzie.

Z tego liczącego 83 wiersze tomu Konrad Góra wykorzystał 6, a tytuł pierwszego z nich stał się tytułem przygotowanego przez niego wyboru. *Kona ostatni człowiek* wpisuje się w rozpoczętą wierszami z *Czarnych słów* narrację o wydany na pastwę żywiołów ciele. Następny utwór to jednak wiersz zupełnie inny: pełen PRL-owego patosu, z legendą zapisaną wielkim L. W posłowniu Góra podkreśla

kontrkompozycyjny i biegunowy charakter dołączenia do wyboru utworu *Pamięci „Che” Guevary*: utworu, który jak sądzi, przeciwstawia mózół zbiorowy porywom jednego, ogłupiałego. Serca¹³.

Zasugerowana przez Górę rola tego utworu została przez niego opisana przewrotnie – wiersze, z którymi poeta go zestawiał, dotyczą bowiem doświadczenia jednostkowego (z wyjątkiem *Idziemy w pętach z Czarnych słów*) – to właśnie w *Pamięci „Che” Guevary* pojawiają się legiony umarłych i żywych, które jednoczy przekraczająca śmierć Legenda. Niemniej jednostkowe doświadczenia z poprzednich wierszy są doświadczeniami bliskimi wszystkim ludziom, zakorzenionymi w materialności, tymczasem „ciężki trzewik patetyczny”¹⁴ Legendy omija miłosiernie większość żywotów, stając się być może marzeniem wyłącznie pojedynczych egzemplarzy „ogłupiałych serc”.

Wiersze wyjęte z *Wiatru* dobrze oddają zmienną i niespójną naturę tego tomu – wchodzi w narrację zapowiadającą monolit wanitatywny, powodując – minimalne przecież – odchylenia, dzięki którym jednak nie sposób powstrzymać zmiany: napływu nowych kontekstów, poszerzających opowieść o kolejne wymiary. *Siedemdziesiąt lat*, *Pies* i *Prawo do zabójstwa* nadal krążą wokół motywu śmierci, każdy realizuje go jednak inaczej: na pierwszy plan wychodzi albo powszechność

¹³Góra, 67.

¹⁴Anna Świrszczyńska, „Pamięci «Che» Guevary”, w teście: *Kona ostatni człowiek*, 12–13.

tematu, właściwa mu tkliwość, albo rola asystujących śmierci kobiet. Śmierć przywołuje tu życie, ale najważniejszą, choć nienazwaną treścią tych wierszy wydaje się praca reprodukcyjna. Wybrane przez Górę teksty układają się w opowieść o tej, która zajmuje się nieustannie odtwarzaniem świata, przez który mężczyźni tylko „przebiegają przebrani za jakichś Indian, naruszają tło”¹⁵. W tym kluczu czyta Świrszczyńską także feministyczna badaczka Katarzyna Szopa:

Mojemu odczytaniu twórczości poetyckiej autorki *Czarnych słów* przyświeca następująca teza, która opiera się na założeniu, że poezja Świrszczyńskiej stanowi odsłonę radykalnego projektu emancypacyjnego, wyrastającego z tradycji feminizmu lewicowego, w sercu którego znajduje się walka o warunki reprodukcji społecznej. Projekt ten [...] charakteryzuje ów ekstatyczny ruch, który nie tylko wykracza poza konkretne uwarunkowania historyczne, ale też niejednokrotnie wyprowadza rzeczywistość materialną, w jakiej twórczość Świrszczyńskiej była osadzona¹⁶.

Dwa ostatnie wiersze wybrane z *Wiatru* pochodzą z cyklu *Ekstazy*. Pierwszemu z nich przytrafiła się w tym tomie dziwna przygoda. Utwór rozpoczynający się słowami „W kościach zamiast szpiku – krzyk” zatytułowała Świrszczyńska *Krzyk*, tymczasem w wyborze Góry wiersz ma tytuł *Natchnienie*. Trudno powiedzieć, skąd ta zmiana, w komentarzu nie sposób jej jednak pominąć. Jako że kolejny, ostatni wiersz z tomu *Wiatr* to *Śpiew szalonego*, pozostawienie oryginalnego tytułu wzmocniłoby istotne tu sensy związane z cierpieniem. Coś jednak popchnęło rękę, która zapisała mylny tytuł.

Szopa przypomina, że poezja według Świrszczyńskiej rodzi się z niezgody na zastany porządek świata, unaoczniając całą złożoność teraźniejszości, której splątane wątki noszą w sobie załączek nowego¹⁷. W tym sensie istotny dla wyboru Góry – również w kontekście zaistniałej pomyłki – jest wiersz, który choć nie został włączony do tomu *Kona ostatni człowiek*, zostaje przez jego twórcę przywołany w posłowie. Chodzi o cztery wersy rozbite na dwie strofki tworzące dwa zdania:

Moje cierpienie
jest dla mnie pożyteczne.

Moje cierpienie
to ołówek, którym piszę¹⁸.

Wyrażone tak prosto credo poetyckie pokrywa się z nieco dłuższą wypowiedzią ze wstępu do *Poezji wybranych*:

Jestem zwolenniczką poezji emocjonalnej i sama uprawiam taką właśnie poezję. Uważam bowiem, że bez emocji i namiętności nie ma w ogóle sztuki. [...] Właściwym i najważniejszym terenem badań jest dla poety jego wnętrze¹⁹.

¹⁵Góra, 65.

¹⁶Zob. Katarzyna Szopa, Wybuch wyobraźni. Poezja Anny Świrszczyńskiej wobec reprodukcji życia społecznego, (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2022), 25.

¹⁷Szopa, 15.

¹⁸Anna Świrszczyńska, *Wiatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 30.

¹⁹Świrszczyńska, „Wstęp”, 15.

Ta wypowiedź dobrze uzasadnia zaimek dzierżawczy, po dwakroć użyty w przytoczonym utworze dla dookreślenia cierpienia („**Moje** cierpienie / jest dla **mnie** pożyteczne. / **Moje** cierpienie to ołówek / którym [**ja**] piszę” [podkr. JZ]).

Największa trudność poetyckiego zawodu polega na tym, żeby patrząc w [swoje] wnętrze, zobaczyć ponad trzy miliardy ludzi na tle nieskończonej ilości galaktyk. [...] W mojej teorii poeta ma wielkie ambicje. Marzy o karierze Orfeusza, Sokratesa, Buddy, Prometeusza i Lenina. [...] Pali się w nim nieustanny ogień, krzyczy bunt przeciw człowieczemu cierpieniu i człowieczej krzywdzie²⁰.

Pisze więc poetka ołówkiem swojego cierpienia, buntując się przeciw cierpieniu uogólnionemu, wzywa przy tym adresata swoich wierszy do jakiejś reakcji. W *Poezjach zebranych* te cztery linijki zostają rozbite przez dodatkowy dwuwiersz: „Daje mi prawo pisać / o cierpieniu innych”²¹. Konstrukcja wiersza ulega nieznacznemu odchyleniu, które zmienia jego wymowę: w pierwotnej wersji pożyteczność przypisana została ołówkowi – realnemu narzędziu pracy poetki. Wiersz osadzony jest w najbliższym otoczeniu „ja”: w „świecie ołówka i cierpienia”. Wprowadzenie dodatkowej frazy rozbija powiązanie pożyteczności i ołówka, przenosząc tę cechę na bardziej abstrakcyjne prawo do pisania i poniekąd otwierając granice cierpienia na obecność kogoś trzeciego, a teraźniejszość – na możliwą przyszłość.

Choć Świrszczyńska, której portret nakreślił Czesław Miłosz, mogłaby być ikoną cierpienia (za młodu cierpiała głód, biedę i wstyd, podczas powstania przeszła piekło; jej małżeństwo nie było szczęśliwe, a macierzyństwo dostarczało uczuć ambiwalentnych; potem nadeszła starość z całą właściwą jej paletą chorób i nieszczęść²²), przez cały ten czas żywe pozostawały dla niej ideały związane z budowaniem sprawiedliwego społeczeństwa. Góra pisze w posłowiu:

Ta kobieta – ta kobieta! – uwzięła się i masz, nie odpuści: ona opisze nasz świat naszym językiem; językiem stwierdzeń i postanowień, językiem, w którym my mamy zgłaszać krzywdę: a matka wtedy podnosi nasz płacz do ust i my już możemy wrócić do zabawy [...] ²³.

Autor dostrzega bezzasadność patriarchalnych wymagań – w stworzonej przez niego narracji poetka nie jest adresatką żalów i cierpień, nie podnosi ich do ust i nie bierze na siebie, aby pocieszyć cierpiących. Zamiast tego dokłada swoją moc do przekazu oddolnego, staje się medium, dzięki któremu komunikowane krzywdy mają zyskać uwagę właściwych adresatów, których powinnością jest redukcja nieprawidłowości. Tym sposobem cierpienie staje się natchnieniem, a omyłkowy tytuł wiersza – drogowskazem dla interpretatorki.

Jestem baba

Problematyka wydanej w 1972 roku tomu *Jestem baba* koncentruje się wokół znanego już z *Czarnych słów* kobiecego doświadczenia cielesności, ze wszystkimi towarzyszącymi mu radościami

²⁰Świrszczyńska, „Wstęp”, 16.

²¹Świrszczyńska, *Poezje zebrane*, 78.

²²Zob. Czesław Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej* (Kraków: Znak, 1996).

²³Góra, 65.

i cierpieniami. Tym razem jednak poetka bierze w obronę kobiety wykluczone, niepasujące do cielesnego ideału samicy gatunku ludzkiego (stare, przepracowane, pobite, grube, brudne, chore). Pragnie przemawiać w imieniu tych, których głos zbyt rzadko słysząc w gwarze świata²⁴.

W tym tomie dokonał się pierwszy ważny ruch w stronę ponownego oswojenia rzeczywistości po wojnie – chodzi o osadzenie w czasie teraźniejszym wynikające z doświadczania świata za pośrednictwem ciała. To rozpoznanie cielesności ma wymiar polityczny. Zdaniem Katarzyny Szopy poetka diagnozuje tu

wyzysk kobiet w warunkach patriarchalnych ekonomii: z jednej strony kolonialno-kapitalistycznych, a z drugiej – w ramach socjalizmu państwowego, możliwy dzięki podtrzymywaniu podziału na sferę prywatną i publiczną z wyraźnie płciowym podziałem pracy²⁵.

Świrszczyńska pisze o babach, ponieważ nie godzi się na cierpienie związane z biopolityką władzy, sprzeciwia się wyłączeniu z podmiotowości i redukcji do funkcji opiekuńczo-matczyńskiej²⁶.

W swój wybór Góra włączył osiem utworów z *Jestem baba*. To w większości portrety kobiet z niższych warstw społecznych, słabo „zaopiekowanych” przez państwo – pochodzących ze wsi (ich dziedzictwem jest z jednej strony bieda, z drugiej jednak wielopokoleniowa genealogia niemieszcząca się w ekonomii opartej na materialnym zysku), starych i schorowanych (opuszczonych wskutek nieprzydatności do dalszej pracy reprodukcyjnej i odzyskujących w ramach tego opuszczenia swoje wyeksploatowane ciało), albo zupełnie młodych, nieświadomych jeszcze działania maszyny biopolitycznej.

Wybrane przez Górę wiersze opowiadają o doświadczeniu kobiecej materialności, ciele zużywanym w ramach „patriarchalno-kapitalistycznej ekonomii wyłączeń, wyzysku i społecznej alienacji”²⁷.

Jeż z żelaza, który zamyka reprezentację *Jestem baba*, pobrzmiewa reprzyzą otwierającej wybór Góry *Kołysanki* oraz *Głodu*. W *Kołysance* ładunek emocjonalny jest najsilniejszy: pozbawione uzasadnienia fantazjowanie o śmierci niemowlęcia kontrastuje tu z konwencją zawartą w tytule wiersza. Nieco łagodniej wybrzmiewa on w wierszu *Głód*, w którym zabójstwo jest rozpaczliwym aktem miłosierdzia, w *Jeżu z żelaza* zaś śmierć ustępuje miejsca swemu bratu – snowi – a sam wiersz wyklada powody niechęci podmiotki do konfrontowania się ze światem. Góra umiejętnie prowadzi nas ścieżką arystotelesowskiej retoryki: *Kołysanka* porusza czytelniczkę emocjonalnie (*pathos*), *Głód* przedstawia splątane korzenie woli stojącej za ideą radykalnej niegościnnosci świata (*éthos*), a w *Jeżu z żelaza* najpełniej wybrzmiewa rzeczowa argumentacja (*lógos*). Przemycona i stopniowo wzmacniana diagnoza świata nieodpowiedniego do życia przygotowuje grunt pod konieczną zmianę.

²⁴Anna Świrszczyńska, *Jestem baba* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972), 13.

²⁵Szopa, 15.

²⁶Szopa, 16.

²⁷Szopa, 15.

Budowałam barykadę

Dykja oparta na artykułowaniu cierpienia to także język wierszy Anny Świrszczyńskiej dokumentujących powstanie warszawskie w *Budowałam barykadę*. Mało tu chwalebnych uniesień, więcej człowieczego losu, przeżywanego – i kończącego się – marnie. Narracje Świrszczyńskiej w posłowniu do wyboru Góry skontrastowane są z innym językiem, „który nam nie urąga rzeczowością, jest językiem uprawnionej do istnienia, nic niezmiennie krzywdy: płaczem, z którego otrze się nam oczy, żebyśmy mogli wrócić do siekier, kamer i klawiatur czynić świat wartym opisu”²⁸. Zatem – odwrotnie – język *Budowałam barykadę* „urąga nam rzeczywistością”, a w jego świetle krzywda jest nieuprawniona: to płacz, z którego nikt nam nie otrze oczu, który nie pozwoli nam wrócić do swojskiego zadomowienia w byciu. Poetka jednym tchem mówi o „tragedii powstania warszawskiego”, lecz także o upojeniu intensywnością przeżyć²⁹.

Konrad Góra włącza do wyboru aż dziesięć wierszy z tego tomu. Wszystkie utrzymane są w podobnej tonacji emocjonalnej; gęste od bolesnego zawodu związanego z klęską powstania, poczucia skrzywdzenia decyzjami zapadającymi gdzieś ponad głowami ludzi oraz swego rodzaju dumy, która towarzyszy wspomnieniom sanitariuszki – tej, która nie tylko przeżyła, unosząc z sobą jedynie wszy, ale także czynnie pomagała przetrwać ten straszny czas innym.

Bohaterowie tych wierszy definiowani są według roli pełnionej w społeczności – żołnierz, knajpiarz, kochanka jubilera, fryzjer, służąca, dozorca, straganiarka, emeryt, aptekarz, szmuglerka, krawcowa, tramwajarz, chłopak z poprawczaka, siostry-garbuski, pijany-bohater, generał, harcerka, sanitariuszka i pisarz – wszyscy oni, stając się powstańcami, tracą imiona własne. Funkcja oznacza użyteczność w ramach tworzącej się spontanicznie wspólnoty, której celem jest przeżycie. Warunkiem reprodukcji życia w czasie powstania była wszak solidarna praca na rzecz innych, a jej fundamentem – uznanie własnej niewystarczalności. Przewrotnym dowodem tej tezy jest puenta wiersza *Żuje surowe żyto*, w której wszystko, co osiąga jedyny izolujący się bohater – pisarz – to przygotowanie się do śmierci.

Choć tom *Budowałam barykadę* wypełniają przede wszystkim obserwacje sanitariuszki, zaledwie w trzech utworach spośród dziesięciu wybranych przez Górę mówiące „ja” pozwala identyfikować taką właśnie perspektywę (*Dwie garbuski*, *Harcerka* i *Czternastoletnia sanitariuszka myśli zasypiając*). W dwóch innych podmiot przemawia głosem żołnierza (*Mówi żołnierz*, *Żołnierz mówi do generała*), w kolejnych dwóch podmiot jest zbiorowy. Wiersz najpełniej obrazujący, jak istotną wartość ma w tej społeczności solidarność, zatytułowany jest *Po pijanemu*. Jego bohater ginie zastrzelony podczas skandowania polskiego hymnu na barykadzie. Cztery inne osoby ryzykują życie, żeby wydostać spod ostrzału jego ciało, by następnie powiedzieć matce zabitego, że zginął jak bohater.

Cięcia zastosowane przez Górę wydobywają powszechność pracy opiekuńczej (reprodukcyjnej) i jej konieczny dla wspólnoty charakter. W trakcie powstania role tradycyjnie uznawa-

²⁸Góra, 66.

²⁹List do Jarosława Iwaszkiewicza cyt. za: Anna Kowalska, „Przypomnienie. W dziesięciolecie śmierci Anny Świrszczyńskiej”, *Twórczość* 11 (1994): 126.

ne za „kobiece” stają się udziałem wszystkich. Wojna zafundowała mężczyznom to, co życie w patriarchacie funduje kobietom (właśnie po to, aby zredukować je do funkcji opiekuńczych). Katarzyna Szopa mówi w tym kontekście o „wywłaszczaniu kobiet z ich podmiotowości, doświadczeń cielesnych oraz wiedzy przekazywanej z pokolenia na pokolenie, niszczeniu kobiecych genealogii, pogłębianiu alienacji kobiet w sferze publicznej oraz wykorzenianiu ich z lokalnego środowiska”³⁰. Podobnemu wywłaszczeniu z podmiotowości ulegają zredukowani do funkcji ludzie, których cielesne doświadczenia podporządkowane są odtąd wspólnemu wysiłkowi. Pokoleniowa wiedza czy genealogia także tracą znaczenie w powstańczej masie. W ramach tak skonstruowanej narracji nie dziwi, że *Budowałam barykadę* poprzedzał tomik *Jestem baba* – wszak to właśnie tam najpełniej zawarła Świrszczyńska negatywną diagnozę rzeczywistości i wpisana w nią potrzebę rewolucji.

Szczęśliwa jak psi ogon

W 1978 roku Wydawnictwo Literackie wydało tomik *Szczęśliwa jak psi ogon*. Zdaniem Agnieszki Stapkiewicz poetka zawarła w tym tomie pochwałę nieistotności, eksponując „wolność, niezależność od ocen i dystans do siebie”³¹, stanowiące atrybuty zwierzęcej, bezwarunkowej i esencjalnej radości. Badaczka dostrzega tu postulat „radości zwyczajnej i jednocześnie dogłębnej, wszechogarniającej”³² oraz wskazuje na obecny obok śmiechu i zabawy krzyk. Dotąd wiązał się on z zagrożeniem, natomiast tutaj jest to „krzyk, który może się wykrzyczeć”³³. Nie dziwi więc, że sporo w tym tomie „psich metafor”, odnoszących się do „totalnego” przeżywania emocji. Zmagania z życiem przyjmują tu postać radosnych zapasów, siłowania się – i rozkoszowania tą możliwością.

Reprezentację *Szczęśliwej jak psi ogon* w wyborze poprzedza utwór *Moje wszy* – jedyny wiersz zaczerpnięty przez Konrada Górę z *Budowałam barykadę*, w którym pojawia się nie-ludzki gatunek. Powszechne w warunkach dzielonej biedy zawszenie łączy stowarzyszone gatunki ludzki i psi, nic więc dziwnego, że to właśnie ten wiersz zapowiada utwory z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon*.

Dwa pierwsze reprezentują cykl *Bieg po zdrowie. Stoję na czworakach*, sąsiadujący z *Moimi wszami*, przywodzi na myśl afrykańskie zaklinania z *Czarnych słów*, w puencie jednak skręca w stronę jogicznych nauk Wschodu. W tym wierszu źródłem witalnych sił jest łączność z Ziemią, odzyskiwana z wolna drogą ćwiczeń gimnastycznych. Szansa na kultywowanie własnej materialności – ów „bieg po zdrowie” – jest wynikiem odrzucenia ciężaru, który poetka diagnozowała w *Jestem baba*. Tutaj wyjaśnia się w pełni gest włączenia do wyboru *Miłości Antoniny* – widoczne w nim sposoby przełamywania patriarchalnych wzorców zapowiadają wprost owo „psie nastroszenie” Świrszczyńskiej, która być może najlepiej czuła się właśnie na czworakach (a nie, jak chciałby Miłosz, stojąc na głowie). Gimnastyka – ale i praca, także praca żałoby, a więc

³⁰Szopa, 16.

³¹Agnieszka Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej* (Kraków: Universitas, 2014), 207.

³²Stapkiewicz, 208.

³³Anna Świrszczyńska, *Szczęśliwa jak psi ogon* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), 7.

układania się na nowo ze światem – potrzebuje oddechu i przestrzeni, które Góra włącza do swojej opowieści wierszem *Oddycham*. W tym utworze znajdziemy kolejną odsłonę pokoju złożonego z samych okien, będącego metaforą poety, a także figurę ogromnienia, wysycenia i nadmiaru, która tak fascynowała interpretatorów *Szczęśliwej jak psi ogon*.

Wybór wierszy z tego tomu przypomina zabawę z psem – metamorficzne wirowanie, jak w kalejdoskopie: Świrszczyńska na czworakach, dysząca, parskająca i wydająca radosne dźwięki, Świrszczyńska gniewnie zmagająca się z ciałem, a za chwilę znów radośnie akceptująca swoją gatunkową niższość. Psie zabawy nie mają w sobie prawdziwej agresji, są jednak treningiem – a poetce bliskie były ideały hartowania ciała, przygotowywania się na możliwe próby, jakie niesie przyszłość. Żeby rozanielona czytelniczka nie zapomniała, że ma do czynienia z poezją rewolucyjną, rodzącą się z niezgody i przetwarzającą diagnozę kryzysu w pomysły na zmianę świata, Góra zamyka zestaw pochodzących z tego tomu wierszy tekstem *Zabiję ciebie* z cyklu *Walka na śmierć i życie*.

Cierpienie i radość

Ostatni tom poetycki Anny Świrszczyńskiej – *Cierpienie i radość* – ukazał się już po śmierci autorki, w 1985 roku³⁴. Znalazły się w nim niepublikowane wcześniej wiersze o ojcu i matce, których jakością zachwycał się Czesław Miłosz, nazywając „*Piorę koszulę* jednym z wielkich wierszy pożegnalnych literatury światowej”³⁵.

Nigdy wcześniej wiersze Świrszczyńskiej nie odsłaniały tak wielu intymnych szczegółów. W pewnym sensie *Cierpienie i radość* to autobiografia: tom otwiera cykl na temat rodziców, a zamykają wiersze o przyjacielu, odnoszące się do późnej miłości Świrszczyńskiej. Co ciekawe, nie pojawia się w tym tomie ostatni utwór poetki, *Jutro będą mnie krajać*. Znalazł się on w książce Miłosza, który wprowadzającą go apostrofą wytyczył kierunek wielu kolejnych odczytań tego wiersza:

nie zdziwił mnie twój ostatni wiersz, napisany w szpitalu przed operacją, tak dobrze streszczający twoją stałą gotowość przyjęcia na równi szczęścia i bólu, jeżeli trzeba. [...] w akcie tym zawarta była, myślę, amor fati nie różna od poddania się woli Boga i od uczucia wdzięczności³⁶.

Konrad Góra pomija ten tekst, podobnie odsuwa poza ramy swojej opowieści większość bardzo osobistych utworów, decydując się na włączenie czterech z cyklu *Wiersze o ojcu i matce*, dwóch spośród *Wierszy różnych* i jednego z *Wierszy jasnych*.

Białe ślubne pantofle osadzają Świrszczyńską w kobiecej genealogii, której istotność dla podmiotowości podkreślała Katarzyna Szopa – zaradność i skłonność do poświęcenia cechujące bohaterkę wiersza, matkę podmiotki, pobrzmiewają echem pokoleniowej mądrości, a bogactwo,

³⁴Anna Świrszczyńska, *Cierpienie i radość* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985).

³⁵Miłosz, 33.

³⁶Miłosz, 106.

które wyłania się z podjętej pracy reprodukcyjnej, wymyka się możliwości opisu w ramach języka ekonomii patriarchalno-kapitalistycznej.

Wiersze o ojcu to najbardziej osobiste utwory, jakie Góra umieścił w wyborze *Kona ostatni człowiek*. W *Uspokój się* relacja podmiotki z ojcem zyskuje lustrzane odbicie w jej relacji z córką: szorstka, powściągliwa czułość pierworodnej kontrastuje z jej własną rozemocjonowaną reakcją. Podobny kontrast pojawia się w *Filmie o ojcu*, gdzie miotająca się podmiotka staje się przedmiotem lekceważącej oceny krytyków sztuki. „Akcja” pierwszego wiersza toczy się w prywatnej przestrzeni domu; drugiego – w kulturalnym salonie. Jednocześnie w obu przypadkach ocena zachowania podmiotki jest negatywna: zarówno córka, jak i krytycy uważają je za przesadne – zupełnie jak w przypadku reakcji świata literackiego na tom *Jestem baba*. Włączając te dwa wiersze do wyboru, Góra buduje opowieść o Świrszczyńskiej jako poetce biblijnie wręcz szczerej, której mowa jest tak-tak, nie-nie, spójnej w swoim sposobie istnienia w świecie, niezależnie od konsekwencji.

Dwa kolejne wiersze, *Dwieście osiemdziesiąt stopni mrozu* i *Jestem potężna*, po raz kolejny przywołują obrazy nadmiaru, przypominając, że mniej to więcej:

Kiedy jestem sama,
rozkwitają we mnie raje
wszystkich religii świata³⁷.

Materialistyczna metafizyka Świrszczyńskiej każe wierzyć w możliwość raju na ziemi:

Byłby to świat, w którym wszelkie praktyki podtrzymywania i reprodukcji życia społecznego nie są zniewolone trybami ekonomii patriarchalno-kapitalistycznej, wywłaszczającej całe grupy ludzkie z dostępu do środków utrzymania; i gdzie bogactwo życia ludzkiego nie odnosi się do ekonomii bogactwa, wytwarzającej nędzę człowieka³⁸.

Warunkiem jego zaistnienia jest w pierwszej kolejności pomyślenie świata na nowo; nie tyle jednak rewolucyjna emancypacja, ile stopniowa, wytrwała transformacja sposobów myślenia dzięki pielęgnowaniu języka i użytkowaniu narzędzi poetyckich w służbie najlepszej możliwej do wyobrażenia sobie w danym momencie przyszłości.

Ostatni wiersz wyboru *Kona ostatni człowiek* stawia nam przed oczami poetkę w szampańskim humorze, zapracowaną, na czterech łapach. Oto przechwycone Nietzscheańskie „rzucenie się mostem w stronę nadczłowieka” – metamorfoza najbardziej korzystna, potencjalna ścieżka do raju.

³⁷Świrszczyńska, *Kona ostatni człowiek*, 61.

³⁸Szopa, 26.

Bibliografia

- Bieńkowski, Zbigniew. „Dosłowność”. *Kultura* 25 (1972): 10.
- Borowicz, Sebastian, Joanna Hobot, Renata Przybylska. *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Cohn, Jesse. *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848–2011*. Oakland, Edinburgh, Baltimore: AKPress, 2014.
- Góra, Konrad. „Najgorszy jest język”. W: Anna Świrszczyńska, *Kona ostatni człowiek*, wybór i posłowie Konrad Góra, 65–67. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- Kujawa, Dawid. *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2021).
- Kowalska, Anna. „Przypomnienie. W dziesięciolecie śmierci Anny Świrszczyńskiej”. *Twórczość* 11 (1994): 124–131.
- Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*. Red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Tomasz Umerle. Poznań: Nauka i Innowacje, 2015.
- Miłosz, Czesław. *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków: Znak, 1996.
- Stapkiewicz, Agnieszka. *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków: Universitas, 2014.
- Szopa, Katarzyna. *Wybuch wyobraźni. Poezja Anny Świrszczyńskiej wobec reprodukcji życia społecznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2022.
- Świrszczyńska, Anna. *Jestem baba*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- – –. *Kona ostatni człowiek*. Wybór i posłowie Konrad Góra. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- – –. *Poezje wybrane*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.
- – –. *Wiatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- – –. „Wstęp”. W tejże: *Poezje wybrane*, 5–17. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.

SŁOWA KLUCZOWE:

*Anna
Świrszczyńska*

CIERPIENIE

ABSTRAKT:

Artykuł rekonstruuje opowieść o Annie Świrszczyńskiej zawartą w wyborze jej wierszy *Kona ostatni człowiek*, którego autorem jest wrocławski poeta Konrad Góra. Wybór ma charakter osobisty: lewicowy etos łączący oboje poetów pozwala Górze dialogować z twórczością Świrszczyńskiej, wzmacniając szczególnie dla niego istotne elementy. Opowieść Góry wykazuje liczne podobieństwa z ujęciem prezentowanym przez Katarzynę Szopę w jej późniejszej o dziewięć lat od wyboru książce na temat Świrszczyńskiej: poetka diagnozuje niesprawiedliwość i cierpienie związane z pracą reprodukcyjną kobiet, pomijaną milczeniem i uważaną za oczywistość niezależnie od obowiązującego systemu politycznego.

praca reprodukcyjna

Konrad Góra

FEMINIZM

NOTA O AUTORCE:

Jadwiga Zając (ur. 1988) – mgr, Uniwersytet Śląski. W ramach grantu Preludium NCN pisze na temat anarchistycznych uwarunkowań współczesnej literatury (m.in. poezji Konrada Góry), próbując stworzyć/zrekonstruować anarchistyczny model lektury. Publikowała między innymi w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Rusycystycznym”. |