

LITERATURA | KULTURA | LEKTURA

Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki
badań literackich i kulturowych

LITERATURA – KULTURA – LEKTURA

dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych

redakcja

Marta Błaszowska

Maciej Kuster

Izabela Pisarek

Kraków 2015

literatura.kultura.lektura@gmail.com
<http://literatura-kultura-lektura.pl>

recenzenci

Bartosz Awianowicz (UMK)
Jolanta Dudek (UJ)
Adam Fitas (KUL)
Anna Łebkowska (UJ)
Ryszard Nycz (UJ)
Jan Galant (UAM)
Dorota Kozicka (UJ)
Tomasz Majewski (UJ)
Aleksander Mikołajczak (UAM)
Olga Płaszczewska (UJ)
Jarosław Płuciennik (UŁ)
Anna Skubaczewska-Pniewska (UMK)
Dorota Śliwa (KUL)
Marcin Telicki (UAM)
Paweł Tański (UMK)
Danuta Ullicka (UW)
Andrzej Zawadzki (UJ)

redakcja językowa
Marta Błaszowska
Maria Gierszewska
Maciej Kuster

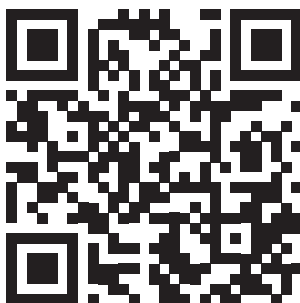
skład i łamanie
Maciej Kuster

okładka
Filip Wilczyński

ISBN: 978-83-942943-0-4



JAGIELLONIAN UNIVERSITY
IN KRAKOW



Spis rzeczy

Od redaktorów Metapraktyka badań kulturowych – wprowadzenie do tomu	9
---	---

CZĘŚĆ I teoria w praktyce

Karolina Górniak Oryginalność pomyślana na nowo. Koncepcja ariergardy Marjorie Perloff	15
Karolina Koprowska Nadużycie czy szansa? O <i>Melodiach biblijnych</i> Kornela Ujejskiego w świetle teorii afektów	31
Aleksandra Naróg Afekty w działaniu: przypadek Schulza	45

Katarzyna Nowak	
Organizacja przestrzeni barokowej w <i>Dafnis drzewem bobkowym</i> Samuela Twardowskiego czytana teorią semiotyczną Jurija Łotmana. Próba weryfikacji metody	65
Jakub Osiński	
Dlaczego warto dziś wrócić do Mukařovský'ego? Współczesne problemy badań komparatystycznych	81
Michał Wieczorek	
Formalizm rosyjski a poezja współczesna: o (nie)możności percepcji poezji współczesnej przez narzędzia formalistów rosyjskich	95
Łukasz Żurek	
Ku innemu poststrukturalizmowi. Literaturoznawstwo według Stefana Szymutki	109

CZĘŚĆ II

w stronę lektury

Aleksandra Byrska	
Skandal osobistego – pytanie o adekwatność pojęć	133
Agnieszka Polachowska	
Nierówna, niepełna, niekompletna – o lekturze tekstów fanowskich w kontekście teorii nie-czytania Pierre'a Bayarda	145
Anna Wyrwik	
Czytelnik-wspólnik i czytelnik-samica – rola czytelnika w koncepcji Julia Cortáзара	159

Andrzej Zając Czytanie świętego Franciszka. Wskazania interpretacyjne w rekomendacjach odautorskich	175
---	-----

CZĘŚĆ III

poszukiwania i propozycje

Maria Gierszewska Status <i>reception studies</i> we współczesnym literaturoznawstwie	195
Maciej Kuster Problemy poetyki memów. Między cyfrową karnawalizacją a hegemonią kultur(y)	213
Izabela Pisarek Przekład zawsze niedoskonały?	233
Aleksandra Szwagrzyk (O)powieść o powieści i groteska w toku: Wesele hrabiego Orgaza Romana Jaworskiego	247
Dorota Walczak „Urodziłem się wyłącznie do zajmowania się sobą”. Antyczna „troska o siebie” w ujęciu Michela Foucaulta wobec <i>Dziennika</i> Sławomira Mrożka	263
Anna Zatora Współczesna (anty)saga rodzinna – nowy gatunek, nowe teorie? Szkic na przykładzie <i>Piaskowej Góry</i> Joanny Bator	275

Od redaktorów

Metapraktyka badań kulturowych – wprowadzenie do tomu

Le propre du savoir n'est ni de voir ni de démontrer, mais
d'interpréter.

Michel Foucault¹

Badanie tekstów kultury wymaga określenia punktu wyjścia i punktu dojścia; ułatwiać to zadanie miały konstruowane w XX i u progu XXI wieku teorie badań literackich i kulturowych. Dziś coraz częściej traktowane są one jednak z nieufnością. Którędy więc wieść powinna droga postępowania z tekstem i czy wolno – a może nawet: czy powinno się – zejść z niej na manowce? Czy w obliczu zwrotów w badaniach literackich i kulturowych dysponujemy wciąż trwałymi narzędziami, czy też kategorycznie ogłosić należy zmierzch teorii i świt praktyki czytania i odbierania?

Środowisko humanistów, szczególnie literaturoznawców, w obliczu kolejnych zwrotów badań literackich i kulturowych oraz zmian paradygmatu w humanistyce końca XX i początku XXI wieku staje bezustannie przed koniecznością

¹ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaine*, Paris 1966, s. 55.

dyskusji. Wielu badaczy zwraca uwagę to, że istnieje niebezpieczeństwo zagubienia adekwatnego języka opisu – literaturoznawstwo, porzucając ideę mocnego profesjonalizmu i silnie zaznaczonych granic dyscypliny badawczej, ulega przemianom i coraz śmielej korzysta z dokonań innych dziedzin nauki. Z drugiej jednak strony łączenie badań literackich z kulturowymi, podejście inter- i transdyscyplinarne oraz traktowanie literatury jako jednego ze sposobów reprezentacji ludzkiego doświadczenia wydaje się drogą otwierającą szerokie perspektywy badawcze.

Celem, który miał zrealizować projekt *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, było stworzenie przestrzeni do dyskusji na temat tego, jakie jest miejsce dawnych i nowych teorii w praktyce czytania i interpretowania literatury i nowych tekstów kultury. O tym, jak szeroko zakrojony okazał się ten cel, świadczy zróżnicowanie tematyczne artykułów, które weszły w skład niniejszej monografii. Jednak szeroka perspektywa nie wyklucza przecież znalezienia między poszczególnymi tekstami punktów wspólnych. Pozwoliło to na podzielenie tomu na trzy części. Pierwsza z nich, zatytułowana *Teoria w praktyce*, zawiera teksty, które krytycznej rewizji poddają teorię i metodologię badań literackich, próbując aplikować je do konkretnych tekstów kultury lub ich grup, sprawdzając w ten sposób ich użyteczność badawczą w zastanym dziś stadium rozwoju nauk humanistycznych. Część druga, *W stronę lektury*, koncentruje się na osobie czytelnika, procesie lektury i ich roli w praktyce interpretacyjnej, na pierwszy plan wysuwając kategorię odbioru i różne jej rozumienia, a także rozważając związki i pozycje interpretatora, badacza i czytelnika. Z kolei część trzecia, nosząca tytuł *Poszukiwania i propozycje*, stanowi zbiór artykułów poszukujących nowego języka, mogącego posłużyć do omawiania tych tekstów, wobec których dotychczas wytworzone, „mocne” teorie okazują się bezsilne lub niewystarczające – są to więc próby łączenia i rozbudowywania teorii i metodologii lub poszukiwania języka opisu tych tekstów kultury, które przez tradycyjne metodologie badań literackich nie były uwzględniane.

Mamy nadzieję, że tak skomponowana monografia pozwoli na zaprezentowanie – i skonfrontowanie – różnorodnych stanowisk badawczych i przyczyni się do nakreślenia mapy poglądów dzisiejszych badaczy na miejsce teorii i metodologii we współczesnej humanistyce. Jak bowiem wielokrotnie okazało się w toku niezwykle owocnych i interesujących dyskusji, które toczyli ze sobą uczestnicy konferencji *Literatura – kultura – lektura*, stanowiącej pierwszą część naszego projektu, istnieje silna potrzeba wypracowania języka wspólnego dla różnych dziedzin humanistyki i dookreślenia wielu – niekiedy, zdawałoby się, podstawowych – kategorii. Równocześnie jednak, oddając tom w ręce Czytelników, wierzymy, że może stać się on dla Państwa również inspiracją do własnych refleksji.

CZĘŚĆ I
teoria w praktyce

Oryginalność pomyślana na nowo. Koncepcja ariergardy Marjorie Perloff

Najnowsza książka Marjorie Perloff *Unoriginal Genius*¹ to interesujące studium na temat współczesnej poezji. W publikacji mamy do czynienia z rozwinięciem koncepcji, której zapowiedzi można odnaleźć w poprzednich pozycjach². Marjorie Perloff to amerykańska badaczka literatury, która od lat zajmuje się interpretowaniem poezji wielkich modernistów. W ostatnich latach poświęca jednak sporo uwagi eksperymentalnym zjawiskom w poezji najnowszej.

Pisarstwo krytyczne tej autorki to ważny głos w wieloletniej już dyskusji na temat zależności między modernizmem, postmodernizmem i awangardą. W obliczu najciekawszych zjawisk w poezji najnowszej spór dotyczący tych relacji wymaga nowego otwarcia i rekapitulacji niektórych ugruntowanych już wniosków. Książka *Unoriginal Genius* koncentruje się na tek-

¹ Por. M. Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.

² Por. eadem, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Chicago 1996; eadem, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago 2003.

stach, które opierają się lekturze w duchu dekonstrukcji, ale nie można ich już nazwać modernistycznymi. To odpowiedź na potrzebę nowego określenia statusu języka poetyckiego oraz miejsca autora i czytelnika w warunkach, gdy na literaturę coraz silniej oddziałują nowe media. Perloff mówi tu o poezji powstałej za pomocą innych, to jest nietradycyjnych środków przekazu i analizuje najbardziej wybitne, jej zdaniem, przykłady takich tekstów: od *Pasaży* Waltera Benjamina, poprzez eksperymenty konkretystów brazylijskich, „operę” *Shadowtime* Charlesa Bernsteina, asamblaż poetycko-autobiograficzny *The Midnight* Susan Howe, poezję autorów egzofonicznych (to znaczy dwujęzycznych), aż po hiperrealistyczny poemat *Traffic* Kennetha Goldsmitha (będący transkrypcją komunikatów drogowych). Amerykańska badaczka – od lat wierna metodzie *close reading*³ – starała się znaleźć nową propozycję interpretacyjną dla tej literatury.

Najnowsza książka Perloff nie jest jeszcze przetłumaczona na język polski, ale najważniejsze punkty jej koncepcji zostały już przybliżone polskim czytelnikom⁴. Warto jednak zasta-

³ *Close reading* to metoda dogłębnego i całościowego czytania tekstu. Opiera się ona na dokładnej analizie semantycznej dzieła (zarówno części, jak i całości) i uwzględnia intencję tekstu. Perloff modyfikuje ten model interpretacji i proponuje tzw. *differential reading* („różnicujące czytanie”), które uwidatnia to, co w tekście jest niejednoznaczne i heterogeniczne – por. M. Perloff, *Zróżnicowane czytanie*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 1 (9), ss. 123–124.

⁴ W języku polskim ukazała się dotychczas tylko jedna książka Marjorie Perloff – eadem, *Modernizm XXI wieku: „nowe” poetyki*, tłum. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012. Warto jednak zwrócić uwagę na szereg artykułów: eadem, *Zróżnicowane czytanie...*; eadem, *Pound/Stevens: czyja era?*, tłum. J. Fiedorczuk, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12; eadem, *„Nadać kształt”. Williams i wizualizacja poezji*, tłum. M. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2; eadem, *Poezja po L=A=N=G=U=A=G=E. Innowacja jako źródło cierpień (teoretycznych)*, tłum. M. Werbanowska, „Literatura na Świecie” 2010, nr 11/12.

Więcej na temat metod interpretacyjnych Perloff – por. T. Cieślak-Sokołowski, *Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff*, „Wielogłos” 2011, nr 1; J. Tabaszewska, *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.

nowić się nad propozycją amerykańskiej badaczki w świetle polskiej poezji. Oczywiście nie chodzi tu o znalezienie analogicznych dla amerykańskich zjawisk na polskim gruncie i paralelne wobec metody Perloff ich opisanie. O wiele cenniejsze wydaje się otwarcie dyskusji dotyczącej kilku ważnych zjawisk⁵. W kontekście powrotów do praktyk awangardowych w drugiej połowie ubiegłego stulecia i w ciągu ostatnich lat na szczególne zainteresowanie zasługuje poezja dwojga polskich autorów: Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej. W niniejszym artykule zostaną omówione wybrane zagadnienia ich twórczości. Zwrócę również uwagę na inne eksperymentalne praktyki w najnowszej poezji polskiej.

Strategie, jakie stosują w swych utworach Karpowicz i Miłobędzka, w pewnym stopniu odpowiadają tym, które omawia Perloff. Po pierwsze ważnym kontekstem dla obojga autorów jest tradycja dwudziestowiecznej awangardy. Po drugie wśród istniejących języków opisu współczesnej poezji niekiedy trudno znaleźć dla ich twórczości odpowiednią propozycję interpretacyjną. Wydaje się, iż Karpowicz i Miłobędzka są świadomi krytycznego przepracowania modernizmu (i w tym sensie ich twórczość można nazwać „postmodernistyczną”), a z drugiej strony kategorii dekonstrukcji nie zawsze dostarczają odpowiednich narzędzi do interpretacji ich tekstów.

Zanim omówimy koncepcję ariergardy, skupmy się na problemie relacji między geniuszem a oryginalnością, który pojawia się w pozornie oksymoronicznym tytule. Za prekursorów XXI-wiecznej dykcji poetyckiej Perloff uznaje Wielimira Chlebnikowa z jego koncepcją języka pozarozumowego (*zaum*) i członków pracowni literatury potencjalnej, czyli OuLiPo. Jednak teksty fundamentalne dla współczesnej poezji to zdaniem badaczki *The Waste Land* Eliota i *The Cantos* Pounda. Perloff postuluje, by właśnie w awangardzie początku XX wieku szu-

⁵ Na potrzebę spojrzenia na współczesne eksperymenty z perspektywy awangardy pierwszej połowy XX wieku zwrócił już uwagę Tomasz Cieślak-Sokołowski – por. T. Cieślak-Sokołowski, *Peiperyzm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej* [w:] *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński i D. Siwor, Kraków 2011.

kać źródeł najnowszych tendencji poetyckich, zamiast odwoływać się do liryki lat 80. i 90., nazywanej ogólnikowo „postmodernistyczną”.

Tym ostatnim mianem określano między innymi twórczość autorów skupionych wokół pisma „L=A=N=G=U=A=G=E”, wydawanego w USA na przełomie lat 70. i 80. Do grupy należeli tacy twórcy jak Charles Bernstein, Steve McCaffery, Lyn Hejinian, Susan Howe⁶. Zdaniem Perloff najnowsza poezja okazuje się bardziej osobista i otwarta na odbiorcę niż teksty autorów spod znaku „L=A=N=G=U=A=G=E”.

Nurt ten nazywano postmodernistycznym w tym sensie, że jego przedstawiciele stawiali sobie za cel dokonanie rekapitulacji dorobku wielkich modernistów, zasadniczo jednak sprzeciwiali się modernistycznemu światopoglądowi. Tak zwana *language poetry* nastawiona była na indywidualną, oryginalną dykcję w celu wyrażenia sprzeciwu wobec przemysłu kulturowego i zastanych relacji społecznych. Język poetycki pozostawał w stanie podejrzenia jako narzędzie władzy⁷.

Na początku wieku XXI obserwujemy natomiast odrzucenie postawy oporu wobec aktualnej sytuacji społecznej i zwrot ku działaniom, których celem jest nawiązanie dialogu ze światem. Wielu współczesnych poetów przebywając od praktyk dekonstrukcyjnych do prób ponownego scalenia świadomości autorskiej. Podobnie jak w przypadku koncepcji poezji zdepersonalizowanej Eliota nie oznacza to jednak powrotu do tradycyjnego wyznania lirycznego. Perloff przewiduje renesans intertekstualności, a więc ponowne podjęcie (krytycznego) dialogu z tradycją, ze świadomością zmian, jakie przyniosła z sobą ponowoczesność⁸.

⁶ Zauważmy, że najnowszą twórczość Bernsteina i Howe interpretuje Perloff jako realizację strategii ariergardy – wskazuje zatem na ewolucję poetyki w obrębie twórczości jednego autora.

⁷ Por. M. Perloff, *Epilogue: Modernism Now* [w:] *A Companion to Modernist Literature and Culture*, red. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006, ss. 571–578; G. Gazda, *Neoawangarda* [w:] idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, ss. 344–350.

⁸ Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, ss. 317–366.

Kluczową rolę w najnowszej poezji odgrywają takie pojęcia jak cytat, koncept i selekcja. Cytat dawno przestał być jedynie literackim ornamentem (jak w starożytnym centonie) – we współczesnej poezji jest on ważnym czynnikiem sensotwórczym. Amerykańska badaczka za Antoine’em Compagnonem (autorem książki *La seconde main, ou le travail de la citation* z 1979 roku) mówi o „pobudzających mechanizmach przemieszczenia” (*vigorous mechanisms of displacement*)⁹. Cytat żyje zatem podwójnym życiem, istnieje jednocześnie w nowym kontekście, ale nieustannie odsyła do źródła i właśnie w tej podwójności tkwi jego siła i oryginalność¹⁰.

Perloff wskazuje, że sprawą kluczową dla współczesnej poezji jest charakter ograniczeń, jakie narzuca sobie eksperymentujący poeta¹¹. Badaczka używa słowa *constraint*, które oznacza ograniczenie, restrykcję, barierę¹². Chodzi jednak być może o pewną zasadę formalną, za którą autor dzieła konsekwentnie podąża i na której opiera konstrukcję swego tekstu. Warto zastanowić się tutaj nad stosownością nowoczesnego pojęcia konceptu – oddawałoby ono, jak sądzę, istotę sprawy, a jednocześnie wskazywałoby na barokową tradycję poezji awangardowej i konkretnej.

To właśnie ograniczenie, które pełni funkcję konceptualną (*constraint*), decyduje o oryginalności tekstu; mimo że tworzywo tego ostatniego często jest nieoryginalne, to jest nie pochodzi bezpośrednio od autora, lecz przynależy do dziedziny transtekstualności¹³. Działaniem, które w takiej sytuacji okazuje się

⁹ M. Perloff, *Unoriginal Genius...*, s. 4.

¹⁰ Najlepszym przykładem „nieoryginalnego”, lecz wybitnego tekstu jest dla badaczki *Ziemia jałowa* T. S. Eliota – por. ibidem; eadem, *Awangardowy Eliot* [w:] eadem, *Modernizm XXI wieku...*

¹¹ Por. eadem, *Unoriginal Genius*, s. 14.

¹² „A constraint is a self-chosen rule (i.e., different from the rules that are imposed by the use of natural language or those of convention); it is also a rule that is used systematically throughout the work... both as compositional and a reading device. Constraints are not ornaments: for the writer, they help generate the text; for the reader, they help make sense of it” – wypowiedź Jeana-Jacquesa Poucela z grupy OuLiPo, cyt. za: M. Perloff, *Unoriginal Genius...*, s. 80.

¹³ Por. G. Genette, op. cit.

kluczowe dla rozstrzygnięcia o wartości dzieła, jest selekcja. Na tym bowiem polu ujawnić się może wybitność – a nawet genialność – danego tekstu. Tworzywo poezji może pozostać nieoryginalne, jednak utwór okazuje się innowacyjny ze względu na swą szczególną strukturę i kompozycję.

Perloff dokonuje rozdzielenia pojęcia geniuszu od kategorii oryginalności. Autorka przypomina, że „oryginalny geniusz” to wyrażenie tautologiczne¹⁴. Ponadto pojęcie geniuszu sprowadziło się w powszechnym rozumieniu do znaczeń związanych z romantyczną koncepcją artysty, który mówił spójnym głosem silnego „ja”. Dlatego tradycyjnie oryginał przeciwstawiano kopii, przy czym waloryzowano pierwsze z tych pojęć. Dzisiejszy stan kultury nie pozwala już na utrzymanie tej opozycji¹⁵. Amerykańska badaczka nie zgadza się na twierdzenie, że w epoce ponowoczesnej oryginalność jest już niemożliwa do osiągnięcia. Współczesna poezja nie rości sobie praw do bycia innowacyjną i oryginalną w starym (a więc romantycznym) rozumieniu tego terminu, co nie znaczy, że geniusz poetycki nie istnieje – przybiera on po prostu inne formy.

Poezja konkretna, w której warstwa wizualna utworu (szczególnie typografia) pełni ważne dla całego dzieła funkcje semantyczne, wydawała się jeszcze z perspektywy końca ubiegłego wieku wyeksplorowanym eksperymentem. Zyskała ona jednak nowe możliwości rozwoju dzięki rewolucji cyfrowej. Perloff obserwuje proces regeneracji poezji konkretnej i w niej upatruje możliwości odnowy praktyk awangardowych z pierwszej połowy wieku XX.

Rozważania nad poezją konkretną pozwalają autorce przejść do pojęcia ariergardy (*arrière-garde*). Pochodzi ono z książki Williama Marxa *Les arrière-gardes au XX siècle (Ariergardy XX wieku)*, wydanej w roku 2004¹⁶. Francuski krytyk twier-

¹⁴ Słowa „oryginalny” i „geniusz” mają ten sam źródłosłów (łac. *orior, oriri* – ‘powstawać, rodzić się’ i łac. *gigno, gignere* – ‘rodzić’; od gr. *gignesthai* – ‘rodzić się’).

¹⁵ Por. T. Ingold, E. Hallam, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, tłum. M. Rakoczy [w:] *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna. Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2014.

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 53. Na gruncie polskim pojęcie to pojawiło się już w pracach

dzi, że koncepcja awangardy jest niepełna bez wskazania na to, co przychodzi po niej. Jak wiemy, awangardowy renesans w sztuce około roku 1910 przerwany został wybuchem I wojny światowej. Mimo iż wiele dzieł *stricte* awangardowych powstało później, to jednak z powodu wydarzeń wojennych pełne przepracowanie osiągnięć tej formacji zostało w pewnym sensie odroczone i rozciągnięte w czasie.

Aby wyjaśnić termin „ariergarda”, musimy pozostać przy terminologii wojskowej, z której wywodzi się słowo „awangarda”, oznaczające straż przednią. W tym kontekście ariergarda oznacza tylną straż, mającą za zadanie chronić i umacniać szeregi wysunięte naprzód. Można zatem powiedzieć, że zadaniem ariergardy byłoby dokończenie misji awangardy i utrwalenie jej dorobku. To próba krytycznego przepracowania osiągnięć formacji awangardowej, która dla współczesnych poetów należy już do tradycji literackiej. Przykładem na to, że ariergarda traktuje tradycję literacką (a więc również awangardę) z niezwykle szacunkiem, jest działalność brazylijskiej grupy poetyckiej *Noigandres*, która silnie odwołuje się do twórczości *Ezry Pounda*¹⁷.

Trzeba zauważyć, iż amerykańska badaczka jest niezwykle ostrożna w posługiwaniu się pojęciem „postmodernizm”. Uważa ona, że kategorię tę należy definiować raczej jako opcję krytyczną w obrębie modernizmu, a nie radykalny odwrót od założeń i osiągnięć tego ostatniego¹⁸. Założeniem modernistycznej innowacyjności było przekonanie, że pewne wzory i konwencje już nie mogą być używane. Praktyka ich odrzucania z czasem jednak sama stała się ograniczeniem, które ironicznej dekonstrukcji poddawali na przykład twórcy z kręgu *language poetry*. Współczesna poezja to dla Perloff sygnał wyjścia poza postawę krytycznej demaskacji i oznaka kształtowania się programu

dotyczących historii sztuki i estetyki – por. T. Pękala, *Awangarda i ariergarda: filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, *passim*.

¹⁷ Członkowie tej grupy szczególnie inspirowali się cyklem poetyckim *Cantos*, a więc najtrudniejszą częścią dorobku amerykańskiego modernisty, podczas gdy poeci anglojęzyczni (np. Elizabeth Bishop, Robert Lowell), jeśli odwoływali się do Pounda, to właściwie tylko jako do autora wierszy imagistycznych – por. M. Perloff, *Unoriginal Genius...*, ss. 50–75.

¹⁸ Por. M. Perloff, *Epilogue: Modernism Now*, ss. 572–577.

pozytywnego, którego cechami są zarówno oryginalność, intertekstualność czy świadomość ponowoczesna, jak i zrozumienie dziedzictwa poprzedników.

Przenieśmy się na obszar literatury polskiej. Rosnące zainteresowanie pisarstwem krytycznym Marjorie Perloff skłonić może do głębszej refleksji nad kondycją polskiej poezji ostatnich lat. Sytuacja awangardy w Polsce była oczywiście inna niż w świecie anglosaskim, ale dziś również – a może jeszcze silniej – powraca problem jej nieprzepracowanego dziedzictwa. Perloff twierdzi, że awangarda (i szerzej, cała formacja modernistyczna) oddziaływała jeszcze przez wiele dziesięcioleci, gdyż wydarzenia historyczne (dwie wojny światowe, a następnie zimna wojna) odsunęły w czasie artystycznych dokonań wyrosłych z ducha eksperymentów artystycznych początku wieku¹⁹. Stanowisko to można odnieść także do sytuacji literatury polskiej, której rozwój został zaburzony izahamowany przez uwarunkowania polityczne po II wojnie światowej.

W świetle tych zależności warto przyjrzeć się bliżej późnej twórczości Tymoteusza Karpowicza, o którym często mówi się jako o ostatnim wielkim modernście²⁰. Szczególną uwagę zwraca kompozycja jego obszernych tomów poetyckich (*Odurócone światło*, *Rozwiązywanie przestrzeni*, *Słoje zadrzewne*). Są to książki misternie zaprojektowane, a ich szczególna struktura kompozycyjna współgra z warstwą tematyczną i semantyczną. Dlatego też – mimo wrażenia chaosu i utrudnionego odbioru – nie ma w niej miejsca na przypadek i swobodną grę znaczeń²¹.

Ważną rolę w twórczości Karpowicza odgrywają schematy matematyczne, które poeta próbował przeszczepić na grunt poetycki. Strategia ta jest szczególnie wyraźna w tomie *Rozwiązywanie przestrzeni*, którego osią kompozycyjną okazują

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ Por. J. Gutorow, *Przed mową i po słowie: wokół Karpowicza; Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie. Karpowicz i „Ostatni wers”* [w:] idem, *Urwany ślad: o wierszach Wirnyszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, ss. 51–91; A. Kula, *Gdzie umieścić Karpowicza?*, „Topos” 2006, nr 4, ss. 17–21.

²¹ Por. E. Winiecka, *Tymoteusz Karpowicz: podmiot autarkiczny* [w:] eadem, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, ss. 217–220.

się zależności trygonometryczne²². W *Słojach zadrzewnych* Karpowicz dokonał próby sfunkcjonalizowania w materii poetyckiej pojęcia paralaksy, pochodzącego z nauk ścisłych²³. Wiersz nazywany paralaksą to komentarz na temat innego liryku, pochodzącego z jednego z wczesnych tomów wiersza Karpowicza. Relacja między tekstem starszym i nowszym została uwidoczniiona przez umieszczenie ich na sąsiadujących stronach tomu, a linia grzbietu książki pełnić zaczęła funkcję osi (a)symetrii.

Paralaksa jako jeden z Karpowiczowskich quasi-gatunków jest oryginalnym narzędziem pozwalającym podjąć poetycką dyskusję na temat patrzenia, nazywania i poznawania. Karpowicz wskazuje w ten sposób na odkształcenia i niedoskonałości naszej percepcji. Autor *Trudnego lasu* wpisuje się tym samym w modernistyczną strategię epistemologicznej podejrzliwości i ciągłej weryfikacji twierdzeń dotyczących świata. W twórczości modernistów funkcje takie pełniła narracja z różnych punktów widzenia czy wielogłosowa kompozycja utworu poetyckiego.

Słoje zadrzewne ukazują Karpowicza także jako poetę zmagającego się z problemem powtórzenia. Paralaksy umożliwiają bowiem nowe oświetlenie starszych tekstów, a więc ich autorską reinterpretację. Podtytuł *Teksty wybrane* jest do pewnego stopnia mylący, gdyż tam, gdzie czytelnik spodziewał się znaleźć utwory dobrze znane, a więc całość w jakimś sensie pasywną na publikacjach wcześniejszych, Karpowicz pokazuje mu zupełnie inną jakość, powstałą przez ponowną konfigurację istniejących uprzednio elementów i dodanie tekstów nieznanych (tych ostatnich jest zresztą w tomie najwięcej). Stanowi to o swoistości Karpowiczowskiej „antologii niemożliwej”, jak nazywa ją Magdalena Kokoszka²⁴.

²² Por. M. Kokoszka, *Trygonometria myśli* [w:] eadem, *Antologia niemożliwa: przypadek Słojów zadrzewnych Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, ss. 250–254.

²³ Por. T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999. Paralaksą określa się efekt niezgodności obrazów (lub pomiarów) jednego obiektu spowodowany zmianą perspektywy obserwatora – por. *Paralaksa* [w:] *Fizyka. Słownik encyklopedyczny*, red. R. Cach, Wrocław 1999, s. 245.

²⁴ Por. M. Kokoszka, op. cit.

Pomysł kompozycyjny *Słojów zadrzewnych* nazwałabym gestem autointertekstualnym²⁵. Być może z tego właśnie względu Karłowicz również zasługiwałby na miano „nieoryginalnego geniusza”, dla którego powtórzenie i reinterpretacja własnej twórczości jest sposobem na wypracowanie nowej poetyckiej jakości. Oryginalność *Słojów zadrzewnych* okazuje się jeszcze wyraźniejsza, gdy weźmiemy pod uwagę testimonialny charakter ostatniego tomu poetyckiego wydanego za życia autora.

W kontekście propozycji Marjorie Perloff należy również wspomnieć o twórczości Krystyny Miłobędzkiej. Jest to poezja niezwykle interesująca i wyróżniająca się na tle innych praktyk postawangardowych, z jakimi mieliśmy do czynienia w powojennej literaturze polskiej. Warto zwrócić szczególną uwagę na zbiór *Wszystkowiersze* z roku 2000²⁶. Miłobędzka bada w nim możliwości metaliterackie swej skondensowanej, minimalistycznej poetyki.

Teksty zamieszczone w tomie można rozpatrywać jako przykłady poezji konkretnej: znalazły się tam kaligrama (*Wiersz róża*, *Wiersz most*), a uwagę czytelnika zwraca operowanie kolorem czcionki (*Wiersz róża*), zastosowanie poetyckiego szyfru (*Wiersz enigma*) czy wykorzystywanie możliwości sensotwórczych czarno-białej przestrzeni kartki (*Wiersz przejścia*, *Wiersz zamknięty*). Zwracano już uwagę, że wspomniany *Wiersz róża* nie tylko nawiązuje do tradycji *carmina figurata* i Apollinaire’owskich kaligramów, ale jest również przykładem Peiperowskiego układu rozkwitania²⁷.

Przygoda intelektualna staje się zatem we *Wszystkowierszach* również przygodą oka. Tom z roku 2000 wyrasta jednak ponad po-

²⁵ Por. G. Genette, op. cit.

²⁶ Por. K. Miłobędzka, *Wszystkowiersze*, Legnica 2000. Warto również zwrócić uwagę na eksperymentalny tom tej samej autorki *Przesuwanka* (2003), szczególnie w kontekście liberatury. W myśl tej koncepcji semantykę tekstu generuje nie tylko słowo, ale również przestrzeń książki, a więc jej kształt, projekt okładki, kolor i rozmiar czcionki, a nawet faktura papieru – por. Z. Fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010.

²⁷ Por. P. Bogalecki, *Konkret, czyli co widać i czego nie widać w poezji Miłobędzkiej* [w:] idem, *Nedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, ss. 417–504.

ziom językowego eksperymentu – *Wiersz róża* to nie tylko awangardowa z ducha próba sprawdzania możliwości poezji. Tekst ten wpisuje się w szerszą refleksję, obecną w twórczości Miłobędzkiej od zawsze. Dotyczy ona charakteru naszej relacji ze światem roślin, co widać szczególnie w debiutanckim tomie *Anaglify*. Metapoetyckie rozważania dotyczące języka w poezji tej autorki zawsze subtelnie kierują odbiorcę w stronę zagadnień filozoficznych, takich jak natura bytu czy charakter naszego sposobu percypowania i poznawania świata²⁸. Brak tu miejsca na wyciąganie dalszych wniosków, jednak kwestia awangardowego zaplecza tej niezwykle oryginalnej twórczości wydaje się warta podjęcia.

Przykładów skomplikowanego dialogu z dziedzictwem awangardy znajdzie się z pewnością więcej. Tomasz Cieślak-Sokołowski omawia, w jaki sposób Maria Cyranowicz i Andrzej Sosnowski przepracowują dziedzictwo Tadeusza Peipera²⁹. Do tropienia śladów ciągłości tradycji awangardowej skłaniają też takie teksty jak na przykład *Somnambóle fantomowe* Joanny Mueller, tom nawiązujący do twórczości Karpowicza³⁰. W kategoriach ironicznego nawiązania do praktyk awangardowych należałoby również spojrzeć na działalność neolingwistów warszawskich, którzy ogłosili w 2002 r. *Manifest neolingwistyczny*³¹. Wydaje się, iż twórcze wykorzystanie nowych środków przekazu przez współczesnych poetów to gest najwyraźniej odsyłający do awangardy początku

²⁸ Por. A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka – aludzkie [w:] eadem, Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarostawa Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, ss. 187–230.

²⁹ Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Peiperyzm dzisiaj...*

³⁰ Por. J. Mueller, *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.

³¹ „Zmieniła się struktura tekstu i oto powoli ziszczają się marzenia awangardy z początku XX wieku o nowym języku poezji, o wierszu wyzwolonym z gatunku i schematu druku [...]. Myślę, że dzięki nowym formom komunikacji poezja podejmie zarzucony z wielu względów projekt awangardy, w którym najcenniejsza wydaje mi się korespondencja sztuk” – M. Cyranowicz, *Zmieniła się struktura tekstu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13; por. również: M. Cecko et al., *Manifest neolingwistyczny*, [on-line:] http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Neolingwistyczny [27.01.2015].

wieku³².

Awangardowe dziedzictwo powojennej poezji konkretnej i eksperymentalnej w Polsce omawiał już wiele lat temu Tadeusz Sławek³³. Tradycją polskiej książki awangardowej zajmował się nieco później Piotr Rypson³⁴. Problematyka ta domaga się w dzisiejszych warunkach jeszcze uważniejszego i bardziej dogłębnego potraktowania. Zależności i inspiracje awangardą są zapewne obecne na poziomie głębszym niż bezpośrednie odwołanie. Tropienie tych głosów w polskiej poezji najnowszej wydaje się zadaniem niezwykle interesującym i wartym podjęcia. Byłby to może sposób na lepsze zrozumienie statusu i kondycji „poezji niezrozumiałej”, jak i szansa na zbudowanie pewnego historycznoliterackiego pomostu między tym, co ugruntowane w tradycji, a nowymi rozwiązaniami, które przynosi współczesność.

³² Por. P. Zawojcki, *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów* [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006; U. Pawlicka, *Polska poezja cybernetyczna: konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.

³³ Por. T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

³⁴ Por. P. Rypson, *Książki i strony: polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

Bibliografia

Bogalecki P., *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.

Cecko M. et al., *Manifest neolingwistyczny* [on-line:] http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Neolingwistyczny [27.01.2015].

Cieślak-Sokołowski T., *Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff*, „Wielogłos” 2011, nr 1.

Cieślak-Sokołowski T., *Peiperyzm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej*, [w:] *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2011.

Cyranowicz M., *Zmieniła się struktura tekstu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13.

Fajfer Z., *Liberatura, czyli literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010.

Fizyka. Słownik encyklopedyczny, red. Cach R., Wrocław 1999.

Gada łzabić?. Pa(n)tologia neolingwizmu, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005.

Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

Gutorow J., *Urwany ślad: o wierszach Wirpży, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.

Hiperteksty literackie: literatura i nowe media, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.

Ingold T., Hallam E., *Twórczość i improwizacja kulturowa*, tłum. M. Rakoczy [w:] *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna. Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2014.

Jaworski S., *Awangarda*, Warszawa 1992.

Kaluża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.

Karpowicz T., *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999.

Kokoszka M., *Antologia niemożliwa: przypadek Słojów zadrzewnych Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011.

Kula A., *Gdzie umieścić Karpowicza?*, „Topos” 2006, nr 4.

Miłobędzka K., *Wszystkowiersze*, Legnica 2000.

Mueller J., *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.

Pawlicka U., *Polska poezja cybernetyczna: konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.

Perloff M., *Epilogue: Modernism Now*, [w:] *A Companion to Modernist Literature and Culture*, ed. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006.

Perloff M., *Modernizm XXI wieku: „nowe” poetyki*, tłum. K. Bartzak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012.

Perloff M., „*Nadać kształt*”. *Williams i wizualizacja poezji*, tłum. M. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2.

Perloff M., *Poezja po L=A=N=G=U=A=G=E. Innowacja jako źródło cierpień (teoretycznych)*, tłum. M. Werbanowska, „Literatura na Świecie” 2010, nr 11/12.

Perloff M., *Pound/Stevens: czyja era?*, tłum. J. Fiedorczuk, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12.

Perloff M., *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Chicago 1996.

Perloff M., *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago 2003.

Perloff M., *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.

Perloff M., *Zróznicowane czytanie*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 1.

Pękala T., *Awangarda i ariergarda: filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.

Rypson P., *Książki i strony: polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

Tabaszewska J., *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.

Wiek awangardy, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

SUMMARY

The purpose of this article was to present the concept of *arrière-garde*, described in Marjorie Perloff's study under the title *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. *Arrière-garde* was characterised as an innovative approach to classifying some problematic issues of modernism, avant-garde and postmodernism. The main Perloff's statement is that the idea of poetic genius could be applicable to the newest literature.

The methods of interpretation need to be again examined and deliberated because of new tendencies in the poetry of 21st century. This article tried to assess if the conception of American critic could be regarded as a theoretical alternative for the literature of the new century. Perloff's method of interpretation was examined as a successful combination of the theoretical reflection and the reading practice.

In the paper the conception was put forward and discussed in the context of Polish literature. The author based on reading poetry by Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka. The theoretical background of the newest Polish literature (especially poetry) needs to be cleverly considered and established. Other experiments of the last years, like „liberature”, the „neo-linguistic movement” or cyberpoetry were mentioned. The article is a voice in a discussion about the specificity of Polish modernism, postmodernism and avant-garde.

Karolina Koprowska

Uniwersytet Jagielloński

Nadużycie czy szansa? O *Melodiach biblijnych* Kornela Ujejskiego w świetle teorii afektów

Romantyzm „był wiekiem *Biblii* w poezji, tak jak wiekiem *Biblii* i tłumaczeń biblijnych był w całej Europie wiek XVI¹. W recepcji romantyków *Biblia* miała swoje szczególne znaczenie nie tylko jako źródło różnorodnych inspiracji literackich, ale także jako podstawa koncepcji filozoficzno-ideowych. Twórcy sięgali chętnie po biblijne opowieści i motywy, aby za ich pomocą nadać sakralną rangę kreowanym przez siebie postaciom, zdarzeniom oraz miejscom, a pośrednio także po to, aby legitymizować status poezji romantycznej. Ponadto romantycy – mniej lub bardziej świadomie – odkryli, że *Biblia* jako fragmentaryczny i jedynie cząstkowy zapis Słowa Bożego (utożsamianego z Objawieniem) wymaga dopełnienia i rozwinięcia². Takie motywacje można odnaleźć między innymi w cyklu *Melodie biblijne* Kornela Ujejskiego, składającym się z reinterpretacji biblijnych opowieści.

¹ A. Merdas RSCJ, *Romantycy a Biblia* [w:] eadem, *Luk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983, s. 9.

² Por. M. Maciejewski, *Biblie romantyków* [w:] *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamaćńska, M. Maciejewski, Lublin 1995, ss. 20–21.

Szczytowy i najbardziej płodny okres twórczości Kornela Ujejskiego przypada na lata czterdzieste XIX wieku – poeta pracuje wtedy prawie jednocześnie nad takimi zbiorami liryków jak: *Pieśni Salomona* (1846 r.), *Skargi Jeremiego* (1847 r.) i *Melodie biblijne* (1852 r., pisane w latach 1845–1850). Już same tytuły wymienionych utworów odsyłają do biblijnego kontekstu oraz świadczą o intensywnej lekturze *Biblii*, którą Ujejski podjął za namową przyjaciela, Augusta Bielowskiego. Młodzieńcze studia biblijne stanowiły przełomowy moment w życiu Ujejskiego jako debiutującego poety, gdyż wyznaczyły kierunek jego późniejszej twórczości. Przygotowały go na przyjęcie roli tytułowego proroka Jeremiego i umocniły jego postawę życiową opartą na dojrzałej religijności³.

Krystyna Poklewska podkreśla, że *Melodie biblijne*⁴ Ujejskiego prezentują pogłębioną już wiedzę poety na temat *Biblii* i jednocześnie świadomą refleksję nad naturą człowieka, którą dopełniają rozważania patriotyczne oraz metapoetyckie. Dlatego też w swojej analizie *Melodii* badaczka wskazuje się na dwudzielność cyklu, widoczną w połączeniu tekstów opartych o dwa różne sposoby stylizacji oraz należące do dwóch różnych kręgów tematycznych: utworów patriotycznych, nawiązujących do ówczesnego kontekstu historycznego, oraz „wierszy o biblijno-orientalnym kolorycie”⁵. Arkadiusz Bałajewski, który broni tezy o spójności cyklu, przekonuje natomiast, że

układ kompozycyjno-tematyczny *Melodii biblijnych*, powtarzając układ kompozycyjny ksiąg biblijnych: od Księgi Rodzaju po Nowy Testament, umożliwia wprowadzenie pewnej nadrzędnej, parabolicznej interpretacji przytaczanych w parafrazach sytuacji i historii w ramach relacji Izrael – Bóg, odnoszonych do zachowań zbiorowości wobec Boga w czasach niewoli⁶.

³ Por. Z. Sudolski, *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986, s. 26.

⁴ K. Ujejski, *Z „Melodii biblijnych”* [w:] idem, *Wybór poezji i prozy*, oprac. K. Poklewska, Wrocław 1992. Cytaty z przywoływanych w niniejszym tekście utworów Ujejskiego, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania.

⁵ Por. K. Poklewska, *Wstęp* [w:] K. Ujejski, *Wybór poezji i prozy...*, s. LXXX.

⁶ A. Bałajewski, *Ostatni romantyk: twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999, s. 281.

W odczytaniu Bałajewskiego dominującą zasadą cyklu Ujejskiego staje się więc „ton Jeremiaszowy”, zakładający odczytanie poszczególnych utworów w nurcie tyrtejskim i profetycznym. Według takiej interpretacji *Melodie biblijne* koncentrują się przede wszystkim na problemie sytuacji społeczności w czasach niewoli i budują tym samym analogię między dziejami narodu wybranego a losami Polaków. Wydaje się jednak, że cykl można również odczytywać w perspektywie uniwersalnej, a interpretację osadzoną w kontekście historyczno-społecznym – dopełnić analizą zawartą w utworach Ujejskiego refleksji nad naturą człowieka oraz wspólnotą ludzką w relacji do Boga, świata i doświadczenia. W swoim szkicu proponuję zatem takie spojrzenie na omawiany cykl, które obejmie sposoby obrazowania ludzkich emocji i afektów oraz intensywnych przeżyć wobec doświadczeń granicznych: śmierci, cierpienia, spotkania Boga czy miłości.

Melodie biblijne w świetle teorii afektów

W *Melodiach...* Ujejski przywołuje konkretne opowieści i postaci biblijne, dokonując ich reinterpretacji w duchu poetyki romantyzmu. Integralnym elementem każdego utworu z cyklu jest cytat biblijny w przekładzie księdza Jakuba Wujka, przywołany na zasadzie motta, który organizuje całą kompozycję danego wiersza. Cytaty nie tylko wskazują na inspirację konkretnym fragmentem *Biblii*, ale przede wszystkim zapowiadają sposób reinterpretacji. Implikują one bowiem poetyckie kontynuacje oraz rozważania, uzupełniające te treści, których enigmatyczność i zdawkowość domaga się wyjaśnienia czy analizy. Każda „melodia” Ujejskiego staje się tym samym próbą przybliżenia do sensu biblijnych historii poprzez dopełnienie ich nowymi – a niekiedy nawet polemicznymi – refleksjami. Warto zauważyć, że taka funkcja utworów Ujejskiego pozwala zbudować analogię do charakterystycznego dla literatury hebrajskiej gatunku midraszy, czyli rabinicznych komentarzy wyrastających z polisemii tekstu biblijnego i mających motywację hermeneutyczną⁷.

⁷ Specyfika midrasza zawiera się już w samej etymologii nazwy – słowo

Większość biblijnych cytatów determinuje również ukształtowanie utworu jako wypowiedzi danej postaci, co pozwala na wysłuchanie głosu tych, którym w opowieści biblijnej został on odebrany. W wierszu *Hagar na puszcy* motto, opisujące oddanie Hagar i jej syna Ismaela przez Abrahama, zarysowuje tło dla poetyckiej refleksji. Cytat zostaje zakończony wielokropkiem, co wyraźnie sugeruje, że wiersz będzie jego kontynuacją: „A gdy nie stało wody w bukłaku...”. Według biblijnego źródła Hagar ułożyła wtedy syna pod jednym z drzew i odeszła od tego miejsca, aby nie patrzeć na śmierć własnego dziecka. Bóg zlił się nad nimi, gdy usłyszał płacz małego Ismaela. Ujejski modyfikuje tę historię, pozwalając przemówić samej Hagar, wiersz staje się więc jej błagalną modlitwą skierowaną do Boga. Konwencja dramatu w takich utworach jak *Żona Putyfara*⁸, *Hymn wychodźców z Egiptu*, *Przeklęci czy Ostatnie głosy Sodomy* ukazuje wydarzenia z punktu widzenia osób biorących w nich udział. Wymownym przykładem jest tu zwłaszcza utwór *Żona Putyfara*, w którym cytat: „Takimé słowy na każdy dzień niewiasta przykrzyła się młodzieńcowi”, pełni nadrzędną wobec utworu rolę, gdyż wywołuje poetycką wypowiedź. Dzięki takiej strategii literackiej poeta wyraźnie podkreśla antropologiczny wymiar biblijnej opowieści i skupia się przede wszystkim na doświadczeniach bohaterów opowiedzianych z ich subiektywnej perspektywy. Postaci, konfrontowane z ekstremalnymi doświadczeniami mającymi charakter afektywno-emocjonalny, stają się bardziej wyraziste, a ich głos – dobitniejszy.

To, co pozwala Ujejskiemu nobilitować biblijnego człowieka, wynika z zaakcentowania emocji i ich znaczenia w zachowaniu ukazanych postaci. Emocje – jak wskazuje Ewa Skorupa w swojej książce poświęconej XVIII- i XIX-wiecznym badaniom nad wyglądem i mimiką człowieka – są określane przez dawne i współczesne teorie jako zmiany psychiczne i cielesne, które

„midrasz” pochodzi od bezokolicznika *lidrosz*, co oznacza badać, dociekać, poszukiwać – por. H. L. Strack, G. Stemmerger, *Introduction to the Talmud and Midrash*, Minneapolis 1996.

⁸ K. Ujejski, *Żona Putyfara* [w:] idem, *Pisma wybrane*, oprac. A. Jopek, t. 1, Kraków 1955, ss. 149–150.

przejawiają się w pobudzeniu fizjologicznym, określonych zachowaniach i reakcjach, procesach myślowych oraz sposobach wyrażania. Emocjom przypisuje się więc przede wszystkim funkcję ekspresyjną, realizującą się w różnych formach, zależnych od relacji międzyludzkich i schematów behawioralnych wykształconych w pewnej wspólnocie kulturowej⁹. W studiach nad emocjami afekt jest natomiast definiowany jako „stan o wysokim pobudzeniu i gwałtownym przebiegu, nagłym początku, dużym natężeniu i obniżeniu wybiórczym efektywności percepcji oraz zdolności myślenia logicznego [...]”¹⁰.

Zwrot afektywny proponuje podobne rozumienie emocji jako pewnej subiektywnej treści czy socjolingwistycznego aktu przypisania jakości danemu doświadczeniu. Brian Massumi w *Autonomii afektu* opisuje emocję w relacji do afektu, ale dokonuje wyraźnego rozróżnienia pomiędzy nimi jako stanami należącymi do różnych porządków. Massumi utożsamia afekt z intensywnością, którą klasyfikuje jako „stan emocjonalny, a ów stan to temporalny i narracyjny szum. To stan zawieszania, a potencjalnie zerwania. [...] nie jest to stan bierny, wypełnia go bowiem ruch, wibracja i rezonans. [...]”¹¹. Afekty są przed-wyraźalne i przed-reprezentacyjne; ujawniają się pomiędzy rozpoznanymi już stanami emocjonalnymi, „w pęknięciach, w niedostawaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności, w akumulacji przeżyć, które nie zawsze są przyswojone [...]”¹². Emocja byłaby wobec tego – zdaniem Massumiego – przekształconym i rozpoznawym afektem, której formę warunkuje kontekst społeczno-kulturowy¹³. Specyfika emocji opiera się ponadto na pozornie paradoksalnych opozycjach – angażuje bowiem równocześnie i znaczenie, i czucie; przynależy zarówno do cielesności, jak i do

⁹ Por. E. Skorupa, *Twarze – emocje – charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, ss. 171–172.

¹⁰ Ibidem, s. 171.

¹¹ B. Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 114.

¹² K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 11.

¹³ Por. B. Massumi, op. cit., s. 115.

refleksyjności. Doświadczenie emocjonalne jest odczuwane jako prywatne i jednostkowe, ale również jako przekazywane innym oraz kształtowane przez wspólnotę. John Leavitt przekonuje, że „afektywne lub odczuwane skojarzenia, tak jak semantyczne, są jednocześnie kolektywne i indywidualne; działają przez wspólne lub podobne doświadczenie członków grupy żyjącej w podobnych warunkach, przez kulturowe stereotypy doświadczenia i przezwspólne oczekiwania, wspomnienia i fantazje”¹⁴.

Ta dwoista natura emocji wydaje się odgrywać kluczową rolę w *Melodiach biblijnych* Ujejskiego. Jeden z wierszy omawianego cyklu, *Ostatnie głosy Sodomy*, utrzymany w konwencji dramatu, ukazuje portrety ginących mieszkańców Sodomy i Gomory oraz rejestruje ich ostatnie przed śmiercią wypowiedzi. Poetycka refleksja Ujejskiego polemizuje z poprzedzającym ją biblijnym cytatem, który opisuje przede wszystkim zniszczenie miast, a nie śmierć ludzi:

Tedy Pan dździł na Sodomę i Gomorę
siarką i ogniem od Pana z nieba.

Dla Ujejskiego istotne są ludzkie reakcje w obliczu doświadczenia granicznego, które autor ukazuje jednak w dość specyficzny sposób – udziela on swoim bohaterom głosu, ale nie wiąże się to z podejściem indywidualizującym. Wypowiadające się postaci nie posiadają swoich imion, lecz zostają nazwane „głosem pierwszym”, „głosem drugim”, „głosem trzecim” i tak dalej – występują więc niczym tragediowy chór. Aluzja do konwencji tragedii wydaje się nieprzypadkowa, gdyż podkreśla zarówno ogrom ukazanego nieszczęścia, jak i zależność ludzkich losów od Boga i nieodwołalność Jego decyzji. Tak przedstawione postaci reprezentują raczej określone typy postaw, co może wskazywać na zatracanie się ludzkiej podmiotowości wobec masowej śmierci. Z drugiej jednak strony poszczególne modele zachowań i emocji zyskują uniwersalny wymiar, są społecznie i kulturowo rozpoznane, dlatego też mogą być przez Ujejskiego aktualizowane. Wśród wypowiadających się w utworze głosów

¹⁴ J. Leavitt, *Znaczenie i czucie w antropologii emocji* [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 83.

znajdują się: mężczyzna, który próbuje szaleńczo ocalić własne życie, kochanek starający się uspokoić ukochaną, dziewczyna rozpaczająca nad kresem życia w młodym wieku, buntownik i bluźnierca, a także władca przywiązany do dóbr ziemskich. Intensywność wyrażanych przez nich stanów emocjonalnych – rozpacz, paniki, przerażenia, irytacji – odzwierciedlają zarówno liczne wykrzyknienia, jak i nagromadzenie spółgłosek dających efekt kakofonii:

Wiatr szumi, a tłumi mój oddech ten szum,
Żar pryska, a ściska, nie puszcza mnie tłum,
Hej, z drogi! kto żyje,
Bo nożem przebiję,
Daremnie... oh! padam... trup!

Wiersz *Ostatnie głosy Sodomy* ściśle koresponduje z innym utworem z cyklu: lirykiem *Słup soli* – nie tylko ze względu na reinterpretację tej samej opowieści biblijnej, ale także na podobieństwo zawartej w utworach refleksji. Swoim tytułem utwór nawiązuje do historii żony Lota, która została zamieniona w słup soli za złamanie Bożego zakazu spoglądania na niszczone miasta Sodomę i Gomorę. Głównym bohaterem wiersza staje się jednak Abraham, który przybywa na pogorzelsko w poszukiwaniu swojej rodziny (przypomnijmy, że Lot był siostrzeńcem Abrahama) i z jego perspektywy patrzymy na krajobraz po zgładzonych miastach:

A poschły tam cedry, powiędły tam róże,
A z dolin siarczane wznosiły się kurze [...].
I tylko obaczył tło czarne jeziora;
Więc smutno zadumał: Sodoma! Gomora!
Ach, jakaż to straszna w twej śmierci pokora.

Konfrontacja Abrahama z miejscem naznaczonym pustką i śmiercią wyzwała w nim początkowo przygnębienie i zarazem refleksję nad tragicznym losem miast. Smutek Abrahama wydaje się w tej sytuacji konwencjonalny i szablonowy, gdyż zgodny z przyjętymi przez wspólnotę formami reagowania na doświadczenie śmierci. O schematyczności odczuwanej emocji świadczy ponadto przekonanie Abrahama o słuszności kary za grzechy Sodomy i Gomory. Interaktywna relacja biblijnego patriarchy i otoczenia (czy też doświadczenia) staje się jednak

w toku wiersza coraz bardziej intensywna i afektywna. Stopniowo narastające napięcie uwalnia się w sytuacji „pomiędzy”, na pograniczu życia i śmierci, co ukazuje organizująca poetycki obraz opozycja między martwym krajobrazem oraz słupem soli, będącym znakiem śmierci, a Abrahamem, jedyną, żywą istotą. Wiedza o tym, co wydarzyło się przed przyjściem bohatera i wynikająca z niej obawa o los Lota, jego żony i córek skłania bohatera do rozpaczliwych poszukiwań jakichkolwiek ich śladów. Można to odczytać jako ostateczny akt desperacji człowieka, który przewiduje śmierć swoich bliskich, ale próbuje jeszcze przywrócić sobie nadzieję na ocalenie rodziny. Podjęcie tego irracjonalnego działania ma również inne uzasadnienie, które ukazuje następujący fragment wiersza:

I kędy popatrzę i pusto, i głucho,
Nie widzi nic oko, nie słyszy nic ucho,
Aż w piersiach nielekko i w oczach niesucho.

Mówiłem do Pana: jeśli pięćdziesięciu
Jest prawych, to nie trwaj w swoim przedsięwzięciu;
A Pan rzekł: Mój sługo, tam nie ma i pięciu!

Zestawienie przeżyć teraźniejszych i przeszłych podkreśla tu doniosłość naglej retrospekcji. Abraham powraca w niej do swoich pertraktacji z Bogiem, za pomocą których próbował odwieść go od planów zniszczenia Sodomy i Gomory. Przywołując to konkretne wspomnienie, Abraham być może próbuje przekonać samego siebie, że podjął wszelkie możliwe działania, aby zapobiec katastrofie – i tym samym pragnie zagłuszyć wyrzuty sumienia oraz poczucie winy świadka, którego próby ocalenia miast okazały się nieudane. Ujejski rezygnuje w swoim wierszu z ukazywania Abrahama jako archetypu niezachwianej wiary, a wydobywa z tej postaci jej ludzki wymiar, akcentując słabości, momenty załamania i zwątpienia.

Podobnie zostaje ukazana postać Mojżesza w wierszu *Mojżesz przed śmiercią*, który odwołuje się do *Exodusu*, a dokładnie – do momentu tuż przed wejściem do Ziemi Obiecanej i przekazania Jozuemu roli przewodnika Izraelitów. W interpretacji postaci Mojżesza Ujejski ukazuje, że bycie Bożym wybrańcem staje się przede wszystkim balastem; musi być okupio-

ne cierpieniem, wyrzeczeniami i ogromnym trudem. Mojżesz jako ostatni przedstawiciel starego pokolenia Izraelitów, które doświadczyło niewoli egipskiej, zgodnie z Bożym nakazem nie ma dostępu do ziemi Kanaan, gdyż „pamięć doznanej niewoli jest trądem”. Bóg pozwala Mojżeszowi jedynie spojrzeć z góry na przyszły kraj Izraelitów, ale to, co miało być nagrodą czy swoistą rekompensatą, okazuje się dramatycznym doświadczeniem. W swoich ostatnich słowach Mojżesz przyznaje:

Raz jeden jeszcze zrobię sobie szparę
Dla słońca – próżno odchyliłem płótno....
Szumy, a wiatry, a obłoki szare....
Chanaan! Chanaan!.....

Wpływ afektów jest już widoczny na poziomie formalnym utworu – zastosowanie wielokropków, wykrzykników i przerzutni dynamizuje całą wypowiedź oraz przekonuje o jej intensywności. Takie ukształtowanie monologu Mojżesza wynika z różnych przeżyć i doznań, które składają się na kreację tej postaci: lęku przed śmiercią i rozliczeniem jego życia przez Boga, niedostępności Ziemi Obiecanej (a więc i szczęśliwego życia w niepodległym kraju), oraz obawy o naród izraelski, za który Mojżesz czuje się odpowiedzialny. Próba spojrzenia po raz ostatni na Kanaan stanowi wyraz dręczących Mojżesza niepokojów, rozczarowania oraz bezsilności.

Eskalacja afektywności doświadczenia następuje również w przywołanym utworze *Ślup soli*, którego zakończenie przynosi jednocześnie punkt zwrotny opisywanego zdarzenia. Abraham odnajduje bowiem zamienioną w ślup soli żonę Lota i w obliczu śmierci bliskiej osoby czuje się bezsilny. Czytamy w utworze:

I usiadł pod słupem zemdlony mozoła,
I w dłonie drgające zaciągnął swe czoło,
A płacz swój serdeczny i oczy skrył połą.

Warto zauważyć, że następuje tu zmiana podmiotu i zarazem jego punktu widzenia – z pierwszoosobowego na trzecioosobowy. Abraham milknie, gdyż nie potrafi znaleźć odpowiedniej formy słownego wyrażenia swojego cierpienia; nagle afekty oraz silne emocje wymykają się porządkującej mocy słowa, a znajdują swoje ujście w cielesnej reakcji – drzeniu rąk, omdleniu i płaczu.

Ładunek emocjonalny zostaje przemycony przez Ujejskiego również w konstruowanych w *Melodiach* obrazach, które, podobnie jak opowieści biblijne, odznaczają się zmysłowością, konkretyzacją oraz metaforycznością. Taki obraz został ukazany między innymi w utworze *Rebeka*, który jest rozwinięciem biblijnego cytatu opisującego Rebekę, przyszłą żonę Izaaka: „Dzieweczka zbyt śliczna i panna bardzo piękna...”. W ujęciu Ujejskiego zostają jeszcze bardziej podkreślone uroda, wdzięk i delikatność kobiety:

I szła powiewna, jak gałąź wina,
Jak mgły nad łąką, co wiszą;
Nie tak się palma zgrabnie przegina,
Kiedy ją wiatry kołyszą.

Opis wyglądu i zachowania Rebeki, którego namiastką jest powyższy fragment, składa się z serii porównań implikujących metafory roślinne. Zestawienie kobiecej urody i przyrody przywołuje skojarzenie z analogicznym sposobem ukazania kobiety w *Pieśni nad Pieśniami*. Warto zauważyć, że w opisie Rebeki zostają powtórzone niektóre określenia, którymi Oblubieniec opisuje swoją Sulamitkę, między innymi „palma”, „biała lilia”, „gałąź wina” i „gołębicą”. Podobieństwo biblijnego poematu i utworu Ujejskiego uwydatnia również to, że portrety obu kobiet akcentują przede wszystkim ich wdzięk, który – w przeciwieństwie do piękna – ujawnia się w swobodnym i naturalnym wyglądzie oraz zachowaniu; „jest tym, co się podoba i co zdobywa serce, nie przechodząc przez umysł”¹⁵. Wdzięk Rebeki zostaje uchwycony w ruchu, o czym świadczy nagromadzenie czasowników określających poszczególne czynności bohaterki. Opisuując analogię między Rebeką a Sulamitką z *Pieśni nad Pieśniami*, warto zaznaczyć jeszcze, że postaci te zostały ukazane z perspektywy mężczyzn. Choć trzecioosobowy opis z utworu Ujejskiego nie określa konkretnej osoby mówiącej, z łatwością można wpisać go w monolog wewnętrzny głównej postaci utworu, czyli sługi Abrahama, którego zadaniem było odnalezienie żony dla Izaaka. Jak zauważa Arkadiusz Bałajewski, dominantą utworu *Rebeka*

¹⁵ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Wdzięk [w:] idem, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 198.

jest paralelizm przeżyć wewnętrznych postaci i odczuwającej z nią natury. Natura nie pełni tu jedynie roli ornamentu, ale staje się podmiotem opisu poetyckiego oraz odrębną jego częścią¹⁶.

Obraz natury w *Rebecce* nie tyle wyraża podziw i zachwyt spowodowany urodą kobiety, ile staje się manifestacją doznawanych przez sługę emocji i wrażeń. Afektywne pobudzenie sługi, a może nawet doświadczenie iluminacji, ma – jak domyśla się sam mężczyzna – swoje źródło w Bożym działaniu, gdyż Rebeka pojawia się tuż po modlitwie sługi, w której prosił on Boga o pomoc w wypełnieniu misji. Mężczyzna wydaje się człowiekiem poszukującym, pełnym wątpliwości, samotnym oraz nękanym przez poczucie wyobcowania. W utworze zostaje bowiem opisany jako zadumany i niespokojny wędrowiec, czemu odpowiada utrzymany w szarościach opis zbliżającego się zmierzchu. Całe zdarzenie sługa podsumowuje słowami: „Wielki Bóg litość miał z swoim sługą”. Można więc domniemywać, że sługa odczytuje spotkanie Rebeki jako przejaw miłosierdzia Boga i tym samym przekonuje go o Jego wszechmocy i litości wobec błędzącego człowieka.

Podsumowanie

Należy tu jeszcze powrócić do pytania o kwestię, którą zasygnalizowałam w temacie mojego szkicu – czy analiza *Melodii biblijnych* Kornela Ujejskiego w świetle teorii afektów jest nadużyciem, czy raczej stwarza szansę na odczytanie cyklu z innej perspektywy? Utwory Ujejskiego – o czym warto pamiętać – są zakorzenione w określonej mentalności doby romantyzmu, konkretnym kontekście historyczno-kulturowym z ukształtowanymi (i w dużej mierze stabilnymi) koncepcjami ludzkiej tożsamości. Zwrócenie uwagi na rolę emocji, których definicje proponuje teoria afektów, pozwala jednak dopełnić dotychczasowe analizy *Melodii biblijnych* o refleksję zarówno nad relacjami między człowiekiem a Bogiem, krajobrazem czy doświadczeniem, jak i nad sposobami transponowania przez Ujejskiego biblijnych postaci oraz zdarzeń.

¹⁶ Por. A. Bałajewski, op. cit., s. 287.

W poetyckim cyklu *Melodii biblijnych* Kornel Ujejski ujawnia pierwiastek antropologiczny biblijnych opowieści, rozwija go i dopełnia poprzez zwrócenie uwagi na ludzkie emocje i uczucia, a także intensywne i gwałtowne przeżycia. Warto jeszcze zauważyć, że repertuar proponowanych przez Ujejskiego emocji ma charakter apokryficzny: nie tylko dlatego że odnosi się do tekstu biblijnego, ale ze względu na to, że dopowiada – odwołując się do greckiej etymologii, według której *apokryphos* znaczy ukryty – to, co przemilczane, i wydobywa to, co zakryte. Dostrzegając fragmentaryczność *Biblii*, ale i pretendując do roli natchnionego proroka-poety i zarazem autora lub współautora Słowa, Ujejski próbuje wyrazić oraz rozwinąć emocjonalność zawartą w biblijnej metaforyce. Styl tekstu biblijnego na poziomie literalnym posługuje się przede wszystkim konkretnymi i powściągliwymi opisami, które konotują zmysłowe i plastyczne obrazy, a także kierują ku dalszym (re)interpretacjom i kolejnym stopniom rozumienia. Wydaje się zatem, że emocjonalność biblijnych opowieści ma charakter potencjalny – wpisana w poszczególne obrazy, zostaje przez Ujejskiego wydobyta i skonkretyzowana w *Melodiach biblijnych*. W szerszej perspektywie emocje odczuwane przez postaci cyklu są również warunkowe przez ogół doświadczeń i praktyk religijnych wspólnych dla danej społeczności. Wydaje się więc, że Ujejski przywołuje w swoim cyklu religijne formy wrażliwości i uczuciowości, które – choć w *Melodiach* są często przypisane konkretnym jednostkom (Abrahamowi, Mojżeszowi, Józefowi, słudze Abrahama i innym) – okazują się odzwierciedleniem kolektywnych wyobrażeń emocji, odpowiadających określonym przeżyciom.

Literatura podmiotu

Ujejski K., *Mojżesz przed śmiercią* [w:] idem, *Melodye biblijne*, Przemyśl 1893.

Ujejski K., *Z „Melodii biblijnych”* [w:] idem, *Wybór poezji i prozy*, oprac. K. Poklewska, Wrocław 1992.

Ujejski K., *Żona Putyfara* [w:] idem, *Pisma wybrane*, oprac. A. Jopek, t.1, Kraków 1955.

Literatura przedmiotu

Bagłajewski A., *Ostatni romantyk: twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.

Bojarska K., *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Leavitt J., *Znaczenie i czucie w antropologii emocji* [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.

Maciejewski M., *Biblie romantyków* [w:] *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamaćńska, M. Maciejewski, Lublin 1995.

Massumi B., *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Merdas A. RSCJ, *Romantycy a Biblia* [w:] eadem, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983.

Poklewska K., *Wstęp* [w:] K. Ujejski, *Wybór poezji i prozy*, oprac. K. Poklewska, Wrocław 1992.

Skorupa E., *Twarze – emocje – charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.

Sudolski Z., *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986.

Tatarkiewicz W., *Wdzięk* [w:] idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006.

Summary

The article is an attempt to analyse Kornel Ujejski's series of poems entitled *Biblical Melodies*, emphasizing the importance of emotions and affects in the reflection of relationships between man and God, landscape and experience as well as in the ways of biblical reinterpretations. The main aim of the article is to supplement a well-known research of Ujejski's poetry by proposing an additional view of *Melodies* based on its anthropological aspects. The interpretation which is proposed in the essay proves that the study of affect provides a chance to interpret forgotten poets in a new way.

Aleksandra Naróg

Uniwersytet Jagielloński

Afekty w działaniu: przypadek Schulza

Zwrot afektywny stanowi jedną z głównych inspiracji dla współczesnych badań literackich i kulturowych oraz interpretacji postmodernistycznych tekstów kultury. Równocześnie jednak, dzięki dużej uniwersalności swoich założeń, staje się on interesującym punktem wyjścia do ponownej lektury tekstów wcześniejszych – szczególnie znaczące wydają się pod tym względem jego związki z literaturą modernizmu, wyrażającą doświadczenie przeobrażającej się materialności, płynności materii i przekroczenia formy. Podejmując próbę lektury wybranych esejów, opowiadań i grafik Brunona Schulza w świetle poetyki afektu, chciałabym spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób realizuje się ona w działaniu – czyli samym procesie interpretacji. Czy zwrot afektywny może stać się jednym z kluczy do lektury twórczości autora *Sklepów cynamonowych*?

W rozprawie dotyczącej prozy Schulza i Witolda Gombrowicza Żaneta Nalewajk interpretuje ciało jako kategorię filozoficzną, za najistotniejsze cechy uznając obecne u obu pisarzy doświadczenie cielesnej transgresji, dezorganizacji,

heterodoksji oraz wieloznaczności¹. Kategorie te badaczka odczytuje jako najistotniejsze tropy literatury modernizmu, wiążąc ich tekstowe reprezentacje z kluczową dla twórczości obu autorów kategorią zmysłowej percepcji świata. Inspiracją dla proponowanej interpretacji są dla Nalewajk przede wszystkim tezy Martina Jaya mówiące o kryzysie tradycyjnej władzy wzroku i fenomenie zmysłowego powrotu do ciała oraz rozpoznania Richarda Shustermana dotyczące projektu modernistycznej somaestetyki². W podobny sposób odczytuje twórczość autora *Sklepów cynamonowych* Krzysztof Stala, zwracając uwagę, że prowadzone przez Schulza gry z kategorią *mimesis* często związane są właśnie z cielesnością, stanowiącą jedno ze źródeł modernistycznego doświadczenia „wykroczenia poza formę”³.

Skierowanie uwagi w stronę doświadczenia cielesnego oraz przekraczania granic słowa w procesie twórczym może stać się impulsem do przyjrzenia się związkom twórczości Schulza z kategoriami związanymi ze zwrotem afektywnym. To właśnie afekt okazuje się jednym z możliwych kluczy do interpretacji literatury modernizmu, w której kategoria somy (ciała) łączy się z pojęciem semy (znaku)⁴. Jak zauważa Ryszard Nycz, pojęcie afektu pozwala zastąpić „wysterylizowany obraz klasycznego podmiotu [...] wizją jednostki o charakterze ucieleśnionym”, poddanej różnorodnym literackim reprezentacjom; zarówno otwartej na wpływy, jak i nieustannie je

¹ Por. Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza. Prolegomena*, Gdańsk 2010, s. 7.

² Por. ibidem, s. 27; M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmieński [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998; R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, Kraków 2010.

³ K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. Paradoxy przedstawień w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 61.

⁴ Por. A. Dziadek, *Soma i sema – zarys krytyki somatycznej* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 69.

wywołującej⁵. Kategoria afektu łączy się z postulatem zdefiniowania nowego trybu lektury tekstu, związanego z poetyką doświadczenia. Jeden z jej wariantów Nycz definiuje jako „nadawanie formy bezkształtnemu przeżyciu [...] osadzonemu w progowych, predyskursywnych i przedpojęciowych warstwach doświadczenia”⁶, kierując równocześnie uwagę na cielesne i materialne zakorzenienie procesu uczestnictwa w rzeczywistości reprezentowanej przez sztukę. Zwrot afektywny łączy się również z badaniami związanymi z szeroko pojmowaną antropologią emocji, znoszącą klasyczną dychotomię pomiędzy czuciem a znaczeniem⁷.

W celu dokonania wstępnych rozpoznań chciałabym podjąć się krótkiej rekapitulacji najistotniejszych definicji kategorii afektu. Pojęcie to – co należy zaznaczyć już na samym początku – jest płynne, znajdujące się w nieustannym ruchu. Najistotniejsze okazały się dla mnie rozróżnienia dokonane przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego, Mieke Bal oraz Briana Massumiego. Konceptcje te ujmują afekt w sposób interdyscyplinary, łącząc rozpoznania literaturoznawcze z badaniami nad procesem twórczym oraz percepcją dzieła sztuki. W pracy *Co to jest filozofia?* Deleuze i Guattari definiowali afekt w polu związanym z historią sztuki – doświadczenie afektywne zostaje ujęte przez badaczy jako złożona, oparta na „wewnętrznych spięciach sensu” relacja między słowem, dźwiękiem a obrazem⁸. Bal pisze natomiast o afekcie jako przestrzeni „relacji człowieka ze sztuką”⁹; percepcja obrazu jest dla badaczki momentem „złapania w szczelinę między dziełem a odbiorcą”¹⁰. Jak pisze autorka *Wędrujących pojęć...*: „[...] kiedy afekt działa jako me-

⁵ Por. R. Nycz, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 7.

⁶ Idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 148.

⁷ Por. m.in. J. Leavitt, *Znaczenie i czucie w antropologii emocji* [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 62.

⁸ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie* [w:] idem, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniażek, Gdańsk 2010, s. 180.

⁹ M. Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 169.

¹⁰ Ibidem, s. 175.

dium, rozumienie pozostaje w tyle za percepcją¹¹. Zdaniem Bal moment spotkania z tekstem lub obrazem w swoisty sposób prowokuje ciała czytelnika i widza do afektywnej reakcji – „żywego” wkroczenia w relację z dziełem, w którym najistotniejsze okażą się momenty dostrzeżenia dynamicznych interakcji pomiędzy obiema stronami. Koncepcja ta nawiązuje w wyraźny sposób do myśli Deleuze’a, dla którego afektywna percepcja jest „aktywnym wyodrębnieniem tego, co [...] istotne dla odbiorcy”¹². W jaki sposób przywołane rozpoznania mogłyby okazać się przydatne w analizie literatury modernizmu i twórczości Schulza, nieustannie – jak pisze Markowski – podejmującej wyzwanie spotkania z różnorodnymi „szczelinami bytu”¹³?

W próbie odpowiedzi na to pytanie istotne okaże się dokonanie rozróżnień pomiędzy pojęciami afektu i emocji. Jak pisał w szkicu *Autonomia afektu* Brian Massumi: w odróżnieniu od emocji, których reprezentacje są już ustabilizowane społecznie i językowo, afekty należą do sfery niewysławialnego i pierwotnego; do migotań pomiędzy ciałami, sytuując się na granicy tego, co reprezentowalne i niemożliwe do przedstawienia¹⁴. Podobne stanowisko wyraża również Deleuze:

Afekt nie jest przejściem od jednego stanu przeżytego do innego, lecz nieludzkim stawaniem się człowieka. [...] Jest to raczej ekstremalna styczność w obejmowaniu się dwóch pozbawionych podobieństwa wrażeń¹⁵.

W swojej najnowszej pracy poświęconej twórczości Brunona Schulza Michał Paweł Markowski nie posługuje się wprawdzie pojęciami związanymi ze zwrotem afektywnym – nawiązuje jednak między innymi właśnie do myśli autora *Logiki sensu*. Jak pisze autor *Życia na miarę literatury*:

¹¹ Ibidem, s. 171.

¹² G. Deleuze, *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 83.

¹³ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiążłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 50.

¹⁴ Por. B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 114.

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 191.

Nietzsche (a chętnie bym to określenie odniósł także do Schulza) jest [...] filozofem czystej immanencji – jakby powiedział [...] Deleuze. Oznacza to – najprościej – że mówiąc o życiu, nie można zająć żadnego stanowiska zewnętrznego wobec życia¹⁶.

Jednym z głównych postulatów Markowskiego jest odejście od tradycyjnych wykładni prozy Schulza na rzecz kategorii związanych z szeroko pojmowaną „materialnością egzystencji”. Jak pisze badacz: „Świat Schulza jest wynikiem nieustannego zderzania ludzkich wysiłków formotwórczych z absolutną materią, z życiem – zderzania, w wyniku którego świat ludzki dowodzi swojej niedoskonałości, która dla materii jest nie do zniesienia”¹⁷. W interpretacji Markowskiego dla autora *Sanatorium pod Klepsydrą* najistotniejsze staje się „[...] rozumienie życia, które otwiera się na interpretację dokonywaną z jego wnętrza”¹⁸. Właśnie w tej próbie dotarcia do „wnętrza życia” można dostrzec związku prozy Schulza z poetyką afektu, postulującą lekturę poprzez kategorię doświadczenia, ujmującą powstawanie tekstu – i jego interpretację – jako dynamiczny proces odzwierciedlający nurt życia „wykraczającego poza formę”.

Schulzowskie „spięcia” materii

W pochodzącym z 1936 r. eseju *Mityzacja rzeczywistości* Schulz pisał:

poezja to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. [...] Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia [...]. (Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem) [podkr. A. N.]¹⁹.

Poezja staje się u Schulza metaforą całego procesu twórczego, w którym słowo w znaczący sposób łączy się ze swoją repre-

¹⁶ M. P. Markowski, op. cit., s. 155.

¹⁷ Ibidem, s. 173.

¹⁸ Ibidem, s. 158.

¹⁹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i red. naukowa tekstu J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 384. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania.

zentacją poprzez obraz, a całości towarzyszy doświadczenie szeroko rozumianego „słownego przewodnictwa”. Niewątpliwie inspiracją dla Schulzowskiego postrzegania świata jest tu między innymi myśl filozoficzna Bergsona – zdaniem Mariana Stali wyrażająca kluczowe dla modernistycznego doświadczenia świata „nieprzerwane oddziaływanie życia na martwą materię; [tożsamość] życia z rozmachem, ruchem, twórczą wolnością i nieokreślonością”²⁰. Co interesujące, bardzo podobną metaforą Schulz posługuje się w (powstałych również w 1936 r.) *Wędrowkach sceptyka*:

Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesączyło się przez ten świat, to był już świat niepodobny do świata, [...] plankton o konturach płynnych i falujących [...] [podkr. A. N.]²¹.

Pisząc o współczesnej swojej twórczości sferze badań naukowych, Schulz porównuje świat do „planktonu o konturach płynnych i falujących” – metafora ta może wskazywać na nieustanny ruch nie tylko materii, ale i sfery filozoficzno-ideologicznej, w którą uwikłana zostaje sztuka w świecie po przełomie. Kategoria świata „przesączonego” poprzez „sita” teorii akcentujących jego nieciągłość sugeruje ontologiczną niepewność poznającego go podmiotu. Wydaje się, że przywoływane przez autora *Sklepów cynamonowych* określenia „spięcia sensu”²², „przewodnictwa”²³ oraz „słowa, które jeszcze nie jest znakiem”²⁴ mogą być odczytywane nie tylko jako metafory inspirowane bergsonizmem i Freudowską psychoanalizą, ale również jako kategorie filozoficzne związane właśnie z poetyką afektu. Metafora planktonu wiąże się nie tylko ze sferą tego, co zwierzęce; wskazuje także na doświadczenie nieustannej potencjalności i nieukształtowania świata Schulzowskiej wyobraźni. Może ona w interesujący sposób łączyć się właśnie z poetyką

²⁰ M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 38.

²¹ B. Schulz, *Wędrowki sceptyka* [w:] idem, *Opowiadania...*, s. 426.

²² Idem, *Mityzacja rzeczywistości...*, s. 384.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

afektu, akcentującą napięcia i relacje zachodzące pomiędzy nie tylko bohaterami opowiadania, ale również słowami wypowiedzianymi przez narratora, wywierającymi wpływ na – opisywaną przez Massumiego – intensywność czytelniczej recepcji słowa.

Bardzo zbliżona do przywołanych powyżej tekstów eselistycznych refleksja na temat płynności materii pojawia się również w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz opisuje doświadczenie „spięć” i „utajonej dynamiki”²⁵ między innymi w *Wichurze*, przedostatnim opowiadaniu ze swojego debiutanckiego zbioru opowiadań. Tytułowa wichura jest u Schulza związana nie tylko ze sferą biblijną kłeską żywiolową – wydaje się, że jej literacki obraz stanowi szczególnie, niejednoznaczny opis ruchu materii, nadającego rytm całemu życiu miasteczka. Jak opisuje działanie siły wiatru narrator:

[Niebo], podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. [...] Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach, w które wjeżdżała jej furia. Jeden po drugim strychy zdawały się rosnać i wybuchać zależnym, gdy wstępowała w nie jej siła [podkr. A. N.]²⁶.

Tytułowa wichura jest nie tylko zjawiskiem atmosferycznym, ale także organizującą przestrzeń całego opowiadania siłą afektu, drżenia materii, które wywiera wpływ na cały świat przedstawiony i relacje między bohaterami – Józef „nie idzie tego dnia do szkoły”²⁷ i przygląda się przez okno szalejącej wichurze. Zakończenie opowiadania przynosi równie interesujący obraz stopniowego wyciszenia siły wiatru, jej naturalnego zaniku:

Staliśmy wszyscy bezradni wobec tej szalejącej furii złości, która sama siebie trawiła i pożerała. Z ubolewaniem patrzyliśmy na smutny przebieg tego paroksyzmu i z pewną ulgą wróciliśmy do naszych zajęć, gdy żaloszny ten proces dobiegł swego naturalnego końca²⁸.

²⁵ B. Schulz, *Wichura* [w:] idem, *Opowiadania...*, s. 87.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 86.

²⁸ Ibidem, s. 91.



Ryc. 1. B. Schulz, *Porwany przez wiatr (III)*, 1937²⁹

Paroksyzmy działającej w świecie prozy Schulza (ponad)naturalnej siły są „spięciami” materii, które można interpretować właśnie w kontekście poetyki afektu. Istotniejsze od samego zjawiska atmosferycznego staje się jego oddziaływanie na bohaterów opowiadania: „ostrożnie otwierając drzwi”³⁰ opuszczają oni swoje domy, by wkroczyć w naznaczoną przez wicherę przestrzeń nieznanego i znów powrócić do sfery oswojonej materii, a siła wiatru staje się punktem wyjścia do zachodzących pomiędzy nimi interakcji. Podobny obraz przedstawia opowiadanie *Kometa*, opisujące kolejny eksperyment Jakuba – astronomiczną obserwację przelatującej nad miasteczkiem spadającej gwiazdy:

Laboratorium ojca było proste: kilka kawałków drutu zwiniętego w cewki, parę słoików z kwasem, cynk, ołów i węgiel – oto był cały warsztat tego przedziwnego ezoteryka. *Materia* [...] – materia, moi panowie... [...] *Panta rei!* – wołał [Ojciec] i zaznaczał ruchem rąk wieczne krążenie substancji. Od dawna pragnął zmobilizować krążące w niej utajone siły, upłynnić jej sztywność, torować jej drogi do wszechprzenikania, do transfuzji, do wszechcyrkulacji [podkr. A. N.]³¹.

²⁹ Wszystkie wykorzystywane przeze mnie reprodukcje grafik stanowią własność Muzeum Literatury w Warszawie.

³⁰ Ibidem, s. 86.

³¹ Idem, *Kometa* [w:] idem, *Opowiadania...*, s. 339.

Również to opowiadanie przynosi opis doznanego przez Jakuba rozczarowania – w zakończeniu opowiadania „parokszymy materii” ponownie zanikają, dobiegając „naturalnego końca”³². Jak pisze Markowski, w *Komecie* nieustannie dochodzi do głosu „asymetria między wkładem i efektem”³³: światem Schulzowskiej energii nie rządzą zatem racjonalne zasady fizyki, a właśnie poetyka afektu, w której „wszechcyrkułująca” substancja oddziałuje na czyste doświadczenie życia bohaterów opowiadania, a jej energia wcale nie musi zostać zachowana. Właśnie ten opis stanowić może punkt wyjścia do zrozumienia zasady Schulzowskiego doświadczenia nieustannego „przenikania materii”, której jednym z wytłumaczeń może być afekt – intensywność w rozumieniu Massumiego oraz nieustanne stawanie się w ujęciu Deleuze’a i Guattariego³⁴.

Izolacja Figury

W eseju *Logika wrażenia* Gilles Deleuze analizuje twórczość malarską Francisca Bacona, posługując się kluczowym dla kategorii afektu pojęciem Figury. Opiera się ono na zerwaniu z figuratywnością – czyli dążeniem do zgodnej z prawdą reprezentacji świata – i zastąpieniem jej przez figuralność – wyizolowania czystego wrażenia niesionego przez dzieło sztuki³⁵. Jak pisze autor eseju:

siłą, która uwidacznia się między innymi w pociągnięciach pędzla, jest właśnie siła afektu. W sztuce [...] nie idzie o to, by reprodukowac czy wymyślac formy, lecz by uchwycić siły. Uzmysłowić coś w rodzaju posuwania się, eksploracji Figury[...]³⁶.

Według Deleuze’a proces ten sprawia, że „[...] wyizolowana Figura staje się Wyobrażeniem, Ikoną”³⁷.

³² Ibidem, s. 341.

³³ M. P. Markowski, op. cit., s. 117.

³⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 187.

³⁵ Por. G. Deleuze, *Logika wrażenia...*, s. 81.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 83.

Wydaje się, że rozpoznania autora *Logiki wrażenia* mogą okazać się interesujące również dla interpretacji grafik Schulza, często stanowiących ilustracje jego tekstów. Jednym z kluczy do ich odczytania jest w tym ujęciu dążenie do uchwycenia wyobrażenia samego w sobie, istotniejszego od literalnej treści przedstawienia. Szczególnie interesująca wydaje się pod tym względem wykorzystywana przez autora *Sanatorium pod Klepsydrą* technika cliché-verre. Schulz opisywał jej wykorzystanie w jednym z listów:

Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny, pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany [...] przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotograficznej na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych [...]³⁸.

Analizując sposób użycia tej techniki w świetle teorii afektu, można zauważyć, że dla Schulza najistotniejsze okazuje się właśnie uchwycenie wrażenia niesionego przez obraz. Jest ono zaznaczone w ściśle materialny sposób (podkreślany przez Deleuze'a) poprzez szereg drobnych pociągnięć piórkiem, wyznaczających opozycję pomiędzy światłem a ciemnością oraz wystawiającą na pierwszy plan opisywany w esejach i opowiadaniach ruch materii. Istotniejszy od zgodnej z klasycznymi zasadami reprezentacji interpretacji tego, co przedstawione wizualnie, staje się afekt – niepodlegające werbalnej ekspresji doświadczenie łączące nie tylko autora z odbiorcą, ale również sferę tego, co ludzkie, ze sferą tego, co zwierzęce. Przyjrzyjmy się jednej z grafik z cyklu *Xięga Bałwochwalcza – Bestiom* (1920–1922). Wydaje się, że w wyraźny sposób może ona ilustrować doświadczenie materialności afektu, równocześnie kierując odbiorcę w stronę interpretacji figuratywnej:

³⁸ Por. *Cliché-verre* [w:] *Słownik schulzowski*, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 60.



Ryc. 2. B. Schulz, *Bestie*, 1920–22

Widoczna w materialnej sferze powierzchni grafiki opozycja światła i cienia nabiera silnego związku z opozycją kobiecości i męskości: to pierwsza z kategorii staje się sferą wyraźnie dominującą. Bohaterowie obrazu, określani już przez sam jego tytuł jako *bestie*, mogą być interpretowani w Deleuzjańskich kategoriach *Figur*: opisywane przez autora *Logiki wrażenia* doświadczenie izolacji wyrażałoby się u Schulza w wyrazistym wyodrębnieniu postaci zatracających swoją mimetyczną reprezentację. Jak piszą Deleuze i Guattari: „Artysta musi tworzyć metody i syntaktyczne lub plastyczne materiały, niezbędne do tak wielkiego przedsięwzięcia, które odtwarza wszystkie pierwotne bagna życia”³⁹. Wykorzystana przez filozofów metafora wydaje się trafnie odzwierciedlać strategię pisarską (ale i malarską) Schulza, mówiącego w przywoływanym fragmencie

³⁹ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 192.

Wędrówek sceptyka o „planktonowym” charakterze opisywanego świata. Zarówno w tekstach, jak i w grafikach Schulza najistotniejsze okazuje się uchwycenie zmienności, potencjalności i pierwotności materii, znajdującej się w nieustannym ruchu i jedynie na chwilę, w słowach lub ruchach piórka, przyjmującej formę konkretnego tekstu lub grafiki. „Nawet gdyby materiał trwał tylko przez kilka sekund, zapewniłby wrażeniu możliwość istnienia i trwania w sobie – w wieczności, która współistnieje z tym krótkim trwaniem” – piszą autorzy *Perceptu*, *afektu* i *pojęcia*⁴⁰. Doświadczenie „krótkiego trwania” materii w interesujący sposób realizować się będzie również w opowiadaniach autora *Sklepów cynamonowych*, w których afektywne doświadczenie wstrętu związane jest między innymi ze sferą „nagiego życia” – i łączącą się z tym pojęciem opozycją ludzkie – zwierzęce.

Afekty i zwierzęcość

Opowiadanie *Nemrod* opisuje moment przybycia do domu Jakuba maleńkiego psa, któremu nadane zostaje imię biblijnego proroka. Jego obecność kojarzona jest z wnikającą w rządzoną ustalonymi zasadami siłą „nagiego życia”:

Było to nad wyraz interesujące, mieć na własność taką odrobinę życia, taką cząsteczkę wieczystej tajemnicy, w postaci tak zabawnej i nowej, budzącej nieskończoną ciekawość i respekt sekretny swą obcością, niespodzianą transpozycją tego samego wątku życia, który i w nas był, na formę naszą odmienną, zwierzęcą [podkr. A. N.]⁴¹.

Szczeniak określany jest przez narratora mianem „odrobinki życia” i „cząsteczki tajemnicy”; podobnie, jak w przywoływanych wcześniej przeze mnie dwóch fragmentach tekstów eseistycznych Schulza pojawiają się metafory związane z płynnością egzystencji, jej ciągłym formowaniem się. Pisząc o „wątku życia”, Schulz zwraca uwagę na doświadczenie pokrewieństwa ludzkiej i zwierzęcej percepcji świata, opierającej się

⁴⁰ Ibidem, s. 184.

⁴¹ B. Schulz, *Nemrod* [w:] idem, *Opowiadania...*, s. 47.

w *Nemrodzie* nie na emocjach, a właśnie na afektach – sferze doznań nieprzepracowanych rozumowo. Opisywana przez autora *Sklepów cynamonowych* sfera uczuć stanowi wielobarwny amalgamat doświadczeń afektywnych, w których nienawiść może niepostrzeżenie przekształcić się w radość, a stan ten pozostaje zawsze potencjalny i nietrwały:

Wszelako uczucia nienawiści nie mają jeszcze trwałości i mocy w duszy pieska. Nowo obudzona radość życia przeistacza każde uczucie w wesołość [podkr. A. N.]⁴².

Ilustrację samego autora do tego opowiadania stanowi powstała w 1936 r. *Autoportret z psem*:



Ryc. 3. B. Schulz, *Autoportret z psem*, 1933

Zarówno tekst opowiadania, jak i towarzyszącą mu ilustrację można interpretować, podobnie jak *Bestie*, w kategoriach opisywanego przez Deleuze'a „wyodrębnienia Figury”. Miejscem figuralnego ograniczenia byłoby tutaj okno; na pierwszy plan natomiast wysuwa się relacja łącząca mężczyznę z trzymanym przez niego w ramionach psem, która może być interpretowana właśnie poprzez poetykę afektu. Zwraca uwagę

⁴² Ibidem, s. 50.

fizyczne podobieństwo obu postaci; choć patrzą w różnych kierunkach, ich głowy skierowane są w tę samą stronę, co może wskazywać na rodzaj wspólnoty wyznaczonej poprzez wspólne doświadczenie nietrwałości doznań.

Doświadczenie afektywnej fascynacji sferą zwierzęcości pojawia się u Schulza również w opowiadaniu *Ptaki*, w którym Jakub ulega pasji kolekcjonowania najróżniejszych gatunków egzotycznych ptaków:

W tym to czasie zaobserwowaliśmy u ojca po raz pierwszy namiętne zainteresowanie dla zwierząt. Była to początkowo namiętność myśliwego i artysty zarazem, [...] głębsza zoologiczna sympatia kreatury dla pokrewnych, a tak odmiennych form życia, eksperymentowanie w nie wypróbowanych rejestrach bytu [podkr. A. N]⁴³.



Ryc. 4. B. Schulz, *Nadzy starcy i kondor*, ok. 1930

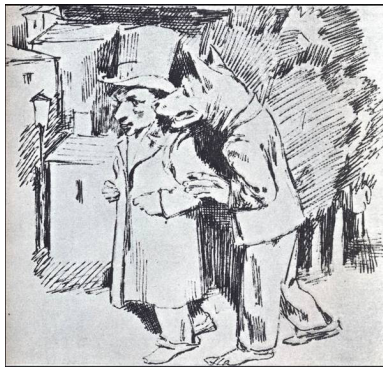
Moment spotkania Jakuba z tym, co zwierzęce łączy się u Schulza nie tylko z fascynacją, ale również z wstrętem. To właśnie obrzydzenie stanowi jedno z najbardziej pierwotnych przeżyć poznającego świat podmiotu, lokujących się w większym stopniu w sferze afektu niż emocji; sytuujących się zawsze pomiędzy skrajnościami i poza sensem. Właśnie o tym doświadczeniu mówi

⁴³ B. Schulz, *Ptaki* [w:] idem, *Opowiadania...*, s. 22.

fragment poświęconej doświadczeniu wstrętu *Potęgi obrzydzenia* Julii Kristevej. Jak pisze badaczka: „[Wstręt] wyprowadza z równowagi tego, kto w nim tkwi, ciągnie tam, gdzie sens się załamuje”⁴⁴. W podobny sposób, odwołując się do kategorii proponowanych przez zwrot afektywny, ujmuje zjawisko wstrętu w szkicu *Performatywność obrzydzenia* Sara Ahmed. Zdaniem badaczki: „[...] odczuwać wstręt to być afektowanym [*affected*] tym, co się odrzuciło [...]. Chodzi o dosłowne odsunięcie się od przedmiotu”⁴⁵. Jak pisze Ahmed: „Odczucie obrzydzenia [...] wpływa na ciała, ponieważ przekształca ich powierzchnię lub na nią oddziałuje”⁴⁶.

Opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą* opisuje moment spotkania Józefa, przybywającego w odwiedzinach do swojego ojca, z człowiekiem przypominającym psa:

Jak potężna jest sugestia strachu! [...] Był psem niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną, i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej jak zwierzęcej. [...] I tam właśnie, w tych czeluściach pasji, w tym konwulsyjnym zjeżeniu wszystkich fibrów, w tej furii szaleńczej [...] był on stuprocentowym psem [podkr. A. N.]⁴⁷.



Ryc. 5. B. Schulz, *Józef i człowiek – pies* (VII), 1936

⁴⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

⁴⁵ S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 174.

⁴⁶ Ibidem, s. 172.

⁴⁷ B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą* [w:] idem, *Opowiadania...*, ss. 273–274.

Wyróżnione przeze mnie określenia wskazują na płynność i niejednoznaczność doświadczenia spotkania z tym, co nie-ludzkie. Strach łączy się z fascynacją w doświadczeniu „niesamowitości egzystencji”: „szaleńczej furii” i „zjeżeniu wszystkich fibrów” – doznaniu łączącym bohatera opowiadania ze światem zwierzęcym. Jak dalej opisuje moment tego spotkania narrator: „Jak mi cięży ta straszna przyjaźń. Jak mnie przeraża ta niesamowita sympatia!”⁴⁸. Podobnie jak w opowiadaniu *Nemorod*, doznania emocjonalne konfrontowane są z sobą na zasadzie przeciwieństw, tworzących barwny amalgamat afektów.

Marian Stala w rozważaniach na temat doświadczenia spotkania ze sferą zwierzęcości w modernizmie przywołuje inspirowaną myślą Karola Darwina i sformułowaną przez Thomasa H. Huxleya tezę o subiektywizmie granicy pomiędzy światem człowieka i światem natury oraz rozważania Nietzschego, dla którego zgoda na zwierzęcość stanowi jej równoczesne przekroczenie i wyzwolenie się od tej kategorii⁴⁹. Wydaje się, że niezwykle istotne dla Schulzowskiej „filozofii materii” inspiracje darwinowsko-nietzscheańskie mogą zostać w tym miejscu rozwinięte poprzez ujęcie Deleuze’a i Guattariego, odczytujących afekt jako jedną z możliwości konfrontacji człowieka z tym, co nie-ludzkie: „[...] ekstremalną styczność w obejmowaniu się dwóch pozbawionych podobieństwa wrażeń”⁵⁰. Sfery *bios* i *zoe* nawiązują u autora *Sanatorium pod Klepsydrą* wspólnotową, wraźniową relację, której interpretacja zawsze sytuować będzie się po stronie płynności i wieloznaczności; na granicy wstępu i fascynacji.

* * *

Czy zatem – w świetle powyższych szkicowych rozpoznań – lektura dzieł Schulza w kontekście poetyki afektu miałaby szansę stać się nowym trybem ich interpretacji? Przywoływane przeze mnie kategorie – dynamika materii, figuratywność i zwierzę-

⁴⁸ Ibidem, s. 274.

⁴⁹ Por. M. Stala, op.cit, ss. 34–36.

⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 191.

coś – stanowią, jak się wydaje, pola wciąż otwarte na nowe próby odczytania. Poetyka afektu może stać się przydatnym narzędziem interpretacji kluczowych dla twórczości autora *Sklepów cynamonowych* relacji pomiędzy słowem i obrazem – znacząca byłaby w tym ujęciu kategoria powierzchni tekstu i grafiki, odsłaniająca (za Deleuze’em) nowe znaczenia niesione przez dynamikę Figury. Są to kategorie wciąż w niewielkiej mierze obecne w interpretacjach twórczości autora *Mesjasza*; działanie afektu może zatem stanowić próbę rozwinięcia recepcji dzieł Schulza w kierunku wspomnianych przez Mieke Bal nieodkrytych „szczelin interpretacji” pomiędzy odbiorcą a tekstem – i właśnie przez to doświadczenie okazać się najbardziej interesująca.

Literatura podmiotu

Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. i red. J. Jarzębski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.

Schulz B., *Ilustracje do własnych utworów*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1992.

Literatura przedmiotu

Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

Bal M., *A gdyby tak? Język afektu*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

Deleuze G., *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.

Deleuze G., Guattari F., *Percept, afekt i pojęcie* [w:] *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2010.

Dziadek A., *Soma i sema – zarys krytyki somatycznej* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

Leavitt J., *Znaczenie i czucie w antropologii emocji* [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.

Markowski M. P., *Powszechna rozwiążłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

Massumi B., *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

Nalewajk Ż., *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza. Prolegomena*, Gdańsk 2010.

Nycz R., *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

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

Słownik schulzowski, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, St. Rosiek, Gdańsk 2003.

Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. Paradoksy przedstawień w prozie Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

SUMMARY

This paper concerns an analysis of prose and graphics by Bruno Schulz in context of the affective turn. The term of affect is interpreted, according to G. Deleuze and B. Massumi, as a „tension” and „intensity” located on the borders of linguistic and visual representation. Three main categories are crucial for the interpretation: affective „tension” of meaning and materiality, Deleusian term of Figure and animality. Those terms are also an attempt of question if the affective turn may bring new methods of interpretation of Polish modern literature.

Katarzyna Nowak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Organizacja przestrzeni barokowej
w *Dafnis drzewem bobkowym* Samuela
Twardowskiego czytana teorią semiotyczną
Jurija Łotmana. Próba weryfikacji metody

Wśród badaczy literatury staropolskiej coraz częściej zadawane jest pytanie „po co literaturze dawnej współczesna teoria?”¹. Znaczna część badaczy uważa, że jest ona całkowicie zbędna, a interpretacja tekstów należących do kręgu epoki staropolskiej za pomocą innej metody niż tradycyjnie pojęta filologia to jedynie przyjemna, ale często obezwładniająco naiwna zabawa, w której postulowanie wprowadzenia „nowej filozofii” jest jałowe i do niczego nie prowadzi².

Metody „alternatywne”, jak nazywają je zwolennicy tradycyjnie pojętych badań filologicznych, pozwalają na dialog dawnych założeń „z tym, co tworzy nas dzisiaj”³. Jest to zjawisko „odnawiania znaczeń”. Istnieje tutaj ryzyko nadinterpretacji, paranoicznego

¹ Por. np. artykuł pod takim tytułem: P. Bohuszewicz, *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2, ss. 9–27.

² Por. A. Czechowicz, *Uwagi o przymusach metodologicznych w badaniach literatury staropolskiej* [on-line:] <http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/Czechowicz.html> [28.07.2012].

³ Ibidem.

roztrząsania tajemniczych motywów⁴, by odkryć właśnie te „porzucone i opuszczone, zaniedbane”⁵ znaczenia. Ale przecież nie można przyjąć interpretacji pewnego fragmentu tekstu, jeśli nie będzie miał on potwierdzenia w innym, dalszym. Zostaje ona wtedy odrzucona, gdyż reszta tekstu jej przeczy⁶. Sam tekst kontroluje więc badacza.

Jurij Łotman, którego metodą się posługuję, zaznaczał, że stosunki przestrzenne są jednymi z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości⁷. Można modelować przestrzennie pojęcia, które natury przestrzennej nie posiadają⁸, na przykład uczucia czy moralność. Ta cecha jest bardzo istotna dla świata przedstawionego *Dafnis drzewem bobkowym* Samuela Twardowskiego – chociaż określenie nadrzędnych pojęć systemu nie sprawia kłopotu, to należy te pojęcia wpisać później w określoną przestrzeń, w której będą funkcjonowały. Przestrzeń w utworach Twardowskiego odgrywała znaczącą rolę – była dla poety sposobem kreowania malarskiego świata, niepowtarzalnego i urzekającego, tworzonego w duchu barokowej estetyki. W jego sposobie kreowania przestrzeni czytelnik odnajduje wszystkie wartości tej epoki – te same, które odbijały się między innymi w dziełach plastycznych⁹.

Poeta świadomie kreował więc przestrzeń, której charakterystyczne elementy przenoszone będą na inne sfery życia – na przykład na religijną. Na tym tle znaczące stają się nie tylko tak charakterystyczne konstrukcje jak świątynie, ale także pomniejszych składniki przestrzeni: łąka, pagórek czy jezioro. Poeta żył w konkretnej kulturze, w której język oraz ogólne modele

⁴ Por. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] idem, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Kraków 2008, s. 55.

⁵ M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 10, cyt. za: P. Bohuszewicz, op. cit.

⁶ Metoda ta pochodzi od świętego Augustyna i przedstawiona została w *De doctrina christiana* – por. U. Eco, op. cit. s. 73.

⁷ Por. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 311.

⁸ Por. ibidem, s. 311.

⁹ Por. R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931, s. 3.

(religijny, społeczny czy polityczny) nadawały sens rzeczywistemu światu. Przykładem może być chociażby istnienie w kulturze chrześcijańskiej rozróżnienia na niebo i królestwo podziemne, dalej więc – na górę i dół; tym przestrzennym relacjom nadawane są przez wierzących cechy związane z moralnością: góra będzie moralnie dobra, dół zaś będzie skojarzony z niemoralnością. Podobnie funkcjonuje rozróżnienie na przestrzeń swoją i obcą (ludzi zamieszkałych w przestrzeni znanej i ludzi spoza naszego terenu). Sprawilo to, że wartościowanie, wynikające z posługiwania się tymi modelami, przeniesione zostało nieświadomie do tekstu *Dafnis...* właśnie na zasadzie charakterystyk przestrzennych, które (zakorzenione w kulturze i świadomości) nie mogły zostać pominięte w procesie tworzenia. Takie dychotomie przestrzenne były wszechobecne w poezji barokowej.

Odczytywanie przestrzeni i jej wartościowanie – także moralne – zaproponowane przez Łotmana nie jest metodą nieodpowiednią dla tekstów staropolskich. W teorii semiotycznej przestrzeń staje się „[...] formalnym systemem budowania rozmaitych modeli, w tym również etycznych, powstaje możliwość moralnej charakterystyki postaci literackich za pośrednictwem odpowiadających im typów przestrzeni artystycznej”¹⁰. Semiotyka zwraca uwagę na to, że w procesie konstruowania i odczytywania przestrzeni tworzone są modele, które opierają się na opozycjach wspólnych dla bardzo wielu kultur; podobne jest ich interpretowanie w kategoriach dychotomii dobry – zły, wielkość – marność, spokój – zmęczenie¹¹. Opozycje te, budowane w tekście, pozwalają także na określanie tego, w jakim kierunku zorientowany jest model świata – poziomym czy pionowym.

Już w prologu widowiska można wskazać elementy, które będą budowały pionową oś góra – dół i strukturalne inwarianty tej antytezy. Scena rozpoczyna się apostrofą Zefirów do Jutrzenki, która ma rozpędzić mrok nocy. Promienie słoneczne kierowane są przez nią z góry w dół, co sprawia, że na ziemię

¹⁰ J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 218.

¹¹ Por. J. Łotman, *Struktura tekstu...*, s. 312.

zstępuje dzień. Należy zaznaczyć, że w tym przypadku wartościowanie nie będzie tworzone w oparciu o opozycję dobry – zły, gdyż ziemia, na którą Jutrzenka zsyła dzień, nie jest ani „dziką pustynią”, ani miejscem pełnym „zdradliwych ponęt”. Góra w tym przypadku będzie raczej czymś lepszym, dopełniającym ziemską przestrzeń i uzupełniającym ją, ale niewchodzącym z nią w konflikt, jak to zazwyczaj postrzegał Łotman w swoich semiotycznych analizach¹². Te dwa światy, ziemski i niebieski, są w przestrzeni *Dafnis...* są oddzielone od siebie granicą chmur. Ten element przestrzeni omawiać będę w dalszej części, tutaj chciałabym jedynie zwrócić jeszcze uwagę na to, że ruch odbywa się w tej scenie z góry na dół, i że dopóki promienie słoneczne nie przekroczą granicy, ziemia jest przestrzenią niepełną i ciemną. Bez impulsu z góry przyroda nie obudzi się do życia. Powtarzać się to będzie także w przypadku Apollina.

Nie można zapominać jednak o perspektywie, z jakiej obserwujemy budzenie się dnia. Jak zaznacza Zara Minc, „Powstanie tych i wielu innych charakterystyk przestrzennych zakłada istnienie pewnej pozycji, »punktu widzenia« – takiego punktu odniesienia, względem którego pewne elementy »artystycznego obrazu świata« mogą być określane jako dalekie – bliskie bądź też jako znajdujące się w górze – dole”¹³.

Totalność oglądanego w prologu świata nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę, że patrzymy na niego z perspektywy istot nieziemskich: Jutrzenki i Zefirów; mają one zupełnie inne spojrzenie na świat niż śmiertelnicy.

Ci pojawiają się w pierwszej scenie, żaląc się na krzywdy, jakich doznali ze strony Pytona. Jeden z nich mówi:

Widziałem, widział, zbiegszy sam na góry,
Gdy troje dziątek z domu mi zabierał [...].
Nie było obrońca, nie zstąpił bóg który!¹⁴ [scena I, w. 9–13]

¹² Por. J. Łotman, *Struktura tekstu...*, ss. 316–318.

¹³ Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce A. Błoka*, tłum. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury...*, s. 277.

¹⁴ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976 [podkr. – K. N.]. Wszystkie cytaty z *Dafnis...*, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania.

Z pozoru krótki fragment niesie za sobą wiele informacji. Wraz ze zmianą perspektywy zmienia się zupełnie wartościowanie elementów opozycji góra – dół. Jako że mówiący pasterz funkcjonuje w tym samym świecie co Jutrzenka, zorientowanym pionowo, należy prześledzić zmianę wartościowania i perspektywy. Świat, w jakim funkcjonuje ta boska istota, to świat górny – jednoznacznie pozytywny. Patrzy, jak już pisałam wcześniej, na dół – to także konotuje wartości pozytywne, jednak z zaznaczeniem udziału siły pochodzącej z góry: bez niej jest oceniany negatywnie. W tejże strefie dolnej dole znajduje się mówiący pasterz. By opisać relację góra – dół z jego perspektywy, należy przypomnieć sobie trójdzielną budowę świata, zakładającą, że składa się on z niebios oraz świata podziemnego i zawieszanej pomiędzy nimi ziemi. Gdyby pominąć taką organizację przestrzeni, inwariantem tej antytezy będzie relacja dobry – zły. Jednak góra dla Jutrzenki to nie to samo co góra dla pasterza – podobnie dół. Ponad Jutrzenką nie ma już nic, natomiast nad pasterzem znajdują się niebiosy, od których oczekiwał ratunku i do których cały czas w późniejszych partiach tekstu będzie się zwracał z prośbą o ratunek przed bestią. Góry, w które uciekł przez potworem, dla Jutrzenki będą już należały do sfery dołu, jednak cały czas wartościowanie zostaje pozytywne – są one ratunkiem. Pasterz patrzy jeszcze niżej niż Jutrzenka, na dolinę, w której potwór morduje jego dzieci; dla niego jest to właściwy dół, oceniany negatywnie. Pomimo że oglądane przez niego wydarzenia dzieją się na ziemi, to zarówno jego położenie względem nich, jak i ich potworność („I z subtelniuczkiej wywnątrzywszy skóry,/ Żwał biedne kostki i srogo pożerał” [scena I, w. 11–12]) sprawiają, że patrzy on na nie jak na dziejące się w świecie podziemnym. Relację tę obrazuje poniższa tabela:

Jutrzenka	pasterz	wartościowanie
góra ₁ (niebiosa)	góra ₁ (niebiosa)	pozytywne
dół ₁ (ziemia, miejsce życia śmiertelników)	góra ₂ (ziemia, miejsce życia śmiertelników oraz równocześnie wyniosłość terenu, będąca schronieniem)	
	dół ₂ (dolina, w której grasuje Pyton oraz równocześnie świat podziemny)	negatywne

Inni pasterze wnoszą modlitwy do niebios, błagając o wybawienie:

Jeszcze nad twarde przyrodzone łoże
 Paszczeki smocze dajesz mu za truny,
 Żeby, co z ziemi, do ziemi stworzony
 W drapieźnych zębiech pierwej był zmielony.
 Obróć się ku nam miłosiernym okiem [...]. [scena I, w. 37–41]

Oczywiste staje się powoli, że sfera górna jest tutaj strefą życia, miłosierdzia i zbawienia, natomiast dolna – śmierci. Jak mówią pasterze, już z zasady i poprzez taki, a nie inny sposób urzędzenia świata. Nie jest to więc tylko antyteza dobro – zło: wraz z porządkiem linearnym tekstu opozycji tej można przypisywać kolejne wartości (życie – śmierć). Nie dziwi takie organizowanie przestrzeni. Wizja była usankcjonowana w literaturze baroku i wcześniejszych epok. „Świat mały”, będący domeną człowieka śmiertelnego, zawsze stał w opozycji do „niebieskich obrotów”, przy czym te drugie stale kojarzono z cnotą i uświęceniem. Grób „pod niebem” był lepszy od tego z marmuru¹⁵; to, co posiadało skrzydła i wznosiło się ku górze, stało w hierarchii bytów najwyżej (jak dowodził między innymi Platon w *Timajosie*) i właśnie do góry człowiek pragnął się dostać¹⁶. Kierując się ku górze, zawsze wykonujemy coś pozytywnego – marny

¹⁵ „Nie pod żadnym marmurem, lecz pod niebem w polu/ Spoczywam; tego sława życzy mu mauzolu” – W. Kochowski, *Żołnierz pod Batohem* [w:] idem, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachewicz, Wrocław 1991, s. 294.

¹⁶ Por. B. Pfeiffer, „Świat okrągły” i padół „człeka śmiertelnego”. *Wizja przestrzeni w utworach Zbigniewa Morsztyna* [w:] *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, red. A. Borkowski, M. Pliszka i A. Ziótek, Siedlce 2007.

człowiek z pomocą niebios staje się kimś lepszym, nigdy odwrotnie. Zstępujący na ziemię Apollo jest wybawieniem, jednak jeden z pasterzy mówi do niego:

[...] Przetoli-ś wygnany,
Niebieski gończe, na dół ten wzgardzony,
[...] W nasze tu n nami pustynie w mieszkany,
Tak-eś ukochał naród ohydzony. [scena V, w. 49–54]

Znów należy zwrócić uwagę na perspektywę, z której patrzymy na górę i dół. Dla człowieka ruch z niebios ku ziemi jest czymś zbawiennym, jednak zdaje on sobie sprawę z tego, że dla istoty boskiej jest to swoista degradacja.

Po pokonaniu Pytona Apollo w długiej przemowie wychwala swój łuk, porównując go z bronią Kupidyna, przytaczając zarówno zasługi własne, jak i czyny bożka miłości, w mniemaniu Apollina dalekie od heroicznym. Marność czynów Kupidyna wiąże się głównie z „piersiami nagimi i marmórem odkrytym”, czyli z tym, co przynależy do świata dołu, ziemskiego. Pyton z kolei jest przeciwnikiem godniejszym, ponieważ związany jest ze światem bytów boskich, nadludzkich.

Jedną z niewielu postaci, dla której góra nie zawsze jest przestrzenią pozytywną i zbawienną, będzie Dafnis. Żaląc się ojcu, zaznacza, że jej prześladowca to „ktoś z góry” [scena XIII, w. 12]. Różnica polega jednak na tym, że w tym przypadku to nie lokalizacja determinuje opisywaną przez nią postać Apollina, ale to postać boga wpływa na ocenę góry – przez gwałtowność zakochanego będzie ona kojarzona z trwogą, podstępem i przemocą. Dziewczyna przedstawia Peneuszowi całą sytuację tak tragicznie, że ten pyta nawet, czy obcy nie chce zabić dziewczyny. Nieprzypadkowo mówi Dafnis takie rzeczy właśnie ojcu. Ten bowiem dowodzi, że z góry przyjść może tylko szczęście i potępia sposób myślenia córki.

Kolejny raz więc triumf odnosi to, co umiejscowione jest wyżej. Potwierdzone będzie to nie tylko autorytetem ojca, który można oceniać wątpliwie, ale także tradycją, która pokazuje, że chwała i dobrodziejstwa są dane tym na dole tylko z góry – i że najczęściej otrzymują je ci, którzy posiadają piękne córki. Dla Dafnis sytuacja nie jest tak oczywista. Chciałaby wznosić modlitwy do niebios, błagając o ratunek, jak robili to paster-

rze, ale w jej wypowiedzi zauważalne są echa rozmowy z ojcem, w której góra nie była czymś pozytywnym.

Postawa Dafnis, tak odmienna od tego, co reprezentują inne postaci, wymaga oddzielnego komentarza. Odmienna aksjologia antytezy góra – dół wynikać tutaj będzie ze specyficznej sytuacji, w jakiej znajduje się nimfa. Po pierwsze jako postać stoi ona w opozycji do postaci Apollina, który przez innych bohaterów *Dafnis...*, może za wyjątkiem mściwego Kupidyna i zazdrosnej Wenus, jest postrzegany pozytywnie oraz jako ktoś przynależący do świata górnego. W takim układzie Dafnis to, co nad nią, sferę, z której pochodzi jej prześladowca, postrzega jako coś negatywne. Po drugie, odrzucając zaloty boga, postępuje zarówno wbrew oczekiwaniom ojca, jak i wbrew przyjętemu zwyczajowi, negując przekazywane w mitologii historie szczęśliwych związków śmiertelniczek z bogami. Odrzuca też tym samym bezwiednie system, według którego opozycja góra – dół jest wartościowana jako dobre – złe. Nawet wznoszona na końcu modlitwa do Diany potwierdza w mojej interpretacji takie wartościowanie tejże opozycji. Ratunek, jaki przychodzi z góry, mimo że dla umęczonej nimfy jest wybawieniem i odsunięciem niebezpieczeństwa, okupiony staje utratą życia i przemianą w drzewo.

Podsumowując, podstawowa oś pionowa góra – dół może być przedstawiona poprzez szereg innych opozycji:

góra	dół
jasność	ciemność
dobry	zły
dynamiczny	statyczny
zbawienie	niebezpieczeństwo
moc	bezsilność

Obok zestawienia góra – dół istotną cechą organizacji struktury przestrzennej tekstu jest, jak zaznacza Łotman, antyteza otwarty – zamknięty¹⁷. Bez względu na to, jaki tekst będzie przez badacza analizowany, interpretacja takiej opozycji będzie zazwyczaj taka sama:

¹⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu...*, s. 327.

Zamknięta przestrzeń interpretowana w tekstach w postaci różnych życiowych obrazów przestrzennych: domu, miasta, ojczyzny – i wyposażona w określone cechy: „pokrewny”, „ciepły”, „bezpieczny” – przeciwstawiona jest otwartej przestrzeni „zewnętrznej” i jej cechom: „obcy”, „wrogi”, „chłodny”. Możliwe są też interpretacje odwrotne¹⁸.

W *Dafnis...* obrazy przestrzeni zamkniętej, definiowanej w taki sposób, w jaki podaje to Łotman, są rzadkością, a przestrzeń jest raczej czymś otwartym i rozległym.

Dom, szczególnie ten wiejski, w poezji barokowej był czynnikiem wprowadzającym do świata ład. Jak pisze Bogusław Pfeiffer: „Poza owym kręgiem zaczyna się chaos, »świata ze śniegiem zmieszanego«, przestrzeni pełnej »miast i pałaców nieporachowanym kosztem wystawnych«, których antytezą było poddane idealizacji życie w »prostej lepiance«”¹⁹.

Taki obraz domu, będący w zgodzie zarówno z tezami Łotmana, jak i z tekstem Pfeiffera, pojawia się w *Dafnis...* Jeden z pasterzy, Filindus, reprezentujący miłość małżeńską, dowodzi:

Jeden mnie domek ojczysty zawiera,
Jedno z nią szczupłe łóżeczko utrzyma;
[...] Nikt mię nie budzi, nikt ścian nie podpiera [...].
Od brukowników i żądze wszetecznej
W chrościanej budce śpię sobie beśpiecznej. [scena IV, w. 81–88]

Czytelnik nie ma problemu z wartościowaniem opozycji otwarty – zamknięty, pojawiającej się w tym fragmencie. Poza domem rozciąga się wrogi świat, pełen rozpusty, niezdrowych podniet i zdrady („Jako ów, jako beśpieczen w swym zdrowiu,/ Ano pod oknem złodziej pogotowiu” [scena IV, w. 95–96]). W zamkniętej przestrzeni człowiek czuje się bezpiecznie, otaczany jest szacunkiem i nie ma obaw co do wierności ukochanej czy ukochanego. Wrogie siły z zewnątrz nie mają tu przystępu. Pfeiffer przytacza w swojej wypowiedzi cytat z Morsztyna *Trenów żałosnych Apollina z muzami*, by przeciwstawić lepiankę pałacowi. Dwór, z pozoru przestrzeń zamknięta, nie jest już tak wysoko wartościowany jak szalał pasterza. Z prostego powodu –

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Por. B. Pfeiffer, op. cit., s. 38.

nie tylko jest rozleglejszy, ale i z zasady otwiera się na świat zewnętrzny chętniej i częściej niż chatka wiejska, która rzadko ma kontakt z przestrzenią otwartą. W takich warunkach już trudno o miłość, której podstawowymi składnikami będą szacunek i zaufanie:

Przejąłem, przejął dobrze ja ich sztuki,
 [...] Ta ich obłuda, ten postępek szczery
 Syren tych chytrych z swemi bohaterzy. [scena IV, w. 105–120]

Łotman dopuszczał także odwrotną interpretację przestrzeni zamkniętej i otwartej. Dla zegzemplifikowania jego tezy warto przywołać opowieść Dafnis, która zaczyna się od rozmowy z towarzyszami:

[...] Nigdy mi zielnik nie był tak przyjemny
 Ani panieńskie wczasy i pokoje.
 [...] Chociem i w polu jeszcze nie bywała,
 Że gończe słysząc dźwięki przeraźliwe,
 Tom się po płotach, po dachach wieszala. [scena II, w. 7–20].

Niechęć do zajęć związanych z domem rozpoczyna opisy, które świadczyć będą o przynależności tychże postaci do świata otwartej przestrzeni²⁰. Dla pasterza niebezpieczeństwo przyjsć może ze świata zewnętrznego, rozległego. Dla Dafnis zagrożeniem jest dom²¹, gdyż ogranicza. „Samo bezpieczeństwo świata wewnętrznego kryje [...] zagrożenie: może on go skusić, sprowadzić z drogi, przywiązać do miejsca, co równałoby się zdradzie”²². Dziewczyna, którą skusi perspektywa roztaczana przez Filindusa, zostanie z czasem, jak dowodzi nimfa Klorynda, zapomniana przez młodego męża i będzie „nań czekać długo w noc teskliwa” [scena II, w. 44], podczas gdy ten szczęśliwie spędzi noc „pod niebem, bez ognia, bez wody, / [...] jako wesoly, jako on i zdrowy!” [scena II, w. 45–48]. Zdrada, o której pisze Łotman, odnosić się tutaj będzie do kultu Diany, której ślubowały i dla której urządzają polowania, by zasłużyć się u swej pani²³.

²⁰ Por. J. Łotman, *Struktura tekstu...*, s. 328.

²¹ Zaznaczyć trzeba, że sytuacja zmieni się wraz z przemianą Apollina i koniecznością ucieczki przed nim, jednak ten problem poruszony będzie w dalszej części tekstu.

²² J. Łotman, *Struktura tekstu...*, s. 328.

²³ Ciekawe jest to, że kult Diany i umiłowanie wolnego życia, przeciwstawio-

Odmienne ocena przestrzeni zamkniętej wiązać się może z odmiennym wartościowaniem miłości. Uczucie to u Filindusa przynależy do przestrzeni zamkniętej, do domu. Miłość wartościowana jest przez niego pozytywnie, podobnie więc będzie z przestrzenią, w jakiej ona funkcjonuje. Dafnis w swoich rozważaniach mówi o miłości cielesnej i pożądaniu, oceniając ją negatywnie. Wiąże to uczucie z domem, w którym między innymi czeka kochanka. Tym samym ta konkretna przestrzeń, oceniona przez pryzmat miłości, będzie wartościowana negatywnie.

Najważniejszą cechą topologiczną, jeśli chodzi o podział przestrzeni, staje się granica²⁴. Najważniejszym jej atrybutem nie jest, wbrew pozorom, nieprzenikalność, ale to, że wewnętrzna struktura każdej z dwóch podprzestrzeni będzie inna. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Dafnis...* – jednolita przestrzeń (świat mitologiczny) rozpada się na pewne podprzestrzenie, które nie mają wspólnych własności, a przejście z jednej do drugiej nie jest wprawdzie niemożliwe, ale raczej nie jest potrzebne. Inaczej kwestia granicy wygląda wtedy, kiedy czytelnik przyjrzy się osi poziomej – o ile łatwo wyodrębnić elementy należące do przestrzeni zamkniętej, jak to zrobiłam wyżej, i wskazać właściwości tej otwartej, o tyle granica w tym świecie jest bardzo płynna i trudno o jej wyraźne określenie, a tym samym o to, by bohaterowie znacząco ją przekraczali. Dafnis, uciekając przez Apollinem, cały czas znajduje się w lesie, nie przekracza granic kolejnych podprzestrzeni. Ucieczce towarzyszy tylko gradacja.

Wyjaśnienie takiego sposobu kreacji przestrzeni wiąże się z poetyką barokową, w myśl której często zaciera się kontury i zatracają kształty²⁵. Twardowski lubował się właśnie w takich efektach, dlatego trudno mówić, że Dafnis przekracza jakiegol-

nego życiu w domowym zaciszu, deprecjonuje także kult Minerwy, bogini mądrości, która przez Dafnis nazywana jest ciężką, a najlepszym stanem umysłu jest ten, w którym „Eolus wyżenie” myślenie z głowy. Por. sc. II, w. 27–28.

²⁴ Por. J. Łotman, *Struktura tekstu...*, s. 327.

²⁵ R. Fischerówna, op. cit., s. 57.

wiek granice przestrzenne – w pewnym momencie czytelnik ma problem ze zorientowaniem się, czy miejsce, w którym znajduje się bohaterka, jest realne, czy jest już projekcją jej lęków, jak wtedy, gdy mówi: „Aż niebo leci, góry się ruszają./ Olbrzym się jakiś dobywa podziemny [...]” [scena VII, w. 60–61].

Pojawia się pytanie: czy kategoria granicy, tak ważna dla semiotycznej teorii Łotmana, nie ma swojego zastosowania w barokowym tekście *Dafnis...*? Według mnie nie jest ona anulowana i cały czas funkcjonuje w przestrzeni utworu, jednak na innych zasadach. Świat *Dafnis...* można podzielić na kilka miejsc oddzielonych od siebie, tak, jak tego chciał Łotman w przytaczanym wcześniej fragmencie. Granica pomiędzy nimi jest przekraczalna choćby z tego względu, że wiele z tych lokalizacji zamieszkują istoty mitologiczne. Jest ona tutaj potrzebna do tego, by bardzo wyraźnie określić właściwości poszczególnych miejsc, wymienionych wyżej. Cechy każdego z nich są tak bardzo odmienne właśnie dzięki tej kategorii. Każdy taki *locus* będzie posiadał też swoją „sytuację konfliktową”²⁶, jak nazywa tę właściwość za Siergiejem Niekludowem sam Łotman. Zarysowana granica sprawia, że wkraczający w daną podprzestrzeń bohater włącza się w sytuację konfliktową. Bez tejże linii przemieszczanie się bohatera w przestrzeni nie przynosiłoby żadnych efektów.

Przy założeniu, że miłość jest jednym z naczelných pojęć systemu *Dafnis...*, można przyjąć, że to właśnie sposób jej postrzegania i wartościowania w danym miejscu staje się „sytuacją konfliktową”. Na ziemi cała przyroda wyśpiewuje apologię miłości dla Wenus. Do świata tego wkracza Apollo, który gardzi miłością cielesną i nie zamierza śpiewać hymnów na cześć Kupidyna i jego matki, co rodzi konflikt pomiędzy bogami. Podobnie jest z *Dafnis* i Apollinem, którego już dosięgła kara Kupidyna. Nimfa gubi się w lesie, który od dłuższego czasu jest już przestrzenią Apollina. *Dafnis* pogardza miłością, ślubuje czystość, ale trafia w miejsce, w którym Apollo będzie przekonany do tego uczucia słowami pełnymi pożądania. Rodzi się kolejny konflikt. Nimfa, trwając w swoim oporze, ucieka i trafia do kolejnego miejsca, w którym po raz drugi jej koncepcja

²⁶ J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej...*, s. 216.

miłości konfrontowana jest z inną, tym razem z koncepcją Pe-neusza zachęcającą ją do uległości wobec Apollina.

Gdy z danego miejsca znika miłość, znika także konflikt i można zaryzykować stwierdzenie, że pewne właściwości danej podprzestrzeni ulegają wraz z brakiem uczucia zawieszeniu lub anulowaniu i tym samym lokalizacja przestaje być czymś odrębnym, rozmywają się jej granice. Apollo, rozpaczając nad osobliwym grobem niedoszłej kochanki, wyrzeka się miłości ziemskiej – tak jak zrobiła to kiedyś Dafnis. Przestrzeń, w której funkcjonowała nimfa, nie stoi już w konflikcie z przestrzenią boga, granica się zaciera, a miejsce zespolone zostaje taką, a nie inną koncepcją miłości. Widoczne teraz staje się, że Twardowski u podstawy danej sceny kładzie konkretne pojęcie miłości, określony jej aspekt, i że nadaje temu pojęciu cechę przestrzenną²⁷.

Drogę, jaką przechodzi dwoje bohaterów, można z łatwością podzielić na etapy z poszczególnymi stanami, jak tego chce Łotman. Można przyjąć, że droga Apollina rozpoczyna się już od jego wygnania z niebios. Zniknięcie góry „kompensuje się w jakimś sensie poprzez wielość otwierających się przez bohaterem «dróg ziemskich»”²⁸. Na ziemi Apollo poszukuje możliwości potwierdzenia swojego boskiego pochodzenia i skonfrontowania się z innymi postaciami, przy czym konfrontacja ta ma ukazać jego zalety. Pokonuje Pytona i przechodzi w stan kolejny: staje się bohaterem dla ocalonych pasterzy („Apollo śmiały”, „milszy słońca”, „o wielki zwycięzco”). Nie uznaje tego jednak za koniec swojej drogi i dąży do jeszcze większej sławy – wychwala swoją broń, łuk (a tym samym samego siebie), porównując go do łuku Kupidyna – swoje czyny wywyższa, zestawiając je z działaniami bożka miłości, które według Apollina nie są niczym imponującym. Stan, w jakim się znajduje, to pycha i za tę pychę zostanie ukarany. Należy zauważyć, że w tym momencie stan Apollina zmieni się dopiero po spotkaniu z Dafnis: to jej postać wskaże mu dalszą drogę – jej śladami, aż do tragicznego końca. Z wyniosłego bohatera staje się Apollo opętany żądzą mężczyzną. Także zakończenie drogi jest nierozzerwalnie związane

²⁷ Por. J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej...*, s. 258.

²⁸ Z. Minc, op. cit., s. 291.

z Dafnis. Jak pisałam wcześniej, wraz ze zniknięciem przedmiotu pożądania znika cel, do którego dążył Apollo. Odzyskuje „[...] rozum szalony./ Który afektem tak sprośnym miał rządzić” [scena XIV, w. 113–114] i przechodzi do ostatniego stanu: żałuje swojego postępowania i odrzuca raz na zawsze miłość cielesną, odsuwając się od świata ziemskiego i jego przyjemności. Dafnis natomiast przechodzi w trakcie całej swojej drogi w inny stan tylko raz, dopiero na końcu, przemieniając się drzewo bobkowe. Zaznaczyć także trzeba, że jest to przemiana bardziej związana z fizycznym aspektem jej egzystencji, gdyż duchowo będzie ona od samego początku ukształtowana i nic nie jest w stanie zmienić jej postawy. Znow można stwierdzić, analizując ścieżkę rozwoju postaci Dafnis, że jest ona (jako pojęcie) tylko dodatkiem do mężczyzny, jej ruch nie liczy się tak bardzo, a ucieczka staje się pretekstem do ukazania drogi Apollina i jego przemiany, jest więc sfunkcjonalizowana.

Mimo że baroku, jak pisał Claude-Gilbert Dubois, nie da się objąć jednym spojrzeniem²⁹, teoria semiotyczna pozwala na dogłębną analizę pewnych jego aspektów, takich jak choćby przestrzeń. Jest ona „wieloraka i istnieje wiele możliwych spojrzeń na nią”³⁰, ale uporządkowanie jej za pomocą metody semiotycznej nie słyca jej i pozwala wydobyć nowe sensy interpretacyjne.

²⁹ C. Dubois, *Wyobrażenia barokowa. Nieco wytycznych, wprowadzających w świat upojeń i iluzji, skomponowanych przemyślnie przez barok*, tłum. S. Andrysiewicz, „Ogród” 1994, nr 1(17), s. 279.

³⁰ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 91.

Bibliografia

Bohuszewicz P., *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2.

Czechowicz A., *Uwagi o przymusach metodologicznych w badaniach literatury staropolskiej* [on-line:] <http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/Czechowicz.html> [28.07.2012].

Dubois C., *Wyobrażenia barokowa. Nieco wytycznych, wprowadzających w świat upojeń i iluzji, skomponowanych przemyślnie przez barok*, tłum. S. Andrysiewicz, „Ogród” 1994, nr 1(17).

Eco U., *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] idem, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 2008.

Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.

Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.

Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993.

Pfeiffer B., „Świat okrągły” i padół „człeka śmiertelnego”. *Wizja przestrzeni w utworach Zbigniewa Morsztyna* [w:] *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, red. A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziótek, Siedlce 2007.

Semiotyka kultury, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977.

Twardowski S., *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976.

Summary

Characteristic way of creating of space and complex epic plot, that can be seen in Samuel Twardowski's pieces, has an influence in choosing semiotics represented by Tartu School, where spatial modeling was important. Boundaries of a space and the opposites which they are described thanks to, have an influence over other elements of the poem – division into moving and still characters created by Łotman is important to mention here. Their actions are constituted by the oppositions (or lack of them) to a space and elements creating it. Łotman's theory is settled by a case study. Twardowski's love story presents hidden semantic richness thanks to removing it from its maternal context and rewriting it into outside contexts.

Jakub Osiński

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Dlaczego warto dziś wrócić do Mukařovský'ego? Współczesne problemy badań komparatystycznych

Podjęcie próby odpowiedzi na – rzecz jasna celowo sugestywne – pytanie, postawione w tytule niniejszego artykułu, wiąże się nieuchronnie z przywołaniem tu rozwiązań dawno już zaproponowanych, lecz od tego czasu niejednokrotnie przemilczanych, równie często marginalizowanych czy wręcz dezawuowanych. Przywykliśmy do myślenia o współczesnej humanistyce jako o znajdującej się w dobie nieustających zwrotów, których oczywistą konsekwencją są permanentne odwroty: od dawnych paradygmatów, minionych fascynacji czy niegdysiejszych metodologii. Komparatystyka, jako węzeł gordyjski dzisiejszej humanistyki, jest tego przykładem szczególnie dobitnym, gdyż jej wciąż powracające problemy, które poniżej wyszczególniam, spotykają się z coraz to nowymi propozycjami. Niemniej badania komparatystyczne toczą się mimo to, przez co konstytuują omawianą dyscyplinę jako „praktyczną metodę” (Płaszczewska)¹ czy „perspektywę

¹ Por. O. Płaszczewska, *O interdyscyplinarności komparatystryki*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2013, nr 8, s. 9.

badania literatury” (Hejmej)². Ma więc komparatystyka uznanie jako metodologia (czy – uściślając – metodyka) badań literackich, podczas gdy brak jej wciąż fundamentu w postaci spójnych podstaw teoretycznych, co jednak w dobie wieszczzonej zewsząd postteorii niewątpliwie przestaje być poczytywane za skazę.

Wśród problemów, o których wspomniałem, badacze wyszczególniają przede wszystkim:

1. **Interdyscyplinarność.** W niniejszym artykule pragnę skupić się wyłącznie na jednym aspekcie omawianego zagadnienia – komparatystyce interdyscyplinarnej. Już sama nazwa tej subdyscypliny może budzić zastrzeżenia, wszak komparatystyka sama z siebie jest interdyscyplinarna ze względu na swój przedmiot oraz obraną metodę, choć te są często, jak zauważa Andrzej Zawadzki, „mgliste i dyskusyjne”³. Właśnie ta interdyscyplinarność – czy być może postdyscyplinarność – badań porównawczych, jednocześnie stanowi o ich odrębności i jest głównym argumentem wytaczanym przez krytyków komparatystyki jako takiej.

2. **Naukowość.** Nowy rozdział w historii dyscypliny, otwarty przez Henry’ego Remaka, a związany z początkiem akademickiej, unaukowanej refleksji nad tym, co w literaturze obecne od starożytności (mam na myśli komparatystyczne aspekty myśli arystotelejskiej czy horacjańskiej), przez lata zapisywali kolejni badacze – by wymienić tylko tych najczęściej przywoływanych⁴: Calvin S. Brown, Steven P. Scher, Pierre Dufour, Ulrich Weisstein. Nieuniknioną konsekwencją tego swoistego przełomu w podejściu do dyscypliny są obecne po dziś dzień rozliczne sądy nie tylko dezawuuujące dorobek badań komparatystycznych, ale też negujące ich teoretyczne podstawy i dążące czy to do wyłączenia ich spośród zagadnień *stricto* literaturoznawczych, czy też – wręcz przeciwnie –

² Por. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 54.

³ Por. A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturą* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 345.

⁴ Por. *ibidem*, ss. 362–365; A. Hejmej, *op. cit.*, ss. 36–45.

przyznania im podrzędnego, w mojej ocenie, statusu nauki pomocniczej historii literatury (Nycz)⁵. Nie brak też głosów skrajnych, głoszących, równoległe z domniemaną śmiercią teorii literatury, przedwczesny moim zdaniem, zgon komparatystyki (Bassnet)⁶. Nie jest to także w moim przekonaniu długotrwała agonia, gdyż o kryzysie literatury porównawczej w jej klasycznym kształcie słyszymy regularnie już od lat 50. ubiegłego stulecia⁷, podczas gdy wzrost liczby badaczy, publikacji oraz ośrodków naukowych specjalizujących się w badaniach komparatystycznych jest niemalże geometryczny. Wciąż postrzega się komparatystykę jako stojącą na rozdrożu⁸. W ostatnim czasie także w Polsce zaobserwować możemy poszukiwanie alternatywy dla komparatystyki w postaci zwrotu (nie pierwszego zresztą) w stronę literatury światowej (Czapliński)⁹; dochodzą też do nas postulaty „przewrotu wewnątrzkomparatystycznego” w tym samym kierunku (Kola)¹⁰.

3. **Przedmiot i metoda.** Dwie, wspomniane już powyżej, kategorie – przedmiot i metoda – są kluczowe dla wszelkich rozważań poświęconych komparatystyce; nie tylko interdyscyplinarnej i nie tylko zresztą komparatystyce, lecz każdej nauce. Zauważyć należy jednak, że komparatystyka ma z nimi problem szczególnie dotkliwy. Nie będzie przy tym odkrywcze stwierdzenie, że na pewnym poziomie ogólności porównać można wszystko, dalece wychodząc nawet poza horyzonty zaintereso-

⁵ Por. R. Nycz, *Od polonistyki do komparatystyki (i z powrotem)*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1/2, ss. 2–3.

⁶ Por. np. S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, tłum. I. Noszczyk, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, ss. 111–119 (jedna z niewielu prac badaczki dostępnych w języku polskim).

⁷ Nawiązuję do wystąpienia René Welleka na II Kongresie AILC w 1958 r., o którym wspomina A. Hejmej, op. cit., s. 47.

⁸ Por. M. Kuziak, *Komparatystyka na rozdrożu?*, „Porównania” 2007, nr 4, ss. 11–20. Tytuł tego artykułu nawiązuje do tematu monograficznego numeru „Comparative Critical Studies” 2006, nr 3 (*Comparative Literature at a Crossroads?*). Widać zatem, jak aktualny i uniwersalny jest to problem.

⁹ Por. P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, ss. 13–40.

¹⁰ Por. A. F. Kola, *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, ibidem, ss. 41–63.

sowań humanistyki. Rzecz jednak w tym, żeby w poziomie tym zejść jak najniżej, skąd dopiero możliwe, a przede wszystkim uzasadnione, jest prowadzenie wszelkich prób porównawczych, bez względu na obraną perspektywę badawczą, słownik teoretyczny czy metodę. Już bowiem w XIX w. Novalis za ów najniższy poziom uznawał „królestwa wewnętrznych sił” każdej dyscypliny sztuki, w których poszukiwał schematów czy swoistych struktur organizacyjnych¹¹. Wtórował mu Baudelaire, jednak dopiero dwudziestowieczna semiologia rozwinęła tę koncepcję, wbrew niektórym wyżej wspomnianym badaczom do dziś obecną w refleksji komparatystycznej¹².

W stronę Mukařovský'ego...

W ujęciu Jana Mukařovský'ego poziom bezwzględnej porównywalności to rzecz jasna znaczenie, ów „byt psychospołeczny”, jak nazywa go sam badacz, reinterpreterując przy tym Saussure'owskie pojęcie znaku jako „bytu psychicznego”. Czech, w duchu stanowiska reprezentowanego przez całą Praską Szkołę Strukturalną, dostrzega także dwoistą naturę dzieła sztuki: znakową oraz materialną, przedmiotową, o konsekwencjach czego piszę dalej. W tym miejscu warto przywołać słuszne sprostowanie Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej: „Sprzeniewierzenie się przez prażan niesubstancjalnej definicji znaku de Saussure'a można wytłumaczyć chęcią znalezienia strukturalnej wspólnoty dzieł reprezentujących różne dziedziny sztuki”¹³. Należy przy tym pamiętać, że Mukařovský:

wprowadził [...] do swej koncepcji pojęcia znaku i znaczenia, stanowiące wyraźny środek pomocniczy do uchwycenia złożonej tkanki związków rozwijających się między utworem a jego twórcą,

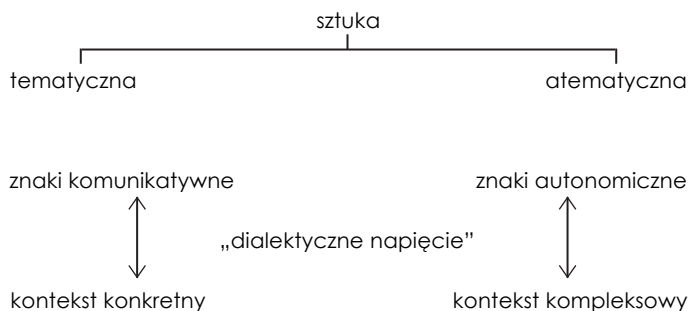
¹¹ Por. O. Krysovski, *Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych* [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, ss. 167–170.

¹² Por. *ibidem*.

¹³ A. Skubaczewska-Pniewska, *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury*, Toruń 2013, s. 172.

między utworem a jego odbiorcą i wreszcie utworem a obiektywną rzeczywistością. To zaś przede wszystkim wyróżniało swego czasu jego poglądy na tle założeń rosyjskich formalistów¹⁴.

W latach 30. i 40. autora *Studie z estetyki* przechodzi, rzecz upraszczając, od formalizmu do strukturalizmu i semiologii¹⁵. Dzieło sztuki przestaje być dlań strukturą izolowaną, złożoną wyłącznie wewnątrznie; dostrzega Mukařovský jego powiązanie z rzeczywistością, niezbywalność autora i odbiorcy dla jego tożsamości. *Signifié* i *signifiant* traktuje, jak zauważa w powyższych słowach Květoslav Chvatik, niemalże instrumentalnie. Można więc mówić w tym wypadku o pewnym przełomie referencyjnym, ukontekstowaniu znaku w konkretnym odniesieniu. Wychodząc od autonomicznego postrzegania dzieła sztuki, dochodzi Mukařovský do przeświadczenia o nierozzerwalności struktury dzieła z rzeczywistością momentu aktu twórczego i rzeczywistością czasu odbioru. Wprowadzone przezeń pojęcie „nazwy zbiorczej” (*uhrné pojmenování*), łączyć ma formalne i noetyczne wartości dzieła. „Wewnętrzna konstrukcja utworu” przestaje być w jego systemie oderwana od szeregu kontekstów, ale i zachowuje swoją autonomię, co przedstawić można za pomocą poniższego schematu:



¹⁴ K. Chvatik., *Estetyka strukturalna Jana Mukařovský'ego*, tłum. C. Piernikowski, „Studia Estetyczne” 1967, t. 4, ss. 168–169.

¹⁵ Por. A. Daszuta, *O uwikłaniach dzieła sztuki w poetyce i estetyce Jana Mukařovský'ego* [w:] J. Mukařovský, *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*, tłum. A. Daszuta, Warszawa 2014, ss. 88–89.

Stawia to Mukařovský'ego w jednym rzędzie ze współczesnymi badaczami – nie tylko tymi, którzy podzielają pogląd o użyteczności semiologicznego słownika teoretycznego w obszarze badań z zakresu korespondencji sztuk (na gruncie polskim są to chociażby Stanisław Balbus¹⁶ czy Seweryna Wysłouch¹⁷), ale i tymi, którzy stosują metodologię badań literackich kładącą nacisk na szeroki kontekstowy aspekt dzieł literackich (*cultural studies* czy postkolonializm).

Badacz posługuje się w swoich rozważaniach poświęconym sztuce trzema kategoriami:

Tak więc to, co estetyczne – sfera estetycznej funkcji, normy i wartości – rozpościera się szeroko po całym obszarze poczynañ człowieka, stanowi wielostronnie doniosły czynnik życiowej praktyki¹⁸.

Przyjrzyjmy się zatem każdej z nich z osobna.

Funkcja estetyczna

Centrum rozważań Mukařovský'ego poświęconych estetyce stanowi zaproponowany przezeń podział funkcji dzieła, który przedstawia poniższa tabela¹⁹:

Przedmiot zainteresowania	Rzecz		Znak	
	jako narzędzie	o sobie	znaczące	znaczone
	przedmiot	podmiot	przedmiot	podmiot

funkcja estetyczna

¹⁶ Por. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, ss. 12–15.

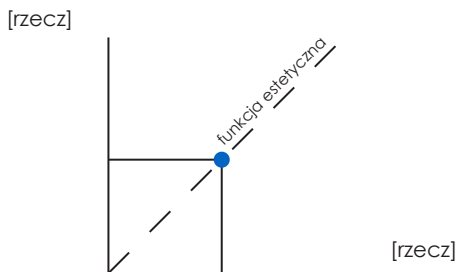
¹⁷ Por. S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk* [w:] *Intersemiotyczność...*, ss. 19, 27.

¹⁸ J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, wartość i norma jako fakty społeczne* [w:] idem, *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 131.

¹⁹ J. Stodola, *Sémotké koncepcie v estetice (Mukařovský, Jakobson, Osolsobě)* [w:] *John Stuart Mill – komunikace a význam*, red. R. Bystrický, J. Doubrovová, Pilzno 2010, s. 48 [tabela w tłum. autora – J. O.].

Wynika z niej przede wszystkim dualistyczne postrzeganie przez badacza dzieła: jako rzeczy i znaku, przy jednoczesnym łączeniu tych antynomii. „Według Mukařovský'ego – pisał Chvatik – [dzieło sztuki – przyp. J. O.] nie jest ani wyłącznie rzeczą, ani wyłącznie znakiem i dlatego wywołuje bezpośrednio i żywe zainteresowanie”²⁰. Konsekwencją dualizmu dzieła sztuki jest jej „zamierzonosc” (*záměrnost*) i „niezamierzonosc” (*nezáměrnost*), o których tak pisze Mukařovský: „Zamierzonosc pozwala odczytać dzieło jako znak, niezamierzonosc jako rzecz – zatem przeciwstawienie zamierzonosci i niezamierzonosci jest podstawową antynomią sztuki”²¹.

Tym samym autor *Studie z estetiky* dostrzega elementarną różnicę pomiędzy dziełami różnych sztuk, a więc ich materialność: literatura utrwalona jest w słowach lub tekście, muzyka to zjawisko fizyczne, obrazy powstają na płótnach, deskach, papierach, rzeźby – w kamieniach czy odlewach... Spróbujmy unaocznic to na poniższym wykresie:



Tym, co ma stanowić o powinowactwie dzieł różnych dyscyplin, jest w ujęciu Czecha funkcja estetyczna, skądinąd niezwykle ceniona przez praskich strukturalistów. Przede wszystkim Mukařovský nie ulega popularnemu do dziś przekonaniu, jakoby istniała aprioryczna granica pomiędzy zjawiskami estetycznymi a pozostałymi przejawami aktywności człowieka, o czym pisze następująco:

²⁰ K. Chvatik, op. cit., s. 174.

²¹ J. Mukařovský, *Zamierzone i niezamierzone...*, s. 82.

nie ma trwałej granicy między sferą estetyczną i pozaestetyczną: [...] nie istnieją przedmioty i procesy, które ze względu na swą istotę lub organizację byłby niezależne od czasu, miejsca i wartościujących je odbiorców nosicielami funkcji estetycznej, ani inne, które – znowu ze względu na swój realny sposób istnienia – pozostawałyby bezapelacyjnie poza jej zasięgiem²².

Tym samym badacz przewiduje miejsce dla refleksji poświęconej nowym zjawiskom obserwowalnym we współczesnym świecie i aspirującym do statusu sztuki, a także pozostawia przestrzeń pogranicza sztuk w obrębie badań literaturoznawczych (z czym po latach polemizowała Halina Janaszek-Ivaničková²³). Funkcja estetyczna w dziele sztuki oczywiście dominuje, niemniej w wypadku innych przedmiotów może mieć charakter drugorzędny, co nie uprawnia do wykluczenia ich spoza obszaru zainteresowań szeroko pojmowanej refleksji estetycznej²⁴. Literatura, w dobie przesunięcia zainteresowań czytelników w stronę utworów autobiograficznych, niefikcyjnych (dzienników, epistolografii, wspomnień, biografii et cetera), jest tego dobrym przykładem²⁵, który pozwala nam jednocześnie przejść do rozważań poświęconych drugiemu z kluczowych tu pojęć, a więc normie estetycznej. Wszak:

określone umiejscowienie funkcji estetycznej łączy się z określoną społecznością. Sposób traktowania funkcji estetycznej przez tę społeczność determinuje w konsekwencji także obiektywne

²² Idem, *Estetyczna funkcja, wartość...*, s. 47.

²³ Por. H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980, ss. 165–167.

²⁴ Należy przy tym pamiętać, że: „byłoby tak również wtedy, gdyby dzieło – pod wpływem swoich funkcji pozaestetycznych (choć podporządkowanych funkcji estetycznej) – ukierunkowało się wtórnie na określone cele zewnętrzne” (J. Mukařovský, *Zamierzone i niezamierzone...*, s. 22). „Zwrotna” celowość dzieł sztuki jest więc gwarantem tego, że są one niezmiennie przedmiotami estetycznymi. Nie mają znaczenia inne ich funkcje, choćby były one dominujące, gdyż zawsze są podporządkowane funkcji estetycznej.

²⁵ Przykładem, dodajmy, przywoływanym przez Mukařovský'ego na długo przed opisywanym tu przesunięciem: „Można także w tym kontekście przytoczyć pewne gatunki literackie, do których istoty należy zawieszenie wyboru między pierwszeństwem funkcji estetycznej i komunikacyjnej. Są to przede wszystkim poezja dydaktyczna i biografia powieściowa”. J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, wartość...*, ss. 54–55.

kształtowanie rzeczy w celu estetycznego oddziaływania oraz subiektywny stosunek estetyczny do rzeczy²⁶.

Norma estetyczna

W ujęciu Mukařovský 'ego pojęcie wartości estetycznej, o którym poniżej, oraz normy estetycznej²⁷ wzajemnie siebie określają. Wartość prażanin rozumie *stricte* teleologicznie, podkreślając przy tym jej woluntarystyczny charakter. Natomiast norma estetyczna to kanon wartości oraz konwencji respektujących już nie cele partykularne, lecz powszechnie uznawane – dodać należy: w danej grupie i właściwym czasie. Z tych względów ulega ona ciągłym przemianom, co badacz rozumie pod pojęciem jej dwubiegunowości (występowanie *versus* przemiany) czy „dialektycznej antynomii”. Nie ma w tym poglądzie nic z pejoratywnie rozumianego relatywizmu, gdyż Mukařovský swoje wnioski opiera na spostrzeżeniach diachronicznych. Jak pisze: „Historia sztuki widziana od strony normy estetycznej to historia rewolt przeciw panującym normom”²⁸. Nie można się w tym z nim nie zgodzić. Jednak jakie znaczenie ma to dla komparatystyki?

Porównywanie norm, w zgodzie z którymi powstały dzieła sztuki albo też przeciw którym występowały, jest kolejną (po ich materialności) płaszczyzną dla badań komparatystycznych. To z kolei badania te wprowadza w sferę już nie tylko interdyscyplinarną, ale i interkulturową. Posłużmy się tutaj przykładem:

Why, let the stricken deer go weep,
The hart ungalled play;
For some must watch, while some must sleep:
So runs the world away²⁹

²⁶ Ibidem, s. 62.

²⁷ Zaznaczyć należy, że Mukařovský wyróżnia w dziele sztuki także inne normy, które określa terminem „norm technicznych”. Por. J. Mukařovský, *Estetická norma* [w:] idem, *Studie z estetiky*, red. K. Chvatik, Praga 1966, s. 76.

²⁸ Ibidem, s. 76.

²⁹ W. Shakespeare, *Hamlet*, London 1905, w. 256–259.

Oto dobrze wszystkim znany fragment Hamleta, który w polskiej translatoologii ma długą i osobliwą historią. Na szczególną uwagę zasługuje jego przekład autorstwa Józefa Paszkowskiego:

Niech ryczy z bólu ranny łoś,
Zwierz zdrów przebiega knieje,
Ktoś nie śpi, aby spać mógł ktoś.
To są zwyczajne dzieje³⁰.

Angielski rzeczownik *deer* to oczywiście jelenź. Skąd zatem ów łoś w klasycznym już dziś tłumaczeniu Paszkowskiego? Odpowiedź na to pytanie wymaga sięgnięcia po kilka podstawowych wiadomości z zakresu zoologii, bowiem łosie na wyspach brytyjskich nie występują dziś, i nie występowały tam też w czasach Shakespeare'a. Jednak zdecydowanie do wyobraźni polskiego czytelnika bardziej przemawia ryczący łoś niż jelenź, którego odgłosy kojarzą nam się najczęściej z rykowiskiem. Ilustruje to, jak istotny, nawet w translatoologii, będącej przecież także przedmiotem zainteresowania komparatystów, jest kontekst kulturowy.

Warto w tym miejscu spojrzeć także na drugą szalę omawianej wagi normatywnej, również wpisującą się w polski wątek recepcji dramatu Shakespeare'a. Przywołajmy obraz Jerzego Dudy-Gracza zatytułowany *Hamlet polny*³¹. Dzieło to, poza oczywistym, karykaturalnym ukazaniem konsekwencji pozostawiania Hamleta w impasie, nieumiejętności podjęcia decyzji, zawiera element – powiedzmy wprost: znak – zaburzający jego spójność percepcyjną. Czerwona rogatywka z pawim piórem na głowie „pólnego” Hamleta może wywoływać w polskim odbiorcy zdziwienie czy wręcz kontestację powodowaną przypisaniem, rzecz jasna niezgodnej z treścią dramatu, narodowości tytułowemu bohaterowi³². Jest to przykład „zamierzonej niezamierzo-

³⁰ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Brody 1909, w. 283–286.

³¹ Reprodukacja w: Cz. Czaplński, *Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce. Polish Art Collections in America*, Warszawa 2005, s. 324.

³² Pisząc o „polskim Hamlecie”, nie można nie wspomnieć, zupełnie na marginesie, o pracy Jacka Trznadla o takim właśnie tytule, która – choć nie wiąże się bezpośrednio z omawianą w tym artykule problematyką – jest warta przytoczenia ze względu na przywoływane tu egzemplifikacje. Por. J. Trznadel, *Polski Hamlet*, Paryż 1988.

ności”, interakcji lokalnego kontekstu kulturowego z dziełem powszechnie uznawanym za kanoniczne. Z drugiej zaś strony dzieło to niejako zderza w sobie tragizm wpisany w kreację Hamleta z komizmem jego przedstawienia na obrazie Dudy-Gracza.

Normy te, jak już stwierdziłem, nie tylko stanowią wypadkową „powszechnych” wartości estetycznych, stają się ich realizacjami, ale i wprowadzają do sztuki wartości nowe. Poświęćmy zatem więcej uwagi zagadnieniu tych wartości.

Wartość estetyczna

Na pierwszy rzut oka – pisze sam Mukařovský – mogłoby się wydawać, że problematykę wartości estetycznej wyczerpały rozważania o estetycznej funkcji – jako sile, która wartość tę tworzy, i o normie – regule – przy pomocy której jest ona mierzona³³.

Wartość estetyczną pojmuje badacz dynamicznie, jako proces katalizowany przez dwa czynniki: tradycję artystyczną („to, co było”) oraz zmiany w kulturze („to, co będzie”, „staje się”). Jest to tym samym system samosterowny – pozostawiając miejsce dla arcydzieł, kanonu, jednocześnie tworzy przestrzeń dla dzieł nowych, nie wypierając tego, co zastane. To tak naprawdę proces społeczny czy nawet proces historyczny, wartość estetyczna nie jest bowiem obiektywna.

Jest przy tym kategorią *de facto* poznawczą. Obcowanie z przedmiotem (rzeczą), będącym nosicielem funkcji estetycznej jest stanem wybitnie spersonalizowanym, jednostka przyjmuje wówczas, jak pisze filozof, „postawę cudzoziemca” wobec nowego, obcego, nieznanego. Pozostaje jedynie kwestia tego, czy i w jakiej formie zostanie do tego dopuszczona przez procesy rządzące społeczeństwem. Znak w ujęciu Mukařovský'ego to wszak fakt społeczny, a więc jego znaczenie jest poniekąd wypadkową osobnych interpretacji. Z tego względu czas i przestrzeń odgrywają w ocenie wartości artystycznej rolę pierwszorzędną.

Tezy stawiane przez Mukařovský'ego, a dotyczące wartościowania sztuki *respective* nośników funkcji estetycznej, wpisują się zatem w problemowy często obraz współczesnej kom-

³³ J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, wartość...*, s. 98.

paratystyki. Mam tu na myśli to, na co uwagę zwraca Andrzej Hejmej:

[...] w wypadku badań komparatystycznych trzeba uwzględnić zarówno takie szerokie, naddane znacznie pojęcia, łączone z historycznymi reminiscencjami estetyczno-filozoficznymi – różnorodnymi ideami jedności sztuki i wiedzy (integralności, syntezy, korespondencji) – jak i jego znaczenie wąskie, by tak rzec, pierwotne, odnoszące się do zjawisk artystycznych i projektów badawczych, które pojawiają się w drugiej połowie XX wieku (m. in. interaktywność, intermedialność, multimedialność)³⁴.

Podsumowanie

Te dość ogólnie zarysowane propozycje czeskiego badacza zdają się w mojej ocenie odzwierciedlać postulaty stawiane dziś przez teoretyków komparatystyki. Interdyscyplinarność dyscypliny, w świetle teorii Mukařovský'ego, idzie w parze ze stwierdzeniem, że każda rzecz może być nosicielką funkcji estetycznej. Tym samym wskazuje badacz przedmiot zainteresowania komparatystyki. Dzięki zaś ujęciu jej w ramy słownika strukturalno-semiologicznego, znacząco zrewidowanego przede wszystkim dzięki pojęciom normy i wartości estetycznej, nadaje dyscyplinie tej naukowy charakter, wychodzi jednocześnie daleko poza ograniczenia „znaków i struktur”³⁵. Pamiętać należy bowiem, o czym pisał Janusz Sławiński, że:

Mukařovskiemu bardzo bliska była myśl o wzajemnym oświeclaniu się sztuk. Za istotny czynnik rozwoju każdej dyscypliny twórczości uznawał „zapożyczenie” się jej u innych dyscyplin³⁶.

Stąd i niniejsza propozycja – nie tylko przypominająca myśl nieco zapomnianego strukturalisty, ale i będąca postulatem nowego spojrzenia na komparatystykę jako na całościową, systemową i systematyczną refleksję nie *stricte* literaturoznawczą, ale ogólnohumanistyczną. Dlatego właśnie warto dziś wrócić do Mukařovský'ego.

³⁴ A. Hejmej, op. cit., s. 30.

³⁵ J. Sławiński, *Jan Mukařovský: program estetyki strukturalnej* [w:] J. Mukařovský, *Wśród znaków...*, s. 15.

³⁶ *Ibidem*.

Bibliografia

Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010.

Chvatik K., *Estetyka strukturalna Jana Mukařovský'ego*, tłum. C. Piernikowski, „Studia Estetyczne” 1967, t. 4.

Czapliński P., *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.

Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.

Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

Kola A. F., *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.

Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010.

Mukařovský J., *Studie z estetyky*, red. K. Chvatik, Praga 1966.

Mukařovský J., *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970.

Mukařovský J., *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*, tłum. A. Daszuta, Warszawa 2014.

Płaszczewska O., *O interdyscyplinarności komparatystyki*, „Studia Europea Gnesnensia” 2013, nr 8.

Skubaczewska-Pniewska A., *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury*, Toruń 2013.

Stodola J., *Sémotké koncepcie v estetice (Mukařovský, Jakobson, Osolobě)* [w:] *John Stuart Mill – komunikace a význam*, red. R. Bystřický, J. Doubravová, Pilzno 2010.

Veltruský J., *Jan Mukařovský's poetics and esthetics*, „Poetics Today” 1980/81, nr 2.

Zawadzki A., *Między komparatystyką literacką a kulturową* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

Summary

The main premiss of the paper is legitimacy of Jan Mukařovský's structural-semiologic aesthetics in contemporary comparative research. The base of the theory is twofold structure a piece of art, once understood as a thing and twice as a sign. The author enlarges on the main assumptions and relates them to the needs of the field. Before everything else he tries to come to a conclusion as to the methodology and subject of interest of the studies, since these are not clearly defined.

Michał Wieczorek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Formalizm rosyjski a poezja współczesna: o (nie)możności percepcji poezji współczesnej przez narzędzia formalistów rosyjskich

*Gwiżdżę na to,
że nie znają
Homery i Owidiusze
ludzi, jak my [...]
Wiem, że słońce,
ujrzawszy
pokłady złota naszej duszy,
ośleploby od blasku.*

Włodzimierz Majakowski¹

Znamiennym jest fakt, iż w *Spornych i bezspornych problemach współczesnej wiedzy o literaturze* w części *Co nam zostało?* nie znalazł się artykuł poświęcony bezpośrednio formalizmowi rosyjskiemu. Czyżby formalizm skończył się wraz ze śmiercią Włodzimierza Majakowskiego oraz *Pomnikiem naukowej pomyłki* Wiktora Szkłowskiego²? Czy rewolucyjne (literaturoznawczo i historycznie) narzędzia nowej teorii na nowe czasy zostały pogrzebane wraz z końcem tego ruchu,

¹ W. Majakowski, *Z poematu „Obłok w spodniach”*. Z części II [w:] idem, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1949, s. 22.

² Por. M. P. Markowski, *Formalizm rosyjski* [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 129.

nie jest możliwe ich ponowne użycie? Pozornie odpowiedź na te pytania wydaje się prosta, lecz nie o uprzedzenia i aprioryczne odrzucenie chodzi.

W tytule mojego artykułu pojawia się poezja współczesna – nieprzypadkowo. Teksty najnowsze³, powstające w czasach poststrukturalizmu (co zdaje się również oznaczać: „poformalizmu”) opierają się na kombinacjach chwytów, których użycie było niemożliwe bądź utrudnione w tekstach na przykład futurystów rosyjskich; wszak, jak pisał Jurij Tynianow, „literatura to dynamiczna konstrukcja językowa [...]”⁴, więc „[...] cała istota nowej konstrukcji może polegać na zastosowaniu starych chwytów w nowym sensie konstrukcyjnym [...]”⁵. Język w ciągu dziewięćdziesięciu lat (r)ewoluował, a nawet stał się narzędziem cyfrowym, zyskał nowy status dzięki literaturze.

Na potrzeby niniejszego tekstu, mającego jedynie przedstawić reakcję substratów pisarstwa i teorii literatury, postanowiłem wybrać trzech autorów z trzech różnych pokoleń literackich (choć Krzysztofa Jaworskiego i Edwarda Pasewicza dzieli tylko 5 lat, to okoliczności ich debiutów są na tyle odmienne, by można było uznać ich za przedstawicieli dwóch różnych generacji), różniących się stylem pisarstwa, preferowanymi odmianami gatunkowymi, a wreszcie zakorzeniem w tradycji literackiej. Praktyczne właściwości formalizmu zaprezentuję na przykładzie *Do szpiku kości* Krzysztofa Jaworskiego, *Dolnej Wildy* Edwarda Pasewicza oraz *Kopca Kreta* Bohdana Zadury.

W niniejszym artykule piszę o wykorzystaniu narzędzi formalizmu na przykładzie poezji, gdyż moim zdaniem to na przykładzie liryki najwidoczniejsze są najbardziej jaskrawe zmiany – w myśl stwierdzenia Tynianowa, iż „Gatunek przekształca

³ Dla ułatwienia oraz usunięcia zbędnych terminów niedookreślonych uznaję, iż najnowsza poezja (polska, gdyż ze względów językowych takową będę analizował) to teksty powstałe na przełomie XX i XXI wieku.

⁴ J. Tynianow, *Fakt literacki [w:] Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. Stefania Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 137.

⁵ Ibidem, s. 135.

się skokami, mamy nie prostą, lecz łamaną linię jego ewolucji”⁶. W tym kontekście należy się kilka słów wyjaśnienia w sprawie *Do szpiku kości* (książki opatrzonej zresztą podtytułem *Ostatnia powieść awangardowa*). Tematyka i kompozycja tekstu Jaworskiego (terminów używam w tym znaczeniu⁷, które podał Wiktor Żyrmuński) wskazują na jego sylwiczny charakter, a w niektórych miejscach nawet na literackość charakterystyczną dla liryki. Przyznaje to również autor⁸ w wywiadzie radiowym, co wprawdzie, jak zauważa na przykład Umberto Eco⁹, nie może być dowodem, lecz z racji swoistej autobiografizacji *Do szpiku kości* staje się silną wskazówką genologiczną.

Tytuł książki Jaworskiego jest wieloznacznym chwytym, który w zależności od przyjętej wersji zdarzeń nabiera określonego znaczenia i ukierunkowuje dalszą interpretację. Sformułowanie to jest frazeologizmem – synonimem dokładności, precyzji, a właściwie nawet premedytacji w zgłębianiu danego zagadnienia. Dogłębność, dążność do zbadania wszystkich przestrzeni wiązać się może z kuracją, eliminacją choroby z organizmu, usunięciem jej z każdego fragmentu ciała. *Do szpiku kości* kojarzyć się może jednak nie tylko z emendacją; warto zwrócić się również ku uznaniu tego tytułu za zapowiedź, komunikat powrotu do źródeł, do głębi, być może do zapomnianych wzorców. Rodzi się więc pytanie, które wzmacnia jeszcze podtytuł – czy nie zostało w ten sposób zasygnalizowane nawiązanie do przedwojennych nurtów futurystycznych i awangardowych? Autor zewnętrzny jest przecież znawcą twórczości Brunona Jasińskiego, a to właśnie do twórczości pisarzy literacko spokrewnionych z twórcą *Nóg Izoldy Morgan* odsyła czytelnika ów podtytuł.

⁶ Ibidem, s. 132.

⁷ W. Żyrmuński, *Wstęp do poetyki*, [w:] *Teoria badań literackich...*, s. 67.

⁸ Por. Krzysztof Jaworski - wywiad 28.05.2013 – audycja radiowa [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=6K7ND4VbSMI> [23.11.2014].

⁹ U. Eco, *Pomiędzy autorem a tekstem* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.

Pierwszy tekst z tomu nosi tytuł: *Dlaczego powieść awangardowa?*. Wraca problem pojęcia awangardowości, który rozwiązany zostaje w sposób nowatorski, a jednocześnie staje się typowym przykładem wytrącania ze schematów myślowych przez literaturę. Zgodnie z tym, co pisał Żyrmuński, „stare chwyt [...] przestają oddziaływać [...], nowe chwyt wysuwają się jako odchylenie od kanonu, jakby według reguły kontrastu, by świadomość naszą wytrącić ze zwykłego automatyzmu”¹⁰.

Dziś wystarczy mieć dziurę w dupie, żeby napisać powieść. Ci,
którzy mają dwie dziury w dupie, piszą powieści awangardowe.
Tyle o fizjologii pisania¹¹.

Powyższy fragment jest pisany jakby pod tezę Żyrmuńskiego. Stare chwyt awangardy – oparte na nowej wersyfikacji, poszukiwaniu *zaumnego języka*, szokowaniu brutalnością wobec języka, zasad ortografii czy bohaterów tekstów (wspomniana już Izolda Morgan) – przestają oddziaływać. Nowym chwyt stała się ironiczna, nihilistyczna diagnoza, którą nie raz już stawiano. Człowiek, szczególnie ten, który pisze, zredukowany jest do poziomu odbytu. Odbiera się mu jednostkowość, która jest samodzielnie (nie)przywracalna – wymaga warunku nieistniejącego.

Analiza tego fragmentu poprzez podstawowe dla formalizmu pojęcie chwytu pozwala wydobyć główny sens tekstu. Formalistyczne odczytanie umożliwia, między innymi dzięki tezom Żyrmuńskiego, zwrócenie uwagi na relację tekstu z odbiorcą, którego zaskakują środki stylistyczne użyte do przekazania komunikatu. Jednocześnie ów chwyt spełnia, jakże podkreślaną przez formalistów, rolę „spowalnicza”, powoduje konieczność przeprowadzenia destrukcji dotychczasowej hierarchii pojęć, w której posiadanie określonej cechy natury biologicznej, charakterystycznej dla ludzi i zwierząt, nie było równoważne z możliwością pisania. Warto jednak zwrócić uwagę na brak u formalistów konkretnych wskazówek dotyczących sposobu poszukiwania wpływu kontekstu kulturowego na wydzźwięk tekstu. Jedynie Żyrmuński we *Wstępie do poetyki*, stwierdził:

¹⁰ W. Żyrmuński, op. cit., s. 75.

¹¹ K. Jaworski, *Dlaczego powieść awangardowa?* [w:] idem, *Do szpiku kości*, Wrocław 2013, s. 5.

„Ewolucja literatury łączy się nie tylko ze zmianą chwytów, ale również ze zmianą odczucia świata”¹², co jednak nie pozwala na dokładne przeprowadzenie analizy sposobu owego odczuwania.

Kolejnym tekstem, który poddam analizie, jest *Dlaczego jednoręki bandyta wśród automatów do kawy*¹³. Próbę lektury pozwolę sobie rozpocząć od tezy Tynianowa, która ukierunkuje odbiór tekstu: „[...] coraz trudniej sformułować sztywną definicję literatury, [...] każdy współczesny odbiorca [...] wskaże nam palcem to, co stanowi dany fakt literacki”¹⁴. *Dlaczego jednoręki bandyta...* składa się z trzech trójwersowych strof oraz jednego oddzielnego wyrazu – pointy: *Jackpot!*. Budowa tekstu przypomina losowanie obrazków, których odpowiedni układ zapewnia wygraną. W tym papierowym automacie Jaworskiego wizerunki owoców, liczby, czy jaskrawe napisy zastąpione są przez wyrazy określające negatywne, zapewne – na co wskazuje kontekst tomu – szpitalno-chorobowe emocje. Z odpowiedniego układu bólu, samotności i strachu powstaje „wygrana”. Diagnoza jest jednoznacznie negatywna.

Formalizmowi udało się i tutaj; jest on gotowy na zmianę pojęcia literackości, pozwala więc włączyć taki papierowy automat do losowania emocji w obręb literatury. Teksty z czasów dawnych nakazuje jednak czytać w sposób, który związany jest z perspektywą dla nich współczesną. Uzasadnia to uznaniem tych dzieł za zbyt proste – jak wiadomo, formalisci traktowali proces docierania do znaczeń jako cenny, a im dłuższy czas poznawania, tym lepsza skuteczność chwytów. Rosyjska szkoła formalna, na co wskazuje nie tylko jej działalność teoretyczno-literacka, była piewą postępu. Jak wspomina Roman Jakobson, Wielimir Chlebnikow twierdził, że „ojczyzną twórczości jest przyszłość. Stamtąd wieje wiatr bogów”.

Pracę nad wybranymi fragmentami *Do szpiku kości* Jaworskiego chciałbym zamknąć, analizując końcowy fragment roz-

¹² W. Żyrmunski, op. cit., s. 75.

¹³ K. Jaworski, *Dlaczego jednoręki bandyta wśród automatów do kawy* [w:] idem, *Do szpiku...*, s. 97.

¹⁴ J. Tynianow, op. cit., s. 133.

poczynający się od słów: „Ta książka pisała mnie sześć lat”¹⁵. Warto w tym miejscu przywołać ponownie tezy Szkłowskiego i główne narzędzie formalistów: wspomniany wielokrotnie chwyt. Jak poprzednio wspominałem, celem sztuki jest, zdaniem przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalnej, dawać odczucie rzeczy w formie uduchowionej, która wydłuża znacząco proces percepcji, gdyż sama próba dojścia do zrozumienia, interpretacja, czyli proces krążenia w sieci znaków i symboli, jest wartością, celem i środkiem.

Zakończenie *Ostatniej powieści awangardowej* w pewien sposób przerasta narzędzia formalistów – operuje nie chwytem spowalniającym czy utrudniającym, lecz zmieniającym gwałtownie rejestry. W tekście następuje przeniesienie przestrzni śmiertelności do dziecięcości, a następnie powrót do punktu wyjścia. Nadaje chorobie tożsamość – *Mój raku, mój przyjacielu...* – dzięki czemu ukazuje wszystkie jej wcielenia przez obcość i jednoczesną wszechobecność wewnątrz organizmu (czyli w gruncie rzeczy bliskość). Tekst złożony jest z pojęć o emocjonalnym wydźwięku, czasami komplementarnych: „mój bracie, moja matko, mój ojciec, mój bogu [...]”¹⁶, a niekiedy przeciwnych. Lista apostrof do choroby kończy się wycieczką, która stanowi odpowiedź na wszystkie pytania zadane w tytułach poszczególnych utworów z tomu: „Tak brzmi odpowiedź” – potwierdza podmiot. „Koniec części pierwszej i ostatniej” – historia jest zamknięta.

Jak już wspomniałem, teorie formalistów nie pozwalają na skuteczną analizę tego fragmentu; spostrzeżenie Szkłowskiego umożliwi jedynie na wzmocnienie roli odbiorcy w procesie interpretacji – autor *Ze wspomnień* pisze: „artyzm danego zjawiska wynika ze sposobu naszej percepcji; artystycznym w wąskim pojęciu tego słowa będziemy nazywać to, co stworzone zostało przy pomocy specjalnych chwytów”¹⁷. Tak więc uwaga jednego z najbardziej znanych formalistów dotyczy głównie sposobu oceny poziomu sztuki, nie zaś jej budowy. Boris Eichen-

¹⁵ K. Jaworski, [Ta książka...] [w:] idem, *Do szpiku kości...*, s. 132.

¹⁶ Ibidem, s. 132.

¹⁷ W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt* [w:] *Teoria badań literackich...*, s. 13.

baum przytacza w swoim dziele *Teoria metody formalnej* słowa Szkłowskiego, które ilustrować mogą funkcję wspomnianej wyżej onkologicznej wyliczanki oraz niektórych swoistych sygnałów rakowych (w szczególności tych ironicznych: „moje proszę, moje skomle, [...], moje przebaczam, moje błogosławię [...]”¹⁸):

Dzieło sztuki odbierane jest na tle i poprzez skojarzenie z innymi dziełami sztuki. Forma dzieła wyznaczana jest przez stosunek do innych, uprzednio istniejących form...¹⁹

Zgodnie z tym stwierdzeniem odbiór wybranego fragmentu *Do szpiku kości* zależy od użytych tu odniesień literackich oraz kulturowych. Gdzie przebiega jedna granica pojęcia formy, do której można się odwołać, czy termin ten ma określoną definicję? Na to pytanie Eichenbaum nie udziela odpowiedzi.

Kolejnym autorem, na którego liryce chciałbym sprawdzić możliwości działania aparatu pojęciowego formalizmu rosyjskiego, jest Edward Pasewicz. Urodzony w 1971 roku pisarz jest autorem kilku tomów poetyckich, w tym nominowanego do Nagrody Literackiej Gdynia *Pałacyku Bertolta Brechta* oraz debiutanckiej książki *Dolna Wilda*, z której do analizy wybrałem jeden liryk – otwierający tom *Egzotycznej rybce z akwarium w Cafe 2000*. Sytuacja liryczna jest prosta: podmiot obserwuje świat zastany w owym Cafe 2000 i znajduje jeden podobny, a jednocześnie obcy obiekt, jakim jest obecna w tytule rybka. Jest też poznana wcześniej lesbijka, która siedzi wtulona w swoją partnerkę. Podmiot zatopiony jest w świecie, choć przestrzeń na każdym kroku woła – dosłownie i w przenośni – między wierszami: „Chociaż to obce, obce, obce”²⁰. Obrazy i hasła przychodzące na myśl przy lekturze *Egzotycznej rybce...* to obcość, oceaniczność, woda, oniryzm. Nic nie jest jednoznaczne. Pasewicz zdaje się mówić słowami Szkłowskiego: „Celem obrazu nie jest ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz

¹⁸ K. Jaworski, *[Ta książka...]*..., s. 132.

¹⁹ B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej* [w:] idem, *Szkice o prozie i poezji*, tłum. L. Pszczółowska, Warszawa 1973, ss. 292–293.

²⁰ E. Pasewicz, *Egzotycznej rybce z akwarium w Cafe 2000* [w:] idem, *Dolna Wilda*, Łódź 2002, s. 7.

wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu”²¹. Tak właśnie postępuje autor. Obraz miejsca jest kreślony ostro i wyraźnie, ale miękkim ołówkiem wyrazów. Tekst zdaje się umiejscowiony i usadowiony w czasie. Nie jest to jednak ani pewne, ani obce, ani własne. Jest odrębne: „Gdybym mógł, przełożyłbym cię z obcego/ albo napisał od początku [...]”²².

W ten sposób dochodzimy do określenia poezji jako mowy utrudnionej, nieprawidłowej. Mowa poetycka – to mowa-konstrukcja²³,

pisze Szkłowski. Z kolei Żyrmunski zauważa:

nie czytelnik, lecz poeta tworzy dzieło sztuki. Obrazy poezji nie mogą w tym znaczeniu rywalizować z oglądalnością muzyki czy plastyki. W muzyce i plastyce obraz zmysłowy jest pod względem estetycznym definitywnie ukształtowany, w poezji stanowi on subiektywne uzupełnienie znaczenia słów, dokonane przez doznającego²⁴.

W *Egzotycznej rybce...* kreacyjna rola podmiotów jest szczególnie podkreślona. Podmiot wewnętrzny pragnie zmieniać świat zastany, układać go po swojemu, choć brak mu umiejętności potrzebnych do przetwarzania świata realnego (dla niego), które posiada podmiot zewnątrztekstowy – autor.

Ostatnim autorem, którego teksty chciałbym skonfrontować z możliwościami aparatu pojęciowego formalizmu rosyjskiego, jest Bohdan Zadura. Przedmiotem mojego zainteresowania będą dwa utwory zamieszczone w drugim tomie *Wierszy Zebranych*, pochodzące z tomiku *Kopiec Kreta* z 2004 roku. Pierwszym jest *Zantologizowany*:

Zantologizowany
w Alei Zasłużonych.

Utwór ten opiera się na chwycie polegającym na grze skojarzeń i znaczeń poszczególnych wyrazów. Najlepiej przedstawiają się one w ciągach asocjacyjnych: antologia – zbiór ważnych

²¹ W. Szkłowski, op. cit., s. 22.

²² E. Pasewicz, op. cit., s. 7.

²³ W. Szkłowski, op. cit., s. 28.

²⁴ W. Żyrmunski, op. cit., s. 54.

tekstów, ważny – zasłużony, aleja – ważna ulica, droga, ścieżka; aleja zasłużonych – ścieżka prowadząca między grobami osób zasłużonych, zantologizować w alei zasłużonych – uśmiercić realny odbiór twórczości danego autora poprzez umieszczenie go w literackim Parnasie. Forma – dwuwersowa (jeśli tytuł uznać jednocześnie za część tekstu), aforystyczna, dążąca do umieszczenia maksimum treści w minimum słów – prowokuje do zadania pytania o literackość. Należy przypomnieć słowa Tynianowa o tym, że coraz trudniej sformułować sztywną definicję literatury²⁵, które zacytowałem już przy okazji analizy fragmentu *Do szpiku kości* Krzysztofa Jaworskiego. Nasuwa się też inne spostrzeżenie: przyjąwszy założenie, iż zacytowane zdanie ma charakter tekstu literackiego, do jakiego rodzaju, gatunku należy przypisać utwór *Zantologizowany*? Tynianow przychodzi z pomocą ponownie – wedle jego koncepcji istnieją trzy, hierarchicznie ułożone poziomy twórczości słownej: piśmiennictwo, literatura, poezja²⁶.

W przypadku tekstu bazującego na grze słów formalizm zdaje się nie posiadać odpowiednich kompetencji do dogłębnej analizy, umożliwiała jednak szkicowe i schematyczne określenie metody tworzenia tekstu:

Obrazy są „niczyje” – „Boże”. Im bardziej poznajemy epokę, tym więcej przekonujemy się, że obrazy, które uważaliśmy za wytwór danego poety, zostały przezeń zaczerpnięte od innych i do tego niemalże zupełnie nie zmienione²⁷.

Wprawdzie Zadura nie operuje obrazami w taki sposób, który charakterystyczny był dla antagonistów formalizmu rosyjskiego, lecz używa analogicznych wobec obrazów ciągów skojarzeń zakorzenionych w kulturze. Parafrazując tezę znanego artykułu Eichenbauma o Majakowskim²⁸, można powiedzieć, że twórczość Zadury wiąże się z działaniem gongu w orkiestrze – wyprowadza on z dotychczasowych torów nasze myślenie (słyszenie), wskazując na nową przestrzeń interpretacyjną

²⁵ Por. J. Tynianow, op. cit., s. 133.

²⁶ Ibidem, s. 131.

²⁷ W. Szklowski, op. cit., s. 12.

²⁸ B. Eichenbaum, *Głos trąby* [w:] idem, *Szkice o prozie...*, ss. 209–217.

(muzyczna). Innym tekstem Zadury, do którego odnieść można słowa Tynianowa, mówiącego o możliwości stosowania starych chwytów w nowym sensie konstrukcyjnym²⁹, jest *Sztuczna szczeka*:

Sztuczna szczeka
jak zepsuta zęby
ze zdań wypadają wyrazy.

Tu również posługuje się Zadura ciągiem skojarzeń, tym razem następującym: zepsute zęby – wypadają bądź wypadną ze szczęki – konieczna jest sztuczna szczeka. Ten tekst zdaje się także manifestować aktualny poetycki światopogląd autora: pisanie oddaje stan języka, zęby się niszczą podobnie jak słowa, to słowa są zębami, kłami języka³⁰, który aktualnie ma się (nie)źle – to znaczy ciągle jest użytecznym narzędziem dla tekstów poetyckich, jednak ulega degradacji, co nie przeszkadza w układaniu literatury. „Jak sztuka jest formowaniem samowystarczalnego materiału poglądowych pojęć, jak muzyka jest formowaniem samowystarczalnego materiału dźwiękowego [...] tak poezja jest formowaniem samowystarczalnego, »samorodnego« [...] słowa”³¹ – tak Jakobson pisze o samodzielności słowa (poetyckiego). Odcina to jednoznacznie możliwość (jeśli pozostaną przy pierwotnym zamierzeniu) – przetestowania możliwości teorii formalistycznej, odwołania do okoliczności zewnętrznych, pozatekstowych. W tym samym tekście Jakobsona, to jest w *Problemach poetyki*, znajdziemy jednak pewną aluzję, niedosłowny komunikat:

Pisać puszkiniowskie wiersze jest dziś tak łatwo jak fałszować kierunki³² [...]. Forma egzystuje dla nas tylko dopóty, dopóki odczuwamy ją z trudem pojmujemy ją, dopóki odczuwamy oporność materiału, póki jesteśmy niepewni: czy to jest proza, czy też wiersz, póki nas „bola szczęki” [...]”³³.

²⁹ J. Tynianow, op. cit. s. 135.

³⁰ Ł. Saturczak, B. Zadura, *Kawa i papierosy*, „Lampa” 2014, nr 9–10, ss. 34–37.

³¹ R. Jakobson, *Problemy poetyki* [w:] *Teoria badań literackich...*, s. 39.

³² Za wyjaśnieniem Jakobsona: kierunki są to banknoty wydawane w czasie rządów Kiereńskiego w 1917 roku.

³³ R. Jakobson, op. cit., ss. 33–34.

Drugie zdanie przytoczonego powyżej cytatu jest jakby wskazaniem na możliwość pisania tekstów wymykających się jednoznacznym klasyfikacjom, swoistą asygnatą na wprowadzenie do dyskursu literackiego języka takiego, jak ten Zadury. Pierwsze zaś z przytoczonych stwierdzeń Jakobsona, bardziej (nie)oczywiste, jest pozornie stwierdzeniem faktu – napisanie puşkinowskiego wiersza w dzisiejszych czasach jest proste. Pod tym stwierdzeniem kryje się jednak pytanie: czy łatwość tworzenia – a może i odbioru – tekstu przez jemu współczesnych jest wyznacznikiem jego gorszej jakości, niższej pozycji w hierarchii? Formaliści odpowiadają w sposób niewartościujący, aczkolwiek elementy oceniające zawarte są w swoistym darwinizmie formalnym³⁴, zasygnalizowanym w cytowanych powyżej słowach o istnieniu formy.

Próbując zebrać spostrzeżenia, zadane pytanie i próby odpowiedzi na nie, napotykam na liczne problemy. Moim założeniem było sprawdzenie używalności narzędzi formalizmu rosyjskiego na przykładzie tekstów z literatury najnowszej. Twierdzenia formalistów pomagają w interpretacji poszczególnych fragmentów tomu *Do szpiku kości* Jaworskiego – poczynając od tytułu, a na swoistym posłowniu kończąc; egzamin zdały szczególnie dobrze twierdzenia Żyrmuńskiego o skokowej ewolucji gatunków oraz jego podejście do problematyki starzenia się chwytów. Pomocne w analizie stało się również spostrzeżenie Tynianowa o procesie wewnątrzliterackim, którego dążeniem jest zatarcie granic pomiędzy literaturą a nieliteraturą. Formalizm rosyjski raczej nie wytworzył jednak tekstów o wysokim charakterze emocjonalności lub odnoszących się do wielu symboli czy rejestrów kultury w stosunkowo niewielkiej przestrzeni tekstowej. Oczywiście można przywołać słynny *Głos trąby* – wyśmienitą, skondensowaną diagnozę ogólnej idei przyświecającej poetyce Majakowskiego autorstwa Eichenbauma – lub szkice takie jak *Proza Lermontowa* czy *Anna Achmatowa (próba analizy)*, lecz są one jedynie wskazówką dotyczącą możliwości wytworzenia ogólnego zarysu interpretacyjnego tekstów danego autora w oparciu o metodę formalistyczną.

³⁴ Zamierzona wieloznaczność.

W przypadku liryku Pasewicza spostrzeżenia formalistów stały się pomocne do odczytania problemu realności czy mitologizacji zwykłego obrazu, przestrzeni, która cechuje lirykę tego autora. Twierdzenie o utrudnionym, konstrukcyjnym charakterze mowy poetyckiej zdaje się patronować *Egzotycznej rybce z akwarium w Cafe 2000*.

Ostatnimi tekstami, które poddałem eksperymentalnemu badaniu, były *Zantologizowany* oraz *Sztuczna szczeka* Zadury. Przy analizie powyższych utworów skupiłem się głównie na problematyce literackości, którą oba poruszają. Zauważyć można, iż poza określeniem literackości formalizm nie daje wskazówek do analizy tekstów, można jedynie, przez analogię do tekstu Eichenbauma o Majakowskim, wnioskować (jeśli, zgodnie z założeniem tej pracy, metody o twierdzenia formalizmu są bazą dla analizy tekstów, a rejestry, które zdają się być przez nie zignorowane bądź niedostrzegane, są zaznaczane w krytyce danego rozwiązania), że *Sztuczna szczeka* i *Zantologizowany* są reakcjami na zachodzące zmiany i symbolem tychże, rodzajem nowego (nie)patosu pojedynczych dźwięków – zdarzeń w muzyce języka.

Przedstawiwszy przebieg eksperymentu, chciałbym wymienić jego efekty. Moim zdaniem spostrzeżenia formalistów są do dzisiaj przydatne w odczytywaniu niektórych warstw tekstów literackich, aczkolwiek niektóre z nich są nader pragmatyczne (na przykład poglądy Tynianowa na wykrywanie literackości), inne z kolei nie przetrwały w konfrontacji z tekstami literatury najnowszej. Moją przestrzeń badań celowo ograniczyłem do tekstów teoretycznych nie będących radykalnie „prestrukturalistycznymi”, gdyż dokonania strukturalizmu są przedmiotem szerszej debaty. Moją uwagę skupiłem na tych, które programując założenia formalistyczne, jednocześnie pozwalają spojrzeć na „dziecięcą chorobę strukturalizmu” (odwołując się do słów Jakobsona³⁵) nie jako na byt ułomny, ale jak na niesforne-go urwisa, któremu nie pozwolono dorosnąć.

³⁵ Por. R. Jakobson, *Rieplika*, „Slovo a Slovenost” 1935, nr 1, s. 139.

Bibliografia

- Eichenbaum B., *Teoria metody formalnej* [w:] idem, *Szkice o prozie i poezji*, tłum. L. Pszczołowska, Warszawa 1973.
- Eichenbaum B., *Głos trąby* [w:] idem, *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973.
- Eco U., *Pomiędzy autorem a tekstem* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.
- Jakobson R., *Problemy poetyki* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Jaworski K., *Do szpiku kości*, Wrocław 2013.
- Majakowski W., *Z poematu „Obłok w spodniach”*. Z części II [w:] idem, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1949.
- Markowski M. P., *Formalizm rosyjski* [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2009.
- Pasewicz E., *Dolna Wilda*, Łódź 2002.
- Saturczak Ł., Zadura B., *Kawa i papierosy*, „Lampa” 2014, nr 9–10.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt* [w:] *Teorie badań literackich za granicą*, t. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Tynianow J., *Fakt literacki* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Żyrmunski W., *Wstęp do poetyki* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.

Summary

The article shows ‘laboratory’ method of interpreting modern poetry by ‘set of tools’ designed by Russian formalism. I showed a few examples of practical application of methods which were available in the second and third decade of XX century. I used these texts as examples: *Do szpiku kości* by K. Jaworski, *Dolna Wilda* by E. Pasewicz and two poems (*Zantologizowany*, *Sztuczna szczęka*) by B. Zadura. In conclusion, I showed that formalism is useful in interpreting modern poetry, but it does not allow to identify the external – social, cultural, gender, racial etc. context.

Łukasz Żurek

Uniwersytet Warszawski

Ku innemu poststrukturalizmowi. Literaturoznawstwo według Stefana Szymbutki

Zaczną od sytuacji pozornie niezwiązanej z głównym bohaterem referatu, Stefanem Szymbutką, ale wprowadzającej zagadnienie centralne dla jego tekstów. W pierwszym ubiegłorocznym numerze „Tekstów Drugich” ukazał się artykuł Jana Sowy *Humanistyka płaskiego świata*, będący w mniejszym stopniu recenzją książki *Polityka wrażliwości*, a w znacznie większym krytyką perspektywy przyjmowanej przez jej autora, czyli Michała Pawła Markowskiego. Podstawowy zarzut Sowy streszcza się w następującym cytacie:

[poststrukturalistyka] będzie przede wszystkim poszukiwała [...] miejsca [badanego tekstu] w sieci innych tekstów, a więc eksplorowała wymiar intertekstualności. [...] Mówiąc językiem psychoanalitycznym, poststrukturalistyka żyje w przekonaniu, że świat ma tylko dwa wymiary: Symboliczny i Wyobraźniowy, poza którymi nie ukrywa się żadne Realne. Dlatego [...] świat [humanistyki poststrukturalistycznej] jest płaski. [...] nie jest to adekwatna reprezentacja rzeczywistości społeczno-kulturowej [przyp. – Ł. Ż.]¹.

¹ J. Sowa, *Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 194.

Sowa korzysta tutaj z dominującej we współczesnej humanistyce wykładni Lacanowskich porządków, rozpropagowanej przez tak zwaną Szkołę Słoweńską i jej najbardziej wpływowego przedstawiciela, Slavoję Žižka. Przeciwstawia się w niej mocno tradycję francuskiego poststrukturalizmu, zamkniętego na to, co poza znakiem, dziełu Lacana, a zwłaszcza kategorii Realnego. Dalsza krytyka jest konsekwencją takiego rozumienia Realnego: humanistyce Markowskiego dostaje się za promowanie wielości dyskursów, czyli (w wykładni Sowy) za późnokapitalistyczną logikę nadmiaru² i symulowanie głębi wywodu za pomocą odwołań do problematyki egzystencji³.

W niniejszym artykule nie ma miejsca na rozbudowaną polemikę z poglądami Sowy, zasygnalizuję ją tylko w przypisie⁴. Ważne jest co innego: utożsamienie przez Sowę tradycji poststrukturalistycznej (nie wspominając o strukturalistycznej) z wyparciem Realnego i przeciwstawienie jej wyrosłej z psychoanalizy teorii krytycznej, otwartej na „prawdę”. Opozycja ta nie jest nowością w humanistyce: jej źródeł możemy upatrywać w pierwszych, założycielskich dla *critical theory* wypowiedziach

² Ibidem, s. 196.

³ Ibidem, s. 197.

⁴ Krytyka poststrukturalistycznej tezy o tekstowym/znakowym/językowym charakterze rzeczywistości i płynących z niej konsekwencji paninterpretacjonizmu służy nie tyle atakowi na Markowskiego, ile zamknięciu dzieła Lacana w tym, jak odczytuje je Žižek. Dla Sowy nie istnieje problem tekstowości samych tekstów Lacana, ich idiomatyczności graniczącej z niekomunikatywnością (dość wspomnieć boje, jakie toczył Tadeuszu Komendant przy tłumaczeniu *Kanta Sadem*). Słowem – zatarty zostaje problem wykładni: „Lacan” w artykule Sowy to skrót dla „Lacana w odczytaniu Szkoły Słoweńskiej”, ale tę kwestię krakowski badacz woli przemilczeć. Gdy jednak pojawia się ona *explicite*, jasne staje się to, dlaczego Sowa niewiele o niej mówi: „[...] Markowski dołączył do swojego łańcucha kolejne znaczące – psychoanalizę Lacanowską, nie biorąc jednak w ogóle pod uwagę, że jej pozycja we współczesnej humanistyce, pozycja wywalczona w dużej mierze w imię Realnego przez Szkołę Słoweńską (Žižek, Dolar, Zupančič, Salecl) [...]” – ibidem, s. 197. „W imię Realnego” znaczy tutaj tyle, co „w imię Sprawiedliwości (dziejowej, klasowej, społecznej)”. Takie ustawienie swojego głosu zawsze kończy jakiegokolwiek niuansowanie myśli, skoro każdemu kontrodczytaniu Lacana można dopisać fałszywą świadomość lub „odroczenie spotkania z Realnym” – ibidem, s. 195.

dziach z końca lat 80., na przykład w książce *The World, The Text, and The Critic* Edwarda Saïda lub *A World of Difference* Barbary Johnson. Z kolei głębsze spojrzenie wstecz każe nam widzieć jej prapoczątki u zarania XX-wiecznego literaturoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego, w sporze między „zakorzenioną w formalizmie” orientacją niezaangażowanych i orientacją „emancypacyjnie »zaangażowaną«”⁵.

Opisany podział nurtów współczesnej humanistyki jest jednak możliwy do utrzymania o tyle, o ile pozostaniemy na poziomie ogólnych stwierdzeń o abstrakcyjnych, apolitycznych „teoretykach” zamkniętych w bibliotece i zaangażowanych w problemy społeczno-polityczne „teoretykach praktykach”. Znika nam wtedy z oczu osobliwość tych stanowisk badawczych, które trudno utożsamić z jednym rozpoznawalnym nurtem teoretycznym lub światopoglądowym. Do tej grupy należy według mnie literaturoznawstwo, które uprawiał Stefan Szymutko, łączące w sobie wpływy strukturalizmu środkowoeuropejskiego, zachodniego poststrukturalizmu oraz XX-wiecznej filozofii. Na podstawie książek⁶ oraz tekstów rozproszonych⁷ Szymutki postaram się zrekonstruować, jak badacz postrzegał kategorie historii oraz „rzeczywistości”, dzięki czemu opiszę pokrótce metodologię autora. Zastanowię się również nad tym, jakie miejsce badacz wyznaczał wspomnianym kategoriom w dyskursie zarówno filozoficznym, jak i literaturoznawczym.

Punktem wyjścia literaturoznawczej drogi, którą obrał Szymutko, było spotkanie z dziełem Teodora Parnickiego. Za temat swojej pierwszej książki, *Zrozumieć Parnickiego*, Szymutko obrał wszak jedną z najważniejszych powieści pisarza, czyli *Koniec „Zgody Narodów”*. Wypracowane w tej pozycji poglądy metodologiczne oraz filozoficzne będą towarzyszyły Szymutce do jego

⁵ D. Ulicka, *Obrona teorii*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 177.

⁶ S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, Katowice 1992; S. Szymutko, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998. W dalszej części artykułu podawane będą jedynie numery stron z przywoływanych pozycji, przy czym pierwsza z książek oznaczana będzie dalej jako „ZP”, druga zaś jako „RJZL”.

⁷ Idem, *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*, Katowice 2013.

ostatnich prac. Tytuł książki sugeruje powiązania z topiką hermeneutyki, potwierdzają to deklaracje Szymutki ze wstępu do pracy, gdzie pisze on o zamiarze przekształcenia niezrozumiałości w zrozumiałość. Jak zaznacza śląski badacz, „Tylko dzieło zrozumiałe może być podstawą głębokiego przeżycia czytelniczego” (ZP, s. 8). Zadanie zrozumienia powieści nie oznacza jednak, że Szymutko chce zamknąć ją w prostych, syntetyzujących interpretacjach, wpisujących *Koniec „Zgody Narodów”* w kontekst całości pisarstwa Parnickiego bez dokładnej analizy samego utworu. Badacz na samym początku deklaruje rezygnację z syntezy na rzecz dogłębnej analizy powieści (ZP, s. 7). Pod koniec wstępu jeszcze raz porusza temat założeń swojej pracy:

Główną dotychczasową pomyłką parnickologów było dążenie do uchylecia wielości i złożoności, do przedstawiania ich jako pozorów pewnej istoty. Tymczasem nie ma takiej istoty: wielość i złożoność są same w sobie istotą. Dlatego, zamiast je uchylać, trzeba odtworzyć ich anatomię, wydzielić czynniki prostsze, określić ich funkcję i znaczenie. (ZP, s. 9)

W powyższym cytacie łączy się według mnie kilka teoretycznoliterackich inspiracji Szymutki. Jest to przede wszystkim odwołanie hermeneutyki jako ścieżki interpretacyjnej dążącej do „uchylecia wielości i złożoności” pojedynczego dzieła na rzecz hermeneutyki nastawionej dekonstrukcyjnie, akceptującej to, że „horyzontu [sensu] nigdy [...] nie osiągamy”⁸. Autor będzie

⁸ J. Grondin, *Hans-Georg Gadamer. Biografia*, tłum. J. Wilk, Wrocław 2007, s. 334. Autor biografii właśnie w ten sposób podsumowuje wspólną myśl, która połączyła Derridę i Gadamera przy ich drugim paryskim spotkaniu 17 listopada 1993 r. Dalej na tej samej stronie pisze tak: „Derridzie wydawało się to trafić do przekonania, bo zaczął okazywać większe rozumienie hermeneutyki. [...] Gadamer nigdy przecież w swej uniwersalnej hermeneutyce nie twierdził, że potrafimy wszystko zrozumieć, lecz że jesteśmy co najwyżej istotami, które próbują rozumieć i często przy tym ponoszą klęskę [...]. Atak Derridy [z 1983 r.] skłonił go [Gadamera] [...] do precyzji, [...] do rewizji własnego rozumienia. U późnego Gadamera rozumienie nie pojawia się już jako [...] przyswojenie sobie Innego, lecz jako uznanie, że Inny, również wbrew mnie, może mieć rację”. W polskim literaturoznawstwie na głębokie pokrewieństwo między hermeneutyką Gadamerowską a Derridiańską dekonstrukcją wskazał po raz pierwszy Kazimierz Bartoszyński. Zdaniem badacza obu myślicielom bliskie było rozumienie pojęcia lektury jako zwrotnej relacji między tekstem

staral się zatem odtworzyć to, w jaki sposób Parnicki skonstruował „wielkość i złożoność” swojej powieści – tutaj przydadzą mu się z kolei narzędzia strukturalistyczne⁹.

Opisana we wstępie do *Zrozumieć Parnickiego* strategia lekturowa, związana z koniecznością drobiazgowej analizy *Końca „Zgody Narodów”* na poziomie pojedynczych słów, jest konsekwencją filozofii historii, którą Szymutko wyczytał z powieści¹⁰. Parnicki w odczytaniu badacza to sceptyk, twierdzący, że dzieje jako takie są pozbawione organizującego je centrum czy też logosu (religijnego, naukowego, historiozoficznego) i stanowią strumień zdarzeniowości pozbawiony początku i końca. Nawet tak poróżnione centrum jak „strumień zdarzeniowości” jest już śladem: zdarzeniowość tworzą systemy językowe, religijne, polityczne, kulturowe same będące efektem konfliktu lub dialogu międzykulturowego. Zdaniem Szymutki tak ujęta dziejowość wchodzi do tekstów historycznych z konieczności zdekompletowana i spłycona. Właśnie dlatego powieść Parnickiego – jako próba oddania doświadczenia zdarzeniowości – „[...] jest [...] maksymalnym skrótem tego, co może i powinno być powiedziane” (ZP, s. 37), synekdochą nieskończonej zdarzeniowości. Podstawową operacją, którą musi wykonać czytelnik powieści

czytany i tekstem czytającym oraz negatywna „postawa wobec tradycji zachodniej metafizyki” – K. Bartoszyński, *Hermeneutyka a dekonstrukcja* [w:] H. G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998, ss. 16–18. Ostatnimi czasy również Michał Paweł Markowski pisał o wspólnocie projektów Derridy i Gadamera – por. M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, ss. 237–239, 389–394.

⁹ W przypisach pojawiają się m.in. odnośniki do: *Semantyki wypowiedzi narracyjnej* Janusza Sławińskiego, *Relacji osobowych w literackiej komunikacji* Aleksandry Okopień-Sławińskiej, *Problemu konstrukcji czasu w utworach epickich* Kazimierza Bartoszyńskiego, *Structuralist Poetics* Jonathana Cullera oraz do *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* i *S/Z* Rolanda Barthes’a.

¹⁰ „Odpowiedź” wiąże się tutaj z „odpowiedzialnością” za pokazanie jedyności dzieła literackiego, o którym się pisze. Pomimo różnic, widać tutaj pokrewieństwo między Szymutką a etyką interpretacji Derridy – por. J. Derrida, *Przed Prawem*, tłum. J. Gutorow [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007; A. Burzyńska, *Krajobraz po dekonstrukcji*, „Ruch Literacki” 1995, z. 1.

Parnickiego, jest rekonstrukcja tekstu historii, wskazywanego jedynie przez tekst utworu.

Rozróżnienie na tekst utworu i tekst historii bynajmniej nie prowadzi Szymutki do stwierdzenia, że *Koniec „Zgody Narodów”* jest powieścią historyczną, podczas lektury której wystarczy dowiedzieć się czegoś o tle epoki, aby treść dzieła stała się w pełni zrozumiała. Wspomniana para pojęć służy badaczowi do wykazania problemów, które napotyka czytelnik podczas lektury: wielopiętrowość intryg, ilość marginalnych detali oraz osobliwość języka utworu uniemożliwiają stabilne syntetyzowanie wielkich figur semantycznych, a co za tym idzie: ich bezproblemową funkcjonalizację. „Ekonomia opowiadania”, oparta na koncepcji dziejów pozbawionych logosu, według Szymutki „utraciła” u Parnickiego „jasne i proste zasady eliminacji”, przez co marginalne elementy utworu okazują się często ważniejsze od głównych wątków (ZP, s. 58). Tekst utworu Parnickiego jest bowiem przestrzenią literackiej semiozy, w której konieczny jest „przekład znaku na znak”, ciągiem „otwierających się możliwości” będących podstawą dla dalszej semiozy¹¹. Zdawanie raportów z bezsilności interpretacyjnej to jeden ze stałych elementów tekstów Szymutki – dość wspomnieć zakończenie jednego z artykułów:

Chcecie Państwo czytać Parnickiego? Czytajcie, jestem za, sam najchętniej nie robiłbym niczego innego. Nie mówcie tylko, że nie pokazałem wam, co was czeka¹².

W *Zrozumieć Parnickiego* często znajdujemy za to podobne uwagi, jak ta: „Byłoby objawem hipokryzji ukrywać, że [...] [lektura *Końca „Zgody Narodów”*] wiąże się również z trudem,

¹¹ W. Kalaga, *Semioza literacka* [w:] *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1985, s. 23. Śląska semiotyka literacka z kręgu seminarium Er(r)go, gdzie podczas spotkań prace Charlesa Sandersa Peirce'a były odczytywane m.in. w kontekście dekonstrukcji, jest ważnym tłem dla Szymutkowej koncepcji nieograniczonej semiozy tekstu historii. Por. T. Rachwał, *Poza „znakiem”* [w:] *Znak i semioza...*; K. Bytomska, W. Kalaga, „Er(r)go” *sum* [on-line:] <http://gazeta.us.edu.pl/node/225131> [23.01.2015].

¹² S. Szymutko, *Na czym utknąłem? Pokaz bezradnej lektury „Słowa i ciała”* [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*, s. 93.

znieczierpliwieniem i zmęczeniem” (ZP, s. 41). Czy zatem Szymutko, podążywszy za podejściem dekonstrukcyjnym, poprzestaje na wskazaniu tego, jak u Parnickiego znaczenia wzajemnie znoszą się i różnicują?

Odpowiedź musi być przecząca. Szymutko stanowczo sprzeciwia się koncepcji lektury jako zdawania raportu z aporii. Zawsze będzie bowiem bronił tego, co nazywał „drobiazgową, morderczą, »mikrofizyczną«” analizą (ZP, s. 7)¹³. Gęstość analizy nie prowadzi Szymutki do przełamania języka strukturalizmu, lecz do komplikacji przedmiotu badań. Prawdziwie rzetelny i sprawiedliwy stosunek do dzieła literackiego nie ogranicza się ani do badania mechanizmów tworzących sens dzieła, ani do wykazywania, jak bardzo owe sensy nie są ostateczne (choć oba podejścia są dla Szymutki dopuszczalne). Filozoficzna podstawa tej „interpretacji mimo wszystko” wynika z wnikliwego przemyślenia problematyki bytu zarysowanej u Parnickiego i przeniesienia jej na grunt lektury pism Jacques’a Derridy oraz Janusza Sławińskiego. Przejdźmy najpierw do opisanego tego, jakie miejsce w tekstach Szymutki zajmują Derrida oraz XX-wieczna filozofia w ogóle. Dopiero po przejściu tej drogi będziemy mogli stwierdzić, kim dla Szymutki był Sławiński.

Najobszerniej o Derridzie Szymutko wypowiedział się w rozdziale wstępnym swojej książki *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Przyjrzyjmy się temu tekstowi uważnie, można bowiem zaobserwować w nim element kluczowy dla zrozumienia poetyki pism Szymutki. Derrida pojawia się tu w dwóch rolach: jako partner literaturoznawstwa, które śląski badacz ceni, i jako jego wróg. W pierwszym przypadku autor *O gramatologii* jest odczytywany podobnie jak przez Christophera Norrisa, amerykańskiego filozofa, wpisującego Derridiańską dekonstrukcję w nurt filozofii nowoczesnej, w niedokończony projekt modernizmu¹⁴. Rozpoznanie z kręgu prac samego Derridy są zatem

¹³ Warta przemyślenia jest relacja między Szymutkową analizą „mikrofizyczną” a Foucaultowską „mikrofizyką władzy” – por. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, ss. 32–33.

¹⁴ Por. Ch. Norris, *Limited Think: how not to read Derrida* [w:] idem, *What’s*

dla Szymutki rodzajem literaturoznawczej świadomości krytycznej, niemożliwej do zignorowania we współczesnej humanistyce. Śląski badacz podkreślał ponadto, że dyskursy dekonstrukcyjne „muszą mieszkać w strukturach, które burzą”¹⁵, że porzucenie języka tradycji strukturalistycznej jest wyrazem naiwności poznawczej (skądinąd tezy te pochodzą z takich tekstów Derridy, jak *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* czy *Cogito i „Historia Szaleństwa”*)¹⁶. Przy opisie Derridiańskiego projektu Szymutko szczególnie mocno akcentuje nakierowanie uwagi filozofa na zewnątrz, na – jak pisze – „ocalenie [...] »innego« rzeczywistego [...] (wśród) językowości referencji”:

Derrida za głupie uważa posądzanie go o preferowanie literatury, zawieszającej referencję – literatury o literackości. Interesują go natomiast dzieła (a to coś zupełnie innego niż literatura o literackości), które problematyzują swą literackość; które nie są „już po prostu lub tylko literackie” (RJZL, ss. 10–11).

Nieprzypadkowo Szymutko przywołuje w powyższym fragmencie cytaty z przeprowadzonego z Derridą przez Dereka Attridge’a wywiadu, w którym francuski filozof krytykował komunały przypisywane mu zarówno przez jego wrogów, jak i zwolenników (w tym między innymi utożsamienie dekonstrukcji z określonym stanowiskiem badawczym i zestawem pojęć)¹⁷. Śląski literaturoznawca docenia więc w tekstach Derridy to, co często u niego pomijano: najmocniej pokazuje to fragment innego eseju, w którym Szymutko stwierdza, że „ci,

Wrong With Postmodernism?: Critical Theory and the Ends of Philosophy, Baltimore 1990, ss. 134–164.

¹⁵ S. Szymutko, *Wokół „Tekstów i Tekstów” Janusza Sławińskiego* [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*, s. 130.

¹⁶ „Nieprzekraczalna, nieusuwalna, imperialna potęga porządku rozumu [...] polega na tym, że przeciwstawić rozumowi można tylko rozum, że zaprzeczać mu można tylko w jego obrębie, bo zostawia nam, na swoim polu, tylko możliwość wybiegów do strategemów bądź do strategii” – J. Derrida, *Cogito i „Historia szaleństwa”*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, ss. 159–160.

¹⁷ Por. J. Derrida, D. Attridge, *„This Strange Institution Called Literature”. An Interview with Jacques Derrida*, trans. G. Bennington and R. Bowlby [w:] J. Derrida, *Acts of Literature*, ed. D. Attridge, London 1991, ss. 50–51.

którzy uprzywilejowują znaczące, *signifiant*, wcale nie są dekonstrukcjonistami, jedynie »logikę reprezentanta przeciwstawiają logice reprezentowanego«¹⁸.

Cytat, dzięki któremu śląski badacz krytykuje pewność siebie „uspokojonego” poststrukturalizmu, pochodzi z *O gramatologii* Derridy¹⁹. Szymutko stara się zatem uczynić z francuskiego filozofa krytyka tych, którzy traktują bezrefleksyjnie i naiwnie tezy o odcięciu języka od rzeczy. Również łączenie myśli Heideggera i Derridy można odebrać jako próbę przechwycenia dorobku francuskiego myśliciela: w następnym akapicie *Semantyki wypowiedzi narracyjnej – problemów ciąg dalszy* Szymutko pisze, że Derridę niepokoi „ta zawsze od-obecniająca się w języku rzeczywistość” i w przypisie wiąże ów niepokój z fragmentem z *Wprowadzenia do metafizyki*²⁰.

Z drugiej strony Derrida uznający, że trudno jest mówić o czymś poprzedzającym język, zdaniem Szymutki osłabia „moc orzekania o rzeczywistości” w literaturze (RJZL, s. 11). Innymi słowy dobre intencje Derridy – „zapętlenie języka i bytu; [...] taki węzeł, którego już nie można rozwiązać”²¹ – według Szymutki i tak skutkują nihilistyczną recepcją jego dzieła, w której unieważnia się jakiegokolwiek wypowiedzi (tak literackie, jak i literaturoznawcze) na temat bytu poza słowami. Znamienny jest tutaj następujący cytat: „zbyt dużo uwagi poświęcamy mechanizmom i prawom języka, zaniedbując jednocześnie refleksję nad tym, co miałyby być [...] wyrażone: nad rzeczywistością” (RJZL, s. 11). Od tego momentu tekst przestaje być opisem stanu badań, relacją o tym, jak rzeczywistość problematyzują Derrida czy Baudrillard²². Otwiera się w nim za to miejsce na

¹⁸ S. Szymutko, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej – problemów ciąg dalszy* [w:] idem, *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice 2006, s. 16.

¹⁹ Por. J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 385.

²⁰ S. Szymutko, *Semantyka...*, s. 17, przyp. 2: „był w jego chwiejności między niebyciem a byciem” – M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 33.

²¹ S. Szymutko, *Semantyka...*, s. 14.

²² Przyjrzenie się tekstom, na które powołuje się Szymutko przy referowaniu poglądów Derridy, Baudrillarda i Lyotarda we wstępie do *Rzeczywistości*

esej, stanowiący wstęp do opisu etyki literatury i literaturoznawstwa. Szymutko przechodzi bowiem do obrony bytu, pojmowanego tutaj za Parnickim i Heideggerem.

Badacz zauważa, że odcięcie słowa od rzeczy odbywa się, paradoksalnie, w imię obrony rzeczywistości, „w sprzecznie wobec metafizyki obecności (by słowo nie mogło uchodzić za rzeczywistość); zapobiegając hipostazowaniu pojęć (logocentryzmowi); troszcząc się o zachowanie ontycznej odrębności bytu” (RJZL, s. 15). Szymutko jest nieufny wobec „pochodu słów w imię rzeczywistości” – według niego jest on *de facto* „ucieczką od rzeczywistości” (RJZL, s. 16), próbą uczynienia z niej współczesnego absolutu, o którym można by wzniośle i estetycznie milczeć. Sam byt natomiast jest twardy, niemożliwy do „zmiękczenia, ułagodzenia i złagodzenia” (RJZL, s. 16):

Niepowątpiewalny, [...] istniejący [...], nieuzasadnialny byt pozostaje zarazem obojętny na intelektualną działalność człowieka – permanentnie ubezskutecznia wysiłki myślowego przyswojenia, oswojenia rzeczywistości [...] Rzeczywistość, której nie można przymusić, która pozostaje obojętna wobec myśli ludzkiej, jednocześnie podporządkowuje ją sobie [...] (RJZL, s. 12).

Powyższy opis można by zestawzić z fragmentami *Czarnego nurtu* Michała Pawła Markowskiego, w których autor ten opisuje doświadczenie lacanowskiego Realnego u Gombrowicza²³. Za analogią między tymi ujęciami przemawiałby również obecny u obu autorów wątek egzystencjalny (tak u Szymutki, jak i u Markowskiego inspirowany pismami Heideggera). O ile jednak u Markowskiego literatura i filozofia funkcjonują na wspólnej płaszczyźnie (to znaczy podobnie różnicują i przetwarzają interpretacyjnie rzeczywistość kulturową)²⁴, o tyle Szymutko stawia między obiema

jako zwątpienia... dużo mówi o tym, kto był dla śląskiego badacza najbardziej interesującym partnerem-przeciwnikiem w dyskusji. Zdecydowanie przeważa Derrida, Szymutko przytacza jednak jego myśli głównie z wywiadów i za omówieniami. Baudrillard pojawia się natomiast tylko jako autor *Procesji symulaków*, Lyotard zaś – *Odpowiedzi na pytanie: co to jest postmodernizm?*.

²³ Por. np. M. P. Markowski, *Dlaczego Lacan* [w:] idem, *Czarny nurt*. (Gombrowicz, świat, literatura), Kraków 2004.

²⁴ Por. np. idem, „Worse and worse boredom”: Gombrowicz, Schulz, and

formami wypowiedzi mocną granicę.

Fragmenty wstępu do *Rzeczywistości jako zwątpienia...*, w których śląski literaturoznawca argumentuje za rozdzieleniem literatury (oraz literaturoznawstwa) i filozofii, są – przynajmniej dla mnie – najciemniejszymi miejscami w całym tekście. Szymutko ostatecznie porzuca tutaj ścisłość pojęciową na rzecz metaforyki odwołującej się do intuicji czytelnika. Najpierw należałoby powiedzieć, czego to oddzielenie nie oznacza: śląski badacz na pewno nie mówi tutaj o niezawisłości literatury wobec dyskursu filozoficznego, o braku wpływu współczesnych problemów epistemologicznych i ontologicznych na kształt literatury. Nie broni również literaturoznawstwa jako domeny uniwersalnego, naukowego rozumu, któremu nie po drodze są abstrakcyjne, nierozwiązywalne pytania filozofii²⁵.

Domena filozofii (zwłaszcza jej dwudziestowiecznej, nieanalitycznej odmiany) to zdaniem Szymutki domena krytyki zastałych sądów – na przykład o związku słowa i rzeczy, o pozajęzykowości doświadczenia, o charakterze percepcji. W jej obrębie możliwe jest zatem dokonanie chociażby Husserlowskiej redukcji fenomenologicznej, czyli „wylączenia naturalnego świata, fizycznego i psychofizycznego” wraz ze „wszelkimi rodzajami twórców kultury”²⁶.

Tak pojmowana filozofia według Szymutki może co prawda wypowiadać się na temat niewyraźności rzeczywistości, ale sama nie potrafi włączyć jej w swój obręb. Tylko literatura ma bowiem możliwość wejścia z rzeczywistością w grę, którą autor określa za Nietzschem jako „tezę etyczną, zobowiązanie wobec

Witkacy on the Intensity of Modern Life, trans. D. Malcolm, „Tekstualia” 2014, nr 1.

²⁵ Skądinąd Henryk Markiewicz, jeden z ostatnich polskich literaturoznawców broniących „naukowości” nauk humanistycznych, w swoich tekstach polemicznych publikowanych na łamach „Tekstów Drugich” i „Odry” optował nie tyle za „paradygmatem pozytywistycznym”, którego czarną legendę podawał zresztą w wątpliwość, ile za narzędziowym, pragmatycznym nastawieniem do nowoczesnych teorii – por. H. Markiewicz, *Jeszcze raz o poetyce, teorii literatury i interpretacji*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4; idem, *Nieemożliwa, ale niezbędna*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1–2; idem, *Odpowiedź na ankietę*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.

²⁶ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologii filozofii. Księga pierwsza*, tłum. D. Gierulanka, tłum. przejrzał R. Ingarden, Warszawa 1975, s. 173.

rzeczywistości [...]” (RJZL, s. 21). Interpretacja fragmentów z dzieł autora *Wiedzy radosnej* przeprowadzona przez Szymutkę przeciwstawia się najbardziej wpływowym współczesnym odczytaniom Nietzschego²⁷. Śląski literaturoznawca podkreśla fakt, że wbrew utrwalonym opiniom na temat niemieckiego filozofa, dostrzegaliśmy przestrzeń dla tego, co „poza interpretacją”: „Ten sam, który uważa iluzję, złudzenie za twórcze [...] zarazem z pasją broni realności, zwłaszcza przed dowolnością, wymysłem (również w interpretacji)” (RJZL, s. 18). Gra z rzeczywistością nie polega zatem na posługiwaniu się w literaturze językiem figuratywnym lub na swobodzie wywodu. Nietzsche w odczytaniu Szymutki to obrońca cnoty rzetelności, bliski Heideggerowskiemu pasterzowi bycia, charakteryzujący się wiernością „wobec rzeczywistego świata, wiernością temu, iż jest on niepowątpiewalny, nieuzasadnialny, istniejący [...] i niewyraźalny” (RJZL, s. 21).

Uznanie braku dostępu do rzeczywistości pozaznakowej łączy się dla śląskiego literaturoznawcy z zakazem ignorowania rzeczywistości przez pisarza/literaturoznawcę, z imperatywem przechowywania zmysłowego doświadczenia świata, które zawsze „wykazuje nieadekwatność i uzurpacje języka” (RJZL, s. 23). Ważny wydaje się w tym miejscu kontekst eseju *Źródło dzieła sztuki* Martina Heideggera, który Szymutko przywołuje w swoim tekście. Według filozofa istotę dzieła sztuki określa odłożenie się, zatrzymanie w nim prawdy bytu, pojmowane jednak nie jako tworzenie estetycznych czy realistycznych przedstawień danych przedmiotów, lecz jako wyjawianie się sposobu bycia bytu²⁸. Śląski badacz jest świadom tego, że od czasu publikacji tekstu Heideggera, czyli od 1936 r., relacja między językiem a rzeczywistością obrosła w wiele krytycznych komentarzy i skomplikowała się (Szymutko opisuje tę sytuację w pierwszej części tekstu). Pomimo tego literatura, aby nie stać się „poronio-

²⁷ Mówię tutaj o interpretacjach wyrastających z – wywodzącego się z powojennej Francji – swoistego renesansu recepcji Nietzschego, który zapoczątkował Gilles Deleuze w książce *Nietzsche i filozofia* z 1962 roku. Na gruncie polskim przykładem takiej interpretacji jest monografia *Nietzsche. Filozofia interpretacji* Michała Pawła Markowskiego.

²⁸ Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki* [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, ss. 22–23, 25.

nym płodem filozofii”, musi ponawiać niezrozumiały i niemożliwy zwrot ku rzeczywistości (RJZL, s. 26)²⁹. Tylko dzięki temu literatura zdaniem Szymutki „jeszcze jest”. Dlatego też w tekście o znamienym tytule *Parnicki – ostatni pisarz bytu* śląski literaturoznawca argumentuje za tym, że „Parnicki rozwiązywał dylematy postmodernistyczne już w latach pięćdziesiątych”, pisarz szukał bowiem drogi wyjścia z tezy o tekstowości świata³⁰. Anachronizm usprawiedliwiony jest przez wspólnotę pytań, które zadają tak filozofia, jak i literatura, a domniemana wyższość Parnickiego nad Derridą tłumaczy się otwarciem się na bycie bytu, do którego tylko literatura jest zdolna.

W odniesieniu do pracy literaturoznawczej konsekwencjami powyższych tez jest nieustanny „sprawdzian rzetelności”, jakiego musi dokonywać badacz na swoim odczytaniu (widoczne jest to w opisywanym już *Zrozumieć Parnickiego*). Ów sprawdzian nie prowadzi jednak nigdy w pismach Szymutki do zakończenia interpretacji, nie jest również sposobem na zażegnanie problemu rzeczywistości. Prawdziwe wyzwania otwierają się przed czytelnikiem fachowcem, który w logicznym, rzetelnym wywodzie zbliży się do momentu zwątpienia w sens swojego odczytania i literaturoznawstwa w ogóle, wejdzie w „grę z niemożliwym, grę ze śmiercią”, jak o przejawianiu się rzeczywistości w literaturze pisze Szymutko (RJZL, ss. 26, 29).

Idealem literaturoznawcy, który zdaniem Szymutki wpuścił do swoich tekstów element zwątpienia, lecz mu się nie poddał, był Janusz Sławiński. Śląski badacz odczytuje warszawskiego strukturalistę podobnie jak Parnickiego – jako tego, kto dowartościowywał komplikację przedmiotu badań, wyciągnął radykalne konsekwencje z językowości rzeczywistości i mierzył się z bezładem świata literatury. Szymutko tworzy zatem

²⁹ W silnym przekonaniu Szymutki co do uniwersalnego wymiaru literatury pobrzmiewa właśnie Heideggerowska myśl o przewodze poczucia lub nastroju otwartego na bycie nad „wszelkim rozumem, który – przechodząc tymczasem w ratio – został racjonalnie zdeinterpretowany” – ibidem, s. 13. Por. fragment z *Rzeczywistości jako zwątpienia...*, w którym Szymutko pisze o „nastawieniu naturalnym” (RJZL, s. 27).

³⁰ S. Szymutko, *Parnicki – ostatni pisarz bytu* [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*, s. 30.

narrację o egzystencjalnym wymiarze działalności strukturalisty, któremu „tradycyjna sytuacja literaturoznawstwa zaczyna się chwiać”³¹. Szuka świadectw zetknięcia się Sławińskiego z niezbornością rzeczywistości przede wszystkim w artykułach ze zbioru *Teksty i teksty*, w których strukturalista „rezygnuje z przywilejów katedry”, „szuka sensu oraz celu działalności badawczej”³². Podobnie jak u Parnickiego, Szymutko odnajduje w tekstach Sławińskiego niepokoję wywołane przez kondycję ponowoczesną i próbę poradzenia sobie z nimi:

Strukturalista, dojrzewający w czasach, kiedy możliwości językoznawstwa wydawały się nieograniczone [...] teraz [...] dostrzega konieczność odrzucenia pokusy totalizmu [...], mówi wiele o ograniczeniach języka (uwięzieniu w tekstowości) i, choć pamięta, iż wypowiedź jest jedynie referencjalna, usiłuje ją ponownie otworzyć na rzeczywistość pozajęzykową³³.

Szymutko podkreślał również osobliwą wspólnotę problemów łączącą Sławińskiego i Derridę³⁴ oraz to, że pomimo swojego strukturalistycznego rodowodu badawczego, autor *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* nie jest przez ten język więziony³⁵. Sławiński jest również postacią, dzięki której Szymutko opisał różnicę między swoim rozumieniem czytania literatury a ponowoczesną proliferacją literaturoznawczych dyskursów. Temat ten pojawia się pod koniec eseju *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”*. Szymutko wprowadza tam rozróżnienie na interpretatora i ob-

³¹ Idem, *Bycie humanistą. O artykułach Janusza Sławińskiego w „Tekstach” (1972–1981)*, [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*, s. 127.

³² Ibidem, s. 127. Na następnej stronie Szymutko pisze tak: „Humanistyka nie może w czasach relatywizmu i zasady nieoznaczoności twierdzić, że opiera się na niewzruszonych odwiecznych ideach. Sławiński – jeden z nielicznych – oparł się rozpaczliwej modzie pokazywania kryzysu humanistyki okrzykami na jej cześć”.

³³ Idem, *Wokół „Tekstów i tekstów” Janusza Sławińskiego* [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*, ss. 129–130.

³⁴ Por. idem, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej – problemów ciąg dalszy* [w:] idem, *Przeciw marzeniu?...*, ss. 15–17.

³⁵ Idem, *Po co literatura jeszcze jest?* [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*, s. 148.

jaśniacza. Ten pierwszy traktuje dzieło literackie jako narzędzie, nie broni jego „spoczywania w sobie”³⁶. Przede wszystkim stara się „zawładnąć utworem” (także politycznie), „przegadać pozostałych” konkurentów, w czym pomóc może mu opuszczenie literaturoznawstwa na rzecz psychoanalizy, socjologii czy kulturoznawstwa. Postawa interpretatora jest dla Szymutki odpowiednikiem Heideggerowskiej „gadaniny”, ślizgania się po znaczeniach języka, w której próbuje się zagłuszyć, zagadać bycie bytu lub niewzruszoność literatury. Szymutko podkreśla, że w trakcie analizy i interpretacji rzetelny literaturoznawca musi uważać, aby „metodyczne rozzłonkowanie” dzieła literackiego nie zamieniło się w preparowanie takiego dzieła, które będzie wygodne dla celów badacza³⁷. To dopiero objaśniacz dowartościowuje specyfikę dzieła literackiego, które stoi tam, gdzie stało – niezależnie od działań interpretatora:

Objaśniacz zawsze gotów milczeć, żeby przemówił utwór, świadomie nie pozwala sobie na wiele, pisząc o przedmiocie, który znaczy tak dużo i tak rozmaicie. Potrzeba chronienia tego, co najcenniejsze znajduje ujście w milczeniu, które najskuteczniej osłania najważniejsze sensy dzieła³⁸.

Autor stawia zatem tezę o niezależności dzieła literackiego od jego odbioru (tak społecznego, jak i indywidualnego), raczej odrzuconą w nowoczesnej teorii literatury. Literaturze czytanej przez objaśniacza blisko jest do Derridiańskiego idiomu, z którym nie sposób nic zrobić i któremu jednocześnie tak wiele zagraża³⁹. Literatura dla Szymutki to zbiór konwencji, gatunków,

³⁶ M Heidegger, op. cit., s. 20.

³⁷ S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, ss. 146–147. Warto w tym miejscu zauważyć, że sam Sławiński nie oddzielał porządku analizy od porządku interpretacji. Jak pisał, „typowe narzędzia i metody analizy ulegają mniejszej lub większej modyfikacji w zetknięciu z indywidualnym przekazem pisarskim; muszą się z nim zestroić, jeśli mają prowadzić do efektywnych wyników” – J. Sławiński, *Analiza dzieła literackiego* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński et al., Wrocław 2008, s. 31.

³⁸ S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach...*, s. 151.

³⁹ Por. J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, tłum. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.

utartych technik, intertekstualnych odniesień, w których (zdawałoby się) nie ma miejsca na jakiegokolwiek zaskoczenie. Zadanie badacza jest jednak zawsze naznaczone „spodziewaniem się niespodziewanego, przewidywaniem nieprzewidywalnego [...]” które nigdy się nie wydarzy, bowiem badacz ma świadomość, że obcuje z „uregulowanym językiem literackim” i wsłuchuje się jedynie w słowa⁴⁰. Opisane wyżej podejście do literatury współgra z hermeneutyką Marcii Sá Cavalcante Schuback, w której szczególnie ważna jest gotowość czytelnika do porzucenia tego, co już wie, i otwarcia się na obce, na „moment nicości” w rozumieniu⁴¹. Doświadczenie transcencji, która niczego nie obiecuje, opisywane przez Szymutkę w jednym z późnych tekstów poświęconych Parnickiemu, to dla badacza doświadczenie wyznaczające zarówno granice, jak i ostateczne cele literaturoznawcy-objaśniacza⁴².

Czas na podsumowanie. Cały powyższy wywód, w którym starałem się przede wszystkim zrekonstruować poglądy Szymutki, miał na celu wykazanie tezy zasygnalizowanej w tytule referatu. Po pierwsze „inny poststrukturalizm” Szymutki oznacza metodologię wyrosłą na gruncie polskiego strukturalizmu, który już na początku nie miał wiele wspólnego z wariantem ortodoksyjnym⁴³. Szymutko wyznacza francuskiej filozofii i teorii literatury miejsce dysputanta, nie zaś hegemonu narzucającego język oraz metodę. Próbuje rozmaitych teorii, ale nie decyduje się na poddanie jednej z nich. Jednocześnie autor nie obawia się wzbogacenia swoich tekstów o doświadczenie zwąt-

⁴⁰ S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest...*, s. 145.

⁴¹ Por. M. S. C. Schuback, *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, tłum. L. Neuger, Kraków 2008, ss. 4–5. To podejście koresponduje z fragmentem ze wstępu do *Rzeczywistości jako zwątpienia...*, w którym Szymutko pisze o konieczności „uczynienia niewiedzy elementem wiedzy, [...] rzeczywistego przeżycia przygody, doświadczenia nieprzewidywalnego, niezrozumiałego” (RJZL, s. 24).

⁴² S. Szymutko, *Mistyka Teodora Parnickiego* [w:] idem, *Po co literatura jeszcze jest...*

⁴³ Więcej na ten temat: por. W. Bolecki, *Janusz Sławiński: U źródeł polskiego poststrukturalizmu* [w:] J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998.

pienia, wyrażające się raczej we wzmożonej aktywności analizy niż w zawieszeniu osądu o przedmiocie badań. Po drugie „inny poststrukturalizm” oznacza również specyficzne podejście do ontologii – byt u Szymutki zawsze poprzedza językowe wyrażenie, a jednocześnie to w świecie znaków może się ten byt „wyistoczyć”. Niepoddająca się symbolizacji twarda rzeczywistość oznacza dla śląskiego badacza konfrontację zarówno z kulturą masową, ekonomią czy polityką, jak i ze swoją cielesnością, swoją historycznością. Problem uwikłania w cielesność i historyczność umożliwił Szymutce napisanie *Nagrobku ciotki Cili*, książki będącej przykładem wyjątkowej, autobiograficzno-filozoficznej eseistyki, przypominającej późne teksty Derridy.

Prywatny poststrukturalizm Szymutki każe nam zatem jeszcze raz zastanowić się nad tym, co częściowo, zdawałoby się, mamy już za sobą – nad charakterem polskiej recepcji XX-wiecznej francuskiej filozofii oraz teorii literatury. Musielibyśmy wówczas wykroczyć poza przedstawione we wstępie opozycje między „tekstowcami” a „lacanistami”, uznać je za retoryczny chwyt. To jednak temat na zupełnie inny artykuł.

Bibliografia

Bartoszyński K., *Hermeneutyka a dekonstrukcja* [w:] H. G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998.

Bolecki W., *Janusz Sławiński: U źródeł polskiego poststrukturalizmu* [w:] J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998.

Bytomska K., Kalaga W., „Er(r)go” sum [on-line:] <http://gazeta.us.edu.pl/node/225131> [23.01.2015].

Burzyńska A., *Krajobraz po dekonstrukcji*, „Ruch Literacki” 1995, z. 1.

Derrida J., *Cogito i „Historia szaleństwa”*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.

Derrida, J. *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.

Derrida J., *Przed Prawem* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.

Derrida J., Attridge D., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, tłum. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.

Derrida J. Attridge D., „*This Strange Institution Called Literature*”. *An Interview with Jacques Derrida*, trans. G. Bennington and R. Bowlby [w:] J. Derrida, *Acts of Literature*, ed. D. Attridge, London 1991.

Foucault M., *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993.

Grondin J., *Hans-Georg Gadamer. Biografia*, tłum. J. Wilk, Wrocław 2007.

Heidegger M., *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. R. Marszałek, Warszawa 2000.

Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki* [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997.

Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologii filozofii. Księga pierwsza*, tłum. D. Gierulanka, tłum. przejrzał R. Ingarden, Warszawa 1975.

Kalaga W., *Semioza literacka* [w:] *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1985.

Markiewicz H., *Niemżliwa, ale niezbędna*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1–2.

Markiewicz H., *Jeszcze raz o poetyce, teorii literatury i interpretacji*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4.

Markiewicz H., *Odpowiedź na ankietę*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.

Markowski M. P., *Dlaczego Lacan* [w:] idem, *Czarny nurt. (Gombrowicz, świat, literatura)*, Kraków 2004.

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

Markowski M. P., „Worse and worse boredom”: *Gombrowicz, Schulz, and Witkacy on the Intensity of Modern Life*, trans. D. Malcolm, „Tekstualia” 2014, nr 1.

Norris Ch., *Limited Think: how not to read Derrida* [w:] idem, *What's Wrong With Postmodernism?: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore 1990.

Schuback, M. S. C. *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, tłum. L. Neuger, Kraków 2008.

Sławiński J., *Analiza dzieła literackiego* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński et al., Wrocław 2008.

Sławiński J., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* [w:] idem, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998.

Sowa J., *Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie”, 2014, nr 1.

Szymutko S., *Po co literatura w ogóle jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.

Szymutko S., *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*, Katowice 2013.

Szymutko S., *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998.

Szymutko S., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej – problemów ciąg dalszy* [w:] idem, *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice 2006.

Szymutko S., *Zrozumieć Parnickiego*, Katowice 1992.

Ulicka D., *Obrona teorii*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4.

Summary

The main goal of the article is an attempt to reconsider the literary criticism created by Stefan Szymutko as an exemplary of concatenation between „modernism”, „structuralism” and „postmodernism”, „poststructuralism”. Starting from the critic of Jan Sowa’s viewpoint, author shows how Szymutko’s approach to literature, inspired by idiomatic writers, philosophers and theoreticians (Teodor Parnicki, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida and Janusz Sławiński), is impossible to identify with one methodological school.

CZĘŚĆ II
w stronę lektury

Aleksandra Byrska

Uniwersytet Jagielloński

Skandal osobistego – pytanie o adekwatność pojęć

Tytułowy „skandal osobistego”, składający się z dwóch określeń odsyłających do dwóch różnych porządków stykających się na przecięciu prywatnego i publicznego, wskazywać ma na taki właśnie publiczno-prywatny sposób postrzegania i badania literatury. Pośród skandali literackich można wyróżnić te, które są zamierzone przez autora lub wydawnictwo, oraz takie, których prowokacyjny potencjał ujawnia się dopiero w momencie – niejednokrotnie gwałtownej – reakcji czytelników i krytyków. W obu przypadkach jednak mogą one wywoływać emocje i prowokować do dyskusji. Interesować mnie będą przede wszystkim te skandale, które dotyczą sfery życia prywatnego i których źródłem jest przekroczenie granicy intymności. Będę szukać skandalicznego potencjału także tam, gdzie na pierwszy rzut oka nie jest to oczywiste.

Określenie „osobiste” w literaturze można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze to zamierzone utożsamienie narratora z autorem i wykorzystanie własnych doświadczeń jako materiału fabularnego, czyli teksty określane przez Romana Zimandę jako literatura dokumentu osobistego. Jak podkreśla Jacek Leociak:

Specyfikę literatury dokumentu osobistego wyznaczają trzy podstawowe właściwości: po pierwsze – płynność granic międzygatunkowych i łatwość ich przekraczania, mająca swe źródło w spersonalizowanej narracji; po drugie – rozmycie opozycji między „prawdą” a „zmyśleniem”, którego źródłem jest gra między referencyjnością tekstu a kompozycyjnymi regułami opowiadania; po trzecie – wielka różnorodność gatunków i odmian¹.

Po drugie mianem osobistego określa się również to, co głęboko intymne, na przykład przeżywana żaloba, życie seksualne, doświadczenie macierzyństwa, choroba. Problemem, który się tutaj automatycznie nasuwa, jest konieczność rozróżnienia pomiędzy osobistym, intymnym i prywatnym – z pełną świadomością braku oddzielających te pojęcia oczywistych granic.

O „skandalu osobistego” chciałabym mówić w przypadku utworów literackich opowiadających o prawdziwych doświadczeniach autorów, w których twórcy nie zacierają śladów swojej biograficznej obecności w tekście, równocześnie nie wykluczając przemieszania elementów biograficznych z fikcyjnymi. Mam zamiar przyrzeć się temu zjawisku z innej niż dotychczas perspektywy: przesuwając akcenty z medialnych i obrazoburczych jego aspektów na kwestie zaburzenia granic pomiędzy tym, co intymne, a tym, co publiczne. To również pytanie o to, co jest dziś dopuszczalne w dyskursie publicznym, a co podlega tabuizacji. W tle tych rozważań musi pojawić się kwestia czytelniczej empatii – w jakim stopniu czytelnik jest w stanie przyjąć tekst odsłaniający intymność autora, współtowarzyszyć mu w tym akcie otwarcia. Interesować mnie będą książki opierające się na bezpośrednich zwierzeniach, takie jak *Umarł mi* Ingi Iwasiów czy korzystający z konwencji gatunkowej *Dziennik* Jerzego Pilcha, ale także narracje powieściowe lub opowiadania, w których autor kreuje siebie jako głównego bohatera, pozostawiając wyraźne ślady w postaci ogólnie znanych faktów biograficznych z jego życia, jak to ma miejsce na przykład u Magdaleny Tulli (*Włoskie szpilki, Szum*) czy też u Huberta Klimko-Dobrzanieckiego (*Kołysanka dla wisielca*)².

¹ J. Leociak, *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonosans metodologiczny*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2005, nr 1, s. 15.

² Por. I. Iwasiów, *Umarł mi*, Wołowiec 2013; J. Pilch, *Dziennik*,

Mam zamiar skoncentrować się na utworach literackich powstałych po roku 2000, jednak punktem odniesienia będą dla mnie strategie skandalu oraz literatura odbierana jako skandaliczna w latach 90. Analizy recepcji utworów uchodzących za skandaliczne w tamtym czasie pokazuje szczególną skłonność ówczesnej literatury do łamania obyczajowego tabu, tak jak na przykład w twórczości Izabeli Filipiak czy Manueli Gretkowskiej³. Osobny charakter mają teksty z pierwszych lat nowego wieku, na przykład *Lubiewo* Michała Witkowskiego (2005 r.) czy *Wojna polsko-ruska* Doroty Masłowskiej (2002 r.)⁴. Natomiast w ostatnich latach najmocniejsze reakcje odbiorców są związane z utworami, które odsłaniają słabość i śmiertelność człowieka, „szokując” mówieniem o trudnych emocjach oraz o tym, co ze współczesnej kultury masowej jest bardzo mocno wypierane – cierpieniu, śmierci, braku odporności psychicznej, nieumiejętności poradzenia sobie z żalobą, chorobą lub emocjonalnym odrzuceniem. Są to kwestie rozważane w *Grochowie* Andrzeja Stasiuka, *Włoskich szpilkach* Magdaleny Tulli, *Dzienniku* Jerzego Pilcha, *Umarł mi* Ingi Iwasiów czy też w *Obsoletkach* Justyny Bargielskiej⁵. Zmianę roli tematów związanych z seksualnością można zaobserwować nawet w obrębie twórczości jednej pisarki: Manueli Gretkowskiej, która bywa nazywana „ostatnią skandalistką polskiej literatury”. Po znamienych dla stylu lat 90. książkach takich jak *My zdies emigranty* i *Kabaret metafizyczny* opublikowała ona *Polkę*, a następnie kolejne „dzienniki” oparte na osobistych doświadczeniach⁶. Jej przypa-

Warszawa 2012; M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2012; eadem, *Szum*, Kraków 2014; H. Klimko-Dobrzaniecki, *Kołyśanka dla wisielca*, Wołowiec 2007.

³ Por. I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa 1998; M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*, Warszawa 2001; eadem, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994; eadem, *Polka*, Warszawa 2003.

⁴ Por. M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2005; D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.

⁵ Por. A. Stasiuk, *Grochów*, Wołowiec 2012; M. Tulli, *Włoskie szpilki...*; J. Pilch, op. cit.; I. Iwasiów, *Umarł mi, ...*; J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010.

⁶ Por. M. Gretkowska, *My zdies'...*; eadem, *Kabaret...*; eadem, *Polka...*

dek będzie mnie interesował jedynie jako przykład radykalnie odmienny od zjawiska stanowiącego centrum moich rozważań. Na tle strategii skandalu Gretkowskiej wyraźniej uwypuklone zostaną różnice pomiędzy potencjałem skandalicznym opartym na szokowaniu a kontrowersjami wywoływanymi przez „kontrolowaną szczerość” Pilcha czy Stasiuka. W przeciwieństwie do Agnieszki Nęckiej, autorki książki *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*⁷, absolutnie nie uważam takich – opartych na prowokacji – działań za strategię wyłącznie marketingowe zacierające granice pomiędzy literaturą wysoką i popularną⁸. Nie będą mnie więc interesować zjawiska, o których w *Rewindykacjach* pisze Inga Iwasiów w następujący sposób:

Na początku lat dziewięćdziesiątych przyglądano się nie tyle samej literaturze, ile efektywnym i widocznym symptomom życia literackiego. Co było ważniejsze: teksty czy ekscentryczne wystąpienia pisarek, współtworzące wrażenie dekady rewolucji? [...] Kwestująca Maria Nurowska w futrze (TV, na własne książki), upozorowana na piękną blondynkę Manuela Gretkowska, ogłaszająca miłość do kobiety Izabela Filipiak, młoda poetka wrocławska Agnieszka Wolny okazująca publicznie piersi⁹.

Utworki literackie, które mnie interesują, nie są skandaliczne w sposób oczywisty ani w potocznym rozumieniu tego słowa. Ich potencjał do wzbudzania dyskusji opiera się przede wszystkim na wyjściu poza oczekiwanie odbiorców, a także na poruszaniu nowych tematów oraz stosowaniu nieoczywistych form wyrazu, które dezorientują i wytrącają czytelnika z przyzwyczajzeń. Wydaje się również, że w ostatnich latach, w reakcji na dominującą w kulturze popularnej tendencję do wywoływania skandalu poprzez epatowanie seksem, wulgarnością, cielesnością, większe poruszenie wzbudzają teksty, w których autorzy przyznają się do słabości i opowiadają o sprawach tak delikatnych jak przywiązanie do rodziców, śmierć przyjaciela czy utrata dziecka. Chciałabym jednak przyjrzeć się nie tylko recepcji, ale również konstrukcji takich, wychodzących poza

⁷ Por. A. Nęcka, *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*, Katowice 2006.

⁸ Ibidem, *passim*.

⁹ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 33.

przyjęte schematy i zaburzających obowiązujący dyskurs, utworów.

Takie rozważania generują kolejne wątpliwości: związane z pytaniem o nierozstrzygalnie podwójny status dzieła literackiego, które jest zawsze w pewien sposób równocześnie intymne i publiczne, kwestią granic wyrażalności intymności, zagadnieniem różnicy pomiędzy obnażaniem swojej intymności przez poszczególnych autorów. Na czym polega na przykład różnica pomiędzy strategiami mówienia o sobie Manueli Gretkowskiej i chociażby Magdaleny Tulli; na czym polega skandaliczność w świecie niemożliwości skandalu (czy prawdziwa jest teza Piotra Michałowskiego o tym, że wszystko już było i efekt zaskoczenia nie jest już możliwy)?¹⁰

Czy zjawisko, o którym mówię, można określić skandalem nowego typu, skoro nie spełnia wszystkich wytycznych definicji tego pojęcia, na które wskazują tacy badacze, jak Henryk Szabala, Maciej Tramer i wspomniany Michałowski?¹¹ Czy można trochę inaczej spojrzeć na to określenie? Czy takie pojęcia jak „skandal” i „osobiste” wykluczają się wzajemnie?

Dlaczego właśnie skandal? Analiza tekstów teoretycznych najważniejszych polskich teoretyków pojęcia pokazuje, że pojęcie skandalu zastygło w pewnej sztywnej formie, której nie da się odnieść do aktualnej sytuacji kultury. Wszystkie te teksty zawierają wiele istotnych spostrzeżeń, jednak kierują się pewnymi stałymi założeniami, które wydają mi się niejednoznaczne. Piotr Michałowski w swoim artykule *Strategie skandalu i stereotypy odbioru* jako warunki ogólnej strategii skandalu wymienia: atrakcyjność (sensacyjność) prezentowanego materiału, moment zaskoczenia, skuteczne rozpowszechnienie oraz przewidywalną nieakceptację lub akceptację przez szok¹². Jak łatwo zauważyć, te założenia odnoszą się do typowego skandalu wykreowanego przez media, mniej natomiast do samej literatury. Wydaje mi się istotne, że skandal literacki (nie skandal w życiu literackim, tylko ten wywo-

¹⁰ Por. P. Michałowski, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*, „Przestrzenie teorii” 2003, nr 2.

¹¹ Por. M. Tramer, *Literatura i skandal na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.

¹² Por. P. Michałowski, op. cit., s. 80.

łany przez dzieło literackie) zaplanowany według powyższych wyznaczników dziś nie miałby już wielkich szans powodzenia. To, co mogła sprowokować *Wiosna* Tuwima czy też przywoływani przez Michałowskiego futuryści, dziś już nikogo nie zaszokuje. W warunkach przesytu brutalnością i pozornego braku granic dzisiejszej kultury popularnej to, co może wzbudzać silną reakcję, opiera się na zupełnie innych zasadach. Michałowski pyta, czy skandal jest jeszcze możliwy i w kontekście sformułowanej przez niego definicji to pytanie wydaje się uzasadnione. Myślę jednak, że jeśli spróbujemy spojrzeć na skandal z nowej perspektywy, konieczna będzie pewna reanimacja tego pojęcia, wprowadzająca jego nowe rozumienie, oparte na wcześniejszych wnioskach i dostosowane do nowej sytuacji kultury. Jak pisze sam Michałowski:

W takim ujęciu skandal jest po prostu jedynie pewną bardziej złożoną strategią retoryczną. Dochodzimy więc do sytuacji przewrotnej, która znosi wyjściową opozycję: skandal staje się stereotypem i zostaje wprzęgnięty w mechanizm komunikacji. Zostaje wchłonięty, zasymilowany, przeniesiony na pole oczekiwanych możliwości. [...] Napięcie, czyli różnica potencjałów między podażą a popytem, jest więc w dużym stopniu pozorowane¹³.

Trudno się z tym nie zgodzić – skandal w dawnym ujęciu wypalił się, nie jest już tak naprawdę możliwy. Istnieje jednak sfera, która – przekraczając stereotypy i oczekiwania odbiorców – wywołuje oburzenie, choć do teorii skandalu pozornie nie pasuje. Jest to, jak już wcześniej zaznaczyłam, przestrzeń emocjonalności, intymności i osobistych doświadczeń: odsłonięcie słabości, co stoi w sprzeczności ze współczesnym modelem kultury, koncentrującym się na ukrywaniu, zasłanianiu, oddalaniu czy też izolowaniu tematów trudnych. O usuwaniu żałoby z przestrzeni publicznej oraz pewnej presji społecznej związanej z jej ukrywaniem i skracaniem pisał Philip Aries w *Człowieku i śmierci*¹⁴, ale także Inga Iwasiów w *Umarł mi*.

W moim ujęciu skandal opierałby się przede wszystkim na mechanizmie wykraczania poza obowiązujący schemat i oczekiwania odbiorców, poza dominujący system w obecnym polu

¹³ Ibidem, s. 88.

¹⁴ Por. P. Aries, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, passim.

kultury. O skandalu w takim znaczeniu pisze Jacques Derrida w *Strukturze, znaku i grze w dyskursie nauk humanistycznych*, stwierdzając, że „tkwi jedynie w obrębie systemu pojęć sankcjonujących różnicę między naturą a kulturą”¹⁵. Skandal w ujęciu Derridy jest zatem czymś, co nie mieści się w przyjętych opozycjach, wykracza poza schemat, ustaloną strukturę czy też wiodący dyskurs.

Podobne wykroczenie pojawia się u Ranciere’a w tekście *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?* Autor dowodzi, iż Emma Bovary musiała zginąć, ponieważ pomyliła literaturę z życiem; wydaje się, że jest to właśnie typ skandalu o jaki mi chodzi – bohaterka przekracza ustalony porządek rozdzielający życie od fikcji literackiej i ponosi za to karę. Ranciere pisze, że Emma „nie bierze wcale literatury za życie, lecz domaga się, by życie i literatura mogły się mieszać i stworzyć jedną rzeczywistość”¹⁶.

Podobna sytuacja występuje w interesujących mnie utworach – dochodzi do mieszania porządków, nie można jednoznacznie oddzielić życia od fikcji. Wywołuje to również zagrożenia, o jakich pisze dalej Ranciere:

Flaubert, podobnie jak później Adorno, formułuje w tym miejscu krytykę kiczu. Nie chodzi przy tym o sztukę przestarzałą, niemodną. Bez wątplenia do życia biednych wkracza ta odmiana sztuki, którą zdążyli wzgardzić esteci. Ale problem jest głębszy: kicz to sztuka wcielona w życie kogokolwiek, przemieniona w wystrój codzienności. [...] Rzecz w tym, że pokusa przekładania sztuki na materię życia musi zostać wcielona w postać, w figurę złego lub fałszywego artysty – i skazana na śmierć. Zbrodnia Emmy jest zbrodnią przeciwko literaturze. Polega ona na błędnym wykorzystaniu równoważności życia i sztuki. Literatura musi ją uśmiercić, by uchronić sztukę przed jej złowrogim sobowtorem: estetyzacją życia¹⁷.

Poza jakie schematy wykraczają interesujący mnie autorzy? W kontekście tych rozważań istotne wydają się tezy postawio-

¹⁵ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t.4, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 159.

¹⁶ J. Ranciere, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?*, tłum. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 145.

¹⁷ *Ibidem*, s. 150.

ne przez Anthony'ego Giddensa w książce zatytułowanej *Nowoczesność i tożsamość*. Giddens, pisząc na temat izolacji choroby i śmierci w społeczeństwie oraz prywatyzacji namiętności, podsumowuje:

W dziedzinach, o których właśnie była mowa, można zatem prześledzić przebieg rozszerzającego się procesu segregacji moralnej. Główne domeny życia, w tym także te na pierwszy rzut oka bardziej „biologiczne” niż społeczne, zostały podwójnie podporządkowane samozwrotności i refleksyjności. Jednocześnie, w miarę powstawania nowych pól możliwości dla działań społecznych i rozwoju osobowego, zaczyna brakować miejsca na pytania egzystencjalne. W kulturze, w której sfery moralności i estetyki nikną w powodzi wiedzy technicznej, separacja doświadczenia jest poniekąd z góry zaplanowanym efektem. W znacznym stopniu jest ona jednak niezamierzonym skutkiem procesów strukturalizacji, endemicznych dla nowoczesności, której samozwrotne systemy tracą kontakt z kryteriami zewnętrznymi¹⁸.

Z kolei separacja doświadczenia prowadzi do zagadnień osobistego i intymnego. Jak już wcześniej zaznaczyłam, rozróżnienie pomiędzy tymi dwoma pojęciami nie jest oczywiste. O tym, co wydarza się na styku osobistego i intymnego, pisze Erazm Kuźma w artykule *Od wyrazu do intymności*. Badacz na pytanie o to, czy intymność można wyrazić, odpowiada w ten sposób:

Między informacją a przekazem istnieje rozróżnienie czasowe – intymność w chwili formułowania przekazu nie jest już tą prawdziwą, doświadczaną intymnością. Informacja jest gorąca, przekaz zimny – powiada Niklas Luhmann. [...] Albo jak mówią fizycy: narzędzie pomiaru (wyraz) wprowadza nieuchronną zmianę w obiekt mierzony (intymność). Prawdziwe wnętrze (jeśli ono w ogóle istnieje) jest nierozpoznawalne¹⁹.

Następnie Kuźma, analizując relację intymność – wyraz, odwraca sytuację: „To nie intymność domaga się wyrażenia, przeciwnie, to wyraz domaga się intymności, stwarza ją, konstruuje”²⁰, stwierdza, a następnie powołuje się na Husserla:

¹⁸ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2010, s. 221.

¹⁹ E. Kuźma, *Od wyrazu do intymności* [w:] *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006, s. 11.

²⁰ *Ibidem*, s. 12.

Tak więc intymność jako sens dostępna jest tylko podmiotowi doznającemu tego sensu. Intymność wyrażona jest intymnością zaprzeczoną, jest nie-intymnością²¹.

Podobnie jest u Ingardena:

W ujęciu Ingardenowskim teza „od wyrazu do intymności” może tylko taki sens: intymność jest stosunkiem osoby przeżywającej do ukonstytuowanego przez siebie przedmiotu estetycznego²².

Pojawia się więc istotny problem – według Kuźmy intymność (jeśli w ogóle istnieje, co podważają Sartre i Derrida) jest to stan stworzony i doświadczany wyłącznie przez czytelnika tekstu, dla którego tekst był jedynie pretekstem do stworzenia takiej sytuacji. Jednak hipotez związanych z pojęciem intymności jest znacznie więcej.

Inna badaczka, Beata Przymuszała, w swojej książce *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* próbuje sformułować definicję estetyki intymności i podkreśla:

Otóż równoległe niemal do utworów realizujących „estetykę szoku” w twórczości omawianych przeze mnie pisarzy pojawiają się wiersze dotyczące kwestii cielesności w sposób, który nie pozwala określić ich mianem prowokacji. Sugerują tym samym, że ludzka fizyczność wymaga również odmiennego „sposobu patrzenia”: nie tyle usiłującego przekroczyć granicę (estetyka szoku), co po prostu ją dostrzec. [...] Ciało intymne to ciało, które wskazuje na siebie i równocześnie stwarza sugestię konieczności swojej osłony²³.

Intymność zatem jest stanem, sytuacją opartą na dynamice odsłaniania i zasłaniania. To właśnie może ją odróżnić od osobistego, które chętnie postrzegałabym w kategoriach szerszych i bardziej abstrakcyjnych – jako zbiór informacji, wrażeń, doświadczeń konstytuujących jednostkę, które mogą zostać ujawnione.

Z mojej perspektywy potencjał skandaliczny w literaturze mają te teksty, w których odsłanianie intymności wydaje się szczere, a nie związane z oczekiwaniami na medialne reakcje. To, co najbardziej mnie w nich interesuje, to moment od-

²¹ Ibidem, s. 13.

²² Ibidem, s. 15.

²³ B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, ss. 104–105.

słonecia intymnego w osobistym, które idzie w kierunku nie epatowania czy szokowania, lecz dzielenia się doświadczeniem. Używam określenia „skandal osobistego”, ponieważ to, co osobiste, jest dla mnie bliższe intymnego niż prywatnego, a równocześnie w pewien sposób łączy te dwa pojęcia. Dodatkowo nie wprowadza radykalnego podziału na intymne – czyli cielesne, wewnętrzne, duchowe i prywatne – i publiczne, będące czymś przeciwnym; istnieje za to w świecie zewnętrznym. Odsłanianie siebie – swojego cierpienia, miłości czy radości – jest gestem jeszcze odważniejszym niż odsłonięcie własnego ciała, a zatem może wzbudzać równe lub jeszcze większe emocje.

Bibliografia

Aries P., *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992.

Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t.4, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.

Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2010.

Iwasiów I., *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002

Kuźma E., *Od wyrazu do intymności*[w:] *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006.

Leociak J., *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonesans metodologiczny*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2005, nr 1.

Michałowski P., *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*, „Przestrzenie teorii” 2003, nr 2.

Nęcka A., *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*, Katowice 2006.

Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

Ranciere J., *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?*, tłum. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

Tramer M., *Literatura i skandal na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.

Summary

The article is an attempt to consider an adequacy of using notion intimate or personal scandal. It is about literary works, which use real, intimate experience as a material to building fiction. These kind of books are not scandalous in a traditional way, but I want to suggest a new perspective in thinking about scandal generally. In my opinion, scandal, which contents vulgarity, corporeality, violence or sexuality, is not really shocking today, because of popculture strategies. Can a new type of scandal in literature exist? Why intimate? These are my basic questions.

Nierówna, niepełna, niekompletna – o lekturze tekstów fanowskich w kontekście teorii nie-czytania Pierre'a Bayarda

Istotą bycia fanem jest pragnienie coraz bliższego i intymniejszego kontaktu z obiektem fascynacji. Paradoksalnie jednak ta namiętność wiąże się także z pożądaniem wspólnoty, w której relacja mogłaby się rozgrywać. Z tej potrzeby rodzi się fandom, czyli grupa społeczna fanów połączonych wspólnym przywiązaniem do konkretnego zjawiska lub tekstu kultury (lub zespołu tekstów spełniających te same kryteria tematyczne bądź gatunkowe), posiadająca swoją hierarchię wewnętrzną, system wartości, język oraz sposoby uczestnictwa w kulturze¹. W toku mego wywodu odnosić się będę jedynie do fandomów zebranych wokół tekstów literackich, które nazywane będą również „tekstami źródłowymi”, „tekstami kanonicznymi” lub „kanonem”. Na nim oparta jest twórczość członków fandomu, w tym ta literacka, czyli właśnie fanfiction², będą-

¹ Por. A. Rogozińska, *Fanfiction jako tekst i jako praktyka. Twórczość fanek Harry'ego Pottera w Internecie*, praca magisterska niepublikowana, s. 16.

² W dalszej części pracy będę stosowała zamiennie określenia „fanfiction” i „fanfik”. Nie są to jedyne określenia występujące w literaturze przedmiotu oraz we wspólnotach fandomowych (pojawiają się także terminy „fan-

ce nowym odczytaniem kanonu, głębszym, ciekawszym czy po prostu innym. Istotą opowiadań fanowskich jest emocjonalny stosunek czytelnika-autora do utworów, na których bazują jego teksty, lecz, aby zyskać uznanie społeczności fanów, nie może zatrzymać się na poziomie ubranej w słowa fantazji czytelnika-twórcy, nawet jeśli jest to ciekawa fantazja i dobre słowa. Musi znaleźć potwierdzenie w zbiorowej świadomości fandomu, powstającej poprzez odbiór tekstu źródłowego – mechanizmy te pokazują znakomicie znaczenie czytelnika na wielu płaszczyznach ich funkcjonowania.

Stąd też artykuł niniejszy ma stawiać sobie za zadanie spojrzenia na fanfiction przez pryzmat czytelnika jako tego, kto dokonuje aktu lektury, i tego, kto uczestniczy w procesie kreowania. Michel de Certeau, pierwszy teoretyk kultury i działalności fanowskiej, pisał:

Czytelnik jest wytwórcą ogrodów będących miniaturą świata i jego sprawdzianem, Robinsonem wyspy, którą należy odkryć, lecz owdądnęty również własnym szaleństwem, wprowadzającym mnogość i różnicę do zapisanego systemu społeczeństwa i tekstu. Jest więc autorem powieściowym. Porzuca swój teren, oscylując w nie-miejscu pomiędzy tym, co wymyśla, a tym, co go przemienia³.

W jego oglądzie czytelnictwo nie ogranicza się do biernego przyswajania sobie przeczytanych treści, lecz obejmuje także współtworzenie sensów. Czytelnik nie jest już tylko konsumentem czy interpretatorem. Staje się współtwórcą odrębnych światów – współtwórcą tylko, gdyż tekst nie jest jedynie bodźcem, lecz posiada własne znaczenie, intencję, która stanowi istotny element tego „nie-miejsca”. Korzystając z teorii Pierre’a Bayarda zawartej w eseju *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*⁴, można wskazać funkcjonowanie tekstu i lektury w procesie tworzenia fanfiction.

fikt”, „fan fiction”, „fikcje fanowskie”), zdecydowałam się jednak na użycie nomenklatury najczęściej pojawiającej się na forum Mirriel i moim zdaniem najlepiej wyrażającej to wciąż jeszcze odkrywane zjawisko.

³ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 172.

⁴ P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2008.

Autor rozważa realny stosunek, jaki mamy do czytania i do książek, szczególnie tych wchodzących w skład kanonu kulturowego. Tworzy przy tym specyficzną konstrukcję nie-czytania, którą odróżnia od, prostackiego jego zdaniem, nieczytania, polegającego na braku kontaktu z książkami. Nie-czytanie to czynna postawa wobec literatury, próbująca określić to, czym czytanie jest i czemu służy. Literaturoznawca rozpoczyna swój wywód od założenia, iż istnienie w kulturze to sztuka raczej orientacji niż wiedzy. Ważną cechą tekstu jest jego usytuowanie w kontekście pozostałych, które pozwala nam rozumieć jego treść. Ten system, obejmujący „wszystkie dzieła uchodzące za ważne w danym momencie kultury i konstytuujące ów dokument”⁵, Bayard nazywa wspólną biblioteką. W rozmowach o literaturze to ona jest głównym odesłaniem. Lecz tym, co ją tworzy, są nie tyle książki jako obiektywnie istniejące przedmioty, ileobrazy, jakie wytwarzają się w naszej świadomości. Bayard wskazuje na nieodłączne cechy naszego procesu lektury – nierówność, niepełność, niemożność całkowitego i kompletnego poświęcenia mu naszej uwagi, a także na fakt, że już w momencie otwarcia książki zaczynamy ją zapominać. Wszystko to sprawia, że nie możemy dotrzeć do rzeczywistych treści książek, lecz mamy do czynienia z książkami-ekranami, czyli abstraktami bazującymi na wyobrażeniach, jakie kreujemy pod wpływem aktualnych okoliczności.

Miejszem, gdzie wszystkie te przedmioty wyobrażeniowe się stykają, jest wirtualna biblioteka – „przestrzeń, w której toczy się pisemna lub ustna debata na temat książek”⁶. Ścierające się ze sobą książki-ekrany uczestników tego procesu komunikacyjnego tworzą kolejny byt, najmniej określony ze wszystkich przedstawionych tutaj i najmniej uchwytny: książkę-widmo. Można powiedzieć, że mimo oddalenia od swojego realnego zakotwiczenia, jest to obiekt najbardziej esencjonalny, zawierający przefiltrowaną przez różne umysły zawartość danej książki.

Powstanie książek-ekranów warunkuje istnienie wewnętrznej książki każdego czytelnika. Bayard pisze o niej tak:

⁵ Ibidem, s. 22.

⁶ Ibidem, s. 114.

Proponuję nazwać ten system zbiorowych lub indywidualnych wyobrażeń, które wkraczają między czytelnika a tekst i kształtują lekturę bez jego woli oraz wiedzy, książką wewnętrzną. W dużej mierze należy ona do sfery nieświadomości, pełni funkcję filtra, determinuje tryb odbierania nowych tekstów, decyduje, które ich elementy zostaną zachowane w pamięci i jak będą zinterpretowane⁷.

Na wyobrażenia te składają się zarówno podzielane przez daną kulturę przekonania odnośnie do funkcjonowania świata rzeczywistego i wyobrazeniowego (książka wewnętrzna zbiorowości), jak i indywidualne przemyślenia, mity, wspomnienia jednostki, która tę książkę kształtuje. Różnorodność tej konstrukcji sprawia, że nie ma możliwości zaistnienia dwóch jednakowych indywidualnych książek wewnętrznych. Tym samym przez różne filtry przechodzi każda pozycja podlegająca lekturze.

Fanfiction ujawnia swoje miejsce w tym schemacie powiązań. Czytelnik-fan również konstruuje książkę-ekran przez pryzmat swojej książki wewnętrznej, interpretując tekst źródłowy w oparciu o swoje przeżycia, refleksje i upodobania. Nie poprzestaje jednak na odczytywaniu tekstu dla siebie, lecz, jakby idąc za wyrażonym w epilogu *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało* wezwaniem Pierre Bayarda, sam zaczyna pisać. Aktywność literacka czytelnika-autora jest działalnością nie niezależną, lecz nadal powiazaną z procesem lektury. W tekście zapisuje on fragmenty książki-ekranu, wyobrażenia o świecie przedstawionym w tekście podstawowym. Fanfik nie jest aktem oderwanym od zbiorowości – potrzebuje społeczności potencjalnych odbiorców do pełnego zaistnienia. Tym miejscem ukonstytuowania się fanfiku i zarazem wirtualną biblioteką, w której się zawiera, jest fandom. W nim toczy się dyskusja o tekście źródłowym oraz wyrastającej z niego twórczości. Jednak można uznać, że funkcję kanonu pełni tu nie tekst jak obiektywnie pojmowany przedmiot, lecz książka-widmo, powstający w nieustannej dyskusji i trudny do zdefiniowania obiekt.

Każdy fandom wytwarza własny obiekt tego rodzaju, dopuszczając do większych lub mniejszych odchyień od dosłownej

⁷ Ibidem, s. 77.

treści tekstu kanonicznego. Wkraczając w tę przestrzeń, czytelnik-autor musi zdawać sobie sprawę, że wyjście poza przyjętą w tej społeczności praktykę naraża na odrzucenie, jako że stanowi przejaw występowania przeciw zasadom jej funkcjonowania. Przy dużej dowolności cechującej fanfiction nie można jednak złamać wymogu kanoniczności, gdyż równałoby się to zanegowaniu statusu tekstu źródłowego, wynikającego z uczucia, jakim darzą go fani. Jak ujmuje to Bayard:

Przedmiotem rozmów o książkach nie są jakieś zewnętrzne wobec nas elementy należące do kultury, lecz części nas samych, którymi posługujemy się, próbując umocnić swoją wewnętrzną integralność w sytuacji, gdy nasza narcystyczna osobowość jest poważnie zagrożona. Za towarzyszącym rozmowom o książkach uczuciem wstydu kryje się bowiem poważne zagrożenie naszej tożsamości. Dlatego właśnie ta wirtualna przestrzeń, ta scena, na której prezentujemy siebie innym oraz sobie, musi pozostać niejednoznaczna⁸.

Oczywiście istotą książki-widmo jest jej zmienność i ruchliwość, zdolność do stałego aktywowania swojej relacji z pozostałymi elementami Bayardowskiego schematu nie-czytania. W ciągłym ścieraniu się tych części kanon ulega modyfikacjom, przy czym każdy nowy tekst traktowany jest indywidualnie, zależnie od tego, co może wnieść swoją odmiennością. Fanfik odbiegający znacząco od kanonu, lecz czyniący to w sposób wyjątkowo interesujący fabularnie bądź stylistycznie, może zostać przyjęty przez ogół i tym samym zmodyfikować granice kanoniczności.

Przykładem tego mogą być utwory rozwijające bądź stawiające w centrum wydarzeń postać Dracona Malfoya, pochodzącą z septalogii J. K. Rowling. Ten dość niesympatycznie przedstawiany przez autorkę bohater jest uznawany przez społeczność fandomową za nadzwyczaj godną uwagi postać, przy czym najczęściej w fanfikcie odkrywa się drugie dno jego aspołecznych zachowań lub zmienia ich wydźwięk, aby wzbudzały sympatię. Na forum Mirriel nastąpiło to przy okazji pojawienia się fanfiction *Draco Malfoy – Zdumiewająco Skoczny... Szczur?* autorstwa Mayi, przetłumaczonego przez

⁸ Ibidem, s. 117.

NocnąMaręNM⁹. Opowiadanie, alternatywne wobec kanonu, przedstawia Malfoya jako inteligentnego, złośliwego chłopca, umiejącego przełamać własne uprzedzenia. Takie przedstawienie aspektu książki-ekranu mogłoby zostać wyparte przez społeczność, ale lekkość pióra (zarówno autorki, jak i tłumaczki), ciekawie poprowadzona fabuła i zabawne dialogi zyskały wielu zwolenników, zaś nowy schemat postaci wszedł do uznawanego na forum kanonu, tym samym kształtując książki wewnętrzne pozostałych użytkowników.

Na marginesie warto zauważyć, że te różnorodne odczytania podlegają również swego rodzaju oglądowi krytycznemu członków fandomu. Świadczyć może o tym chociażby tekst *Wiele twarzy Severusa Snape'a* autorstwa Cecelle, którego tłumaczenie zamieściła na forum magda2em¹⁰. Jego bohaterem jest tytułowy Severus Snape, nauczyciel eliksirów z cyklu o Harrym Potterze, postać dość dwuznaczna, a przez to interesująca, o ogromnym potencjale fandomowym. Snape w młodości był jednym ze śmierciożerców, grupy czarodziejów zgromadzonych wokół głównego czarnego charakteru cyklu, Lorda Voldemorta. Z czasem odwrócił się od nich i został szpiegiem. W fanfiku warzy i wypija miksturę o nazwie *Fannus Fictorium*, którego działanie powoduje przeżywanie przez zażywającego wszystkich swoich wcieleń wymyślonych przez twórców fanfiction. I tak mężczyzna przechodzi przez fazy od Snape'a, Który Chce Się Zabić Podcinając Sobie Żyłę, przez Snape'a – Wiecznie Przygnębionego Estetę, aż po Pana Snape'a, Wielkiego i Potężnego. W ten zabawny sposób autorka wskazuje na najbardziej stereotypowe sposoby kreowania tej postaci w fanfikach.

Zdarza się, że w ukonkretnionej części książki-ekranu wyraźnie odcina się część książki wewnętrznej, przez którą przeszedł tekst źródłowy, a nawet sam autor zaznacza, co wpłynęło na jego lekturę. Tak jest w przypadku opowiadania *Wilcze zęby, oczy siwe*

⁹ Maya, *Draco Malfoy – Zdumiewająco Skoczny... Szczur?*, tłum. NocnaMaraNM [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=2&t=1542> [10.11.2014].

¹⁰ Cecelle, *Wiele twarzy Severusa Snape'a*, tłum.magda2em [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=3873> [10.11.2014].

autorstwa kury z biura¹¹. Stanowi ono refleksję nad wydarzeniami zawartymi w *Potopie* Henryka Sienkiewicza, szczególnie w zakończeniu powieści. Autorka konfrontuje utwór Sienkiewicza z tekstem będącym jego interpretacją, czyli piosenką *Pan Kmicic* Jacka Kaczmarskiego. Już tytuł (będący cytatem z utworu) zaznacza, jaki element książki wewnętrznej był istotny dla autorki i wpłynął na powstanie jej książki-ekranu, a co za tym idzie – danego fanfiku.

Akcja rozgrywa się w Wołmontowiczach, niedługo po ogłoszeniu listu królewskiego oczyszczającego Andrzeja Kmicica z wszelkich win. Chłopi i szlachta, jeszcze do niedawna drżący przed dzikim warchołem, teraz z przejęciem wysłuchują opowieści o przewagach bitewnych, fortelach i męstwie szlachcica, snuty przez pana Zagłobę w miejscowej karczmie:

Jeden głos się wybijał wśród ogólnego gwaru, jedna postać przykuwała uwagę wszystkich. Gruby szlachcic z bielmem na oku i pokaźną blizną na wylsiałej głowie perorował zawzięcie, podkreślając co trzecie zdanie uderzeniem pięści w stół. Słuchali go z zaciekawieniem, boć o wojennych przygodach prawili, a tych ludowi temu, od dziecka w żołnierskim rzemiośle ćwiczonemu, nigdy dosyć nie było. Któryś z Domaszewiczów skoczył po kolejny dzban miodu, gdy tylko pan Zagłoba dał znać, że w gardle mu zaschło i skupili się znów wokół niego, pokrzykując z zapalem, w miarę jak opowieść zmierzała ku co bardziej dramatycznym momentom. Szlachcianki siąkać jęły nosami, słuchając o męce okrutnej, jaką panu Andrzejowi zgotował zdrajca Kuklinowski, przypalając mu bok żywym ogniem. Niejedna, wspomniawszy te oczy siwe a błyszczące, chętnie by zawołała „Ran twoich niegodnam całować!” jak niegdyś panna Billewiczówna...¹²

Radosny gwar rozentuzjasmowanej cizby przerywa gwałtowne wyjście starszego, kalekiego mężczyzny. Maciej Butrym nie może pogodzić się z nową pozycją starosty upickiego. Na losy Kmicica spoglądamy z perspektywy ubogiego szlachcica, nienawidzącego dawnego swawolnika z całej duszy. Ten bowiem w czasach swoich dzikich hulanek zabił jedyne go syna Butryma, także Andrzeja, w którym starzec pokładał wszystkie nadzieje. Mężczyzna całe swoje późniejsze życie poświęcił modlitwom

¹¹ kura z biura, *Wilcze zęby, oczy siwe* [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=15&t=11089> [10.11.2014].

¹² Ibidem.

o wieczne potępienie mordercy dziecka. Ułaskawienie Kmicica i sława, jaką się okrył, były ciosem prosto w serce. Butrym pozostał osamotniony, skupiony na przeżywaniu na nowo swoich zgryzot, zżerany przez zawiść i gorycz:

Nie wiedział, co zrobić ze sobą. Jakże miał teraz prosić o męki piekielne dla tego, kto największym obrońcą wiary ogłoszony został? Zaciął się przeto w milczeniu, od ludzi stronił, coraz częściej tylko nawiedzał cmentarz...¹³

Autorka fanfiku, nie modyfikując fabuły *Potopu*, wskazała na problem, którego świadomość przyniosło jej odczytanie części Trylogii przez pryzmat elementu swojej książki wewnętrznej, jakim jest zacytowany w opowiadaniu utwór Kaczmarek. U Sienkiewicza narracja prowadzona jest z punktu widzenia pana Kmicica, to znaczy świat przedstawiony skupiony jest wokół jego historii. Ułaskawienie, jakiego dostępuje choraży orszański za swoje zasługi w obronie Częstochowy, oraz dalsze zaszczyty, które stają się jego udziałem, są szczęśliwym zakończeniem, jeśli przyjmiemy się za punkt odniesienia los Kmicica. Natomiast dla ofiar jego wcześniejszych uczynków oznacza to skrajną niesprawiedliwość, w wyniku której zbrodniarz nie zostaje ukarany.

Tym, co wnosi kura z biura do wspólnoty książki-widma, jest nowy ogląd wydarzeń przedstawionych w *Potopie* i inne spojrzenie na głównego bohatera. Przekonania przeciętnego czytelnika wychowanego na lekturze Sienkiewicza, zderzają się z relacją drugiej strony, drugim dnem świata przedstawionego. *Potop* odczytany zostaje przez pryzmat książki wewnętrznej autorki fanfiku, a szczególnie przez tę jej część, jaką stanowi piosenka Kaczmarek i związane z nią refleksje. Książka-ekran kury z biura wzbogacona jest o refleksje nad losem pobocznych bohaterów *Potopu*, nad ich dalszym życiem i mimowolnym uwikłaniem w wielkie wydarzenia. Uzmysławia to pewną bezmyślność, z jaką zwykle przyjmuje się postawy i systemy wartości serwowane przez pisarzy, szczególnie wtedy, gdy mamy do czynienia z literaturą wyrazistych postaci o jasno określonej funkcji ideologicznej. U Sienkiewicza Kmicic dostępuje moralnego nawrócenia, jednak odczuwa żal jedynie za zbrodnie dokonane wobec ludzi

¹³ Ibidem.

mu równych. Kaja się z powodu występków przeciw ukochanej Oleńce, ojczyźnie i królowi, lecz nie widać w nim śladów skruchy w odniesieniu do chłopów czy pomniejszej szlachty. Fanfik wprowadza do książki-widma tę inną perspektywę i sprawia, że także pozostali czytelnicy mogą zmodyfikować swoje książki-ekrany, a co za tym idzie: także wewnętrzne książki.

Teksty nie istnieją w oderwaniu od siebie, zawsze można odnaleźć pewne odniesienia na różnych płaszczyznach. Także na poziomie lektury, która na swój sposób współtworzy tekst, rozumiany jako zbiór pojęć o nim czytelnika. Ukonkretniona książka-ekran, jaką jest fanfik, wskazuje na to, co podczas czytania wybiło się na pierwszy plan, co okazało się dla danego odbiorcy najciekawsze, najbardziej poruszające, co spowodowało pragnienie polemizowania albo uzupełnienia – podjęcia jakiegokolwiek dialogu z tekstem kanonicznym. Można powiedzieć, że fan-twórca okazuje się czytelnikiem o wiele bardziej zaangażowanym w tekst i darzącym go uwagą dużo bardziej skupioną, a jednocześnie nie bałwochwalcą.

Krytyczne podejście czytelnika-autora odkrywa słabsze miejsca źródła oraz manipulacje, jakimi się posłużono, by pokierować myśli i emocje czytelnika. Fanfik wydobywa to, czego świadomy może nie być sam autor tekstu kanonicznego, gdyż jego wyobrażenie o postaciach i świecie, który stworzył, niekoniecznie pokrywa się z tym, jak te elementy przedstawiają się w oglądzie czytelniczym. Pewnych intencji przedstawienia można domyślić się z bezpośrednich opisów czy charakterystyk zawartych w tekście. Natomiast na poziomie zachowań postaci czy schematu działania świata przedstawionego można wysnuć zupełnie inne wnioski. O takim podpowierzchniowym przekazie w książkach o Harrym Potterze pisze Przemysław Czapliński w książce *Efekt bierności*¹⁴. W pierwszym odczytaniu dominujące jest pozytywne przesłanie powieści mówiące o wartości rodziny, przyjaźni, miłości i tolerancji. Problem, który odslania krytyk, to ukryty w lekturze niebezpieczny mechanizm – odbiorca na podstawie przebiegu wydarzeń może dojść do przekonania, że jedyne zło jakie jest w stanie zwalczyć to „Wielkie Zło”, objawiające

¹⁴ P. Czapliński, *Harlequin dla naszych dzieci* [w:] idem, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 49–60.

się w fanatyzmie, ludobójstwie, zło, przeciw któremu sięga się po wyjątkowe środki i jednoczy w walce. Natomiast zło powszednie jest czymś, co trzeba nauczyć się w sobie i w innych tolerować: egoizm, zawiść i głupota to naturalne zjawiska tego świata.

Fanfik ukazujący ów „podskórny” obraz świata J. K. Rowling zamieściła na forum Mirriel użytkowniczka Arianrod. Opowiadanie pod tytułem *Mdłości*¹⁵ napisane zostało w 2007 roku, przed wydaniem ostatniej części septalogii *Harry Potter i Insygnia Śmierci*. Fanfik odwołuje się do wydarzeń zawartych w książkach do szóstej części i kontynuuje ich rozwój. Autorka odczytała je przez pryzmat swojej wiedzy o mechanizmach rządzących światem wykreowanym oraz inspirując się piosenką Jacka Kaczmarskiego *Pięć głosów z kraju. Lament*.

Akcja jej opowiadania rozgrywa się trzydzieści lat po zakończeniu wojny z Lordem Voldemortem, która zakończyła się upadkiem tego ostatniego, zwycięstwem nad Wielkim Złem. Z okazji rocznicy odbywa się uroczystość, na którą wybiera się główna bohaterka fanfiku, Hermiona Granger, najlepsza przyjaciółka Harry’ego Pottera. Mimo iż walczyła w pierwszym szeregu, teraz jest nieznaną młodszym pokoleniom bibliotekarką, rozczarowaną rzeczywistością „po Voldemorcie”. Triumfy święcą ci, którzy potrafili po wojnie ukazać w pochlebnym świetle swoje niekoniernie chwalebne uczynki, na co dzień dominuje tępa biurokracja. Ci, którzy próbują protestować, są z kolei uznawani za wrogich duchowi czasu i wciąż żyjących nienawiścią głupców. Powszednie zło pozostało.

Tego typu teksty zdają się zaprzeczać stereotypowo pojmowanej kompensacyjnej funkcji fanfiction, wręcz wybijają prosty świat przedstawiony kanonu z jego podanej bezpośrednio łatwości i bezkolizyjności. Odkrywają inne oblicza tych struktur znaczeniowych, odmienne zależnie od warstwy, która podlega odczytaniu i interpretacji. Czytelnik-autor nie tyle wprowadza nowy element do świata, co odsłania to, co już w nim było ukryte lub nieuświadomione. Pominięty tu zostaje oczywiście ten czynnik, jakim jest sam proces lektury i wszystkie jego implikacje. Podobnie bowiem jak w opowiadaniu *Wilcze zęby, oczy siwe*, także i tu dla stworze-

¹⁵ Arianrod, *Mdłości* [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=4118> [10.11.2014].

nia nowego tekstu zadziałał dodatkowy bodziec, jakim jest ściśle określony fragment książki wewnętrznej. W obu fanfiction fragmenty piosenek określiły kierunek spojrzenia na rzeczywistość opisaną w tekstów źródłowych.

Fanfiki są konkretnym dowodem na to, że teoria Bayarda nie jest jedynie abstrakcyjną koncepcją. Paradoksalnie w przypadku fana, członka fandomu, w procesie lektury mniej się liczy książka, a o wiele bardziej to, co z niej wynosi, kolejne modyfikacje wewnętrznej książki i wiążące się z nimi wzbogacanie swoich możliwości twórczych. Wyzwolenie się z przemocy kultury, która odżegnuje się od idei nieczytania i narzuca koncepcję doskonałej lektury, pozwalającej odczytać obiektywnie intencję tekstu, może być ożywym doświadczeniem i dopomóc w tworzeniu przez czytelnika-autora własnych światów przedstawionych. Potraktowanie fanfiction jako ważnej części kultury, takiej, która zasługuje na analizę przeprowadzoną za pomocą różnorodnych narzędzi teoretycznych, może nie tylko urozmaicić rozważania o istocie bycia czytelnikiem czy autorem, ale też dopomóc w usankcjonowaniu fanowskiej aktywności. Tym samym uczestnictwo w fandomie przestałoby być traktowane jako nieco dziecinna rozrywka, której owocem są niskiej wartości utwory. Wprowadzenie fanfików na poziom „prawdziwej” literatury i zastosowanie wobec nich podobnych wymogów mogłoby zaowocować narodzinami dla szerszego grona odbiorców interesującego gatunku literackiego. Cytując Umberto Eco, piszącego o poziomach współczesnej kultury:

Nie chodzi tu o to, aby potępić słuchanie muzyki rozrywkowej, lecz by domagać się muzyki, która dostarczałaby rozrywki, stosując rozwiązania stylistyczne odpowiednie dla jakiegoś przyzwoitego poziomu, doskonale dopasowując się do swojego celu (a zatem z artystyzmem) i unikając sytuacji, w której oddziaływanie na niekontrolowane odruchy, konieczne do osiągnięcia celu, przeważałoby ponad miarę nad innymi elementami równowagi formalnej¹⁶.

Podobnie jak w przypadku różnych poziomów kultury, zjawiska literackie warto potraktować jako komplementarne – i jako takie wymagające równie uważnej obserwacji literaturoznawczej.

¹⁶ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 97.

Bibliografia

Arianrod, *Mdłości* [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=4118> [10.11.2014].

Bayard P., *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2008.

Cecelle, *Wiele twarzy Severusa Snape'a*, tłum. magda2em [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=3873> [10.11.2014].

Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

Czapliński P., *Harlequin dla naszych dzieci* [w:] idem, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.

Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, Warszawa 2010.

kura z biura, *Wilcze zęby, oczy siwe* [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=15&t=11089> [10.11.2014 r.].

Maya, *Draco Malfoy – Zaskakująco Skoczny... Szczur?*, tłum. NocnaMaraNM [on-line:] <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=2&t=1542> [10.11.2014 r.].

Rogozińska A., *Fanfiction jako tekst i jako praktyka. Twórczość fanek Harry'ego Pottera w Internecie*, praca magisterska.

Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, Kraków 2007.

Summary

Fanfiction, as the name suggests, it is an expression of a deep commitment, associated with strong emotions. The experience of immersing into the text, of desiring to shape the observed events is known to the most readers, regardless of their favorite type of the literature. The author of the article by analyzing this phenomenon indicates a huge potential of the re-narration and the continuation. This potential exists between literature and creative involvement of the enthusiasts of the various culture-based texts. Changes that occurred in the distribution of power in the culture and in the literary circulation system has led to the existence of new forms of artistic expression and new cultural entities. The fanfiction is a phenomenon that inherents in the practice and theory of reading, in the experience of the reader and the recipient. The relationships between reading and the creative act, between the interpretation and its creative verbalization are the starting point for a discussion of the creative side of the process of reading. The author analyzes the fanfiction by using the theory of Pierre Bayard, contained in the essay *How to Talk About Books You Haven't Read*. It leads her toward the discovery of specific manifestations of the imperfect reading process, so-called „non-reading”. The aim of this article is both to show the potential of the research capacities on this field, as well as the possibility of impact of the fanfiction on shaping the creative attitudes.

Anna Wyrwik

Uniwersytet Jagielloński

Czytelnik-wspólnik i czytelnik-samica – rola czytelnika w koncepcji Julia Cortáзара

W *Wielkich wygranych*, pierwszej wydanej powieści Julia Cortáзара, Paula rozmawia z Raulem o literaturze:

Myślę, że trzeba szukać jakiegoś nowego wyrazu, który, jeżeli chcesz, nadal możemy nazywać literaturą, chociaż właściwie powinien mieć inną nazwę. A ten nowy wyraz powinien wynikać z nowej wizji świata. Jeżeli któregoś dnia dojdzie do tego, będą się nam wydawały strasznie głupie te powieści, które nas dotąd zachwycały, pełne sztuczek, rozdziałów, wielokropków, gdzie ludzie wchodzią i wychodzą w momencie najdogodniejszym dla autora...¹

Literatura jest dla Cortáзара grą prowadzoną ze słowem, z językiem, z konwencją, z rzeczywistością, przede wszystkim zaś – grą z czytelnikiem. Istnieją według niego dwa typy czytelnika: czytelnik-wspólnik (*lector cómplice*) i czytelnik-samica (*lector hembra*). Pisarz marzy o czytelniku-wspólniku, który odrzuci myślowe szablony, a dzięki inteligencji i wyobraźni będzie dopowiadał do tekstu, przez co stanie się jednym z jego twórców. W jednej z notatek Morellego pojawia się motyw

¹ J. Cortázar, *Wielkie wygrane*, tłum. Z. Chałczyńska, Warszawa 1997, s. 254.

fasady z drzwiami i oknami, za którymi kryje się tajemnica. Współnictwo czytelnika polega na usiłowaniu wraz z pisarzem jej odkrycia. Przeciwnieństwem czytelnika-wspólnika jest czytelnik-samica, który z kolei zadowala się samą fasadą, nie próbuje odkryć tajemnicy, nie stara się dopowiadać, nie chce towarzyszyć w podróży. Czytelnika-samicę ucieszy fakt linearnej struktury powieści, która podana mu jest niczym połączone zdjęcia złożone w film i nie domaga się dopowiedzeń. Dla czytelnika-wspólnika idealną sytuacją jest, gdy autor rysuje postacie i akcję w sposób rwany, z lukami, które odbiorca może wypełnić przypuszczeniami, domniemaniami, domysłami. Książka powinna być niczym szkic, w którym brakuje niektórych – czasem bardzo ważnych – linii. Czytelnik-wspólnik uzupełnia go dzięki swojej wyobraźni.

Johan Huizinga, definiując w swej książce *Homo ludens* grę i zabawę, pisze, iż można nazwać je:

czynnością swobodną, którą odczuwa się jako „nie tak pomyślaną” i pozostającą poza zwykłym życiem, a która mimo to może całkowicie zaabsorbować grającego; czynnością, z którą nie łączy się żaden interes materialny, przez którą żadnej nie można osiągnąć korzyści, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub przy pomocy przebrania uwydatniają swoją inność wobec wzajemnego świata².

Według Marka Markiewicza istota gry polega na „intensywności, na zatraceniu się w namiętności, na władzy doprowadzenia do szaleństwa”³. Z kolei Roger Caillois zalicza do gry czynności, które są „dobrowolne”, „wyodrębnione” (w czasoprzestrzeni), „zawierające element niepewności” (o niewiadomym wyniku), „bezproduktywne” (w sensie rzeczywistych korzyści), „ujęte w normy” oraz „fikcyjne” („towarzyszy im specyficzne poczucie wtórnej rzeczywistości lub też całkowite oderwanie od

² J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 28.

³ M. Markiewicz, *Model gry w układach literackich Julia Cortáзара* [on-line:] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article298> [10.11.2014].

życia powszedniego”)⁴. Caillois dzieli gry na cztery typy: *agon* – związane ze współzawodnictwem; *alea* – stawiające na los; *mimicry* – związane z naśladowaniem, przyjęciem iluzji, również z aktorstwem; *ilinx* – polegające na dojściu do uczucia oszołomienia, ekstazy. Pisarstwu Julia Cortáзара najbliższa wydaje się *ilinx*, ponieważ to właśnie uczucie przypominające zapomnienie się w kręceniu wokół własnej osi, szaleństwo na szybkiej karuzeli, ekstazę pojawiającą się przy podejmowaniu ryzyka jest obecne przy konfrontacji z literaturą. Cortázar uważał, że opowiadanie spada na piszącego, który tworząc „podmioty o własnym nieprzewidywalnym postępowaniu”⁵, sam jest tekstem zdumiony, jest jego pierwszym autoczytelnikiem. W tekście *Poezja kombinatoryczna* z tomu *Ostatnia runda* pisze:

mimo iż w wierszach wewnątrz strof są przecinki, kończą się one prawie zawsze bez przecinka, aby ułatwić połączenie z następną strofą, połączenie, które wielokrotnie nie byłoby możliwe, bo przecinek zwalilby most; jednakże czytelnik zauważy przypadki, gdzie jest on konieczny, i wtedy dopisze go sobie w myślach i w uszach; oto jeszcze jeden przykład współpracy, o którą proszę we wszystkim, co robię⁶.

Cortázar, zdając się na czytelniczą wyobraźnię, jednocześnie rezygnuje z narratorskiej władzy. „Odwołuje się do wolności czytelników”⁷, by przywołać słowa Jeana-Paula Sartre’a. W powieści *Egzamin* znajduje się następujący fragment:

— W porządku – powiedział	Jakiś motyl
Kronikarz – mów.	szukał wejścia
— Mówić, mówić... Patrz na	do baru
tę bestyjkę.	
— Aha.	
— Biedny rozbija się o szybę, a o krok ma otwarte drzwi ⁸ .	

⁴ R. Callois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 20.

⁵ J. Cortázar, *Ostatnia runda*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2003, s. 41.

⁶ Ibidem, s. 226.

⁷ J. P. Sartre, Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 196.

⁸ J. Cortázar, *Egzamin*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1991, s. 219.

Napisanie „w tym samym czasie jakiś motyl...” albo „podczas gdy tak rozmawiali...” w świetle koncepcji Cortazara jawi się jako bezcelowe. Do momentu, aż motyl staje się tematem rozmowy i narrator nie musi już opowiadać czytelnikowi, co robi, bo czynią to bohaterowie; jest elementem obok rozmowy, na równi ważnym z nią samą, i to właśnie czytelnik widzi na stronie powieści. Nie ma tu logicznej ciągłości wersu, jest za to graficzne przedstawienie dwóch zdarzeń w tym samym czasie i w tym samym miejscu. To ułatwia lekturę czytelnikowi-wspólnikowi, zdecydowanie zaś utrudnia ją czytelnikowi-samicy. Podobny pomysł zastosował Cortázar w rozdziale 34. *Gry w klasy*. Horacio Oliveira znajduje na biurku Magii książkę, romans, zaczyna czytać i komentować treść w myślach. Następują więc po sobie kolejno: linijka – tekst romansu, linijka – myśli Horacia Oliveiry, tworząc następujący efekt:

We wrześniu 1880 roku w parę miesięcy po
Co też czyta, nieudolne, paskudnie wydane
śmierci mojego ojca, postanowiłem wycofać się z intere-
książczydło, nie sposób zrozumieć, że mogło ją to inte-⁹,

by na końcu zlać się w płynny tekst będący myślami Horacia Oliveiry. Dzięki takim zabiegom czytelnik ma większą szansę na współuczestniczenie niż w przypadku tekstów zawierających konwencjonalne opisy. Może znaleźć się w tej samej grze, co Horacio Oliveira, polegającej na lekturze romansu i wspólnym komentowaniu linijka po linijce jego treści. W tekście *Kurę napisane przez* wygląda to tak:

Co się nam niebывale zdarza to. Właścicielkami jesteśmy świata
nagle. Canaveral puszczona pozornie przyładka przez z niewinna
do Amerykanów była rakieta. Zeszła może czegoś z i powodów
powróciła z na nieznaną orbitę dotknęła Ziemię¹⁰.

Sposób ułożenia słów w zdaniu jest tylko pewnym schematem, którego ominięcie nie powoduje utraty sensu ani treści, one pozostają. Jak twierdził Morelli, narrator nie musi stosować żadnych sztuczek, aby połączyć coś z czymś, z czym miałyby

⁹ Idem, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chałdyńska, Warszawa 2004, s. 244.

¹⁰ J. Cortázar, *W osiemdziesiąt światów dookoła dnia*, tłum. Z. Chałdyńska, Warszawa 2002, s. 124.

zostać połączone, ponieważ wyobraźnia czytelnika-wspólnika potrafi przetworzyć otrzymane informacje w akcję. Posiadanie wyobraźni jest warunkiem, który trzeba spełnić, by wejść do tej gry, jest regułą. Bohaterka opowiadania *Drugi raz* zostaje wezwana do jakiejś nieokreślonej instytucji w niewiadomym celu. W poczekalni rozmawia z mężczyzną, który jest tam już drugi raz, i który mówi jej, że ona też zostanie wezwana drugi raz, ponieważ czeka to każdego. Wywołane zostaje nazwisko mężczyzny i ten wchodzi do pomieszczenia, ona robi to samo chwilę później, ale jego tam nie ma, mimo iż pomieszczenie posiada tylko jedne drzwi. W opowiadaniu *Zajęty dom* rodzeństwo opuszcza kolejne pomieszczenia domu w wyniku zajmowania ich przez jakichś „onych”. Nie jest wyjaśnione, kim są ci „oni”, po co to robią ani w jaki sposób – po prostu zajmują dom. Luki i braki tradycyjnych wyjaśniających zakończeń są jedną z podstaw gry pomiędzy czytelnikiem-wspólnikiem a autorem. Istniało wiele interpretacji *Zajętego domu*, chociażby rozumienie go jako aluzji do sytuacji politycznej w Argentynie z okresu peronizmu, kiedy to przedstawiciele klas niższych zajmowali miejsca przedstawicieli klas wyższych, czy poprzez koncepcje psychologiczne tłumaczące zajęcie domu jako projekcję wynikającą z poczucia winy u rodzeństwa, które miałyby żyć w związku kazirodczym. Cortázar natomiast najzwyczajniej w świecie przyznał kiedyś, że nie wie, kim są „oni” i dlaczego zajmują dom – opowiadanie to jego spisany sen. Grę o nazwie „tworzenie literatury” można sobie wyobrazić w następujący sposób: na pisarza spada historia, rysuje on jej kontury, a następnie zaprasza bohaterów i czytelnika, wręcza im kredki, sobie również bierze parę i wtedy zaczyna się zabawa w kolorowanie szkicu. Bohater opowiadania *Ciągłość parków* czyta książkę, siedząc w fotelu w swym gabinecie, zanurza się w jej świat, gdy nagle postać z książki przychodzi do niego ze sztyletem w dłoni. Przedstawianie się świata literackiego do świata rzeczywistego zdaje się opisywać ideę pochłoniętego w lekturze czytelnika-wspólnika. Oscar Hahn pisze w swym artykule o tym opowiadaniu, że „osoby rzeczywiste i postaci fikcyjne nie mogą przenikać nawzajem do swoich świa-

tów”¹¹. Owszem, nigdy nie zostało udowodnione, iż takie przenikanie jest możliwe. Nie została jednak udowodniona również rzecz przeciwna. Cortázar wymaga od czytelnika, by porzucił utarte schematy myślenia i wszedł za fasadę (o której wspomina Morelli) w poszukiwaniu tajemnicy, wchodząc tym samym na inny poziom postrzegania. Według Oscara Hahna koniec historii z *Ciągłości parków*, mimo iż nieopisany, jest oczywisty. Prawdopodobne, że Cortázar dając literackiemu bohaterowi nóż do ręki i umieszczając go obok czytającego bohatera, nie potrzebował już dalej opisywać akcji. Jednakże czy nie po to tyle razy Cortázar prosił czytelnika o współpracę, by ten w momentach nieoczywistych wykazał się wyobraźnią i, zdając sobie sprawę z oczywistych rozwiązań, pokusił się o wejście głębiej, o dopowiedzenie? *Ciągłość parków* jest swego rodzaju instruktązem dla czytelnika, wieczną kontynuacją, niczym kolejne lustro, w których człowiek może zobaczyć siebie odbijającego się niczym obraz obrazem, w obrazie, w obrazie... Autor czyni czytelnika współnikiem, „urównocześnia” go ze sobą, tak, żeby zrezygnował on ze swej czasoprzestrzeni i przeniósł się w czasoprzestrzeń autora, stając się „współuczestnikiem i współofiara doświadczenia, będącego udziałem autora, w tym samym czasie i w identycznej formie”¹². Czytelnik-wspólnik nie tylko wraz z autorem stara się odkryć tajemnicę, ale i razem z nim podejmuje ryzyko fiaska tej próby. Literatura jest dla Cortázara niczym gra w klasy, próbą wrzucenia kamyczka na ostatnie pole o nazwie „niebo”. Nie każdemu się to udaje. Ten celny rzut staje się metaforą przejścia do przestrzeni znajdującej się poza rzeczywistością, jakby na inny poziom świadomości, tam, gdzie dążą kolejni bohaterowie dzieł Cortázara. Zapraszając czytelnika do gry, autor daje mu szansę na to przejście, jednocześnie zachęcając do współnictwa w winie. Paul Bowles pisał w swej autobiografii: „Gdzieś w zakamarkach duszy żywiłem przypuszczenie, że sztuka i zbrodnia są ze sobą nierozzerwalnie związane; im większa sztuka, tym dotkliwsza

¹¹ Ó. Hahn, *Julio Cortázar pośród światów połączonych. O „Ciągłości parków”* [w:] *W poszukiwaniu Alefa: proza hispanoamerykańska*, red. J. Ziarkowska, M. Kurek, Wrocław 2007, s. 162.

¹² J. Cortázar, *Gra...*, s. 482.

kara za jej uprawianie”¹³. Jeśli zdefiniować zbrodnię jako czyn, który spotyka się ze społecznym potępieniem – a tak ją najczęściej rozumiemy – to czy gra o nazwie „tworzenie literatury”, w której pisarz i czytelnik wychodzą poza rzeczywistość, tę społecznie akceptowaną rzeczywistość, nie jest zbrodnią a oni – jej współwinowajcami?

Sen jest powtarzającym się motywem w twórczości Cortáзара. Należy pamiętać, że okres, w którym autor ten zamieszkał we Francji to czasy wciąż silnego wpływu surrealizmu. Jako intelektualista zawsze bardziej europejski niż latynoamerykański (urodził się w Belgii, wczesne dzieciństwo i większość dorosłego życia spędził w Europie) oraz tłumacz z francuskiego znał dzieła surrealistów, dla których sny były jedną z głównych inspiracji i jednym z naczelných tematów. *Ręce, które rosną* opowiadają o człowieku, któremu dłonie rosną do tego stopnia, że nie jest w stanie normalnie egzystować; gdy w końcu trafia do szpitala, a potem w nim się budzi, myśląc, że to był sen, unosi ręce i widzi kikuty. W *Głębokim śnie Remiego* nie wiemy, która z dwóch sytuacji – Remi siedzący na łóżku w czasie sjesty i udający się do przyjaciółki czy Remi poddawany egzekucji – jest jawą, a która snem. W opowiadaniu *W nocy twarzą ku niebu* bohater przeżywa wypadek na motorze. Zostaje odwieziony do szpitala i tam śni mu się, że jest składany w ofierze przez Azteków. Okazuje się, że to Aztekowie są jawą, a jazda na żelaznym owadzie snem. „Przemieszczanie się dziedziny snu i rzeczywistości” będące według Caillois jednym z wątków literatury fantastycznej¹⁴, a charakterystyczne dla Cortáзара, to gra o następujących zasadach:

ten typ opowiadań jest odwrotnością tych wszystkich innych, w których czytelnik na końcu doznaje uspokojenia, zdając sobie sprawę, że był to tylko koszmar. Tu, przeciwnie, idzie o koszmar, który pod koniec opowiadania okazuje się właśnie rzeczywistością, stąd przerażenie¹⁵.

¹³ P. Bowles, *Bez ustanku. Autobiografia*, tłum. Jerzy Korpanty, Warszawa 2014.

¹⁴ R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”* [w:] *Odpowiedzialność i styl: eseje*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1967, ss. 48–49.

¹⁵ *Ibidem*.

Luka polegająca na zatarciu granicy pomiędzy jawą a snem pozwala czytelnikowi-wspólnikowi spodziewać się wszystkiego, a więc zagrać w *ilinx* i dojść do uczucia oszołomienia i ekstazy, dzięki temu, że czytelnika może przerazić nie sen (koszmar), a rzeczywistość.

Bliskie Cortázarowi były ataki na tradycyjne formy literatury. W *Grze w klasy* Horacio Oliveira pyta:

Do czegoś służy pisarz, jeżeli nie burzenia literatury? A my, którzy nie chcemy być czytelnikami-samicami, do czegoś służymy, jeżeli nie do tego, by w miarę naszych możliwości pomagać w tej destrukcji?¹⁶

Grupą literacką, z którą wiąże się Cortázar, jest Ouvroir de Littérature Potentielle (Warsztat Literatury Potencjalnej), czyli w skrócie OuLiPo. Grupa powstała w ramach Kolegium Patafizyki, pseudonauki wymyślonej przez Alfreda Jarry'ego, mającej na celu kpinę z naukowego sposobu myślenia. *Nota bene* patafizyką interesuje się jeden z bohaterów powieści *Wielkie wygrane*, chłopiec Jorge. W założeniach członków OuLiPo poszukiwania nowych literackich dróg łączyły się z inspiracją naukami ścisłymi (matematyka, algebra, logika), teoriami informacji, gier i sztucznymi językami. Co do tych ostatnich przykładem może być język glikliński wymyślony przez Cortázara, którym czasem porozumiewają się bohaterowie *Gry w klasy*, na przykład:

Zaledwie się przypalmowali, ogarniał ich, czaturował, wreszcie ekstraminował wielki ulukariusz, nagle to był już klinton, esterfuryczna konwalkisja metrydów, dyszymiąca embokapulwia orgumii, mer pasm esprymiczny, w ogromnej nadhumicznej agoreni. Evohe! Evohe! Rozkolwieni na kreście wolpemii czuli, jak balnikują perl inni i swolodenni. Drżał trok, poddawały się marplumy w pieszorniach niemalże okrutnych, które ich znowu doprowadzały na samą granicę gunfi¹⁷.

Teksty członków OuLiPo to najczęściej zabawy literackie – jak wstęga Moebiusa. W opowiadaniu Cortázara o tym samym tytule dzięki graficznemu przedstawieniu (część napisana jest

¹⁶ J. Cortázar, *Gra...*, s. 533.

¹⁷ *Ibidem*, s. 455.

normalną czcionką i mieści się w normalnym przedziale marginesów, część jest zmniejszona) Cortázar zaprasza czytelnika do zabawy wstęgą Moebiusa, która, pomimo ruchu i spowodowanego nim wrażenia, wciąż posiada tylko jedną stronę i jedną krawędź.

Caillois pisze, że ludzie, aby przeciwstawić się konwensom i normom, które na co dzień ich zniewalają, muszą schować się za karnawałowym strojem, za maską. Bohaterowie tekstów Cortáзара czynią to cały czas. Gra nie jest dla nich oderwaniem od codzienności – jest codziennością. Ta gra nie spełnia wszystkich warunków Cailloisa. Nie jest bezproduktywna, bo życie po niej nie powraca do stanu sprzed niej. Nie odbywa się w wyodrębnionym czasie i miejscu; grać można zawsze i wszędzie. Jej jedyną regułą zdaje się łamanie reguł, jej finał i cel są nieznane. Podczas gdy, jak twierdzi Caillois, społeczeństwo weszło w okres, w którym gra stawia na *agon-alea* (współzawodnictwo i przypadek), bohaterom Cortáзара wciąż bliżej do gry typu *mimicry-illinx* (połączenie naśladowania i iluzji z oszołomieniem). W opowiadaniu *Sylwia* główny bohater odwiedza znajomych, których dzieci mają przyjaciółkę Sylwię. Widzą ją one i on, a poza nimi nikt inny. Dzieci są mieszkańcami pozarzeczywistego świata, którym socjalizacja nie odebrała jeszcze wyobraźni. Główny bohater, mimo iż dorosły, również w to gra. Pozostali dorośli są natomiast – jakby to określił Caillois – „burzycielami zabawy”, czyli kimś, kto „psuje nastrój, brutalnie odmawia przyjęcia zaproponowanej iluzji, kto przypomina chłopcu, że nie jest wcale prawdziwym detektywem, prawdziwym piratem, koniem czy łodzią podwodną, a dziewczynce – że nie usypia prawdziwego dziecka albo że w miniaturowych naczynkach nie podaje prawdziwym paniom prawdziwego posiłku”¹⁸. Cortázar bawi się z czytelnikiem w schematy. Czasem je wykpiwa, jak w tekście *Co słychać, Lopez?* – w którym pewien pan „wyobraża sobie, że go wita, ale powitanie jest już dawno wynalezione i ten miły pan po prostu wsuwa się w gotowe powitanie”¹⁹ – czasem natomiast krytykuje – jak w powieści *Egzamin*,

¹⁸ R. Caillois, *Gra...*, s. 19.

¹⁹ J. Cortázar, *Opowiadania 1*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2001, s. 560.

gdzie jeden z bohaterów, kronikarz, mówi, że rytuałów nie da się ich wymyślić, bo są gotowe i albo się je pamięta, albo odkrywa i tak od lat. Cortázar zdaje się liczyć na to, że nie wszystkie jednostki udało się lub uda w pełni społecznie ukształtować, że decyzje wielu opierać się będą na wolności, a nie na schemacie. Zdaje się na to liczyć, ponieważ te jednostki to ewentualni czytelnicy-wspólnicy. Gra pisarz-czytelnik odbywa się pomiędzy światem bohaterów literackich (gdzie gra jest permanentna) a światem realnym (gdzie gra to tylko maska). Gra w „tworzenie literatury” jest dla czytelnika dobrowolna, określona czasoprzestrzennie, o niewiadomym wyniku, ujęta jest w normy wyobraźni i wymaga fikcyjnych czynności. Czy jednak jest nieproduktywna? W książce *Człowiek w teatrze życia codziennego* Erving Goffman przedstawia społeczne interakcje za pomocą modelu dramaturgicznego, gdzie jednostki odgrywają swoje role niczym aktorzy na scenie będącej przestrzenią oficjalnych występów w przeciwieństwie do kulis, gdzie jednostki zdejmują maski i przechodzą w sferę prywatną. Tworzenie literatury z Cortázarem poprzez partycypowanie w grze w roli czytelnika jest niczym zakłócenie występu. Czytelnik-wspólnik jest jak Łukasz z *Opowiadań o Łukaszu*, który z okazji urodzin Gladis piecze tort, dumny z siebie przynosi go na przyjęcie i wszyscy są zachwyceni, rytuał przebiega prawidłowo, aż nagle w kulminacyjnym momencie Łukasz ciska tortem w twarz Gladis. Gra *ilinx* rozpoczęta, można do niej przystąpić lub ją zburzyć. Uczestnicy urodzinowego przyjęcia Gladis nie są chętni do zagrania z Łukaszem: po szoku spowodowanym załamaniem się rytuału, zdenerwowani skopali go i rozpląszczyli mu nos.

Dzięki *Grze w klasy* Cortázar uznawany jest za jednego z pionierów hipertekstu w literaturze. Już w samym tytule powieści objawia się cortázarowska gra z czytelnikiem. *Gra w klasy* zaczyna się od tablicy orientacyjnej z informacją, jak można ją czytać, i ciągiem rozdziałów ułożonych w wybraną przez autora kolejność. Ale to tylko propozycja; czytamy tak, jak chcemy. Warto zaznaczyć, że powieść została wydana w 1963 roku, czyli 12 lat przed esejem Raymonda Federmana *Surfikacja – cztery propozycje w formie wstępu*, nawołującym do „tworzenia

literatury, która naprawdę wyraża nasze czasy”²⁰. Pierwszym warunkiem takiej literatury ma być niezanudzenie czytelnika zdeterminowanym przebiegiem akcji, czyli zaproponowanie mu możliwości niekonwencjonalnej metody czytania książki i uczestnictwa w procesie jej pisania i odbioru. Cortázar poprzez postać Morellego – swego alter ego, za pośrednictwem którego wyraża poglądy polityczne, społeczne, przede wszystkim zaś te dotyczące literatury – informuje w pewnym miejscu powieści:

Moją książkę można czytać, jak się komu podoba. *Liber Fulguralis*, wróżebne kartki i tym podobne. Ja tak ją układam, jak lubiłbym sam przeczytać. A nuż – przyjąwszy, że rzeczywiście się pomylicie – właśnie wypadnie to lepiej²¹.

Powieść Cortáзара jest nielinearna, fakty są po niej porzucane, znajdują się w niej liczne odsyłacze, tekst rozgałęzia się, a jego działanie uzależnione jest od lekturowych decyzji czytelnika, który porusza się po nim niczym po labiryncie – tyle że nie istnieje jedna prawidłowa droga. Każda jest na swój sposób dobra. Opierając się na klasyfikacji Michaela Joyce’a, autora pierwszej hipertekstowej powieści, można określić *Grę w klasy* mianem hipertekstu eksploracyjnego z elementami konstrukcyjnego. Nie jest ona typowym hipertekstem konstrukcyjnym, ponieważ czytelnik nie modyfikuje istniejącego tekstu ani odsyłaczy, nie dodaje własnych partii, jednakże nie idzie też po wyznaczonym torze, ale po swoim, poza tym w licznych lukach umieszcza własne znaczenia. *Gra w klasy* jest jedną z wielu XX-wiecznych prób odejścia od tradycyjnej powieści, przykładem *nouveau roman*, która zamiast opisywać rzeczywistość, ma ją odwzorowywać, między innymi za pomocą narzędzi literackich. Ma być również rodzajem buntu; sam Cortázar pisał o niej w *O uczuciu bycia nie całkiem*: „Przyłączam się do tych nielicznych krytyków, którzy zechcieli dojrzeć w *Grze w klasy* niedoskonałe i rozpaczliwe oskarżenie establishmentu litera-

²⁰ R. Ferman, *Surfikacja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders [w:] *Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1983, s. 421.

²¹ J. Cortázar, *Gra...*, s. 665.

tury²². Innym przykładem hipertekstualności u Cortáзара jest *Książka dla Manuela*. Powieść nie daje takiej możliwości decyzji o kolejności czytania jak *Gra w klasy*, pełna jest natomiast wtrąceń w treść w postaci fiszek: artykułów prasowych, niedokończonych fragmentów wyrwanych z gazet, rozrysowanych planów, danych zestawionych w tabelach. Fiszki te zbierane są przez grupę przyjaciół biorących udział w terrorystyczno-politycznej akcji, po czym wklejane do specjalnej książki, którą Manuel, dziecko jednej z bohatererek, będzie mógł przeczytać jak dorośnie, dzięki czemu pozna wiele nieoczywistych i mało rozpowszechnionych faktów społecznych, politycznych, wojennych. Kolejnym hipertekstem Cortáзара jest powstały w 1975 roku *Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom*. Jest to książka-komiks będąca połączeniem fikcji literackiej, w której udział biorą postacie rzeczywiste (głównie lewicowi intelektualiści) z relacją z posiedzenia Trybunału Russella II. Historia zaczyna się od chwili, gdy narrator wsiada do pociągu i czyta zakupiony na stacji, z racji braku interesujących go tytułów prasowych, komiks, wyszydając jednocześnie fakt czytania komiksu w pociągu i kpiąc z jego okładki będącej tą samą, którą trzyma w dłoniach czytelnik *Fantomasa*. Czytelnik ma styczność z tekstem połączonym z historią obrazkową, kilkoma mieszającymi się wątkami oraz dwoma narratorami, z których jeden zastanawia się nad tym, jak opowiedzieć tę historię, a drugi w niej uczestniczy, jednocześnie sam czytając ją w komiksie. Całość uzupełnia wspomniany raport z Trybunału Russella II.

Francuski socjolog sztuki Pierre Bourdieu w *Regułach sztuki* pisze: „dzieło robione jest nie dwa razy, lecz sto, tysiąc razy, przez tych wszystkich, którzy się nim interesują, którzy znajdują interes materialny bądź symboliczny w czytaniu go, klasyfikowaniu, deszyfrowaniu, komentowaniu, reprodukowaniu, krytykowaniu, zwalczaniu, poznawaniu, posiadaniu²³. Z literatury Julia Cortáзара wyłania się pragnienie, by jego teksty czytane były po raz drugi, setny, tysięczny, a tym samym robione były po raz drugi, setny, tysięczny. Dokonać tego może

²² J. Cortázar, *W osiemdziesiąt...* s. 35.

²³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 267.

jedynie czytelnik, który zechce być towarzyszem podróży pisarza. Trafnie tę ideę opisał Roland Barthes za pomocą metafory tkaniny:

Tekst jak tkaniną; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie-teksturze- podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnych sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako „hyfologię” („hyfos” to tkanina i sieć pajęcza)²⁴.

Cortázarowska zabawa literaturą, słowem, językiem, konwencją, rzeczywistością jest elementem gry, którą pisarz prowadzi z czytelnikiem. W *Grze w klasy* widnieje zdanie:

Zastanawiam się, czy kiedykolwiek uda mi się wykazać, że jedynym prawdziwie interesującym mnie bohaterem jest czytelnik, w takiej mierze, w jakiej choć odrobina z tego co piszę, mogłaby przyczynić się do urobienia go, do zmienienia zajmowanych przez niego pozycji, do przetransplantowania go, wyalienowania²⁵.

Koncepcja roli czytelnika Cortáзара zakłada, że pisarz, tworząc tekst, daje czytelnikowi swobodę, jednocześnie wymagając od niego wysiłku. To tak jak przy wchodzeniu po schodach w *Jeszcze o schodach*, gdzie autor pisze o schodach do cofania się. Gra polega na tym, by wejść na schody tyłem, będąc przodem do tego, co zawsze miało się za plecami. Czynność może nie najprostszą, ale za to jakie wrażenia!

istnieją rzeczy, które można zobaczyć tylko wchodząc tyłem, i inne, które tego nie chcą, które boją się tej metody, zmuszającej je do aż takiego obnażania się; te uczipione z uporem swego poziomu i swej maski, okrutnie mszczą się na człowieku, który wchodząc tyłem potrafi zobaczyć coś więcej²⁶.

²⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

²⁵ J. Cortázar, *Gra...*, s. 527.

²⁶ Idem, *Ostatnia...*, ss. 260–261.

Bibliografia

Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.

Bourdieu P., *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.

Bowles P., *Bez ustanku. Autobiografia*, tłum. Jerzy Korpanty, Warszawa 2014.

Breton A., *Manifest surrealizmu I*, tłum. A. Ważyk [on-line:] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article203> [04.01.2015].

Breton A., *Manifest surrealizmu II*, tłum. A. Ważyk [on-line:] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article205> [04.01.2015].

Caillois R., *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.

Caillois R., *Odbaśnido „science-fiction” [w:] Odpowiedzialność i styl: eseje*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1967.

Caillois R., *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005.

Cortázar J., *62. Model do składania*, Warszawa 1974.

Cortázar J., *Egzamin*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1991.

Cortázar J., *Gra w klasy*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2004.

Cortázar J., *Książka dla Manuela*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2001.

Cortázar J., *Opowiadania 1*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2001.

Cortázar J., *Opowiadania 2*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2006.

Cortázar J., *Ostatnia runda*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2003.

Cortázar J., *W osiemdziesiąt światów dookoła dnia*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2002.

Cortázar J., *Wielkie wygrane*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1997.

Cousté A., *Człowiek i twórca. Julio Cortázar*, tłum. M. Jordan, Warszawa 2006.

Federman A., *Surfikacja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders [w:] *Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1983.

Hahn Ó, *Julio Cortázar pośród światów połączonych. O „Ciągłości parków”* [w:] *W poszukiwaniu Alefa: proza hispanoamerykańska*, red. J. Ziarkowska, M. Kurek, Wrocław 2007.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.

Markiewicz M., *Model gry w układach literackich Julia Cortázara* [on-line:] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article298> [10.11.2014].

Prajzner K., *Tekst jako świat i gra*, Łódź 2009.

Sartre J. P., *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968.

techsty.art.pl [on-line:] <http://techsty.art.pl> [03.01.2015].

Teorie Literatury XX wieku: antologia, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.

Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, t. 4, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.

Summary

The author of the famous novel *Hopscotch* is known for his experimental attitude to literature, and conceptions relative to creating and perception. One of his most important ideas is the conception of the role of the reader. Cortázar divided readers into two groups. In the first one there are people, who are satisfied with the facade of the words and don't try to find anything more – those are female readers. The second group are made of people who accompany writer in his literary journey. Thanks to ability of thinking out of the box they become co-creators – i.e. accomplice readers.

The idea of Cortázar displays not only in his essays or Morelli's notes about literature which are parts of *Hopscotch*. It can be seen in his writing manner, composition, language and way of narration. The conception corresponds with other theorists' ideas, e.g. post-structuralists (Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida), Wolfgang Iser and Umberto Eco.

Andrzej Zając

Instytut Studiów Franciszkańskich

Czytanie świętego Franciszka. Wskazania interpretacyjne w rekomendacjach odautorskich

Ten ujęty metonimicznie tytuł prowokuje pytanie o możliwości poznania bohatera, jego życiowych doświadczeń, przekonań czy też myśli zapisanych tak przez niego samego, jak i przez jego biografów. Podejmując kwestię czytania świętego Franciszka z Asyżu, można na marginesie zaznaczyć, że z łaciną – jak wprost stwierdza jeden z filologów – radził sobie lepiej, niż powszechnie się sądzi¹. Choć trudno byłoby sporządzić listę przeczytanych przez niego tekstów, można bez wątpienia potwierdzić, że jego podstawową i codzienną lekturą był psalterz. Jeśli zaś chodzi o pisanie, to wśród około trzydziestu tekstów tworzących zbiór dzieł jego autorstwa do dziś zachowały się trzy autografy, przechowywane skrzętnie jako relikwie i świadectwo jego piśmienności. Gdzie i jak można czytać Franciszka, postać historyczną, znaną powszechnie, choć raczej emblematycznie? Niezależnie od współczesnych opracowań, powieści, utworów lirycznych czy też toposów i obrazów

¹ Por. A. Bartoli Langeli, *Gli scritti da Francesco. L'autografia di un „illitteratus”* [w:] *Frate Francesco d'Assisi*, red. E. Menestò, Spoleto 1994, ss.158–159.

funkcjonujących w kulturze popularnej, interesujące pozostają historyczne trzynastowieczne teksty źródłowe, które tworzą rozległy i zróżnicowany zbiór.

Średniowieczne teksty hagiograficzne rządzą się swoimi prawami kompozycyjnymi i retorycznymi, dlatego ich rzetelna lektura wymaga znajomości zasad krytycznego odbioru tekstu i sprawności interpretacyjnej, by z gąszczu hagiograficznych obrazów i specyficznych konstrukcji literackich wyczytać bohatera o rysach żywego człowieka, a nie herosa zakłętego w spizowy posąg. Jakie pułapki w procesie lektury i interpretacji mogą czyhać na potencjalnego czytelnika czy badacza? Można zapomnieć o genezie tekstu, o jego kontekście historycznym, o zidentyfikowaniu typu narracji, z którym wiążą się konkretne zasady interpretacyjne. Można zapomnieć też o sytuacji egzystencjalnej autora tekstu, jak również o jego pragnieniach związanych z lekturą, wyrażanych raz wprost, innym razem w sposób inteligentnie zawołowany. Te właśnie zagadnienia są przedmiotem niniejszych rozważań, których celem jest odnalezienie znaczenia tego, co doświadczenie lektury może uczynić bardziej intrygującym i ożywym, pomocnym w odczytywaniu „żywego” Franciszka. Warto więc przyjrzeć się wybranym, nie zawsze czytany z uwagą, komentarzom rekomendującym dzieła, których autorem jest to Franciszek, to jego biograf – Tomasz z Celano.

Klucz interpretacyjny: prostota i doświadczenie

Święty Franciszek z Asyżu jest autorem świadomym. Z całą powagą rekomenduje swoje dzieła, dając nawet konkretne wytyczne co do sposobu postępowania z nimi. Dla przykładu: prosi braci, „żeby nauczyli się tekstu i znaczenia [...] i często to sobie przywoływali na pamięć”², innym razem poleca, „aby to pismo mieli u siebie, wypełniali i starannie przechowywali”³

² *Reguła niezatwierdzona*, 24,1 [w:] *Pisma św. Franciszka z Asyżu. Teksty łacińskie i starowłoskie w polskim przekładzie*, tłum. K. Kościelniak et al., Kraków 2009, s. 323; dalej stosowany jest skrót FA.

³ *List do całego Zakonu*, 47 [w:] FA, s. 427.

oraz „żeby tego, co zostało w nim napisane troskliwie strzegli i pilnowali, by było zachowywane według upodobania wszechmogącego Boga, teraz i zawsze, dopóki ten świat będzie istniał”⁴. Zapewnia też o błogosławieństwie dla „wszystkich tych, którzy nauczają, uczą się, strzegą, pamiętają i wcielają w czyn, ilekroć będą powtarzać i czynić to, co dla zbawienia duszy naszej zostało napisane”⁵. To tylko niektóre przykłady rekomendacji własnych pism; należy do nich dodać jeszcze inną, zawartą w *Testamencie*, pozwalającą odnaleźć klucz interpretacyjny do dzieła pisanego Franciszka w prostocie (*simplicitas*), będącą jednocześnie klamrą spinającą doświadczenie pisanania i lektury⁶:

I wszystkim moim braciom klerikom i nieklerikom nakazuję stanowczo pod posłuszeństwem, aby nie wprowadzali wyjaśnień do reguły ani do tych słów, mówiąc: „Tak należy je rozumieć” (*ita volunt intelligi*). Lecz jak Pan dał mi prosto i jasno (*simpliciter et pure*) mówić i napisać regułę i te słowa, tak prosto i bez objaśnień (*simpliciter et sine glosa*) rozumieście [je] i przez święte działanie (*cum sancta operatione*) zachowujcie aż do końca⁷.

Franciszek, uprzedzając ewentualne próby wprowadzania glos do tekstu reguły czy testamentu, demaskuje również potencjalne usprawiedliwienie, jakie bracia mogliby znaleźć nie w sobie, ale w słowach, które domagają się wskazanego rozumienia, będącego owocem ich interpretacji. W oryginalnym tekście łacińskim wybrzmiewa to jednoznacznie: *ita volunt intelligi*, czyli „tak chcą być rozumiane” – słowa chcą, a nie bracia. Należy chyba nie dyskredytować tę wypowiedź włożoną w usta potencjalnych interpretatorów, ale raczej wykorzystać nieprzypadkowość imperatywnego wymiaru tekstu, który „chce”, dopomina się, woła o coś. O co? Nie o wykładnię, dopowiedzenia czy wskazania interpretacyjne, ale o przyjęcie go w prostocie

⁴ Ibidem, 48.

⁵ *Reguła niezatwierdzona*, 24,2 [w:] FA, s. 323.

⁶ Por. A. Zajac, *Reguły I i II Zakonu – geneza, oryginalność, znaczenie* [w:] *Refleksje nad Regulami franciszkańskimi. Formacyjne i pastoralne aspekty Reguł franciszkańskich w 800 lat po zatwierdzeniu pierwszej Reguły św. Franciszka*, red. Z. Styś et al., Warszawa – Kraków 2010, s. 109.

⁷ *Testament*, 38–39 [w:] FA, s. 461.

i wprowadzenie w życie, o ucieleśnienie, o rozumienie (interpretowanie) w doświadczeniu. To, co proste i jasne, nie podlega interpretacji; „za pomocą spekulacji intelektualnych można uczynić mętnymi rzeczy jasne i wątpliwymi sprawy pewne”⁸. Chodzi o proste rozumienie treści i ich realizację, o doświadczenie, w którym wyczytane słowo, rozpoznane, zrozumiane – bo daje się samo w sobie, samo przez się rozumieć – i przyjęte, może na nowo stawać się ciałem⁹, a w konsekwencji: otwierać nowe przestrzenie interpretacyjne, ukazujące treści, które poza własnym doświadczeniem pozostałyby dla człowieka tajemne i niedosięgle. O ucieleśnionym wymiarze myślenia, które jest fundamentem rozumienia i interpretacji, pisze Bartosz Brożek:

W moim ujęciu myślenie jest zatem ucieleśnione, zorientowane na działanie i osadzone w interakcjach społecznych. Twierdzę, że tak rozumianego myślenia nie oddaje ani model widzenia, ani model rozmowy duszy z samą sobą. Konieczna jest nowa metafora, a jedną z możliwości podsuwa lektura eseju Sheets-Johnstone: myślenie jest jak taniec. [...] W ten sposób metafora myślenia jako tańca wychwytuje kluczowe aspekty trzech idei: że umysł jest ucieleśniony (bo myślenie – jak taniec – bazuje na schematach motorycznych); że umysł jest osadzony w interakcjach społecznych (bo nie ma myślenia, podobnie jak nie ma tańca, bez udziału innych); i że umysł jest nakierowany na działanie (bo myślenie, tak jak taniec, jest pewnym działaniem)¹⁰.

Taki właśnie ucieleśniony sposób rozumowania – a przede wszystkim myślenia – o wydarzeniach biblijnych i o celebracjach liturgicznych, cechuje świętego Franciszka (i, chciałoby się rzec, wszystkich, którzy utożsamiają się z jego duchowością i kulturą). Doskonałym przykładem może być opisane przez biografów zdarzenie. U przebywającego w Sienie Franciszka pojawił się pewien dominikanin, doktor świętej teologii, i zapytał go o jego rozumienie zdania biblijnego dotyczącego odpowiedzialności za grzeszącego człowieka: „Jeśli nie wytkniesz bez-

⁸ M. Sykuła, *Testamenty św. Franciszka i św. Klary. Studium teologiczno-duchowe*, Kraków 2010, 143.

⁹ Por. J, 1,14.

¹⁰ B. Brożek, *Granice interpretacji*, Kraków 2014, ss. 135–136.

bożnemu jego bezbożności, zażądam z twej ręki jego duszy”¹¹. Franciszek w odpowiedzi na tę swoistą prowokację teologiczną stwierdził, że „sługa Boży powinien tak wewnętrznie płonąć życiem i świętością, ażeby światłem przykładu i mową sposobu życia karcił wszystkich bezbożnych”¹². Odpowiedź znalazła uznanie pytającego; okazała się rzeczywiście oryginalna i zaskakująca, nastawiona na pragmatykę słowa, dająca się ująć za pomocą przywołanej metafory tańca z jej trzema charakterystycznymi aspektami: ucieleśnieniem, relacyjnością i działaniem. Trudno oprzeć się w tym miejscu pokusie ikonograficznego skojarzenia: autorzy wielu fresków, tablic czy płócien przedstawiających stygmatyzację świętego Franciszka ukazują go niczym tancerza z uniesionymi rękoma, o czym można się przekonać, podziwiając chociażby średniowieczny fresk w krużgankach krakowskiego klasztoru franciszkanów. Może rzeczywiście przedmiot tego skojarzenia jest znakiem jakiejś wewnętrznej, tajemniczej, mistycznej jedności i spójności tych elementów: doświadczenia, obrazowania i interpretacji?

Nie bez znaczenia jest fakt, że Franciszek, mówiąc o prostym rozumieniu swoich tekstów, wskazuje od razu na konieczność ich ucieleśniania, realizacji, doświadczenia, na konieczność doświadczenia lektury tekstu – *cum sancta operatione*, czyli przez święte działanie, w którym zaangażowanie ludzkich sił spotyka się z nadprzyrodzoną mocą Boga¹³. Trafna również w tym kontekście jawi się więc „figura pętli nowego doświadczenia”, jaką przedstawia Ryszard Nycz, „pętla ludzkiego i pozaludzkiego – w której to, co ludzkie, nie jest samowystarczalnym światem, lecz terytorium, podtrzymywanym, zasilanym i zamieszkiwanym przez to, co pozaludzkie”¹⁴. Fundamentalne

¹¹ Ez 3,18.

¹² *Egzegeza Ez 3,18* [w:] FA, s. 553.

¹³ Por. M. Sykuła, op. cit., 142–144.

¹⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 289. O „figurze pętli nowego doświadczenia” mowa jest w rozważaniach dotyczących twórczości Czesława Miłosza. Przywołanie jej w tym miejscu nie jest żadnym nadużyciem, ale świadczy o uniwersalnym, ponadczasowym charakterze konstatacji.

i nieodzwonne w takim doświadczeniu lektury jest wejście w retoryczny świat tekstu, odnalezienie się w nim do tego stopnia, by móc stwierdzić, że jest się u siebie, bo tylko wtedy właśnie to, co proste i jasne dla autora, pozostaje proste i jasne, niewymagające dodatkowych objaśnień – również dla podejmującego lekturę. W przeciwnym przypadku, to znaczy w sytuacji niezrozumienia, skonfundowania, braku jasności, należałoby wnioskować, że ma się do czynienia nie tyle z nierozumieniem tekstu, co z nieswojością i wyobcowaniem, nierozumieniem retorycznego świata, w którym dzieje się doświadczenie zwerbalizowane przez autora. Warto w tym miejscu odwołać się do kategorii miejsca:

Doświadczenie rozumienia tego, co „samo-przez-się-zrozumiałe” polega na jego doświadczeniu w kategoriach własnego świata dyskursu; „terytorium retorycznego”, w którym podmiot rozumiejący jest zdomowiony; na osadzeniu i rozpoznaniu wypowiedzi czy zachowań w kontekście podzielanego przez niego doświadczenia¹⁵.

„Terytorium retoryczne” to miejsce zdomowienia, w którym dzieli się codzienność z innymi domownikami¹⁶, rozumiejąc się w pół słowa, dzielając te same wartości, realizując podobne modele zachowań, uczestnicząc we wspólnych rytuałach. Chodzi o miejsce, którego obręb wyznaczają granice niekoniecznie fizyczne, ale raczej te o charakterze ideowym, mentalnym. W ogóle miejsce, w odróżnieniu od nie-miejsca w znaczeniu antropologicznym, można definiować – jak przekonuje Marc Augé – jako „tożsamościowe, relacyjne i historyczne”¹⁷. Bazując na tym przekonaniu, nietrudno zauważyć, że Franciszek, kierując do braci nakaz prostego rozumienia, porusza się w obrębie społeczności, która ma swoją tożsamość, zbudowana jest na relacjach braterskich i ma też swoją historię, tworzoną przez wspólne doświadczenia. W odniesieniu do dzisiejszej społeczno-

¹⁵ Ibidem, s. 302.

¹⁶ Skądinąd Franciszek zachęca wprost, by bracia zachowywali się wobec siebie jak domownicy (*domesticos*); por. *Regula zatwierdzona*, 6,7 [w:] FA, s. 401.

¹⁷ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R Chymkowski, Warszawa 2012, s. 53.

ści, odległej chronologicznie, ma ona swoje historyczne zakorzenienie, kilkunastowieczną przeszłość, która „nie jest zamknięta, lecz rekonfigurowana w otwartym horyzoncie teraźniejszości”¹⁸. Tak stawia problem hermeneutyczny Giovanni Iammarone: należy czytać przeszłość, doświadczenie Franciszka, zawsze w wizji teraźniejszości – nie zapominając o historycznych i kulturowych uwarunkowaniach jednej i drugiej – by istotą (*sostanza*) przeszłości było istotą naszej teraźniejszości¹⁹. Użyty przez autora termin *sostanza* jest polisemiczny, może bowiem oznaczać substancję, treść, majątek, zasób, pożywność. I w tym miejscu w naturalny sposób – tu już w kontekście franciszkańskim – powraca „figura pętli nowego doświadczenia” Nycza, który przekonuje, że jest ona „wykraczaniem ku innemu, które prowadzi do odnalezienia go w sobie; tworzeniem nowego, które staje się dopominaniem dawnego zasobu; odkrywaniem utajonego dziedzictwa, odnajdywaniem zagubionej podstawy”²⁰.

Wracając do cytowanej wypowiedzi z *Testamentu* Franciszka: można zauważyć, że z punktu widzenia pragmatyki tekstu zastanawiający jest sposób przedstawienia rekomendacji sformułowanych treści. Najpierw – odwołując się do autorytetu deontycznego, czyli autorytetu władzy – autor surowym, rozporządzającym tonem nakazuje, by do tekstów nie wprowadzać żadnych wyjaśnień. Po tym dopiero – odwołując się do autorytetu epistemicznego, czyli autorytetu uznania, opartego na wiarygodności mądrych i koherentnych postaw, a przede wszystkim na znajomości drogi do osiągnięcia celu²¹ – powtarza wezwanie, jednak w zupełnie innym tonie, stając w jednej linii z potencjalnym czytelnikiem, który może korzystać z jego doświadczenia: tak jak ja mogłem prosto i jasno napisać, tak i ty prosto i bez wyjaśnień możesz to rozumieć. Odnosi się

¹⁸ R. Nycz, op. cit., s. 289.

¹⁹ Por. *La testimonianza francescana nel mondo contemporaneo*, Padova 1988, s. 12.

²⁰ R. Nycz, op. cit., s. 289.

²¹ Rozróżnienie autorytetu deontycznego i epistemicznego pochodzi od Jana Marii Bocheńskiego; ich charakterystykę można znaleźć w: A. Brożek, *Autorytet deontyczny i epistemiczny w sytuacji imperatywnej* [w:] A. Brożek, B. Brożek, J. Stelmach, *Fenomen normatywności*, Kraków 2013, ss. 55–75.

jednak nie do osobistych kompetencji intelektualnych czy literackich, ale do interwencji Boga, który w jego przekonaniu pozwala w nieskażony sposób zarówno werbalizować, jak i dewerbalizować doświadczenie. Należy tu znów zatrzymać się przy doświadczeniu, które wydaje się kluczowym momentem – tak dla zapisu myśli, jak i dla ich odczytania. Doświadczenie staje się bowiem terenem, na którym – w drodze, w ruchu (niczym w tańcu) – temu, co się dzieje, co się wydarza, co rodzi się w umyśle, można nadać kształt tekstu, a w dodatku to, co się odczytuje, można zinterpretować poprzez osobiste przeżycie: już nie na poziomie dyskursywnym, ale empirycznym, w kręgu – by znów powrócić do tytułu cytowanego dzieła – „poetyki doświadczenia”.

Irytacja autora. Lektura empatyczna

W hagiografii franciszkańskiej szczególne miejsce zajmuje trylogia Tomasza z Celano, franciszkanina, autora znanej sekwencji *Dies irae*. Chodzi o *Życie świętego Franciszka (Vita prima sancti Francisci, 1228–1229 r.)*, *Pamiętnik gorąco upragniony o czynach i słowach świętego Ojca naszego Franciszka (Memoriale in desiderio animae de gestis et verbis sanctissimi Patris nostri Francisci, 1246–1247 r.)* oraz *Traktat o cudach świętego Franciszka (Tractatus de miraculis beati Francisci, 1250–1253 r.)*²². Niezależnie od zachowanego hagiograficzne-

²² Tytuły dzieł były przedmiotem poważnych dyskusji, które skłaniają do przyjęcia zaprezentowanych tu wersji, zaakceptowanych również przez ostatnie edycje. Tradycyjnie jednak – czego przykładem jest również powszechnie używane polskie wydanie z 2005 roku – dzieła te znane są jako: *Życiorys pierwszy świętego Franciszka*, *Życiorys drugi świętego Franciszka* oraz *Traktat o cudach świętego Franciszka*. Kwestie szczegółowe dotyczące problemów paleograficznych, historiograficznych, edytorskich, rekapitułujących dotychczasowe badania prezentuje solidny wolumin: F. Accrocca, *Un santo di carta. Le fonti biografiche di san Francesco d'Assisi*, Milano 2013. Kulisy genezy, historii i edycji tekstu *Traktatu o cudach* można poznać w zwięzłym, rzetelnym opracowaniu w języku polskim: J. Kujawiński, *Wstęp historyczny do Traktatu o cudach świętego Franciszka Tomasza z Celano* [w:] *Źródła Franciszkańskie (XIII-XIV w.)*, t. 3: *Tomasza z Celano biografie św. Franciszka*, red. R. Witkowski et al., Poznań – Warszawa, 2007, ss. 51–61.

go kanonu poszczególne dzieła ukazują nie tylko kunszt językowy autora, ale również charakterystyczne elementy jego osobowości oraz oryginalność podejścia do tematu. Do tych trzech głównych utworów należy dodać jeszcze *Legendę do czytania w chórze* (*Legenda ad usum chori*, 1230–1232 r.), która jest formą streszczenia pierwszego dzieła i akomodacją do użytku liturgicznego, oraz mało znaną *Legendę umbryjską* (*Legenda umbra*, 1235–1245 r.), którą przestudiował, opisał i wydał zaledwie kilka lat temu Jacques Dalarun²³. Ten sam mediewista natknął się na manuskrypt zawierający inne jeszcze, nieznanne dotąd dzieło Tomasza, powstałe najprawdopodobniej w latach 1232–1239, którego edycja jest w fazie przygotowań²⁴. To zarysowane pokrótce repertorium dzieł umbryjskiego autora, którego głównym bohaterem jest święty Franciszek z Asyżu, nie jest tutaj umieszczone przypadkowo, uświadamia bowiem sytuację autora wielokrotnie powracającego i podejmującego temat na przestrzeni ćwierćwiecza. A mierzył się z nim w różnych okolicznościach: raz na zlecenie papieża przy okazji kanonizacji Franciszka, innym razem na zlecenie generała zakonu czy też ponaglany przez jakąś grupę braci. Proszony, dopingowany, napierany, instruowany przez braci oczekujących nowych ujęć, narracji i obrazów, starał się spełniać ich oczekiwania, a jednocześnie pozostawać wiernym nie tylko historycznym faktom i osobistej wiedzy opartej na doświadczeniu własnym i wiarygodnych świadków, ale sobie samemu, wewnętrznej uczciwości i rzetelności.

Okoliczności, w jakich znalazł się ten znakomity średnio-wieczny łaciński autor, człowiek światły i wielkiej kultury literackiej i duchowej, z pewnością były deprymujące, musiały

²³ J. Dalarun, *Oltre la questione francescana: la legenda nascosta di San Francesco*, Milano 2009 (jest to włoski przekład studium, które ukazało dwa lata wcześniej w języku francuskim: *Vers une résolution de la question franciscaine: La Légende ombrienne de Thomas de Celano*, Paris 2007).

²⁴ Dzielił się on informacjami o odkryciu w wywiadzie dla *L'Osservatore Romano* z dnia 26 stycznia 2015 roku; zob. S. Guidi, *Il san Francesco ritrovato. A colloquio con Jacques Dalarun*, „L'Osservatore Romano”, 2015, nr 20, s. 4; [on-line:] <http://www.osservatoreromano.va/it/news/il-san-francesco-ritrovato> [29.01.2015].

konfundować i prowadzić do irytacji. Echo tej sytuacji można zidentyfikować w ostatnim paragrafie *Traktatu o cudach*, który *de facto* jest komentarzem odautorskim, zamykającym nie tylko to dzieło, ale całą aktywność literacką poświęconą asyjskiemu bohaterowi. Ten intrygujący *passus* obnaża sytuację egzystencjalną autora, jego stosunek do potencjalnych czytelników, a także rozterki towarzyszące twórczemu procesowi. Przywołanie go w całości stworzy okazję, by dać się wciągnąć w retoryczny świat Tomasza, który odsłania inteligentnie genezę dzieła, swoje przekonania, sposób rozumowania, jak również swoje emocje:

Nieziarna miłość Chrystusa Pana potwierdza prawdziwość tego, co zostało napisane i rozpowszechnione o świętym Jego a naszym ojcu Franciszku, za pomocą znaków, jakie mu towarzyszyły, i oczywiście wydaje się niedorzeczne poddawanie pod ludzki osąd tego, co zostało potwierdzone Boskim cudem. Przeto ja, syn tegoż Ojca, wszystkich błagam i pokornie proszę, żeby te sprawy przyjęli godnie i ze czcią dawali im wiarę. Wprawdzie zostały opowiedziane w sposób mniej godny, ale same w sobie są jak najbardziej godne, by je czcić z całym uszanowaniem. Niech nie zważają na nieumiejętność referującego, ale niech biorą pod uwagę jego wiarę, staranie i trud. Nie możemy co dzień sporządzać nowości; tego, co kwadratowe, zmieniać na okrągłe (*rotundis quadrata mutare*); nie możemy wszystkich tych wielorakich przemian czasu i dążeń (*temporum et voluntatum*) obdzielać tym, co otrzymaliśmy jako coś jednego. Podjęliśmy się opisanie tych rzeczy bynajmniej nie powodowani wadą próżności, ani też nie zapuszczaliśmy się w tę wielką różnorodność materiału z własnej woli, ale wymogła to na nas natarczywość proszących braci i kazała zrobić powaga przełożonych. Nagrody oczekujemy od Chrystusa Pana, a od was, bracia i ojcowie, spodziewamy się łaskawości i miłości. Tak więc niech się stanie! Amen. Po zakończeniu księgi Chrystusowi niech będzie sława i chwała²⁵.

Tomasz z Celano podkreśla, że to, co zostało napisane o świętym Franciszku, jest wiarygodne, a odwołuje się przy tym do najwyższego autorytetu Boga, który potwierdził praw-

²⁵ Tomasz z Celano, *Traktat o cudach świętego Franciszka z Asyżu*, 198 [w:] *Źródła franciszkańskie. Pisma świętego Franciszka, źródła biograficzne świętego Franciszka, pisma świętej Klary i źródła biograficzne, teksty ustalające normy dla braci i siostr od pokuty*, red. Z. Kijas, R. Prejs, Kraków 2005, s. 811.

dziwość zdarzeń z jego życia poprzez ich nadprzyrodzony charakter. Choć nie wyjaśnia tego wprost, mówi o „znakach, jakie mu towarzyszyły”, „potwierdzonych Boskim cudem”; wiadomo, że cały *Traktat* jest właśnie zbiorem cudów *in vita i post mortem*. Ciekawe, że pierwszym cudem według Tomasza jest samo powstanie zakonu. Odnotowuje on również, że dzieło, które oddaje do rąk czytelników, nie jest wyrazem jego ambicji czy próżności, ale jest odpowiedzią na „natarczywość proszących braci” i „powagę przełożonych”. Autor nie liczy na wdzięczność i poklask, ale raczej na duchowe wynagrodzenie od Boga, od czytelników zaś oczekuje jedynie „łaskawości i miłości”, zważywszy na jego „wiarę, staranie i trud”. Będąc bystrym realistą, uprzedza krytykę i niezadowolenie braci – z czym miał już okazję spotkać przy poprzednich dziełach – i daje uargumentowane sugestie co do sposobu lektury tekstu. Chce, by bracia czytali dzieło łaskawie i z dozą miłości, która obejmuje wyrozumiałość oraz zdolność wyobrażenia sobie niełatwej roli autora. Posługując się współczesnymi kategoriami, można by mówić o lekturze empatycznej, w której chodzi o wejście w sytuację egzystencjalną autora – nawet nie po to, by dzielić z nim jego doświadczenie, ale by zrozumieć, uszanować i ochronić jego emocje²⁶. Taka właśnie postawa staje się bowiem szansą na odkrycie czegoś, co umknęło uwadze, zostało zbyt łatwo uproszczone, skategoryzowane, a w efekcie może również zapomniane. Dzięki takiej uważności „zyskujemy bowiem kontakt z tym, co się naprawdę dzieje. Wtedy też może nastąpić spotkanie, które nas głęboko dotknie i zmieni; spotkanie – rezultat uważnej lektury”²⁷.

Warto zwrócić uwagę, że kiedy Tomasz mówi o „tych wszystkich wielorakich przemianach czasu i dążeń (*temporum et voluntatum*)”, którym miałby swoim dziełem zaradzić, różni dwa różne elementy: chodzi o rozwój samego zakonu i nowe okoliczności z tym związane (*varietatis temporum*) oraz

²⁶ Por. E. Winiecka, *Inność, którą trzeba chronić. O empatii zbudowanej na dystansie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17 (37), s. 205.

²⁷ K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, ss. 39–40.

o zmienne chęci, oczekiwania, życzenia braci (*varietatis voluntatum*). Podczas gdy pierwszy element wiąże się z naturalnymi następstwami rozwoju, ewolucji, konieczności dostosowania do nowych warunków (nie wyłączając przy tym trudności związanych z niechęcią części kleru diecezjalnego na polu duszpasterskim i akademickim), drugi charakteryzuje postawę pretensjonalności ze strony braci, którzy oczekują, że obraz założyciela przedstawiony przez biografą będzie odpowiadał ich przekonaniom, wyobrażeniom, przyzwyczajeniom.

Emanuela Prinivalli wychwytyje istotną różnicę w sposobie określenia osób zlecających napisanie *Pamiętnika (Memoriale)* i *Traktatu o cudach*, mimo że chodzi o to samo środowisko. W pierwszym przypadku we wstępie mówi o „świętym zgromadzeniu byłej kapituły generalnej” i o „najczcigodniejszym ojcu” Krescentym, generale zakonu przywołanym z imienia, w drugim zaś o „natarczywości proszących braci” i o „powadze przełożonych”, bez imiennej wzmianki o generale, Janie z Parmy²⁸. Irytacja autora jest świadectwem jego intelektualnej uczciwości, czego wyrazem jest stwierdzenie, które uświadamia i dyscyplinuje pretensjonalne postawy: „Nie możemy co dzień sporządzać nowości; tego, co kwadratowe, zmieniać na okrągłe”. Celańczyk – przekonując o niemożności i niedorzeczności nieustannego przemieniania, modyfikacji i akomodacji – cytuje dosadnie wybrzmiewające horacjańskie przysłowie: *non rotundis quadrata mutare*, co świadczy również o emocjonalnym tonie jego wypowiedzi, a w istocie o bólu bezradności wobec sytuacji, w której się znalazł.

Autor, rekomendując swoje dzieło, przekonuje, że nie ma różnych Franciszków, którymi można by usatysfakcjonować różne oczekiwania, ale Franciszek i jego dziedzictwo jest „tym, co otrzymaliśmy jako coś jednego”, tym, co – jak mówi wybitny znawca franciszkanizmu G. Iammarrone – można i należy odkrywać poprzez doświadczenie ożywiania pamięci (*memoria*)

²⁸ Por. *Francesco d'Assisi nel percorso delle fonti agiografiche* [w:] M. P. Alberzoni et al., *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, ss. 101–102.

oraz nieustanne asymilowanie treści, jakich ona dostarcza²⁹. Chodzi tu o integralność lektury i interpretacji, o którą dopomina się również Franciszek, mówiąc o *Testamencie* w kontekście reguły zakonnej: „I niech nie mówią bracia: »To jest inna reguła«, jest to bowiem przypomnienie, napomnienie, zachęta i mój testament”³⁰. Potwierdza, że nie przedstawia niczego nowego – mówi jedynie inaczej, przypominając to, co zostało już powiedziane, a tym samym wyjaśnia i zachęca do lektury integralnej i pogłębionej, wskazując również na cel: „abyśmy regułę, którą Panu przyrzekliśmy, bardziej (*melius*) po katolicku zachowywali”³¹. Nawet nie „dobrze”, ale „lepiej” – bardziej, dogłębniej, rzetelniej, w nieustannym rozwoju, co wiąże się z koniecznością autentycznego i dynamicznego doświadczenia, ciągłego podejmowania trudu, wyzwalań się z więzów samozadowolenia i stagnacji³². Mówiąc o potrzebie domknięcia poznawczego, wspomniany już Brożek zwraca uwagę na niebezpieczeństwo dwóch przeciwstawnych postaw. Pierwsza z nich, wysoka potrzeba domknięcia, ujawnia się w tendencji do skostnienia oraz interpretacyjnych uproszczeń, a także w niechęci do podejmowania wysiłku dogłębnego, otwartego, czasem innowacyjnego myślenia, związanego niejednokrotnie z koniecznością rewizji wiedzy tła, dotychczasowych przyzwyczajzeń i schematów mentalnych. Natomiast druga, niska potrzeba domknięcia, charakteryzuje się zbyt daleko idącą tolerancją dla sprzeczności oraz skłonnością do stosowania niekończących się zabiegów interpretacyjnych, które w efekcie prowadzą do nielogiczności i bełkotu³³. W tym kontekście bracia, o których mówi Tomasz w zakończeniu dzieła (ostatecznie to do nich kieruje swoje gorzkie uwagi na temat ciągłych oczekiwań na Franciszka odpowiadającego ich wizjom), zdradzają dość wybujałą potrzebę domknięcia poznawczego: przywiązani do swoich racji, zdają się szukać

²⁹ Por. G. Iammarrone, op. cit., s. 5.

³⁰ *Testament*, 34,[w:] FA, s. 461.

³¹ Ididem.

³² Por. M. Sykuła, *Testamenty św. Franciszka i św. Klary. Studium teologiczno-duchowe*, Kraków 2010, s. 140.

³³ Por. B. Brożek, op. cit., s. 255.

ich potwierdzenia w Tomaszowej narracji o Franciszku. Wydaje się, że nie są w stanie zdobyć się na wysiłek, by oferowaną im lekturę podjąć w sposób twórczy, prowadzący do doświadczenia, w którym następuje weryfikacja apriorycznych sądów, przyzwyczajęń i roszczeń. Celańczyk swoimi uwagami próbuje zachęcić do wejścia w jego świat retoryczny, którego kontekst egzystencjalny też nie jest bez znaczenia, być może licząc na to, że poprzez mentalne wychylenie, wyjście poza granice ciasnego rozumowania, sądów i nawyków, tak znajomi mu bracia, jak i współcześni czytelnicy, wejdą w poszukiwanie „dawnego zasobu”, w nowe odkrycie i odnalezienie „utajonego dziedzictwa”, „zagubionej podstawy” – jak w pętli nowego doświadczenia.

Ciekawe, że tego, przed czym przestrzegał Franciszek i czego się obawiał, doświadczył na własnej skórze Tomasz; świadczyć to może o tym, jak bliscy są sobie obaj autorzy, poruszający się sprawnie po tym samym „terytorium retorycznym”. Wniośki dotyczące czytania świętego Franciszka, jakie płyną z analizy wybranych rekomendacji tekstów Asyzjaty i Celańczyka – choć w niniejszym studium odnoszone wprost do czytelników im współczesnych – zachowują swoją aktualność i moc również dzisiaj. Warto tutaj podkreślić, jak ważna jest w lekturze tekstów – a tym bardziej odległych, średniowiecznych – nie tylko świadomość zasad krytycznej lektury dzieł przynależących do kultury odmiennej geograficznie czy chronologicznie, ale również znajomość genezy dzieła i sytuacji egzystencjalnej autora. Odautorskie rekomendacje dzieł oraz inne komentarze czy wtrącenia, wymykając się spod reżimu hagiograficznego kanonu, wprowadzają nową, ukrytą jakość w doświadczeniu czytania. Przemycają bowiem treści nadające dziełu osobliwego smaku niepowtarzalności, obnażając przy tym emocje autora, za którymi kryje się intrygujący świat ludzkich zachowań i relacji – cały do spenetrowania przy uważnej, pogłębionej i empatycznej lekturze.

Bibliografia

Accrocca F., *Un santo di carta. Le fonti biografiche di san Francesco d'Assisi*, Milano 2013.

Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2012.

Bartoli Langeli A., *Gli scritti da Francesco. L'autografia di un „illitteratus”* [w:] *Frate Francesco d'Assisi*, red. E. Menestò, Spoleto 1994.

Brożek A., *Autorytet deontyczny i epistemiczny w sytuacji imperatywnej* [w:] A. Brożek, B. Brożek, J. Stelmach, *Fenomen normatywności*, Kraków 2013.

Brożek B. *Granice interpretacji*, Kraków 2014.

Dalarun J., *Oltre la questione francescana: la legenda nascosta di San Francesco*, Milano 2009.

Guidi S., *Il san Francesco ritrovato. A colloquio con Jacques Dalarun*, „L'Osservatore Romano” 2015, nr 20 [on-line:] <http://www.osservatoreromano.va/it/news/il-san-francesco-ritrovato> [29.01.2015].

Iammarrone G., *La testimonianza francescana nel mondo contemporaneo*, Padova 1988.

Kujawiński J., *Wstęp historyczny do Traktatu o cudach świętego Franciszka Tomasza z Celano* [w:] *Źródła Franciszkańskie (XIII–XIV w.)*, t. 3: *Tomasza z Celano biografie św. Franciszka*, red. R. Witkowski et al., Poznań – Warszawa, 2007.

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

Oltre la questione francescana: la leggenda nascosta di San Francesco, Milano 2009.

Pietrych K., *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.

Pisma św. Franciszka z Asyżu. Teksty łacińskie i starowłoskie w polskim przekładzie, tłum. K. Kościelniak et al., Kraków 2009.

Prinzivalli E., *Francesco d'Assisi nel percorso delle fonti agiografiche* [w:] *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, red. M. P. Alberzoni et al., Torino 1997.

Sykuła M., *Testamenty św. Franciszka i św. Klary. Studium teologiczno-duchowe*, Kraków 2010.

Tomasz z Celano, *Traktat o cudach świętego Franciszka z Asyżu*, 198, w: 811.

Winiecka E., *Inność, którą trzeba chronić. O empatii zbudowanej na dystansie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17 (37).

Zajac A., *Reguły I i II Zakonu – geneza, oryginalność, znaczenie* [w:] *Refleksje nad Regulami franciszkańskimi. Formacyjne i pastoralne aspekty Reguł franciszkańskich w 800 lat po zatwierdzeniu pierwszej Reguły św. Franciszka*, red. Z. Styś et al., Warszawa – Kraków 2010.

Źródła franciszkańskie. Pisma świętego Franciszka, źródła biograficzne świętego Franciszka, pisma świętej Klary i źródła biograficzne, teksty ustalające normy dla braci i siostr od pokuty, red. Z. Kijas, R. Prejs, Kraków 2005.

Summary

Metonymy included in the title indicates the act of getting to know the saint by reading original medieval texts, which include the writings of Francis himself as well as hagiographic texts by other authors.

The idea is to “read”, from personal literature testimonies, specific structures and hagiographic images, the character with features of the living man. The author’s recommendations turn out to be helpful here. Among them particularly interesting seems to be the one from Testament of saint Francis as well as the closing paragraph from The treatise of wonders by Thomas of Celano. Understanding the historical context and the existential situation of the two authors provides concrete indications about how to read these works in particular and the whole work written - in which the main character is the saint of Assisi – as well.

He himself gives an interpretative key, the essence of which lies in the simplicity (*simplicitas*) and experience, and which prepares for “embodiment” of the content. Thomas of Celano, on the other hand, irritated with displeasure of brothers, asking for “kindness and love”, invites to empathetic reading, whose aim is the revision of preconceived ideas and to access to the “lost basis”. Following the author’s guidelines gives an opportunity for deepened reading, in which it is enabled to discover the intriguing world of human behaviour and relationships.

CZĘŚĆ III
poszukiwania i propozycje

Maria Gierszewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Status *reception studies* we współczesnym literaturoznawstwie¹

Starożytność fascynuje, pociąga i inspiruje. Stanowi źródło natchnienia, obiekt zainteresowania i katalizator ciekawości. Schematy, wzorce i elementy zaczerpnięte z kultury antycznej otaczają nas na każdym kroku, przejawiają się na każdej płaszczyźnie i w każdym aspekcie ludzkiej działalności twórczej. Swoje związki ze starożytnością mają nie tylko malarstwo, rzeźba, literatura, teatr czy film, ale także nowocześniejsze dziedziny sztuki, na przykład fotografia czy performance, a także te nieco bardziej odległe, jak chociażby reklama czy marketing. Takie motywy stanowią zbiór swego rodzaju wiedzy wspólnej społeczeństw, rozpoznawanej i identyfikowanej jako wiążąca się ze starożytnością, ale nie do końca rozumianej czy opisywanej w historycznie właściwy sposób.

¹ Niniejszy artykuł powstał na bazie fragmentów pracy magisterskiej *Stereotypy na temat antyku w serialu Doctor Who. Analiza funkcjonalna*, napisanej pod kierunkiem prof. Aleksandra W. Mikołajczaka i obronionej w Instytucie Filologii Klasycznej UAM w październiku 2014 roku; informacje te zostały uzupełnione o refleksje zainspirowane dyskusją podczas konferencji *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*.

Celem niniejszego artykułu jest próba scharakteryzowania założeń i metod *reception studies*, które mogą służyć do lepszego analizowania współczesnej obecności dorobku kultur antycznych. *Słownik języka polskiego* podaje, iż recepcja to „przyjmowanie lub przyswajanie sobie czegoś”², jakkolwiek bardzo istotne jest położenie akcentu na aspekt procesualny. Można ją zdefiniować jako zbiór mechanizmów występowania w kulturze współczesnej elementów zapożyczonych z kultury antycznej. Nie jest to zatem jednolite zjawisko, jednoznaczne i oczywiste do zrozumienia czy zdefiniowania. Aby pojąć i właściwie opisać ten fenomen, nie wystarczy w sposób mniej lub bardziej zorganizowany wymienić, wyliczyć czy uporządkować owe zaczerpnięte z antyku elementy. Niewyczerpujące będzie także zestawienie tych motywów z ich rzeczywistymi odpowiednikami – wydarzeniami historycznymi, opowieściami mitologicznymi, utworami literackimi czy dziełami sztuki. Działania te są oczywiście nieodzowne dla metodycznego i spójnego badania recepcji starożytności i powinny stanowić pierwszy etap badań. Uporządkowanie nawiązań oraz elementów źródłowych stworzy pewną podstawę dla dalszych dociekań. Nie można jednak na tym poprzestać, a należy pójść krok dalej – to znaczy: nie wystarczy odpowiedzieć na pytanie „CO?”; należy zapytać również (a nawet – przede wszystkim) „JAK?” oraz „DLACZEGO?”. Recepcja musi być rozumiana zarówno jako pewien proces, swoisty mechanizm operowania dorobkiem starożytności, jak i jako wybór – każda bowiem epoka, każde dzieło z całokształtu tradycji wybiera dla siebie tylko pewne elementy. Reguły decydujące o owych zasadach wyboru winny stać się obiektem szczególnej refleksji.

Te kluczowe pytania bywały zaniedbywane w badaniach nad recepcją; niniejszy artykuł ma stanowić przyczynek do refleksji nad sposobem analizowania motywów zaczerpniętych ze starożytności. Przede wszystkim stanowić będzie przegląd historii metodologii, który pomoże wprowadzić tematykę omawianego zagadnienia i umiejscawia je w szerszym kontekście historycznoliterackim. Pojawia się także nawiązania do zagad-

² Hasło *recepcja* [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [on-line:] <http://sjp.pwn.pl/sjp/recepcja;2573568.html> [14.04.2015].

nień z dziedzin pokrewnych, takich jak filmoznawstwo – przy próbie całościowego ujęcia zagadnienia nie można bowiem uciec od interdyscyplinarności. Jest to istotne zwłaszcza przy zgłębianiu rozwijających się coraz szerzej badaniach nad recepcją, obejmujących najrozmaitsze przejawy kultury i sztuki. Zostanie także przedstawiona wstępna propozycja sposobu kategoryzowania recepcji oraz analizy jej funkcjonalności.

Badania nad obecnością antyku w kulturze popularnej nie mogą ograniczać się do badań literaturoznawczych, chociaż i te niosą ze sobą ważną i interesującą perspektywę. Jednak nowoczesne podejście do analizowania recepcji dorobku epok starożytnych wymaga uwrażliwienia na niuanse tak złożonej tematyki oraz zaznajomienia się z najnowszym stanem badań. Wypracowanie innego – bardziej odpowiadającego zróżnicowaniu funkcjonowania motywów antycznych we współczesnej kulturze – podejścia stanowi nadrzędny cel niniejszych rozważań. Dotychczas istniejące narzędzia jawią się jako nieadekwatne, zarówno ze względu na ich wąski zakres użytkowy, ograniczający się do jednej dziedziny twórczości, jak i na charakter, zawężający proces recepcji do pasywnego przejmowania motywów bezpośrednio zapożyczonych z antyku, bez uwzględnienia istniejących przez stulecia przekazników.

Pewnym obrazem realizowania tak sformułowanych postulatów interdyscyplinarności może być zastosowanie intuicji zawartych w artykule Lecha Kalinowskiego *Antyk w dziejach sztuki polskiej*³. Esej ten, poruszający problemy badawcze historii sztuki, pozornie wydaje się niezwiązany z omawianą tutaj tematyką – czy to literaturoznawczą, czy też filmową. Jednakże autor czyni wiele uwag o charakterze uniwersalnym, które można z powodzeniem zastosować w odniesieniu do innych kwestii czy dzieł literackich, dokonując swoistego przełożenia interdyscyplinarnego. We wprowadzeniu, precyzując pewne kwestie terminologiczne w związku między innymi z pojęciem tradycji, Kalinowski proponuje rozróżnienie na tradycję obiek-

³ L. Kalinowski, *Antyk w dziejach sztuki polskiej* [w:] *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, red. J. Axer, Warszawa 1995, s. 20.

tywną oraz subiektywną⁴. Ta druga, jak sam mówi, jest swoistą pamięcią powszechną, podczas gdy pierwsza oparta jest o fizyczną trwałość przedmiotów i zakłada istnienie dzieła sztuki jako przedmiotu przekazu. Doprecyzowując opis interesującego dla niniejszej pracy pojęcia tradycji subiektywnej, autor wskazuje, iż polega ona „na przekazywaniu formalnej (stylowej), tematycznej (ikonograficznej) i treściowej (ikonologicznej) warstwy dzieła sztuki, niezależnie od jego materialnego życia”⁵. Ów trójpodział istnienia tradycji subiektywnej zarysowuje jednocześnie płaszczyzny, w obrębie których mogą funkcjonować recypowane motywy. Wyodrębnione trzy poziomy odpowiadają trzem płaszczyznom funkcjonowania wyobrażeń na temat antyku, jakie zostaną zaprezentowane w niniejszym artykule, to jest stereotypom językowym (wywiedzionym od warstwy formalnej), wizualnym (odpowiadającym warstwie tematycznej, czyli ikonograficznej) i sytuacyjnym (stanowiącym analogię do płaszczyzny treściowej). Podział ów stanowić może tylko punkt wyjścia dla dalszych badań – odpowiednio z dziedziny językoznawstwa, historii sztuki oraz historii.

Rozważania poświęcone metodzie badań nad recepcją motywów starożytnym w konkretnym dziele zacząć trzeba od zarysowania dotychczasowego rozwoju recepcji w ogóle – mechanizmy bowiem rządzą się uniwersalnymi prawami, niezależnie od rodzaju czy gatunku obiektu recypowanego oraz nowego dzieła, w którym owa recepcja zaszła. Początki zorganizowanej, nowożytnej refleksji nad obecnością wiążą się z rozwojem badań nad twórczością staropolskiego poety Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Poezja jego porównywana była – zarówno przez jemu współczesnych, jak i przez późniejszych komentatorów – do twórczości Horacego. W XVIII i XIX wieku pojawiło się kilka prac analizujących zapożyczenia horacjańskie w dziełach Sarbiewskiego⁶, które co prawda z drobiazgową dokładnością

⁴ Autor sam wskazuje, iż zapożycza to rozróżnienie od E. Shilsa i P. Sztompki – por. *ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Por. A. W. Mikołajczak, *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994, ss. 7–8.

tworzą katalogi *loci communi*, nie wyciągają jednak żadnych ogólniejszych wniosków. Nieco bardziej sprecyzowane studia nad związkami literatury polskiej z kulturą antyczną przypisać można tak zwanej szkole wileńskiej, kojarzonej przede wszystkim z działalnością Ernesta Groddecka oraz Jerzego Wilhelma Münicha. Przyjęta przez przedstawicieli tej szkoły metoda badawcza również polegała na tworzeniu zestawień, nie zastanawiano się natomiast nad sposobem przyswojenia i przekształcenia motywów antycznych. Henryk Markiewicz charakteryzuje te działania jako

suche, wręcz katalogowe zestawienia podobieństw i zbieżności w zakresie frazeologii, fabuły i przedstawionych charakterów. Pamięć i spostrzegawczość prowadziły na tym polu do rezultatów bardzo obfitych, ale w wielu wypadkach – bezwartościowych⁷.

Pierwszym badaczem, który znacząco wpłynął na postrzeganie funkcjonowania dziedzictwa antyku w kulturze, był Tadeusz Sinko, wyrastający wszakże z dokonań swoich poprzedników. Jego poszukiwanie filiacji poszczególnych motywów starożytnych oraz powiązań między nimi bywało niesłusznie określane pejoratywnie nacechowanym mianem „metody wpływologicznej”. Zasadniczą tematykę prac Sinki – których zakres przedmiotowy był niezwykle szeroki⁸ – stanowiły kwestie inkorporacji zapożyczonych elementów w nowe dzieła, problemy transformacji motywów przejętych przez pisarzy polskich z utworów literatur antycznych oraz ogólne metody transponowania wątków czy motywów starożytnych do literatury nowożytnej. Jak zauważa Stanisław Stabryła, Sinko poszukiwał

paralelizmów wynikających ze znajomości przez pisarzy polskich dzieł autorów greckich czy rzymskich; w sferze zainteresowań uczonego znalazły się problemy związane z [...] zależnościami ideowymi, tematycznymi, stylistycznymi, tekstowymi, reminiscencjami nieświadomymi, impulsami twórczymi,

⁷ H. Markiewicz, *Stan i zadania literaturoznawstwa porównawczego w Polsce*, „Slavia” 1967, nr XXXVI, cyt. za: S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, ss. 10–11.

⁸ Por. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975...*, s. 14.

naśladownictwami, stylizacjami, aluzjami, trawestacjami, parodiami, a wreszcie komentarzami i interpretacjami dzieł antycznych w literaturze polskiej⁹.

Jego prace, choć niekoniecznie aktualne pod względem metodologicznym, wciąż stanowią imponujący zbiór zestawiający motywy antyczne występujące w literaturze polskiej.

Dziełem przełomowym i zasłużonym dla literaturoznawstwa polskiego jest monumentalna praca Stanisława Stabryły *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Pozycja ta w zamyśle miała stanowić nowoczesne kompendium obecności motywów starożytnych w literaturze polskiej, omawiając zagadnienie w oderwaniu od popularnej dotąd metody „wpływologicznej”¹⁰. Autor proponuje nowatorskie podejście, które sam nazywa metodą funkcjonalną; ściślej rzecz ujmując: ma to być badanie „funkcji zapożyczonych z antyku elementów w nowej strukturze artystycznej”¹¹. Rozwijając tę myśl, Stabryła mówi o poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, „w jaki sposób wątki czy motywy przejęte z antyku poddane zostały inkorporacji w nowym utworze, w jaki sposób w nim funkcjonują i jaką wreszcie posiadają wymowę ideową i artystyczną w kontekście całej sytuacji historycznoliterackiej okresu swego powstania”¹². Z kolei w pozycji stanowiącej swoiste uzupełnienie tej potężnej monografii, tomie *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*¹³ autor uznaje antyk za „pewnego rodzaju system odniesień do mitologii, historii, filozofii, literatury czy sztuki starożytnej”¹⁴, wskazując tym samym, iż niekoniecznie będzie się mieć do czynienia z prostym przełożeniem owych motywów, lecz raczej ze zjawiskiem modyfikowania ich.

⁹ Ibidem, s. 13.

¹⁰ Co do wcześniejszych polskich badań nad recepcją, warto sięgnąć do rozdziału historycznego w pracy Stabryły: omawia on ważniejsze dzieła począwszy od XIX wieku i wileńskiej szkoły filologii klasycznej – por. ibidem, ss. 9–20.

¹¹ Ibidem, s. 23.

¹² Ibidem.

¹³ S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*, Kraków 1996.

¹⁴ Ibidem, s. 9.

Waga pracy Stabryły oraz jej wpływ na późniejsze badania są niemożliwe do przecenienia. Wyróżnione przez niego rodzaje i sposoby przetwarzania motywów antycznych – to jest rewokacje, reinterpretacje, prefiguracje oraz inkrustracje¹⁵ – stanowiły podstawę metodologiczną i źródło inspiracji dla wielu późniejszych badaczy. Ten zestaw narzędzi jest jednak niewystarczający do badania dzieł kultury popularnej. Po pierwsze nie jest uprawnione przyjmowanie założeń o istnieniu filiacji¹⁶, to znaczy paralelizmów wynikających ze znajomości tekstów autorów greckich czy rzymskich przez twórców danego dzieła. Przy analizowaniu wytworów kultury popularnej należy uwzględnić nierzadko całkowity brak świadomości twórców co do realiów starożytnych. W dużej mierze bazują oni często na wiedzy powszechnej – czy to szkolnej, a zatem mocno uproszczonej, czy też pochodzącej ze wcześniejszych okołoantycznych tekstów kultury, takich, które nierzadko mocno przekształcają lub wypaczają dane fakty. Po drugie zaś metody wypracowane przez dwudziestowieczne studia nad recepcją, ze względu na swój ściśle historycznoliteracki charakter, nie są w stanie sprostać wyzwaniom, jakie przed badaczami stawiają współczesne dzieła kultury popularnej z całym swoim przemieszonym charakterem. Wszelako może istnieć pewne zastosowanie omówionego powyżej podziału – można i trzeba omówić samą funkcję motywów występujących w danym dziele. Rzeczony podział może tutaj stanowić pewien punkt wyjścia, nawet jeśli konieczne okaże się zastosowanie również innej terminologii.

Gwoli badawczej rzetelności wypada dodać, iż Stabryła nadal kontynuuje swoje badania nad obecnością antyku w literaturze współczesnej. Owocem tego jest publikacja *Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej*¹⁷, poświęcona wybranym elementom tego zjawiska, poruszająca

¹⁵ Por. ibidem, s. 24.

¹⁶ Termin zapożyczony od T. Sinki, por. ibidem, ss. 13–15.

¹⁷ S. Stabryła, *Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012 [on-line:] http://www.stabryla.pl/ebook/recepcja_kultury_antycznej [13.04.2015].

problematykę powieści oraz poezji. Praca niewątpliwie podkreśla nieustającą aktualność inspiracji śródziemnomorskich – nawet w literaturze najnowszej.

Pierwszą polemikę z metodami Stabryły podjął Wojciech Stańczak w dziele *Antyk we współczesnej poezji polskiej (1956–1980)*¹⁸. Już we wstępie stawia on trafną diagnozę problemów czyhających na badacza tej materii:

Coraz większe tempo rozwoju literatury sprawia, że często nie mogą za nim nadążyć opracowania naukowe. Dlatego też niemało nowych zjawisk czeka na monografie, bez których trudno mówić o syntezie. Nie znajdują nawet zbyt wielu badaczy procesy ciągłe i podbudowane wielowiekową tradycją, a do takich należy inspiracja antykiem w polskiej literaturze współczesnej. Temat leży na pograniczu co najmniej dwóch dyscyplin: filologii klasycznej i polskiej, co dodatkowo utrudnia sprawę¹⁹.

Słowa sprzed niemal trzydziestu lat brzmią bardzo aktualnie, charakteryzując zarówno złożoność procesu recepcji, jak i interdyscyplinarność badań, które winny zostać podjęte. Autor wprost wykazuje te aspekty swojego podejścia, które różnicują jego poszukiwania od dokonań Stabryły, czasami wręcz dystansując się od tych ostatnich. Wychodząc od próby stworzenia samodzielnej metodologii, Stańczak kładzie nacisk na zrozumienie uczestnictwa Śródziemnomorza w procesie tworzenia, na zrozumienie jego funkcji bez tworzenia podziałów na „nurty, zjawiska, ozdobniki”²⁰. Pojęcia funkcjonalności i funkcjonowania motywu są kluczowe dla badań Stańczaka; kategorie te są przedkładane ponad drobiazgowy wyliczenie każdego użycia. To nowatorskie i praktyczne podejście, kładące nacisk na tendencje rozwojowe elementów antycznych w różnych dziełach, w bardzo szerokim zakresie powtórzone zostanie w niniejszej pracy.

Warto wspomnieć także o dziele Tadeusza Bieńkowskiego *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej*, który, podejmując analizę roli tej epoki w sposób problemowy, podkreśla różne for-

¹⁸ W. Stańczak, *Antyk we współczesnej poezji polskiej (1956–1980)*, Kraków 1986.

¹⁹ Ibidem, s. 5.

²⁰ Por. ibidem, ss. 7–9.

my recepcji, zależne od ram i założeń konkretnych gatunków literackich²¹. Autor zwraca także uwagę na fakt, iż scharakteryzowanie podłoża omawianego zjawiska musi uwzględnić kierunki i poziom recepcji nie tylko u najwybitniejszych pisarzy, lecz także w piśmiennictwie niższej rangi artystycznej, mającym jednak szersze możliwości oddziaływania. Innymi słowy: stara się zmierzyć z pytaniem, jak rozumiano i interpretowano w różnych środowiskach określone motywy fabularne, teorie i idee antyczne²².

Mimo faktu, że polskie badania nad recepcją zawdzięczają Stabryle swoisty przełom, nie zatrzymały się jednak na jego dokonaniach. Spośród wielu naukowców zajmujących się tą tematyką w ostatnich latach przywołać wypada na przykład Jerzego Axera, twórcę i założyciela Ośrodka Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowej. Swoje tezy założycielskie i naukowe zawarł on w redagowanym przez siebie zbiorze szkiców *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*²³. Jak sam stwierdza we wstępie,

sprawa właściwego opisu roli dziedzictwa antycznego w naszej przeszłości oraz poszukiwanie sposobów rozpoznawania żywych cząstek tej spuścizny w naszej teraźniejszości wymaga przede wszystkim przekroczenia granic własnych kompetencji fachowych i wąskospecjalistycznych technik badawczych; wymaga też znalezienia partnerów poza naturalnym kręgiem akademickich kontaktów, a także poza własną historyczną i narodową tradycją²⁴.

Ten manifest pozostaje w ścisłym związku z założeniami niniejszej pracy – przede wszystkim z jej aspektem interdyscyplinarnym, podkreślonym już we wstępie. Aby sprostać wyzwaniom, jakie niesie ze sobą analiza wciąż dla badaczy nowego, złożonego i niejednoznacznego medium, jakim jest tekst kultury popularnej, należy stworzyć nową całość (a co za tym idzie – nową jakość) poprzez wspólne zastosowanie narzędzi z rozmaitych dziedzin nauki.

²¹ T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej*, Wrocław 1976, s. 7.

²² Por. *ibidem*, s. 6.

²³ *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, red. J. Axer, Warszawa 1995.

²⁴ *Ibidem*, s. 5.

Owocem współczesnej refleksji nad obecnością dziedzictwa starożytnego w naszej kulturze jest pytanie o to, czy w ogóle można mówić o zjawisku recepcji jako takim – jednym, poddającym się jednolitemu rozumieniu, opisywaniu czy definiowaniu. Jako że sama kultura współczesna we wszystkich swoich przejawach jest niesłychanie złożona i niejednorodna, pojawia się przypuszczenie, iż także mechanizmy występowania w niej elementów zapożyczonych z kultury antycznej nie będą poddawały się prostym podziałom.

Podobną intuicję znaleźć można w wydanym kilka lat temu *A Companion to Classical Receptions*²⁵, stanowiącym owoc i kwintesencję współczesnych *reception studies*. Występowanie swoistych fluktuacji w obrębie tego pojęcia podkreśla definicja zawarta już we wstępie. Redaktorzy tomu, Lorna Hardwick i Christopher Stray, odchodząc od jednolitego pojmowania recepcji, mówią z zamian w liczbie mnogiej:

przez recepcje rozumiemy sposoby, w jakie greckie i rzymskie materiały były przekazywane, przekładane, wybierane, interpretowane, przepisywane, przeobrażane i reprezentowane. Są to złożone działania, z których każdy staje się częścią szerszego procesu. Interakcje z serią kontekstów, zarówno klasycznych, jak i nie-klasycznych, łączą się, aby stworzyć mapę²⁶.

W innym z kolei tomie, poświęconym wprawdzie szeroko pojętej tematyce tradycji²⁷, acz zawierającym esej na temat recepcji, Charles Martindale próbuje wprowadzić porządek pojęciowy i odróżnić od siebie te dwa terminy. Mówi on mianowicie, że:

etymologia słowa „tradycja”, od łacińskiego *tradere*, wskazuje – zazwyczaj łagodne – przekazywanie materii z przeszłości do przyszłości. „Recepcja” natomiast [...] operuje w innej czasowości, angażując czytelnika w dwustronny proces, skierowany zarówno w przód, jak i w tył, w którym teraźniejszość i przeszłość wchodzą ze sobą w dialog²⁸.

²⁵ *A Companion to Classical Receptions*, red. L. Hardwick, Ch. Stray, Blackwell 2008.

²⁶ L. Hardwick, Ch. Stray, *Introduction: Making Connections* [w:] *A Companion to Classical Reception...*, s. 1 – tłum. własne.

²⁷ *A Companion to Classical Tradition*, red. C. W. Kallendorf, Blackwell 2007.

²⁸ Ch. Martindale, *Reception* [w:] *A Companion to Classical Tradition...*,

Dynamiczne pojmowanie tego terminu pozostaje w zgodzie z opisaną wcześniej koncepcją mnogości Hardwick i Straya – w pewnym sensie obie te teorie uzupełniają się wzajemnie. Jeśli rozumiemy recepcję jako nieustający i podlegający ciągłym zmianom proces, zarówno jej przebieg, jak i efekt musi być za każdym razem inny. Jakkolwiek ci ostatni autorzy podkreślają także, iż „jeśli przyjmiemy, że tradycja nie jest jedynie czymś po prostu odziedziczonym, jest ciągle tworzona, odtwarzana i przetwarzana, wtedy zarówno recepcja, jak i tradycja mogą być postrzegane jako powiązane ze sobą części rozszerzonego procesu”²⁹.

Z kolei Karl Galinsky w zawartym w tym samym tomie rozdziale poświęconym filmowi bardzo jednoznacznie podkreśla zalety tego medium w procesie zachowywania i przekazywania tradycji starożytnej. Jak pisze:

w ciągu ostatnich kilku dekad film wypracował prawdopodobnie największe i dostępne ogółowi społeczeństwa możliwości kontaktu ze światem Grecji i Rzymu. Rozwój ten, a także rozwój innych obszarów kultury popularnej powinny być powitane z radością przez każdego zainteresowanego tymi cywilizacjami – stanowi on bowiem manifestację nieustającej witalności tradycji klasycznej³⁰.

Konstatuje jednak smutny fakt, iż często jakiegokolwiek próby analizy dzieła recypującego starożytność sprowadzają się do wymienia jego wad na płaszczyźnie historycznej poprawności, jakby zupełnie wbrew opisanym wcześniej założeniom Martindale’a o recepcji jako o procesie dynamicznym i dialogującym. Galinsky stwierdza, że

ilekroć na ekranie pojawi się nowa adaptacja klasycznego tematu [...], odpowiedź najbardziej profesjonalnych naukowców, do której opinia publiczna mogłaby się odnieść, polega na wymienianiu listy nieścisłości i przyłącza się do ogólnej skargi na to, jak dzieło oryginalne zostało odarte ze swej wielkości i głębi oraz wyzute z autentyczności. Taki punkt wyjścia sprawia wrażenie, jakby swoistą sprawiedliwość mogły antykowi oddać tylko produkcje dokumentalne³¹.

s. 298 – tłum. własne.

²⁹ L. Hardwick, Ch. Stray, op. cit., s. 5.

³⁰ K. Galinsky, *Film [w:] A Companion to Classical Tradition...*, s. 393 – tłum. własne.

³¹ *Ibidem*.

Autor wprowadza wreszcie ważne rozróżnienie pomiędzy recepcją historii i literatury a recepcją mitologii; jak pisze: „winniśmy zawsze pamiętać, iż w starożytności mity były w ciągłym ruchu, rozwijały się poprzez nieustające powtarzanie, upiększanie i adaptację”³². Jeśli nawet często pojawia się – skądinąd zazwyczaj uzasadnione – wrażenie, iż twórca danego dzieła nie inspirował się treściami bezpośrednio starożytnymi, a jedynie wiedzą pochodzącą z innych, późniejszych źródeł, w wypadku tematów mitologicznych kontestowanie takiej postawy jest zupełnie nieuprawnione.

Opisany wyżej rozwój naukowego namysłu nad obecnością dorobku starożytności w kulturze współczesnej prowadzić musi do zaprezentowania pewnego sposobu uporządkowania występujących w tekstach kultury nawiązań okołoantycznych. W celu pełnego zanalizowania funkcjonowania stereotypowych wyobrażeń na temat starożytności należy pogrupować je nie poprzez odniesienie do chronologii (czy to tej wewnętrznej dzieła, czy też ogólnohistorycznej), ale ze względu na konkretne aspekty dzieła, do którego się odwołują. Pozorne oderwanie się od periodyzacji historycznej pozwoli precyzyjniej spojrzeć na mechanizmy recepcji same w sobie oraz ujawnić ich wzajemne zależności. Podział na trzy płaszczyzny, w obrębie których realizowane są operujące stereotypami sposoby obrazowania antyku, będzie spójny i wyczerpujący, a zarazem utworzy zbiory rozłączne – nie będzie zatem problemu z identyfikacją danego mechanizmu jako należącego do określonej grupy (jakkolwiek może się zdarzyć, iż dany motyw, rozumiany jako jednostka elementarna, będzie zdradzać przynależność do więcej niż jednej z omawianych grup).

Jak zatem wskazano, proponowana koncepcja opiera się na wyodrębnieniu trzech podstawowych grup stereotypowych wyobrażeń związanych ze starożytnością. Identyfikując je z opisanymi wcześniej trzema płaszczyznami funkcjonowania tradycji subiektywnej – stylową, ikonograficzną oraz ikonologiczną – można je określić jako językowe, wizualne i sytuacyjne. Pierwsza z grup obejmuje zarówno kalambury czy gry

³² Ibidem, s. 394.

językowe, jak i wszelkiego rodzaju nieporozumienia oparte na związkach frazeologicznych powiązanych z mitologią czy historią starożytną. Jednocześnie mieścić się tu będą przykłady bezpośredniego użycia samych języków antycznych, przede wszystkim łaciny. Zatem wyobrażenia te funkcjonują głównie na poziomie kwestii dialogowych, jakkolwiek mogą także znaleźć zastosowanie jako stanowiące element scenografii napisy czy też wszelkie rekwizyty związane z czytaniem i pisaniem. Drugi z wymienionych typów nawiązań, wizualne, czyli związane w całościowym wyglądem dzieła, to sposoby obrazowania, które nie tyle mają ściśle oddać przeszłą rzeczywistość, ile wywołać u widza natychmiastowe z nią skojarzenia. W tej grupie znajdzie się zarówno scenografia – a więc nawiązania do architektury i historii sztuki: obiekty wielkiej i małej architektury, wystrój wnętrz i organizacja przestrzeni zewnętrznej, dzieła sztuki, jak również kostiumy, charakteryzacja i rekwizyty. Trzeci typ wyobrażeń – sytuacyjne – powiązany jest z szeroko pojętą historią i kulturą, z opowieściami historycznymi i mitologicznymi. Zakres tej grupy jawi się jako najszerszy, a przez to najtrudniejszy do ujęcia w ramy definicji. Próbując jednak scharakteryzować ją poprzez wskazanie należących do niej elementów, można zaliczyć do niej występowanie postaci zarówno historycznych, jak i mitologicznych, odwołania do konkretnych wydarzeń – z płaszczyzny i faktów, i fikcji – nawiązania do konkretnych dokonań czy szerszych wyobrażeń z historii idei, historii społecznej czy gospodarczej.

Kwestia kreowania za pomocą różnych środków swoistego „wrażenia” czy „odczucia” starożytności jest kluczowa przy próbie zrozumienia i opisanego mechanizmów, jakie sterują filmografią okołointencyjną. Chęć drobiazgowego odtworzenia epoki wraz ze wszystkimi jej realiami stanowiłaby naruszenie owej umowy pomiędzy twórcą a widzem. Zwłaszcza ze strony tego ostatniego pojawiają się tendencje do wyszukiwania błędów czy nieścisłości, które miałyby dyskwalifikować dany film czy serial. Wynikać to może z niezrozumienia, iż dowolne dzieło kultury popularnej nie jest nakierowane na przekazywanie konkretnej wiedzy, nie stanowi szczegółowego odtworzenia epoki. Oczywiście istnieje pewien aspekt edukacyjny, teksty popularne o te-

matyce historycznej mogą mieć na celu także przekazywanie czy podtrzymywanie pewnej wiedzy – chociaż bardziej popularnej aniżeli ściśle zakorzenionej w badaniach i literaturze naukowej. Zachowanie równowagi pomiędzy owymi różnymi aspektami recypowania historii w dziele kultury popularnej, a także decyzja, gdzie przebiegają granice wiedzy popularnej, należy każdorazowo do twórców – nie istnieje bowiem jedna reguła czy też bezwzględnie słuszne zasady postępowania.

Aby adekwatniej opisać te praktyki twórców dzieł wykorzystujących tematykę antyczną, warto wprowadzić na potrzeby badań pojęcie „wiedzy potocznej”³³. Posiada ono dość nieostry i niejasny zakres znaczeniowy – należy unikać z jednej strony nadmiernej szczegółowości, z drugiej zaś zbyt wielkich uproszczeń prowadzących do zafałszowania. Niemniej można ją określić jako taką wiedzę, która przez odbiorców dzieła rozpoznawana jest jako powszechna i dostępna niespecjalistom.

Źródła wiedzy potocznej są wielorakie i złożone, dopiero ich wypadkowa składa się na pełen obraz tego zjawiska. Istotną rolę bez wątpienia pełnią edukacja szkolna oraz wszelkie publikacje i programy o charakterze popularyzatorskim czy popularnonaukowym – jedno i drugie zwykle przekazywać do pewnego stopnia uproszczony obraz danej dziedziny, w tym na przykład właśnie wiedzy o antyku. Znaczący wpływ na zakres wiedzy potocznej mają też wcześniejsze dzieła kultury popularnej – innymi słowy: zbiór oczekiwań widzów na temat starożytności jest sumą wyobrażeń przedstawionych we wcześniejszych produkcjach. Kolejny aspekt to turystyka kulturowa – zarówno ta doświadczana osobiście, jak i zapośredniczona, doświadczana czy to za pomocą nieustająco popularnej literatury reportażowej, czy też poprzez nowe media (zwraca uwagę fenomen blogów podróżniczych i innych relacji on-line). Należy podkreślić, iż całokształt tych oczekiwań, niekiedy opartych na stereo-

³³ Początkowo przyjmowany na potrzeby niniejszego tekstu termin „wiedza popularna” w toku dalszych badań zdecydowano się zastąpić pojęciem „wiedza potoczna” – ten epitet jawi się jako bardziej adekwatny, ze względu na analogię do doświadczenia potocznego oraz na konieczność oderwania się od skojarzeń jedynie z kultury popularnej – omawiane zjawisko dotyczy wszystkich rejestrów kultury, nie tylko tych uznawanych za niższe.

typach, to nie wiedza rzeczywista, ale raczej wyobrażona – nie powinna być jednak mylona z fałszywą, mimo że zakłada pewien margines uproszczenia. Epitet „wyobrażona” zapożyczony został z tytułu książki Marii Todorovej *Balkany wyobrażone* – nawiązującej do tego, jak dana kwestia postrzegana jest oczami przeciętnej osoby, do jakiego stopnia polega ona na stereotypach. Pozwala to na kreowanie oraz opisywanie zjawisk takich jak miejsca, osoby czy sytuacje wyobrażone – a więc konstruktywów czegoś rzeczywistego przefiltrowanego przez owe sposoby postrzegania.

Jak można było zauważyć, niniejszy tekst odwołuje się do uwag metodologicznych pochodzących z różnych dyscyplin. Jest to cecha charakterystyczna refleksji nad obecnością antyku. Nie zamyka się ona w schematach jednego rodzaju tekstu kultury, przeciwnie, dotyczy wszelkich przejawów tejże obecności we współczesnym dorobku człowieka. Z tego wynika konieczność odwoływania się do rozmaitych metodologii. Celem nadrzędnym jest zrozumienie mechanizmów i sposobów funkcjonowania tworzywa antycznego, metod jego przetwarzania. *Reception studies* nie istnieją w Polsce jako osobna dyscyplina naukowa. Znajdują się na pograniczu dyscyplin, co generuje zarówno ogrom inspiracji naukowych, jak i szereg problemów, również tych o charakterze formalnym.

Bibliografia

A Companion to Classical Receptions, red. L. Hardwick, Ch. Stray, Blackwell 2008.

A Companion to Classical Tradition, red. C. W. Kallendorf, Blackwell 2007.

Bieńkowski T., *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej*, Ossolineum 1976.

Kalinowski L., *Antyk w dziejach sztuki polskiej [w:] Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, red. J. Axer, Warszawa 1995.

Mikołajczak A. W., *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994.

Słownik języka polskiego PWN [on-line:] <http://sjp.pwn.pl/sjp/recepcja;2573568.html> [14.04.2015].

Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*.

Stabryła S., *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*.

Stabryła S., *Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012 [on-line:] http://www.stabryla.pl/ebook/recepcja_kultury_antycznej/ [13.04.2015].

Stańczak W., *Antyk we współczesnej poezji polskiej (1956–1980)*, Kraków 1986.

Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska, red. J. Axer, Warszawa 1995.

Summary

Classical reception studies, as interdisciplinary research of presence of ancient civilizations' elements in modern culture, become more and more important. The article presents current state of research and shows new perspectives of the studies. The first part of the article presents development of this scientific discipline up to now: papers of Sinko and Stabryła, and subsequent polemic ideas focused on the mechanism of the reception in comparison with the newest Anglo-Saxon reflections on this topic (Hardwick, Stray, Martindale). In the second part original concept of classical reception studies' methodology is described. It is based on analysis of a way of functioning of the ancient culture elements on three levels: linguistic, visual and situational. A term of „popular knowledge” is implemented as a key to these mechanisms' description, meaning a projection of receivers' expectations. Problem questions like a place of classical reception studies between literary, film and culture studies are raised, too.

Maciej Kuster

Uniwersytet Jagielloński

Problemy poetyki memów. Między cyfrową karnawalizacją a hegemonią kultur(y)

[...] смех имеет глубокое мирозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность.

*M. M. Bachtin*¹

Wydaje się, że historyczne analizy dokonywane przez Michaiła Bachtina, a przynajmniej te nadające gestom śmiechu wymiar epistemologiczny, nie tracą na adekwatności, a wypracowane przez rosyjskiego uczonego narzędzia dostarczają – nawet dziś, w epoce nowych mediów i relacji transmedialnych – inspiracji i określają reguły postępowania z niektórymi dziedzinami kultury. Obszarem (i jednocześnie

¹ „[...] śmiech posiada głębokie znaczenie w procesie postrzegania świata, to jedna z najważniejszych form prawdy o świecie jako całości, o historii, o człowieku. To szczególnie uniwersalna perspektywa patrzenia na świat, postrzegania świata inaczej, ale równie ważna (jeśli nie ważniejsza) niż *prosa*” (tłum. własne – M. K.); M. M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Moskwa 1990, s. 108. Jeśli nie zaznaczam inaczej, zachowuję oryginalne formatowanie przywoływanych tekstów.

medium) najbardziej dynamicznego rozwoju form ludowej kultury śmiechu jest dziś Internet, a jedną z najpopularniejszych form transmisji kulturowej jest mem internetowy², którego potencjału i znaczenia ciągle dokładnie nie określono.

Termin „mem”, ukuty przez Richarda Dawkinsa niemal czterdzieści lat temu w książce *The Selfish Gene*³, oznacza „nową jednostkę transmisji kulturowej, jednostkę imitacji”⁴, a więc kulturowy odpowiednik tego, co w biologii określa się mianem genu – powielającego się, ewoluującego (według zasady doboru naturalnego – podobnie jak w teorii Darwina) podmiotu, jednostki sprawczej, która zdominuje naszą planetę⁵. Praktyka pokazuje, że współcześnie dystynkcjom tym odpowiada między innymi grafika i/lub tekst⁶, które – dzięki swej uniwersalności – uzyskały popularność i służą jako media przekazujące rozmaite treści (z reguły zabawne, ironiczne lub prześmiewcze komentarze i glosy do aktualnych wydarzeń o różnym charakterze – od katastrof naturalnych i wypadków po koncerty i wydarzenia sportowe)⁷. Powstałe w ciągu ostatnich trzech lat wyspecjali-

² Uwzględniając niekonsekwencję w polskiej literaturze przedmiotu proponuję tutaj paradygmat odmiany rzeczowników męskich żywotnych (jak w przypadku odmiany rzeczowników typu „komputer”, „laptop”, „e-mail” etc. – inaczej niż w polskim przekładzie książki Dawkinsa – por. przypis 3), a więc kolejno: D. mema, C. memowi, B.=D., N. memem, M. memie, aby zaznaczyć odrębność przedmiotu od biologicznego pierwowzoru oraz przynależność do dziedziny kultury cyfrowej.

³ Polskie wydanie drugiej edycji książki (wyd. oryg. 1989 r.): R. Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. M. Skonieczny, Warszawa 2007, korzystam jednak z pierwszej edycji oryginału (późniejsze zostały rozszerzone o nieistotne w tym kontekście komentarze, a tłumaczenie Skoniecznego nieco rozmywa wyrazistość pewnych definicji) – R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford 1976.

⁴ „A unit of a cultural transmission, a unit of *imitation*” – ibidem, s. 192.

⁵ Por. ibidem, *passim*.

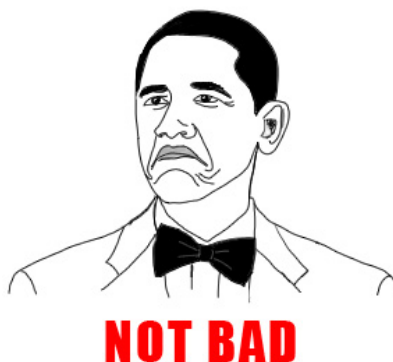
⁶ Mogą to być oczywiście inne warianty jednostek informacji kulturowej występujących w różnych porządkach semiotycznych. W poniższym tekście zajmuję się tylko niektórymi z nich; por. S. Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford 2000, gdzie znajduje się systematyczne omówienie memetyki w ogóle.

⁷ Por. choćby jeden z najpopularniejszych serwisów, który przechowuje i rozpowszechnia jedynie memy: *9gag* [on-line:] <http://9gag.com> [20.05.2015].

zowane portale internetowe służące klasyfikacji i identyfikacji memów⁸ mają w swoich bazach już kilkanaście tysięcy rekordów zawierających przykłady użycia różnych wariantów oraz konfiguracji grafiki i tekstu.

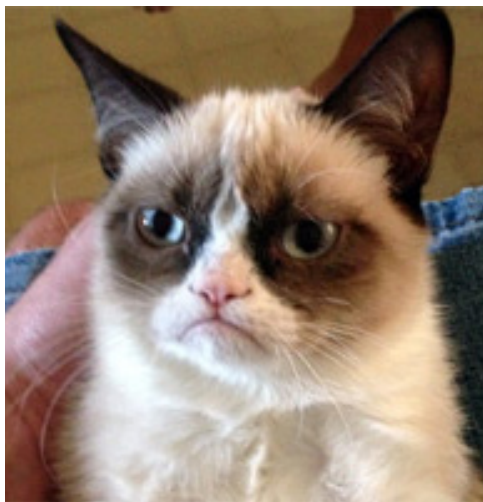


Przykład A: *Overly Attached Girlfriend*. Źródło: Know Your Meme [on-line:] <http://knowyourmeme.com/memes/overly-attached-girlfriend> [20.05.2015]



Przykład B: *Obama Rage Face / Not Bad*. Źródło: Know Your Meme [on-line:] <http://knowyourmeme.com/memes/obama-rage-face-not-bad> [20.05.2015]

⁸ Por. np.: jedna z najpopularniejszych encyklopedii memów *Know Your Meme: Internet Meme Database* [on-line:] <http://knowyourmeme.com> [20.05.2015].



Przykład C: *Grumpy Cat*. Źródło: Know Your Meme [on-line:] <http://knowyourmeme.com/memes/grumpy-cat> [20.05.2015]

Powyższe egzemplifikacje reprezentują trzy z wielu typów i stadiów powstawania memów graficznych. Ukończony mem (przykład A), rozprzestrzeniany w takiej formie na portalach typu 9gag.com lub kwejk.pl, jest wypadkową grafiki (będącej często zwykłym zdjęciem, które z różnych przyczyn zyskało internetową popularność) – stanowiącej powtarzalną bazę mema i umożliwiającą jego replikację – oraz tekstu korespondującego z przedstawieniem graficznym. Sens wytwarza się dzięki jukstapozycji wyżej wymienionych elementów: kobieta ze specyficznym wyrazem twarzy (określana właśnie jako *Overly Attached Girlfriend*) wraz indywidualizującą informacją (formy gramatyczne świadczą, że jest to jej wypowiedź) „wyszyłam swoje imię na twoich koszulkach, gdybyś zapomniał, że już jesteś zajęty” tworzy kolejny wariant powszechnie znanego i rozumianego mema. Nic innego dzieje się w pozostałych przypadkach. Przykład B jest właściwie samodzielnym memem-głosem używanym albo jako jedyny składnik wypowiedzi komentującej wpis i/lub inny mem/krótki film/animację, albo jako element innego mema graficzne-

go nakładany na grafikę lub umieszczany pod nią. Twarz Baracka Obamy w formie piktogramu z krótką informacją tekstową wyraża uznanie i podziw dla jakiegoś aktu kulturowego, który komentuje. *Grumpy Cat* (przykład C) funkcjonuje w jeszcze inny sposób: może przybrać funkcję graficznej bazy mema (jak zdjęcie kobiety w przykładzie A) lub funkcjonować samodzielnie (w taki sam sposób jak w przykładzie B). Ponadto piktogram przedstawiający Obamę należy do osobnej grupy memów komiksowych *Rage Comics*, reprezentujących własną, kilkuletnią już tradycję⁹.

Najnowsza literatura przedmiotu dotycząca powyższego zagadnienia, chociaż skromna, ma dwie generalne ambicje: egzegeza, dokonywanie imponujących nieraz taksonomii i badanie związków genetycznych (głównie badacze europejscy i amerykańscy¹⁰) oraz określanie głębszych przyczyn i skutków wpływu memów na kulturę – takich jak badanie hegemonii angloamerykańskiego kręgu kulturowego w wielonarodowym środowisku użytkowników Internetu (badacze rosyjscy¹¹).

* * *

Od pewnego czasu można jednak zaobserwować w powyższym nurcie aktywności kulturowych reakcję na jej globalny, powszechny i masowy charakter – dążenie do ekskluzywności,

⁹ Por. *Rage Comics* [on-line:] <http://knowyourmeme.com/memes/rage-comics> [20.05.2015].

¹⁰ Por. (1) Ch. Bauckhage, K. Kersting, F. Hadiji, *Mathematical Models of Fads Explain the Temporal Dynamics of Internet Memes*, referat wygłoszony na *Seventh International AAAI Conference on Weblogs and Social Media* w Cambridge, Massachusetts. Tekst wystąpienia – [on-line:] <https://www.aaai.org/ocs/index.php/ICWSM/ICWSM13/paper/view/6022> [20.05.2015]; (2) M. Kamińska, *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Poznań 2011 – tam szczególnie rozdział III; (3) T. J. Blank, *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Logan 2009.

¹¹ Posługuję się tu głównie pracami dwóch rosjanek: (1) J. Szczuriny, Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации, „Филология” 2012, nr 3, ss. 160–172 oraz (2) T. E. Sawickiej, Интернет-мемы как феномен массовой культуры, „Культура в современном мире” 2013, nr 3 [on-line:] http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2013/03/2013-03_r_kvms-s3.pdf [20.05.2015].

elitarności, jedności tematycznej i genetycznej (w wymiarze tak semantycznym, jak i estetycznym). Memy tematyczne – pojawiające się na poświęconych wybranemu artyście, marce, wydarzeniu, produktowi stronach na portalu facebook.com – występują bardzo często jako wytwory hermetyczne, zrozumiałe tylko dla fanów danego filmu, zespołu czy gry komputerowej. Niezależnie jednak od tematu potencjał replikacji mema uzależniony jest od jego dostępności w cyberchmurze.



Przykład D (bez tytułu). Źródło: *Game of Laughs* [on-line:]<https://www.facebook.com/gameoflaughs/photos/59333823750.1073741828.528930603826623/845087202210960/?type=1&theater> [20.05.2015]

Powyższy mem to przykład twórczości fanów *Gry o tron* – kadr pochodzący z serialu uzupełniony został ironicznym komentarzem na temat jednego z bohaterów. Mem ten nie doczekał się jak dotąd – według mojej wiedzy – powielenia, nie zyskał też – jako efemeryda – większej popularności. Podobny proces zachodzi, kiedy mamy do czynienia z serią memów autorstwa jednego internauty – ucięty zostaje łańcuch przygodnej selekcji zasobów (utworów graficznych oraz ukontekstowującego podpisu), a replikacja (naśladownictwo lub inny wariant odwzorowania) dokonuje się ostatni raz. Utrwalone, niejako w ostatecznej formie, na specjalnie przeznaczony do tego stronie, opatrywane przez interfejs serwisu facebook.com podpisem wykonawcy (bezpośrednio podpisem użytkownika lub nazwą strony) i datą, zyskują inny nieco status ontologiczny.



Przykład E (bez tytułu, opatrzony datą 26.10.2014 r.). Źródło: *Błoński płakał, że nie dożył* [on-line:] <https://www.facebook.com/372703402882121/photos/402882121.-2207520000.1431808603./390607214425073/?type=3&theater> [20.05.2015]



Przykład F (bez tytułu, opatrzony podpisem: „Giovanni Battista Cima (ok. 1459 –ok. 1517) – malarz włoski dobry Renesansu” oraz datą: 01.11.2014 r.). Źródło: *Sztuczne fiołki* [on-line:] <https://www.facebook.com/SztuczneFiolki/photos/4998308410.-2207520000.1431807205./973075799378325/?type=3&theater> [20.05.2015]



Przykład G (bez tytułu, opatrzony podpisem: „Uwagi do budżetu” i datą: 23.10.2014 r.). Źródło: Posthumanizm. *Ludzie to fikcja* [on-line:] <https://www.facebook.com/372703402882121/photos/402882121.2207520000.1431808603./390607214425073/?type=3&theater> [23.10.2014]

Pełna egzegeza trzech wyżej przedstawionych memów jest już znacznie bardziej skomplikowana i zwykle zależy od dokładnego uwzględnienia kontekstu – w tym całej zawartości strony, na której mem się znajduje, lub zawartości innych stron oraz tak zwanej wiedzy ogólnej. Sensotwórcza konfiguracja elementów w przykładzie E opiera się na prostej podmianie słów piosenki¹² na nazwisko dzięki podobieństwu brzmieniowemu; semantyczne konsekwencje takich operacji mogą być różnorakie i zawierać się w różnych rejestrach – od zwykłego żartu aż po kąśliwą ironię. Jedynym elementem, który powtarza się na wszystkich memach pochodzących z tej strony jest charakterystyczna ramka, która prawdopodobnie nawiązuje do stylu portali internetowych Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz font (najprawdopodobniej *Impact*) – niezmienny przez niemal rok działalności strony (około 130 memów graficznych do maja 2015 roku). Podstawa graficzna została użyta (w wer-

¹² Por. piosenka zespołu Hey pt.: *Moja i twoja nadzieja* z singla *Cegielka na rzecz ofiar powodzi – Moja i twoja nadzieja*, PolyGram Polska 1997.

sji kolorowej) w jeszcze jednym memie na tej samej stronie¹³. Przykład F operuje natomiast wielopoziomową ironią: graficzną bazę stanowi obraz Boga Ojca opatrzony kwestią dialogową ze zmodyfikowaną ortografią jednego ze słów. Biorąc pod uwagę gramatyczną aluzję do nazwiska Fryderyka Nietzschego, datę (uroczystość Wszystkich Świętych) oraz formę gramatyczną „mym”, otrzymujemy również projekcję sentencji *Gott ist tot*. Wypadkowy sens mema oscyluje wokół wszystkich tych sensów cząstkowych, niemożliwa staje się jednak możliwie ostateczna, definitywna i pełna jego egzegeza. Kolejny z przykładów (G) wykorzystuje jeszcze inny mechanizm sensotwórczy – kłamrą dopełniającą jukstapozycję wizerunku Bronisława Komorowskiego oraz przywołania słów Zygmunta Freuda jest dopisek umieszczony pod grafiką („Uwagi do budżetu”). Dopiero ów trzeci element umożliwia pełne odczytanie dzieła, łącząc porządki ekonomiczne i psychoanalityczne dzięki różnym znaczeniom rzeczownika „nędza”.

Przedstawione wyżej mechanizmy są – jak mi się wydaje – jednymi z najpopularniejszych sposobów konstruowania internetowych memów graficznych, istnieją jednak różne formy hybrydowe, pośrednie i w ogóle umykające powyższej klasyfikacji, pojawiające się między innymi ze względu na dużą popularność programów umożliwiających obróbkę graficzną. Wszystkie one (albo przynajmniej ich znakomita większość) są wynikiem podobnych procesów (idei!) oraz pełnią podobne funkcje.

* * *

W 2010 roku podczas *1st Architecture and Society International Congress* Slavoj Žižek w wystąpieniu zatytułowanym *Architecture and Aesthetics* podjął namysł nad konstrukcją toalet w krajach europejskich¹⁴. Dowodził wtedy, że usytuowanie od-

¹³ Por. *Błoński płakał, że nie dożył* [on-line:] <https://www.facebook.com/blonskiplakalzeniedozyil/photos/pb.313489455483874.-2207520000.1432313922./321203918045761/?type=3&theater> [20.05.2015].

¹⁴ Pełny wykład umieszczony został w serwisie youtube.com – por. Slavoj Žižek, *Architecture and Aesthetics* [on-line:] <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/videos/architecture-and-aesthetics> [20.05.2015].

plywu wynika wprost z mentalności konstruktorów, ta z kolei z wiodącej ideologii: we Francji rura odpływowa znajduje się najczęściej z tyłu, co umożliwia szybkie usunięcie ekskrementów; w Niemczech jest dokładnie odwrotnie – rura umieszczona z przodu toalety umożliwia inspekcję i kontrolę odchodów ze względów higienicznych i sanitarnych, w Wielkiej Brytanii natomiast odpływ znajduje się pośrodku, a miska toalety wypełniona jest wodą. Žižek zauważa, że odpowiada to późnoosiemnastowiecznej ideologii europejskiej trójcy: francuskiemu podejściu opierającemu się na myśleniu politycznym i rewolucyjnym (ekskrementy powinny zostać szybko usunięte), anglosaskiemu pragmatyzmowi i racjonalizmowi (*let it flow*) oraz niemieckiej hermeneutyce i poezji (obserwacji i refleksji). Przykład ten jest być może kontrowersyjny, jednak ukazuje działanie pewnych idei za pomocą obiektów, urządzeń codziennego użytku – wtedy, kiedy najczęściej nie zdajemy sobie z tego sprawy. Sądzę, że w podobny sposób istnieją i działają memy internetowe, choć w grę wchodzi inne idee oraz potrzeby napędzające ów „rynek”, a w ich owocnej dekryptacji pomaga między innymi teoria karnawalizacja Bachtina.

Carl Chen w artykule *The Creation and Meaning of Internet Memes in 4chan: Popular Internet Culture in the Age of Online Digital Reproduction*¹⁵ zwraca uwagę na specyficzny rodzaj przestrzeni, w której rodzą się i ulegają rozpowszechnieniu memy internetowe (ma tam na myśli serwis 4chan.com), która wykazuje wszelkie cechy Habermasowskiej¹⁶ (potem rozwijanej przez Giddensa¹⁷) koncepcji przestrzeni publicznej, z tą tylko różnicą, że jest powszechnie dostępna i tworzona¹⁸. Julia Szczurina w swojej pracy na temat memów i warunków

¹⁵ C. Chen, *The Creation and Meaning of Internet Memes in 4chan: Popular Internet Culture in the Age of Online Digital Reproduction*, „Habitus” 2012, vol. III, ss. 6–19.

¹⁶ Por. J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. M. Czyżewski, konsultacja naukowa przekładu A. M. Kaniowski, Warszawa 2008.

¹⁷ Por. A. Giddens, *Socjologia*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2004, s. 696.

¹⁸ Por. *ibidem*, *passim*.

ich funkcjonowania pisze, że „[...] виртуальное общение, как и карнавал, характеризуется выходом за пределы обыденности и официальных регламентаций и оформляется особым – игровым – образом”¹⁹. Owa „gra” wiąże się ściśle z komunikacją, jest to

[...]одна из превалирующих форм коммуникации в сети Интернет. В этой среде игра „перерастает” свою развлекательную функцию и становится средством оформления характерных черт интернет-коммуникации: обособленности виртуального пространства и времени от повседневности, свободы самовыражения, наличия добровольно принятых правил, позитивной эмоциональности и т. д.²⁰

W dalszej części artykułu Rosjanka poddaje analizie zjawisko powstawania memów w ogóle oraz omawia ich niektóre funkcje, ale – chociaż powołuje się wcześniej na Bachtina – nie rozwija – moim zdaniem niesłusznie – wątku kultury śmiechu, który stanowi w tym przypadku mocną antropologiczną, imperatywną podstawę popularności cyfrowego karnawału. Jak czytamy w *Problemach poetyki Dostojewskiego*, karnawał to

synkretyczna forma widowiskowa o charakterze obrzędowym. Forma nader złożona i wielokształtna, która przy wspólnej osnowie ma dużo różnorodnych wariantów i drobniejszych odmian, zależnie od epoki, narodu i poszczególnych rodzajów święta.

Karnawał wytworzył własny, bogaty język symboli – od złożonych masowych igrzysk do odrębnych karnawałowych gestów. Język w ten sposób zróżnicowany, rzecz można artykułowany (jak w każdej mowie), wyraża jednolite (ale złożone) światoodczucie karnawałowe, właściwe wszystkim jego formom²¹.

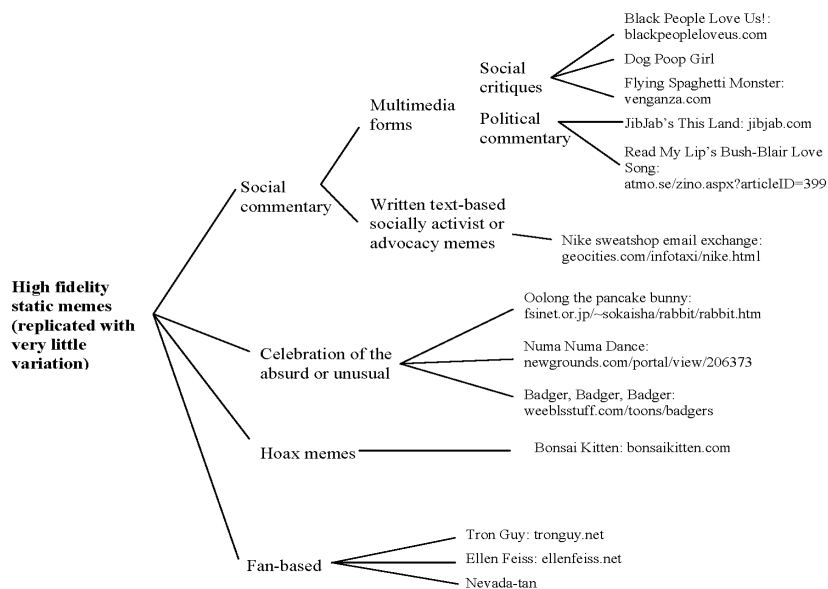
¹⁹ „[...] przestrzeń wirtualna, tak jak karnawał, charakteryzuje się wychodzeniem poza zakres codzienności i oficjalnych zakazów i produkuje szczególne – growe – wytwory” – J. Szczurina, op. cit., s. 161; tłum. własne – M. K.

²⁰ „[...] jedna z dominujących form komunikacji w Internecie. W tym środowisku gra „przerasta” swoją rozrywkową funkcję i staje się formą internetowej komunikacji o następujących cechach: odrębność wirtualnej przestrzeni i czasu od tego, co codzienne, wolność wypowiedzania się, występowanie dobrowolnie przyjętych zasad, pozytywna emocjonalność itd”. Ibidem, tłum. własne – M. K.

²¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1979, s. 187.

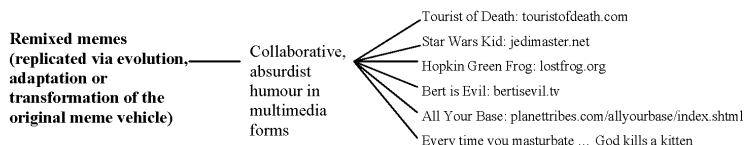
Obrzędowości codziennego (dla stale rosnącej części populacji) korzystania z mediów społecznościowych nie trzeba chyba szerzej opisywać, jej widowiskowy charakter polega przede wszystkim na graficznej formie omawianych zjawisk, język symboli został (przynajmniej w części) omówiony. Kolejne cechy Bachtinowskiego karnawału to: ustanowienie nowego modusu stosunków między człowiekiem a człowiekiem, ekscentryczność, mezaliansy karnawałowe, w końcu profanacja.

Śmiech karnawałowy szarpie również wyższe wielkości – wyszydzia zmienność władzy i prawd, zmienność układów świata. Śmiech ogarnia oba bieguny zmienności, atakuje sam proces przemian, same k r y z y s y . Akt śmiechu karnawałowego zespała śmierć i odrodzenie, negację (kpina) i aprobatę (hold ekstatyczny). To śmiech głęboko refleksyjny i uniwersalny²².



²² Ibidem, s. 194.

Michele Knobel i Colin Lankshear wskazują trzy cechy konstytutywne „dobrego” mema: (1) jakiś element humoru (dowolnego rodzaju), (2) bogatą intertekstualność przekazywanych treści oraz (3) anomalną jukstapozycję (głównie elementów graficznych i typograficznych)²³. Wprowadzają nawet uproszczony schemat typologii takich memów²⁴.



Powyższa typologia nie pociąga jednak za sobą dalszych jakościowych analiz, choć mogłoby to przynieść ciekawe rezultaty – być może istnieją pewne (estetyczne, funkcjonalne, syntaktyczne et cetera) podobieństwa między grafikami wyrażającymi podobne komunikaty. Autorzy nie dokonują też diagnozy wpływu internetowych obrazków na kulturę w ogóle, zauważają jednak ich użyteczność w szkołach (przede wszystkim w nauce języka) i przedstawiają możliwości wykorzystania ich jako niekonwencjonalnych pomocy dydaktycznych. Umiejętność krytycznego odbioru memów – jak podkreślają – przygotować ma uczniów do bardziej świadomego uczestnictwa w cyfrowej domenie kultury²⁵.

Ostatnim, lecz być może najważniejszym problemem, który chcą poruszyć, jest – dostrzeżone przez Knobel i Lanksheara, a wypływające z pojawienia się i ukonstytuowania nowej dziedziny kultury – szeroka podatność odbiorców na kulturo-, a więc opiniotwórczą i medialną moc memów. Środowisko internautów

²³ Por. M. Knobel, C. Lankshear, *Memes and affinities: Cultural replication and literacy education*, referat wygłoszony na *National Reading Conference* 30 listopada 2005 roku w Miami. Pełny tekst wystąpienia – [on-line:] <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.89.5549&rep=rep1&type=pdf> [20.05.2015], s. 6 i n.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 13.

²⁵ Por. *ibidem*, ss. 15 i n.

często afirmuje angloamerykańskie (lub zachodnioeuropejskie) wzory zachowań, stereotypy i przekonania (choćby ze względu na obowiązujący w Internecie cenzus wyznaczany przez znajomość języka angielskiego), czyniąc z nich „normę” i „oczywistość”. Szczurina wyraźnie podaje w wątpliwość masywny charakter i powszechną zrozumiałość omawianych wytworów kultury, pisząc, że

важным оказывается намеренное сужение фокус-группы, на которую ориентирован интернет-мем и которая может его понять, оценить: это может быть группа пользователей определенного ресурса, группа людей, объединенных рамками профессии или социальными рамками и т. п.²⁶,

lecz nawet niepełna ocena i rozumienie niektórych wytworów kultury nie musi zrywać łańcucha mimetycznego naśladownictwa i powielania (choćby tylko graficznych) schematów, które są genetycznie obce względem danego kręgu kulturowego. Może to oczywiście prowadzić (i tak dzieje się najczęściej) do twórczej naturalizacji obcych elementów (po angielsku i w językach narodowych²⁷), lecz może też stymulować kulturę do przystosowania się do szerszej występującego wzorca lub w efekcie zdominowania i dalszej hermetyzacji lokalnych aktywności.

W efekcie powyższego procesu mamy dziś do czynienia zarówno z wernakularyzacją uprzednio lokalnych (czy to za sprawą języka, czy innych wariantów różnych kodów kulturowych) praktyk oraz jednoczesnym dalszym rozprzestrzenianiem uniwersalnej memetycznej metody komunikacji między- i transkulturowej dzięki swemu powszechnemu, antropologicznemu podłożu (co doskonale ilustrowały polskie przykłady).

²⁶ „[...] ważne okazuje celowe zawężenie grupy fokusowej, na którą zorientowany jest mem i która może go zrozumieć i ocenić: może to być grupa użytkowników danego zasobu, grupa reprezentowana przez przedstawicieli danej profesji lub klasy społecznej itd.” – J. Szczurina, op. cit., s. 163.

²⁷ Por. S. Atran, *The Trouble with Memes: Inference versus Imitation in Cultural Creation*, „Human Nature” 2001, nr 12(4), ss. 351–381.



Przykład H (bez tytułu). Źródło: *fishki.net* [on-line:] <http://fishki.net/51494-internet-memy-40-foto.html> [20.05.2015]

Kadr z kreskówki uzupełniany jest – według wzorca – rosyjskim podpisem „Internet u nas jest, ale rozumu brakuje”, co doskonale obrazuje ambiwalencję opisywanego przez Bachtina zjawiska „odgrywającego się” w cyfrowej przestrzeni wiecznego karnawału, gdzie bez obaw o większe konsekwencje można żartować (czasem nawet bardzo niewybrednie) z polityków, głów państw²⁸ i religii, z czyjegóż światopoglądu i ekonomicznego niedostatku. Śmiech ten ma wymiar głęboko terapeutyczny, ponieważ wyśmiewana strona ma równe prawo zrewanżowania się odpowiednim memem. Bachtinowskie rozumienie śmiechu – mimo upływu lat – zyskuje tylko na aktualności: jeśli nawet sam niczego nowego nie ujawnia, to przynajmniej wskazuje

²⁸ Rosyjski sąd orzekł, że memy przedstawiające Władimira Putina naruszają dobry wizerunek głowy państwa, co jest na terenie Federacji Rosyjskiej nielegalne. Doprowadziło to do usunięcia części memów z niektórych stron oraz portalu vk.com (odpowiednika facebook.com). Por. [on-line:] http://vk.com/wall-76229642_37568 [20.05.2015] oraz R. Sampat, O. Bugorkova, *Russia's (non) war on memes?* [on-line:] <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-32302645> [20.05.2015].

take rejonu ludzkiej egzystencji, których badanie ciągle prowadzi do istotnych rozpoznań.

Śmieją się wszyscy, „śmiej na całym świecie”. Po drugie – śmiej to uniwersalny, nastawiony na wszystko i na wszystkich (w tym także i samych uczestników karnawału), cały świat wydaje się śmieszny, jest postrzegany i osiągany w perspektywie śmiechu, wesołej względności. Wreszcie po trzecie – śmiej ten jest ambiwalentny: jest wesoły, pełen radości i równocześnie szydzi, wyśmiewa; neguje i aprobuje, grzebie i odradza. Taki jest śmiej karnawałowy²⁹.

²⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 69.

Literatura:

Atran S., *The Trouble with Memes: Inference versus Imitation in Cultural Creation*, „Human Nature” 2001, nr 12(4).

Бахтин М. [Bachtin M.], *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990.

Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1971.

Bauchhage Ch., Kersting K., Hadiji F., *Mathematical Models of Fads Explain the Temporal Dynamics of Internet Memes* [on-line:] <https://www.aaai.org/ocs/index.php/ICWSM/ICWSM13/paper/view/6022> [20.05.2015].

Blackmore S., *The Meme Machine*, Oxford 2000.

Blank T., *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Logan 2009.

Bugorkova O., Sampat R., *Russia’s (non) war on memes?* [on-line] <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-32302645> [20.05.2015].

Dawkins R., *Samolubny gen*, tłum. M. Skonieczny, Warszawa 2007.

Dawkins R., *The Selfish Gene*, Oxford 1976.

Giddens A., *Socjologia*, tł. A. Szulżycka, Warszawa 2004.

Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. M. Czyżewski, konsultacja naukowa przekładu A. M. Kaniowski, Warszawa 2008.

Kamińska M., *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Poznań 2011.

Knobel M., Lankshear C., *Memes and affinities: Cultural replication and literacy education* [on-line:] <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.89.5549&rep=rep1&type=pdf> [20.05.2015].

Савицкая Т. [Sawickaja T.] *Интернет-мемы как феномен массовой культуры*, „Культура в современном мире” 2013, nr 3 [on-line:] http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/al-home/news/KVM_archive/articles/2013/03/2013-03_r_kvms3.pdf [20.05.2015].

Щурина Ю. [Szczurina J.] *Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации*, „Филология” 2012, nr 3.

Wykłady

Žižek S., *Architecture and Aesthetics* [on-line:] <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/videos/architecture-and-aesthetics> [20.05.2015].

Strony i serwisy internetowe:

9gag [on-line:] <http://9gag.com> [20.05.2015].

Błoński płakał, że nie dożył [on-line:] <https://www.facebook.com/blonskiplakalzeniedozył> [20.05.2015].

fishki.net [on-line:] <http://fishki.net> [20.05.2015].

Game of Laughs [on-line:] <https://www.facebook.com/gameoflaughs> [20.05.2015].

Know Your Meme [on-line:] <http://knowyourmeme.com> [20.05.2015].

Posthumanizm. Ludzie to fikcja [on-line:] <https://www.facebook.com/372703402882121> [20.05.2015].

Sztuczne Fiołki [on-line:] <https://www.facebook.com/SztuczneFiołki> [20.05.2015].

Summary

Internet memes – as “units of a cultural transmission, units of imitation” (R. Dawkins) – are nowadays very cognitively rewarding subject of research in the field of humanities. Starting with cultural studies and theory of communication through philosophy and literary theory to sociology and event political science.

Main aspect of these products of contemporary (and digital!) culture is – beside communication and imitation – laughter. As M. Baktchtin wrote in his work on Rabelais, „laughter is maybe most important form of recognition of the world” and mems (mostly image with text) achieve that very significantly in digital enviroment of Internent causing great impact on almost every part of our life.

As accurate hermeneutic of meme is almost improssible, studying them can lead to interesting conclusions: people use mem to vent the various emotions (love, hate, anger etc.) by laughing the source of them (people, events etc.) and communicating how they feel about it. All of the preceding can constitute valuable information about multilungual and multicultural user enviroment of Internet.

Izabela Pisarek

Uniwersytet Jagielloński

Przekład zawsze niedoskonały?

Przesada w żadną stronę nie jest dobra – zarówno praktycy, jak i teoretycy przekładu są tego świadomi już od dawna. W przypadku poezji oczywiste jest, że przekład filologiczny ani żadna zamknięta na różne rozwiązania strategia translologiczna nie są wystarczające: niezbędne jest współgranie takich zabiegów, jak znalezienie ekwiwalencji kulturowej, uruchomienie odpowiednich kontekstów i skojarzeń, oddanie gier językowych, stylu autora czy konstrukcji tekstu. Wyważenie tych elementów przez tłumacza – odpowiednie bądź nie – jest właściwie podstawą dyskusji na temat jakości danego przekładu. Proces doboru najlepszych dla tekstu rozwiązań Stanisław Barańczak określa ocalaniem dominanty semantycznej, czyli rezygnacją z mniej istotnego aspektu na rzecz „czynnika sensotwórczego” w przypadku sytuacji konfliktowej¹. Tłumaczenie zawsze jest w pierwszej kolejności aktem interpretacji, mającym na celu wyłuskanie z tekstu tych znaczeń, które następnie

¹ Por. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992.

powinny zostać oddane podczas translacji.

Punkt wyjścia moich dalszych rozważań stanowi przykład dwóch przekładów wiersza Wisławy Szymborskiej. Wskazuję, jakie trudności napotykają tłumacze, gdzie zostały pominięte jakieś elementy, a gdzie w moim odczuciu można było „ocalić” coś więcej. Do zobrazowania problemu przekładu wybrałam poezję Szymborskiej, ponieważ można ją określić jako pozornie nieefektywną. Wiersze poetki są stosunkowo łatwe w interpretacji (przynajmniej tej podstawowej warstwy), obrazowe, mało w nich neologizmów i skomplikowanego języka. Szymborska wybiera raczej potoczność, język codzienności, minimalizm i prostotę. Nie stosuje rymów ani regularnego rytmu – brak u niej formalnego rygoru. Pozornie jej teksty nie stawiają dużego oporu tłumaczeniu. Gdy jednak przyjrzeć się bliżej, pułapki zdarzają się zaskakująco często, a podejmowane próby uporania się z elementami nieprzetłumaczalnymi bardzo łatwo mogą odebrać tej poezji tak dla niej typowe lekkość i prostotę.

*Portret kobiety*² to wiersz będący próbą ukazania złożoności natury kobiety, która zgodnie z wyobrażeniem poetyckim jest emocjonalna, pełna sprzeczności, delikatna i wrażliwa, a zarazem potrafi być silna w razie konieczności. To jeden z bardziej znanych tekstów Szymborskiej. Doczekał się wielu przekładów³, ja jednak skupię się na dwóch najważniejszych tłumaczeniach angielskich: Magnusa Kryńskiego i Roberta Maguire’a⁴ oraz Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh⁵, oba pod takim samym tytułem: *Portrait of a Woman*.

² W. Szymborska, *Portret kobiety* [w:] eadem, *Wielka liczba*, Warszawa 1976.

³ Poezję Szymborskiej przetłumaczono na ponad czterdzieści języków (por. oficjalna strona Fundacji Wisławy Szymborskiej [on-line:] <http://www.szymborska.org.pl/> [05.04.2015]). *Portret kobiety* został przełożony m.in. na języki angielski, hiszpański, francuski, niemiecki, włoski, rosyjski i hindi.

⁴ W. Szymborska, *Portrait of a Woman* [w:] eadem, *Poems*, tłum. M. J. Krynski [i. e. M. J. Kryński], R. A. Maguire, Kraków 1989; dalej cytaty z tego tłumaczenia oznaczone są skrótem „KM”.

⁵ W. Szymborska, *Portrait of a Woman* [w:] eadem, *Poems. New and collected 1957–1997*, tłum. S. Barańczak, C. Cavanagh, San Diego – New York – London 1998, s. 161; dalej cytaty z tego tłumaczenia oznaczone są skrótem „BC”.

Już pierwsze wersy są bardzo kłopotliwe.

Musi być do wyboru,
Zmieniać się, żeby tylko nic się nie zmieniło.

Pierwsza rzucająca się w oczy kwestia to brak podmiotu – pozostaje on domyślny aż do trzeciego wersu oryginału. Oddanie tego zabiegu wiązałoby się ze złamaniem zasad gramatycznych języka angielskiego; to jednak byłaby ingerencja w formę tekstu – wszak Szymborska pisze zgodnie z zasadami języka polskiego, nie decyduje się tu na eksperymenty gramatyczne. Stąd prawdopodobnie decyzja obu zespołów o dookreśleniu podmiotu już w pierwszym wersie.

She must be willing to please.
To change so that nothing should change. (KM)

She must be a variety.
Change so that nothing will change. (BC)

Jednak pojawia się tu także pewne zróżnicowanie semantyczne, wynikające z nieoddanej wieloznaczności oryginału: podczas gdy Barańczak i Cavanagh rozumieją „wybór” po prostu jako potencjalną różnorodność podmiotu, Kryński i Maguire naddają mu motywację zewnętrzną: chęć przypodobania się, staranie się dla kogoś. W takim przypadku tekst od początku sugeruje interpretację, w której kluczowa jest relacja z mężczyzną, a nie niejednorodność osobowości kobiety, wynikająca z jej własnej natury.

Wieloznaczności językowych trudnych do oddania jest jednak w tym tekście więcej. Równie kłopotliwa okazuje się pointa tekstu.

Albo go kocha albo się uparła.
Na dobre, na niedobre i na litość boską.

Either she loves him or has made up her mind to.
For better, for worse, and for heaven's sake. (KM)

She must love him, or she's just plain stubborn.
For better, for worse, for heaven's sake. (BC)

Tym razem kłopot sprawia „uparła się”, którego w pełni nie oddaje ani „she’s [just plain] stubborn”, oznaczające dokładnie „jest [po prostu] uparta”, ani tym bardziej „has made up her mind to”, które można dosłownie przełożyć jako „namyśliła się”, „podjęła decyzję”. Z jednej strony rozwiązanie Kryńskiego i Maguire’a, podobnie jak oryginał, przekazuje informację o jednostkowości, jednorazowości sytuacji, nie definiuje tym samym charakteru postaci. Z drugiej jednak podjęcie decyzji jest bardziej racjonalne niż upór, który bywa równie emocjonalny jak miłość. To napięcie między emocjami widoczne jest w wyborze Barańczaka i Cavanagh – w przeciwieństwie do starszej wersji, gdzie dysonans pojawia się między emocją a myślą.

W przypadku ostatnich słów wiersza los okazał się łaskawy dla tłumaczy angielskich – zarówno „na dobre i na złe”, jak i „na litość boską” mają swoje bardzo bliskie ekwiwalenty. Co więcej, także są stosowane z tym samym spójnikiem, co pozwoliło oddać oryginalną zabawę słowem. Jednak warto zwrócić uwagę, że Szymborska znów nieco zmodyfikowała potoczne sformułowanie, używając „niedobre” zamiast „złe” – tego już nie podjęto się oddać. Wynika to prawdopodobnie z faktu, że przeciwieństwo oparte na zaprzeczeniu („dobre” – „niedobre”; „better” – „no better”) przywołałoby na myśl zupełnie inne konteksty, w których „no better” oznacza „najlepszy z możliwych” lub w negatywnym porównaniu „nie lepszy [niż]” i nie funkcjonuje samodzielnie. Taki zabieg nie oddałby intencji oryginału, a jedynie rozmyłby sens i prostotę gry językowej zawartej w wersji.

Inny fragment stawia tłumaczy przed koniecznością wyboru między dosłownością a metaforycznością:

Słaba, ale udźwignie.

Weak yet lifting the weightiest burdens. (KM)

Weak, but takes on anything. (BC)

W język angielskim nie ma jednego prostego czasownika, który mógłby zadziałać tak wieloznacznie i nie wymagać dopowiedzenia, jak polskie „udźwignąć”: „lift”, „take” czy „carry” są zbyt wieloznaczne, by nie wprowadzać w błąd. Tłumacze

musieli więc sięgnąć po eksplicytację, by zachować funkcję referencyjną tekstu⁶: w pierwszej wersji są to bardziej dosłowne „największe ciężary”, a w tłumaczeniu późniejszym metaforyczne „radzenie sobie ze wszystkim”/„branie na siebie wszystkiego”.

Bardzo subtelną różnicę semantyczną w tłumaczeniu można dostrzec w wersach:

Młoda, jak zwykle młoda, ciągle jeszcze młoda.

Young, as usual young, as always still young. (KM)

Young, young as ever, still looking young. (BC)

„Ciągle jeszcze” okazało się kłopotliwym połączeniem wnoszącym aspekt nadspodziewanie długiego trwania młodości, niewspółmierne z przemijaniem biologicznym, powodującym gorycz podmiotu. O ile „as always still” wydaje mi się połączeniem niezgrabnym w przeciwieństwie do polskiego sformułowania dość utartego w języku potocznym, tak „still looking” wprowadza tu jednak zmiany semantyczne – nie można przecież postawić znaku równości pomiędzy „byciem młodym” a „wyglądaniem młodo”. Jest to na tyle drobna ingerencja znaczeniowa, że Barańczak i Cavanagh uznali ją za dopuszczalną w imię zgrabności językowej wiersza, jednak nie można jej pominąć w analizie porównawczej tłumaczeń ze względu na to, że taki przekład powyższego fragmentu stoi w sprzeczności z – oczywiście jedną z możliwych – zaproponowaną wyżej interpretacją, według której to właśnie wygląd zdradza wiek kobiety.

Dyskusję na jeszcze bardziej szczegółowym poziomie można by przeprowadzić na temat wersu:

Dokąd tak biegnie, czy nie jest zmęczona.

Where is she running so, isn't she tired? (KM)

Where's she running, isn't she exhausted. (BC)

⁶ Chodzi tu o funkcje języka Jakobsona, w oparciu o które Jerzy Brzozowski usystematyzował figury przekładu na tle języka oryginału i języka docelowego, opatrując je wieloma przykładami - por. J. Brzozowski, *Stać się stroną tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków 2011. O eksplicytacji w ramach funkcji referencyjnej – por. ibidem, s. 85.

Przekłady są niemal identyczne. Kryński i Maguire dodali pytajnik, którego w oryginale nie ma, choć – technicznie rzecz ujmując – w obu przypadkach zasady języka zalecałyby jego obecność; ta ingerencja wydaje się więc niesłuszna. To przesadne wygładzenie tekstu ze strony tłumaczy, podczas gdy brak pytajnika zdaje się bardziej podkreślać retoryczność pytania i oczywistość odpowiedzi. Zaburzona została w ten sposób emotywna, a wzmocniona fatyczna funkcja tekstu⁷. Druga różnica to dobór ekwiwalentu słowa „zmęczona”. Oba są poprawne, natomiast można dopatrzeć się subtelnej różnicowania: „tired” to zmęczony, znużony, podczas gdy „exhausted” – wyczerpany, wykończony, wyjąłowany. „Exhausted” oznacza więc większe zmęczenie niż „tired”. Trudno jednak wyrokować, które ze słów jest trafniejsze – na tym poziomie szczegółowości jest to już bardziej kwestia interpretacji, wycucia i prywatnych preferencji niż poprawności językowej i zgodności z tekstem oryginalnym.

W kolejnym wersie następuje stopniowanie tego zmęczenia:

Ależ nie, tylko trochę, bardzo, nic nie szkodzi.

Not at all, just a bit, very much, doesn't matter. (KM)

Not a bit, a little, to death, it doesn't matter. (BC)

To ciekawy fragment, ponieważ starsze tłumaczenie znów jest wierniejsze, natomiast Barańczak i Cavanagh po raz kolejny decydują się sięgnąć po kolokwializm. Jednak raczej nie spotyka się „exhausted to death”, tylko „tired to death”, a jego polski ekwiwalent to „śmiertelnie zmęczony”, podczas gdy Szymborska użyła zwyczajnego „bardzo”. Nasuwa się więc pytanie czy Barańczak i Cavanagh nie pozwalają sobie na zbyt dalekie odejścia od dokładności na rzecz naturalizacji i oddania ogólnego charakteru tej poezji.

Zasadność i znaczenie tego pytania zdają się utwierdzać kolejne przykłady, które równocześnie komplikują problem. Nie opiera się on już jedynie na oporze struktury języka lub braku ekwiwalencji, ale dotyczy również kultury. Konflikty przekładowe leżące na styku tych poziomów dotyczą najczęściej związków frazeologicznych oraz przysłów.

⁷ Por. J. Brzozowski, op. cit., ss. 112–120.

Szyborska często sięga po język potoczny oraz utarte schematy językowe i kulturowe – jest to widoczne na przykład w wersie:

Śpi z nim jak pierwsza z brzegu, jedyna na świecie.

Proste na pozór kontrastowanie wykluczających się stereotypów staje się kolejnym trudnym fragmentem do przełożenia.

She sleeps with him like some chance acquaintance, like his one and only. (KM)

She sleeps with him as if she's first in line or the only one on earth. (BC)

W tym przypadku to drugi zespół tłumaczy decyduje się zostać bliżej dosłownej warstwy tekstu, rezygnując z idiomatyczności określeń i wprowadzając tym samym innowację w ramach języka docelowego⁸. Dodaje jednak spójnik „or”, który stoi w sprzeczności z niedopowiedzeniem tekstu, które może zostać uzupełnione przez „lub” albo „i”. Co więcej, bardziej skłaniam się ku drugiej możliwości, ponieważ łączenie sprzeczności jest charakterystyczne dla opisywanej postaci. Warto także w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że wers w tłumaczeniu nietypowo wydłuża się, w przeciwieństwie do pozostałych – o długości porównywalnej do oryginalnych bądź krótszych. Ma to znaczenie o tyle, że już w oryginale fraza dłuższa od pozostałych dodatkowo się rozbudowuje i zaburza proporcje tekstu. Choć wiersz nie ma ścisłej formy, trudno zaprzeczyć istnieniu pewnej harmonii konstrukcji.

Omawiane już „udźwignięcie” w kolejnym wersie zyskuje wyraźne uzupełnienie: chodzi o cechy takie jak zorganizowanie, zaradność, przedsiębiorczość (a w pierwszej połowie zdania ich brak), natomiast autorka w tym celu posłużyła się idiomem. Ponadto frazeologizm nie został tu użyty w swoim najpowszechniejszym kształcie, a w formie zaprzeczenia.

Nie ma głowy na karku, to będzie ją miała.

Znów Kryński i Maguire zdecydowali się niemal bezpośrednio przełożyć polskie powiedzenie, silnie korespondując z ist-

⁸ Por. *ibidem*, ss. 149–152.

niejącym już w języku angielskim „have a good head on shoulders” (dosłownie: „mieć dobrą głowę na ramionach”):

Has no head on her shoulders but will have. (KM)

Barańczak i Cavanagh z kolei odważnie odsunęli się od dosłowności na rzecz wyeksponowania gry idiomatycznymi formami:

A screw loose and tough as nails. (BC)

Wyrażenie „a screw loose” (dosłownie: „poluzowana śruba”), oznaczające głuptasa, osobę niezorganizowaną, chaotyczną, porównywalne do polskiego idiomu „brak piątej klepki”, w zestawieniu z „tough as nails”, czyli osobą silną, zdeterminowaną (polskim odpowiednikiem byłoby „twardy jak skała”), dobrze odzwierciedla kontrast do oryginału, choć zamiast zabiegu manipulacji frazeologizmem czytelnik otrzymuje grę połączeniem dwóch różnych zwrotów językowych. „A screw loose” niewątpliwie jest też nawiązaniem do funkcjonującego w języku angielskim idiomu analogicznego do „mieć głowę na karku” – „have one’s head screwed on (right/straight)” (dosłownie: „mieć głowę przykręconą [dobrze/prosto]”), z którego zrezygnowano prawdopodobnie ze względu na długość całej frazy i jej proporcje. Szymborska bowiem, sięgając po kontrasty, stara się je wyważyć, by nieodczuwalna była techniczna dysproporcja na rzecz którejś ze stron.

Kolejne bardzo subtelne różnice semantyczne wynikają z zakorzenienia pewnych sformułowań w kulturze. Jednym z takich przykładów jest następujący wers:

na podróż daleką i długą

for a journey long and distant (KM)

for some trip far away (BC)

„Trip far away” ma konotacje nieco baśniowe, kojarzy się z „far, far away” (dosłownie „bardzo, bardzo daleko”) – wyrażeniem często wykorzystywanym jako początek opowieści dla dzieci, o funkcji analogicznej do polskiego „za górami, za lasami”. „Long and distant” jest nieco bardziej doniosłe. Z kolei

„journey” nawiązuje raczej do dłuższej podróży, bardziej wymagającej wyprawy niż „trip” i – co szczególnie istotne – w przeciwieństwie do „trip”, „journey” jest używane także w sformułowaniach metaforycznych (na przykład w kontekstach takich jak podróż duchowa, życie jako podróż).

Jeszcze w tym samym zdaniu pojawia się odwołanie do innego bardzo silnie osadzonego w polskiej kulturze elementu:

kieliszek czystej

a shot of vodka (KM)

a glass of vodka (BC)

„Kieliszek czystej” jest o tyle kłopotliwy, że w języku angielskim uniwersalne „glass” ma bardzo szerokie znaczenie, uzależnione od kontekstu. To zarówno szkło, szklanka, jak i wszystkie rodzaje kieliszków. Ponieważ słowo „szkło” w języku polskim ma podobny obszar semantyczny i to pozajęzykowa świadomość kulturowa – w tym przypadku polska, angielska lub amerykańska – pozwala dookreślić, o jaki konkretnie rodzaj kieliszka chodzi, to właśnie kulturowe rozbieżności stanowią źródło problemu. W Stanach Zjednoczonych bowiem wódkę często pije się tak jak whisky – w dużej szklance, z lodem. Dlatego też „glass of vodka”, choć może być rozumiane także jako „kieliszek wódki”, uruchamia również skojarzenie zupełnie wypaczające obraz polskiej kultury picia w PRL – a więc w czasach powstania wiersza. Z jednej strony w Polsce w latach siedemdziesiątych wódka była najpopularniejszym, najłatwiej dostępnym alkoholem i kobiety mogły ją pić równie często jak mężczyźni, z drugiej jednak wciąż kieliszek czystej jest stosunkowo męskim atrybutem i w damskich rękach staje się symbolem emancypacji. „Shot” z kolei dokładnie dookreśla rodzaj kieliszka, można jedynie mieć wątpliwości powodowane skojarzeniem z kolorowymi drinkami rozlewanych do małych kieliszków (angielskie słowo „shot” przeniknęło już nawet w tym znaczeniu do języka polskiego), jednak dookreślenie „of vodka” wydaje się wystarczające. Można tu oczywiście wspomnieć także, że czysta jest tylko jednym z rodzajów wódki, ale to wydaje się zbędną szczegółowością. W świadomości Amerykanów pod nazwą

„vodka” kryje się przede wszystkim ten właśnie typ alkoholu – próba dopowiedzenia tego detalu w tłumaczeniu niepotrzebnie dezorganizowałały tekst i dezorientowałały odbiorców.

Ostatni detal, na który chcę zwrócić uwagę, to „pisma kobiece”. Kolejny już raz starsze tłumaczenie jest wierniejsze – tym razem przez użycie formy „ladies’ magazines” (KM). Barańczak i Cavanagh sięgnęli po tytuł pisma „Ladies’ Home Journal” (BC), które jest jednym z najstarszych przykładów prasy dedykowanej kobietom w Stanach Zjednoczonych. Należąc do grupy popularniejszych miesięczników (w czasie tworzenia przekładu; od 2014 roku magazyn wychodzi kwartalnie) oraz ze względu na prostą nazwę jednoznacznie reprezentuje „pisma kobiece” w wierszu, ale równocześnie równoważy wers przez podanie zestawienia dwóch przykładów („Jaspers and Ladies’ Home Journal” [BC]) zamiast zderzenia nazwiska autora z ogólną grupą magazynów („Jaspers[a] i pisma kobiece”, „Jaspers and ladies’ magazines” [KM]). Niezależnie od tego, jak oceni się ten zabieg, należy zauważyć, że, jest on sprzeczny z pierwowzorem.

Ponadto pojawia się tu następny naddatek ze strony Barańczaka i Cavanagh: podczas gdy Szymborska użyła prostego „czyta”, które pierwsi tłumacze powtórzyli za nią jako „reads” (KM), w późniejszym przekładzie sięgnięto po kolejny kolokwializm, „curls up with” (BC). Oznacza ono nie tyle czytanie, ile raczej „przytulną” atmosferę: zwinięcie się wygodnie pod kocem z książką. Jest to zabieg zawężający pole odbioru tego prostego wersu i mogący wpłynąć na interpretację czytelnika, choć po raz kolejny zrobiono to prawdopodobnie w celu oddania stylu autorskiego.

Mimo że w *Portrecie kobiecym* nie ma chwytów opartych na zabawie brzmieniem⁹ lub wizualną stroną wiersza i pozornie

⁹ Warstwę dźwiękową jako bardzo istotną dla tekstu można zbadać na innym wierszu poetki: *Koloratura* (W. Szymborska, *Koloratura* [w:] eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, 1996). Warto zwrócić uwagę na nagromadzenie zabiegów innego typu niż w *Portrecie...* Ten tekst oddziałuje bardzo silnie sferą dźwiękową, imituje śpiew koloraturowy, wirtuozowsko zdobiony figuracjami i ornamentami. W związku z powyższym, jego tłumaczenia nie podjął się nikt poza Stanisławem Barańczakiem i Clare Cavanagh (W. Szymborska, *Coloratura* [w:] eadem, *View with a Grain of Sand. Selected Poems*, tłum. S. Barańczak, C. Cavanagh, New York – San Diego –

wydaje się on nieskomplikowanym materiałem dla tłumacza, na jego przykładzie udało mi się, jak sądzę, pokazać szeroki wachlarz przeszkód, z którymi trzeba się podczas translacji zmierzyć. Czy udaje się je pokonać? To zależy od wymagań odbiorcy. Naturalnie przytoczone tu rozważania sięgają szczegółów, nieraz bardzo drobnych i miejscami nawet dalekich od głównej myśli tekstu. Można by uznać to za zbędne, przesadne roztrząsanie subtelnych różnic semantycznych. Jednak dla interpretacji metodą *close reading* to właśnie takie detale mogą okazać się kluczowe. Czuję się w obowiązku zaznaczyć także w tym miejscu, że moja analiza nie miała na celu krytyki i negatywnej oceny omawianych prac. Przykłady te miały służyć zobrazowaniu tego, że zawsze hipotetycznie można działać więcej, choć być może realnie nie jest to możliwe.

London 1995). Ograniczę się tu do uwag ogólnych, wyróżniających ten konkretny przykład.

Fragment „Człowieka przez wysokie C/ kocha i zawsze kochać chce./ dla niego w gardle ma lusterka./ trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka/ i drobiąc grzanki do śmietanki/ karmi baranki z filiżanki/ filutka z filigranu” został przełożony tak: „Oh yes, she Cares (with a high C)/ for Fellow-Humans (you and me);/ for us she'll twitter nothing bitter;/ she'll knit her fitter, sweeter glitter;/ her vocal cords mince words for us/ and crumble croutons, with crisp crunch/ (lunch for her little lambs to munch)/ into a cream-filled demitasse”. Wiersz zawiera wiele ciekawych detali (jak choćby przesunięcie „wysokiego C” z „Człowieka” na „Cares” – „troszczenie się”, „dbanie”), nie mam tu jednak miejsca na szczegółowe ich omówienie. Dużym wyzwaniem jest przełożenie tekstu tak, by powtórzyć jego wymagającą formę przy równoczesnym zachowaniu spójności semantycznej z oryginałem. Dominanta tym razem wyraźnie znajduje się po stronie formy, nie ma więc potrzeby śledzić tu przekładu słowo po słowie, ponieważ naturalnie różnic jest wiele – choć warto jednak zwrócić uwagę, że Barańczak i Cavanagh pozostali zaskakująco blisko dosłownego sensu tekstu przy równoczesnym doskonałym oddaniu gry językiem i zabawy dźwiękiem, na których ten wiersz jest oparty. Mimo wszystko coś musiało zostać poświęcone: dopracowana forma i zachowane znaczenie spowodowały, że tłumaczenie wydłuży się o trzy wersy. Ponadto w dalszej części, w której następuje seria pytań, nabierają one innego tempa, mają zmieniony rytm, niektóre dotyczą wręcz niemal czego innego, jednak tylko w warstwie dosłownej (więcej na temat znaczenia dźwięku w literaturze i jej muzyczności: por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012). Spojrzenie na całość wiersza lub choćby na jego większy fragment pokazuje, że główna myśl jest przekazana.

Jeśli sięgać aż hipotezy Sapira-Whorfa, mówiącej o tym, że język wpływa na sposób myślenia¹⁰, należy stwierdzić, że dobry przekład nigdy nie będzie możliwy. Jeśli jednak przyjąć, że tłumaczenie powinno być kongenialne i zająć miejsce w kulturze docelowej, równocześnie wnosząc w nią swój wkład w postaci elementów kultury obcej, trzeba uznać, że przekład doskonały jest możliwy. W związku z tym na pytanie o to, czy przekład zawsze jest niedoskonały, także nie ma obiektywnej odpowiedzi. Choć wydaje się ono kluczowe dla większości koncepcji przekładoznawczych – jeśli nie dla każdej z nich – a wielu autorów stara się w swoich pracach podejmować próby wskazania idealnej równowagi między technikami czy elementami składowymi, w rzeczywistości jedynie każdy czytelnik może starać się określić tylko własne oczekiwania.

W moim odczuciu warto wprowadzić rozróżnienie między tłumaczeniem kongenialnym a doskonałym. Pierwszy z tych terminów rozumiem jako przekład równie dobry jak oryginał. W drugim natomiast chciałabym widzieć ideał, do którego należy dążyć, ale którego osiągnąć się nie da choćby ze względu na to, co – paradoksalnie – przekład konstytuuje: różnorodność języków. Zawsze pozostanie w tekście coś, czego ująć się nie dało, choćby jedyna i niepowtarzalna warstwa dźwiękowa, która powoduje, że powstający tekst nie staje się dokładną kopią, zawsze jest czymś innym, nowym. Doskonałość mieści się w polu teorii, kongenialność podlega praktyce – stąd zaznaczenie tego dysonansu uważam za istotne.

Nie jest to jednak zamknięcie tematu – wręcz przeciwnie. W moim odczuciu refleksje nad niedoskonałością praktyki tym bardziej prowokują do badań porównawczych nad przekładem: poszukiwania, co jeszcze można powiedzieć, oddać, gdzie należy coś ująć ze zbytnej konkretyzacji, co może być niezrozumiałe, a co przesadnie zaadaptowane do warunków kultury docelowej. Badania tłumaczeń nie tylko prowokują do kolejnych prób udoskonalania ich przedmiotu, ale też mogą wręcz przez sprzężenie zwrotne zainspirować do nowych odczytań oryginałów.

¹⁰ Więcej: por. m.in. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, Warszawa 1978; B. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, Warszawa 1982.

Bibliografia

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992.

Brzozowski J., *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków 2011.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

Sapir E., *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, Warszawa 1978.

Szyborska W., *Coloratura* [w:] eadem, *View with a Grain of Sand. Selected Poems*, tłum. S. Barańczak, C. Cavanagh, New York – San Diego – London 1995.

Szyborska W., *Koloratura* [w:] eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, 1996.

Szyborska W., *Portrait of a Woman* [w:] eadem, *Poems*, tłum. M. J. Krynski [i. e. M. J. Kryński], R. A. Maguire, Kraków 1989.

Szyborska W., *Portrait of a Woman* [w:] eadem, *Poems. New and collected 1957–1997*, tłum. S. Barańczak, C. Cavanagh, San Diego – New York – London 1998.

Szyborska W., *Portret kobiety* [w:] eadem, *Wielka liczba*, Warszawa 1976.

Whorf B., *Język, myśl i rzeczywistość*, Warszawa 1982.

Aleksandra Szwagrzyk

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

(O)powieść o powieści i groteska w toku: *Wesele hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego

W przypadku *Wesela hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego próba oddzielenia i opisania samej fabuły, oderwanej od sposobu zapisu, formy tekstu, jest z góry skazana na klęskę. Fabularność jest tylko pewną maską, grą z czytelnikiem, jest nią również zapis¹. Jaworski tworzy skomplikowaną siatkę nawiązań intertekstualnych, wykorzystuje parateksty i metateksty, wprowadza także nowy sposób przedstawiania podmiotu i posługiwania się językiem (manierycznie spotęgowanym)². Wynika to w dużej mierze z tego, że twórczość autora *Historii maniaków* – o czym szerzej pisałam w innym miejscu³ – sytuuje się na pograniczu kategorii modernistyczności i nowoczesności.

¹ Por. np. A. Martuszczyńska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 32.

² Por. M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii (O „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego)* [w:] idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 200–201.

³ Por. A. Szwagrzyk, *Gra w nowoczesność czy gra nowoczesnością? Uwagi o „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Polisemia” 2013, nr 2 (11) [on-line:] <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/gra-w-nowoczesnosc-czy-gra-nowoczesnoscia> [04.02.2015].

Jaworski, mimo że uznawany za jednego z założycieli nurtu groteskowego w naszej literaturze⁴ i jedyne go pisarza okresu Młodej Polski, który realizuje indywidualną koncepcję groteski⁵, nie tworzy dzieła groteskowego w sposób Kayserowski, to jest klasyczny. Śmiech, choć zostaje w powieści ufundowany na buncie oraz świadomości kryzysu⁶, nie stanowi tylko groteskowej realizacji. Mamy do czynienia z innym wariantem, który na potrzeby artykułu określony został jako „metagrotteska”. Jest to nie tylko kategoria estetyczna (choć nie ma wątpliwości, że groteskę należy sytuować również na tej płaszczyźnie), lecz także dyskurs o kategorii estetycznej. Groteska, podniesiona – mówiąc metaforycznie – do drugiej potęgi, ma za zadanie oddawanie groteskowości aktualnych dyskursów i kategorii (przede wszystkim samej groteski); ma na celu opisanie tego, co już jest groteskowe – oraz samego opisu. Autor opisuje zatem realny, *ab ovo* groteskowy świat za pomocą groteski – tym samym świat przedstawiony utworu ma charakter metagrotteskowy. Groteska jako kategoria estetyczna jest wobec tego po pierwsze rozwiązaniem artystycznym, a po drugie – sposobem rozumienia rzeczywistości, próbą zdefiniowania świata⁷. W tym sensie metagrotteska stanowi dyskurs na temat określonej koncepcji świata. Samo wykorzystanie proponowanego pojęcia jest tylko pewnym projektem, pomysłem, nie rości sobie prawa do jedyne go sposobu opisanie problemu groteskowości w powieści Jaworskiego.

Krzysztof Kłosiński zauważa, że groteska w *Weselu...* jest „programem szczególnego uczestnictwa w kulturze” – podsztytym z jednej strony młodopolskim rozumieniem groteski,

⁴ Por. A. Zalewska, *Nowoczesność „Historii maniaków” Romana Jaworskiego* [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 157.

⁵ Por. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne* [w:] idem, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 137.

⁶ Por. J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 320.

⁷ Por. M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, red. idem, Gdańsk 2003, s. 8.

z drugiej natomiast – katastrofizmem, który bierze się z diagnozy kultury współczesnej⁸. Takie połączenie młodopolskiej konwencji oraz katastrofizmu to właśnie operowanie pewnymi dyskursami; choć Kłosiński nie nazywa takiego wyzyskiwania groteski u Jaworskiego metagroteskowym, rozumie ten zabieg w bardzo podobny sposób do tego, który tutaj proponuję. Groteska w obu przypadkach staje się określeniem mechanizmów świata przedstawionego⁹, jest nastawiona na efekt znaczeniowy. Zjawisko rozumie podobnie także Włodzimierz Bolecki, który groteskę (u) Jaworskiego określa mianem „groteski poważnej”¹⁰.

Kłosiński zauważa, że koncepcja groteski u omawianego powieściopisarza stanowi grę¹¹ o jasno określonym mechanizmie. Jest on następujący: mamy do czynienia z gotowymi znakami kultury, które potem zostają przerobione; w świecie przedstawionym w powieści „znikła zdolność produkowania nowych znaczeń” – nowe znaki nie są w zasadzie nowe, są jedynie starymi znakami, którym dodano nowe znaczenie¹². Zostaje ono nadane w zasadzie całej pantomimie (bohaterowie powieści przygotowują spektakl, który ma ocalić ludzkość) – teatr staje się zbawczym oczyszczeniem w nowym sensie, nie tylko katartycznym, ale też dosłownym¹³. Oglądanie pantomimy ma pobudzić ludzi do działania, a nie sprawić, że uwolnią się od skrywanego cierpienia. Przedstawienie ma działać w sposób bezpośredni – skłonić do namysłu i podjęcia decyzji o stworzeniu dzieła; ma służyć nie odreagowaniu, ale twórczemu pobudzeniu.

Nowe znaczenia nadano w zasadzie wszystkim znakom, które pojawiają się w powieści – a od nawiązań aż się w niej roi. El Greco w powieści jest nie tyle jednym z najwybitniejszych

⁸ Por. K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992, s. 234.

⁹ Por. ibidem, s. 233–234.

¹⁰ W. Bolecki, op. cit., s. 147.

¹¹ Podobnie o grotesce u Jaworskiego (ale w *Historiach maniaków*) pisze Agata Zalewska. Por. eadem, op. cit., ss. 170–171.

¹² Por. ibidem, s. 229.

¹³ Por. J. Speina, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 1993, s. 46.

przedstawiciele manieryzmu w malarstwie czy wyrazicielem kontrreformacyjnej myśli, ile twórcą obrazów, które natchnęły bohaterów do zrealizowania pantomimy. Havemeyer do złudzenia przypomina Orgaza z obrazu *Pogrzeb hrabiego Orgaza*. Portret, przedstawiający kardynała Fernanda Nino de Guevara, znajduje się w posiadaniu tego milionera. Bohater ostatniego płótna występuje w powieści na prawach postaci.

Nie da się w tym miejscu uniknąć dość banalnego stwierdzenia, że fikcja jest oczywiście powieści niezbędna, w *Weselu...* pojawia się jednak zabieg, który świadczy o podwójnej fikcji. W świecie przedstawionym oprócz zwyczajnych postaci pojawia się bohater z obrazu, czyli osoba fikcyjna nawet dla – także przecież fikcyjnych – bohaterów powieści. Na dodatek kardynał-okrutnik, bo tak opisuje się go na kartach powieści, jest najlepszym przyjacielem kota Omara, jedyne w powieści dandysa z krwi i kości, który ma tylko jedną wadę – jest kotem, a nie człowiekiem. Taki zabieg również uznać można za metagroteskowy; postaci hiszpańskiego kardynała oraz zblazowanego kota są fikcyjne do potęgi, ich groteskowe zachowanie w połączeniu ze statusem ontologicznym sprawia, że są stają się właśnie metagroteskowe.

Groteska według klasycznych definicji łączona jest z niesamowitością, a ta z kolei zwykle sprzężona jest z demonicznością; mieszają się w niej ze sobą śmieszność i groza¹⁴. Tak dzieje się właśnie w przypadku de Guevary – z jednej strony jest okrutnym inkwizytorem, z drugiej – poznajemy go jako znużonego życiem starszego pana, który przyjaźni się z kotem. Duchowny jest również jedną z postaci, które mają „Wiedzę o samym sobie, wiedzę: co i jak...”¹⁵, mówi się o nim:

¹⁴ „Według Lehmana groteska może wieść aż do niesamowitości, wtedy gdy obok zewnętrznego wyolbrzymienia występuje także demoniczność. To mieszanie się śmieszności i grozy staje się dla Lehmana podstawą do zaklasyfikowania groteski do mieszanych rodzajów poezji, bliskich tragikomizmowi” [w:] A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997, s. 15.

¹⁵ R. Jaworski, *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, Warszawa 2006, s. 50.

A inkwizytor kardynał Fernando Nino de Guevara tę wiedzę o sobie posiada bezsprzecznie... I dlatego tylko ośmieliłeś się na nim gwałtu miliarderskiego dopuścić, więząc historyczny malunek El Greca już nie w przestrzeni galerii, ale tuż przy sobie, w zakątku sypialni. [...] Rozpoznał kardynał, że nowa się pocznie *religia* i przez nią *historia* wróci między ludzi. Był tak uprzejmy i tak przystępny w oniemieniu wymownym, że omal nie poczęstowałem go kieliszkiem Pańskiego likieru¹⁶.

Kardynał okazuje się zatem „przystępnym w oniemieniu wymownym” bohaterem i, choć znajduje się na obrazie, można poczęstować go kieliszkiem likieru. Wydaje się to dość absurdalne, ale „świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd”¹⁷. Tu po raz kolejny do czynienia mamy nie tyle z ironią czy humorem, ale z groteską właśnie. Hiszpański duchowny był człowiekiem okrutnym, dlatego właśnie przedstawiony zostaje w sposób groteskowy¹⁸ – bo przecież wykrzywiona rzeczywistość epatuje nie tylko grozą, ale i śmiechem¹⁹. Dzieła sztuki zostają tutaj swoiście sprofanowane, wykorzystane do nie całkiem czystych celów przez szalonych milionerów. Profanacja ta jednak jest w pewnym sensie uzasadniona, jest potrzebą „odreagowania nadmiaru wartości, wielkich i patetycznych”²⁰.

Młoda Polska to epoka melancholii i wielkich uniesień; Jaworski stroni od tego, epatuje raczej brzydotą, chce unikać piękna. Powieściopisarz zdecydowanie woli estetykę brzydoty, decyduje się na profanację. Świat, który opisuje, jest raczej zły i brudny, wszystko zostaje jednak jeszcze bardziej wyolbrzy-

¹⁶ Ibidem, ss. 51–52.

¹⁷ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. Z. Handke [w:] *Groteska...*, s. 25.

¹⁸ Por. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 27.

¹⁹ Anna Łebkowska mówi w podobny sposób o grotesce w *Historiach maniaków*: „Jedyną odpowiedzią na absurd rzeczywistości jest według Jaworskiego absurd groteski” – A. Łebkowska, *Romana Jaworskiego gry z odbiorcą*, „*Historie maniaków*”, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 38.

²⁰ „Bardzo częsty w literaturze motyw profanacji to psychologicznie uzasadniona potrzeba odreagowania nadmiaru wartości, wielkich i patetycznych” – A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 95.

mione – groteskowe²¹; obcość staje się jeszcze bardziej obca – wkraczamy na tereny metagrotzeski. Metagrotzeska wydawać się może bliska parodii, ale nic bardziej mylnego – jest przecież nie tyle kategorią, ile dyskursem.

Rola podmiotu w grotzesce i parodii jest zupełnie inna. Jak zauważa Aleksander Bereza, wyodrębniony podmiot to cecha różniąca grotzeskę od parodii²². Podmiotowi z powieści Jaworskiego dużo bliżej do tego grotzeskowego. Podmiot ten, tak samo, jak bohaterowie powieści, występuje w swoistej masce; stanowi ona pewną obronę przed światem zewnętrznym. O bohaterach grotzeskowych mówi się następująco:

Co łączy [...] bohaterów [grotzeskowych – przyp. A. S.]

Brak wolności.

Wszystkie postaci uwięzione są w masce, nakładanej w akcie samoobrony, strachu, słabości, w bezradnej marionetce pociąganej za sznurki i w pełnym mądrości acz bezsilnym grymasie tragikomicznego błazna²³.

Postaci z *Wesela...* charakteryzuje nie tyle brak wolności, ile świadomość, że w zasadzie każda decyzja jest zła. Bohaterowie powieści stają przed trudnymi wyborami, podyktowane są one jednak przez ich wybujałe ambicje oraz pychę. Efektem dokonywania wyborów są natomiast groza i samośmieszenie wynikające z braku odpowiedzi na pytanie: „kto manifestuje swą obecność w ukrytym i kryjącym groźbę tle wszystkiego?”²⁴. To, co wdziera się z zewnątrz, z prawdziwego świata, zostaje nieuchwytnie – a to rodzi strach. Czytelnik jednak oprócz pewnego zaniepokojenia czuje rozbawienie:

²¹ Grotzeska służy Jaworskiemu także do wyśmiania patosu oraz sztuczności. Por. M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii...*, s. 199.

²² Por. A. Bereza, *Parodia wobec struktury grotzeski* [w:] *Styl, kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 269.

²³ A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 79.

²⁴ „Któż jednak sprawia, że świat staje się obcy, kto manifestuje swą obecność w ukrytym i kryjącym groźbę tle wszystkiego? Dopiero teraz osiągamy dno otchłani zgrozy, jaką napawa nas odmieniony świat. Pytania te zostają bowiem bez odpowiedzi [...]. Prawdziwie grotzeskowe to coś, co wdziera się z zewnątrz, pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe” – W. Kayser, op. cit., s. 25.

W miarę jak opanowuje nas zdumienie z powodu rozwoju niesłychanych wydarzeń, rodzi się także poczucie dystansu. Mamy tu więc znowu do czynienia z funkcją rozbijającą; groźba chaosu przyprawia o zawrót głowy i utratę gruntu pod nogami, lecz oparcie to odzyskujemy, gdy osiągamy dogodną pozycję obserwatora²⁵.

Jaworski nie chce przerażać kreacjami bohaterów, zbyt niespodziewanymi zwrotami akcji czy makabrycznymi wydarzeniami. Tutaj strach budzi coś zupełnie innego – bierność, apatia ludzkości, którą spotkało wielkie nieszczęście, wojna, a także diagnoza autora: nic nie wskazuje na to, aby miało być lepiej w przyszłości.

Pisarz łamie wszelkie zasady stworzone przez teoretyków groteski²⁶ – zapowiadając powieść, zaznacza, że będzie ona groteskowa. Ba, już samo motto i tytuł są groteskowe. Efekt nie zostaje jednak w związku z tym zniweczony – z bardzo prostego powodu: nie mamy tu bowiem do czynienia tylko z groteską w czystej formie, ale z metagroteską, dyskursem o grotesce jako kategorii estetycznej.

Głowiński o *Weselu*... mówi jako o zabawie w powieść i zabawie powieścią²⁷. Ta zgrabna formuła stanowi dobry opis tego, co Jaworski robi z prozą. Powieściowe zabawy widoczne są nie tylko na poziomie narracyjnym²⁸ czy fabularnym²⁹ (fabuła tej powieści

²⁵ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M. B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 59.

²⁶ „Ujawnienie wyraźnego zamierzenia ze strony autora może zniweczyć efekt groteskowy, przynajmniej w pierwszej chwili, a w każdym razie znacznie go osłabić. Nawet wtedy, gdy obiekt groteskowy zbudowany jest z części, które nasz intelekt uznaje za zasadniczo niespójne i odmienne, pewnej niższej zdolności postrzegania musi on się wydać zintegrowany” – L. B. Jennings, op. cit., ss. 45–46.

²⁷ „W istocie bowiem *Wesele hrabiego Orgaza* to nie tyle powieść, ile powieściowa krytyka powieści, groteska, demaskująca zeskorporowania gatunku. Zabawa w powieść albo – zabawa powieścią” – M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii...*, s. 201.

²⁸ „Przez fabułę rozumiemy przebieg zdarzeń ukształtowany zgodnie z czasem obiektywnym. Przez narrację natomiast rozumiemy kompozycyjnie uporządkowaną prezentację przebiegu zdarzeń” – J. Ziomek, *O sztukach fabularnych* [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2: Prace z lat 1965–1974*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 191.

²⁹ Tu należałoby zastanowić się, jak w ogóle rozumiemy fabułę. Przyjmujemy klasyczne założenie Jerzego Ziomeka, że fabuła dana jest w narracji (por. *ibidem*).

jest bardzo specyficzna i w zasadzie jest potrzebna autorowi nie do opowiedzenia pewnej historii, ale do zilustrowania jego światopoglądu, zdania na temat sztuki), ale także konstrukcyjnym – najlepszym dowodem jest sposób, w jaki autor *Historii maniaków* układa oraz tworzy parateksty³⁰. Nycz zauważa, że tematyżacja zasad organizacji tekstów należy do istotniejszych zabiegów w literaturze współczesnej³¹. Zajmijmy się więc pokrótce poszczególnymi elementami *Wesela...* – szczególną uwagę zwrócimy na tytuł powieści i kolejnych jej rozdziałów, streszczenia (argumenty) pojawiające się przed każdą częścią, motto oraz dedykację.

Tytuł, jak już wcześniej zasygnalizowano, pochodzi od obrazu hiszpańskiego malarza El Greco, *Pogrzeb hrabiego Orgaza*. Aluzja ta daje intencjonalny efekt konotacyjny – pełni funkcję deskrypcyjną, w pewnym sensie określa temat dzieła Jaworskiego, stanowi zapowiedź fabuły³². Trawestowany tytuł arcydzieła El Greca jest tytułem pantomimy, którą wystawia Yetmeyer i która stanowi element spajający całą fabułę.

Istotniejszą rolę pełni podtytuł: *Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*. Ma on taką samą funkcję, jak większość metatekstów pojawiających się na kartach dzieła: jest wskazówką, która służy kondensacji fabuły, udowadnia, że utwór ma podwójny status – jest równocześnie opowieścią i dyskursem o tworzeniu opowieści³³. Klasycznym zabiegiem jest określenie gatunku – przez termin „powieść” Jaworski pokazuje, że z jednej strony jest modernistycznie staroświecki, z drugiej natomiast gra konwencjami literackimi.

³⁰ Parateksty definiuję zgodnie z koncepcją Danuty Szajnert – por. eadem, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, s. 203.

³¹ Por. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 8.

³² Por. D. Szajnert, op. cit., s. 219.

³³ „Można by więc [...] powiedzieć, że metatekst odgrywa w tekście *Wesela hrabiego Orgaza* rolę istotnej wskazówki; streszczając, kondensując fabułę, zdarzeniowy i narracyjny wymiar utworu udobitnia podwójny status słowa (mówienia) w powieści: jako logosu i jako eposu zarazem, jako dyskursu i opowiadania” – K. Kłosiński, *O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza”*[w:] *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, red. T. Bujnicki, Katowice 1987, s. 49.

Zamieszczenie w tytule kwalifikacji genologicznej jest najbardziej konwencjonalnym zabiegiem, Jaworski wykorzystuje jednak inaczej chwyt – gatunkowe określenie zostaje skonfrontowane z nietypową formą dzieła. Nie mamy do czynienia z klasyczną w epoce powieścią młodopolską; zderzenie utrwalonego obrazu powieści z oryginalną formą, którą wybiera autor *Historii maniaków*, zmusza czytelnika do zastanowienia się nad celowością takiego zabiegu. Jaworski pokazuje w ten sposób, że gatunek w zasadzie już się wyczerpał³⁴, nie da się stworzyć niczego oryginalnego, kolejne utwory muszą bazować na tych, które powstały wcześniej.

Staroświeckość zostaje także przełamana mniej typową formułą „pogranicze dwóch rzeczywistości”. Owo „pogranicze” sugeruje pewną dyskursywność, metatekstowość, a w prostszym odczytaniu (w pierwszym kontakcie, jeszcze bez znajomości lektury) oznacza pewną dziwność, sugeruje nierealność fabuły. Wykorzystanie w tytule powieści tytułu innego dzieła – w tym przypadku malarskiego – zaznaczenia jasno gatunku, który się wybiera, pokazanie, że akcja będzie odbywać się na pograniczu dwóch rzeczywistości – te wszystkie zabiegi świadczą o tym, że Jaworski zakłada pewną streszczalność tekstu. Tytuł dzieła jest swoistym eksperymentem, łączą się w nim ze sobą wartości strukturalne, formalne oraz filozoficzne. Jaworski celowo wybiera tytuł o dużej liczbie możliwych odczytań – już ten zabieg świadczy o metaliterackich skłonnościach autora³⁵.

Metaliteracki charakter mają również argumenty pojawiające się przed każdym rozdziałem. Pomiedzy tytułem rozdzia-

³⁴ Jak się wydaje, podobne zabiegi – dużo później i w nieco innym kontekście teoretycznym – stosował John Barth w *Literaturze wyczerpania*. Por. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, opr. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

³⁵ „Metaproza uwzględnia wszystkie poglądy krytyczne włączając je w obręb samej prozy. Mogą w niej dominować wartości strukturalne, formalne, behawioralne albo filozoficzne, lecz większość twórców metaprozy zdaje sobie doskonale sprawę ze wszystkich zawartych w niej możliwości i na ogół wykorzystuje je w swych eksperymentach” – R. Scholes, *Metaproza*, tłum. A. Kołyszko [w:] *Nowa proza...*, s. 135.

łu a streszczeniem znajduje się zawsze wyodrębniona formuła metatekstowa; Kłosiński pisze o tym zabiegu następująco: „reprodukcja »treści«, »sensów« poszczególnych porcji »tekstu«: streszczenie poprzedza tekst i manifestuje jego streszczalność”³⁶. Idąc dalej tropem Kłosińskiego, możemy stwierdzić, że tak naprawdę w streszczeniach nie ma wcale więcej treści niż w kolejnych, stosunkowo długich rozdziałach; nie służą więc one jedynie staroświeckiej, renesansowej stylizacji³⁷.

Metaliterackość widoczna jest w *Weselu hrabiego Orgaza* także na poziomie narracyjnym. Narrator swobodnie zongluje wydarzeniami, niektóre pomija, niekiedy wplata epizody zupełnie niepotrzebne (wypadek Yetmeyera ze świnia, dialogi kota Omara z inkwizytorem z obrazu El Greca czy historia życia Ewarysty). Streszczenie zwykle składa się z połączenia kilku zdań w jedno (złożone); mamy tu do czynienia raczej z parataksą. Metateksty mają charakter hipotaksy, potwierdzają literackość tekstu (zdania połączone są relacją podrzędną). Kłosiński zauważa, że dzięki takiemu połączeniu hipotaksy oraz parataksy tekst staje się nasycony pod względem retorycznym (to retoryka narracyjna)³⁸. Narracja w powieści jest bardzo skomplikowana, jej konstruowanie nie przypomina w niczym budowania zdań mowy potocznej, choć często zakłada się, że oba rodzaje narracji oparte są na tych samych mechanizmach³⁹.

³⁶ K. Kłosiński, *O funkcji metatekstów...*, s. 40.

³⁷ „Odejdźcie od symbolistycznych mitów sprzęga się z odkryciem zagrożeń języka jako społecznego uniformu. »Stylizowanie« jest próbą, której paradoksalność zostaje uświadomiona, próbą realizowania wolności twórczej przez zwrot od logosu do lexis, od ekspresywnej do per formatywnej koncepcji mówienia. Zamiast poszukiwania idiolektu jako indywidualizacji mowy w wymiarze paradygmatycznym, próbuje się manipulacji na różnego rodzaju socjolektach, usiłując uzyskać indywidualność pisarskiej roli w wymiarze syntagmatycznym, w procesie tekstowej gry” – K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”...*, s. 114. Por. też: idem, *O funkcji metatekstów...*, s. 42.

³⁸ Por. idem, *O funkcji metatekstów...*, s. 43.

³⁹ „Chcę postawić w tym miejscu tezę, mówiąc, że rodzaj i sposób budowania narracji w literaturze i języku potocznym opiera się na tych samych mechanizmach i strukturach. [...] dzieło literackie wykorzystuje ten sam rodzaj dyskursu narracyjnego co wysłownienie potoczne” – T. Woźniak, *Narracja w schizofrenii*, Lublin 2005, s. 62.

Wróćmy jednak do kwestii wyjściowej, czyli paratekstów. Tekst *Wesela hrabiego Orgaza* poprzedzają motto oraz dedykacja. Motto brzmi następująco: „»Przedmiotem eposu, wbrew wszelkim gadaniom, może być tylko materiał przyszłości« (Z rozmyślań nad zadaniami i nad istotą sztuki pisarskiej)⁴⁰. Mamy tutaj do czynienia z fingowanym cytatem – autor przytacza siebie samego (autocytat). Już taki zabieg pokazuje, że materiałem literackim może być w zasadzie wszystko; autor nie dba o utarte zwyczaje i cytuje własne słowa. Treść motta także jest dziwna – Jaworski nawiązuje do eposu, ale okazuje się, że w jego rozumieniu nie jest on opowieścią o przeszłości, ale o przyszłości⁴¹. Autor *Wesela...* tworzy bowiem, szkolnie rzecz ujmując, opowieść uniwersalną. Zmierzch, który nastąpił po pierwszej wojnie, jest kryzysem jak każdy inny, stanowi tutaj figurę symbolizującą dużo poważniejsze, choć pospolite problemy, z którymi ludzie borykali się od zawsze. Co więcej, epos także jest gatunkiem w pewnym sensie metaliterackim – pojawiają się w nim często nazwy czynności narracyjnych, które służą chociażby „stwarzaniu punktu wyjścia dla zapowiedzi tematu”⁴², tak jak w powieści Jaworskiego.

Pod mottem znajduje się dedykacja, która brzmi: „Mądrym Indianom, którzy z pogromu cywilizacji ocalili jeszcze, za to, że odwagę posiadają zawsze, by zrozumieć wszystko, opowieść poświęcam, wiedząc, iż do nich jedynych mogę bez obawy przemawiać po polsku”⁴³. Pochodząca od autora dedykacja wydać się może co najmniej dziwna – kim bowiem są Indianie i dlaczego tylko do nich autor może mówić po polsku? Już na początku, jeszcze przed właściwym tekstem powieści, Jaworski wykorzystuje groteskę oraz ironię. Aby zrozumieć motto, należy prze-

⁴⁰ R. Jaworski, op. cit., s. 15.

⁴¹ Paul Ricoeur twierdzi, że choć dzieło literackie opowiada o zdarzeniach, które już miały miejsce, to tak naprawdę stanowi pewien projekt przyszłości. Por. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, oprac. M. Kowalska, Warszawa 2005, ss. 269–270.

⁴² Por. M. Wołk, *Opowiadania i narracja w prozie pierwszoosobowej* [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, ss. 46–47.

⁴³ R. Jaworski, op. cit., s. 15.

czytać całą powieść – znajdziemy w niej odniesienia do Indian. Są oni podobni do Polaków; mówi się: „Zawsze sama z siebie, bez inwalidzkiego wsparcia, bez indiańskiego kołczana, w którym gaworzą figlarnie zatrute strzały przyjaźni”⁴⁴. Strzały są więc zatrute, a przyjaźń nieprawdziwa. Zdaje się – choć to może daleko posunięta interpretacja dedykacji – że Indianie są maską Polaków. Tekst poświęcony jest niewielkiej grupce, która ocalała z pogromu cywilizacji, czyli nie uległa jeszcze w zbyt dużej mierze zachodnim wpływom – tej, która jeszcze próbuje walczyć z kryzysem.

Zdaniem Jaworskiego jedyną możliwością naprawy powieści jest pisanie o niej nie w tekstach metodologicznych, ale w samych powieściach; tworzenie literatury „meta” może stać się sposobem na kryzys (mimetyzmu)⁴⁵. Czytając ten rodzaj literatury, należy sprawdzać pisarza, zamiast mu ufać – badać gry, nawiązania, kulturowe klisze. Twórca musi zaś ciągle dekonstruować sensy. Świat Jaworskiego ewoluuje, ulega zniszczeniom, powieściopisarz zaczyna bawić się fikcją⁴⁶, „posiada wielki zapas fikcji”⁴⁷. Tekst samorodnie staje się świadom swojego metawymiaru, literackości.

W podobny sposób w omawianym dziele kreowany jest podmiot⁴⁸. On także nie jest sobą, ale kimś, o kim się mówi, nawet jeśli zwykle jest tak, że to podmiot opisuje i mówi sam o sobie. Podmiot jest pozbawiony oparcia w tradycyjnych modelach „ja”, z których mógł by czerpać wzór. W takim wypadku musi nieustannie od nowa stwarzać siebie, dokonywać aktu autokre-

⁴⁴ Ibidem, s. 51.

⁴⁵ O podobnym rozumieniu mimesis pisała Anna Martuszevska. Por. A. Martuszevska, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010, ss. 145–146.

⁴⁶ Por. P. Ricoeur, op. cit., s. 268.

⁴⁷ „Posiadam wielki zapas fikcji, które należy spożytkować gdzieś, kiedyś i jakoś. Sądzę, że potrafisz najgłębszą mą fikcję ujawnić ciała twego natchnieniem, stóp błyskawicą, ramion tęczą, oczu zorzą” [w:] R. Jaworski, op. cit., s. 37.

⁴⁸ Nie będziemy poświęcać podmiotowi osobnej części, kwestie podmiotowości omawiane były bowiem przy okazji wszystkich dotychczasowych rozważań; zwrócimy jednak uwagę jednak na jedną bardzo istotną kwestię, która w zasadzie spaja dotychczasowe wywody – zagadnienie niegotowości podmiotu.

acji⁴⁹. To z kolei sprawia, że jego status jest zawsze przejściowy, niegotowy. Ciągłe stwarzanie siebie widoczne jest w większości zabiegów, które wykorzystuje Jaworski; stanowi bazę dla metagrotoski, konstrukcji bohaterów czy paratekstów. Niegotowość „ja” łączy się również ściśle z przedstawioną wcześniej kwestią słabości oraz śladu jako resztki. W zasadzie wszystkie elementy powieści Jaworskiego łączą się ze sobą, są tylko rozrzucone jak puzzle, które czekają na ułożenie.

⁴⁹ „Pozbawiona oparcia [podmiotowość nowoczesna – przyp. A. S.] w uniwersalnych, ponadindywidualnych modelach »ja«, na których mogłaby się bezpiecznie wzorować, zmuszona jest do podjęcia ciężaru swej jednostkowości i niepowtarzalności, do ponawiania nieustannie wysiłku autokreacji, w konsekwencji – do zaakceptowania swego statusu tymczasowego, niegotowego, przejściowego” [w:] A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 226.

BIBLIOGRAFIA

Barth J., *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, opr. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

Bereza A., *Parodia wobec struktury groteski* [w:] *Styl, kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965.

Bolecki W., *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

Groteska, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997.

Jaworski R., *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, Warszawa 2006.

Kłosiński K., *O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza”* [w:] *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, red. T. Bujnicki, Katowice 1987.

Kłosiński K., *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992.

Łebkowska A., *Romana Jaworskiego gry z odbiorcą. „Historie maniaków”*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.

Martuszevska A., *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010.

Martuszevska A., *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.

Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4.

Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, opr. M. Kowalska, Warszawa 2005.

Scholes R., *Metaproza*, tłum. A. Kołyszko [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, opr. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

Speina J., *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 1993.

Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.

Szwagrzyk A., *Gra w nowoczesność czy gra nowoczesnością? Uwagi o „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Polisemia” 2013, nr 2 (11) [on-line:] <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/grawnowoczesnosc-czy-gra-nowoczesnoscia> [04.02.2015].

Wołk M., *Opowiadania i narracja w prozie pierwszoosobowej* [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001.

Woźniak T., *Narracja w schizofrenii*, Lublin 2005.

Zalewska A., *Nowoczesność „Historii maniaków” Romana Jaworskiego* [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003.

Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

Ziomek J., *O sztukach fabularnych* [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2: Prace z lat 1965–1974*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987.

SUMMARY

Text is a new concept of the grotesque, her name is “metagrotesque.” This discourse about the artistic category. The novel is an example of metaliterature – literature becomes a theory of literature. Subject is self-creation, combined with the concept of trace.

Dorota Walczak

Katolicki Uniwersytet Lubelski

„Urodziłem się wyłącznie do zajmowania się sobą”. Antyczna „troska o siebie” w ujęciu Michela Foucaulta wobec *Dziennika* Sławomira Mrożka

Zacytowane w tytule słowa pochodzą z *Dziennika* Sławomira Mrożka, ale mogłyby równie dobrze znaleźć się w dziele któregoś z greckich lub rzymskich filozofów pierwszych dwu wieków, kiedy to mieliśmy do czynienia ze złotym wiekiem pojęcia „troski o samego siebie”. Greckie pojęcie *epimeleia heautou* – oznaczające właśnie „zajmowanie się sobą”, „troskę o samego siebie” – było nakazem wielu doktryn filozoficznych. Występowało u platoników, cyników, epikurejczyków, stoików, dopiero jednak Sokrates przeniósł je na grunt refleksji filozoficznej, a pierwszym tekstem, w którym Michel Foucault zlokalizował zagadnienie i pojęcie „zajmowania się sobą” był *Alkibiades* Platona¹. Bohaterem dialogu jest młody, ambitny

¹ Foucault rozwodził się nad teorią troski o siebie w *Alkibiadesie* Platona m.in. na wykładach wygłaszanych w 1982 roku w College de France – por. przede wszystkim część drugą wykładu z 6 stycznia oraz część pierwszą wykładu z 13 stycznia, ss. 46–75. Wszystkie wykłady z 1982 roku zostały opublikowane w tomie: M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, oprac. F. Gros, tłum. M. Herer, Warszawa 2012. O szczególnym miejscu tych wykładów w dorobku francuskiego filozofa pisał m.in. Frédéric Gros,

Alkibiades, który z racji przywilejów, jakie dawało wysokie urodzenie i bogactwo, pragnął sprawować władzę w polis. Sokrates uświadamia niecierpliwemu młodzieńcowi, że w porównaniu z królami i książętami Sparty lub Persji jego wykształcenie pozostawia wiele do życzenia, ponieważ jest jak wykształcenie niedouczzonego niewolnika, jednocześnie jednak pociesza go, mówiąc, że wciąż nie jest za późno na to, by nauczyć się rządzić polis, najpierw jednak trzeba zacząć zajmować się samym sobą. Foucault traktuje platońskiego Alkibiadesa jako pierwsze wielkie pojawienie się na gruncie teorii *epimeleia heautou*.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie, czym jest owo „zajmowanie się samym sobą”? W ciągu wieków nabierało ono coraz szerszego znaczenia. W najogólniejszym zarysie można określić je – za Foucaultem – jako pewną postawę wobec siebie, odsyłającą do całego zespołu konkretnych zajęć, ćwiczeń, praktyk przeprowadzanych na sobie, których celem miało być przekształcenie siebie tak, by osiągnąć pewien stan szczęścia, mądrości czy doskonałości, a nawet – by osiągnąć zbawienie². Prześledziwszy wiele tekstów z okresu starożytności, Foucault zauważył, że zasada troski o siebie była formułowana na wiele sposobów; pisano między innymi o: „zajmowaniu się samym sobą”, „opiekowaniu się samym sobą”, „skrywaniu się w samym sobie”, „wycofywaniu się w głąb siebie”, „nieszukaniu rozkoszy poza sobą”, „towarzyszeniu samemu sobie”, „przyjaźnieniu się ze sobą”, „pielęgnowaniu siebie”, „szanowaniu samego siebie”³. Wszystkie te formuły dotyczyły tego samego zjawiska i były odbierane pozytywnie. Foucault dostrzegwał, że we współczesnych czasach podobne zalecenia mogą być odbierane jako namawianie do egzaltacji samym sobą, jako przejaw egoizmu i postawy narcystycznej.

redaktor tomu – por. F. Gros, *Umiejęscowienie wykładów* [w:] M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, ss. 562–611.

² Por. M. Foucault, *Techniki siebie* [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000, ss. 248–249; idem, *Troska o siebie*, tłum. T. Komendant [w:] idem, *Historia seksualności*, Gdańsk 2010, ss. 311–328; por. też pierwsza część wykładu z 6 stycznia – idem, *Hermeneutyka podmiotu...*, ss. 21–40.

³ Por. *ibidem*, s.33.

Dziennik Mrożka, który skoncentrowany jest wokół osoby autora, i w którym odnajduję ślady realizacji omawianej przez Foucaulta zasady, jest odbierany przez niektórych krytyków właśnie jako egzaltowany i omfaloskopiczny. Dość wspomnieć recenzję – czy może raczej pamflet – Andrzeja Horubały, gdzie autor bezkompromisowo potępia diarystę za styl zapisków i za wysiłki czynione w doskonaleniu się, określając je mianem żenujących, nadętych i grafomańskich⁴. Prawdą jest, że świat zewnętrzny w niewielkim stopniu zajmuje Mroźka w *Dzienniku*. Diarysta nigdy jednak nie zakładał, że jego dziennik będzie kroniką wydarzeń z życia prywatnego i ze świata. Początkowo Mroźek chciał całkowicie podporządkować pisanie pragmatycznej funkcji, która miała uczynić z dziennika wyłącznie narzędzie pracy pisarza. Szybko jednak okazało się, że coraz trudniej ograniczyć zapiski do tej jednej roli. Wkrótce najważniejszym tematem *Dziennika* stała się osoba autora, a kontakty z innymi, opisy sytuacji i relacje z podróży stanowiły jedynie uzupełnienie tematycznego spektrum diariusza. O dominacji wątku autotematycznego w dzienniku pisze sam autor:

Uderzające: Ja jestem moim głównym tematem. Na wszystkich poziomach. Zatrzymajmy się na najwyższym. Tyle lat poświęciłem zastanawianiu się, choć to słowo implikuje działalność intelektualną tylko, nie liczy się z krwią serdeczną, co to jest – ja. Kim jestem czy nie jestem i co z tym zrobić (11 grudnia 1976).

Pytanie „kim jestem?” przewija się w *Dzienniku*. Mroźek nieustannie kieruje na siebie uwagę, wzbudza własną podejrzliwość, testuje swoje wyobrażenia. Podejmowane przez niego w diariuszu wysiłki poznawania siebie niejednokrotnie przywodzą na myśl ćwiczenia oraz techniki, które Foucault wyodrębnił u starożytnych⁵.

Jedną z praktyk troski o siebie był rachunek sumienia, rozumiany w okresie hellenistycznym jako codzienne rozliczanie się z wykonywanych zadań – w odróżnieniu od chrześcijańskie-

⁴ Por. A. Horubała, *Żartownis się nadyma*, „Rzeczpospolita”, 23.10.2010 [on-line:] http://archiwum.rp.pl/artukul/990200-Zartownis-sie-nadyma.html?_Rzeczpospolita-990200?_=3 [13.01.2015].

⁵ Por. M. Foucault, *Techniki siebie...*, ss. 247–275.

go rachunku sumienia, mającego na celu poznanie własnych grzechów i win, będących przekroczeniem konkretnych norm moralnych i religijnych. Mroźek często dokonuje w dzienniku rachunku sumienia, polegającego na ogół na przeglądaniu swoich działań z mijającego dnia i poddaniu ich krytyce. Przykładowo wpis z dwunastego października 1969 roku jest tworzony z perspektywy minionego dnia i stanowi rodzaj bilansu, podsumowania działań, które zostały w ciągu tegoż dnia podjęte. Mroźek wspomina, że od rana pracował nad utworem i zmagał się ze swoim stałym problemem niemocy twórczej. Palił przy tym fajkę, wypił trochę wina. Podjął postanowienie niepalenia (nie pierwszy i nie ostatni raz zresztą), po czym, zupełnie się nim nie przejmując, kupił sobie tytoń w ulubionym sklepie. Na koniec czytał pamiętniki Casanovy pod pretekstem uczenia się języka francuskiego. Tak spędzony dzień uznał Mroźek za stracony do tego stopnia, że po chwili zaczął rozważać kwestię samobójstwa. Konstatacje o samobójstwie są w tym przypadku przejawem ogromnej frustracji, płynącej z przeżycia kolejnego dnia w niewłaściwy sposób i popełnienia tych samych błędów, które – w drodze kolejnych postanowień – miały być skorygowane, a tymczasem wciąż się powtarzają. Mroźek jest dla siebie, jak widać, bardzo surowym sędzią.

Praktyka rachunku sumienia, z jaką spotykamy się w *Dzienniku*, jest podobna do tego, co odnajdujemy u Epikleta czy Seneki⁶. Seneka na przykład codziennie przed udaniem się na spoczynek przypominał sobie wszystkie swoje działania z minionego dnia, a następnie przybierał postawę sędziego, który stawia samego siebie przed trybunałem, by się osądzić i odnotować popełnione błędy⁷. Nie po to bynajmniej, by czynić

⁶ Na temat rachunku sumienia jako jednej z technik samego siebie: por. idem, *Techniki siebie*, ss. 261–263; idem, *Troska o siebie*, ss. 322–324 oraz druga część wykładu Foucaulta z 24 marca – idem, *Hermeneutyka podmiotu...*, ss. 464–470.

⁷ „Jeśli zaś chodzi o duszę, to trzeba ją przyzwyczaić do codziennego rachunku sumienia. Czynił tak Sekstiusz, który po skończonym dniu, kiedy się już udawał na spoczynek, zapytywał swoją duszę: »Jaką chorobę swoją dziś uleczyłaś? Jakiej się wadzie przeciwstawiłaś? Pod jakim względem stałaś się lepsza?« Ostygnie gniew i stanie się bardziej umiarkowany, jeżeli bę-

sobie z ich powodu wyrzuty lub się karać, ale po to, by siebie zachęcać do robienia postępów. Rachunek sumienia pomagał bowiem oszacować, jak dalece działania, które zostały w ciągu dnia podjęte, odbiegają od wyznaczonego celu, od tego, co rzeczywiście chciało się osiągnąć.

Na podstawie fragmentu, który streściłam przed chwilą, można wywnioskować istnienie postanowienia czy postanowień również u Mroźka. Diarysta nieraz je sobie zresztą powtarza w zapiskach. Zasadnicza różnica między rachunkami sumienia Mroźka i Seneki polega na tym, że pierwszy z nich widział coraz mniej sensu w podejmowanych na nowo postanowieniach, choć niewątpliwie codzienne podsumowywanie własnych działań pozwalało mu mieć je stale przed oczami. Po rozpoznaniu w ciągu minionego dnia własnego postępowania, które na ogół było dla Mroźka przedmiotem nagany, diarysta napominał samego siebie. Często nie potrafił przebaczyć sobie popełnionych błędów, co utrudniało mu samodoskonalenie i przysłańiało właściwy cel takiego ćwiczenia, którym było przypominanie sobie celów – należało stale mieć je przed oczyma, aby postępować zgodnie z nimi.

Inną możliwością skuteczniania troski o siebie była medytacja nad śmiercią (*melete thanatou*)⁸. Refleksja nad śmiercią często pojawia się w *Dzienniku*. Przyjrzyjmy się przykładowemu fragmentowi:

dzie mu towarzyszyć świadomość, że dzień w dzień stanąć musi przed sędzią dla zdania rachunku. Co jest piękniejsze niż zwyczaj przetrząsania i dokładnego badania całego dnia? Jaki sen smaczny następuje po takim zbadaniu siebie! Jaki spokojny, jaki głęboki, jaki niezakłócony, gdy dusza jako stróż siebie samej i tajny sędzia człowieka po wnikliwym rozpoznaniu swego postępowania albo pochwali swe obyczaje, albo je zgani. Ja również praktykuję ten zwyczaj i dzień w dzień zdaję rachunek przed sobą. Gdy już zabiorą światło sprzed oczu, kiedy umilknie moja żona, która zna dobrze moje przyzwyczajenie, przechodzę w pamięci dzień od świtu do zmierzchu, uważnie badam i wszechstronnie roztrząsam wszystkie swe słowa i czyny. Niczego przed sobą nie zatajam, niczego nie pomijam. Dlaczego miałbym się obawiać któregoś z swych błędów, skoro mogę sobie powiedzieć: »Strzeż się, abyś już tego więcej nie czynił! [...]» – L.A. Seneka, *O gniewie* [w:] idem, *Dialogi*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1989, ss. 386–387.

⁸ Na temat medytacji nad śmiercią: por. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, ss. 461–472.

Dalej, jeżeli właściwym i jedynym naprawę istniejącym elementem, żywołem jest śmierć, to w takim razie nie troszczmy się o nią, nie troszczmy się, że ona sobie nie da rady, że może jej być za mało. Nie pomagajmy jej, bo ona pomocy nie potrzebuje. Jeżeli jesteśmy przesiąknięci śmiercią... kto zmókł całkiem na deszczu, polewa się jeszcze wodą z konewki?

I dalej:

Wiem, co mówię. Jak dobrze wiem nawet. Wiem, o czym, bo to moje. Ile życia mi zeszło na tym, w tym, z tym, o tym. W tym samym fotelu, w kilku poprzednich seansach, zaledwie kilka dni temu, całkiem wyraźnie sobie sformułowałem: wyobrazić sobie, że już umarłem, i tak spróbować żyć. Obiecywałem sobie po tym sposobie nie tylko wyzwolenie, ale wiele ciekawych i smacznych przeżyć, jako po zmianie perspektywy [...]. Ale ogólnie: rozpatrzyłem wszystkie moje zdolności, niezdolności, predyspozycje, niedyspozycje, doświadczenia i wreszcie postanowiłem wyciągnąć z nich pewny wniosek i pewny system, jeżeli do samobójstwa nie jestem zdolny (26 lipca 1969).

To jedynie fragmenty dużo dłuższego wpisu powstałego tuż po tym, jak Mroźek dowiedział się o śmierci Gombrowicza⁹. W pierwszej części mamy do czynienia z oswajaniem śmierci, która zostaje opisana jako coś absolutnego i koniecznego, co na pewno nastąpi. Skoro tak, nie ma powodu, by się tego obawiać i należy skupić się na terażniejszości. Na gruncie helenistycznej i rzymskiej troski o siebie takie ćwiczenie miało za zadanie przygotowywać do faktycznej śmierci, ale nie tylko. Ważniejsza była – jak ją określa Foucault – „możliwość aktu samo-uświadomienia albo pewnej postaci spojrzenia skierowanego na samego siebie, a rzucanego właśnie z perspektywy śmierci, albo aktualizacji śmierci w naszym życiu”¹⁰. Ćwiczenie miało zatem przede wszystkim umożliwić jednostce postrzeganie samej siebie. Należało uznać, że śmierć jest bliska i to nasz ostatni dzień. Takie ujęcie miało skłaniać do refleksji nad własnym życiem.

A jak jest w *Dzienniku*? Dalej dowiadujemy się, że Mroźek kilka dni wcześniej wykonał ćwiczenie polegające na wyobrażeniu sobie, że umarł, i na przeżywaniu kolejnych dni

⁹ Gombrowicz zmarł w nocy z 24 na 25 lipca 1969 roku.

¹⁰ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 462.

z perspektywy osoby, która zakończyła już swój żywot. Przeprowadzając próbę własnej śmierci (przeprowadzanie różnego rodzaju prób należało do zespołu praktyk troski o siebie), Mroźek mógł przyjrzeć się całemu swojemu życiu i wyciągnąć z niego wnioski. Medytacja nad śmiercią umożliwiała bowiem jednostce retrospektywne spojrzenie na całość życia po to, by mogła ona zobaczyć, czym ono rzeczywiście jest, jaką ma wartość. Celem takiej próby, jak każdej zresztą praktyki zajmowania się sobą, było nawrócenie się, skupienie spojrzenia na sobie, a także – a właściwie przede wszystkim – przemiana siebie tak, by osiągnąć doskonałość i zbawienie¹¹.

Rachunek sumienia i medytacja nad śmiercią to oczywiście nie jedyne przejawy troski o siebie, które dało się wyodrębnić z *Dziennika* Mroźka. W tym miejscu ograniczę się jedynie do wyliczenia tych ćwiczeń siebie, które zauważyłam u diarysty. Mamy zatem w *Dzienniku* ślady praktyk przypominających greckie i rzymskie ćwiczenia wstrzeźliwości, znajdziemy w nim też opisy i interpretacje marzeń sennych oraz fragmenty listów do przyjaciół¹². *Dziennik* zawiera także ćwiczenia związane z pisaniem i czytaniem. W I i II wieku czytanie różnych autorów miało wyposażyć podmiot w twierdzenia, które mogłyby stać się dla niego zasadami postępowania. Takie czytanie znajdowało rozwinięcie w pisaniu. Zapisywano cytaty, fragmenty dzieł, opisy zdarzeń, których było się uczestnikiem lub o których przeczytano, refleksje i przemyślenia, do których można było powracać w trakcie wielokrotnej lektury.

¹¹ Zbawienie rozumiane jest tutaj jako wyzwolenie się ze wszystkiego, co nas rozprasza, co odwraca naszą uwagę od nas samych, i zwrócenie się ku sobie. Na temat zbawienia w myśli hellenistycznej i rzymskiej: por. – idem, *Hermeneutyka podmiotu...*, wykład z 3 lutego, ss. 183–205 i pierwsza część wykładu z 10 lutego, ss. 208–209.

¹² *Notabene* cała lub prawie cała korespondencja Mroźka z różnymi osobami może być interpretowana właśnie jako realizacja jednej z technik troski o siebie samego, ponieważ znajdujemy w niej elementy wyznania i powierzenia się przyjacielowi, któremu niczym terapeutę Mroźek opowiada o swoich bólach. Na temat listów do przyjaciół jako jednej z technik samego siebie: por. idem, *Sobapisanie*, tłum. M. P. Markowski [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, ss. 303–319.

Wszystko to miało oczywiście zastosowanie do badania, poznawania i przede wszystkim kształtowania siebie, zarówno w grecko-rzymskiej filozofii I i II wieku, jak i w *Dzienniku* Mrożka.

Może nasuwać się pytanie o zasadność uczynienia badań Foucaulta nad grecko-rzymską troską o siebie punktem wyjścia dla analizy diarystycznych zapisków Mrożka. Foucault, podobnie jak Mrozek i wielu współczesnych, zdawał sobie sprawę z kryzysu tradycyjnych wartości. U francuskiego badacza zbiegło się to w czasie ze zwrotem w badaniach – skierował on swoją uwagę w stronę starożytnych Greków. Niektórzy wskazują, że zainteresowanie podmiotem hellenistycznym w myśli Foucaulta nie było przypadkowe¹³: miało je spowodować to, że podmiot hellenistyczny nie został ujarzmiony w procesie kształtowania siebie przez żadną instancję, w przeciwieństwie do współczesnego podmiotu, któremu władza państwowa czy kościelna narzucała coraz więcej zakazów. Dlatego też Foucault chętnie widziałby prymat troski o siebie we współczesności, w której pokawałkowana, niekompletna i osłabiona tożsamość zyskałaby szansę odbudowania utraconej pełni.

Również u Mrożka odzywają się tego rodzaju aspiracje. Diarysta wspomina w jednym z wpisów, że marzy o stworzeniu silnego bohatera, dosyć ma bowiem rachitycznych postaci, które wychodzą spod jego pióra. To pragnienie jest bardziej osobiste niż może się wydawać. Mrozek pragnął *de facto* przekształcić siebie w silny, niezależny podmiot, wyzwolony z fobii, lęków i zachcianek, którym ulegał. W takim ujęciu *Dziennik* przestaje jawić się jako rodzaj zwykłej praktyki pisarskiej, której słabością miałyby być nadmierne skupienie się autora na sobie. Jest raczej zapisem długiej i bolesnej pracy nad sobą samym, a także rozpaczliwym w wielu miejscach głosem osłabionego podmiotu, który próbuje nawiązać kontakt z sobą samym i w tym celu podejmuje szereg – omówionych już wyżej – działań.

¹³ Por. G. Deleuze, *Pofałdowania albo wewnątrz myślenia (subiektywizacja)* [w:] idem, *Foucault*, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004, ss. 121–150, F. Gros, op. cit., ss. 563–611.

Celem zajmowania się sobą miało być przyswojenie sobie na drodze ćwiczeń prawdziwego dyskursu¹⁴ jako zasady kierującej działaniem. W chwili konfrontacji z wewnętrznym afektem lub jakimś zdarzeniem pochodzącym z zewnątrz miał on pomóc właściwie zareagować. Chodziło o swego rodzaju harmonię czynów i myśli: kiedy podmiot dokonujący rachunku sumienia przejrzał działania minionego dnia, oceniał ich rzeczywistą wartość, a jeśli doszedł do wniosku, że lepiej byłoby, gdyby spędził dzień na robieniu rzeczy bardziej wzniosłych, powinien je właśnie wybierać, a wystrzegać się tych, które uznał za bezwartościowe. To jest przykład prawdziwego dyskursu¹⁵. Należało mieć go w pamięci i stosować w działaniu, aby zapewnić sobie wewnętrzną spójność, bez której niemożliwe byłoby konstruowanie z materii własnego życia solidnej struktury. Również Mrozek tęskni w *Dzienniku* do struktury, do jakiegoś porząd-

¹⁴ „Prawdziwy dyskurs” rozumiem tutaj za Foucaultem: „Jeszcze u poetów greckich VI wieku prawdziwy dyskurs, w pełnym, wartościującym sensie tego słowa – dyskurs prawdziwy, dla którego żywiono szacunek i którego się lękano, taki, któremu trzeba było się podporządkować jako panującemu – był to dyskurs głoszony według przyjętego rytuału, w dodatku przez tego, który miał do niego prawo. Był to dyskurs orzekający sprawiedliwość, przyznający każdemu jego część. Dyskurs, który przepowiadając przyszłość, nie tylko ogłaszał to, co miało się zdarzyć, lecz uczestniczył także w jego realizacji. Wymagał przy tym udziału ludzi i sekretnie współdziałał z przeznaczeniem” – M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, ss. 11–12.

¹⁵ Wedle Foucaulta „[...] W prawdziwości tkwimy tylko wtedy, gdy jesteśmy posłuszni regułom dyskursywnej »policji«, którą musimy uaktywnić w każdym z jej dyskursów. Dyscyplina jest zasadą kontroli wytwarzania dyskursu” – idem, *Porządek dyskursu...*, s. 26. „Reguły dyskursywnej policji”, o których mowa w przytoczonym fragmencie, to szereg ograniczeń regulujących dyskurs. Ograniczenia, które towarzyszą wytwarzaniu dyskursu, mają dopuścić do wypowiedzenia jednych rzeczy i niewypowiedzenia innych. Nie chodzi oczywiście o samo wypowiedzenie, ale również – a może przede wszystkim – o realizację tego, co zostało wypowiedziane. Świadomość rzeczy wartościowych i bezwartościowych, które można czynić w ciągu dnia i z których należy rozliczyć się w rachunku sumienia, jest elementem koniecznym do tego, by zaistniał prawdziwy dyskurs. Jest on możliwy pod warunkiem odrzucenia jednych praktyk, a realizacji drugich (w tym przypadku: tych, które zostały uznane za wartościowe).

ku, na którym mógłby oprzeć swoją egzystencję. Porządek taki tworzy – na przestrzeni lat, pracując nad sobą; *Dziennik* jest zapisem prób wprowadzenia takiego ładu ładu. Na tym miała polegać wedle Foucaulta estetyka egzystencji u starożytnych Greków: na wprowadzeniu w materię swojego życia porządku opartego na harmonii między myślą a działaniem i na uczynieniu w ten sposób ze swojego życia dzieła.

Bibliografia

Deleuze G., *Pofałdowania albo wnętrze myślenia (subiektywizacja)* [w:] idem, *Foucault*, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004.

Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, oprac. F. Gros, tłum. M. Herer, Warszawa 2012.

Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

Foucault M., *Sobąpisanie*, tłum. M. P. Markowski [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.

Foucault M., *Techniki siebie* [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000.

Foucault M., *Troska o siebie*, tłum. T. Komendant [w:] idem, *Historia seksualności*, Gdańsk 2010.

Gros F., *Umiejscowienie wykładów* [w:] M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, oprac. F. Gros, tłum. M. Herer, Warszawa 2012.

Horubała A., *Żartowniś się nadyma*, „Rzeczpospolita” 23.10.2010 [on-line:] http://archiwum.rp.pl/artukul/990200-Zartownis-sie-nadyma.html?_Rzeczpospolita-990200?_=3 [13.01.2015].

Mrozek S., *Dziennik 1962–1969*, Kraków 2010.

Seneka L.A., *O gniewie* [w:] idem, *Dialogi*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1989.

Summary

Authoress shows a part of her study over the Sławomir Mrozek's *Diary*. The main point of this article is to analyze some of specific techniques used to understand oneself by Mrozek in his *Diary*. Therefore Authoress reaches for the Michel Foucault's latest researches and makes it the context her analysis. French philosopher made antique principle „to be concerned with oneself” the subject of his lectures in Collège de France. Lectures were published in the volume entitled *Hermeneutics of the subject* and were very useful in this analysis. Many scholars regarded Foucault's lectures as an expression of transformation of his opinions. They considered French philosopher at the end of his life turned in opinion that an individual is not only a product of exterior factors but also it acts upon himself. As a context his studies Foucault chose Greco-Roman philosophy in the first two centuries A.D. of the Early Roman Empire. He found there the first philosophical elaboration of the „concern with oneself” and the beginning of the technologies of the self. One of the technologies of the self was writing. In Authoress opinion Mrozek's *Diary* is closely related with the ancient writing activity linked to a „taking care of oneself”. Foucault's researches permitted to notice some of ancient „concern with self” in Mrozek's *Diary* and interpret it as an „art of life” which Authoress means like Foucault as a „conscious efforts by means of people, besides making rules, try to change themselves, to transform their individual existence and make a work from their own life”.

Anna Zatora

Uniwersytet Łódzki

Współczesna (anty)saga rodzinna –
nowy gatunek, nowe teorie?
Szkiec na przykładzie Piaskowej Góry
Joanny Bator

Kulturowy zwrot teorii przyniósł nowe spojrzenie na literaturę. To zdanie, brzmiące tak banalnie, okazuje się niezbywalnym punktem wyjścia do moich rozważań na temat wpływu XX-wiecznych teorii na literaturę najnowsza. Efektem pojawienia się nowych metodologii są – czy też były, jeśli by przyjąć, że ów zwrot ma się ku końcowi – nie tylko reinterpretacja tak zwanych Wielkich Narracji, wprowadzenie perspektywy Innego, między innymi w badaniach postkolonialnych, i ponowna, ukierunkowana w odpowiedni sposób, lektura tekstów dawnych. Dla badacza współczesnych dzieł niekiedy ważniejsza jest świadomość tego, że nie powstały one całkowicie w oderwaniu od rzeczywistości empirycznej, w której tworzy pisarz i w której pracuje badacz. Bywa, że są to rzeczywistości tożsame; bywa też, że autor jest badaczem.

Zmierzam do wniosku, iż w dobie kulturowego zwrotu teorii – szczególnie wtedy, ze względu na pewną otwartość i popularność teorii, a także interdyscyplinarność – powstają utwory literackie będące czasem owocem czegoś więcej niż talent pisarski, a mianowicie: świadomości teoretycznej

autora. Skoncentruję się na powieści Joanny Bator, stanowiącej dobrą egzemplifikację tego zagadnienia; jednocześnie pozostanę w obszarze *gender studies*, który wydaje się reprezentatywny dla strony teoretycznej. Z powodu wymogów objętościowych artykułu ograniczam się do skróconej i ukierunkowanej na kilka ważnych wątków analizy *Piaskowej Góry*, jednak można by rozszerzyć pole badawcze na takie utwory z polskiej literatury najnowszej, jak *Kieszonkowy atlas kobiet* Sylwii Chutnik, *Utwór o matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff, *Alicyjka* Liliany Hermetz czy też prozatorska twórczość Ingi Iwasiów. Wszystkie wymienione przeze mnie autorki łączy to, że bez wahania można zakładać ich pełną świadomość rozwoju teorii literatury, kultury, a zwłaszcza kierunku rozwoju badań genderowych.

O warsztacie metodologicznym Joanny Bator można mówić szczególnie pewnie, podpierając się publikacją książkową. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek drugiej fali* to praca teoretyczna z 2001 roku skupiająca się na trudnej relacji drugiej fali feminizmu z psychoanalizą spod znaku Sigmunda Freuda i Jacques'a Lacana¹. Przypomnienie sobie Bator jako badaczki jest istotne w kontekście rozważań nad jej powieściami, zwłaszcza nad *Piaskową Górą*. Pytanie, czy perspektywa genderowa została wprojektowana w ten tekst, to pytanie istotne nie tylko dla jednostkowego przypadku. Warto przy okazji zastanowić się nad tym, na ile świadomy narzędzi badawczych autor może zasugerować lub wręcz narzucić nam lekturę swoich utworów, a także jak rozwój narzędzi teoretycznych może wpłynąć na klasyfikację genologiczną utworu.

Niniejszy artykuł może stanowić przyczynek do dalszych badań – rozszerzających zarówno zbiór potencjalnych gatunków zmodyfikowanych pod wpływem teorii, jak i wybiórczą, szkicową analizę powieści Bator. Zestawienie *Piaskowej Góry* z innymi utworami o podobnej proveniencji umożliwiłoby stawianie pełniejszych diagnoz.

¹ Por. J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001.

Gra w stereotypy

Piaskowa Góra to powieść przede wszystkim o rodzinie i relacjach pomiędzy jej członkami, częściowo także pomiędzy nimi a Historią. To pozwala spojrzeć na nią jako na sagę rodzinną – do tej klasyfikacji powrócę w dalszej części mojego tekstu. Na ten aspekt *Piaskowej Góry* – postaci i łączące je związki – trudno patrzeć w oderwaniu od płci i sposobu, w jaki Bator buduje samoświadomość swoich bohaterów. Pominięcie kwestii płciowości wydaje się niemal niemożliwe, natomiast zaaplikowanie narzędzi psychoanalitycznych i genderowych do analizy postaci stworzonych przez Bator narzuca się samo. Warto przyjrzeć się temu, jak najważniejsze z nich rozumieją (lub nie) swoją płć i płć przeciwną; wpływa to znacząco na wartości, jakie przekazują – czy też próbują przekazać – swoim dzieciom i wnukom. W relacjach tych można bowiem zauważyć wyraźne echo słynnego już sporu feminizmu drugiej fali z psychoanalizą, o którym pisała między innymi sama Bator.

Mężczyźni nie stanowią w *Piaskowej Górze* dominującej grupy bohaterów. Ich obecność ograniczona jest właściwie do niezbędnego minimum i niewiele miejsca poświęca się na ich analizę czy pogłębienie rysu osobowościowego. Za wyjątek można uznać Stefana Chmurę, który wydaje się jedynym silnie zaznaczającym swą obecność reprezentantem płci męskiej. Nadal jednak pozostaje on w cieniu otaczających go kobiet. Bator, konstruując postaci mężów i ojców, porusza się w obrębie kulturowych stereotypów², które tworzą „mężczyznę chorego”, jak określiła taki przypadek Elizabeth Badinter³.

² Warto dodać, że świadomie konstruowanych. O kłopotach ze stereotypami w badaniach genderowych – por. Inga Iwasiów, *Gender, tożsamość, stereotypy* [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, ss. 112–126. Ważne studium stanowi także książka Kamili Budrowskiej, *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.

³ Por. E. Badinter, *XY. Tożsamość męczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.

Rozstanie z matką jest pierwszym z trzech warunków/etapów budowania się tożsamości męskiej wyróżnionych i zinterpretowanych przez Badinter⁴. Kolejne dwa – rytuały inicjacyjne oraz wpływ obcych mężczyzn – również dotyczą bohatera Bator. Wałbrzych dał mężczyznom możliwość dobrze opłacanej i popularnej pracy w kopalni, z której Stefan skorzystał. Podjęcie pracy – a raczej wstąpienie w stan górniczy – zostało opatrzone szczególnym rytuałem, który mężczyzna najpierw sobie wyobraża, a potem odtwarza w pamięci. Szczególnie mocno przeżywa pomyłkę, jaką popełnił, recytując odezwę, co pokazuje, jak ważne było dla niego wstąpienie w grono starszych od siebie górników.

Jeden z nakazów męskiego ideału, łączący się z trzecim warunkiem kształtowania męskiej tożsamości, to „męskość mierzona sukcesem, władzą i podziwem otoczenia”⁵. Widać, jak bohater *Piaskowej Góry* usilnie dąży do osiągnięcia owego ideału. Każde kolejne imienniny czy spotkania towarzyskie stanowią okazję głównie do tego, by zabłysnąć nowym dowcipem, który rozbawi kolegów albo – co stanowiło szczyt marzeń – inżyniera Wasiaka, oraz by pokazać gościom kryształowe naczynia. Wyczekiwany awans na sztygara nie nadchodzi, co sprawia, że Stefan wpada we frustrację, a w końcu zaczyna nadużywać alkoholu⁶.

Spór reprezentantek feminizmu z XX-wieczną psychoanalizą, o którym pisałam w kontekście pracy naukowej Bator, ogniskuje się wokół płciowości, ale tym samym silnie wpływa na postrzeganie przez badaczy relacji rodzinnych. Różnice dotyczą zwłaszcza figur ojca i matki. Kluczowym punktem spornym jest przyznanie funkcji symbolicznej jednej z dwu figur – według reprezentantów ujęcia psychoanalitycznego relacje symboliczne budują się pomiędzy dzieckiem i ojcem. Z takim stanowiskiem nie zgadzają się w większości badaczki z kręgu feminizmu i *gender studies*; najbardziej znane i radykalne są tu prace Luce Irigaray, doskonale znane Joannie Bator.

⁴ Por. *ibidem*, s. 120.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Por. J. Bator, *Piaskowa Góra*, Warszawa 2010, s. 172.

Rozważania na temat ojców w *Piaskowej Górze* można by zamknąć w tezie mówiącej, iż są oni wielkimi nieobecnyymi w powieści. Chociaż mają swoje miejsce w fabule i poświęca się im uwagę – jak scharakteryzowanemu krótko Stefanowi Chmurze – trudno mówić o aktywnym udziale bohaterów męskich w wychowywaniu dzieci i wpływie na kształtowanie się ich tożsamości. Wpływ taki ma raczej brak ojca – rzeczywisty lub symboliczny.

Druga płęć zostaje w *Piaskowej Górze* przedstawiona wnikliwiej, jednak dotyczy to głównie macierzyństwa, a wykraczająca poza nie kobiecość stanowi dla bohaterek zagadkę. Zbadanie losów kobiet w powieści Bator przynosi podobne pod względem proporcji wyniki jak w przypadku mężczyzn – najmniej obecne okazuje się najstarsze pokolenie, najwięcej informacji można znaleźć na temat Jadzi, natomiast Zofia i Halina są scharakteryzowane przede wszystkim w relacji do innych członków rodziny.

Problem tworzenia się kobiecości, jej definiowania i postrzegania przez same reprezentantki płci żeńskiej zostaje ukazany w powieści na przykładzie Jadzi, która:

Ma agrestowe oczy zmęczone długą podróżą, tekturową walizkę, kosz wiejskich jaj i płaszczyk o dwóch różnych rękawach. Trudno ją zauważyć w tłumie, bo wiele kobiet wygląda podobnie⁷.

Główna bohaterka *Piaskowej Góry* jest jedną z wielu wiejskich kobiet przyjeżdżających do uprzemysławiających się miast w poszukiwaniu miejsca dla siebie. Trudność wychwycenia jej w tłumie może wskazywać, iż ma być ona reprezentacją szerszego problemu – nieposiadania przez kobiety tożsamości, podmiotowości.

Jako nastolatka Jadzia wciąż tęskni za czymś niedookreślonym, czego nie potrafi nazwać i nawet nie zdaje sobie sprawy z obecności tej tęsknoty. Brak rekompensuje więc słodyczami i lekturami romansów, spośród których najbardziej lubi *Trędowatą*. Powieść Mniszkówny naznacza młodą dziewczynę na całe życie, wpajając ideał męskości w postaci ordynata Mi-

⁷ Ibidem, s. 13.

chorowskiego. Jadzia marzy więc o kimś, kto przyjedzie do Zalesia i zabierze ją do pięknej posiadłości, najlepiej położonej za granicą. Objawieniem okazuje się zatem obcy mężczyzna, który pojawia się w rodzinnym domu Maślaków. Niestety przybysz nie zabiera dziewczyny ze sobą jako „przesyłki bez zwrotnego adresu”⁸, a ona z czasem musi znaleźć sobie ekwiwalent ordynata Michorowskiego w postaci doktora Malczyka. Praca pielęgniarki i marzenia o przyszłości doktorowej zostają jednak przekreślone przez nieszczęśliwy wypadek. Szukająca szczęścia w Wałbrzychu Jadzia wpada w ręce Stefana – „Jak to kobieco tak polecieć i jak to męsko tak złapać”⁹ (sytuacja wzorcowa dla stereotypowych relacji damsko-męskich); widziane jest to z jej perspektywy nieco inaczej niż brzmi w opowieściach imieninowych Chmury. Chociaż mąż stara się zaspokoić jej potrzeby, nawet nie do końca rozumiejąc wydawanie pieniędzy na „łaszkę, fatalaszkę”¹⁰, ona ponownie zaczyna odczuwać tęsknotę za jakimś innym życiem, które nie jest jednak wymarzone w całości:

Cudzoziemiec w przeciwieństwie do Stefana, Polaka, jest cudzoziemcem i ma czystą pracę (kopalnia odpada), również czyste ma ręce i inne części, którymi mogłyby w nią wejść, ale tak daleko Jadzia się nie posuwa. Cudzoziemiec przyjeżdża i zabiera ją do Enerefu, gdzie są supermarkety, i tyle wystarczy, bo zabrana Jadzia wie, kim jest, ale Jadzia, która miałaby coś robić tam, gdzie ją zabrano, nie wie¹¹.

Przyszłość w utopii, jaką w fantazjach Jadzi stanowi mityczny „Eneref”, ma być po prostu szczęśliwa, powieściowa – jak nastoletnich rozmyślaniach o *Trędowatej* – oraz serialowa – jak w późniejszych snach o *Niewolnicy Isaurze*. Ale jak właściwie powinna wyglądać? Kobieta nie potrafi odpowiedzieć sobie na to pytanie, ponieważ jej oczekiwania nie wykraczają poza kulturowe emblematy, na jakich się opierają. Jadzia, jedna z wielu podobnych, nie zna samej siebie i nie wie, czego naprawdę mogłaby chcieć.

⁸ Ibidem, s. 18.

⁹ Ibidem, s. 27.

¹⁰ Ibidem, s. 175.

¹¹ Ibidem, s. 143.

„Tak daleko Jadzia się nie posuwa” – ucina narrator rozmyślania bohaterki na temat wymarzonego cudzoziemca, pomijając tym samym aspekt seksualny. O ile bowiem potrafi ona poczuć emocje zdominowanej przez pana niewolnicy i odczucia te mają charakter erotyczny, tak we własnym pożyciu małżeńskim jest „nieskłonna do eksperymentów” i bierna¹². Cieleśność stanowi dla Jadzi tajemnicę, a seks to źródło raczej zmartwień niż przyjemności. Podobnie jak samo ciało – wciąż wymagające dezynfekowania, szorowania i osuszania. Wyuczony rytuał podmywania się wrzącą wodą z octem zostaje przeniesiony z rodzinnego domu na Piaskową Górę; kobieta naśladuje matkę, nie zastanawiając się nad właściwymi powodami wykonywanej czynności.

Jej ciało pełne szpar i wklęśnięć, ciało, z którego cały czas coś się sączy, zostawiając mokre ślady na majtkach, w zakolach rękawów. Miała wrażenie, jakby to z niej płynęła wilgoć, kwitnąca w północnej ścianie ich mieszkania toksycznym grzybem, z niej pleśń na chlebie, trupia, zła, brud między kafelkami i w kraterkach jej nosa¹³.

Cieleśność budzi w Jadzi wstręt i bliżej nieokreślony strach. Specyfika kobiecego ciała sprawia, że kojarzy się ono z tym, co zwykle wywołuje negatywne odczucia. Carolyn Korsmeyer, analizując pojęcie abiektu w badaniach feministycznych i genderowych, precyzuje:

Wstręt wywołują obiekty, których granice są płynne i nieokreślone. Typowymi przykładami wymiotu są rzeczy podlegające zmianom w związku z psuciem, zgnilizną i rozkładem¹⁴.

Julia Kristeva jako przykład takiego obiektu podaje kożuch tworzący się na mleku – a więc coś pomiędzy: jeszcze nie zepsucie, ale i już nie świeżość. Mleko zaś nieodzownie kojarzy się człowiekowi z matką. Irigaray także wskazuje na związek wymiotu z kobiecą fizjologią i specyfiką kobiecego ciała: „Ślina ust i śluz wagi są metaforami płynności tego, co kobie-

¹² Por. ibidem, ss. 38–39.

¹³ Ibidem, s. 153.

¹⁴ C. Korsmeyer, *Trudne przyjemności* [w:] eadem, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008, s. 179.

ce, które – w przeciwieństwie do tego, co męskie – stawia opór granicom i formom”¹⁵. Badaczka podkreśla zarazem wartości płynące z tej różnicy pomiędzy płciami, postulując potrzebę wyrażania się kobiet poprzez ciało.

Negacja siebie, jakiej dokonuje Jadzia Chmura, świadczy o niepokodzeniu się bohaterki ze sobą, o braku podmiotowości oraz o uzależnieniu od wyuczonych, narzuconych przez innych wzorów postępowania i myślenia. Uniwersalny problem poruszany przez feministki w *Piaskowej Górze*, powieści osadzonej w polskich realiach, nakłada się na narodowy mit, któremu przedstawicielki płci żeńskiej muszą sprostać. Kwestia wyboru pomiędzy indywidualnymi potrzebami a dobrem wspólnym jest więc podwójnie obecna i tym bardziej opresyjna.

Fizyczność staje się zarzewiem konfliktu pomiędzy Jadzią i jej córką, a konflikt ten jest powtórzeniem relacji poprzedniego pokolenia – niepodobieństwo okazuje się niemożliwe do zaakceptowania. Początek powieści wyraźnie kontrastuje obie kobiety: „Jadzia toczy się i kula. Dominika jest lekka i krucha”¹⁶. W utworze wielokrotnie powraca wątek tego niepodobieństwa¹⁷. Mimo fizycznych różnic, które Jadzia próbuje niwelować, czesząc i skrząc „buszmeńskie” włosy córki, więź pomiędzy nimi jest bardzo silna. Dominika odczuwa ją jako opresyjną, ciężącą, natomiast matka uważa za niewystarczającą i próbuje wzmocnić:

Dominika czuje, że między nią a Jadzią jest sznur, a jego końce wrosły w nie i ukorzeniły się, to coś mocniejszego niż pępowina, którą można przeciąć i zawiązać na supel tak, że zostaje tylko blizna. [...] Jadzia chce, by Dominika była taka sama...¹⁸

Relacja obu kobiet od początku jest utrudniona przez świadomość straty drugiej córki i siostry. Bliźniaczka Dominiki, urodzona martwa, powraca w rozmyślaniach Jadzi jako lepsza wersja żywego dziecka, co sygnalizuje już nadane jej imię, które matce podobało się bardziej. To obciążenie wpływa na stosunki rodzinne, zwłaszcza ze strony matki – każde zachowanie

¹⁵ Ibidem, s. 171.

¹⁶ J. Bator, *Piaskowa Góra...*, s. 7.

¹⁷ Por. np. ibidem, ss. 7, 213, 215, 331.

¹⁸ Ibidem, ss. 214–215.

odbiegające od normy i niespełniające jej oczekiwań zostaje ukarane, czy to zwykłym upomnieniem lub pretensjami, czy też poważniej, odsunięciem Dominiki.

Prolog, nazwany w powieści *Początkiem*, zawiera opis walki obu kobiet – trzydziestotrzyletniej Dominiki i jej starzejącej się matki. Nie ma zwycięzcy, sytuacja pozostaje niezmieniona, ponieważ żadna nie ustępuje:

Matka chce więc, by córka osiadła, a córka próbuje podważyć z miejsca zasiedziałą matkę i namawia ją na wyjazd za granicę. Na ogół siły są wyrównane, a wtedy tkwią zaparte, jedna nie ruszy bez drugiej [podkr. – A. Z.]¹⁹.

Wyróżnione słowa, będące niewątpliwie intertekstem, nawiązują do tytułu eseju Luce Irigaray poświęconego relacjom matek i córek. Ważny fragment eseju *I jedna nie ruszy bez drugiej* mówi o tych aspektach macierzyństwa, które najbardziej absorbowały jego autorkę. „Czy nie byłam depozytem, kaucją, która ręczyła w razie twojego zniknięcia?”²⁰ – między innymi takie pytanie stawia Irigaray, a Bator zdaje się podejmować wątek w *Piaskowej Górze*. Wskazuje na to sposób, w jaki charakteryzuje stosunek Jadzi do córki:

Wymarzyła sobie przyszłość dla córki, ale nie musiała zaczynać od zera w jej wymyślaniu. Ta, którą wymyśliła dla siebie, została jej nieużywana. Czasami Jadzia marzy i już sama nie wie, czy o sobie, czy o córce²¹.

Marzenia o przyszłości Dominiki są projekcją fantazji, które kobieta snuła na swój temat, odkąd była nastolatką. Bogaty narzeczony o dobrym pochodzeniu, najlepiej z zagranicy, wykwinny ślub, wyjazd do utopijnego Enerefu – wszystko, co ominęło Jadzię, może spotkać jej córkę, jej „depozyt”. Kobiecie mylą się zatem nie tylko bliźniaczki – żywa i martwa – lecz przede wszystkim własne wymyślone losy z losami dziecka. Skoro nie udaje się uczynić Dominiki podobną fizycznie, mat-

¹⁹ Ibidem, s. 10.

²⁰ L. Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, tłum. A. Araszkiwicz [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Łódź 2001, s. 287.

²¹ J. Bator, *Piaskowa Góra...*, s. 180.

ka stara się stworzyć innego rodzaju podobieństwo. Po śmierci Stefana zajmuje jego miejsce przed telewizorem, swoje oddając córce i nie rozumiejąc, czemu – zamiast otrzymać wdzięczność – natrafia na opór. Im bardziej próbuje zatrzymać dziewczynę przy sobie, tym bardziej powiększa się dystans pomiędzy nimi obiema.

Chociaż Dominika Chmura opuszcza Piaskową Górę i wyjeżdża za granicę, jako dorosła kobieta poznając i tworząc dla siebie całkiem inny świat, nie potrafi oderwać się od matki. Powraca wciąż do rodzinnego domu, próbuje bezskutecznie namówić Jadzię na opuszczenie Wałbrzycha, po czym znów „odlatuje” z miasta, jak określa to druga bohaterka. Epilog powieści, *Drugi początek*, rozpoczyna nowy etap w życiu obydwu kobiet²². Jadzia decyduje się na wyjazd z Wałbrzycha, choć nie potrafi wyobrazić sobie przyszłości poza osiedlem, z którym się związała. Wydaje się, że w finale powieści zwycięża córka – odrywa Jadzię od jej miejsca na Piaskowej Górze i zabiera ze sobą do innego świata. Pytanie, czy w ten sposób całkowicie nie pozbawi matki tożsamości wypracowanej w wałbrzyskim M3, pozostaje otwarte.

Zarówno takie ujęcie relacji pomiędzy członkami opisanej w *Piaskowej Górze* rodziny (matka – córka, ojciec – córka, mąż – żona), jak i postrzeganie przez bohaterów płci i ich ról poddaje się analizie z zastosowaniem metod wypracowanych przez *gender studies*, nie wymagając szczególnych starań. Intertekst, uwypuklenie stereotypów w charakterystyce postaci i pewne przerysowania fabularne sprawiają, że trudno zignorować narzucające się asocjacje.

Saga na opak

Będąc opowieścią o relacjach rodzinnych, *Piaskowa Góra* bywa określana przez krytyków jako „saga rodzinna”, a właściwie jako „antysaga” lub „saga na opak”. Warto zastanowić się, czy i w jakim stopniu zakorzenienie tej powieści we współczesnych teoriach, o których pisałam, może wpływać na jej klasyfikację genologiczną.

²² Dalsze losy bohaterek *Piaskowej Góry* Bator opisała w *Chmurdalii*, Warszawa 2010.

Tym, co znacząco odróżnia *Piaskową Górę* od tradycyjnej sagi²³ rodzinnej w definicji wypracowanej przede wszystkim na klasycznym przykładzie, czyli na *Buddenbrockach* Thomasa Manna, jest kompozycja i narracja. Odpowiadają one raczej modelowi „sagi na opak”, o którym pisze Juliusz Kurkiewicz²⁴. Bohaterowie nie dziedziczą po przodkach tego, co konstytuowałyby ich jako jednostki i pomogło stworzyć własną tożsamość – tak jak tożsamość mieszczańska budowała się w relacjach pokoleniowych Mannowskich postaci. Chociaż ród Buddenbroków degradował się, więzy krwi i przekazywane przez rodziców wartości miały moc ratowania rodziny, spajania rozsypującej się całości. Niepielegnowane i odrzucane przez kolejne pokolenia, przyspieszyły upadek. W *Piaskowej Górze*:

Dziedziczenie wartości okazuje się dziedziczeniem opresji, wiąże się z uwięzieniem w patriarchalnym gorsecie niepozwalającym na swobodną ekspresję osobowości. Prawdziwe uczucia kobiet są zamrożone, skanalizowane w tęsknotach rodem z tandetnych romansów, niewyznane głośno nawet przed nimi samymi²⁵.

Kurkiewicz koncentruje się w swojej interpretacji na kobietach, które rzeczywiście dominują w powieści, jednak nie uważa, że patriarchalny gorset równie mocno krępuje bohaterów męskich. Można natomiast zgodzić się z koncepcją „sagi na opak” i cechami poetyki, jakie wskazuje; są to: nielinearność, dygresyjność i język przypominający mówiony.

Powieść Bator ma budowę klamrową – *Początek* i *Drugi początek* skupiają się na losach Jadzi i Dominiki, na ich relacjach i związku z osiedlem, który na ostatnich stronach zostaje fizycznie zerwany. Prolog i epilog określają główny temat utworu,

²³ Saga jako gatunek historyczny ma swoją obszerną bibliografię – por. N. Lemann, *Saga* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, ss. 665–669. Jako współczesne określenie obszernego dzieła prozatorskiego opisującego dzieje jednego rodu zdradza powinowactwa z takimi odmianami gatunkowymi, jak powieść-rzeka czy powieść-kronika.

²⁴ Por. J. Kurkiewicz, *Joanna Bator: Saga na opak*, „Gazeta Wyborcza” [on-line:] http://wyborcza.pl/1,75475,7958784,Joanna_Bator_Saga_na_opak.html [15.11.2014].

²⁵ *Ibidem*.

kontakt matki i córki staje się bowiem osią obudowaną w liczne wątki poboczne. Dwie bohaterki powracają wciąż w toku powieści, zaś losy pozostałych postaci stanowią przedmiot opisu na tyle, na ile wiążą się z nimi – częściej mamy do czynienia z historiami dalszych członków rodziny, rzadziej z przedstawieniem innych mieszkańców osiedla. Podział na rozdziały zdaje się służyć rozpoczynaniu nowych wątków; wstęp do kolejnej części daje możliwość oderwania się od akcji w celu zarysowania tła wydarzeń czy dodania szerszego kontekstu.

Odstępstwem od tradycyjnej formy sagi rodzinnej jest nielinearne przedstawienie historii następujących po sobie pokoleń. Główne bohaterki nie są najstarszymi kobietami z rodu, a jednak to wokół nich już od pierwszych słów koncentruje się akcja. Pozostałe postaci wprowadzane zostają stopniowo i nie zachowuje się przy tym żadnej chronologii. Brak również czasowego uporządkowania w ujęciu losów samej Jadzi i Dominiki – ich przeszłość poznajemy dzięki licznym retrospekcjom. Taki sposób prowadzenia opowieści wyraźniej niż linearny pozwala pokazać zależności i ciągi przyczynowo-skutkowe. Rodzice Stefana pojawiają się dopiero wtedy, gdy przychodzi czas, by lepiej poznać jego samego i to, co tworzyło tożsamość mężczyzny. Z kolei homoseksualni sąsiedzi Chmurów zostają wprowadzeni jako ilustracja stosunku głównych bohaterów do inności, co przekłada się na relacje rodziców z Dominiką. Dzięki takiemu nawarstwianiu się informacji łatwiej zaobserwować dziedziczność pewnych cech czy zachowań, jak choćby wpływ nieobecności ojca na życie Stefana. Skomplikowanie i fragmentaryczność losów powieściowych postaci mają swój cel, składają się na pełną, zaplanowaną historię.

Przyglądając się językowi *Piaskowej Góry*, warto zwrócić uwagę na narratora – pojawia się nawet chęć nazwania go „narratorką”, mimo nieokreślonej gramatycznie płci. Nie mamy do czynienia ze stanzlowskim narratorem auktorialnym, który wydaje się pasować do konwencjonalnego gatunku, jakim jest saga rodzinna. U Bator wypowiedza się on w trzeciej osobie i wykazuje wszechwiedzę na temat świata przedstawionego, jednak daleko mu do tradycyjnego dystansu. We fragmentach dotyczących poszczególnych bohaterów posługuje się mową po-

zornie zależną, wcielając się w postaci, które doskonale zna. Chwilami jest to narracja personalna, lecz jednocześnie narrator ocenia postępowanie, a nawet myśli Jadzi, Stefana i innych. Nie robi tego wprost, ale wyraźnie wartościuje za pomocą specyficznego języka – posługując się ironią czy drwiną albo przeciwnie, tkliwym tonem nostalgii. Joanna Szewczyk i Eliza Szybowicz określają tę strategię narracyjną jako „analityczno-empatyczną”²⁶, co dobrze oddaje jej charakter. Mimo iż narrator pozostaje podmiotem nieokreślonej płci, można zauważyć, że jest silniej związany z bohaterkami kobiecymi i że w im poświęconych fragmentach znajdujemy więcej empatii niż analizy. O starzejącej się Jadzi mówi w sposób niepozbawiony lekkiej ironii, ale zarazem czuły: „Z fałszywym westchnieniem zniecierpliwienia, choć nie było pod ręką nikogo, kto mógłby odkryć prawdę jej uczuć, podnosiła Jadzia słuchawkę w końcu założonego telefonu, pragnąc usłyszeć głos córki”²⁷.

Szczególnie wyraźna wydaje się postawa narratora, gdy relacjonuje spotkania Dominiki z matką. Trudno wówczas wychwycić ocenę bohaterek czy analizę ich zachowania, jakiej nie brakowało choćby w opisach Stefana i jego kolegów. W narracji przebija raczej współczucie dla obydwu kobiet. Perspektywa feministyczna, bliska Joannie Bator, ujawnia się więc w strukturze narracyjnej powieści.

Nazwanie powieści Bator „sagą na opak” czy „antysagą” wydaje się uzasadnione, gdy odrzucimy tradycyjną sagę rodzinną jako odpowiedni dla niej gatunek, zauważając krytykę tradycyjnego modelu rodziny. *Piaskowa Góra* nie gloryfikuje bowiem rodziny, nie uświęca więzów krwi, ale pokazuje relacje międzypokoleniowe jako nierzadko opresyjne, trudne i niszczące – zarówno dla dzieci, jak i dla rodziców. Choć głównym tematem jest macierzyństwo i najwięcej miejsca poświęca się przedstawieniu rozsypującej się, lecz wciąż destrukcyjnej matrylinii,

²⁶ Por. J. Szewczyk, *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*, „Ruch Literacki” 2010, nr 6, ss. 573–589; E. Szybowicz, *Od Zaurocia do Karpathos. PRL i uznanie w powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3 (141), ss. 191–203.

²⁷ J. Bator, *Piaskowa Góra...*, s. 439.

można wysnuć wniosek, że tradycyjny model rodziny niewoli również mężczyźni – ojców czy synów. Jednostce wychowywanej w środowisku, w którym płciom przypisuje się określone role i stawia wymagania, z trudem przychodzi zbudowanie własnej tożsamości. Kobiety powtarzają życia własnych matek, zaś mężczyźni kształtują swą podmiotowość w oparciu o kulturowe emblematy. Tak obraz rodziny, w połączeniu z zabiegami konstrukcyjnymi i narracyjnymi stosowanymi przez Bator, sprawia, że na *Piaskową Górę* trzeba spojrzeć raczej jako na odwrócenie XX-wiecznej sagi, polemikę zarówno z kulturowymi wzorcami relacji rodzinnych, jak i w ogóle z tą odmianą gatunkową.

* * *

Wiedza z zakresu współczesnej teorii kultury, a zwłaszcza zainteresowanie badaniami genderowymi sprawiło, że Joanna Bator stworzyła powieść wpisującą się w aktualne nurty interpretacyjne. Nie jest to odosobniony przypadek w najnowszej literaturze polskiej, stąd wymieniane przeze mnie na początku nazwiska Iwasiów, Chutnik, Hermetz czy Keff. Pisane przez nie teksty nie są już tendencyjnymi powieściami feministycznymi, jakie powstawały w latach 90. na fali zainteresowania feminizmem spod znaku Eriki Jong. Świadczy to o pewnym przepracowaniu przez autorów tematu ról przypisywanych płciom i modelu rodziny, które było możliwe głównie dzięki rozwojowi *gender studies*. Tym samym ten nurt badań – a można zakładać, że także inne – pozostał nie bez wpływu na kształt współczesnej literatury i na sposób jej czytania.

Bibliografia

- Badinter E., *XY. Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.
- Bator J., *Chmurdalia*, Warszawa 2010.
- Bator J., *Piaskowa Góra*, Warszawa 2010.
- Bator J., *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001.
- Budrowska K., *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000
- Czerska T., *Historia rodziny – rodzina w historii* [w:] *Prywatne /publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008.
- Dybel P., *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Kraków 2006.
- Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
- Irigaray L., *Ijednanieruszybezdrugiej*, tłum. A. Araszkiewicz [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Łódź 2001.
- Iwasiów I., *Gender, tożsamość, stereotypy* [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.
- Korsmeyer C., *Trudne przyjemności* [w:] eadem, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008.
- Kurkiewicz J., *Joanna Bator: Sagana opak*, „Gazeta Wyborcza” [on-line:] http://wyborcza.pl/1,75475,7958784,Joanna_Bator__Saga_na_opak.html [15.11.2014].
- Lemann N., *Saga* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Mizerkiewicz T., *Nowa zasada epickości („Piaskowa Góra” Joanny Bator)* [w:] idem, *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Kraków 2013.

Mrozik A., *Bombowniczkini. Pożegnania z Matką Polką w prozie po 1989 roku* [w:] *Napisać kobietę*, red. M. Karabelowa, A. Nasiłowska, Sofia 2009.

Nasiłowska A., *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Łódź 2001.

Szewczyk J., *Herstorie podszyte miastem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*, „Ruch Literacki” 2010, nr 6.

Szybowicz E., *Od Zawrocia do Karpathos. PRL i uznanie w powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3 (141).

Summary

This paper is to be considered as an attempt to answer the questions: whether the author, who knows literary/cultural theory and its methodologies, can suggest an interpretation or a method of reading to scholar and how the cultural turn in literary studies influenced the development of texts and genres. In relation to the problem Joanna Bator's novel "Piaskowa Góra" is analyzed and compared to other Polish literary texts. The first part of the article is a critical reading of the novel based on gender studies' concepts. Most of all a relationship in the family (especially relationship between mother and daughter), a perception of sexuality and gender stereotypes are described. The important key here is Bator's theoretical knowledge background on the second wave feminism (i.e. Luce Irigaray, Julia Kristeva) and psychoanalysis. The novel's genre classification is the subject of the second part of the article, where "Piaskowa Góra" is described as an "avry saga", antisaga. In comparison with traditional family saga, it reverses values (such as inheritance and blood ties) and classical structure of the saga - in respect of chronology and narration). The findings about the author's influence on a shape of texts and genres as a result of writers' awareness in connection with cultural turn in the theory may be used for purposes of other interpretations of Polish contemporary literature.

Monografia *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych* jest częścią projektu badawczego, którego pierwszy etap stanowiła ogólnopolska konferencja naukowa o tym samym tytule, która odbyła się w dniach 28–30 listopada 2014 roku. Monografia niniejsza jest zbiorem wyselekcjonowanych tekstów, opartych częściowo na wystąpieniach konferencyjnych – każdy z nich został poddany recenzji naukowej; razem tworzą spójne tematycznie opracowania skupiające się na specyficznej relacji tego, co nazywamy teorią i praktyką badań literackich i kulturowych, a więc między metodą a tekstem kultury, który humanista bierze na warsztat.

konferencję zorganizowała
Katedra Antropologii Literatury
i Badań Kulturowych na Wydziale
Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

projekt został dofinansowany ze środków
Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

konferencji patronowali

„Teksty Drugie”

„Ruch Literacki”

„MASKA”

oraz

Koło Naukowe Tekstów Kultury
„Konteksty Kultury”

teksty
drugie

**RUCH
LITERACKI**

Mon Teksty
kultury

MASKA

Katedra Antropologii Literatury
i Badań Kulturowych
ul. Grodzka 64, 31-044 Kraków

