

**ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH  
RODZAJE I STYLE KRYTYCYZMU**

**Tom LIV; zeszyt 2 (108)**

**THE PROBLEMS OF LITERARY GENRES**  
**LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES**  
**ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ**

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE  
SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS  
WYDZIAŁ I SECTION I

# ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

RODZAJE I STYLE KRYTYCYZMU

TOM LIV, ZESZYT 2 (108)



ŁÓDŹ 2011

Łódzkie Towarzystwo Naukowe  
Naczelna Redakcja Wydawnictw:  
Wanda M. Krajewska, Sławomir Gala,  
Jan Szymczak, Edward Karasiński

**Adres Redakcji:**  
**ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE**  
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11  
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464  
sprzedaż wydawnictw: 42 66 55 448  
e-mail: [biuro@ltn.lodz.pl](mailto:biuro@ltn.lodz.pl) <http://www.ltn.lodz.pl>.

Zamówienia:  
Poszczególne numery można zamawiać za zaliczeniem pocztowym  
w Łódzkim Towarzystwie Naukowym (90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11)  
oraz na stronie internetowej Księgarni ŁTN

**Redaktor Naczelny (Editor-in-Chief) - Jarosław Płuciennik**

**Redakcja (The Editors)**  
Joanna Jabłkowska, Craig Hamilton, Magdalena Drabikowska  
Sekretarz redakcji (Secretary): Michał Wróblewski, Agnieszka Śliz

**Rada Redakcyjna (Advisory Board)**  
Urszula Aszyk (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava),  
Hans Richard Brittnacher (Berlin), Grzegorz Gazda (Łódź),  
Margaret H. Freeman (Heath, MA), Maria Härmänmaa (Helsinki),  
Bogusława Kaniewska (Poznań), Ewa Kraskowska (Poznań),  
Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Liebfried (Gissen),  
Anna Lebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice),  
Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ),  
Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Reuven Tsur (Jerusalem)

Okładkę projektował - Edward Kostka  
Wydano z pomocą Uniwersytetu Łódzkiego - Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe  
Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

Nakład 200 egz. Wyd. I, wersja drukowana pierwotna  
Skład tekstu: Joanna Roguska, Łódź, tel. 42 671 07 11  
Druk: "CUK" ul. Sienkiewicza 36; tel. 42 633 46 73  
[www.ksero-cuk.com.pl](http://www.ksero-cuk.com.pl); [druk@ksero-cuk.com.pl](mailto:druk@ksero-cuk.com.pl)



## SPIS TREŚCI - CONTENTS

Od redakcji

### DYSKURSY, IDEOLOGIE, HISTORYCZNE RE-INTERPRETACJE

1. Ewa Kraskowska: *Krytyka krytyczności. Criticism of Criticism*. Abstract . 5
2. Paweł Łuków: *Kanta redefinicja rozumu: krytyka, wolność, oświecenie. Kant's Redefinition of Reason: Criticism, Freedom, Enlightenment*. Abstract . 21
3. Elżbieta Winiecka: *Dystans - figura nowoczesności. Distance - the Figure of Modernity*. Abstract . 35
4. Wit Pietrzak: *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego - „Cząstkowa próba o człowieku” Witolda Wirpszy. The Death and Return of Deconstructed Subjectivity - Witold Wirpsza's "Cząstkowa próba o człowieku"*. Abstract . 63
5. Marek Kaźmierczak: *Teoria literatury jako krytyczna teoria poznania i deontologia. Rozważania na przykładzie problemów z fikcją w medialnych obrazach Holokaustu. The Theory of Literature as a Critical Epistemology and as a Deontology. The Remarks about the Problems of Fiction in the Representations of the Holocaust in Mass Media*. Abstract . 73
6. Krystyna Krawiec-Złotkowska: *„Człowiek nie kamień, a jako się stawi Fortuna, talich myśli nas nabawi...” Jana Kochanowskiego polemiczny dyskurs filozoficzny. Jan Kochanowski's Polemic Philosophical Discourse*. Abstract . 93
7. Paweł Pieniążek: *Odwrócony romantyzm „Straży nocnych” Bonawentury. The Inverted Romanticism of "Nachtwachen" von Bonawentura*. Abstract . 127
8. Magdalena Drabikowska: *Emancypacyjny potencjał kultury literackiej w powieści wiktoriańskiej na przykładzie „Wichrowych Wzgórz” Emily Brontë. Emancipatory potential of literary culture in the novel "Wuthering Heights"*. Abstract . 143
9. Paweł Stangret: *Stwarzanie dyskursu z buntu. Making Discourse Based on Negation - in Tadeusz Kantor's Writings*. Abstract . 163

10. Paweł Kuciński: *Krytycyzm rodzajowy jako wariant walki ideologicznej na przykładzie polskiej poezji radykalnej prawicy. The Genre Criticism as a Variant of the Ideological Fight. An Example of the Polish Radical Right-Wing Poetry in the 30'. Abstract* . . . . . 183
11. Hanna Trubicka: *Problem kryzysu humanizmu w „Sól ziemi” Józefa Wittlina. Józef Wittlin’s “Sól ziemi” and the Crisis of Humanism. Abstract* . . . 209
12. Magdalena Bednarek: *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym przepisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r. Leaving the Tower. Feminist Rewriting of Fairy Tales in the Contemporary Polish Prose. Abstract* . . . . . 229
13. Katarzyna Lisowska: *Literatura gejowska i lesbijska jako przejaw krytycyzmu wobec kanonu literackiego i tradycji literackiej. Gay and Lesbian Literature as an Expression of Criticism towards the Literary Canon and Tradition. Abstract* . . . . . 251

#### REWIZJE GENOLOGICZNE

1. Jakub Z. Lichański: *Krytyka retoryczna: wprowadzenie do metody. Rhetorical Criticism: Introduction to Method. Abstract* . . . . . 267
2. Olga Płaszewska: *Komparatystyka literacka: paradoksy metakrytyki. Comparative Literature: Metacriticism and its Paradoxes. Abstract* . . . . . 303
3. Danuta Ulicka: *Żurnal i protokół. Dwa style krytyczne rosyjskich formalist. The Protocol and the Magazine. Two Styles of Literary Criticism in So-called Russian Formalism. Abstract* . . . . . 319
4. Natalia Lemann: *Czy można uchronić się od przeszłości - historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie polityki i wiedzy historycznej. Could We Save Ourselves From the Past? - Alternates Histories and Uchronias as a Literary Apories of Politics and Historical Knowledge. Abstract* . . . . . 339
5. Danuta Szajnert: *Dywersyjny potencjał apokryfu. The Diverisive Potential of Apocrypha. Abstract* . . . . . 357
6. Michał Mrugalski: *Kierkegaard i krytyczna teoria tragedii. Kierkegaard and the Critical Theory of Tragedy. Abstract* . . . . . 373

7. Izabella Adamczewska: *Powieść ekologiczna jako gatunek krytyczny.*  
*The Ecological Novel as a Critical Genre.* Abstract. . . . . 389
8. Agnieszka Karpowicz: *Gatunki logowizualne. Od krytyki języka do krytyki społecznej. Logo-Visual Genres. From Language to the Social Criticis.*  
Abstract . . . . . 409
9. Grażyna Gajewska: *Science fiction w metaforyzowaniu świata postindustrialnego i postbiologicznego. Science fiction in the Metaphors of the postindustrial and Post-Biological world.* Abstract . . . . . 437
10. Iwona Słomak: *Dyskursy o „raptularzu” i ich krytyczny potencjał.*  
*Discourses about “Raptularz” and Their Cricical Potential.* Abstract . . . . . 455



## Od redakcji

W ciągu ponad pięćdziesięcioletniej historii „Zagadnień Rodzajów Literackich” na ich łamach nieprzerwanie gościła refleksja analityczna i krytyczna. Postanowiliśmy zebrać w jednym zeszycie nowe artykuły o gatunkach i stylach krytycyzmu. Wielu teoretyków literatury i kultury wskazuje na krytyczną rolę niektórych gatunków i stylów literackich wobec tradycji i społecznych dyskursów. Część upatruje źródeł tak rozumianego krytycyzmu w buncie autora. Jednak już od Immanuela Kanta przyjęło się definiować nowoczesność jako krytycyzm względem mitów i symboli tradycji. W tym kontekście pojawiać się mogą m.in. takie różnorodne, choć czasem pokrewne sobie pojęcia, jak rozum (wspomniany już Kant), krytycyzm (Michel Foucault), analityczność (Stanley Fish), racjonalność (Richard Rorty), tudzież sekularyzacja (Charles Taylor) czy odczarowanie (Max Weber). W zeszycie ZRL właśnie oddawanym Państwu do lektury interesuje nas krytycyzm i sceptycyzm, zaś obok wspomnianych już pojęć mogą pojawiać się także inne konfiguracje konceptualne: krytyczne myślenie, dystans, teoria, polemiczny dyskurs, odwrócenie, emancypacja, bunt, walka, ucieczka czy dywersyjny potencjał i antykanoniczność.

Na wezwanie Redakcji do nadsyłania tekstów odpowiedziało wielu autorów, nie wszystkie zaproponowane teksty mogły się w naszym numerze zmieścić. W tym monograficznym tomie wspólnie i krytycznie przyglądamy się stylom, gatunkom i dyskursom, które wyraźnie niosą w sobie ładunek krytycyzmu i wątplenia, a także – autosceptycyzmu. Wśród nich dotychczas najczęściej wymieniano powieść i esej, ale jak wynika z naszych wspólnych deliberacji – to tylko niektóre najbardziej typowe w swej nietypowości przykłady.

Pierwsza część numeru zatytułowana *Dyskursy, ideologie i historyczne re-interpretacje* jest teoretyczna i historyczna zarazem. Druga część zeszytu przynosi *Rewizje genologiczne*, w których pojawiają się różne quasi-gatunki (np. historie alternatywne, apokryfy, raptularz, gatunki logowizualne, protokoły, powieści ekologiczne), a nawet całe dziedziny humanistycznej wiedzy, jak krytyka retoryczna, teoria krytyczna tragedii czy komparatystyka. Wydaje się, że owe dwie części bardzo dobrze się uzupełniają.

Krytycyzmu w tym numerze nie pojmujemy bezkrytycznie. Zbyt łatwe byłoby powiedzenie, że stanowi on sprawiedliwość intelektualistów, chyba że przyjęlibyśmy myśl Sokratesa z jego *Obrony* o nieustępliwości i natarczywości kwestionowania jako obowiązku moralnym bądź wręcz powołaniu człowieka myślącego. Mamy nadzieję, że krytyczne przyjrzenie się tak pojmowanej sprawiedliwości pisarzy i humanistów, zaowocowało wykrystalizowaniem się nowej jakości w dyskursie akademii, a miejmy nadzieję, że także poza nią.

Redakcja



EWA KRASKOWSKA  
Poznań

## KRYTYKA KRYTYCZNOŚCI

### 1. Cywilizacja krytyki

Krytycyzm, krytyczność, myślenie krytyczne, krytyczna analiza, krytyka dyskursu to pojęcia i formuły, których frekwencja we współczesnej polszczyźnie (podobnie jak w innych językach) jest bardzo wysoka. Występują w różnych obszarach życia zbiorowego – w polityce, w edukacji, w nauce, w sztuce. Pomału przestają znaczyć cokolwiek, bo znaczyć mogą wszystko; jak ujął to Michał Paweł Markowski: „Krytyczne może być wszystko, jeśli zdefiniowane zostanie jako krytyczne”<sup>1</sup>, a ściślej, pozwolę sobie dodać – jeśli samo się jako krytyczne zdefiniuje. Przeważnie są nacechowane ideologicznie; w dzisiejszych praktykach dyskursywnych licencję na krytyczne myślenie przyznają sobie głównie reprezentanci i rzecznicy grup mniejszościowych, radykalna nowa lewica, artystyczna awangarda i ponowoczesna teoria. Sprawę komplikuje fakt, iż leksem ‘krytyka’ i jego pochodne posiadają silne konotacje agonistyczne, konfrontacyjne i negujące, choć przecież nie w każdym użyciu muszą być one aktualizowane – gdy po polsku mówimy ‘krytyka literacka’, ‘krytyka filmowa’ itp., mamy wszak na myśli pisanstwo o charakterze recenzenckim w ogóle, a nie tylko wypowiedzi krytykujące dane dzieło. *Literary criticism* to po angielsku, z grubsza biorąc, studia nad literaturą, a niewyszukiwanie słabych punktów twórczości literackiej. Jednak dzisiejsze ‘myślenie krytyczne’ kojarzy się głównie z polemiką, sporem, konfrontacją, gestem demaskatorskim, czyli – jak proponuje to nazywać Deborah Tannen – cywilizacją kłótni:

---

<sup>1</sup> M. P. Markowski, *Sztuka, krytyka, kryzys*, opublikowane na: obieg.pl (<http://www.obieg.pl>), dostęp 1 marca 2011.

W cywilizacji kłótni dominują takie sposoby reagowania na słowa lub myśli innych, jak krytyka, atak lub przeciwstawienie się. Ten aspekt ogólnego problemu nazywam „cywilizacją krytyki”. Krytyka w tym sensie nie jest generalnym określeniem analizy lub interpretacji, lecz synonimem krytycyzmu. [...] W rezultacie - cytuję dalej Tannen - krytyczne myślenie stanowi synonim krytykanctwa. Na wielu zajęciach studenci są zachęceni do zapoznania się z dorobkiem naukowym czyjegoś życia, a następnie do zmieszania go z błotem. [...] Bezustanne krytykanctwo jest pod wieloma względami niszczyielskie<sup>2</sup>.

W swojej książce poświęconej cywilizacji kłótni Tannen omawia między innymi korzenie tego zjawiska, postrzegając je jako specyfikę kultury zachodniej ufundowanej na klasycznej filozofii greckiej z jej kultem logiki formalnej jako jedynie poprawnego sposobu dochodzenia do prawdy. Na użytek niniejszych rozważań chciałabym się przyjrzeć, jak kategoria krytyczności funkcjonuje w trzech obszarach życia zbiorowego: w edukacji, w nauce oraz w kulturze i sztuce.

## 2. Myślenie krytyczne w edukacji

Idea myślenia krytycznego szczególnie dużą rolę odgrywa na gruncie edukacji i studiów edukacyjnych, zwłaszcza w wydaniu amerykańskim. W tym ostatnim obszarze zainstalowała się za sprawą Johna Deweya - który zresztą używał lepszego moim zdaniem określenia „myślenie refleksyjne” - w początkach XX wieku, by zrobić oszałamiającą karierę w latach 80. ubiegłego stulecia<sup>3</sup>. Najogólniej termin ten oznacza zbiór procedur umysłowo-badawczych umożliwiających racjonalną, obiektywną i zgodną ze standardami naukowymi ocenę zgromadzonych uprzednio informacji oraz wyciągnięcie z nich wniosków poznawczych. W amerykańskim systemie szkolnictwa stawiane jest na pierwszym miejscu w rankingu umiejętności (*skills*), które należy wykształcić u osób uczących się na różnych poziomach - od szkoły średniej po studia doktoranckie, gdyż teoretycznie ma ono zapewniać samodzielność intelektualną oraz trafność formułowanych na jego podstawie sądów. Kształceniu umiejętności krytycznego myślenia (*critical thinking*, CT) poświęcone są niezliczone poradniki, podręczniki i przewodniki typu *CT step by step*, *practical guide to CT*, *CT in a nutshell* - książkowa wyszukiwarka Google wy-

<sup>2</sup> D. Tannen, *Cywilizacja kłótni*, przeł. P. Budkiewicz, Poznań 2003, s. 19 i 35.

<sup>3</sup> A. Fisher, *Critical Thinking. An Introduction*, Cambridge 2001, s. 3.



rzuci dziesiątki takich tytułów<sup>4</sup>, a w wyświetlanych pozycjach kolejne dziesiątki tytułów znajdziemy w rekomendowanej bibliografii. W istocie dzisiejsze edukacyjne podejście do CT jest kontynuacją wielowiekowego kształcenia w zakresie klasycznej logiki i retoryki, poddanego retuszowi, który uczyni je strawnym dla współczesnego ucznia, studenta, polityka, przedsiębiorcy czy wykładowcy.

Tak rozumiane CT jest więc bez reszty osadzone w tradycji zachodniego logocentryzmu, opiera się na indukcyjnym modelu wnioskowania i w zasadzie powinno zostać dziś – przynajmniej na gruncie nauk humanistycznych oraz społecznych – poddane gruntownej (krytycznej) rewizji. Tymczasem pełni się bujnie we wszystkich opracowaniach i dokumentach dotyczących kształcenia, przenikając do Europy, czego świadectwem mogą być różne opracowania towarzyszące tzw. Procesowi Bolońskiemu i wdrażaniu Europejskich oraz Krajowych Ram Kwalifikacji, których zadaniem jest opisanie poszczególnych poziomów systemu edukacyjnego za pomocą tzw. efektów kształcenia. W odniesieniu do szkolnictwa wyższego owe opisy konstruuje się na kilku piętach ogólności – od najwyższego, w którym definiuje się wiedzę, umiejętności i kompetencje społeczne dla studiów pierwszego, drugiego i trzeciego stopnia, poprzez tzw. obszary, czyli dyscypliny naukowe podzielone według ich specyfiki przedmiotowej i metodologicznej, aż do konkretnych kierunków studiów (tzw. *benchmarki*). Punktem odniesienia dla tych opisów są tzw. Deskrptyory Dublińskie, czyli ogólne opisy kształcenia dla szkolnictwa wyższego. Mówi się w nich o nabywanych w procesie uczenia się kompetencjach personalnych i społecznych, w szczególności o kształtowaniu postaw obywatelskich: „demokracja zależy ostatecznie od aktywnego uczestnictwa wykształconych obywateli. [...] Oprócz uniwersalnych umiejętności aktywne uczestnictwo obywateli wymaga [...] kształtowania postaw i wartości demokratycznych oraz umiejętności krytycznego myślenia”<sup>5</sup> [podkr. moje – E. K.]. Ramy Kwalifikacji dotarły już do Polski i właśnie podlegają precyzowaniu – odpowiednie rozporządzenie ministerialne w tej sprawie będzie towarzyszyć znowelizowanej Ustawie o szkolnictwie wyższym, na razie zaś<sup>6</sup> mamy do dyspo-

<sup>4</sup> Do najbardziej osobliwych, na jakie się natknęłam, należy adresowana do przed-szkolaków książka D. Tiersch-Allen *Critical Thinking: ZIM's World of Reading*, EDCON Publishing Group 2007 oraz przeznaczone dla pracowników wywiadu opracowanie D. T. Moore'a *Critical Thinking and Intelligence Analysis* wydana nakładem National Defense Intelligence College (Washington, wyd. drugie 2010).

<sup>5</sup> *Autonomia programowa wyższych uczelni. Ramy kwalifikacji dla szkolnictwa wyższego*, Warszawa 2010, s. 143.

<sup>6</sup> Czyli w maju 2011.

zycji opracowaną na zlecenie Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego broszurę *Autonomia programowa wyższych uczelni. Ramy Kwalifikacji dla szkolnictwa wyższego*, w której przymiotnik „krytyczny” (w trzech rodzajach gramatycznych i w różnych zestawieniach frazeologicznych) pojawia się aż 47 razy. O absolwencie studiów humanistycznych pierwszego lub drugiego stopnia możemy tu na przykład przeczytać, iż:

- potrafi wyszukiwać, analizować, oceniać, selekcjonować i integrować informacje z różnych źródeł oraz formułować na tej podstawie krytyczne sądy;
- potrafi przeprowadzić krytyczną analizę i interpretację różnych rodzajów tekstów i wytworów kultury materialnej;
- posiada umiejętność formułowania opinii krytycznych o wytworach kultury na podstawie wiedzy naukowej i doświadczenia.

O absolwencie kierunków studiów z obszaru nauk społecznych dowiadujemy się między innymi, iż „potrafi samodzielnie i krytycznie uzupełniać wiedzę i umiejętności”, absolwent studiów ścisłych natomiast „potrafi w sposób krytyczny ocenić własne wyniki eksperymentów”, a absolwent studiów przyrodniczych „wykazuje umiejętność krytycznego opracowania wybranego problemu”. Również absolwenci kierunków artystycznych winni wykazywać się krytycyzmem, na przykład w zakresie „formułowania krytycznej argumentacji” czy umiejętności „krytycznej oceny”. I nie byłoby to w sumie aż tak bardzo niepokojące, gdyby niełatwo do zaobserwowania fakt, że w interpretacji takich formuł do głosu dochodzi dzisiaj owa wszechobecna, przeanalizowana przez Tannen (oczywiście „krytycznie”) cywilizacja kłótni, sporu, agonu, kompulsywnej polemiki i kontrowersji, w najlepszym zaś razie hermeneutycznej podejrzliwości. Sfer akademickich problem ten dotyczy z mocą szczególną.

### **3. Krytycyzm, krytyczność i krytykanctwo w akademii.**

W działalności akademickiej problem krytyczności i krytycyzmu ma dwa zasadnicze wymiary. Pierwszy z nich dotyczy opiniowania i oceniania dorobku naukowego konkretnych badaczy i badaczek, zespołów naukowych, jednostek badawczych, wreszcie całych uczelni. Drugi zaś realizuje się w samym dyskursie naukowym, zwłaszcza na gruncie teorii i metodologii, i przybiera postać bądź to analizy dyskursów, bądź rozmaitych „hermeneutyk podejrzliwości”.

Odnosząc się do pierwszego z tych zagadnień, chciałabym przypomnieć dyskusję sprzed lat kilkunastu (1998), zorganizowaną przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej, w której na temat krytyki i krytycyzmu w nauce wypowiedzieli się czołowi przedstawiciele środowisk akademickich i intelektualnych, między innymi Jerzy Pelc, Janusz Sławiński, Jerzy Szacki, Marcin Kula, Magdalena Bajer, Ryszard Legutko. Wypowiedzi dotyczyły głównie akademickich praktyk recenzenckich typu *peer to peer*, odgrywających przecież kluczową rolę w przebiegu akademickich karier zawodowych oraz w rozpatrywaniu wniosków grantowych. Dominowały w nich utyskiwania na niedostatek krytycyzmu w tego rodzaju praktykach, na powszechność tzw. „recenzji koleżeńskich” i związane z tym obniżenie standardów naukowości w Polsce. Jerzy Pelc jako jedyny z uczestników owej debaty podjął się uporządkowania terminologicznego i metodologicznego kwestii związanych z pojęciem krytyki, a wypracowaną przez niego przy tej okazji definicję warto przytoczyć w całości:

Postawa krytyczna w nauce i myślenie krytyczne w nauce polegają na tym, że się bez należytego uzasadnienia [podkr. E. K.] nie uznaje za prawdziwe czy słuszne ani nie głosi się tego, co zdrowy rozsądek doradza lub nakazuje, natomiast przeciwstawia się pogładowi zobowiązującemu do uznawania za prawdziwe pewnych twierdzeń niezależnie od tego, czy zostały wystarczająco uzasadnione. Postawa krytyczna w nauce i myślenie krytyczne w nauce dotyczą zarówno czynności naukowych, jak i wytworów tych czynności, mianowicie prac naukowych. Realizują się zarówno w postaci krytyki ujemnej, jak dodatniej [podkr. E. K.], zarówno krytyki immanentnej, jak krytyki transcendentnej, a także zarówno w postaci autokrytyki, jak allokrytyki<sup>7</sup>.

Tak rozumiany krytycyzm ma miejsce w stosunku do: a) problemów badawczych; b) metod badań; c) rozwiązywania problemów naukowych; d) wyników badań; e) wytworu naukowego; f) języka tekstu naukowego. Jest on przeciwieństwem – powiada Pelc – „myślenia życzeniowego”, kierującego się głównie emocjami; z definicji wynika również, że przeciwstawia się myśleniu potocznemu, zdeterminowanemu przez schematy i stereotypy poznawcze, skłaniającemu się ku sądom o charakterze oczywistym i dogmatycznym. Pelc zwraca nadto uwagę na takie naganne od-

<sup>7</sup> J. Pelc, *Krytyka i krytycyzm w nauce*, [w:] *Krytyka i krytycyzm w nauce*, „Fundacji dyskusje o nauce”, 1998, z. 2, Warszawa, s. 17.

stępstwa od myślenia krytycznego, jak myślenie pobłażliwe, zwłaszcza autopobłażliwe, krytyka prześladowcza tudzież krytyka dobrotliwa. We wnioskach końcowych stwierdza między innymi z przykrością, że „brak odwagi cywilnej i oportunizm opiniodawców – zwłaszcza autorów recenzji przedkładanych w przewodach doktorskich, habilitacyjnych i doktorskich [...] często toruje drogę miernocie i nieuctwu”<sup>8</sup> oraz postuluje, by tego rodzaju procedury odbywały się w gremiach jak najdalejszych od osoby recenzowanego i jego środowiska naukowego.

Można zadawać sobie pytanie, czy wskazywane przez Pelca i innych uczestników wspomnianej debaty bolączki akademickiego systemu opiniowania i oceniania są charakterystyczne dla realiów polskich, czy też stanowią one problem ponadnarodowy. Większość dyskutantów zdaje się być zdania, iż to jednak specyfika polska, szerzej – być może postkomunistyczna, a dobrze ilustruje to pogląd Ryszarda Legutki, iż: „Przez długi czas nie istniał w Polsce wyraźny związek między pozycją zawodową a wartością dorobku naukowego i głoszonych koncepcji. Można było odgrywać ważną rolę w środowisku akademickim, nie mając wartościowych osiągnięć. Wytworzyło się więc przekonanie, że krytyka merytoryczna jest nie tylko niepotrzebna, ale często bywa szkodliwa”. Sytuacji tej towarzyszył „brak szkół intelektualnych”, który „spowodował zahamowanie sporów między orientacjami” oraz „długotrwały wpływ ideologii”, skutkiem czego „rozpowszechniło się przekonanie, że krytyka stanowi narzędzie walki politycznej, a nie służy wewnętrznym celom akademickim”<sup>9</sup>. Legutko widzi jednak w owych negatywnych zjawiskach nie tylko spuściznę po poprzednim ustroju politycznym, lecz również efekt oddziaływania tego, co nazywa „tendencjami plemiennymi” w zachodniej humanistyce, utożsamianymi przezeń z ponowoczesną humanistyką „antynaukową”, w której nie obowiązuje „krytycyzm w sensie klasycznym”. Chodzi mu przy tym o, jak powiada, różnego autoramentu „demistyfikatorów”, „uczonych uprawiających refleksję hermeneutyczną” tudzież „poszukiwaczy treści ezoterycznych zawartych w dziełach sztuki i myśli”.

Czy jednak faktycznie współczesny dyskurs humanistyczny cierpi na deficyt myślenia krytycznego? Tu Legutko się myli, jest bowiem wręcz przeciwnie. Krytycyzm, pojmowany jako ujawnianie i analiza ukrytych presupozycji, demaskowanie wpisanych w daną myśl i w dany tekst, a nie

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 24.

<sup>9</sup> R. Legutko, *Krytyka i krytycyzm w humanistyce*, [w:] *Krytyka i krytycyzm w nauce*, wyd. cyt., s. 59.

wyrażanych przezeń *explicite*, czy nawet kamuflowanych, przesłanek światopoglądowych, obnażanie mechanizmów językowej manipulacji, zadawanie tekstowi pytań dlań „niewygodnych” i stawianie tekstowego uniwersum w stan permanentnego podejrzenia – to wszak znaki firmowe wielu orientacji metodologicznych w humanistyce i naukach społecznych, od psychoanalizy i marksizmu poczynając, na dekonstrukcji czy feminizmie kończąc. Podejrzliwość wobec dyskursów stała się wręcz nalogiem naszych czasów i choć, rzecz jasna, można doceniać poznawczą wartość takiej postawy, to przecież raz po raz budzi się tęsknota za epoką ufności i autorytetu, za kulturą afirmacji. Zwłaszcza że tak rozumiany krytycyzm rzadko idzie w parze z autokrytycyzmem, z możliwie uczciwą analizą przesłanek determinujących własną postawę krytykującego, z wnikliwym określeniem miejsca – by użyć sformułowania Kingi Dunin – z którego czytam<sup>10</sup>. A bez takiego kroku wszelkie myślenie krytyczne nakierowane na cudzy sąd i cudzą wypowiedź traci rację bytu.

Nad kryzysem myślenia krytycznego w dobie posthumanizmu, nowych mediów i hegemonii kultury masowej debatowali też członkowie rady wydawniczej czasopisma “Critical Inquiry” w trakcie sympozjum zorganizowanego przez redakcję w kwietniu roku 2003. W radzie tej zasiadają wybitni przedstawiciele różnych opcji teoretycznych, jak np. Homi Bhabha, Teresa de Lauretis, Wayne Booth czy Fredric Jameson. Charakterystycznym leitmotivem wypowiedzi poszczególnych dyskutantów było odwoływanie się do bezpośredniego kontekstu politycznego: ataku na WTC i jego konsekwencji w postaci wojny w Iraku oraz narastającej wobec niej w Stanach Zjednoczonych atmosfery protestu. To ważne, gdyż właśnie upolitycznienie stało się znakiem firmowym myślenia krytycznego w takiej formie, w jakiej dominuje ono w czasach dzisiejszych. Pozwolę sobie ze wspomnianej debaty wybrać – przyznając, że tendencyjnie – dwie wypowiedzi i pokrótce je omówić. Autorem pierwszej, niezwykle w swej retoryce żarliwej, jest Bruno Latour:

Wojny. Tak wiele wojen. Wojny wewnętrzne i zewnętrzne. Wojny w kulturze, wojny w nauce i wojny przeciwko terrorystom. Wojny przeciwko ubóstwu i wojny przeciwko ubogim. Wojny przeciwko ignorancji i wojny z powodu ignorancji. Stawiam proste pytanie:

---

<sup>10</sup> K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 53-55.

czy my, intelektualści, uczeni, też powinniśmy być w stanie wojny? Czy naprawdę naszym obowiązkiem jest dodawanie nowych ruin do już istniejących zrujnowanych pól? Czy naprawdę celem humanistyki jest dopełnienie destrukcji dekonstrukcją? Ikonoklazmu ikonoklazmem? Co się stało z duchem krytyki [teorii]? Czy stracił impet?<sup>11</sup>

Latoura niepokoi podobieństwo współczesnych teorii opartych na krytycznej analizie dyskursów, odkrywaniu ukrytych presupozycji w pozornie obiektywnych stwierdzeniach faktów, antyesencjalizmie i konstruktywizmie - do spiskowych teorii świata. Jego niepokój jest tym bardziej przekonujący, że - jak sam twierdzi - czuje się współtwórcą owych teorii. Jaka jest różnica - zapytuje perfidnie - między zwolennikami teorii spiskowych a spopularyzowaną (między innymi w dydaktyce akademickiej) wersją krytycznej socjologii inspirowaną, dajmy na to, powierzchowną lekturą prac Pierre'a Bourdieu? W obu przypadkach stosuje się zasadę podejrzliwości wobec wszelkich stwierdzeń, gdyż jak wiadomo ich autorzy są kompletnie nieświadomi prawdziwych motywów, które nimi kierują. Wobec czego należy wyjaśnić, co się tak naprawdę za nimi kryje, jakie są prawdziwe fakty i znów, w obu przypadkach, wprawione w ruch zostają spekulacje na temat ukrytych sprawców, agentów, grup trzymających władzę. „Oczywiście - dodaje Latour - my, akademicy, odwołujemy się przy tym to wyższych argumentów i pojęć, takich jak społeczeństwo, dyskurs, wiedza/władza, przemoc symboliczna, imperia, kapitalizm, podczas gdy zwolennicy teorii spiskowych kreują w takich sytuacjach wizje żądnych władzy i zysków złoczyńców, tym niemniej niepokojące jest podobieństwo strukturalne tego rodzaju wyjaśnień, ów pierwszy odruch podejrzliwości i następująca po nim kolistość przyczyn i skutków wydobywanych z ukrytych, mrocznych głębin”<sup>12</sup>.

Teresa de Lauretis wyznaje natomiast, iż od mniej więcej 10 lat (a piśsze to w roku, przypomnijmy, 2003) coraz bardziej oddala się i odwraca od „wojowniczych” (*militant*) teorii, które sama pomagała wypracowywać - feminizmu, gender i queer. Z początku odczuwała tylko bliżej nieokreślone rozczarowanie kierunkiem, w jaki teorie te podążyły. Używa tu

<sup>11</sup> B. Latour, *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, „Critical Inquiry” 2004 nr 2 (vol. 30), s. 225 [tłum. moje - E. K.].

<sup>12</sup> Tamże, s. 229. Latour przywołuje przykład negacji zjawiska globalnego ocieplenia i interpretowania go jako przykrywki dla działań różnych grup interesów; bardziej drastyczną ilustracją tego samego mechanizmu może być fenomen tzw. kłamstwa oświęcimskiego czy teorie na temat „zbrodni smoleńskiej”.

obrazowej metafory strumienia niosącego ze sobą rozmaite gałązki i liście, które natrafiwszy na przeszkodę w postaci zwalonego drzewa czy pnia gromadzą się i tworzą tamę, skutkiem czego strumień skręca w inną stronę. Takimi przeszkodami, a raczej momentami zwrotnymi w dyskursie teoretycznym po latach 60. XX wieku, były debaty na temat natury *versus* kultury, teorii *versus* praktyki, esencjalizmu *versus* konstrukcjonizmu i tym podobnych opozycji binarnych, które – twierdzi de Lauretis – zamazały pierwotne źródła i impulsy owych projektów teoretycznych. Jedną z przyczyn dewaluacji konstruktywnego krytycyzmu jest hegemonia globalnych mediów, trywializujących wszelką niezależną myśl, a zarazem upowszechniających sytuacyjne schematy agonistyczne:

Zagadka świata współczesnego (the enigma of the world now) – pisze teoretyczka – zawiera się według mnie w czymś, co potrafię określić jedynie jako paradoks negatywności, która zarazem jest pozytywnością: w upartym, niemy oporze wobec dyskursywizacji, artykulacji, racjonalizacji i negocjacji, koegzystującym z natychmiastową komunikacją via globalne media; z destruktywną siłą eksplozującą spontanicznie niczym lawa w przestrzeni geopolitycznej, w jednostkach i zbiorowościach, w środowiskach zasobnych, cywilizowanych i dobrze zarządzanych na równi z najbardziej opresywnymi, kontrolowanymi i pogrążonymi w ubóstwie [...]. Zagadka współczesności bierze się stąd, że nasze teorie, dyskursy i wiedza są niekompatybilne ze środkami i formami ekspresji, którymi dysponujemy<sup>13</sup>.

Doktryna myślenia krytycznego najlepiej krzewi się na gruncie studiów społecznych i kulturowych, gdzie stowarzysza się z takimi postawami, jak ortodoksyjna poprawność polityczna, demaskowanie i piętnowanie praktyk dyskryminacyjnych, wreszcie antylogocentryzm. Ten ostatni zresztą stanowi największą pułapkę dla myślenia krytycznego, jako że wszelka teoria, w tym także krytyczna, polega na budowaniu spójnego systemu sądów i twierdzeń, co samo w sobie ma charakter logocentryczny. Można powiedzieć, parafrazując Gombrowicza, że od logocentryzmu nie ma ucieczki jak tylko w inny logocentryzm.

Ów nieuchronny paradoks antylogocentrycznego myślenia krytycznego, które działa niczym wąż pożerający własny ogon, znakomicie uchwycił amerykański komparatysta i antropolog uniwersytetu, David

<sup>13</sup> T. de Lauretis, *Statement Due*, "Critical Inquiry" 2004 nr 2 (vol. 30), s. 366–367 [tłum. moje – E.K.].

Damrosch, w książce *Meetings of the Mind*, będącej czymś w rodzaju powieści uniwersyteckiej połączonej z wspomnieniami uczestnika konferencji naukowych. Jedną z postaci występujących w tej powieści, uczony humanista z Tel Avivu, posiada tytuł naukowy D. C. A., który wzbudza zainteresowanie jego kolegów i koleżanek po fachu. Tu niezbędny jest dłuższy, ale jakże wymowny cytat, którym pozwolę sobie spuentować kwestię myślenia krytycznego w dyskursie akademickim:

U nas w Stanach nie ma tytułu D. C. A. - co się pod tym kryje [pyta narrator - E. K.]?

- Doktorat z Krytycznej Odmienności - odpowiedział Dov - Duma i radość Tel Awiwu. Najbardziej rygorystyczne studia teoretyczne w całym Lewancie, a może nawet na świecie. [...] Teraz już nie istnieją - przed paru laty same się zamknęły. To było prawdopodobnie nieuchronne w przypadku kierunku, który miał za cel wprowadzić na jeszcze wyższy poziom postępujące wyobcowanie, właściwe dla studiów doktoranckich, ale zbyt rzadko łączone z systematycznością i zbyt mało wartościowe pod względem intelektualnym, za to wyniszczające emocjonalnie.

- To jak to działało?

- Dam przykład, w jaki sposób student może otrzymać stopień. W programie Krytycznej Odmienności nie broni się własnych prac, tylko się je atakuje. W tym celu odbywa się dwugodzinne spotkanie z promotorami, podczas którego kandydat - z jakiegoś powodu studiowało u nas niezbyt wiele kobiet - zatem kandydat zaczyna ujawniać główne słabości swoich własnych argumentów, metod, dowodów, kładąc szczególny nacisk na problemy, które może zrzucić bezpośrednio na swoich promotorów. Wtedy oni zaczynają bronić siebie, najpierw przypuszczając kontratak na inteligencję i kompetencje kandydata, a później przerzucając winę na swoich własnych nauczycieli. Najbardziej udane obrony zazwyczaj kończą się w ten sposób, że obie strony zgadzają się, by winą obarczyć Partię Pracy lub Likud, w zależności od tego, kto jest w tym czasie u władzy.

- Cała rzecz jawi się dość koszmarnie - zauważyłem. - Chociaż, jak sądzę, osoby ocalałe z tego pogromu wychodzą stamtąd z wyjątkowo wyostrzoną krytyczną inteligencją.

- Właściwie tylko ci, którzy polegli, naprawdę skorzystali z tych studiów - odpowiedział Dov. - To dlatego zostały zamknięte: trudno liczyć na wsparcie programu, wskazując wyłącznie na osoby, które go nie ukończyły. Kilka z nich zajęło ważne stanowiska w polityce, dziennikarstwie śledczym i wywiadzie wojskowym. Parę,



które rzeczywiście przeszły przez program, w większości nie zna się na niczym, poza dwoma lub trzema z nas, którzy opuścili kraj tak szybko, jak mogli. Mimo to nie żałuję tego doświadczenia. Mogę nawet powiedzieć, że moja reakcja przeciwko programowi stała się fundamentem mojej późniejszej pracy.

Nie mogłem się pozbyć wrażenia, że Dov demonizuje swoje studia - jego opowieść przypominała na dobrą sprawę moje własne lata w Yale [podsumowuje narrator - E. K.]<sup>14</sup>.

Jednak największą, choć kontrowersyjną karierę (także medialną) krytyczność robi współcześnie w kulturze i sztuce.

#### 4. Krytyczna sztuka, krytyczne muzeum

Wiele współczesnych zjawisk artystycznych, nie tylko w Polsce, samookreśla się za pomocą kategorii krytyczności. Są one postrzegane jako wytwór postmodernizmu, lecz ich korzenie szukać należy w kontrkulturowych i kontestacyjnych ruchach lat 60. i 70. XX wieku. Ich cechy charakterystyczne to zwrot ku różnym postaciom antyestetyki (brzydota, masowość, przełamywanie kulturowego tabu, agresja), demaskatorskie podejście do kulturowych (zwłaszcza obyczajowych) stereotypów, zaangażowanie polityczne, happeningowość, prowokacyjność i demonstracyjna negacja mainstreamu, często zresztą podszyta skrywaną chęcią znalezienia się w nim.

Sztandarowymi przedstawicielami sztuki krytycznej są w Polsce Dorota Nieznalska, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski i Zbigniew Libera. Ta pierwsza zasłynęła jako autorka „Pasji” - dzieła złożonego z filmu ukazującego mężczyznę ćwiczącego na siłowni oraz krzyża z zawieszonymi na nim męskimi genitaliami. Od lipca 2003 roku do marca 2011 toczył się w kolejnych instancjach proces przeciwko artystce o obrazę uczuć religijnych, zakończony jej uniewinnieniem. Warto w tym miejscu podać kilka tytułów wystaw Nieznalskiej, gdyż odzwierciedlają one istotę jej projektów: „Posłuszeństwo” (2006, Stary Browar, Poznań), „Implantacja perwersji” (2004, Le Madame, Warszawa), „Dominacja” (2003, Teatr Polski, Bydgoszcz), „Niebezpieczne związki” (2002, Arsenał, Poznań). Tematyka prac Nieznalskiej obraca się wokół kwestii związanych z mniejszościami seksualnymi i tożsamością płciową, a także zagadnień przemocy, dominacji i uległości (stąd np. obecny w niej motyw relacji człowie-

<sup>14</sup> D. Damrosch, *Meetings of the Mind*, 2000, s. 83-84. Fragment książki w tłumaczeniu Katarzyny Szóstak. Całość (przekład zbiorowy) ukaże się wkrótce nakładem Wyd. UJ w serii Hermeneia.

ka/mężczyzny i zwierzęcia/suki). Słynna praca dyplomowa Katarzyny Kozyry pt. „Piramida zwierząt” (1990) należy do kanonu i klasyki polskiej sztuki krytycznej. Podobnie jak „Pasja” Nieznalskiej, stała się obiektem ataków, tym razem ze strony obrońców zwierząt, gdyż dla stworzenia swojej instalacji artystka zleciła ponoć zabicie i wypchanie konia oraz koguta. Dalsze projekty Kozyry skupiają się tematycznie wokół takich stabuizowanych zjawisk egzystencjalnych, jak śmierć, nagość, choroba itp., a do ich realizacji autorka często wykorzystuje własne ciało, poddając je różnym przekształceniom (np. „Łaźnia”). Artur Żmijewski (redaktor artystyczny neolewicowej „Krytyki Politycznej”), podobnie jak Kozyra i Nieznalska, uprawia sztukę krytyczną od lat 90. XX wieku, ale zasłynął zwłaszcza jako autor dzieł (filmów, instalacji, happeningów) podejmujących problematykę polsko-żydowską i zagładową (m.in. „Berek” z 1999, „80064” z 2004, „Polak w szafie” z 2006). W tym samym obszarze porusza się Zbigniew Libera, którego najgłośniejszym dziełem jest instalacja zatytułowana „LEGO. Obóz koncentracyjny” z 1996 roku. Mimo iż deklaratywnie artyści krytyczni polemizują z kulturą głównego nurtu, to jednak okoliczności, w jakich swe dzieła eksponują – np. renomowane galerie państwowe i prywatne – zapewniają im całkiem *mainstreamowy* odbiór i taką publiczność, a ich działalność staje się przedmiotem licznych wypowiedzi, w tym także o charakterze akademickim.

Idea muzeum krytycznego wyrasta natomiast z tzw. nowej muzeologii – rozwijającego się od lat 80. ubiegłego wieku trendu w studiach akademickich eksplorującego polityczne, ideologiczne i estetyczne wymiary muzealnictwa i jednocześnie postulującego nowe formy oraz zasady działalności. Jako taki, wpisuje się ów trend w krytyczną analizę dyskursów, zwłaszcza tych, które legitymizują władzę instytucjonalną i są narzędziem systemowej indoktrynacji. Muzeum krytyczne ma pozostawać w opozycji do muzeum jako instytucji reprezentującej dyskurs dominujący, ma go podważać i dekonstruować, ujawniając ukryte przesłanki światopoglądowe i proponując dyskursy alternatywne – takie, które bytują na marginesach *mainstreamu* lub całkowicie poza nim. Inaczej niż w przypadku „tradycyjnych” muzeów, jego działalność ma się opierać na zredukowaniu, a najlepiej – zlikwidowaniu instytucjonalności, na zdecentralizowanej i zdehierarchizowanej strukturze oraz organizacji przestrzennej, a zwłaszcza na maksymalnej aktywizacji widza, który z biernego „ogładcza” artefaktów zmienia się we współtwórcę wystawy-zdarzenia. Adresatem działań podejmowanych przez ów nowy typ muzeów jest określona wspólnota, najlepiej lokalna, która dzięki aktywnemu współuczestnictwu w nich się edukuje, poszerza świadomość swej tożsamości, wzbogaca czy wręcz odzyskuje swoją pamięć zbiorową. To współuczestnictwo

winno mieć także wymiar ekonomiczny i organizacyjny, gdyż lokalna społeczność ma brać udział w podejmowaniu decyzji o charakterze merytorycznym i finansowym. Tradycyjne specjalizacje muzealnicze ulegają w tej koncepcji reorganizacji i zostają zastąpione interdyscyplinarnym podejściem tematycznym, a formuła „stałej ekspozycji” definitywnie przechodzi do lamusa. Tyle – w największym skrócie – teorii. A jak bywa w praktyce? No cóż, raz lepiej, raz gorzej, neomuzeum bowiem to idea, która może się wcielić w bardzo śmiałe i faktycznie aktywizujące lokalną społeczność projekty, lecz jest też podatna na wypaczenia.

Dobrym i przemyślanym przykładem jej realizacji wydaje się być – jeszcze nieukończona – przebudowa drezdeńskiego Muzeum Historii Wojskowości wg projektu Daniela Libeskinda (planowane otwarcie w październiku 2011). W fasadę dawnego pruskiego arsenału architekt „wbił” szklaną strzałę przesywającą budynek na wylot i reorganizującą jego wewnętrzny stary porządek. Ta przestrzenna metafora niesie ze sobą wyraźne przesłanie – chodzi w niej o zderzenie autorytaryzmu z wolnością, a w wymiarze historycznym o skonstruowanie nowej narracji o wojnach, w tym zwłaszcza tej ostatniej, która tu ma być widziana oczami uczestników i ofiar. Zlokalizowanie tego projektu w Dreźnie – mieście, które jak Hiroszima i Warszawa stało się symbolem totalnej wojennej destrukcji – ma głębokie uzasadnienie dziejowe i kulturowe. Jego architektoniczna materia, z której znikają wypalone ruiny zastępowane doskonałymi rekonstrukcjami – jak odtworzona od zera i pachnąca nowością barokowa Frauenkirche – a wspaniałe pałace i ogrody saskich książąt sąsiadują z resztkami ernerdowskich blokowisk, staje się jakby przedłużeniem opowieści wykreowanej w przebudowanym Muzeum.

W Polsce doktryna muzeum krytycznego kojarzy się głównie z nazwiskiem poznańskiego historyka sztuki Piotra Piotrowskiego, który próbował ją wcielić w życie jako dyrektor stołecznego Muzeum Narodowego, z której to funkcji zrezygnował po piętnastomiesięcznym jej pełnieniu (2009–2010) wskutek odrzucenia przez Radę Powierniczą Muzeum jego strategii modernizacji rzeczowej instytucji. Dzięki rozgłosowi, który towarzyszył okolicznościom tej rezygnacji (czy też, jak woleli mówić przeciwnicy Piotrowskiego, odwołania), idea muzealniczej krytyczności przedostała się do mediów i mogła zaistnieć w szerszej świadomości publicznej. Zadziałał więc tu, podobnie jak w przypadku sztuki krytycznej, mechanizm nagłaśniania za pośrednictwem konfrontacji, walki i budowania atmosfery skandalu. Od tamtej pory Piotr Piotrowski nie ustaje w pracy na rzecz popularyzowania swoich wizji, a swoje doświadczenia z okresu dyrektorowania w Narodowym uczynił tematem książki *Muzeum kryty-*

czne (Poznań 2011)<sup>15</sup>. Osią jego projektu było przeciwstawienie nowego modelu muzeum dwóm tradycyjnym wzorcom współczesnych instytucji muzealnych, które określił mianem muzeum-świątyni (mauzoleum) oraz muzeum zamakdonaldyzowanego (komercyjnego). O swoim planie modernizacji Muzeum Narodowego pisał następująco:

Koncepcja Muzeum Narodowego odnosi się do narodu, ale ten inaczej wyglądał w wieku XIX, a inaczej wygląda w wieku XXI. Muzeum krytyczne odnosi się do współczesnego narodu, a więc nie pojmowanego jako monoetniczna konstrukcja, tylko jako zespół rozmaitych grup społecznych, etnicznych, zróżnicowanych interesów publicznych i politycznych. [...] Powinno być antyrynkowe [...]. W Polsce, która cierpi na chroniczny konserwatyzm, kultywowanie muzeum-świątyni jest de facto wspieraniem konserwatyzmu, który w naszym kraju jest skrajnym konserwatyzmem [...] Otwarcie mówiliśmy, jaka perspektywa polityczna jest nam bliska, natomiast zwolennicy muzeów konserwatywnych i komercyjnych nie mówią tego, ukrywając polityczne zaangażowanie. Na tym właśnie polega nowa muzeologia - na deneutralizacji muzealnego dyskursu"<sup>16</sup>. A w swojej programowej książce precyzował: „Krytyczną misję muzeum widzieliśmy w trzech ogólnych płaszczyznach: aktywności instytucji w przestrzeni publicznej, w jej autokrytyce oraz w zmianie geografii zainteresowań. [...] Akcentowaliśmy aktywną rolę muzeum, która miała polegać na rozbudzaniu rozumienia złożoności współczesnego świata, na uznaniu wagi pamięci i przeszłości w budowaniu społeczeństwa obywatelskiego, społeczeństwa transnarodowego i wewnętrznie złożonego"<sup>17</sup>.

Jedyną „wystawą krytyczną”, jaką udało się zorganizować za tej krótkotrwałej i burzliwej dyrekcji, była „Ars Homo Erotica”, której kuratorem został dr Paweł Leszkowicz z Instytutu Historii Sztuki UAM - rodzimej jednostki akademickiej Piotra Piotrowskiego. W jego zamyśle miała to być „największa w historii w Polsce wystawa aktu męskiego od antyku

<sup>15</sup> „Czy walka byłego dyrektora Muzeum Narodowego o muzeum krytyczne miała sens? Czy musiała być przegrana? Na te pytania próbuje odpowiedzieć sam prof. Piotrowski w swojej książce...” - pisała „Gazeta Wyborcza” w omówieniu tej książki (Dorota Jarecka, 23.03.2011, <http://wyborcza.pl/1,75475,10156065>, Piotr Piotrowski Muzeumkrytyczne.html, dost. 19.09.2011).

<sup>16</sup> *Chcieliśmy otworzyć muzeum*. Z Piotrem Piotrowskim rozmawia Magdalena Radomska, „Czas Kultury” 2010/5, s. 90-99.

<sup>17</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 72.

do współczesności”, uzupełniona o prace ukazujące różne wymiary miłości między mężczyznami, zaś cel jej zdefiniowano jako „odwrócenie dominującego porządku, w którym obowiązuje spojrzenie heteronormatywne i postawienie w centrum tego, co dotąd cyrkulowało na marginesach”<sup>18</sup>. Nielicznie reprezentowane na niej były dzieła o tematyce – czasem tylko pretekstowo – lesbijskiej. *Post factum* Piotrowski wyjaśniał: „Homoseksualna wyobraźnia, ikonosfera i artystyczna wrażliwość stanowi [...] część europejskiego dziedzictwa kulturowego, którą widzowie muzealni, zarazem obywatele demokratycznego państwa, mają prawo poznać, a muzeum – obowiązek im tę wiedzę zaprezentować”<sup>19</sup>.

Wystawa miała być „forpoczta” krytycznego programu Piotrowskiego i jego współpracowników<sup>20</sup>. Odniosła duży sukces frekwencyjny, co jednak bardziej należy przypisać zainteresowaniu publiczności kulturalnej wszystkim, co ma związek z erotyką, niż aprobachie dla jej krytycznego potencjału. Wydaje się wręcz, że wybór tematyki był w tym przypadku nader niefortunny, gdyż – zwłaszcza w odbiorze medialnym – nieuchronnie skojarzył hasła krytyczności z nienormatywną seksualnością i tym samym cały projekt odnowy Muzeum Narodowego zaczął być postrzegany – nawet jeśli nie artykułowano tego publicznie – jako agenda gejów, lesbijek oraz radykalnej obyczajowo neolewicy. Gdyby dyrektor zdecydował się zrealizować w ramach „forpoczty” inną z planowanych wystaw, np. *Demokracja, demokracja*<sup>21</sup>, uzyskałby zapewne efekt spójności między deklarowanym programem i konkretnymi działaniami. Wystawa *Ars Homoerotica* efekt taki przekreślała.

\*\*\*

Krytyczność jest dziś walutą mocno zdewaluowaną. Traktowana instrumentalnie, straciła wiele z założycielskiego potencjału rozumu Kantowskiego, który swoje myślenie rozpoczynał od krytycznej i bezwzględnej autoanalizy własnych ograniczeń i uwarunkowań poznawczych. Nastawiona na konfrontację, popadła w programową wojowniczość i permanentny agon. Uwikłana w spory światopoglądowe, przestała odznaczać się bezstronnością, której warunkiem jest umiejętność spoglądania na

<sup>18</sup> Na trzy miesiące polubić męskie ciało. (Z Pawłem Leszkiewiczem rozm. Dorota Jarecka), „Gazeta Wyborcza” 2004-01-04 <http://wyborcza.pl/1,75475,7415314>, Na trzy miesiące polubić meskie ciało.html (dostęp 20.09.2011).

<sup>19</sup> Piotrowski, dz. cyt., s. 84.

<sup>20</sup> Tamże, s. 83.

<sup>21</sup> O tych planach pisze Piotr Piotrowski w *Muzeum krytycznym*, s. 75-81.

świat z różnych punktów widzenia, nie zaś trzymania się jednej, choćby i najrozleglejszej perspektywy. Albowiem jak powiedział Lew Szestow:

Ten, kto naprawdę chce coś wiedzieć, a nie tylko „mieć pogląd na świat”, na logikę nie liczy i nie ulega pokusom myśli. Musi całe życie przedostawać się ze szczytu na szczyt, a gdy trzeba – zimować nawet w dolinach. Rozległy horyzont sprzyja bowiem powstaniu iluzji, a dla dokładnego zaznajomienia się z jakimś przedmiotem trzeba podejść do niego blisko, dotknąć go, pomacać, obejrzeć z góry, z dołu, ze wszystkich stron. I jeżeli nie można inaczej, to trzeba nawet zrezygnować z pozycji własnego ciała, do jakiej przywykliśmy: trzeba się zgiąć, położyć, nawet stanąć na głowie, jednym słowem przybierać najbardziej nienaturalne pozy. [...] Im bardziej człowiek jest giętki i ruchliwy, im mniej mu zależy na równowadze ciała, im częściej zmienia stanowisko, tym więcej zobaczy i pozna. I odwrotnie, jeżeli sobie wyobraził, że z tego czy innego szczytu najdogodniej jest obserwować świat i życie, machnijmy na niego ręką: nigdy niczego nie pozna. A nawet powiedziałbym, że niczego nie chce poznać i troszczy się o własne wygody, a nie o potrzeby swojej wiedzy. Na pewno osiągnie sławę i sukces, i w ten sposób znakomicie uzasadni swój „punkt widzenia”<sup>22</sup>.

## ABSTRACT

### Criticism of Criticism

The article presents some critical thoughts on “critical thinking” and criticism as such. According to the author, in recent decades the very term has become so widely applied in various fields of intellectual and cultural activity that its basic meaning is now hard to establish. In general, it supports the “culture of argument” (D. Tannen) which is oriented towards confrontation and polemic, and not towards achieving consensus. The three areas in which the notions of criticism and critical thinking are being used with particular frequency are discussed: education, academic discourse and art&culture. In education, “critical thinking” is nothing more than a contemporary equivalent of traditional logical and rational argumentation, and therefore represents Western logocentrism. In academic discourse on the other hand it tends to be treated as a manifestation of an antilogocentric attitude (vide: discourse analysis and criticism, cultural criticism). Finally, such phenomena as “critical art” or “critical museum” are deeply rooted in the counter-culture movements of the 1960s and 1970s, and their political bias seriously weakens their creative potential.

---

<sup>22</sup> L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości*, przeł. N. Karsov i Sz. Szechter, Londyn 1983, s. 102-103.

PAWEŁ ŁUKÓW  
Warszawa

## KANTA REDEFINICJA ROZUMU: KRYTYKA, WOLNOŚĆ, OŚWIECENIE

Redefinicja pojęcia zastanego w tradycji lub będącego w powszechnym użyciu to ryzykowne przedsięwzięcie. Wymaga powiedzenia czegoś odkrywczego, co naraża pojęcie na nierozpoznanie, a zarazem czegoś dobrze znanego, co łączy je z jego dotychczasowym rozumieniem. Redefinicja ma własną dialektykę tego, co rozpoznawalne, zrozumiałe i swoje oraz tego, co niezauważone, trudno dostępne i obce. Jej sukces pozostaje problematyczny niezależnie od tego, czy spotkała się z odrzuceniem czy faktycznie zmieniła funkcjonowanie pojęcia. Często jedynym następstwem redefinicji jest nowe, samodzielne życie tego, co jej poddane, mające niewiele wspólnego z wyjściowym pojęciem lub też z jego nową definicją.

Typową reakcją na próby redefinicji jest niezrozumienie. Najczęściej nie zauważamy nowego sensu pojęcia, niezależnie od tego, jak bardzo jasno nowator je przedstawi. Widząc nową definicję czy nowe użycie, chętniej przyjmujemy hipotezę, że nowator się przejęzyczył lub nie dość starannie wyraził, niż że mamy do czynienia z czymś nowym. Tak zrobił już Menon, gdy, proszony przez Sokratesa o definicję cnoty, opisywał cnoty właściwe dla niewolników, kobiet, wolnych obywateli<sup>1</sup>. Pytany „Czym jest cnota?” odpowiedział na pytanie „Jakie są cnoty bądź ich rodzaje?”, ponieważ nie przyjmował za platońskim Sokratesem, że wszystkie cnoty należą do jednego i tego samego rodzaju. Założył więc, że Sokratesowi „tak się tylko powiedziało”, a miał na myśli to, co zazwyczaj wszyscy: nie istotę cnoty rzekomo wspólną wszystkim cnotom, lecz cnoty – różne dla różnych rodzajów ludzi.

---

<sup>1</sup> Platon, *Menon*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1959, s. 15/16.

Podobnie jest z takimi kantowskimi pojęciami jak rozum czy krytyka. Stały się częścią nowoczesnej kultury intelektualnej, lecz najczęściej żyją własnym życiem mającym więcej wspólnego z ich niekantowskimi poprzednikami lub następcami niż z ideami królewieckiego filozofa. Rozum najczęściej utożsamia się z modelowaną na wzór kartezjański zdolnością indywiduów do uporządkowanego według niezmiennych prawideł dochodzenia do przekonań poznawczych lub decyzji, a krytykę – z opartym na argumentach ocenianiem poglądów lub praktyk.

Takie ujęcie relacji między krytyką a rozumem jest nie do obrony. Dowiodły tego denuncjacje poglądów tych, co wierzą w zbawczą moc rozumu w dochodzeniu do przekonań o świecie i o normach działania. Krytyk tych – najczęściej pojawiających się pod hasłem walki z „oświeceniowym projektem” czy nowoczesnością – nie sposób byłoby nie podzielać, gdyby nie pewien szczegół. Wyznawcom rozumu i oświecenia demaskatorzy przypisują poleganie na koncepcji rozumu, która pociągała tylko część oświeceniowych myślicieli. Denuncjatorzy Oświecenia i oświecenia w ogóle zwykle przypisują oświeceniowcom kartezjańską koncepcję rozumu<sup>2</sup>, która izoluje czynności rozumowe od ich naturalnego kontekstu i wyrasta z metafizycznie zakorzenionych wymogów myślenia i działania.

W tym ujęciu, rozum jest czymś z samej swej istoty wątpliwym, a odwołania do niego budzą nieufność i zachęcają do krytyki. Rozum jawi się tu jako w najlepszym razie dowód naiwnej wiary w możliwość dotarcia do ostatecznych standardów namysłu i działania, a w najgorszym jako narzędzie manipulacji lub opresji, za pomocą którego jego wyznawcy usiłują forsować swoje wyobrażenia o właściwym obrazie świata i porządku społecznego. Rozum jest zatem narzędziem zniewolenia myśli i działania, a nie emancypacji jednostek i zbiorowości, jak głosili oświeceniowcy, wobec czego naturalną rzeczą jest poddanie go krytyce. Rozum i krytyka definiują odrębne światy. Pochwała rozumu świadczy o mniej lub bardziej uświadomionym dążeniu do zniewolenia lub o popadnięciu w nie; krytyka dowodzi dążeń emancypacyjnych oraz wolności myśli i czynów.

Opozycję między rozumem i zniewoleniem a krytyką i wolnością widać do dziś nie tylko w dziełach filozofów, ale też w codziennej praktyce znacznych segmentów współczesnej kultury politycznej i społecznej. Liberalizm i tolerancję często wiąże się z agnostycyzmem aksjologi-

---

<sup>2</sup> M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka oświecenia: fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa, 1994, zwł. „Dygresja II. Julia albo oświecenie i moralność”.



cznym, wedle którego nikt nie ma monopolu na słuszość, wobec czego każdy powinien mieć swobodę działania i głoszenia poglądów, których nie musi być w stanie racjonalnie uzasadnić. Podobnie wiele programów edukacyjnych wydaje się opierać na nieufności dla rozumu kojarzonego ze zniewoleniem. Typowe programy nauczania (przynajmniej oficjalnie) głoszą, że przedstawiają opcje normatywne, wybór pozostawiając uczniom czy studentom.

Poleganie na kartezjańskim wyobrażeniu o rozumie nie pozwala krytykom Oświecenia zauważyć, że oświeceniowcami byli nie tylko tacy super-racjoniści jak G. Leibniz, ale też sceptycy w sprawie rozumu jak D. Hume. Nie pozwala im też docenić tych oświeceniowych ujęć rozumu, które są bliższe im samym niż np. francuskim encyklopedystom zapatrzonym w kartezjański rozum i nie przeciwstawiają rozumu i krytyki. Oświecenie było epoką niezwykle różnorodną. Wydało czcicieli rozumu i sceptyków, ale też Kanta, który wierzył w możliwość rozumnego porządkowania poznania i działania, a zarazem zdawał sobie sprawę z zagrożeń, jakie przedsięwzięcie to ze sobą niesie. I właśnie dlatego oferował swoją redefinicję rozumu i krytyki.

Ten zapoznany przez krytyków „oświeceniowego projektu”, ale nieunikniony kontekst odwołań do rozumu wraz z ich konstytutywnym elementem, jakim jest krytyka, obecny jest u Kanta. Dostrzeżenie ich ujawnia, że krytycyzm oraz wolność myślenia i działania mogą stanowić istotę odwołań do rozumu, a nie coś, co stoi w konflikcie z nimi. Dla królewieckiego filozofa naturalnym i nieuniknionym kontekstem rozumu jest publiczna debata, której nieusuwalnym składnikiem jest wolna krytyka. Związek rozumu z krytyką jest u Kanta zdecydowanie bardziej intymny niż sądzą demaskatorzy „oświeceniowego projektu,” który obwiniają o wszystkie nieszczęścia nowoczesności. Próba mówienia o rozumie lub krytyce oddzielnie jest zdaniem Kanta niemożliwa bez rezygnacji z myślenia. Zauważenie tego związku pokazuje, że swobodna krytyka to konstytutywna część zbiorowej praktyki zwanej rozumem, a nie dowód rozczarowania nim.

Bez względu na różnice dzielące myślicieli Oświecenia, z pewnością łączyła ich wiara w możliwość uporządkowania życia społecznego wedle prawideł, które legitymizuje coś więcej niż nawyk, tradycja bądź jednostkowa wola władcy. Większość z nich widziała „to coś więcej” w rozumie, który miał być źródłem pouczenia moralnego. Tak postępowali francuscy encyklopedyści. Inni źródła takiego pouczenia upatrywali w naturze ludzkiej jak myśliciele szkoccy z D. Humem na czele. Byli też indywidualiści, jak J. J. Rousseau.

Dla Kanta żadna z tych propozycji porządkowania życia społecznego nie była do przyjęcia, ponieważ zdawał sobie sprawę z zagrożeń, jakie wiążą się z każdą z nich. Pomimo fascynacji dziełem Rousseau, Kant widział, że uczucia nie wystarczą, aby opierać na nich ufność w możliwość budowania norm życia społecznego. W Rousseau fascynowała Kanta wiara w wolność, ale nie przepis na jej uregulowanie<sup>3</sup>. Równie zawodna jak uczucie była dla Kanta natura ludzka w roli źródła pouczenia moralnego. Przepisy moralne znajdujące się w naturze ludzkiej w zbyt dużym stopniu zależą od wcześniej akceptowanych norm życia społecznego. To bowiem, co opisujemy jako naturalne zazwyczaj jest powtórzeniem tego, co uznajemy za dobre. Społeczny i polityczny kwietyzm Hume'a w połączeniu ze jego sceptycyzmem wobec rozumu jako źródła pouczenia moralnego upewniał Kanta, że norm postępowania trzeba szukać poza przygodnością zastanych form życia. Ale Humowski sceptycyzm wobec rozumu dowodził też, że jeśli rozum ma być źródłem jakiegokolwiek pouczenia, to trzeba poddać go krytyce. Brak krytyki i dogmatyczna wiara w siły rozumu – tak charakterystyczna dla ojców intelektualnych rewolucji francuskiej – grozi chaosem i nieszczęściem.

Osiągnięcia osiemnastowiecznych intelektualistów europejskich przekonywały Kanta i współczesnych mu myślicieli pruskich, że rozum – bez względu na zalety tego uniwersalnego narzędzia – nie może być kolejnym bożkiem, którego należy czcić i nie wolno krytykować. Pruscy oświeceniowcy rozumieli, że zmiana norm życia społecznego wymaga krytyki reguł uznawanych do tej pory, a tego rodzaju krytyka wymaga prawideł. Krytyka, nawet racjonalna, jest bowiem ryzykowną wyprawą. Bezkrytyczna i nieuregulowana wiara w rozum może owocować anomią lub przemocą. Odejście od zastanych form życia społecznego może skończyć się brakiem norm, które zajęłyby ich miejsce. Zamiast więc porządkować życie społeczne i polityczne, rozum i krytyka, mogą doprowadzić do chaosu. Nieuregulowana – chciałoby się powiedzieć: ponowoczesna – krytyka groziłaby załamaniem się nie tylko dotychczasowych, ale wszelkich form życia intelektualnego i społecznego, czego rezultatem byłaby niemożność odróżnienia wypowiedzi od bełkotu, argumentu od przemocy, sporu od wojny.

Zdając sobie sprawę z ryzykowności przedsięwzięcia, jakim jest zmiana społeczna, która opiera się na krytyce i odwołaniach do rozum-

---

<sup>3</sup> E. Cassirer, *Kant i Rousseau* [w:] tegoż, *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk, 2008.

ności, intelektualiści pruscy końca XVIII w. pytali – jak żadni inni oświeceniowcy – o to, czym jest oświecenie. Jeśli jest ono procesem racjonalizacji życia społecznego i politycznego, zastępującej przygodne historycznie formy życia, to według jakich norm ów proces ma się odbywać? Próby odpowiedzi na to pytanie czasem przybierały zaskakujące dzisiaj postaci, lecz wyrażały kluczowe nadzieje i obawy związane z krytyką i rozumnością.

W sierpniu 1783 r., w „*Berlinische Monatschrift*” anonimowo ukazał się artykuł, którego autorem był Johann Erich Biester, królewski bibliotekarz w Berlinie i założyciel tego pisma<sup>4</sup>. Biester pisał, że oświeconym członkom społeczeństwa nie przystoi brać udział w religijnej ceremonii małżeństwa. W odpowiedzi na to stanowisko, w numerze grudniowym głos zabrał berliński pastor Johann Friedrich Zöllner, który przekonywał, że religijny charakter ceremonii zapobiega upadkowi moralności i dlatego władze powinny wspierać taki sposób zawierania małżeństwa. Tym samym Zöllner kwestionował optymizm oświeceniowych piewców rozumu namawiających do porzucenia starych form życia społecznego i zastąpienia ich racjonalnie uzasadnionymi. Rezygnacja z religijnej otoczki ważnych społecznie czynności prawnych może zdaniem Zöllnera zagrażać porządkowi publicznemu. Chcąc zapewne dodać swemu stanowisku siły perswazyjnej, zawarł w przypisie pytanie, w którym skupiły się nadzieje i obawy oświeceniowców. Zöllner pytał: „Czym jest Oświecenie? Jest to pytanie równie ważne jak: Czym jest prawda? na które należy dać odpowiedź zanim zaczniesz się oświecać! A mimo to nie znalazłem na nie odpowiedzi”<sup>5</sup>.

Dla osiemnastowiecznych intelektualistów pruskich pytanie o Oświecenie dotyczyło zasięgu zmian społecznych, co rozumiano jako pytanie o granice krytyki i wolności myślenia. Moses Mendelssohn opowiadał się za wyznaczeniem krytyce i myśleniu granic, korzystając z idei powołania człowieka (*Bestimmung des Menschen*)<sup>6</sup>. Porządkowanie życia społecznego, krytyka i zmiana nie będą jego zdaniem ryzykowne, jeśli będą podejmowane w celu realizacji tego powołania. To ono – w prze-

<sup>4</sup> J. Schmidt, *The Question of Enlightenment: Kant, Mendelssohn and the Mittwochsgesellschaft*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 50, No 2 (1989): 269-291; por. też M. Kuehn, *Kant: A Biography*, Cambridge 2001, s. 290.

<sup>5</sup> E. Bahr (red.), *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen, Von Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland*, Stuttgart 1974, s. 3.

<sup>6</sup> M. Mendelssohn, *Über die Frage: Was heißt Aufklären? [w:] Was ist Aufklärung?* dz. cyt.

ciwieństwie do zastanych form życia społecznego, których respektowanie zalecał Zöllner – ma wskazać, co dokładnie służy oświeceniu, lecz nie grozi anomią.

Podobnie jak Mendelssohn, Kant również – pomimo, że pisząc swój artykuł *Co to jest oświecenie* nie znał tekstu Mendelssohna! – korzysta z idei powołania człowieka, lecz w odróżnieniu od mu współczesnych, nie broni oświecenia za pomocą ograniczeń krytyki czy rozumu. Przeciwnie, oświecenie ma jego zdaniem polegać na całkowicie wolnej publicznej debacie, która nie zakłada kwestionowania czy odrzucenia przyjętych form życia społecznego *przed* dojściem do rozstrzygnięć, lecz dopiero *po* ich osiągnięciu. Nie ma więc zdaniem Kanta zasadniczej opozycji między rozumem, krytyką i oświeceniem a porządkiem publicznym. W celu sformułowania swego stanowiska przeprowadza podział na publiczny i prywatny użytek rozumu. Nie jest to jednak podział, który ma narzucać ograniczenia, lecz odróżniać *konteksty* krytycyzmu i właściwe im normy.

Prywatnie rozumu używają ci, co piastują urząd: duchowni nauczający zgodnie z ortodoksją ich kościoła, oficerowie bezwarunkowo posłuszni rozkazom i regulaminom, członkowie administracji państwowej wypełniający polecenia króla. Ich użytek rozumu jest prywatny dlatego, że jest naznaczony *prywacją* tj. niekorzystaniem z części znanych zasobów racjonalności w wyniku ograniczeń nakładanych przez wymagania piastowanych urzędów. Natomiast publiczny użytek rozumu nie podlega ograniczeniom doktryn i regulaminów czy woli władcy, ponieważ uczestnicy wolnej debaty mają pełny dostęp do zasobów rozumu, tj. do racji wspierających określone stanowiska teoretyczne lub normatywne. Nie oznacza to, że w publicznym użytku rozumu dostępny jest z góry określony zasób racji i argumentów. Publicznego użytku rozumu nie definiuje zasób dostępnych racji czy niezawodność argumentów, ale jego kontekst i adresaci. Ten, kto w swych dziełach używa rozumu publicznie, zwraca się, jak pisze Kant, do „całej publiczności *czytającego świata*”<sup>7</sup>, czyli korzysta „z nieograniczonej wolności posługiwania się [rozumem] i przemawia we własnym imieniu”<sup>8</sup>, nie w imieniu jakiegokolwiek instytucji czy doktryny.

<sup>7</sup> „Co to jest Oświecenie?” [w:] I. Kant, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historyozoficzne*, przeł. M. Żelazny, I. Krońska, A. Landman, Toruń 1995, s. 55 (8: 37).

<sup>8</sup> Tamże, s. 56 (8: 38). Odsyłacze w nawiasach zawierają numer tomu i strony [w:] *Kants gesammelte Schriften: herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1902.

Wartość i ważność tego, co głoszą osoby używające rozumu w sposób publiczny, nie zależy od jakiegokolwiek instytucjonalnego lub doktrynalnego autorytetu, tj. od prywatnego, a przez to ograniczonego i zubożonego, użycia rozumu. Wartość publicznego użytku rozumu polega na tym, że przybliża do oświecenia, które Kant definiuje jako *wyjście człowieka z niedojrzałości, w którą popadł z własnej winy*. Niedojrzałość to niezdolność człowieka do posługiwania się swym własnym rozumem, bez obcego kierownictwa<sup>9</sup>. U Kanta *Oświecenie* nie jest więc stanem jednostki lub społeczeństwa, lecz aktywnością polegającą na rosnącej samodzielności myślenia. Wartość oświecenia nie tkwi w wyznawaniu wybranych poglądów, posiadaniu jakiejś szczególnej wiedzy, czy doskonałości. Wartość tego, co myślą i co robią oświeceni polega na wolności od „obcego kierownictwa” obyczaju, stereotypu, przesądu czy przymusu, czyli na wewnętrznej emancypacji jednostki, a w konsekwencji na emancypacji społeczeństwa<sup>10</sup>.

Ponieważ publiczny użytek rozumu dokonuje się poza instytucjami i urzędami, nie grozi on anomią ani chaosem. Wolność posługiwania się własnym rozumem i przemawiania we własnym imieniu jest, jak pisze Kant, najbardziej nieszkodliwą „spośród wszystkiego, co nazwać można wolnością”<sup>11</sup>, ponieważ nie wkracza w funkcjonowanie instytucji, a przez to nie narusza przyjętych form życia społecznego dopóki nie zostaną ocenione w wolnej wymianie idei. Stanowiska i normy wypracowane w toku publicznego używania rozumu mogą zatem dostarczyć podstaw do modyfikacji zasad życia społecznego i jego instytucji; mogą pozwolić na modyfikację norm rządzących prywatnymi użytkami rozumu. W ten sposób normy te mogą podlegać zmianom bez zaburzania życia społecznego:

publiczność może tylko powoli dojrzeć do Oświecenia. Rewolucja może wprawdzie doprowadzić do obalenia despotyzmu jednostek czy ucisku ze strony ludzi żądnych zysków i władzy - nigdy jednak nie doprowadzi do prawdziwej reformy sposobu myślenia; nowe przesady, tak jak przedtem stare, staną się nicią przewodnią bezmyślnej masy<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Tamże, s. 53 (8: 35).

<sup>10</sup> Szerzej na ten temat: W. Schneiders, *Emazipazion und Kritik* [w:] *Materialien zu Kants Rechtsphilosophie*, Z. Batscha (red.), Frankfurt/Main 1974.

<sup>11</sup> *Co to jest Oświecenie?*, dz. cyt. s. 54 (8: 36).

<sup>12</sup> Tamże.

Pojmowanie rozumu jako publicznej praktyki nie było odkryciem Kanta dokonany dopiero w trakcie dyskusji nad Oświeceniem. To ujęcie rozumu obecne było już w nowym otwarciu w filozofii, jakiego dokonała *Krytyka czystego rozumu*, a punktem odniesienia były dla Kanta dotychczasowe doktryny filozoficzne, które przedstawiał jako tworzone z punktu widzenia koncepcji rozumu zupełnie nie odpowiadającej ludzkim zdolnościom myślenia i działania. Niestety, wielu mu współczesnych i niemal wszyscy późniejsi filozofowie i twórcy kultury nie dostrzegli kantowskiej redefinicji rozumu i relacji, w jakiej do rozumu pozostaje krytyka.

*Krytyka czystego rozumu*, której pierwsze wydanie ukazało się w 1781 roku, składa się z dwóch części: „Transcendentalnej nauki o elementach” i „Metodologii transcendentalnej”. Niestety, uwagę badaczy przyciągała niemal wyłącznie ta pierwsza. „Metodologia”, która zajmuje tylko około jednej szóstej książki, nie cieszyła się wzięciem pomimo, że jest rodzajem podręcznika dla nauczyciela, który zdecydowałby się użyć *Krytyki* jako podręcznika w uniwersyteckim kursie teorii poznania i metafizyki. Tymczasem to właśnie w „Metodologii transcendentalnej” znajdują się kluczowe wyjaśnienia Kanta dotyczące jego nowego pojmowania rozumu.

W „Metodologii transcendentalnej”, Kant przedstawia swoje stanowisko w opozycji do zastanych filozoficznych koncepcji rozumu. Jego zdaniem opierają się one na założeniu rodzajowej identyczności ludzkiego rozumu z domniemanym rozumem boskim. Korzystając z zdomowionych w filozoficznej tradycji Zachodu wyobrażeń o racjonalności doskonałej czy boskiej, Kant przekonuje, że różnica między rozumem ludzkim, a więc niedoskonałym, a doskonałym nie jest tylko kwestią stopnia, jak chcieli racjoniści z Leibnizem na czele, ale – rodzaju. Rozum ludzki to nie po prostu władza oglądania rzeczy mniej jasno i wyraźniej niż czyni to rozum doskonały. Różnica między tymi dwoma rodzajami rozumu polega na tym, że doskonały tworzy przedmioty w akcie oglądania, a niedoskonały je zastaje:

[Nasz sposób oglądania] jest oglądaniem pochodnym (*intuitus derivativus*), a nie pierwotnym (*intuitus originarius*), a więc nie jest oglądaniem intelektualnym, które jako takie – jak się wydaje – ... przysługuje jedynie praistocie, nigdy zaś istocie, która jest zależna zarówno w swym byciu, jak w swym oglądaniu (określającym jej byt w stosunku do danych przedmiotów)...<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1986 t. 1 s. 136 (B 72; por. też A 277/278, B 333/334). Odsyłacze w nawiasach odnoszą się do pierwszych dwóch oryginalnych wydań (A i B).

W oglądaniu pierwotnym obiekty są powoływane do istnienia przez sam akt oglądu, jak – zgodnie z tradycją – dzieje się to w stwórczym akcie Boga. Taki sposób poznawania nie wymaga procesu poznawczego, zbierania danych, konfrontowania ich, ani wnioskowania. W nim wszystko jest dane. Ludzki sposób docierania do rzeczy wyrasta natomiast, jak pisze Kant, z dwóch wzajemnie nieredukowalnych pni: z oglądania i z rozumowania<sup>14</sup>. W oglądzie rzeczy nas pobudzają, a intelekt porządkuje uzyskane w ten sposób dane po to, by utworzyć sobie możliwie spójny obraz rzeczy. Ponieważ w przeciwieństwie do rozumu doskonałego, w tym sposobie poznawania dokonuje się przejście od pobudzenia zmysłów do przedstawienia rzeczy, ludzkie zdolności poznawcze są z konieczności narażone na złudzenie lub błąd.

Tworzenie obrazów rzeczy lub świata nie dokonuje się jednorazowo. I nie dokonuje się w pojedynkę. W „Metodologii transcendentualnej” pisze Kant o dziejach czystego rozumu, na które składają się metafizyczne próby utworzenia całościowego ujęcia wszystkiego, co istnieje, i spory między zwolennikami wypracowanych w tym procesie stanowisk. Centralną rolę odgrywają tu idee i teorie filozoficzne. Kant przedstawia ich tworzenie jako wyrastające z określonej koncepcji rozumu i zwrótnie koncepcję tę kształtujące. Stanowiska powstające na bazie koncepcji, które ujmują rozum ludzki jako różniący się od doskonałego stopniem jasności i wyraźności oglądu, każą widzieć ludzki obraz rzeczy jako co najmniej potencjalnie pełny i adekwatny. W terminologii Kanta są to dogmatyzmy, które przyjmują postać realizmu transcendentualnego, wedle którego nasz obraz rzeczy jest zgodny z tym, jak się one mają naprawdę. Spór takich stanowisk prowadzi zdaniem Kanta do sceptycyzmu, czyli utraty wiary w możliwość uzyskania jakiegokolwiek rzetelnej wiedzy o świecie.

Alternatywą wobec dogmatyzmów i sceptycyzmu jest według Kanta krytycyzm oparty na koncepcji rozumu niedoskonałego, konstytuowanego przez oglądanie i myślenie. Jest to rozum rodzajowo inny od doskonałego. Jego poznanie polega na zbieraniu, porządkowaniu, konfrontowaniu danych, wnioskowaniu z nich, itd. Nie ma on pełnego i adekwatnego oglądu rzeczy, lecz musi go tworzyć. Właściwym dla niego stanowiskiem epistemologicznym może być zatem tylko jakaś postać idealizmu transcendentualnego, a więc poglądu głoszącego, że ludzki obraz świata nie musi być jego adekwatnym odzwierciedleniem ze względu na wkład

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 90 (A15, B 29).

naszych władz poznawczych w zawartość i strukturę tego obrazu. Podobnie jak to się dzieje z poznaniem rzeczy, tak i najszersze ujęcia wszystkiego, co istnieje, jakimi dysponują istoty niedoskonale rozumne, *powstają*, a nie są tylko dane.

Zarówno tworzenie wiedzy naukowej, jak i koncepcji filozoficznych nie odbywa się po prostu w umyśle jednostki, lecz ma charakter publiczny. W pierwszej *Krytyce* rozum nie jest tylko władzą czy zdolnością jednostki, jak to było w ujęciach kartezjańskich faworyzowanych przez następców i krytyków Kanta. Rozum jest również – a może przede wszystkim – rozciągniętą w czasie i publiczną praktyką wypracowywania ujęć rozumienia świata oraz sporu o najlepsze z nich. Owe wysiłki metafizyczne zwrotnie wpływają na wyobrażenia o naturze ich rozumności, jakie tworzą ci, którzy ich dokonują.

W „Metodologii transcendentnej” w *Krytyce czystego rozumu* Kant niejednokrotnie daje wyraz przekonaniu o publiczności rozumu odwołując się do – zaskakujących w dziele o metafizyce i epistemologii – metafor politycznych i prawnych. Publiczny charakter rozumu ujawnia się nie w samotnych rozmyślaniach, lecz w polemice, w której rozum ma „do czynienia nie z oceną sędziego, lecz z roszczeniami swych współobywateli”<sup>15</sup>. Elementem konstytutywnym tej praktyki jest

swoboda przedkładania swoich myśli, swych wątpliwości, których się samemu nie może rozwiązać, publicznie do oceny, nie zostając za to okrzyczanym za niespokojnego i niebezpiecznego obywatela. Tkwi to już w pierwotnym uprawnieniu ludzkiego rozumu, który nie uznaje innego sędziego prócz właśnie samego powszechnego rozumu ludzkiego, w którym każdy [człowiek] ma swój głos. A ponieważ od rozumu musi pochodzić wszelka poprawa, do jakiej jest zdolny stan człowieczy, to prawo takie jest święte i nie może być ograniczane<sup>16</sup>.

Rozum to dla Kanta przedsięwzięcie społeczne, rodzaj praktyki, której owocami są koncepcje filozoficzne i spór ich zwolenników. Nosicielem rozumu nie jest jedynie jednostka, lecz zbiorowość spierających się, dążących do wspólnych przekonań. Rozum niedoskonały bowiem „nie dopuszcza innego probierza prócz próby uzgodnienia jego twierdzeń a tym samym przede wszystkim i swobodnego i niepohamowanego współzawodnictwa”<sup>17</sup>. Z punktu widzenia uczestnika praktyki rozumu, dążenie do

<sup>15</sup> Tamże, dz. cyt. t. 2 s. 480 (A 739, B 767).

<sup>16</sup> Tamże, dz. cyt. t. 2 s. 493 (A 752, B 780) por. też t. 2 s. 163 (A 425, B 453).



przekonań, które mogą zostać uzgodnione z przekonaniem pozostałych uczestników debaty, przyjmuje postać „maksymy samozachowania rozumu”, która wykazuje jawne pokrewieństwo z Imperatywem Kategorycznym. Wymaga ona sprawdzenia, „czy wykonalne jest uczynienie z podstawy, dla której się coś przyjmuje bądź też z prawidła, które wynika z tego, co się przyjmuje, powszechnego prawa użytku własnego rozumu”<sup>18</sup>. Rozum zachowuje więc swój publiczny charakter także wtedy, gdy refleksji czy badań dokonują jednostki.

Spór ma dla Kanta właściwości oczyszczające: z błędów, stereotypów, przesądów, uproszczeń i pominięć. Głównym narzędziem tej praktyki jest krytyka, którą można uznać za „prawdziwy trybunał dla wszystkich jego sporów”<sup>19</sup>. Krytyka jest

wezwaniami skierowanym do rozumu, żeby się na nowo podjął najuczciwszego z wszelkich swych zadań, a mianowicie poznania samego siebie, i żeby ustanowił trybunał, który by go umocnił w jego sprawiedliwych wymaganiach, a natomiast mógł odrzucić wszelkie bezpodstawne uroszczenia i to nie za pomocą dowolnych rozstrzygnięć, lecz na podstawie wiecznych i niezmiennych praw<sup>20</sup>.

Kantowska wizja rozumu odbiega od jego typowego pojmowania i od standardowych interpretacji filozofii krytycznej. Dla Kanta rozum nie jest zdolnością indywiduów, która jest pełna bądź równie ograniczona w każdym z nich. Myślenia, poznawania, decydowania nie pojmuje się tu jako podlegających wiecznym czy niezależnym od samego rozumu normom poprawności. Normy myślenia i działania są wypracowywane w toku praktyki rozumu, której kluczowym elementem jest publiczna ocena „dorobku” rozumu, czyli krytyka. Odbywa się ona nie w odwołaniu do ostatecznych i obiektywnych standardów poprawności, lecz w toku badania stanowisk i odrzucania tych, które nie przetrwają krytyki. Krytyka daje negatywne pouczenie o tym, co nie nadaje się na trafny pogląd naukowy, metafizyczny czy moralny. Oddziałuje też zwrotnie: służy wypracowywaniu i doskonaleniu koncepcji rozumu. W podejściu Kanta rozum jest nierozzerwalnie powiązany z krytyką, która stanowi podstawowe narzędzie konstytuującej go publicznej praktyki.

<sup>17</sup> Tamże, dz. cyt. t. 2 s. 163 (A 425, B 453).

<sup>18</sup> I. Kant, *Was heißt sich im Denken orientieren?* [w:] *Kants gesammelte 8: 146/147*.

<sup>19</sup> *Krytyka czystego rozumu*, dz. cyt. t. 2 s. (A 751, B 779).

<sup>20</sup> Tamże, dz. cyt. t. 1 s. 10/11 (A XI/XII).

Rozum musi we wszystkich swych przedsięwzięciach sam poddać siebie krytyce i nie może przez żaden zakaz uczynić uszczerbku jej wolności, nie szkodząc sobie samemu i nie ściągając na siebie szkodliwych podejrzeń. Z uwagi na pożytek nie ma tu nic tak ważnego, nic tak świętego, co by się mogło uchylić od tego badania dokonującego kontroli i przeglądu, a nie znającego żadnych względów na autorytet osoby. Na tej wolności opiera się nawet istnienie rozumu...<sup>21</sup>.

Łącznikiem między rozumem i krytyką a oświeceniem jest wolność myślenia, a więc to, na czym najbardziej zależało krytykom Oświecenia i Kanta. Wolność stanowi też węzłową część kantowskiego pojmowania powołania człowieka. Argumentując przeciw ortodoksjom religijnym – a jego racje stosują się równie dobrze do ortodoksji prawnych, arbitralności zwyczaju, przesądu, stereotypu czy woli władcy – Kant pisze, że pozbawiają one następne pokolenia szansy „czynienia dalszych postępów w dziedzinie oświecenia”. Narzucanie każdej ortodoksji jest „zbrodnią przeciw naturze ludzkiej, której podstawowym powołaniem jest właśnie postęp w dziedzinie oświecenia”<sup>22</sup>, a więc w samodzielności myślenia. Pozbawienie człowieka szans czynienia postępów w oświeceniu jest dla Kanta pogwałceniem i podeptaniem „najświętszych praw człowieczeństwa”<sup>23</sup>.

Powołaniem człowieka jest zatem wedle Kanta postęp w samodzielności myślenia, tj. w używaniu rozumu w wolnej publicznej debacie, która ma na celu dotarcie do przekonań nie ograniczonych arbitralnym autorytetem przesądów, doktryn, osób, instytucji czy urzędów. Nieusuwalną częścią składową debaty jest krytyka wykorzystująca wszystkie dostępne racje i argumenty w celu wyeliminowania tych stanowisk, które nie przetrwają publicznego sporu, tj. nie mogą być podzielane przez wszystkich. Powołaniem człowieka jest wolność myślenia realizowana w publicznej krytyce. Stąd trącające egzaltacją zawołanie Kanta:

Wiek nasz jest właściwym wiekiem krytyki, której wszystko musi się poddać. Religia – przez swą świętość, prawodawstwo – przez swój majestat, chcą jej zazwyczaj uniknąć. Lecz budzą wtedy uzasadnione podejrzania przeciw sobie i nie mogą domagać się nieuda-

<sup>21</sup> Tamże, dz. cyt. t. 2 s. 479/480 (A 738, B 766).

<sup>22</sup> *Co to jest Oświecenie*, dz. cyt., s. 57 (8: 39).

<sup>23</sup> Tamże.

wanego uszanowania, które rozum przyznaje tylko temu, co do-  
łało wytrzymać jego wolną i publiczną próbę<sup>24</sup>.

Kantowskie powiązanie rozumu i krytyki z oświeceniem pozwala docenić specyfikę jego nowego pojmowania rozumu jako praktyki i dostrzec błąd przeciwstawiania krytycyzmu rozumowi. Ta redefinicja nie ogranicza się do zmiany perspektywy w pojmowaniu nauki czy metafizyki, ale obejmuje zapatrywania, do których należą także normy porządku moralnego i społecznego. Rozum nie jest u Kanta niezmiennym i ostatecznym źródłem pouczenia o tym, co prawdziwe, słuszne lub dobre, lecz praktyką docierania do przekonań o prawdzie, słuszności i dobru drogą publicznego sporu. Praktyka rozumu nie prowadzi do ostatecznych rozstrzygnięć, a tylko umożliwia postęp w dojrzewaniu do samodzielności w myśleniu. To dojrzewanie, czyli emancypacja jednostek i zbiorowości, jest możliwe dzięki krytycyzmowi nieodłącznemu od rozumności niedoskonałej, a nie dzięki odkryciu czy autorytetowi.

Jak każde inne dojrzewanie tak i oświecenie niesie ze sobą zagrożenia, do których należy sceptycyzm wobec standardów myślenia i działania bądź ich odrzucenie. Zagrożeniem jest też wyznawanie obiegowych wyobrażeń o poglądach filozofów i stereotypów o epokach. Oświecenie może zakończyć się porażką polegającą na pozostawaniu w stanie zależności od własnych uprzedzeń, niesprawdzonych autorytetów, czy nieprzemyślanych norm działania. Krytycyzm i wolność myślenia nie gwarantują pewności, że dana forma życia jest najlepsza. Używanie własnego rozumu w wolnej publicznej debacie jest stałym wyzwaniem dla umysłu i woli, a nie źródłem pewności i ukojenia.

Kantowska redefinicja rozumu pozwala docenić wartość krytyki i naturę wyzwania, jakim jest rozumność. Rozum i krytyka to wciąż trwający, jeden proces, w którym rewizji zostaje poddane wszystko: przekonania, decyzje, porządki społeczne, a nawet sam rozum i krytyka. Kantowska redefinicja rozumu, wiążąca racjonalność z krytyką i wolnością, pozwala też zrozumieć zmianę, jaką w kulturze i życiu społecznym zainicjowało Oświecenie. Pomimo niezauważenia redefinicji rozumu, której dokonał Kant, następcy i krytycy oświeceniowców przyjęli ją jako własną. Stali się dziedzicami filozofa, z którym, jak sądzą, walczą.

---

<sup>24</sup> *Krytyka czystego rozumu*, dz. cyt. t. I s. 10 (A XI).

**ABSTRACT****Kant's Redefinition of Reason: Criticism, Freedom, Enlightenment**

Redefinition of a concept which is well-established in a culture is a risky enterprise. One needs to say something new and revealing and to connect it to the old understanding of the concept at the same time. It is easy therefore that the novelty remains unappreciated. This is the fate of Kant's concepts of reason and critique. They are part of the modern intellectual culture but they are usually understood in the old Cartesian senses and in this way they provide a basis for criticisms of Kant's philosophy and the "Enlightenment project". It is argued in the paper that Kant talked about reason and critique as constituents of a public practice in which finite beings question and correct established views and social institutions. This practice relies on freedom of speech which establishes a very close link between reason and critique. On Kant's view, reason and critique are inseparable in that they are a public practice of free debate of a plurality of finite beings. This account of reason and critique are parts of Kant's more comprehensive view in which enlightenment is seen as a project of liberation and modernization of society and state.

ELŻBIETA WINIECKA

Poznań

## DYSTANS - FIGURA NOWOCZESNOŚCI

### 1. Próby definicji

Dystans jest jednym z tych pojęć, którym w nowoczesnej kulturze zyskały rangę „antropologicznego powszechnika”<sup>1</sup>. Z jednej strony świadczy to o niezwyklej popularności kategorii, która, przez lata obecna w językach humanistyki, obsługiwała rozległy obszar filozofii, antropologii i teorii literatury. Z drugiej jednak strony - z racji swej niekonkretności i wieloznaczności - kategoria ta traci swą użyteczność jako narzędzie opisu.

Wiek dwudziesty zyskał miano „stulecia oka”<sup>2</sup>, zaś kultura zachodnia - kultury wzrokocentrycznej. Wzrok stanowi narzędzie rozumu: analizuje, hierarchizuje, porządkuje, dystansuje i uprzedmiotawia, nadzoruje i ujarzma<sup>3</sup>. Racjonalizuje to, co widzia(l)ne. Dlatego dystans niechętnie jest dzisiaj traktowany jako kategoria opisowa. Dużo częściej zastępowany jest opozycyjnymi wobec niego pojęciami takimi jak: doświadczenie, cielesność, zaangażowanie i empatia, które zasypują powstałą w filozofii refleksyjnej przepaść między poznającym podmiotem i przedmiotem jego poznania. Ponowoczesność przynosi bowiem postulat zmiany paradygmatu epistemologicznego. Te dwa paradygmaty tak charakteryzuje Erazm Kuźma:

---

<sup>1</sup> Określenie to zapożyczam od Anny Lebkowskiej, która posłużyła się nim, wskazując na zjawisko uniwersalizacji wielu kulturowych kategorii takich jak: empatia, narracja, tożsamość, samorealizacja. Por.: A. Lebkowska, *Kategoria empatii we współczesnym dyskursie literaturoznawczym*, w: tejże, *Empatia. O literackich narracjach przetomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 189.

<sup>2</sup> Por. R. Cieślak, *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, w: *Między słowem a ciałem*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001, s. 71-79.

<sup>3</sup> Por.: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komentant, Warszawa 1998.

Jeden - grecki, zachodni, mający swe źródło w Platonie - na pierwszym miejscu stawia oko, widzenie, obraz, postęp, poznanie. Drugi - judejski, orientalny, zaczynający się w Biblii - na pierwszym miejscu stawia język, tekst, mówienie, etykę. Dziś zwycięża ten drugi<sup>4</sup>.

Nie można jednak zapomnieć o tym, że dystans stanowi też podłoże jednej z najbardziej popularnych dziś figur: ironii, która niweczy tradycyjnie rozumianą kategorię podmiotu jako tożsamości i samoobecności. Nie bez powodu w literaturoznawczych dyskursach nowoczesności pojęcie ironicznego dystansu - obok wzniosłości, nostalgii i melancholii (kategorii również konotujących estetyczny i poznawczy dystans, swoisty dla doświadczenia modernistycznego braku, utraty i obcości) - jest jednym z najczęściej powtarzających się sformułowań charakteryzujących nowoczesną, a zwłaszcza ponowoczesną podmiotowość<sup>5</sup>.

Dystans zazwyczaj wiąże się z takimi cechami, jak: analityczność, refleksyjność, usytuowanie w pozycji obserwatora a nie uczestnika. Wszystkie wymienione cechy wskazują na krytycyzm jako główny wyróżnik samoświadomego podmiotu. Nie bez powodu Krzysztof Kłosiński we wstępie do *Mitologii* Rolanda Barthesa odwołał się do kategorii sarkazmu jako figury łowcy mitów, który zawsze „źle mieszka” i który, polując na rozpowszechnione w społeczeństwie mity, zawsze znajduje się poza nim: na zewnątrz wspólnoty, której mityczne milczenie obnaża i demonstruje<sup>6</sup>. Formuła „złego mieszkania” po latach została przez Barthesa jeszcze bardziej zradikalizowana. Odwołał się on do użytego przez Platona w odniesieniu do Sokratesa sformułowania. Filozof mówi o Sokrate-

<sup>4</sup> E. Kuźma, *Język - stwórca rzeczy*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wystouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 15.

<sup>5</sup> Przypomnijmy tylko, że dystans ironisty, czy - za Rortym - ironistki, to dziś nie tylko sokratejska zdolność do wątpienia i samokwestionowania, lecz świadectwo głębokiego kryzysu tradycyjnych zachodnioeuropejskich wartości prawdy, rozumu i sensu (Por.: R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, wyd. 2, Warszawa 2009). Ironiczność to z kolei cecha języka jako retorycznej maszyny produkującej figury, która sama urosła do rangi jednej z najbardziej charakterystycznych figur, w ujęciu Paula de Mana będącej „tropem tropów”. (P. De Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 7-38). O współczesnym statusie retoryki i jej ponowoczesnej postaci - retoryczności - pisze Michał Rusinek w książce *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.

<sup>6</sup> K. Kłosiński, *Sarkazmy*, [w:] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Warszawa 2008.

sie jako *atopos* - co przetłumaczyć można jako: ten, który nie może sobie znaleźć miejsca. Atopia nie jest tu jednak synonimem ironii jako intelektualnej postawy: atopia łączy w sobie ironię (lub, jak chce Kłosiński, jej pogłębioną odmianę, sarkazm) z tej postawy konsekwencjami, czyli niezamieszkaniem, wyobcowaniem, dystansem i, przede wszystkim, właśnie krytycyzmem. Co więcej - Barthes traktuje atopię jako figurę podmiotu<sup>7</sup>.

Mimo swej popularności, dystans wciąż pozostaje kategorią abstrakcyjną i wieloznaczną, a jej sens uwypukla się w zestawieniu z określeniem antynomicznym. A zatem może on być przeciwieństwem bliskości, tożsamości, zadomowienia, harmonii, empatii, bezpośredniości, kontemplacji, epifanii, a także szczerości, spontaniczności i zaangażowania. Taką charakterystyką sugeruje jednak wyłącznie negatywny wydźwięk kategorii, jak gdyby scalała ona sens określeń, takich jak: alienacja, wyobcowanie, oddalenie, izolacja, wykorzenie, obcość, inność, nietożsamość. Tymczasem, po pierwsze, wymienione tu pojęcia odsyłają do zjawisk bardzo różnych, każą przywołać rozmaite konteksty filozoficzne, inaczej także osadzają problem podmiotu wśród problemów dwudziestowiecznej refleksji filozoficznej, estetycznej i teoretycznej. Po drugie zaś sugerują, że dystans stanowi człon binarnej opozycji, która porządkuje i hierarchizuje struktury poznawcze. Chciałabym więc pokazać, że dystans jest pojęciem dużo bardziej złożonym i nieoczywistym, a jego ranga jako jednej z kluczowych kategorii kultury także współcześnie jest nie do zakwestionowania.

Dystans można rozpatrywać na dwóch zasadniczych płaszczyznach, które jednak nie są nierozłączne: raczej nachodzą na siebie i współprzenikają. Jeden to poziom egzystencjalny - ten, na którym człowiek nowoczesny odczuwa zasadniczą nietożsamość, niewspółmierność porządków własnego istnienia i świadomości, drugi to poziom komunikacji, gdzie mamy do czynienia ze zjawiskiem niesymetryczności porządków przeżywania i wyrażania. To tu pojawia się problem reprezentacji, relacji między znakiem i jego odniesieniem - czyli zagadnienia dotyczące problematyki medium i estetyki. Pierwszy aspekt ma zatem charakter filozoficzny, towarzyszy narodzinom nowoczesnej podmiotowości refleksyjnej i pogłę-

<sup>7</sup> O atopii jako figurze postmodernistycznej kondycji podmiotu pisze Adam Dziadek [w:] *Atopia - stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 237-243. Badacz łączy atopię z alienacją, nazywa ją nie-miejscem spokrewnionym z Derridańską różnią, niemożnością usytuowania, uobecnienia. W sensie etycznym atopia to ostentacyjny protest przeciwko restrykcyjnym wpływom wszechobecnej masowej kultury, wobec której intelektualista dystansuje się wybierając nieusytuowanie.

biającemu się jej kryzysowi, który doprowadził do śmierci podmiotu jako racjonalnej instancji poznawczej, drugi aspekt wiąże się z uświadomieniem sobie rozłączności porządku słów i rzeczy, co, jak pokazuje Michel Foucault<sup>8</sup>, a potwierdzają filozofowie i literaturoznawcy, przypadło na drugą połowę XVIII wieku<sup>9</sup>. Nowoczesna refleksja nad podmiotem przebiega pod znakiem wyobcowującej roli języka jako medium, który nie tyle już wyraża to, co istnieje, co stwarza nowe jakości, nadając kształt istnieniu zarówno rzeczy, jak i człowieka.

Przede wszystkim dystans stanowi zatem problem antropologii kulturowej (jeszcze dla Kartezjusza był problemem antropologii filozoficznej) – dotyczy usytuowania człowieka w świecie (w bycie) oraz tego, co stanowi o specyfice sposobu jego kontaktu ze światem: a jest nim zapośredniczenie przez media komunikacyjne oraz przez ciało, które stanowi medium najpierwotniejsze<sup>10</sup>. Problem komunikacji jest również problemem konstrukcji podmiotu, człowiek bowiem z jednej strony jest istotą społeczną, a jego istnienie w kulturze ma charakter relacyjny, z drugiej zaś jest istotą refleksyjną, poddającą swój sposób istnienia bezustannym sprawdzieniom i próbom. Pytanie o podmiot jest pytaniem o kulturę i odwrotnie: nie sposób charakteryzować kultury, nie wskazując miejsca i rangi w niej podmiotu.

Etymologicznie dys-tans przypomina o wielokrotnie opisywanym przez filozofów roz-dzieleniu, rozziwie wewnątrz tożsamości, która przybiera postać chiazmu. Przedrostek di- (de-) – wskazuje na rozciąganie, rozrywanie, rozdwojenie. To relacja wewnętrzna, zależność oparta na niezgodzie, negacji, samokwestionowaniu; dis- to zaprzeczenie wskazujące na odwrotność, obcość w sercu tożsamości, jak w dysharmonii, dysgrafii, dysleksji, dysfunkcji.

<sup>8</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2005.

<sup>9</sup> Por.; George Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przekł. O. i Wojciech Kubińscy, Kraków 2000.

<sup>10</sup> W pragmatycznym ujęciu Richarda Shustermana świadomość ciała jest jednym z fundamentalnych wymiarów doświadczania siebie i świata. Ciało jest ośrodkiem twórczej autokreacji, a także centrum zmysłowo-estetycznego wartościowania. Świadomość ciała pozwala lepiej zrozumieć jego rolę jako warunku i składowej czynności intelektualnych. W ten sposób Shusterman kwestionuje dualizm środków (ciało jako narzędzie) i celu, zauważając, że ciało jest istotną częścią doświadczenia intelektualnego. (R. Shusterman, *Performing Life*, Ithaka 2000.) Zagadnieniom „myślenia poprzez ciało” poświęcona jest książka Shustermana, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010.



Śledząc etymologię słowa warto też zauważyć, że łacińskie *dis-tinctio* to odróżnienie, różnica, zaś *disto* znaczy: stać w oddali, być oddalonym, różnić się. To ostatnie znaczenie przypomina o podstawowym, proksemicznym wymiarze dystansu; o tym, że dystans nazywa podstawowy sposób naszego organizowania przestrzeni: na bycie w świecie, które zawsze ma charakter relacji, nietożsamości, różnicy. Relacja ja-świat, ja-zewnątrzność rozpatrywana jest w kategoriach niepoznawalnej i niedostępnej inności. Ta nieosiągalność, nieuchwytność i niedostępność tego, co inne, częstokroć staje się jednym z charakterystycznych wyznaczników poetyckiej świadomości. Nasze bytowanie w świecie jest wchodzeniem w dialog, współcześnie często przybierający postać aporii: wewnętrznej sprzeczności, nieuzgadnialności stanowisk, obcości i niedostosowania, choć zwolennicy podejścia dialogiczno-hermeneutycznego skłonni są mówić o epifanijnym utożsamieniu, wiążącym się z empatią jako postawą poznawczą chroniącą obcość innego. Tę wewnętrzną niezgodność wykorzystał Jacques Derrida tworząc neologizm *differánce*, tłumaczony jako różnia, różnicowość. Słowo to ma wskazywać na nieusuwalność tego, co różnicuje, opóźnia, odwleka obecność; na to, że różnia zawsze jest już wcześniej - jako nieusuwalna szczelina w konstrukcji sensów, zaburzająca jasną i jednoznaczną strukturę samoobecności.

## 2. Podmiot się dystansuje

Koncepcja myślenia jako postawy sprzecznej ze zwykłym życiem nie jest nowa. Hannah Arendt wprost mówi, że myślenie przeszkadza codziennej działalności, podobnie jak ta przeszkadza myśleniu. I przypomina, że świadom tej rozłączności dwóch porządków Arystoteles wprowadził definicję *bios theoreticos* jako *bios xenikos*, czyli jako życie cudzoziemca, wyobcowanego z przestrzeni praktycznych i społecznych więzi. Arystoteles w pełni zdał sobie sprawę, że naturalnym stanem myślenia jest bezdomność, ponieważ, tłumaczy filozofka: „Myślące ego, przebywające wśród uniwersaliów, wśród niewidzialnych istot, jest mówiąc dokładnie, nigdzie”<sup>11</sup>. Dystans tak definiowany jest warunkiem i wytworem świadomości. Nie jest zatem wynalazkiem nowoczesności: jego początki wiążą się z narodzinami greckiej filozofii, wytyczonymi przez Sokratesa i Platona. Arystoteles tę właściwą filozofom bezdomność uznał za ich największy przywilej: przebywanie w owym „nigdzie” myślenia daje im niezależność, związaną z zajmowaniem się nie rzeczami danymi zmysłem,

<sup>11</sup> H. Arendt, *Gdzie przebywamy, gdy myślimy?*, [w:] tejże, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, przedmową opatrzył M. Król, Warszawa 2002, s. 264.

lecz z uniwersaliami, które nie mają związku z codziennym, praktycznym działaniem i przebywaniem w świecie rzeczy. Kontynuację tego myślenia znajdujemy jeszcze u Kartezjusza, wątpiącego w realność świata i wierzącego w możliwość doskonałego poznania, jakie dokonuje się w obrębie uwolnionego od złudzeń zmysłów Cogito.

Zdolność do samokwestionowania stanowiła więc od zawsze (a przynajmniej, co wynika ze świadectw Platona, od czasu Sokratesa) cechą konstytutywną europejskiej kultury. To odróżnia ją od innych kultur. Sceptycyzm, cechujący śródziemnomorską kulturę, przybiera jednak dzisiaj kształt dużo bardziej radykalny: jest bowiem samokwestionowaniem fundamentów własnej tożsamości, rodzajem działania, które wymyka się logice metakrytyki – ma charakter subwersywny, transgresyjny i retoryczny. Rozgrywa się poza tym, co rozumne, możliwe do pomyślenia i wyartykułowania w języku filozofii.

Po pierwsze zatem – to dystans kultury do własnych podstaw: przede wszystkim do podmiotu jako sensotwórczego centrum. Tradycyjna substancjalistyczna i przedmiotowa wizja bytu w ramach obiektywno-naukowego poznania została najwcześniej przekroczona przez Schellinga, Schopenhauera i Bergsona, którzy odwołali się do kategorii doświadczenia i pozaracjonalnych kategorii emocji i intuicji. Potem kolejno Feuerbach, Kierkegaard, Marks, Nietzsche i Freud osłabiali pozycję refleksyjnego modelu świadomości, pokazując, że człowiek nie jest istotą racjonalną, samoświadomą i samoprzejrzystą.

Po drugie – to nieusuwalny dystans podmiotu odkrywany w sobie: jest on doświadczeniem pierwotnego braku oraz utraty. Jeden ze sposobów opisanego braku proponuje psychoanaliza. Dokonując podziału na rzeczywistość symboliczną i to, co realne, a co wymyka się symbolizacji, próbuje pokazać, że to, co opiera się wyrażeniu w porządku znaków (głęboka trauma lub nieosiągalna rozkosz), staje się niemożliwością zapisu, próżnią, brakiem, pustką, niewyraźnością. Z definicji nie posiada swej pozytywnej jakości w porządku symbolicznym, nie może też być przedstawione poprzez prostą negację. A zatem to, co wyparte (doświadczenie budzące lęk i grozę lub pragnienie rozkoszy), może ujawnić się porządku symbolicznym tylko jako zniekształcona materializacja, jako to, co Freud nazywa niesamowitym [*Das Unheimliche*], a Lacan obiektem »a« (wzniosłym obiektem pragnienia).

Jednostkowe istnienie wymyka się więc świadomości: jest tym, co wobec niej heterogeniczne. Autorefleksja okazuje się fikcją, a jej warunkiem jest odniesienie się do popędowych, czyli prerefleksyjnych dążeń człowieka. Freud pokazał, że to, co dla Kartezjusza stanowiło „trwały

grunt pewności”, jest grą urojeń, za którymi skrywa się pragnienie. Psychoanaliza to zatem rodzaj antyfenomenologii: wyjaśnianie zaczyna od redukcji świadomości (zamiast, jak ma to miejsce w fenomenologii: do świadomości). Świadomość zawsze jest oddzielona od własnego sensu przez przeszkodę, o której nie wie, a która wywiera na nią przemożny wpływ. To, co Kartezjusz uznawał za punkt wyjścia: świadomość, dla Freuda stanowiło zadanie i cel. Zamiast o stabilnej konstrukcji jaźni, Freud mówił o procesie uświadamiania, demaskując iluzoryczność pierwotnego aktu myśle-jestem. *Cogito* ustanawia siebie jako rozbite i okaleczone - nie należące już do siebie i rozumiejące swą pierwotną prawdę jako nieadekwatność, ułudę i zakłamanie „świadomości bezpośredniej”. Freud, pokazując na drodze świadomości przeszkody, wskazuje tym samym, że kartezjańskie *Cogito* to akt abstrakcyjny i pusty; że podmiotowa egzystencja osadzona jest na nieświadomionych pragnieniach i popędach, które odwracają relację myśle-jestem, pokazując wtórność aktu refleksji i woli wobec aktu istnienia osadzonego na pragnieniu. W psychoanalizie dokonuje się zatem znaczące przemieszczenie problemu dystansu - z relacji poznawczej między podmiotem i światem w obręb samego podmiotu, którego archeologia polega na żmudnym odśłanianiu tego, co skryte, ale co nigdy nie doprowadzi do ustanowienia samoprzejrzystego podmiotu.

Jednocześnie na początku XX wieku Ferdinand de Saussure sformułował językoznawcze tezy na temat systemowości języka, które zwięzają - dochodzące do głosu co najmniej od XVIII wieku - poczucie jego arbitralności; nieprzyleganie słów do świata rzeczy, ani - tym bardziej - do doświadczeń świadomości, która pod presją alienujących sił społecznych, popędowych oraz reguł obcego indywidualnemu doświadczeniu siebie języka, czuje się coraz bardziej wyobcowana.

Strukturalizm, eksponując samodzielność języka jako systemu znaków, doprowadził poczucie izolacji podmiotu do apogeum. W teorii strukturalistów był on wytworem wewnętrznych relacji języka, zewnętrznym wobec jego znaczeń: „Język nie jest funkcją osoby mówiącej, jest on wytworem, który jednostka biernie przyjmuje” - czytamy w *Kursie językoznawstwa ogólnego* Ferdynanda de Saussure’a<sup>12</sup>.

Ten filozoficzno-kulturowy kryzys podstaw przyniósł w dwudziestowiecznej filozofii dwa typy reakcji<sup>13</sup>. Z jednej strony pojawił się szeroki

<sup>12</sup> Cyt. za: Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 215.

<sup>13</sup> W tym i kolejnym akapicie korzystam z ustaleń Pawła Pieniażka, zawartych w jego książce *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Wrocław 2009.

i różnorodny nurt refleksji humanistyczno-antropologicznej, do którego zaliczyć można fenomenologię, filozofię egzystencjalistyczną i – wywodzącą się z marksizmu – historycystyczną, w którym człowiek traktowany jest jako podstawa i zasada rzeczywistości, a podmiot humanistyczny broniący jest jako najwyższa wartość naszej kultury.

Z drugiej strony na gruncie krytyki podmiotu, zainicjowanej przez Fryderyka Nietzschego, powstał również różnorodny nurt, który dał początek szerokiemu i bardzo różnorodnemu zjawisku filozofii antyrefleksyjnej, tj. poddającej krytyce tradycyjny podmiot oraz oparte na metafizycznych założeniach kategorii strukturujące myśl zachodnią. Nurt ten, nazwany przez Pawła Pieniążka filozofią bliskości, często określany też mianem filozofii inności, zbiera cztery prądy myśli. Pierwszy z nich ma charakter religijno-egzystencjalny i reprezentowany jest przede wszystkim przez Jaspersa i Kierkegaarda. Przygodność ludzkiej egzystencji przeciwstawiona jest tutaj niepoznawalnemu absolutowi, w przeżyciu wiary i prerefleksyjnych wyborach egzystencjalnych nadającym sens istnieniu. Kolejna z postaw, postulująca powrót do preracjonalnego związku człowieka z naturą, wiąże się z krytyką oświeceniowego rozumu dokonaną przez Adorno i Horkheimera. Patronem trzeciego typu postawy antyrefleksyjnej jest Heidegger, wskazujący na problem zapominania o byciu, które w jednostkowej egzystencji Dasein uobecnia się i odsłania, a zarazem skrywa i wycofuje, pozostając niepochwytą, utraconą w procesie wielowiekowego myślenia przedstawieniowego, prawdą. I wreszcie w czwartym, rozległym i wewnętrznie bardzo zróżnicowanym prądzie, nazywanym filozofią transgresji, byt traktowany jest jako Niemożliwe, Nieprzedstawialne i Nieosiągalne Inne, dane jedynie w niekończącym się ruchu samoprzekraczania podmiotu, którym powoduje impuls pragnienia wolności i jedności z bytem. Do filozofów transgresji zaliczani są zarówno Bataille, Blanchot, Klossowski, jak i poststrukturaliści: Foucault, Derrida, Deleuze'a, a także Lévinas jako autor koncepcji *il y a*. Ten ostatni uważany jest zresztą za filozofa, który „zhumanizował” poststrukturalizm.

Biorąc pod uwagę wszystkie wskazane tu uwikłania jednostki w wielorakie relacje, trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że widzimy świat zawsze z perspektywy uczestnika a nie niezaangażowanego obserwatora. Nie będąc już dziś prostym wątpliwym jaźni refleksyjnej, lecz rodzajem doświadczenia towarzyszącego świadomemu życiu, dystans pozostaje ważnym składnikiem doświadczenia późnej nowoczesności. Nowoczesny podmiot bowiem „ma świadomość”, że nie może ani osiągnąć prostego dystansu wobec świata, którego część stanowi, ani

nie może się w przeżywanie tego świata zaangażować w pełni - bezpośrednio i autentycznie.

Nowoczesność niesie więc ze sobą nowy rodzaj doświadczenia, którego składową jest dystans w rozumieniu dalekim od epistemologicznej opozycji podmiot-przedmiot. Jest to doświadczenie przemieszczone, przemienione i rozwarstwione, będące efektem skomplikowanych, wieloaspektowych i wewnętrznie sprzecznych zmian, zachodzących zarówno w postrzeganiu rzeczywistości jako nie tylko niepoznawalnej, ale też często-kroć nieosiągalnej, jak i - przede wszystkim - w pojmowaniu siebie jako bytu, który dla siebie samego jest kimś obcym i niezrozumiałym, uwikłanym w wielorakie relacje wewnętrzne i zewnętrzne, uniemożliwiające samorozumienie. Nowoczesny podmiot wie lub przeczuwa, że świat nie jest mu bezpośrednio dany, lecz dostępny jedynie poprzez zapośredniczenia (ciało, język, pismo, media obrazowe, ale też pojęcia, stereotypy poznawcze i kulturowe oraz normy moralne i społeczne, dane mu na etapie przedrozumienia). Skazany jest na męczące i/lub twórcze zawieszenie w zmediatyzowanej przestrzeni pomiędzy niedostępnym światem zewnętrznym oraz równie niedostępnym stanem wiedzy o sobie, sama bowiem kategoria jaźni i tożsamości uwikłana jest w media: stanowi ich produkt, na który i tak nigdy się nie godzimy. W związku z tym swoją własną tożsamość traktuje jako wyzwanie, projekt, który z natury jest projektem poetyckim: to znaczy takim, który musi być przedmiotem (auto)interpretacji.

### 3. Pierwotność zapośredniczenia

Nowoczesne spory wokół tradycji kartezjańsko-husserlowskiej zwięźle podsumowuje Giorgio Colli: „Gdzie zaczyna się świadomość, tam kończy się bezpośredniość”<sup>14</sup>. Dystans to zatem nie tylko przeciwieństwo zaangażowania jako postawy emocjonalnej, społecznej, etycznej, ale też antyteza bezpośredniości, czyli zapośredniczenie. Kolejne media wytwarzają dystans między człowiekiem a światem, następnie zaś go wypełniają, dając wrażenie bezpośredniości. W momencie pojawienia się nowych mediów, stare media stają się przezroczyście. Poucza nas o tym przykład sporu o pismo, którego pojawienie się nie tylko wytworzyło zachodnią *epistémé*: zmieniło sposób komunikowania, ukonstytuowało zdystansowany podmiot krytyczny, ale też sprawiło, że mowa zaczęła być postrzegana jako uobecnienie<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> G. Colli, *Filozofia ekspresji*, przekł. H. Buczyńska-Garewicz, Kraków 2005, s. 104.

<sup>15</sup> O kulturotwórczej i dystansującej roli pisma patrz: J. W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Japola, Lublin 1992;

Zagadnienie dystansu wiąże się zatem z problemami mediacyjności – jako zawsze obecnego zapośredniczenia, konstytuującego sposób bycia człowieka w świecie – oraz reprezentacji – jako tego, co ma na celu zastąpienie i u-obecnienie tego, co nieobecne. Znak może uobecniać rzeczywistość, może też ją u(nie)uobecniać, zastępować sobą, zastępować, tworząc własny, alternatywny wobec rzeczy, świat<sup>16</sup>.

I tradycja kartezjańska, i, kontynuująca jej założenia, fenomenologia umieszczały przedmiot poznania po stronie samoobecności, jako „źródłowo dane” (Husserl) i oczywiście samo przez się. Wiara w możliwość dotarcia do doskonałego początku, na którym swoją koncepcję fenomenologicznej redukcji oparł Husserl, została ostatecznie zakwestionowana przez hermeneutykę i semiotykę, które tradycji kartezjańskiej przeciwstawiły ideę interpretacji, to znaczy: mediacji. Zarówno w epistemologii hermeneutycznej, jak i semiotycznej żaden przedmiot nie jest dany bezpośrednio, zawsze jest zapośredniczony przez znak, a proces rozumienia oparty jest na założeniach wstępnych. Myślenie to bowiem nieustanna kontynuacja, która, według Charlesa Peirce’a ma charakter linearny, zaś według Heideggera, kolisty<sup>17</sup>. Popularna w nowoczesności figura koła jako struktury rozumienia, zaczerpnięta przez Heideggera od Schleiermachera, doskonale oddaje czasową (historyczną) naturę interpretacji. Jest ono „dialektyczną jednością wybiegania wstecz i w przód, stosownie do tego podstawą przyszłości jest to-co-było, a przeszłość uzależniona jest od projektowania”<sup>18</sup>. W tym sensie interpretacja jest sposobem naszego istnienia w świecie: interpretujemy już zawsze w ramach nieświadomie przyjętych założeń oraz światopoglądu, na gruncie którego stoimy.

---

E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, wstęp i przeł. P. Majewski, Warszawa 2006; M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008; T. Szukdlarek w: *Media: szkice z filozofii i pedagogiki dystansu* (1999), wyd. 2, popr. Kraków 2009.

<sup>16</sup> O tych dwóch modelach literackiej reprezentacji pisze Michał Paweł Markowski w książce *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

<sup>17</sup> O dwóch typach rozumienia jako interpretacji: Heideggerowskiej i Peirce’owskiej patrz: H. Buczyńska-Garewicz *Znak i interpretacja. Semiotyka Peirce’a i hermeneutyka Heideggera*, [w:] tejsze, *Rozum szukający i błądzący. Eseje o filozofii i filozofach*, Toruń 2007.

<sup>18</sup> H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 279.

Radykalny sceptycyzm poznawczy, wywodzący się z Nietzscheńskiej krytyki prawdy, to skrajny biegun przejawiania się dystansu. Towarzyszy mu poczucie wewnętrznej nietożsamości rozdzierające każde stwierdzenie w ramach własnych przekonań. Chodzi o poczucie obcości wewnątrz języka, o jego rzucającą cień na każde sformułowanie retoryczność, która, będąc doświadczeniem właściwym poststrukturalizmowi, uniemożliwia wyjście poza samą siebie<sup>19</sup>; o to, co najpierw Wittgenstein, a potem, dużo dobitniej, Derrida, Foucault, de Man, czynią centralnym doświadczeniem dwudziestego wieku. Każdy opis, każde stwierdzenie, wytwarza dystans w języku, w którym on się dokonuje. W sercu tożsamości jest, mówiąc po Derridiańsku, różnia. W obrębie języka mogą być wytwarzane efekty realności, nigdy jednak nie dotyk, sens i obecność. Pisząc z wnętrza dystansu zmuszeni jesteśmy traktować go jednocześnie jako przedmiot opisu i narzędzie, którym posługujemy się, by móc go w ogóle wyartykułować.

Na tym polega ponowoczesna ironia, która stała się współcześnie najbardziej znaną figurą dystansu. Trzeba jednak pamiętać, że wątplenie i dystans wypracowany przez Husserla, a za nim przez całą fenomenologię, są czymś z gruntu odmiennym: przynależą do porządku myślenia, mają wartość analityczno-odkrywczą, natomiast wątplenie i dystans leżące u podłoża ironii mają wartość dyskursywną: przynależą sposobowi mówienia. Pierwsze fundują pytania natury metafizycznej, drugie mają charakter retoryczny. „Myślenie ironiczne”, oglądane z perspektywy zachodniej filozofii ufundowanej na tożsamości i obecności sensu, okazuje się zatem sformułowaniem wewnętrznie sprzecznym, ponieważ ironia sama jako figura retoryczna czyni niejednoznaczną każdą przynależną metafizyce kategorię, będąc sposobem na rozsadzenie filozoficznych struktur<sup>20</sup>. Sięgając do znanego rozróżnienia, rzecz by można, że myślenie to domena *homo seriusus* - reprezentującego dyskurs filozoficzny, naukowy, poznawczy, ale też fundamentalistyczny, bo oparty na mocnym zało-

<sup>19</sup> M. Rusinek, dz. cyt., s. 263.

<sup>20</sup> Z tego powodu Rorty przeciwstawił ironistkę metafizykowi. Por. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*. Z kolei inny znany antyfundamentalista i neopragmatysta, Stanley Fish, powołując się na definicję teoretyka retoryki Richarda Lanhama, zaproponował swoją definicję *homo rhetoricus* i *homo seriusus*. Pojęcia te z grubsza odpowiadają typologii Rorty'ego. (S. Fish, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric and the Practise of Theory In Literary and Legal Studies*, Durham 1989). Opozycja retoryka - filozofia ma swe korzenie w Platońskim Gorgiaszu. Szczegółową charakterystykę patrz; M. Rusinek, *Filozoficzność*, [w:] tegoż, *Między retoryką a retorycznością*, s. 211-258.

zeniu o możliwości dokonywania jednoznacznych rozróżnień i definicji. Tymczasem ironia, pojmowana jako figura retoryczności, de Manowski „trop tropów”, będąc figurą uświadomionej stronniczości<sup>21</sup>, jest cechą świadomości krytycznej, która nieustannie podważa własne konstatacje, zdając sobie sprawę z nieuchronnej performatywności języka.

#### 4. Pisanie jako (samo)dystansowanie

Dystans jest warunkiem zarówno krytycznego myślenia, jak i literatury, która wyrosła z właściwego władzy Cogito gestu wyodrębnienia przedmiotu opisu i oddzielenia się od niego przestrzenią białej kartki. Nie sposób określić własnej pozycji i zamknąć jej w znaku lub geście, by dać wyraz zgodności z samym sobą; nie sposób wynaleźć sposób ekspresji – językowej lub jakiegokolwiek innej – który pozwoliłby wyrazić się jednostkowości zamkniętej we własnej immanencji. A pisanie tę niemożliwość podtrzymuje. Dlatego właśnie biała kartka stała się w naszej kulturze, ukształtowanej przez ekonomię piśmienną, miejscem, w którym podmiot dystansuje się wobec rzeczywistości, zaś czynność pisania stała się „gestem kartezyjańskim”, wprowadzającym – jak pokazuje Michel de Certeau –

wycięcie, za pomocą którego ustanowione zostaje, wraz z miejscem dla pisma, panowanie (oraz izolacja) podmiotu nad przedmiotem. Wobec białej kartki każde dziecko już jest wprowadzone w sytuację przemysłowca, urbanisty czy też kartezyjańskiego filozofa – to jest w sytuację polegającą na organizowaniu przestrzeni, przestrzeni własnej i odrębnej, gdzie stosować mu przyjdzie własną wolę<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Jeśli nowoczesny badacz esencjalista był człowiekiem poważnym, *homo seriosus*, nie dostrzegającym retorycznego wymiaru języka swego opisu, to badacz ponowoczesny – przeciwnie. Jako *homo rhetoricus*, człowiek retoryczny, nieustannie zdaje sobie sprawę z interpretacyjnego, przygodnego charakteru swych poczynań. Jednak, jak słusznie zauważył Michał Rusinek, „Moment retorycznej świadomości nieuchronnie prowadzić musi do podważenia teorii, [...] gdyż retoryczność uniemożliwia wyjście poza siebie”. (M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003, s. 263.) Dlatego też, aby móc cokolwiek powiedzieć o przedmiocie, trzeba zapomnieć o retoryczności wypowiedzi. Jednocześnie retoryczność jest tym, co nieustannie podważa mowę rozumu, filozofii, nauki, dlatego dyskurs, raz uświadomiwszy sobie ten fakt, bez przerwy oscyluje pomiędzy tą świadomością a zapominaniem o niej.

<sup>22</sup> M. de Certeau, *Ekonomia piśmienna*, s. 606.



Jednocześnie panowaniu racjonalnego, władczego *Cogito*, towarzyszą – sygnalizowane już w *Wyznaniach* Jana Jakuba Rousseau – kategorie: przeszkody, pragnienia, braku i tęsknoty za czymś, co nieokreślone, sugerując wyjściowy stan utraty, stawiającej nowoczesny podmiot poza porządkiem przeżywania; w perspektywie refleksyjności. Ten moment wewnętrznego pęknięcia ostatecznie nastąpił w okresie romantyzmu. Wówczas właśnie wytworzył się refleksyjny dystans<sup>23</sup>, który rozpostarł przepaść między człowiekiem i naturą, wzmacniany dodatkowo przez narastające poczucie obcości języka. Dopiero jednak zmiany na przełomie wieku XIX i XX spowodowały pojawienie się zupełnie innej duchowej i językowej formacji współczesności. Jej skrajny, antypodmiotowy biegun, wiążący się z działalnością poststrukturalistów takich jak Michel Foucault, Roland Barthes czy Jacques Derrida, opiera się na pozornie tym samym, zupełnie inaczej jednak zinterpretowanym, geście pisania. Wcześniej traktowany jako elementarny wyraz poznawczej władzy podmiotu, teraz staje się świadectwem obezwładniającej podmiotową wolę siły języka, którego działanie pojmowane jest jako akt wykraczania poza metafizyczny horyzont obecności:

proste doświadczenie, polegające na wzięciu pióra i na pisaniu, podejmowane tak długo, póki pozostaje w obrębie słowa, wytwarza (oznacza to również: wyzwala, rozbudza, zwalnia ze słowa i trzyma za słowo) dystans, który nie należy ani do świata, ani do nieświadomości, ani do spojrzenia, ani do wnętrza – dystans, któremu nie ma początku, który w czystej postaci ukazuje szachownicę atramentowych linii i płataninę ulic, miasto rodzące się i istniejące od dawna<sup>24</sup>.

Między gestem pisania racjonalnego *Cogito*, dystansującego się wobec przedmiotu swego opisu, a transgresyjnym pismem jako *Œcriture*, wytwarzającym swój własny bezkresny dystans, rozpościera się historia nowoczesnego podmiotu.

<sup>23</sup> Michał Warchał zauważa: „To w romantyzmie dokonuje się przejście od przednowożytnego świata, w którym maska była nieodróżnialna od twarzy, do świata refleksyjnego. To nowoczesność wprowadza 'refleksyjny dystans'”. (M. Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 261.)

<sup>24</sup> M. Foucault, *Dystans, aspekt, źródło*, przeł. T. Komendant, [w:] *Szaleństwo i literatura*, s. 90.

Erazm Kuźma, powołując się na wędrowkę cytatu będącego trawestacją z Heideggera: *Welt ist nie, sonder welted* (*Świat nie istnieje, lecz się tworzy*) przez teksty poetów i badaczy: Przybosia, Karpowicza, Trznadla, Corteza, zauważył: „W każdym użyciu znaczy on co innego, odwraca swoje znaczenie”. W ten sposób ogólna zasada nieobecności źródła znajduje swe potwierdzenie w praktyce. Swój krótki wywód autor podsumowuje, obnażając mechanizm autodekonstrukcji, sprawiający, że dystans staje się figurą dzisiejszej metateoretycznej świadomości twórcy/badacza, który jest *atopos*, nieumiejscowiony:

Powiedzmy to od razu: takie jest prawo ogólne i moje pisanie też mu podlega - wszystkie przywołane przeze mnie cytaty nicościują źródło, są śladem, a nieobecnością, są pismem, a nie głosem. Zawsze tak jest, kiedy ktoś chce pisać i pisze. Nie każdy jednak o tym wie, a nawet jeśli wie, nie chce o tym pamiętać. Zgłaszam tu więc swoją dystansującą świadomość i nie będę protestował, gdy ktoś zechce zmienić tytuł i sens mojego pisanania (...) <sup>25</sup>.

Tym samym badacz demonstruje konstruktywistyczny charakter swych literaturoznawczych poczynań: to, że zarówno piszący, jak i czytający tworzą sobie kosmos sensów, oraz że każde stwierdzenie można podważyć, pokazując jego sytuacyjność i kontekstowość.

To dlatego ironia neopragmatycznej ironistki Rorty'ego, sarkazm Barthesowskiego mitologa, czy wreszcie obserwacja trzeciego stopnia Fleischera, wydają się postawami tak charakterystycznymi dla współczesnej świadomości krytycznej. Dużo łatwiej jest bowiem dziś zdobyć się na postawę atopii: na manifestowanie własnej niezgody, nieobecności i wyobcowania, aniżeli na trudną sztukę afirmacji tego, co nigdy nie jest, lecz zawsze wyłania się na horyzoncie, jako nieosiągalne, choć nadające sens pragnieniom, poszukiwaniom i pisaniu jako projektowaniu.

Dystans jest nieusuwalnym jarzmem intelektualisty: filozofa, poety, artysty, który, świadom utraconej bezpośredniości i spontaniczności, skazany jest na konstataowanie swej straty. Problem dystansu nosi zatem znamię nostalgii za czymś, co utracone, nieobecne, nieuchwytnie. To, co stanowi przyczynę poczucia braku, jest bliżej nieokreślone: jest tu miejsce i na pamięć o dzieciństwie, i o spontaniczności, szczerości i mitycznej bezpośredniości przeżywania. Jest też wychylenie w przyszłość - ku

<sup>25</sup> E. Kuźma, *Język - stwórca rzeczy*, [w:] *Człowiek i rzecz*, dz. cyt., s. 122.

temu, co dopiero mogłoby nadejść, zaspokoić pragnienie, wypełnić pustkę. Cechą wspólną wszystkich tych doświadczeń jest ich nieosiągalność. Ryszard Nycz przywołuje kategorię śladu, będącego w nowoczesnej poezji symptomem przemijalności i kruchości, ale też niemożności uobecnienia tego, co miało miejsce w ulotnym i niepowtarzalnym „tu i teraz”. To dlatego każdemu śladowi bycia, odsyłającemu do konkretnej „radikalnej” a przez to nieuchwytniej, terażniejszości, pojawiającemu się w wierszu, towarzyszy perspektywa „nieredukowalnego, wewnętrznego dystansu, który tyleż umożliwia wydobyć i doświadczenie autentyzmu oraz wyjątkowości jego zaistnienia, co, z drugiej strony, uprzytamnia niemożliwość jego przedstawienia”<sup>26</sup>.

Inspirowane przez Hugo Friedricha<sup>27</sup> antagonizowanie intelektu i intuicji, w polskiej poezji znajdujące odzwierciedlenie w formule Peiperowskiego racjonalizmu i przeciwstawianej jej Leśmianowskiej emocyjności, przez kilka dziesiątków lat konstytuowało sposób myślenia o polskiej poezji nowoczesnej. Po stronie racjonalnego projektu nowoczesności stają: rozum, zdystansowane spojrzenie, refleksyjność, pismo, a na poziomie poetyki konstruktywizm, antyobrazowość, intelektualizm, pojęciowość, alienacja, wyobcowanie. Przeciwwagę dla niego stanowią uczucie, sensualizm, emocjonalność, żywa mowa, obrazowość, empatia, bezpośredniość, autentyczność. Tak formują się dwa bieguny fikcji: mityczny i przedmiotowy. Według jednego podmiot jest kartezjańskim *Cogito*, panującym nad światem, według drugiego jest ucieleśnioną świadomością odzyskującą utracony kontakt ze światem. Z jednej strony znajdujemy intelektualizm wywodzący się od Kartezjusza i Kanta - z drugiej ujęcie fenomenologiczne, którego unowocześnioną wersję zaproponował Maurice Merleau-Ponty<sup>28</sup>.

Oczywiście, tak wyostrzona opozycja jest tylko modelem. Kategorie doświadczenia i cielesności, emocyjności i sensualności równoważą dominujący dotychczasowy biegun metafizyczny i lingwistyczny polskiej

<sup>26</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 133-134.

<sup>27</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Felisiak, Warszawa 1978. Autor wskazał dwie linie nowoczesnej poezji: przedracjonalnej intuicji oraz intelektu, czyli linię Rimbauda (jej kontynuacją są nadrealiści z André Bretonem na czele) i Mallarmégo (tu także: Paul Valéry, T. S. Eliot).

<sup>28</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, postł. opatrzył J. Migasiński, Warszawa 2001; M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999.

poezji, badacze zaś chętnie uzupełniają jednostronne do tej pory portrety poetów, pokazując ich różnorodność i wewnętrzne sprzeczności dzieła. To przewartościowanie jest niewątpliwie zasługą nowych sposobów czytania poezji.

Tam, gdzie nie ma dystansu, nie ma podmiotu. Jakkolwiek zatem wielokrotnie zdekonstruowany racjonalny podmiot, będący wytworem nowoczesnej władzy rozumu, dążącego do porządkowania, hierarchizowania i podboju świata, nie jest wiarygodną reprezentacją współczesnych postaw, to jednak dystans – jako elementarny fundament relacji, czy też różnicy, na której budowana jest refleksyjność, pozostaje kategorią aktualną. Ten biegun równowagi jednak świadomość szczególnej roli literatury, która niweluje proste opozycje.

### 5. Badacz zdystansowany?

W dwudziestowiecznej nauce o literaturze wyodrębnić można dwa modele badań: pierwszy to paradygmat strukturalistyczny, hołdujący naukowym metodom opisu dzieła literackiego, drugi to model hermeneutyczny.

W literaturoznawstwie opartym na formalno-strukturalistycznych założeniach dystans był przejawem i warunkiem postawy badawczej, ergocentrycznej. W myśl zasady naukowego wyodrębnienia przedmiotu badań, dzieło literackie poddawane było wnikliwemu oglądowi, którego cechą miały być rzetelność i obiektywizm, a tego z kolei gwarantem – precyzyjnie ustalone procedury i język opisu. Dziś założenia strukturalistycznej lektury brzmią już anachronicznie: poznawczy paradygmat wypracowany na wzór nauk przyrodniczych okazał się modelem zupełnie nieadekwatnym do opisu przestrzeni humanistyki.

Hermeneutyka, opierająca się od czasu Schleiermachera na przekonaniu, że każde rozumienie wymaga uprzedniego przedrozumienia, pokazuje, że paradygmat naukowości wytyczonej przez ramy formacji formalno-strukturalno-fenomenologicznej, stanowi abstrakcyjną konstrukcję mającą dać złudzenie dostępu do naukowej prawdy. Powszechne i niesłychanie ekspansywne jest dziś ujęcie relacji podmiot – przedmiot nie w kategoriach opozycji, lecz mediującej interpretacji, niwelującej dystans epistemologiczny na rzecz dystansu ontologicznego, egzystencjalnego<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Badacz tej problematyki, Michał Januskiewicz, rzetelnie rekonstruuje stan hermeneutycznej, poheideggerowskiej, świadomości, swoją rozprawę poprzedza ironicznym wprowadzeniem, w którym parodiuje stanowisko strukturalistów. Budowali oni w swych charakterystykach stereotyp hermeneutyki, który Januskiewicz, celnie uchwytnie i ironicznie się od niego dystansując, rekonstruuje demaskując jed-

Prawdziwy zwrot w rozumieniu hermeneutyki jako starożytnej egzegezy tekstów pisanych dokonał się za sprawą Nietzschego, który powiązał interpretację z tworzeniem świata, oraz Heideggera, który uznał rozumienie nie za element postawy poznawczej podmiotu, lecz za sposób jego bycia w świecie. Dzięki niemu hermeneutyka urosła do rangi filozofii egzystencjalnej, która definiuje egzystencję w świecie jako interpretację. W tym sensie wszystkie pochodne od niej metody stanowią konsekwencję zwrotu semiotycznego.

Hermeneutyka, krytycznie odnosząc się do kartezjańsko-kantowskiej tradycji epistemologicznej oraz teorii przedstawienia trwającej od Kartezjusza do Husserla, pokazuje, że wszystko jest wytworem dyskursu. Odejście od teorii poznania (epistemologii) cechuje Gadamera, Ricoeure'a, Merleau-Ponty'ego, Derridę, Rorty'ego i Foucaulta. Łączy ich przekonanie o tym, że człowiek nie osiąga swej tożsamości jako niezależny od języka byt, lecz istnieje na sposób autokreacji, autonarracji.

Podmiot hermeneutyczny (w szerokim rozumieniu), zdaje sobie sprawę z własnych uwarunkowań i zapośredniczeń, jakimi posługuje się w procesach interpretacji. W tym sensie każda teoria, jaką posługuje się badacz, ma charakter konstrukcji - on sam zaś co najwyżej występuje w charakterze obserwatora drugiego stopnia. Nawet jako obserwator mechanizmów poznawczych, które opisuje i którym ulega, nie zajmuje on pozycji neutralnej (jak podmiot epistemologiczny), lecz opiera wszelkie sądy na gruncie własnych przekonań, z których istnienia jedynie niejasno zdaje sobie sprawę<sup>30</sup>. W ten sposób dystans jako rodzaj samoświadomości staje się niezbywalną składową charakterystyki kondycji intelektualisty-filozofa-poety. W tym też znaczeniu Heidegger, Gadamer, Barthes i Derrida należą do jednej epistémé, do tej samej formacji myślowej, stawiającej w centrum język i utożsamiającej go z myśleniem.

Tak więc postawa podmiotu refleksyjnego, zdystansowanego wobec przedmiotu własnych badań, musi być nieustannie demaskowana i przekraczana. Nie po to, by problem dystansu unieważnić, lecz by dokonać

---

nocześnie uroszczeniowość epistemologicznych (kantowsko-kartezjańskich) założeń leżących u źródeł tej metodologii: „Hermeneuta to pięknoduch-lekkoduch, amator pośród 'podmiotów epistemologicznych', bezbożnik w kościele Nauki”. (M. Januszkiewicz, *W-koto hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 13.)

<sup>30</sup> Tak jak w neopragmatystycznej propozycji Stanley'a Fisha. Por. tegoż: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, pod red. A. Szahaja, wstęp do polskiego wydania esejów R. Rorty, przed. A. Szahaj, przekład K. Abriszewski i inni, Kraków 2007.

jego przemieszczenia: z poziomu refleksji epistemologicznej, na poziom ontologii i hermeneutyki egzystencji. Badacz nie jest bowiem świadkiem zewnętrznym wobec obiektu - lecz częścią badanego układu, który w istotny sposób wpływa na przebieg i wyniki badań. Mówiąc językiem konstruktivistów i Niklasa Luhmanna; jest obserwatorem drugiego stopnia. A to znaczy: zdystansowanym uczestnikiem i komentatorem, lecz także konstruktorem rzeczywistości, którą komentuje.

Nowy konstruktivistyczny dystans jest więc historycznie zdeterminowaną formą doświadczenia - zarówno sposobem, w jaki dzisiaj refleksyjny (lecz nie: Kartezjański) podmiot postrzega siebie, percypuje świat i jego mediatyzowaną „obecność na dystans”, jak i figurą tego doświadczenia: sam bowiem staje się autokomentarzem do tworzonej przez siebie sytuacji. Mówiąc w języku systemów autopoietycznych Luhmanna - dystans stanowi system samostwarzający się: wytwarzający i odtwarzający się z własnych elementów, reprodukuje się poprzez rekonstrukcję samego siebie. Autopojeza jako zdolność do samotworzenia się i samoodtworzenia wymaga dystansu. Wiedza ludzka nie dotyczy świata, lecz konstruktów umysłu (lub, jak chciałby Luhmann; konstruktów systemu).

Konstrukttywizm w swej formie rozproszonej pojawia się w rozmaitych niefundamentalistycznych sposobach mówienia o literackości, która wskazuje na jej uwarunkowany kulturowo, interpretacyjny charakter<sup>31</sup>. Zarówno kategoria narratywizmu jako literackiej metody porządkowania wiedzy o sobie i świecie<sup>32</sup>, jak i kategoria fikcji (i panfikcjonizmu), często przywoływana przy opisie natury ludzkiej podmiotowości oraz rzeczywistości, a wreszcie metafora (czy ogólniej: figuratywność języka) - stanowią konstrukcje umysłu (lub językowego systemu), pozwalające nie tyle zrozumieć i poznać świat, co lepiej zobaczyć same mechanizmy (psychologiczne, retoryczne, polityczne, itp.), konstruuujące modele naszego poznania (wiedzy o sobie samych, sztuce, literaturze.) Sięgająca korzeniami

<sup>31</sup> W tym - szerokim - znaczeniu za konstruktivistyczne należałoby uznać wszystkie poststrukturalistyczne propozycje badawcze eksponujące perspektywiczny, sytuacyjny charakter swych ustaleń.

<sup>32</sup> Erazm Kuźma wskazuje cechy myślenia konstruktivistycznego w anglosaskim narratywizmie, który zakłada konstruowanie narracji o rzeczywistości jako formę ludzkiego jej poznania. Podobne opinie formułują polscy narratywiści: 'opowiadanie zastępuje realne fakty, (...) tworzy ich komunikacyjną reprezentację, prowadzi do dystansu, do postawy ironicznej, do pytania o zasadność dyskursywnej prawdy". (Wstęp, w: *Poetyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 9.) Por.: A. Skrendo, *Tożsamość w perspektywie konstrukttywizmu*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

filozofii Nietzschego, współczesna obserwacja drugiego stopnia jest rodzajem świadomego dystansu zarówno wobec przedmiotu poznania (rzeczywistość, tekst literacki), jak i wobec sposobu, w jaki ów przedmiot poznajemy.

Zakwestionowanie prawomocności pojęć takich jak sens, źródło, obecność, a także prawda i poznanie, uświadomiło zarazem konieczność myślenia o tym, co poznawane, w kategoriach obcości i inności, obligującej do troski o ochronę przed niszczącymi i zawłaszczającymi uroszczeniami poznającego podmiotu. To sprawiło, że dystans stał się pojęciem przekraczającym kategoryzację epistemologiczną i ontologiczną, odsyłając dziś coraz częściej do uzasadnień etycznych. Badacze mówią o nieredukowalnym dystansie między czytelnikiem i figuratyzowanym przez tekst Innym, próbując za pomocą tej kategorii znaleźć wyjaśnienie poznawczych ograniczeń towarzyszących np. empatycznej lekturze. To, że właśnie lektura empatyczna eksponuje swoje osadzenie na fundamencie dystansu, warunkującym ochronę inności, szczególnie mocno uwypukla jego doniosłą rolę jako kryterium badawczej i czytelniczej uczciwości. Dystans staje się wykładnikiem lekturowego podejścia do tekstu, które jest albo współuczestnictwem, zbliżonym do identyfikacji (najwyrazistszą realizacją takiej postawy są estetyka recepcji, krytyka feministyczna i wykazująca pewnie z nią pokrewieństwa krytyka empatyczna), albo rodzajem postawy zdystansowanej, eksponującej twórczy wymiar czytania, będącego zawsze nieodczytaniem (tu przede wszystkim czytanie wywodzące się z dekonstrukcji). Od strukturalistycznych metod czytania, rozumianego jako analiza, opis i interpretacja, dokonywanych zawsze z teoretycznego, naukowego, opartego na przekonaniu o własnym obiektywizmie, dystansu naukowca umieszczającego się ponad dziełem, dochodzimy do praktyk czytania zaangażowanego etycznie: lokalnego, subiektywnego, rezygnującego z uzurpacji do całościowego ogarnięcia sensu, nastawionego na odkrywanie inności, niepowtarzalności, ulotności i śladowości w dziele, którego nie da się ani przyswoić, ani zrozumieć.

Od czasu przełomu poststrukturalistycznego, wraz z problematyką ciała powróciło zagadnienie empatii jako rodzaju doświadczenia zbudowanego na świadomości emocji, cielesności oraz nieidentyfikowalności z innym. Tematyka ta buduje etyczną relację między czytelnikiem (badaczem) i tekstem. Odkrywa też zaniedbany wymiar poezji, której cechą charakterystyczną jest zmysłowość, nazywana też „szukaniem dotyku” i to w wymiarze jak najbardziej sensualnym, personalistycznym, jakby wbrew słowom lub mimo nich.

Odżywa też wiara w język poetycki jako sposób mówienia bardziej autentycznego, czy może raczej jako sposób uobecnienia tego, co niewyraźalne: bólu, cierpienia, potrzeby bezpośredniego kontaktu drugim człowiekiem. Trudno tu jednak mówić o prostym odwróceniu w ramach opozycji empatyczne - zdystansowane. Dzisiejsza antropologia filozoficzna a także poststrukturalistyczne sposoby ujmowania refleksji o podmiocie i literaturze pokazują, że dystans jest tym, co - przemieszczone i zredefiniowane - wciąż stanowi pożądany i niezbędny warunek czytania i pisania.

Z jednej bowiem strony empatyczna dialogiczność oparta jest na szacunku dla inności - a zatem na uświadomionym i zaakceptowanym dystansie, który dzieli nas od innego. Z drugiej strony - wszystkie praktyki czytania zdają sprawę z własnej lokalności i usytuowania.

Na dążeniu do zminimalizowania dystansu między nadawcą i czytelnikiem ufundowany jest - dynamicznie się dziś rozwijający - personalistyczny nurt badań, oparty na afirmacji porozumienia i identyfikacji. Tak dzieje się w niektórych odłamach krytyki feministycznej, w krytyce empatycznej oraz w fenomenologii Merleau-Ponty'ego, eksponującego cielesny wymiar aktu mowy. Wychodząc z założenia, że personalistyczne, dialogiczne podejście stanowi drogę do człowieka, krytyka empatyczna, emocyjna, występująca przeciwko dwudziestowiecznym hermeneutykom tekstualnym na rzecz hermeneutyki dialogicznej, ale też krytyczna wobec strukturalistycznych ujęć dzieła niezależnego od swego nadawcy, przeciwstawia się „tekstowej estetyzacji” eksponującej językowe, figuratywne istnienie podmiotu i jego uczuć.

Sposób czytania, dobór narzędzi, perspektywy badawczej, kontekstów kulturowych i filozoficznych, uzależniony jest także od osobistych predyspozycji badacza. Tam, gdzie jeden widzi słowo-gest (Merleau-Ponty) skierowane w kierunku drugiego i będące poetyckim szukaniem dialogu poza retorycznością, inny dostrzeże wyrafinowaną figurę języka, odgrywającego szczerłość i emocje, retoryczną strategią inscenizowania szczerości i bliskości.

Empatia, której powrót odnotowują literaturoznawcy<sup>33</sup>, stanowi jedynie niezaspokajalne pragnienie, ufundowane na głęboko uwewnętrznionym doświadczeniu rozpadu harmonii, dysonansie, poczuciu wyobcowania, wykorzenia, a wreszcie, co najistotniejsze, na uświadomieniu sobie wywłaszczającej i mediatyzującej roli literackiej formy. Badaczka

---

<sup>33</sup> Por.: A. Lebkowska, *Kategoria empatii we współczesnym dyskursie literaturoznawczym*, [w:] teże, *Empatia*, dz. cyt.; J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i odźwięki. Poetyka i empatia*, Łódź 2002.



wskazuje na przemieszczenie problematyki empatii ze sfery epistemologii na obszar etyki i wiąże ją z kwestiami charakterystycznej dla dyskursu kulturowego i antropologii mediatyzacji. Wymieniane jako uświadomione zagrożenia dla postawy empatycznej: samoświadomość, poczucie niemożności, nieusuwalna alienacja, złudzenie dialogowości oraz ukryty autorytaryzm, które towarzyszą współczesnym badaniom empatycznym, w proponowanej przeze mnie optyce stają się składowymi kategorii dystansu, do której doskonale pasuje charakterystyka empatyczności zaprezentowana przez Łebkowską:

Dziś [...] eksponuje się bowiem kulturowe uporządkowania, konstrukty nakładane na podmiot, jego mentalność, cielesność, płęć, kulturowe wzorce narracyjne; kulturowo niezbywalne uporządkowania czy raczej: dane już i nieusuwalne mediatyzacje - co nie zapowiada odsłonięcia tego, co ukryte, niezmiennie, dające się poznać itd.<sup>34</sup>.

Dlatego empatia nie jest dla tak rozumianego dystansu antonimem. Dystans jest od niej pierwotniejszy, co więcej; jest warunkiem jej zaistnienia<sup>35</sup>. Empatię może odczuwać ten, kto najpierw zdaje sobie sprawę z własnej inności; dla kogo stanowi ona czynnik konstytuujący odrębność i indywidualność. O tym, że dystans jest fundamentem empatii rozumianej jako poczucie własnej odrębności, pisze także badaczka tego problemu, Martha Nussbaum<sup>36</sup>. Bo przecież wszystkie gesty: empatii, bliskości i otwarcia zbudowane są na dużo wcześniejszym uświadomieniu sobie dystansu - jako nieuchronnego warunku ludzkiej kondycji. Literatura świadomości to literatura dystansu. A że trudno dziś wyobrazić sobie poezję pisaną naiwnie, bez wiedzy o tym, z jak złożonym i wieloznacznym aktem mamy do czynienia - to dystans przede wszystkim; różnica, pęknięcie i zapośredniczenie stają się doświadczeniem pierwotnym w nowoczesnym akcie czytania i pisania.

<sup>34</sup> A. Łebkowska, dz. cyt., s. 19.

<sup>35</sup> W podobny sposób o dystansie jako o pojęciu, które zyskuje swą ostrość dopiero w relacji z innym pojęciem, pisze Agnieszka Kluba (*Litość bez trwogi - zagadnienia empatii i dystansu w literaturze*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.).

<sup>36</sup> Poglądy amerykańskiej badaczki referuje Dorota Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?*, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 248-259.

Dystans nie jest jednak – jak mogłoby wynikać z powyższego – wyłącznie wykładnikiem postawy, czy nawet istotnym problemem natury filozoficznej, psychologicznej, egzystencjalnej, antropologicznej bądź estetycznej. Przechodząc na płaszczyznę analizy dystansu jako rodzaju dyskursu (w rozumieniu Foucaulta) łatwo zauważyć, że dzisiaj jest on przede wszystkim kategorią wytworzoną przez język: filozofów, literaturoznawców, poetów. Dlatego może stać się przedmiotem literaturoznawczego opisu. W tym sensie posługiwanie się kategorią dystansu wiąże się z odpowiedzialnością za słowo, którego sprawcza siła ingeruje w to, co pozajęzykowe.

Możemy zatem wskazać języki, które produkują dystans, traktując go jako warunek dyskursywizacji swego doświadczenia (linia od Sokratesa i Platona, przez Kartezjusza i wszystkie odmiany filozofii refleksyjnej), a także takie, których celem jest redukcja dystansu (tu przede wszystkim fenomenologia, filozofia identyfikacji, Bachelard, Iser, Gadamer, Ricoeur, krytyka feministyczna i krytyka empatyczna), aż po hermeneutyki podejrzeń znoszące dualizm faktów i interpretacji, ontologiczny dystans nieugruntowania uznając za właściwy wymiar ludzkiej egzystencji (Nietzsche, Heidegger).

Tak zatem kategoria dystansu, choć semantycznie niejednorodna i odsyłająca do rozmaitych wątków: filozoficznych, estetycznych, antropologicznych, kulturowych, właśnie na tej wielowątkowości i różnorodności buduje swą rangę i kulturotwórczą siłę. Skoro bowiem nawet w codziennych sytuacjach wymaga się od nas dystansu, to w obszarze świadomego swego zdystansowania refleksji humanistycznej ów dystans staje się zjawiskiem tym bardziej pożądanym i interpretacyjnie atrakcyjnym.

## 6. Doświadczenie poetyckie jako doświadczanie dystansu

Niezachwiane związki ze światem nie budzą postawy poetyckiej ani filozoficznej. Dopiero dostrzeżenie nieoczywistości sytuacji bycia w świecie, komplikacji, jakie zachodzą między człowiekiem i światem, poczucie zagadkowości istnienia, rodzi wątpliwości i pytania. Wytwarza dystans wobec doświadczenia. W tym sensie dystansem jest każda refleksja, wiąże się ona bowiem z postawą krytyczną.

Jak trafnie zauważył Jakub Momro, dwudziestowieczna literatura mieści się w dystansie między realnością rzeczywistości a realnością języka. W ten sposób język nowoczesnego dzieła sztuki „kraży między skrajnymi biegunami transcendentalizmu i empiryzmu, nie dając się porządkować żadnej ze stron”<sup>37</sup>. Charakter tego języka jest relacyjny, ale

<sup>37</sup> J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010, s. 28.

jednocześnie równie ważny jest moment negatywny, w którym ujawnia się jednostkowość dzieła jako coś, co nie daje się w pełni uobecnić i oswoić poprzez nadanie mu trwałego sensu. Samo dzieło jest więc nieobecnością, dystansem, różnicą.

Kwestia dystansu to przede wszystkim kwestia formy, jeśli tę zdefiniujemy jako wszystko, co wiąże się z językowym wymiarem dzieła. Sama eksplikacja niewystawialnego doświadczenia czyni ją nietożsamą z doświadczeniem. W poezji mamy do czynienia z szeregiem zapośredniczeń, których przedziwny status polega na tym, że z jednej strony umożliwiają ujawnienie tego, co samo uniemożliwia wszelki dyskurs, z drugiej zaś - osłaniają źródłowe przeżycie dodatkowymi warstwami stylistycznych i formalnych wyborów językowych środków, które nie tylko oddalają i zniekształcają to, co miało zostać powiedziane, ale też wytwarzają to, co samo nigdy by się nie uobecniło.

Wśród niezliczonych technik dystansowania: wobec języka; wobec tradycji; wobec zastanych sposobów mówienia i postrzegania; a także wobec innych dzieł i całego kontekstu kultury, której częścią jest poezja, wskazać trzeba ironię, humor, autorefleksyjność, cytaty i autocytaty (te popularne zwłaszcza wśród poetów postmodernistycznych: Sosnowskiego, Pióry, Tkaczyszyna-Dyckiego, ale też u Karpowicza i Różewicza) i różne odmiany powtórzeń; a także rozmaite odmiany stylizacji i innych strategii intertekstualnych, w których ujawnia się dystans wobec hipotekstowych form<sup>38</sup>. Te i inne techniki literackie służą niekiedy temu, by podkreślić obcość świata, jego wynaturzenie, niezrozumiałość oraz nieludzkość. W tym celu szczególnie często wykorzystywane są rozmaite odmiany groteski, hiperbolizacji, karykaturyzacji.

Forma może eksponować obcość świata, może być też tym, co, zdaniem innych, daje schronienie przed dotkliwym zetknięciem z realnością. Niekiedy estetyczna forma może stać się wyrazem wyrachowania i obojętności. Tu ujawnia się głęboki związek estetyzującej roli formy z perspektywą etyczną. Wiąże się też z zagadnieniami empatii, które stanowią problem szczególnie istotny zwłaszcza w przypadku tematów i doświadczeń przekraczających granice kulturowego tabu i wstydu. Problem formy (figuratywności języka) jest żywo obecny w etycznym aspekcie dyskusji na temat reprezentacji Holocaustu.

<sup>38</sup> O funkcjach dystansu stylizatorskiego oraz o polemicznych i alienujących strategiach intertekstualnych pisze Stanisław Balbus [w:] *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996. Autor wskazuje na dystansujący wobec form tradycji efekt intertekstualności, która pozawala na polemikę ze światopoglądem uobecnionej w hipertekście formy oraz na pokazanie tej polemiki jako istotnej dla konstruowania światopoglądu dzieła.

Zaznaczyć trzeba zresztą, że każde użycie języka dystansuje, retoryczność nie jest bowiem dodatkiem do przejrzystego, referencyjnego języka, lecz jedynym, właściwym mu sposobem działania. Tym, co zarówno współtworzy doświadczenie, jak i stanowi jego nieusuwalny oraz współkonstituujący go wymiar. Nowoczesny dystans formy nie jest zatem „otuliną”, chroniącą podmiot, lecz strategią poetyckiego istnienia, w związku z tym nie daje żadnej gwarancji przywrócenia bezpośredniości.

Estetyczna forma buduje dystans, ale jednocześnie może stać się sposobem, by przekazać namiastkę tego, co niewyraźne. Raz zatem traktowana jest jako niezbędny element umożliwiający ujawnienie głębi i złożoności podmiotowego doświadczenia, kiedy indziej zaś – jest tym, co buduje dystans emocjonalny, potęgujący sztuczność i nieadekwatność słów. Może wówczas stać się synonimem negatywnie wartościowanego estetyzowania.

Literacka forma niejednokrotnie ujawnia więc swą podwójną funkcję; z jednej strony pozwala na przekazanie tego, co niewyraźne wprost, z drugiej jednak – może też być synonimem sztuki „zdystansowanej, chłodnej, doskonale harmonijnej, ale zimnej i pozbawionej daru empatii”<sup>39</sup>. Odślania się w ten sposób jej ambiwalentny charakter. Jako to, co konwencjonalne, powtarzalne, forma jest tym, co dystansuje wobec ludzkich emocji. Zarazem jednak jest tym, co w ogóle umożliwia ich ujawnienie przez sztukę. Po to, by dać wyraz uczuciom, trzeba nadać im jakiś kształt, czyli wyraz. Każdy sposób ujawniania tego, co pierwotniejsze wobec wyrażenia, jest już mediacją. Środki artystycznego wyrazu stają się za sprawą modalności konkretnego tekstu znakiem tego, co wymyka się wyrażeniu. Prawda doświadczenia, jak wszelkie osadzone w rzeczywistości zdarzenia i osoby, nigdy nie jest dana wprost.

Opowieść o dystansie w poezji to jednak nie tylko sprawa stosunku do tradycji, a więc do języka. Dystans jest też, jak starałam się pokazać, kategorią egzystencjalną i jako taki jest morderczy i przewrotny – temu, kto jest zdystansowany, nie tylko uniemożliwia zaangażowanie, ale też wyrzucając go poza obręb społecznego życia, zmusza do nieustanego poddawania refleksyjnej analizie tego, co obserwuje i tego, co sam robi nie przeżywając „naprawdę”, lecz jakby przez welon oddalenia.

Lecz dystans ma też wymiar pozytywny. Uświadomienie sobie źródłowej mediacyjności umożliwia twórcze przekształcenie tej wiedzy, jej wplecenie we własny poetycki idiom i dzięki temu przynajmniej czę-

---

<sup>39</sup> K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 112.

ściowe jego zneutralizowanie. Wiara w mistyczną przyległość słów i rzeczy, znajdująca swój wyraz w modelu poezji emocyjnej, metafizycznej, itp., nie tyle unieważnia problem, lecz go przemilcza. W ten sposób poeci tacy jak Miłosz, Rymkiewicz czy Herbert stają się dużo bardziej podatni na krytykę sceptyków, którzy w przekonaniu o możliwości zadomowienia podmiotu w świecie, zatarcia obcości językowego systemu i uczynienia zeń wehikułu głębokiej prawdy o człowieku i świecie, widzą wyraz naiwności.

Źródłowy brak czyni z człowieka melancholijnego wędrowca, opowiadającego o swej utracie, lub ironistę, który bez żalu konstatuje swą nietożsamość i obcość. Między tymi dwoma biegunami rozpościera się kraina dystansu, w której przebywają wszyscy nowocześni poeci. Znajdują się tam wraz z mitologami, sarkastami, ironistami oraz obserwatorami trzeciego stopnia<sup>40</sup>, którzy ze swej atopii uczynili pozytywną konstatację i fundament kruchej i niepewnej tożsamości.

Poeci uczą innego patrzenia, innych sposobów bycia w świecie. Poezja zaś często staje się dziś praktyką krytycznego myślenia o świecie, podmiocie i języku. A także rodzajem doświadczenia odrębnego wobec życia i myślenia. Poezja jest refleksją nad własnym istnieniem w wymiarze, w jakim mać spokój i porządek obcowania ze światem, z którym przecież na co dzień przeważnie jesteśmy pogodzeni. W tym sensie poezja i filozofia wyrastają z jednego pnia. Poezja, tak jak filozofia, wyrzywa nas z nurtu życia, wytrąca z niego bezpowrotnie. Jak tłumaczy komentator pism Maurice'a Merleau-Ponty'ego:

Pytania, które nękają człowieka, mącą ład jego obcowania z rzeczywistością, pośród której upływa mu życie. Przeżycie pytania zawiesza pytającego między immanencją wiedzy, poza którą wykracza, a transcendencją rzeczywistości, do której nie dociera, i o tym zawieszeniu daje znać, wyrażając pytanie, jego głos, gest, mina, spojrzenie. Rzucone pytanie upodabnia się do eleackiej strzały, która puszczona do celu nieruchomieje w pierwszej chwili lotu, by odtąd wskazywać tylko drogę do niego<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Jak wyjaśnia Michael Fleischer, twórca koncepcji „rozsądnego konstruktywizmu” i pojęcia obserwatora trzeciego stopnia, „Język używany jest przez obserwatora pierwszego stopnia, filozof analizuje produkty języka jako obserwator drugiego stopnia, rozsądny konstruktywista obserwuje to wszystko jako obserwator trzeciego stopnia”. (M. Fleischer, *Obserwator trzeciego stopnia. O rozsądnym konstruktywizmie*, przeł. D. Wączek, J. Barbacka, Wrocław 2005, s. 118.)

<sup>41</sup> S. Cichowicz, *Poezja świata*, wstęp [w:] M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, s. 5.

Należy podkreślić z całą mocą, że wszystkie wskazane wyżej zjawiska związane z problematyką dystansu są dla literaturoznawcy interesujące wówczas, gdy znajdują swój wyraz w tekstach. To bowiem konkretne literackie zapisy zaświadczenia prawdziwości i rangę zagadnienia dystansu oraz jego udział w powstaniu dzieł. Dystans jest tym, co Michel Foucault nazywa „pomiędzy” – wąską szczeliną między rzeczą i słowem (a także: osobą i słowem), w której niejednokrotnie usadawia się dziś pisanie. Poezja zaś najdobitniej unaocznia rozejście się słów i rzeczy. W przestrzeń dystansu wpisują się utwory Mallarmégo, Becketta, Borgesa, Kafki czy Bataille’a, a w Polsce np. Wata, Karpowicza, Wirpsy czy Miłobędzkiej. Stanowią one dokonania, do których doskonale pasuje użyte przez Jakuba Momro w odniesieniu do twórczości Becketta określenie „literatura świadomości”<sup>42</sup>.

Mówiąc z dużym uproszczeniem, w nowoczesnej poezji, traktowanej jako płaszczyzna tekstowego re-produkowania problematyki dystansu, mamy do czynienia z dwiema rozbieżnymi postawami: pierwsza to linia Mallarmégo, konstruktywistów, lingwistów, którzy podkreślają rozdział między znakiem i jego referencją. Z kolei drugi biegun, realistów, nazywanych też metafizykami, eksponuje naturalność związków słów i znaczeń, ich zdolność wyrażania i uobecniania.

Zostawiając na boku skomplikowaną problematykę poezji metafizycznej, której charakterystyka przekracza ramy tych rozważań, przyjmuję za Anną Kałużą<sup>43</sup>, że oba bieguny mieszczą się w horyzoncie nowoczesnej koncepcji języka jako porządku odrębnego od porządku rzeczywistości. Różnica między nimi polega na rodzaju reakcji na uświadomienie sobie faktu językowości poezji. Linia tzw. lingwistów wykorzystuje kreatywny potencjał słowa, ową niewspółmierność między porządkiem reprezentacji i świata, jako szansę na wytworzenie nowego typu doświadczenia. Z kolei linia tzw. realistów stara się podtrzymywać przedstawioną siłę słowa, traktując je wehikularnie – jako sposób na wyrażenie tego, co pozajęzykowe. Skupiając się na jednej linii, drugą uznać należy niezbędny punkt odniesienia. Jeśli bowiem z jednej strony mamy języki poezji definiujące porządek przedstawienia semiotycznie – jako nieprzechodni, a z drugiej języki poezji mimetyczne – wierzące w siłę referencji

---

<sup>42</sup> J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett - podmiot - negatywność*, Kraków 2010.

<sup>43</sup> A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarostawa Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpsy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.

i możliwość (traktowaną niekiedy jako posłannictwo) mówienia o świecie i egzystencji, to na ich przecięciu mamy do czynienia egzystencjalizmem lingwistycznym lub też lingwizmem egzystencjalistycznym - postawą łączącą samowiedzę o własnej sytuacji w świecie, poddającą tę wiedzę krytycznej refleksji z głębokim poczuciem kryzysu, jaki dotknął język, który odąd nie może być prostym środkiem ekspresji egzystencjalnej sytuacji podmiotu, lecz obiektem oglądu i krytycznej refleksji. Język staje się medium wytwarzającym a nie konstatającym fakty, których byt nie jest jednak bytem wyłącznie językowym. Doświadczenie poetyckie dotyczy bowiem zawsze konkretnej egzystencji (piszącego i czytającego), z niej się wyłania i ją zmienia.

W polskiej literaturze nowoczesnej brakuje - może z wyjątkiem maksymalistycznego dzieła Tymoteusza Karpowicza - radykalnie spełnionych projektów modernistycznego mitu pisania jako „niekończącej się pracy świadomości”<sup>44</sup>, znaleźć można natomiast wiele sugestywnych obrazów podmiotu próbującego określić własną samoświadomość poprzez akt jej zapisywania

Nie sugerując prostych i ryzykownych analogii między filozofią i poezją, chciałabym zasygnalizować, że nowoczesna poezja polska osadzona jest mocno na gruncie pokartezjańskiej filozofii refleksyjnej, nawet wówczas, gdy zdaje się rezygnować z tradycyjnych metafizycznych kategorii prawdy, znaczenia, sensu, na rzecz języka i jego figur.

## ABSTRACT

### Distance - the Figure of Modernity

Distance is the category which appears to be one of the cultural universals in the modern reflection on the subjectivity and representation. Its position is connected with analytical approach to the subject, with cognition and being an observer not a participant. They are determinants of the critical philosophy and self-consciousness.

But, on the other hand, this very catch-all word relates to alienation, separation, otherness, isolation, non-identity, strangeness, withdraw, which make the definition of distance difficult and non-evident. In the present article the proposal of defining distance requires to put it in the context of philosophical, esthetical and theoretical problems of modernity and postmodernity.

It shows up, that distance is the term polysemous and non-obvious and this is what makes it one of key issues for contemporary culture.

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 18.





WIT PIETRZAK  
Łódź

## ŚMIERĆ I POWRÓT PODMIOTU ZDEKONSTRUOWANEGO - „CZĄSTKOWA PRÓBA O CZŁOWIEKU” WITOLDA WIRPSZY

Kategoria podmiotu w literaturze i filozofii z pewnością nie stoi na pozycji przegranej, na której chętnie widzieli by ją krytycy spod znaku Ricoeurowskiej „szkoły podejrzeń”. Klasyczne już teksty Barthesa i Foucaulta nie wydają się aż tak przekonujące; ponad dekadę temu Ryszard Nycz sugerował, że „większość z sformułowanych w *Śmierci autora* radykalnych tez i supozycji okazuje się dziś trudna do obrony” i „wiele wskazuje na to, że problem statusu osoby nie tylko nie przestał być aktualny, ale i staje się coraz donioślejszy. Osoba bowiem reprezentuje, jeśli tak można rzec, tę coraz bardziej energicznie domagającą się w literaturze uobecnienia realność, która nie daje się zredukować do wyłącznie pozajęzykowych i pozaspółecznych kategorii”<sup>1</sup>. Stanowisko Nycza znalazło poparcie w dyskursie antropologii filozoficznej Marquarda i Gehlena oraz w romantycznej z gruntu wizji podmiotowości Charlesa Taylora i Harolda Blooma. Nycza różni od wspomnianych myślicieli jednak to, że - omijając zawłości dyskursu filozoficznego - zwraca się wprost ku literaturze, w niej upatrując źródeł powracającego podmiotu.

W książce podsumowującej blisko czterdziestoletnią batalię przeciw autorowi i podmiotowości Sean Burke przeprowadza analizę spuścizny Barthesa, Foucaulta i Derridy, konkludując, że chociaż w ich pismach nie sposób utrzymać idei skończonego (czy to metafizycznie, czy epistemologicznie) podmiotu, to koncepcja „ja” nie jest wcale zdezawuowana; wręcz przeciwnie, u teoretyków poststrukturalistycznych jak również u ich

---

<sup>1</sup> R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 10, 12.

prekursorów Nietzsche, Freudzie, Heideggerze i Marksie widzi Burke załączek nowo pojętej podmiotowości – takiej, która

nie jest już normatywna, ale jest w trakcie formowania, nie istnieje w wieczności, lecz zakorzeniona jest w konkretnym momencie historycznym, nie jest *aeterna veritas*, lecz ulega ciągłym mutacjom, w procesie stawania się, nie transcendentną, a jedynie istniejącą w tekście, czasie i świecie. Wydaje się, że faktycznie cały dyskurs antyhumanistyczny w końcu staje się przyczynkiem do nowej formy humanizmu, a odrzucenie pojęcia podmiotu funkcjonuje jako punkt przejściowy pomiędzy dwiema koncepcjami podmiotowości<sup>2</sup>.

Przejście od desubstancjalizacji ludzkiej subiektywności do nowej formy humanizmu, który nie odrzuca pojęcia podmiotu, lecz widzi go jako formację ciągle zmagającą się o możliwość autokreacji, odbywa się – jak sugerowałby Nycz – przede wszystkim na polu literatury. Ten fakt pomijany jest przez Burke'a, ale też Taylor nie stwierdza wyraźnie prymatu literatury w ukonstytuowaniu się ponowoczesnej wizji podmiotu, choć przecież *Źródła podmiotowości* kończą się analizą „subtelniejszego języka” artystów modernistycznych, a tytuł ostatniej części Taylorowskiego *opus magnum* zawdzięcza swą nazwę pojęciu epifanii Joyce'a. Pośród teoretyków, którzy dostrzegli literackie podwaliny współczesnego „ja” wymienić trzeba amerykańskich neopragmatystów, przede wszystkim Rorty'ego, oraz wymykającego się wszelkim kategoriom Blooma.

W tak zakreślonym horyzoncie późnej nowoczesności literatura staje się przestrzenią wykształcania się współczesnego „ja”. Teoria literatury i filozofia są więc zawsze wobec niej spóźnione, „zawsze już” odnajdując paradygmaty i wydobywając pojęcia z uprzednio powstałego repozytorium postaw i koncepcji ludzkich. W poszukiwaniu obrazu ponowoczesnej *conditio humana* chciałbym teraz sięgnąć do pisarstwa Witolda Wirpszy. Począwszy od lat sześćdziesiątych antycypował on wiele z późniejszych idei tak zwanego postmodernizmu; ludyczność zaczerpnięta od Huiizingi, gra znaczeń wywiedziona z muzyki i pisarstwa teoretycznego Heisenberga, czy wreszcie koncepcja człowieka – stanowią ciągle jeszcze niezasymilowany krytycznie wkład autora *Faetona* w dzisiejsze rozważania nad powrotem podmiotowości. Wierszem, który wprost (o ile u Wirpszy cokolwiek wprost się dzieje) odnosi się do wizji podmiotowości zrekonstruowanej, jest *Cząstkowa próba o człowieku*. Poemat cechuje, jak

<sup>2</sup> S. Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh 2008, s. 110.

i właściwie całą tę twórczość, „ponadlogiczność”, rozumiana „nie jako zaprzeczenie funkcji logicznej, która obecna jest w [poezji Wirpszy] w nadmiarze, ale jej przekroczenie – spełnienie zatem i wykroczenie poza jej rygorystyczne granice”<sup>3</sup>; oraz literacka gra znaczeń, odbywająca się „między zderzanymi ze sobą słowami, które zamiast odsyłać bezpośrednio do wskazywanego fragmentu rzeczywistości, wchodzą ze sobą w zaskakującą interakcję: w nowym układzie znaki stają się agresywne wobec siebie, pojęcia krzyżują się, potęgują, znoszą wzajemnie, nie pozwalając się uzgodnić, między nimi rodzi się nieuniknione znaczeniowotwórcze napięcie”<sup>4</sup>. Właśnie wewnątrz tak spotęgowanej gry semiotycznej rodzi się w *Cząstkowej próbie o człowieku* podmiot.

W pierwszej części poematu zarysowana zostaje perspektywa, w której człowiek jest jeszcze ujmowany jako domniemana całość. Próba, której koncepcja człowieka ma zostać poddana, przyjmuje więc perspektywę historyczną; wiersz wychodzi bowiem od koncepcji w gruncie rzeczy modernistycznej, traktując osobę jako skończoność możliwą, choć niedostrzegalną gołym okiem. Skończoność ta z kolei jest „niepełna i zmienna”. Konstatacja ta otwiera przestrzeń dysseminacyjną w wierszu, pozornie już na wstępie wykazując bezowocność przedsięwziętej próby. Gest Wirpszy pozwala widzieć w wierszu pierwiastek ludyczny, który poeta często podkreślał, ponieważ odżegnując się od możliwości poznania człowieka, wiersz czyni swoim przedmiotem jedynie zabawę w epistemologię. Druga część wyjawia powody tej dezynwoltury poznawczej.

[...] może  
Istotnie są cząstki granic; a to,  
Jeśli granice są jak płot ze sztachetami,  
Które odgradzają, lecz nie zasłaniają  
Widoku i coś przez nie prześwituje:  
Szeroki pejzaż lub stłoczone wnętrze,  
Zależnie, skąd spojrzeć<sup>5</sup>.

Próba jest cząstkowa, ale „nie człowiek i nie granice”, powiada na zakończenie pierwszej części poeta, zgodnie z doktryną modernistyczną;

<sup>3</sup> J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań: szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010, s. 108.

<sup>4</sup> Tamże, s. 154.

<sup>5</sup> W. Wirpsza, *Cząstkowa próba o człowieku*, [w:] *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005.

lecz jeśli granice także są cząstkowe, a więc nie całościowe i nie stałe, to każda próba wykrycia, gdzie przebiegają, skazana jest automatycznie na porażkę, bo przecież już za chwilę mogą się one przemieścić. Ponad to, ich położenie zależne jest od zastosowanych metod oglądu. „Zależnie, skąd spojrzeć”, różne okażą się granice, a więc i człowiek będzie czym innym. Sztachety nie są więc przeszkodą na drodze poznania człowieka, ale jego narzędziem. To, że „coś przez nie prześwituje” pozwala mieć nadzieję na choćby cząstkowe poznanie; bez nich stanęlibyśmy przed niepojętym ogromem przestrzeni, a wtedy naturalnym posunięciem byłoby wytyczenie granic, czyli właśnie porozstawianie sztachet.

Wiersz ukazuje, że wszelkie próby dociekania istoty człowieka, to próby zawsze zapośredniczone w narzędziu poznania, albo inaczej – języku poznania. Słowo „prześwit” funkcjonuje tu więc w sensie zbliżonym do Heideggerowskiego *Lichtung*, czyli prześwitu *Bycia* w języku poetyckim; podobnie do Heideggera, Wirpsza widzi poznanie w paradoksalny sposób, bowiem język jest dla niego narzędziem przesłaniania prawdy, ale jednocześnie też tej prawdy siedliskiem. Wirpsza jednak nie podziela pewności autora *Bycia* i czasu co do istnienia jakiejś wspólnej wszystkim ludziom cząstki egzystencjalnej. W pierwszym fragmencie wplecionych w *Cząstkową próbę o człowieku* prozatorskich „Uwag”, podmiot wiersza zapytuje: „czy to, co dostrzegam jako cząstki, jest naprawdę wynikiem racjonalnego podziału całości? Czy też raczej wybieram dostępne mi fragmenty, albo i gorzej: przypadkowe strzępy domniemanej całości? Nie mogę chyba mówić o wyborze, ale o napotykanii”. Fragment ten stawia pod znakiem zapytania pojęcie epifanii modernistycznej. Skoro człowieka można poznać tylko częściowo na drodze tak ważnej dla Taylora epifanii, to jeśli nikt nie zagwarantuje, że poznanie to nie jest tylko przygodnie obraną grą językową, nie można być w żadnym stopniu pewnym co do prawdziwości odkrycia. Perspektywę dysseminacyjną pogłębia dodatkowo fakt, że mające służyć za komentarz wyjaśniający liryczne warstwy poematu „Uwagi” same nabierają cech metaforycznych. Próba porządkowania świata wiersza i nadania mu sensu ujawniona zostaje więc jako „cywilizacyjna utopia, nierealna mrzonka”<sup>6</sup>.

Wirpsza powoli rozmontowuje modernistyczną koncepcję podmiotu idealnego, pozaosobowego i zmierza ku współczesnej optyce gry znaczeń. Ponieważ „Wybór strony płotu pozostawiono / Podobno swobodzie

---

<sup>6</sup> J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 49.

człowieka”, decyzja co do tego, jaką obrać perspektywę poznawczą powinna być autonomiczna. Jednak stanowisko to prowadzi podmiot wiersza do stwierdzenia, że wobec tego „tu zaczyna się piękne kłamstwo”, bo „Czy wolno przełazić przez płot” pyta poeta. A skoro tak, to przecież perspektywę poznawczą, od której prześwit jest uzależniony można dobierać zupełnie dowolnie. W zależności od obranego języka poznawczego różne wyjdą na jaw wizje istoty człowieka. Idąc dalej tym tropem, w części trzeciej i czwartej wiersza, pojawiają się spekulacje polegające na wariacyjnym przedstawianiu obrazów, które zostały wprowadzone w poprzednich częściach. Wnioskiem, jaki płynie z żonglerki słownej, jest postulat „pięknego kłamstwa”. W części ósmej dowiadujemy się czym takie kłamstwo miałyby być:

Wracać więc trzeba do początku:  
Cząstki mają granice. Granice  
Nie są cząstkowe. Nawet granica cząstki  
Jest prawdopodobnie całością.

Powracamy więc do początkowej perspektywy wiersza. Znów zadajemy pytanie fundujące próbę o człowieku i znów, zgodnie z tytułem, próbujemy udzielić dopowiedzi, z tą tylko różnicą, że teraz człowiek nie może już być traktowany jako przypuszczalna całość, ponieważ mówić o nim możemy jedynie za pośrednictwem „pięknych kłamstw”. Wszelki dyskurs poznawczy, każda próba dociekania istoty człowieka, kończy się zawsze poszukiwaniem piękniejszej formy opisu. Wirpsza antycypuje tu stanowisko romantyzujących Blooma i Taylora, bowiem jego piękne kłamstwo prowadzi wprost ku ujęciu poezji jako z jednej strony poszukiwaniu języka silniejszego od poprzednich, z drugiej zaś subtelniejszego. Siła pojęta może być za Bloomem jako wartość ewokatywna, subtelność z kolei to zdolność coraz większego niuansowania przedmiotu rozważań.

Te spostrzeżenia sprowadzają Wirpszową próbę na niebezpiecznie grząskie grunty poststrukturalistycznej śmierci człowieka. Część ósma zdaje się dezawuować modus operandi poematu:

Człowiek nie ma granic i granica  
Nie ma granic. Próba jest cząstkowa,  
Ale to nie znaczy, że ma granice:  
Bezgraniczna całość jest zmienna,  
Tzn. człowiek jest zmienny,  
Coś bardzo nieuchwytnego bezustannie

Się przemieszcza i zarazem przemieszcza się  
Nieszczęsna cząstkowa próba.

Cały pęd ku objaśnieniu, jakkolwiek wstępny lub przygodny, jest skazany na porażkę, jeśli ani przedmiot badań, ani samo badanie, ani nawet badany fragment nie są w żaden sposób ograniczone. Wiersz jest więc próbą zanalizowania zmienności przez niestałość, a więc nie może rościć sobie żadnych pretensji prawdziwościowych – „Tak się nie odbywa poszukiwanie”, stwierdzi poeta w części trzynastej. Lecz pozornie niewykonalne zadanie, retoryczna zabawa w poezję nie wisi w próżni; do czynienia wszak mamy z bardzo realną potrzebą poznania.

W tym cząstkowym zamierzeniu,  
W nerwowych drgawkach przemieszczania się,  
[...]  
Pojawia się inna jeszcze drgawka:  
Drgawka ku całości. Tęsknota powiedzmy.

Pomimo nieograniczonej gry znaków, pozbawionej fundamentu i desyg-natu, za *Cząstkową próbą o człowieku* stoi bardzo ważna potrzeba, drgawka ku całości: pragnienie, by znów uczynić człowieka całością, ode-przeć ludyczną wariacyjność i zapomnieć o cząstkowości oraz bezkresie badanego pola. Niespodziewanie serio brzmi ta wypowiedź w ustach *homo ludens*, ale przecież sam już fakt, że próba została przedsięwzięta świadczy o tym, iż istnieje potrzeba wydobycia pierwiastka człowieczeństwa ze zdyseminowanego pola gry językowej.

W kolejnych częściach poemat obrazuje grę znaków za pomocą pojęcia „teatru cząstek”, w którym „próba aktora z aktorem” jest

Jedynie próbą tekstu z tekstem i  
Gestu z gestem; udawania z udawaniem i  
Unoszenia się z unoszeniem; w pięknym  
Kłamstwie: oderwania się od  
Ziemi z oderwaniem się od ziemi.

Słowa odrywają się od ziemi i obracają już tylko w przestrzeni niezapoś-redniczonego języka. Nie ma mowy o objaśnianiu jakiegokolwiek istoty rzeczy, ponieważ cokolwiek zostaje tu zapisane jest jedynie pięknym kłamstwem, które domaga się kolejnych, piękniejszych kłamstw. Wiedzy o człowieku nie ma, bo być jej nie może, realizuje się ona bowiem w Nie-

tzscheańskim perspektywizmie, zawsze odroczone i nigdy nie pewna. Wiedza jest już tylko „ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów”<sup>7</sup>. Wszelkie próby nadania granic badaniom są skazane na niepowodzenie, gdyż odwołują się one jedynie do innego rodzaju gier językowych, piękniejszych metafor, celniejszych obrazów. Ponad to granice – nawet te najbardziej formalne, jak interpunkcja, czy gramatyka – służą jeszcze większemu zagmatwaniu obrazu, jak zostaje stwierdzone w „Uwagach” zawartych w siedemnastej części poematu. Forma jest przecież ze wszech miar arbitralna, o ile bowiem można jeszcze zrozumieć stanowisko de Saussure’a o binarnej konstrukcji znaku językowego, to nie sposób dopatrywać się desygnatu przecinka; jeśli jest potrzebny to tylko jako zupełnie umowny mechanizm porządkujący tekst, czyniący go łatwiejszym do zrozumienia. Jako wymysł ludzki odzwierciedla on tylko potrzebę organizacji, szaleństwo katalogowania i nie może rościć sobie praw do bycia faktyczną granicą. Toteż „Choćby się z drągów sens jakiś wytoczył, / Jakaż to wiedza; jakaż wiedzy cząstka”. Drąg, jako wytwór rąk ludzkich, wcale nie jest świadkiem prawdy bycia człowieka tu-bytującego, jak mniemał Heidegger; wyraża się w nim tylko ludzka potrzeba budowania, a więc konstruowania i organizacji przestrzeni. Jedy- nym stanowiskiem do przyjęcia dla Wirpszy jest „teatr rozkoszy”, a więc trochę po Barthiańsku rozumiana gra znaczeń, ciągła zmienność kodu semiotycznego.

Do tej pory *Cząstkowa próba o człowieku* wiedzie ścieżką dekonstruktywistyczną, która nie do końca da się uzgodnić z zaskakującym postulatem pięknego kłamstwa. Z jednej strony wiersz to przestrzeń języka, w której maksymalizacji ulega potencjał rozplenienia, z drugiej zaś poszukuje on jakiejś w miarę stałej formy, czyli właśnie pięknego kłamstwa; może nim być obraz poetycki lub – idąc tropem Rortiańskiego odczytania koncepcji silnego poety – wyjątkowo elegancka, jak mówi się w branży, teoria naukowa. W *Uwagach* z części dwudziestej szóstej poematu Wirpsza podsumowuje swoje dociekania w zaskakującej propozycji epistemologicznej:

Najprzód pojawia się wedle formalnych reguł zbudowane zdanie i po jego pojawieniu się mogę sobie wyobrazić odpowiadającą mu strukturę, złożoną z wiadomych mi składników rzeczywistości, ale struktury takiej w rzeczywistości nie spotykam lub nie spodziewam się spotkać.

<sup>7</sup> F. Nietzsche, *Pisma Pozostate*, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Warszawa 2009, s. 147.

Paradoks polega na tym, że strukturę tę traktuję, skoro już się w wyobraźni pojawi, jako w pewien sposób rzeczywiście istniejąca: mianowicie werbalnie i jako przedstawienie.

Wirpsza postuluje tu więc konieczność oszukania samego siebie. Zdając sobie bowiem sprawę z niemożliwości wykształcenia jakiegokolwiek mechanizmu poznawczego, świadomie decyduje się zawierzyć przygodnie powstałej formule. Mimo że nie ma stałej optyki epistemologicznej, proponuje on przyjąć tę chwilową za tymczasowo obowiązującą. W jednym z esejów poeta wyjaśnia, że „ludyczna dezynwoltura może polegać i głównie chyba polega na pewnym zasadniczym samooszustwie; na tym mianowicie, żeby udawać, i to przed samym sobą, upewnioną znajomość przedmiotu”<sup>8</sup>. Trzeba więc założyć, że przyjmowana perspektywa, tudzież ogląd danego obiektu, są faktycznie prawdziwe i właściwe i układać wiersz tak, jakby jego kolejne słowa nie były jedynie teatrem rozkoszy, lecz jak gdyby wydobywały prawdę czy to o człowieku czy o naturze jego rzeczywistości. Innymi słowy, konieczne jest, aby przyjąć, że piękne kłamstwo jest w istocie prawdą. Składać słowa w piękne zdania to nie tylko estetyczna zabawa, gdyż – jak za Huizingą powiada Wirpsza – każda zabawa coś oznacza, ma swój sens i cel<sup>9</sup>; w przypadku *Cząstkowej próby o człowieku* celem tym jest skonstruowanie silnego, ale jednocześnie też subtelniejszego języka opisu istoty człowieka. Oczywiście język ten nie ma aspiracji, by stać się jedynym i kategorycznym ujęciem problemu; wręcz przeciwnie, poeta zdaje sobie sprawę, że taka tylko piękne iluzje, co wcale nie umniejsza ich walorom poznawczym.

Choć więc pozornie Wirpsza antycypuje postulaty poststrukturalizmu, to jednak zaraz odcina się od nich stwierdzeniem, że potrzebujemy pięknego kłamstwa, które traktować możemy jako prawdę; drgawka ku całości nie jest wyłącznie sentymentem za utraconym porządkiem świata, ale realną potrzebą nie mniej realnych ludzi. Radykalne odrzucenie pojęcia struktury ostatecznej nie wymusza rezygnacji z wszelkich stałych egzystencji, włączając w to człowieka; u podstaw ewolucji opisowej leży „nieufność – pisze Wirpsza – wobec zastanych sposobów operowania językiem czy w ogóle znakiem oraz niejaka bezradność czy zwątpienie, polegające na tym, że odkryto takie pokłady życia duchowego, którym dać wyraz (formę) za pomocą tradycyjnego instrumentarium nie sposób”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> W. Wirpsza, *Przedmiot w poezji*, „Poezja” nr 8 1966, s. 66.

<sup>9</sup> J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań*, Poznań 2010, s. 155.

<sup>10</sup> W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 209.



To, czego poszukuje poeta, na równi z naukowcem i filozofem, to silniejszy i subtelniejszy język, który zdoła udźwignąć ciężar wyrażenia ciągle zmiennej duchowości ludzkiej.

„Cóż za wiedza dla widza: który / Nie uczestniczy w widowiskach”, zapytuje poeta w części trzydziestej pierwszej poematu. W ten sposób przygotowany zostaje grunt pod kolejny postulat tej twórczej epistemologii. Gra językowa proponowana przez Wirpszę w „Cząstkowej próbie o człowieku”, w swych często hermetycznych metaforach, w przedziwnie rozplywającej się gramatyce, wymaga od czytelnika aktywnego tworzenia za pośrednictwem wiersza; nie oferuje on wszak żadnej optyki poznawczej, ale jest próbą o posłuszeństwie, które to „jest przymiotem / Trzody, czytamy u Platona”. Oto i być może jedyny kategoryczny zakaz płynący z wiersza: nie wolno być bezwolnie posłusznym czyjejś grze wyobraźni, nie wolno dać się uwieść (celowo to miłosne odwołanie) pięknu czyjegoś kłamstwa.

Skoro trzeba przyjąć, iż stworzona we własnym języku struktura jest prawdziwa i że przedstawiona przez nią rzeczywistość istnieje, to znaczy to, że „Istnieje niewątpliwie gramatyka - stwierdza w ostatnich *Uwagach* Wirpsza - którą tworzę sobie z zamiarem uwierzytelnienia tego, co w innych gramatykach stanowi absurd”. Przez gramatykę rozumieć tu należy wszelki proces tworzenia arbitralnych konstrukcji myślowych. Wniosek z tego taki, że sam na własne potrzeby zawsze zbuduję taki tekst, który zobrazuje mój ogląd świata; koniecznym jest więc kwestionowanie innych gramatyk, ciągłe się z nimi zmaganie. To z kolei jest możliwe, ponieważ nie istnieje gramatyka ostateczna, wszechwiedząca i wszystko objaśniająca. Zamiast tego są gramatyki prywatne, wypełniające „przestrzeń i czas niezupełnie oraz jakościami zmiennymi”. Wiersz w ten sposób powraca do kwestii podmiotu. Ponieważ na samym początku to człowiek był ujęty jako skończoność niepełna oraz zmienna i język wraz z „ja” są wartościami niezupełnymi i zmiennymi. Toteż tworząc gramatykę prywatną, mającą za zadanie uwierzytelić to, co dla innych jest absurdem, jednocześnie stwarza się wiedzę o człowieku. „Gdyby [gramatyka] wypełniała przestrzeń i czas zupełnie i jakościami stałymi - stwierdza poeta w *Cząstkowej próbie o człowieku* - straciłbym w niej swobodę [...] czyli: zatraciłbym osobowość na rzecz posłuszeństwa”. Rozbieżne drogi rozumowania, które wiersz rozwija, zlewają się w obraz człowieka jako istoty pragnącej przestrzeni do nieustannej auto-kreacji.

Konkluzją poematu jest trawestacja z Wittgensteina. Pisze Wirpsza, że „Gdzie nie da się skłamać, tam nie ma swobody”. W zdaniu wieńczącym *Cząstkową próbę o człowieku* podkreślona zostaje wolność do samostwarzania się na drodze poszukiwania coraz piękniejszych kłamstw. Komponując wiersz, czyli własną gramatykę, własny teatr rozkoszy, uwierzytelnia się swoje wyobrażenie o człowieku i świecie; poemat ów jest zawsze niepełny i zmienny po to, żeby zostawić miejsce na kolejne próby kreacyjne. Czym więc jest podmiot wrzucony w dysseminacyjny wir języka? Tym, co Wirpsza określił jako *homo vagus*, czyli koczownikiem języka, reprezentującym możliwość „opuszczenia ustalonej niepewności i udania się w dziedzinę niepewności zmiennej: ustawicznego tworzenia”<sup>11</sup>. Wobec bezkresnego horyzontu gry znaczeń „ja” musi porzucić wizję o własnej skończoności i osiadłości, musi spojrzeć w kierunku ciągłej, przygodnej autokreacji. Podmiot zdekonstruowany powraca w każdorazowym komponowaniu kolejnych prywatnych gramatyk; koniec końców te piękne kłamstwa tworzymy nie po to, by poznawać siebie, ale po to, żeby odkrywać możliwe drogi bycia sobą.

#### ABSTRACT

##### The Death and Return of Deconstructed Subjectivity - Witold Wirpsza's „Cząstkowa próba o człowieku”

In the essay Witold Wirpsza's poem is analysed with a view to investigating the notion of the return of the subject. As a problematic emblem, the Barthesian call for the death of the author and, by inference, of the subject is here approached through Wirpsza's poem which appears to be an implicit counter-argument to the poststructural pronouncement. Throughout the analysis a number of Wirpsza's theoretical postulates are brought to the fore in order to evoke the context of the poet's perception of the task inherent in poetry. As a result it is argued that the poem under consideration in particular, but Wirpsza's poetry in general, seems to put forth a new vision of the human subject; in lieu of associating the self with a Cartesian stable formation, Wirpsza sets out to delineate a self which ceaselessly seeks new ways of describing its condition. In the discourse of poetry a search is instigated for a constantly new measure of being a man.

---

<sup>11</sup> Tamże, s 243.

MAREK KAŻMIERCZAK

Poznań

## TEORIA LITERATURY JAKO KRYTYCZNA TEORIA POZNANIA I DEONTOLOGIA. ROZWAŻANIA NA PRZYKŁADZIE PROBLEMÓW Z FIKCJĄ W MEDIALNYCH OBRAZACH HOŁOKAUSTU

### Wprowadzenie

Teoria literatury rozpatrywana jako krytyczna teoria poznania i deontologia staje się dziedziną polidyskursywną, której zadaniem staje się określenie faktycznych oraz możliwych granic między fikcją i rzeczywistością, dających się zaobserwować w różnych formach medialnych przedstawień, a więc nie tylko na gruncie samej literatury.

W trakcie niniejszych rozważań wyjaśnione będą zależności między teorią literatury a szeroko rozumianą deontologią i teorią poznania. Główna hipoteza brzmi następująco: teoria literatury staje się polidyskursywnym narzędziem opisu i wyjaśnienia zjawisk społecznych, które za pośrednictwem są medialnie, ze względu na użyteczność jej metodologii oraz koncepcji i wypracowanych na ich gruncie narzędzi badawczych (które w konfrontacji z różnymi przekazami odsłaniają nowe poetyki i sposoby odbioru tekstów w horyzoncie wartości poznawczych, estetycznych oraz etycznych, a także pozwalają uchwycić alternatywne formy rozumienia świata, w którym żyje współczesny człowiek).

Tekst składa się z trzech części. W pierwszej, zatytułowanej *Pięć uściśleń* - omówione będą główne warunki konstytuowania się relacji między teorią literatury, deontologią i teorią poznania. W drugiej części artykułu, zatytułowanej *Teoria literatury a społeczne ramy wiedzy* - omówione zostaną przykłady użyteczności nauki o literaturze w badaniach społecznych. W ostatniej części artykułu zatytułowanej *Dwie zasady deontologiczne* scharakteryzowane będą dwie normy deontologi-

czne, które zostały wypracowane na skutek refleksji dotyczącej wagi i znaczenia teorii literatury w opisywaniu zapośredniczonego medialnie świata.

Głównym przedmiotem niniejszej refleksji oraz źródłem egzemplifikacji będą przedstawienia Holokaustu.

Teoria literatury, podobnie jak deontologia oraz teoria poznania, rozumiana jest ogólnie, bez szczegółowych rozróżnień między konkretnymi metodologiami składającymi się na tę dziedzinę wiedzy. Oddzielnych badań wymaga refleksja dotycząca poszczególnych metodologii i charakterystycznych dla nich narzędzi badawczych służących do opisu licznych form przedstawiania Holokaustu w kulturze współczesnej.

### **Pięć uściśleń**

Potraktowanie teorii literatury jako krytycznej teorii poznania oraz jako deontologii wymaga kilku uściśleń.

Po pierwsze, zakładam, że teorie literaturoznawcze (użyte w tytule pojęcie „teorii literatury” oznacza na najogólniejszym poziomie wszystkie te modele i koncepcje teoretyczne, które rozwijają się oraz rozwijały się bazując na badaniach dotyczących literatury) mogą współcześnie dać asumpt do tego, by przenosić utrwalane w nich pojęcia, modele oraz formy opisu i wyjaśnienia na inne przedmioty poznania, niż tylko te związane z literaturą. Skoro literatura jest traktowana jako forma dyskursu, to dlaczego nie traktować narzędzi oraz koncepcji służących do jej badania jako narzędzi dyskursu, którego przedmiot zmienia się nie ze względu na porządek estetyczny, ale referencyjny, czyli ze względu na to, do czego odnoszą się one w celu opisu i wyjaśnienia określonych zjawisk społecznych zapośredniczonych medialnie. Pomysł ten nie jest oryginalny ani pierwszy, choć w perspektywie oddziaływania mediów komunikacji masowej oraz pantekstualizacji przestrzeni internetowej zasadna wydaje się jego realizacja<sup>1</sup>. Obrazy świata konstruowane przy wykorzystaniu semiotyk właściwych dla różnorodnych form przekazu powodują, że coraz częściej współczesny uczestnik kultury – mniej lub bardziej intencjonalnie – bierze w nawias różnice między porządkiem fikcji a porządkiem rzeczywistości (sens ostatniego zdania jest implicite aporetyczny na skutek tego poznawczego „epoché”).

---

<sup>1</sup> Por. m.in. E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007; M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

Po drugie, zakładam, że na przykład narzędzia teoretyczne dostępne, opracowywane oraz wypracowywane w ramach poetyk tekstów literackich ze względu na porządek zapośredniczenia w mediach, które utrwalają funkcjonowanie tekstów w przestrzeni społecznej, służą określaniu poznawczych różnic między tym, co jest przedstawiane a tym ze względu na co to, co jest przedstawiane – zostaje utrwalone jako semiotycznie aktywny przekaz. Teorie literatury<sup>2</sup> dają narzędzia opisu, szkicują pola refleksji, określają odmiany dyskursu, a jednocześnie rejestrują zmiany genologiczne, rodzajowe oraz funkcjonalne przekazów szczególnie w odniesieniu do interakcji między tekstami (i zmieniającymi się – wraz z określonymi metodologiami – definicyjnymi przybliżeniami ich różnorodnej, znakowej aktywności (wewnątrztekstowej) oraz interaktywności (międzytekstowej)<sup>3</sup>.

Po trzecie, ujęcie teorii literatury jako krytycznej teorii poznania i deontologii nie oznacza, że w przestrzeni badań nad literaturą dokonuje się jakieś przewartościowanie modeli teoretycznych, zachodzi raczej ich „dowartościowanie”, ze względu na to, że badacze mediów, którzy nie posiadają odpowiedniej wiedzy teoretycznej dotyczącej poetyki przekazu albo funkcjonowania tekstu, narażeni są na błędy ontologiczne, wśród których podstawowym okazuje się nieuwzględnianie wpływu ramy modelującej przekaz na różnice między jego tekstowym wnętrzem i zewnątrz. Teoria literatury jako forma deontologii projektuje pytania o wartości w świecie przedstawianym na treści przekazów, których status jest nie tylko autoteliczny (w rozumieniu: estetyczny), ale również poznawczy (czyli organizujący i modelujący wiedzę). Pytania o prawdę, o dobro, o godność, o człowieczeństwo, o to, co powinno się czynić obcując z przekazem, którego treść zniekształca fakt, a jednocześnie wtórnie modeluje społeczny jego odbiór zapośredniczony w treści jako jego obrazie<sup>4</sup>, określają relacje między etyczną refleksją wyłaniającą się z kon-

<sup>2</sup> Ryszard Nycz pisze, że „Współczesny dyskurs teoretyczny jest nie tylko wewnętrznie zróżnicowany, lecz także rozproszony i niestabilny; tracąc istotne swe cechy na własnym terenie – znajduje miejsce dla siebie w bardzo nieraz odległych sferach i specjalnościach”. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 29.

<sup>3</sup> Por. E. Kuźma, *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 171-212.

<sup>4</sup> Han Belting pisze o tym, że obraz jest substytutem przedstawianego przedmiotu. W odniesieniu np. do oddziaływania mediów komunikacji masowej prowadzi to do tego, że przekazywane przez nie obrazy mają „większy autorytet” niż to, co po-

frontacji porządku fikcji i porządku rzeczywistości. Myśląc o teorii literatury jako możliwej deontologii, a także mając na uwadze przedstawienia takich faktów jak Holocaust, konieczne staje się nieustanne „rozpruwanie” tkaniny tekstu i dociekanie prawdy o jego źródle. Pamięć o takich wydarzeniach jak zagłada Żydów europejskich nie może stać się jedynie zbiorem obrazów i mitów na sprzedaż (w rozumieniu Tima Cole’a)<sup>5</sup>. Holocaust w horyzoncie panfikcjonalizacji jest zapominanym faktem, tracącą prawdą, instrumentalizowanym człowieczeństwem. Wszelkie więc formuły, nakazy mówiące: „nie można”, „nie powinno się”, „nie należy” stają się obroną ludzi oraz faktów przed mechanizmami redukcji historii właściwymi dla przemysłu kultury, dlatego tak szczególnego charakteru nabierają pytania o prawdę formułowane na gruncie różnorodnych literaturoznawczych metodologii. Można w kontekście powyższych uwag mówić o dwóch rodzajach deontologii: deontologii ukierunkowanej oraz o deontologii pośredniczącej. Deontologia ukierunkowana będzie wprost konfrontowała treści przedstawień Holokaustu z zasadami etycznymi, krytycznie przetwarzając każdą formę instrumentalizowania, redukowania lub zawłaszczania historii<sup>6</sup>. Deontologia pośrednicząca odnosi się do pytania o wartości etyczne przekazów, które ze względu na konstruujące je poetyki i semiotyki nie muszą wprost odnosić się do upamiętniania zagłady Żydów europejskich, wszak nie każda fikcja jest redukcją, nie każde przedstawienie instrumentalizacją. Deontologia pośrednicząca stawia pytania o wartości, które są rozpatrywane w horyzoncie działania znaków właściwego dla struktury przekazu, którego są one składowymi. Film fabularny odnoszący się do Holokaustu będzie się posługiwał swoim językiem, stylem przybliżającym obraz do jego źródła – rzeczywistego lub artystycznego, co jeszcze nie umniejsza statusu fikcji w proce-

---

strzegamy w ramach naszej percepcji. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 37.

<sup>5</sup> T. Cole, *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How history is bought, packaged, and sold*, New York 2000, s. 4.

<sup>6</sup> Przykładem takiego zjawiska może być kicz, aktywny w różnych dyskursach, zniekształcający pamięć oraz wiedzę o Holokauście. Por. L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie”, nr 1/2 (2004); A. Ubertowska, *Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holokaustu na (estetycznych) manowcach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN”, 6(2010); A. Ziębińska-Witek, *Kicz i Holocaust, czyli pedagogiczny wymiar ekspozycji muzealnych*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 6 (2010); K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN”, 6 (2010).

sie recepcji Zagłady. Ważne okazują się pytania o podstawowe wartości etyczne i poznawcze, które stają się aksjologiczną oraz epistemologiczną ramą dla doświadczanego przez odbiorcę przekazu.

Po czwarte, należy założyć, że teoria literatury jako krytyczna teoria poznania będzie dotyczyła fundamentalnej granicy mającej swe ontologiczne podstawy w różnicy między fikcją a rzeczywistością. To brak różnic na tym poziomie prowadzi w konsekwencji do licznych błędów w odbiorze na przykład faktów historycznych. Niedostatek tej wiedzy prowadzi do tego, że bohater staje się „człowiekiem”, a wykreowany świat substytutem rzeczywistego. Przeżywamy losy bohatera filmowego czy literackiego, odczuwając zaś ulgę wynikającą z tego, że bohaterowi udaje się „przeżyć” wszelkie zagrożenia – odnosimy wrażenie, że to my naszym oglądaniem (a w szerszym sensie: odbiorem) „ratujemy” mu „życie”, chociażby poprzez to, że „uczestniczymy” w jego doświadczeniach. Fikcja pełni różne funkcje poznawcze oraz aksjologiczne, a wśród nich warto podkreślić to, że służy ona między innymi rekompensacie lęków człowieka przed nim samym. Na przykład oglądanie filmu fabularnego jest działaniem komunikacyjnym zapośredniczonym w przekazie. Bez świadomości tego „zapośredniczenia” możemy ulegać potrzebie „lukrowania” faktów<sup>7</sup>, łudząc się przy tym, że udaje nam się poskromić resentyment będący skutkiem lęku przed własną ambiwalentą naturą oraz następstwem strachu przed historią, która miała miejsce (nawet jeśli film jest jedynie jej artystycznym obrazem). Badania z zakresu poetyk tekstów literackich wymagają precyzyjnego języka opisu i interpretacji zjawisk, a często właśnie na poziomie języka popełnia się w odbiorze przekazów medialnych podstawowe błędy poznawcze: dotyczy to zarówno nadawców, jak i odbiorców przekazów, alter i ego komunikacji w perspektywie etyki.

Po piąte, teorie(a) literatury stają(e) się deontologią (a właściwie należałoby powiedzieć deontologiami lub szerzej koncepcjami poręcznymi w refleksji etycznej) wtedy właśnie, gdy rozróżnianie fikcji i rzeczywistości może wpływać na rozumienie faktów, na społeczny status ich odbioru, a nawet w tej perspektywie, w szerokim, antropologicznym sensie – na pojmowanie człowieczeństwa w horyzoncie jego doświadczeń granicznych.

Nie oznacza to, że wcześniej teorie literatury były neutralne etycznie. Teorie literatury wydają się autentycznymi poligonami różnych ideologii, etyk, polityk, pozornie obiektywne w rozumieniu pozytywisty-

<sup>7</sup> T. Cole, tamże, s. XVIII.

cznym - w dużej mierze odzwierciedlają epokę, w której się rozwijały, dotyczy to chociażby wpływu koncepcji neomarksistowskich na ten rodzaj wiedzy<sup>8</sup> albo ich pluralizmu oraz proliferacji w okresie postmodernizmu<sup>9</sup>. W tym miejscu mam na myśli to, że narzędzia, którymi dysponuje ten rodzaj refleksji humanistycznej, dają asumpt albo po prostu umożliwiają pytanie o prawdę, o dobro, o godność, o sens, o człowieczeństwo.

Ukryty w panfikcjonalnej rzeczywistości przekazów medialnych imperatyw: „poznawaj, rozróżniaj, odróżniaj” - odsłania nie tyle więc nowy horyzont pojmowania teorii literatury, jej społecznej użyteczności, ale komplementarny wobec dotychczasowych ujęć aspekt deontologiczny. Porządek relacji: podmiot poznania i przedmiot poznania rozpatrywany jest w tym kontekście w odniesieniu nie tylko do sytuacji zapośredniczających te relacje, ale także ze względu na ich rezonans w perspektywie wartości etycznych.

### **Teoria literatury a społeczne ramy wiedzy**

Teoria literatury rozumiana jako krytyczna teoria poznania i deontologia jest propozycją służącą określeniu ram odbioru przekazu, jego wpływu, a także zastosowaniem tej dziedziny wiedzy humanistycznej w badaniach społecznych, propozycją konsyliencyjną. W dobie współcześnie rozszerzającej się relatywizacji porządków etycznych oraz ogólnokulturowej tendencji zmierzającej do panfikcjonalizacji rzeczywistości na skutek społecznego oraz wieloaspektowego oddziaływania przekazów medialnych konieczne staje się określanie granic między fikcją a rzeczywistością. Jest ono wyzwaniem poznawczym oraz etycznym. To ujęcie w szerokim kontekście komunikacji społecznej będzie powrotem do refleksji, której trwałe ślady pozostawiła w humanistyce szkoła frankfurcka<sup>10</sup>. Deontologia nie jest w perspektywie niniejszych uwag pytaniem o to, jak przedstawiać? Takie pytania w odpowiednich kontekstach formułowali myśliciele tej miary, co Adorno; deontologia jest w tym znaczeniu określeniem tego, jak rozumieć<sup>11</sup> to, co jest przedstawiane, zapośredniczane medial-

<sup>8</sup> E. Kuźma, tamże, s. 191-195.

<sup>9</sup> Por. M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 29.

<sup>10</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, tłum. przejrzał i posł. opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1994; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998.

<sup>11</sup> Prof. Jarosław Płuciennik sugerował w trakcie dyskusji nad тезami niniejszego tekstu (podczas Międzynarodowej i Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Rodzaje i style krytycyzmu” (Łódź, 18.05.2011 r.), by mówić nie tyle o teorii literatury, ale ze względu na tak silny nacisk na kategorię rozumienia używać np. terminu:



nie, rozumieć, a więc także krytycznie odbierać i przetwarzać na drodze wyjaśnienia i pojmowania różnicy między znaczeniem oraz zdarzeniem<sup>12</sup>.

To właśnie na przykładach medialnych przedstawień Holocaustu<sup>13</sup> widoczne staje się to, o czym pisał, mając na uwadze literaturę i sztukę Berel Lang, twierdząc, że obecnie jest „(...) potrzeba moralnego uzasadnienia dla literatury i sztuki jako takich, a nie tylko dla pisarstwa figuratywnego dotyczącego pojedynczego tematu, nawet tak obciążonego moralnie jak nazistowskie ludobójstwo”<sup>14</sup>. Tę uwagę Langa należy ekstrapolować na różne poziomy tekstowych odniesień, przyjmując przy tym, że to, co moralne – zależne się staje od tego, co przedstawiane. To już nie tylko figuratywne medialne reprezentacje nazistowskiego ludobójstwa stają się wyzwaniem etycznym oraz poznawczym budowanym na dialektyce różnicy między znaczeniem a zdarzeniem, ale niemal każde medialne przedstawienie Holocaustu. Odbiorca przekazów telewizyjnych, filmowych czy internetowych stara się zrozumieć rzeczywistość, a nawet pojąć jej różne oblicza, właśnie poprzez bazowanie na jej obrazach, modelowanych przez ramy przedstawienia, które uruchamiają dialektykę nakładania się, łączenia lub rozdzielania fikcji i faktu. Pamięć o rzeczywistości, której szczególnym przykładem może być właśnie nazistowskie ludobójstwo, jest zagrożona z powodu semiotycznej aktywności przedstawień i ich oddziaływania na sposób wyobrażania oraz pojmowania zda-

---

pedagogika hermeneutyczna. Sugestia ta wydaje się zasadna w perspektywie etycznej, jednakże ze względu na ontologiczne oraz poznawcze rozróżnienia między fikcją przekazów medialnych i rzeczywistością autor niniejszych rozważań będzie dalej – ze względu na propedeutyczny charakter niniejszego artykułu – używał pojęcia „teoria literatury”.

<sup>12</sup> Por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp J. Rosner, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 160.

<sup>13</sup> Berel Lang proponował, by używano pojęcia „nazistowskie ludobójstwo” zamiast terminu „Holocaust”, gdyż, jak sądził, znaczenie tego słowa, podobnie jak słów „Shoah” i „Churban”, ma teologiczny lub „przynajmniej zapośredniczony podtekst”. Autor książki *Nazistowskie ludobójstwo* krytykuje użycie tych pojęć również za to, iż zbyt silnie koncentrują się one na punkcie widzenia ofiar i dlatego nie podkreślają „szczególnej roli ludobójstwa w działalności III Rzeszy”. B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, tłum. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006, s. 24. W treści niniejszego artykułu pojęcia „Holocaust” i „nazistowskie ludobójstwo” są wykorzystywane zamiennie, gdyż różnica między nimi, o której wspomina Lang, nie wpływa na porządek wywodu niniejszych rozważań.

<sup>14</sup> Tamże, s. 160.

rzeń. Paradoksalnie można więc powiedzieć, że sposoby przedstawiania Holokaustu są granicami poznania różnicy między fikcją a rzeczywistością. Konieczność utrzymywania tej różnicy jest celem deontologii.

Pojęcia z zakresu teorii literatury, które przyjęły się na gruncie badań nad mediami, ich różnorodność oraz nośność deskryptywna oraz eksplanacyjna wskazują, jak wiele w przestrzeni nieustannego przemieszczania się znaczeń w sferze życia publicznego należało nazwać, określić, doprecyzować; w sukurs tej właśnie potrzeby terminologicznej pustki przyszły różne koncepcje z zakresu teorii literatury. Jednakże, to nie tylko konieczność krystalizowania się metajęzyka nauki badającej przekazy medialne spowodowała, że teoria literatury – z gruntu rzeczy interdyscyplinarna – zaczyna funkcjonować jako transdyscyplina, gdy myśli się o jej zastosowaniu w różnych rozważaniach z zakresu komunikacji społecznej, ale także – gdy uwzględnia się konieczność prowadzenia badań mających na celu porządkowanie relacji między rzeczywistością, jej językowymi, audiowizualnymi, szerzej – tekstualnymi odmianami, a fikcją, która na skutek tych „odmian” nabiera pewnych cech pokrewnych z rzeczywistością, w tym, co ciekawe, widoczne staje się to na poziomie możliwych oraz realnych substytucji faktów i ich przedstawień. Wydaje się to szczególnie istotne w przypadku całego porządku recepcji Holokaustu w kulturze popularnej lub w kulturach kultury popularnej<sup>15</sup>. Holokaust, który dla jednych badaczy jest wydarzeniem wpisanym w przejmującą i niemającą końca historię ludobójstwa, dla innych jeszcze uczonych okazuje się wydarzeniem na tyle wyjątkowym i niepowtarzalnym, że jego sens, wymiar i status wyznaczają granicę cywilizacyjną, aksjologiczną oraz poznawczą współczesnego człowieka – jest nade wszystko faktem, który się wydarzył, pomimo tego, że współcześnie pamięć o tym wydarzeniu w dużej mierze jest modelowana przez przekazy medialne. Oczywiście wydaje się to, że nie można podważyć prawdy o Holokauście. Oczywiście ta przestaje być niepodważalna nie tylko dla tych, którzy negują to wydarzenie<sup>16</sup>, ale także dla tych osób, dla których wiedza o nim czerpana jest z przekazów fragmentarycznych, fikcyjnych w rozmaity sposób zacierających prawdę o ofiarach i katach. Należy wyraźnie podkreślić, że negacjoniści (oraz tzw. rewizjoniści) negują prawdę Holokaustu lub jego skalę, natomiast odbiorcy oraz twórcy przekazów „neu-

<sup>15</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.

<sup>16</sup> M. Shermer, A. Grobman, *Denying history. Who says the Holocaust never happened and why do they say it?*, Berkeley, CA 2000, s. 27 i n.

tralizujących” pamięć o tym wydarzeniu, nawet – jeśli nieintencjonalnie biorą w nawias autentyczność tego wydarzenia, to ostatecznie prowadzą do neutralizacji (estetyzacji, instrumentalizacji, upraszczania lub nawet zawłaszczania) jego faktyczności. Różne są formy „zacierania”, lecz wspólny skutek – zapominanie oraz niechęć (społecznie manifestowana w różny sposób – od abominacji odnoszącej się do tematu, indyferencji wobec pomordowanych, a także wobec śmierci jako takiej, „dziwnej” (w sensie filozoficznym) sympatii odnoszącej się do prześladowców, po nienawiść wobec żyjących Żydów). To „zacieranie” przybiera różne formy i właściwe jest dla rozmaitych dyskursów. Zacieranie przejawia się między innymi w lekceważeniu ofiar oraz usprawiedliwianiu katów, w instrumentalnym traktowaniu tej wyraźnej granicy, w estetycznym próbowaniu jej przekroczenia<sup>17</sup>.

*Lista Schindlera* pokazuje bohaterów, którzy są reprezentacjami tych osób, którym udało się przeżyć, tych, którzy zostali ocaleni, a przecież rzeczywistość Holocaustu jest prawdą o milionach tych ludzi, którzy zostali pomordowani. Wielość dyskursów, która znaczy w ramach konstytuujących je poetyk i społecznych form ich odbioru, obejmuje różne przedstawienia nazistowskiego ludobójstwa: w literaturze, w filmie, na stronach internetowych, w krótkich amatorskich filmach dostępnych w serwisach społecznościowych (w dyskursach, która można nazwać dyskursami potoczności), w dyskursach politycznych (i ich internetowych rozszerzeniach – czy to w postaci folderów pokazujących analogie między doświadczeniami mieszkańców getta a Palestyńczykami w Strefie Gazy, czy to w projekcie *The Holocaust on your plate*, w którym narzuca się podobieństwa między traktowaniem zwierząt współcześnie a traktowaniem ludzi w obozach zagłady). Pojęcia m.in. takie jak: gatunek, jak styl, jak bohater, postać literacka, świat przedstawiony – potrzebne są w dyskusji publicznej, by krytycznie rozróżnić to, co przedstawiane od tego, do czego się ono odnosi. Teoria literatury staje się w tym rozumieniu subtelną dziedziną wiedzy z zakresu nauk społecznych.

To wpływ przekazów medialnych wprowadza mylne przekonanie, że oglądanie jest pomaganiem oglądanemu, a więc *de facto* oddziaływaniem na rzeczywistość pozafikcyjną. Ta pozorna tautologia jest rezultatem zacierania się granicy między fikcją a rzeczywistością. Oglądany (czytany w tekście literackim czy użytkowany w *Second Life*) jest po-

<sup>17</sup> Aleksandra Ubertowska pisze, że efekt kiczu literackiego jest w niejasny sposób powiązany z opowiadaniem o Holokauście z perspektywy prześladowcy. A. Ubertowska, tamże, s. 30

stacją, bohaterem, znakiem będącym kompromisem w polu przedstawienia między znaczeniami i zdarzeniami. Oglądający przeżywając narrację (od głębokiej empatii po ironiczne obnażanie form pamięci) wtórnie poznaje zapośredniczony medialnie przekaz, a jednak w pamięci pozostaje głównie to, co się „przeżyło” uczestnicząc w narracji – i to z takich obrazów tego, co oglądane (użytkowane lub czytane), buduje się wiedzę na temat tego, co przeszłe. Granice przedstawiania Holokaustu są granicami sytuującymi rozumienie w horyzoncie dialektycznego napięcia między fikcją a rzeczywistością.

Bez wątplenia, abstrahując przy tym od dyskusji naukowych na temat tego wydarzenia (ciekawym przeglądem dyskusji można znaleźć w książkach Anny Ziębińskiej-Witek, Alana Mintza, Petera Novicka czy w artykułach takich autorów jak Samantha Power lub Mark J. Webber)<sup>18</sup>, istotne okazuje się to, że nazistowskie ludobójstwo stanowi gruntowny sprawdzian dla tego, czym jest pamięć, jaki jest status wiedzy oraz po co jest aksjologia w cywilizacji zachodniej. Prawda Holokaustu odsłania zależność etyki od wyobraźni oraz przyległość wyobraźni do praktyki przedstawienia uwikłanej w mechanizmy społecznego konstruowania przekazu. Zdarzenia będące elementami nazistowskiego ludobójstwa pokazały i pokazują w licznych obrazach, świadectwach czy poprzez miejsca pamięci, że jest ono niepodważalne, że miało miejsce naprawdę. Znaczenia, które nakładane są na zdarzenia, a często stają się w różnych semiotycznych i symbolicznych interakcjach ich substytutami „próbują” przeszłość sprowadzając ją w dużej mierze do tego, co współcześnie można utrwalić i paradoksalnie zapomnieć.

W dyskusjach i badaniach na temat Zagłady wielu uczonych zatrafiło wiarę w sens tego, że kolejne pokolenia mogą się czegoś nauczyć z „lekcji”, którą była dla nich prawda o Zagładzie. Samantha Power pisze wprost, że kolejne wydarzenia ludobójstwa, które miały miejsce w Kambodży, w Rwandzie czy na Bałkanach pokazują, że jedyną rzeczą, której można nauczyć się z lekcji o Holokauście to już nie to, jak unikać ludobójstwa, tylko ewentualnie – co robić, aby będąc świadkiem kolejnego ludobójstwa – nie patrzeć na nie obojętnie<sup>19</sup>. Abstrahując od psychologicznych wyjaśnień złożoności ludzkiej natury, należy zatem zapytać o przyczyny takiego stanu rzeczy. Jedną z form wyjaśnienia takiej sytuacji,

<sup>18</sup> A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005; A. Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle and London 2001; P. Novick, *The Holocaust in American Life*, Boston 2000.

<sup>19</sup> S. Power, *To 'Suffer' by Comparison?*, „Daedalus”, vol. 128, no. 2 (1999), s. 35.

formą na pewno nie jedyną, może nienajważniejszą, być może nawet marginalną, jest wpływ przekazów medialnych. Teoria literatury jako krytyczna forma poznania wprowadza wiedzę i wrażliwość, by – oglądając na przykład fotografię historyczną, na której widać ludzką postać zamordowaną lub wycieńczoną w obozie zagłady – pamiętać, że ogląda się nie fikcję, lecz to, co ta fotografia przedstawia, a przedstawia człowieka, nie „postać”, człowieka. Oddziaływanie mediów wizualnych prowadzi do tego, że poprzez sam akt widzenia dochodzi do substytucji znaczenia na miejsce zdarzenia, a właściwie do interakcji między różnymi znaczeniami, zdarzenie pozostaje nieme (niczym zorganizowana strukturalnie poetyka, która nie wymaga odniesienia do tego, co poza nią. Można nawet hipotetycznie założyć, co brzmi paradoksalnie w perspektywie współczesnych badań nad kulturą wizualną, że jest to konsekwencja oglądu uwarunkowana strukturalistycznym pojmowaniem całości znaczeniowej) lub wzięte w nawias.

W opozycji między fikcją a rzeczywistością – w kontekście rozważań odnoszących się do takich zdarzeń jak na przykład temat Holokaustu – jest niezwykle ważne to, by umieć odróżnić semiotyczną funkcję obrazu od tego, co i kto znajduje się w treści jego przedstawienia<sup>20</sup>. Nie jest do końca tak, że pamiętamy to, co oglądamy na zdjęciu, pamiętać powinniśmy twarz człowieka, jego ciało, a nie twarz „postaci” przedstawionej. W filmie fabularnym, w czystej fikcji należy ten porządek zależności odwrócić i stwierdzić, że upamiętnia się postać, a nie człowieka. Ta postać jest znakiem, symbolem, metonimią realnego człowieka lub narodu, ale nie jest to ani człowiek, ani naród. Czytając *Laskawe* Littela należy pamiętać, że uwiedzenie postacią głównego bohatera powieści bazuje na uwiedzeniu tego, co faktyczne przez to, co fikcjonalne. Możliwość substytucji jednego porządku w inny jest zacieraniem śladów przeszłości faktycznej i torowaniem dróg do współczesności, która rekonstruuje przeszłość w bieżących reprezentacjach i usprawiedliwiających je ideologiach (np. kat jest ofiarą). Deontologia w tym kontekście przejawia się w używaniu słów mówiących o tym, że coś powinno się zrobić albo, że czegoś nie należy uczynić. Teoria literatury daje narzędzia poręczne w krytycznej refleksji, wskazując przy tym na znaczenie samego języka, gdyż to już na jego poziomie dokonuje się zacieranie granic między fikcją a rzeczywistością, między znaczeniem i zdarzeniem.

<sup>20</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 28.

Można jednak zaproponować jeszcze odmienny rodzaj „lekcji” – lekcji małych kroków. W tym rozumieniu można mówić o tym, że, podobnie jak w przypadku literatury Holokaustu, w której (niektórzy badacze zakładają, że podlega ona innym regułom wartościowania) to, co próbuje się wypracować w ramach badań nad nią, może zostać przeniesione na inny grunt niż tylko ten, który dotyczy przedstawiania Zagłady, na grunt człowieczeństwa w sytuacjach skrajnych, które przemysł kultury uprzedmiotawia negując jednostkowy wymiar śmierci i bólu człowieka. Wstępnie warto się zastanowić nad siedmioma małymi krokami: pierwszy – zainteresuj (się), drugi – przeczytaj (obejrzyj, zapoznaj się, użytkuj, stwórz, idź i zobacz) ze zrozumieniem pojedynczy tekst, jakiś jego fragment, trzeci – staraj się zapamiętać to, co widziałeś – konkretny tekst, konkretny fakt, konkretny obraz, czwarty – staraj się zmienić lub wzbogacić w sobie ten pogląd, który miałeś przed zapoznaniem się z wybranym przekazem, piąty – nie buduj zdań uogólniających w sytuacji, w której możesz zniekształcić przekaz lub jego odbiór (nie wszyscy X są tacy jak Y), szósty – zanim zaczniesz ratować świat, uratuj treść swojej pamięci i źródło wyobraźni, siódmy – odróżniaj to, co fikcyjne od tego, co rzeczywiste. Te siedem małych kroków odnosi się do deontologii ukierunkowanej oraz do deontologii pośredniczącej i wymaga – obok przagnienia wiedzy i świadomości jej ograniczeń – także potrzebę jej zmiany.

Mówienie o teorii literatury (albo raczej teoriach literatury) jako możliwym źródle deontologii w odniesieniu do takich wydarzeń jak Holokaust jest tym bardziej uzasadnione, że granica między przedstawieniem a samym faktem nie powinna być ruchoma, „zacieralna”, nie powinna być negowana w żaden sposób, ta granica jest pewna: „Może być prawdą, że nie istnieją «nagie» – to znaczy występujące bez środków użytych do ich reprezentacji – fakty historyczne; może być również prawdą, że każde pisarstwo (figuracywne i historyczne) powoduje powstanie tego, co nazwalibyśmy tutaj przestrzenią figuracywną. Jednak nie zaprzecza to możliwości reprezentacji pozostającej w bezpośredniej relacji ze swoim przedmiotem – która w praktyce, jeśli nie z założenia pozostaje bezpośrednia i niezmienna. To właśnie ta możliwość jest punktem węzłowym rozróżnienia między dyskursem historycznym i figuracywnym. Dowody mogą pochodzić z kilku źródeł, ale dla potrzeb tej dyskusji konieczny jest tylko jeden: fakt nazistowskiego ludobójstwa”<sup>21</sup>. Świadomość tej granicy jest początkiem krytycznego poznania treści przekazu. Krytyka polega w tym kontekście na umiejętności wyróżniania w nim znaków,

<sup>21</sup> B. Lang, tamże, s. 166

symboli, form narracyjnych oraz stylistycznych, poetyk, ram określających profil odbiorcy, które – nawet jeśli niwelują faktyczność zdarzenia, to i tak są rozpoznawalne, co oznacza, że rozpoznanie niwelacji faktyczności zdarzenia odsłania konwencje, które temu służą, a więc *de facto* odsłania możliwą mapę różnic między fikcją i rzeczywistością, dotyczy to takich przykładowych przekazów jak *Bękarty wojny* (reż. Q. Tarantino) czy materiały audiowizualne dostępne w serwisach społecznościowych w internecie. Krytyczne poznanie obnaża konwencje przekazu oraz semiotyczną aktywność jego elementów, a tym samym powoduje, że odbiorca może pojąć, iż wiedza, którą zbuduje na podstawie takiego przekazu, będzie miała raczej status albo estetycznego uwznioślenia, albo mniemania (i tylko mniemania narażonego na wpływ ignorancji, stereotypów oraz analogii), albo uzupełnienia wobec wiedzy prawdziwej. Założenie istnienia wiedzy prawdziwej łączy porządek poznania i porządek deontologii. Któż ma decydować, że wiedza jest prawdziwa? Wiedza prawdziwa oznacza wiedzę, której celem nadrzędnym jest określanie dróg prowadzących do faktu samego w sobie – do niepodważalności faktu nazistowskiego ludobójstwa.

Berel Lang wskazywał na pewne, jak to określa Aleksandra Ubertowska: „uprzywielejewane kategorie”<sup>22</sup> w literaturze Zagłady: „«autentyczności», «powściągliwego tonu», «wierności/zgodności z faktami», unikanie nadmiernie wyszukanych rozstrzygnięć formalnych, mniej lub bardziej świadome wpisywanie się w tradycję «składania świadectwa», rozumianego jako quasi-dokumentarne opisywanie wydarzeń historycznych w wymiarze indywidualnym”<sup>23</sup>. Wyżej wymienione kategorie można częściowo ekstrapolować na inne porządki dyskursów, co jednak nie oznacza, że ich status wyczerpuje poziom akceptacji teorii literatury jako deontologii. Odnoszą się one do stylu przedstawiania, a w przekazach medialnych styl artystyczny będzie pełnił odmienne funkcje komunikacyjne od stylu potocznego. Wyżej wymienione kategorie łączą raczej estetykę i etykę, natomiast w kontekście deontologicznym ich ilość powinna być wzbogacona o kolejne kategorie, których status i poziom oddziaływania jest wielopoziomowy (dotyczy to poetyk, społecznych ram odbioru tekstów oraz metodologii). Można więc uczyć się nie tylko szacunku do życia i śmierci, ale także – w miarę możliwości, w odniesieniu

<sup>22</sup> A. Ubertowska, *Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holokaustu na (estetycznych) manowcach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN”, 6(2010), s. 34.

<sup>23</sup> Tegoż.

do funkcjonowania określonych teorii i ujęć – także krytycznego odbioru tych przekazów, w których człowiek staje się przedmiotem, świat reprezentowanych przez niego wartości – elementem gry z konwencją, stylem i tradycją, a odbiorca – jedynie biernym medium instrumentalnego rozumu. Wyżej wymienione kategorie są interesujące poznawczo. Są one narzędziami użytecznymi przy opisie funkcjonowania tekstu w przestrzeni stylu. Gdyby jednak wpisać je w obszar teorii literatury oraz próbować wykorzystać je w różnych przedstawieniach medialnych (nie tylko więc w literaturze), to można by się zgodzić, że obecność nie tyle tych konkretnych kategorii, lecz sama potrzeba ich wyznaczania jest działaniem poznawczym zmierzającym ku deontologii. Wydarzenia w historii takie jak Holocaust wymuszają stałą obecność dialektyki *ethosu* i *logosu*, dotyczy to literatury, dotyczy również teoretycznych dociekań, których jest ona przedmiotem, wreszcie – dotyczy to innych dyskursów, w ramach których Holocaust jest przedstawiany. Rozumienie, pojmowanie oraz odczuwanie tych przedstawień, ich ekspansywności oraz proliferacji, stają się możliwe również na skutek ich poznania przy wykorzystaniu literaturoznawczych modeli badawczych.

#### Dwie zasady deontologiczne

W życiu publicznym słowo „Holocaust” stało się matrycą przywoływaną bezpośrednio lub pośrednio – w różnych dziedzinach życia społecznego, w których użycie tego pojęcia jest skrótem myślowym, poznawczym oraz problemem implikującym wciąż na nowo odtwarzaną (z powodu zmieniających kontekstów historycznych oraz politycznych i kulturowych) refleksję etyczną. Można przyjąć w tym miejscu założenie, że użycie pojęcia „Holocaust” po tym, jak ściśle powiązано jego znaczenie z masowym, planowanym wymordowaniem przede wszystkim ludności żydowskiej, w XX wieku jest uruchamianiem określonej formy etycznego wartościowania w różnych porządkach dyskursów społecznych; jest „domaganiem (się)” deontologii, by choć częściowo i umownie określić granice człowieczeństwa jako instancji ostatecznej w doświadczaniu dobra i zła. Przyszłość pamięci o nazistowskim ludobójstwie projektować będzie zmiany w aksjologii, Holocaust nie jest sprawą jedynie wiedzy, rodzinnej opowieści czy politycznych dyskursów – jest też zasadą etyki, która poszukiwać będzie trwałego horyzontu wartości, który nie da się całkowicie rozproszyć ani zrelatywizować. Wydaje się, że paradoksem współczesności stać się może to, iż wydarzenie tak destruktywne i tragiczne jak Holocaust – na skutek jego upamiętniania staje się źródłem utrwalania podstawowych ram deontologii.



Holokaust jako synekdocha ludobójstwa (o którym Mark J. Webber powie, że Auschwitz jako synekdocha ma się tak do Holokaustu, jak Holokaust do ludobójstwa właśnie<sup>24</sup>) przedstawiany jest w dyskursach politycznych (wśród licznych przykładów, omówionych w wielu opracowaniach naukowych<sup>25</sup>, należy wymienić powszechnie dostępną w internecie prezentację składającą się z ilustracji porównującej sytuację Palestyńczyków w Izraelu z sytuacją Żydów z getta warszawskiego: na jednym ze slajdów pod zdjęciem pokazującym dzieci żydowskie przekraczające z narażeniem życia mury getta znajduje się następujący napis: „Young Jewish boys in Warsaw sneak over the ghetto’s wall to bring back food. A young Palestinian smuggles a sheep into Gaza through an underground tunnel”<sup>26</sup>) oraz na przykład w dyskursach bioetycznych (przykładem może być chociażby społeczna akcja zatytułowana *The Holocaust on your plate*, w której porównano losy ofiar obozów zagłady z losem zwierząt zabijanych w ubojniach, prezentując przy tym dane, które mają wzmocnić „podobieństwo” między ludźmi mordowanymi w czasie Holokaustu a zwierzętami zabijanymi na potrzeby konsumpcji, obok ilustracji zestawiających wycieńczonych ludzi z obozów pojawiały się ilustracje wychudzonych zwierząt, to zestawienie „podobieństw” uzupełniane było m.in. takimi komentarzami: „During the seven years between 1938 and 1945, 12 million people perished in the Holocaust. The same number of animals is killed every 4 hours for food in the U.S. Alone”. Liczba dwunastu milionów jest podwójnym nadużyciem - wobec faktów historycznych, a także wobec rzeczywistej śmierci około sześciu milionów ofiar żydowskich)<sup>27</sup>. Przedstawienia Holokaustu zredukowane do „figur stylistycznych” stają się często obrazem, czymś w rodzaju skrótu myślowego, który narzuca intepretacje oraz wartościowanie, wykorzystywanym zaś dlatego, że w kulturze popularnej utarły się pewne przekazy i style ich odbioru na tyle silnie, że ich przywoływanie w najróżniejszych kontekstach służy skondensowaniu intencji nadawczej, nawet za cenę instrumentalnych analogii oraz uproszczonych ram rozumienia i pamiętania.

<sup>24</sup> M. J. Webber, *Metaphorizing the Holocaust: The Ethics of Comparison*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. VIII, nr 15-16, Poznań 2011, s. 27. (Special Issue: *(Over)using the Holocaust*).

<sup>25</sup> S. Power, tamże, s. 37.

<sup>26</sup> <http://www.adbusters.org/magazine/83/gaza.html> (12.04.2011).

<sup>27</sup> Por. <http://www.animalliberationfront.com/AROrgs/SANEVid/Holocaust/-/holocaust>. (15.04.2011).

Przedstawienia Holokaustu pokazane w alternatywnym, nowym kontekście prowadzą do tego, że wydobywa się z nich nowe sensy, które nawet jeśli coś znaczą i obrazują na poziomie skojarzeń, to są przecież na poziomie faktów wymierzona w ich rzeczywistość schematyczną analogią. Zjawisko to nazwać można rekontekstualizacją, a więc dodawaniem (lub poszerzaniem) sensów do przedstawień, które wprowadzone zostają w alternatywne porządki odczytań. Rekontekstualizacja w tym przypadku staje się często pantekstualizacją, zawieszającą konieczność referencyjnej ciągłości między obrazem jako medium zdarzenia a zdarzeniem jako faktem.

Widzimy różne obrazy medialne, które, jak pisze Hans Belting, są często mediami znaczeń, innych obrazów, wiedzy, ich substytutami - i zadajemy sobie podstawowe pytanie etyczne: co powinienem wiedzieć, aby umieć odczytać przekazy zawarte w tych obrazach? To z gruntu rzeczy pytanie o deontologię, jest pytaniem poznawczym, pytaniem krytycznym, gdyż dotyczy ono prawdy oraz konieczności rozumienia relacji między fikcją a rzeczywistością.

Metafora, synekdocha, narracja, styl, funkcja, hiperbola, intertekstualność, eufemizm, znaczenie, krytyka, rama modelująca, tekst, jego wnętrze i zewnątrz, różnica, opowieść, przedstawienie (świat przedstawiony), krytyka, bohater / człowiek - te pojęcia pochodzące z różnorodnych dziedzin wiedzy, które można zaliczyć do poetyki, znajdują w różnorodnych jej koncepcjach odmienne znaczenia, odniesienia, definicje oraz zastosowania. Bez ich obecności, bez ich użycia niemal niemożliwe okazuje się mówienie o różnicach między fikcją i rzeczywistością, o ich współkonstyтуowaniu się. Nie jest bowiem tak, że fikcja jest czymś sprzecznym z rzeczywistością. Jest ona czymś wobec niej komplementarnym; te ontologiczne porządki współkonstyтуują się, lecz ich rozróżnienie jest konieczne - i to jest pierwsza zasada deontologii wynikającej z tego osobliwego potraktowania teorii literatury - by Holokaust nie został zredukowany nigdy wyłącznie do zbioru fikcyjnych obrazów. Gdyby bowiem tak się stało, to doszłoby do tego, co właściwe jest dla relacji: pamięć - fikcja - zapomnienie (w rozumieniu zbliżonym do ujęcia Marca Augé); doszłoby do zapomnienia tego wydarzenia. W porządku etycznym relatywizacja okazuje się podobna do tego, co w porządku poznawczym okazuje się symulacją rzeczywistości. „Głównym czynnikiem wprowadzającym życie indywidualne oraz zbiorowe w «fikcję» jest zapomnienie”<sup>28</sup>. Parafrazując hipotezę Marca Augé w kontekście niniejszych

<sup>28</sup> M. Augé, *Formy zapomnienia*, s. 40.

rozważań, można by zatem powiedzieć, że intensyfikacja fikcjonalizacji w przedstawieniach Holokaustu odzwierciedla mechanizmy i sposoby jego zapominania.

Obrazy medialne odnoszące się do Holokaustu funkcjonują najczęściej w odniesieniu do utartych, schematycznych form pojmowania i rozumienia tego wydarzenia. Podobnie zresztą ma się rzecz w przypadku nawiązań polityków, którzy używają pojęcia Holokaustu, by mówić, co jest paradoksalne (paradoks polega na tym, że to porównanie ma służyć negacji lub neutralizacji zakładanej, możliwej niepowtarzalności prawdy o Holokaucie jako morderstwie dokonanym na narodzie żydowskim), o działaniach Izraelczyków wobec Palestyńczyków<sup>29</sup>.

Mówiąc „obrazy medialne” – należy również rozważyć, jak przemysł kultury redukuje prawdę o Holokaucie do prostych schematów i naiwnych asocjacji, instrumentalnie traktując często prawdę o tym wydarzeniu, sprowadzając jego śmiertelny charakter i destruktywny wymiar do opowieści z *happy endem*. Saul Friedländer nazwie to zjawisko „egzorcyzmowaniem” Zagłady, wpisywaniem Holokaustu w kontekst „normalnych wydarzeń historycznych, «w ramy poznawczego konformizmu i unifikacji»<sup>30</sup>, a Dominick LaCapra określi, jak podaje Aleksandra Ubertowska, jako „narrację zbawczą”, wzorcem opowieści zawierającym moralne, budujące przesłanie, neutralizującym wyjątkowość ludobójstwa<sup>31</sup>. Tim Cole, pisząc o filmach fabularnych odnoszących się do Holokaustu, wskazuje na to, że ich przekazy upraszczają rzeczywistą grozę tego wydarzenia i oferują w to miejsce coś bardziej „przyjemnego”. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, że liczne obrazy filmowe funkcjonujące w kulturze popularnej (m.in. *Jakub Kłamca* (1999), *Lista Schindlera* (1993) czy *Życie jest piękne* (1997)) proponują uproszczoną celebrowanie przed wszystkim tych, którzy przeżyli Zagładę oraz utowarowienie pamięci i śmierci, a także jej relatywizację. Na szczególną uwagę zasługuje, zresztą nie tylko w tym kontekście, wpływ kiczu na recepcję Holokaustu, kiczu rozumianego za Abrahamem Molesem podwójnie: jako

<sup>29</sup> Ahmadinejad: *Holocaust big lie used to justify establishment of Israel*, <http://www.haaretz.com/news/middle-east/ahmadinejad-holocaust-big-lie-used-to-justify-establishment-of-israel-1.380905> (26.08.2011)

<sup>30</sup> S. Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, tłum. z ang. M. Grendacher, G. Seib, Frankfurt am Main 2007, s. 109. Cyt. za: A. Ubertowska, *Krzepiąca moc kiczu*, dz.cyt., s. 27.

<sup>31</sup> Tamże, s. 29.

kicz estetyczny oraz kicz społeczny. W nawiązaniu do tego drugiego rozumienia Aleksandra Ubertowska pisze: „A kicz jest przecież szczególnym, granicznym przypadkiem urzeczowienia, swoistą prefiguracją mieszczańskiego konformizmu i żądzy posiadania”<sup>32</sup>. Kicz nie jest tylko poetyką przedstawienia, ale także wykształca sposób odbioru tego, co jest przedstawiane, ogniskuje się więc zarówno w przedmiocie poznania (porządek poznania oraz estetyka), jak i w porządku odbioru przez podmiot (porządek etyczny).

Fikcja może być uzupełnieniem rzeczywistości, jeśli staje się jedynie odniesieniem do niej, wtórnie nadbudowaną nad nią formą rozumienia, odczucia, przedstawienia. Fikcja może jednak okazać się również negacją rzeczywistości, zwłaszcza gdy zaczyna funkcjonować jako jej substytut. Fikcja ma swoje wewnętrzne prawa, negacja fikcji byłaby więc negacją literatury, jednakże w odniesieniu do zniszczenia, cierpienia i śmierci, jeśli te są przedstawiane ze względu na rzeczywiste wydarzenia takie jak nazistowskie ludobójstwo, to powinny być podporządkowane granicom, które wyznacza człowiek jako wartość i fakt jako element tego, co niefikcjonalne.

Teoria literatury okazuje się w kontekście niniejszych rozważań rodzajem wiedzy i refleksji, która wydaje się komplementarna wobec estetyki, gdyż przyjmuje się, że literatura może być alternatywą nie tylko dotyczącą kategorii piękna, ale także prawdy.

Druga zasada deontologii zakłada, że to, co wprowadzone jest do porządku fikcji, znajduje swoje rzeczywiste odniesienie do faktu, który zdarzył się w określonej przestrzeni oraz w konkretnym czasie. Jeśli więc nawet pojawią się teksty – literackie, filmowe (i pojawiają się), które są fikcjonalizacją rzeczywistości, to nie stają się one jej substytutem.

W przypadku badań nad Holocaustem pojawiają się szczególnie od końca lat 80-tych XX wieku rozważania dotyczące zasadności określenia stylu, w którym można by przedstawiać to, co niektórzy zakładają, iż nie jest z natury rzeczy przedstawialne.

Wiedza z zakresu teorii literatury wydaje się pomocna w ścisłym odbiorze różnic między dziełem a tekstem, między tekstem a faktem. Drugą zasadę deontologii można by określić następująco: w odniesieniu do Holocaustu zakłada się możliwość występowania jedynie fikcji niesubstytutowanej; każde nadużycie na tym poziomie będzie oscylowaniem na granicy kiczu w sferze estetyki, fałszu w sferze poznawczej, krzywdy w sferze etycznej. Druga zasada deontologiczna odnosi się do czegoś, co

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 24.

można by określić jako „warunek referencyjności”. Odbioru przedstawień Holokaustu nie da się utożsamić z porządkiem pantekstualnym, który mógłby być dla wyobrażeń społecznych nadrzędnym oraz fundamentalnym źródłem wiedzy o Zagładzie. Myślenie o deontologii jest możliwe właśnie dlatego, że Holokaust był wydarzeniem ponad tekstem i poza tekstem – to założenie implikuje łączność między porządkiem poznania i porządkiem etyki.

Czym innym jest fikcja tworzona dla samej fikcji, gdy nie myśli się o wydarzeniu takim jak nazistowskie ludobójstwo, a czym innym etycznie i poznawczo jest fikcja modelowana przez zapomnienie, które porasta niczym mech macewy<sup>33</sup>, niczym „przemysł kultury” i obojętność przykrywają prawdę miejsc, w których mordowane były ofiary Holokaustu. Fikcja, która działa substytutywnie i odnosi się do Holokaustu, może mieć znamiona redukcji tego wydarzenia, a nawet jego negacji, gdyż przedstawianie Holokaustu jest działaniem, które domaga się stałego odniesienia do tego, co wydarzyło się naprawdę. Sprzeciw, który może wywoływać ostatnie zdanie, może być skutkiem szumu poznawczego, który zalega w nas na skutek przyzwyczajania się do tego, że myślenie o prawdzie poznawczej jest refleksem narzucania dyskursu władzy. Jednakże warto rozważyć to, co pisał James E. Young o krytycznym odbiorze tekstów literackich odnoszących się do Holokaustu. Autor książki *Writing and Rewriting the Holocaust* stwierdził m.in., że głównym celem krytyki literatury odnoszącej się do Holokaustu powinno być odślanianie tych wszystkich mitów kształtujących reprezentacje nazistowskiego ludobójstwa, które są bardziej perswazyjne niż reprezentacje rzeczywistych faktów<sup>34</sup>.

Obydwie zasady deontologii rozpatrywane w odniesieniu do Holokaustu dotyczą nie tylko uznania tego faktu jako poznawczego i etycznego azymutu także w badaniach nad literaturą i komunikacją społeczną, ale dotyczą także obrony samego odbiorcy przekazów medialnych, który – aby uniknąć zredukowania go do jednego tylko wymiaru bycia, powinien uczyć się tego, jak odróżniać rzeczywistość od fikcji, by wiedział, że to, co zostało przedstawione – parafrazując słowa Jamesa

<sup>33</sup> J. Kornhauser, *Cmentarz i galeria*: „Na wprost starego żydowskiego cmentarza/ puszy się ogromny budynek/ hipermarketu./ Porośnięte mchem macewy/ patrzą z niedowierzaniem na kolorową galerię./ Między nimi/ wyrósł nowy żelazny/ płot./ Też jest kolorowy.” J. Kornhauser, *Origami*, Kraków 2007, s. 65.

<sup>34</sup> J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington 1988, s. 68.

Younga odnoszące się do tekstu Thomasa Wolfe'a - było rzeczywiste, a nie, że to, co było przedstawione - jest jedyną rzeczywistością<sup>35</sup>.

### Konkluzja

Teoria literatury może być teorią poznania i deontologią w przypadku badania i opisywania literatury Holokaustu oraz w przypadku badania różnorodnych przekazów medialnych przedstawiających Zagładę; może być jednak również połączeniem pytania o prawdę i dobro w odniesieniu do innych przedstawień, w których - pomimo fundamentalnych różnic w porównaniu z nazistowskim ludobójstwem - można mówić o granicach pojmowania człowieczeństwa.

Teoria literatury daje możliwość krytycznego odbioru tych wszystkich przekazów, które w otaczającej nas, zmediatyzowanej przestrzeni społecznej i symbolicznej zawieszają granice między fikcją i rzeczywistością. Warto rozważyć w kontekście niniejszych uwag możliwość potraktowania teorii literatury jako nauki społecznej.

Może być tak, że to właśnie literaturoznawcy będą ostatnimi uczonymi, którzy będą pytali o sens rzeczywistości i to nie dlatego, że troszczyć się będą o rzeczywistość właśnie, ale po to, by literatura mogła trwać w bogatych i nieprzebranych obszarach fikcji.

### ABSTRACT

**The Theory of Literature as a Critical Epistemology and as a Deontology. The Remarks about the Problems of Fiction in the Representations of the Holocaust in Mass Media**

The article presents the relations among theory of literature, deontology and epistemology. The main hypothesis is: the theory of literature becomes a source of the multi-discursive tools of description and explanation of the social problems, which are modeled by the influence of mass media. The examples of this hypothesis are the representations of the Holocaust in the contemporary culture.

The article consists of three parts. The first, titled *Five clarifications* concerns the conditions of the mutual relations among theory of literature, deontology and epistemology. The second part of the article, titled *Theory of literature and the social frames of knowledge*, shows the examples of utility of the knowledge about theory of literature in the social sciences. The last part of the article, titled *The two deontological rules*, refers to the norms which describe the ethical dimensions of the theory of literature in the context of the reception of the Holocaust in contemporary culture.

---

<sup>35</sup>

Tamże, s. 62.

KRYSTYNA KRAWIEC-ZŁOTKOWSKA  
Słupsk

**„CZŁOWIEK NIE KAMIENI, A JAKO SIĘ STAWI  
FORTUNA, TAKICH MYŚLI NAS NABAWI...”  
JANA KOCHANOWSKIEGO POLEMICZNY  
DYSKURS FILOZOFICZNY**

Cytat z *Trenu XVI* Jana Kochanowskiego przywołany w tytule stanowi punkt wyjścia do zrewidowania utrwalonej w tradycji literackiej opinii o poglądach poety z Czarnolasu na sprawy natury filozoficznej, w tym również religijnej, i eschatologicznej. Refleksji zostanie poddany między innymi *Tren X* - zwłaszcza wciąż kontrowersyjne pytanie „jeśliś jest...?”, jakie w nim występuje - oraz inne utwory poety, dzięki którym można udowodnić tezę, że Jan z Czarnolasu w jego późnej, dojrzałej poezji poniekąd odchodzi od renesansowej wizji świata, a przestrzeń życia i ludzkie losy kreuje nie jako harmonijne, uporządkowane, ale jako niewiadome, nieodkryte, tajemne.

Oczywiście nie będzie żadnym *novum* stwierdzenie, że światopogląd poety - analogicznie jak prawie całego pokolenia twórców polskiego Złotego Wieku, wyłączając z ich grona może tylko Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i Sebastiana Grabowieckiego, którzy żyjąc i tworząc w renesansie, ale należąc już do nowego pokolenia, należeli już także do następnej epoki - zbudowany został na fundamencie filozofii epikurejskiej<sup>1</sup> i stoickiej<sup>2</sup>. Wybrane aspekty tych antycznych systemów filozoficznych Jan Kochanowski zintegrował z wartościami chrześcijańskimi i - jak uczy tradycja literacka - wykreował figurę *Deus Artifex*. Jednak, czy Bóg Kochanowskiego przez całe jego życie będzie szczodrobliwym

---

<sup>1</sup> Zob. hasło: *Epikureizm*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1988, s. 128-138.

<sup>2</sup> Zob. hasło: *Stoicyzm*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, dz. cyt., s. 138-145.

Stwórcą, który stworzył cudowny, doskonały świat dla człowieka, by ten mógł w pełni z niego korzystać i żyć w przekonaniu, że „cnotliwy” zawsze będzie się cieszył Bożą łaską i opieką Opatrzności? Jaki był stosunek dojrzałego poety do fundamentalnych zasad głoszonych przez stoików i epikurejczyków oraz jaka relacja zaistniała między poetą a Trójjedynym Bogiem? Wreszcie, co mówi do potencjalnego odbiorcy podmiot liryczny (a tym samym autor wierszy, którego z podmiotem lirycznym możemy identyfikować) w utworach, które wyszły spod pióra Jana z Czarnolasu w ostatnim okresie jego twórczości.

Żeby odpowiedzieć na powyższe pytania, należy raz jeszcze pochylić się nad spuścizną literacką poety i podjąć wyzwanie zrozumienia na nowo tego, co wydaje się, że rozumiemy bardzo dobrze. Wysiłek ów jest konieczny zwłaszcza wówczas, gdy uświadomimy sobie, że mimo licznych studiów, jakie o twórczości Kochanowskiego napisano, okazuje się, że wciąż stwarza ona możliwości nowych odczytań i interpretacji. Fakt, że teksty czarnoleskiego poety są tylko pozornie łatwe dla współczesnego czytelnika, a złudzenie to jest tym silniejsze, im szybciej i powierzchowniej czytamy, przypomniał za Marią R. Mayenową we wstępie do zbiorowej publikacji poświęconej interpretacjom wybranych tekstów Jana Kochanowskiego Jan Błoński<sup>3</sup>. Autor wstępu zachęcał również do

[...] bardziej ciągłego, systematycznego! – wysiłku rozumienia, którego domaga się spuścizna poety<sup>4</sup>.

Realizując postulat wybitnego historyka literatury i podejmując ów konieczny „wysiłek rozumienia” swoistym wyzwaniem stają się zwłaszcza te teksty, które wydają się być powszechnie znane i o których – mogłoby się wydawać – napisano już wszystko. W świecie nauki za takie „kanoniczne” utwory na pewno uchodzą *Treny* – i nie tylko one. Lecz czy słusznie? Czy naprawdę wyczerpały się możliwości interpretacyjne czarnoleskiego cyklu funeralnego? Czy przestały intrygować? Już tylko ponowne podjęcie w niniejszym studium tego tematu każe zaprzeczyć powyższym pytaniom. Na marginesie przypomnieć wypada, że główne i najliczniejsze analizy twórczości Jana z Czarnolasu pochodzą z dwóch epok zdeterminowanych światopoglądowo: pozytywistyczno-scjentyistycznej i marksistowskiej – programowo świeckiej. Oczywiście ukazywały się także prace odbiegające od tych głównych nurtów, lecz były one albo niedocenio-

<sup>3</sup> Zob. Jan Błoński, *Wstęp*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. J. Błoński, Kraków 1989, s. 6-7.

<sup>4</sup> Tamże.



ne, albo świadomie spychane poza „publiczność uczącą się” (parafrazując określenie J. S. Bystronia - „publiczność czytająca”).

Studia poświęcone poezji Kochanowskiego (w tym również *Trenom*), które ukazały się w ostatnich dwudziestu latach<sup>5</sup>, podejmują polemikę z utrwaloną tradycją literacką, jednakże w kwestii, która autorkę niniejszego szkicu interesuje najbardziej, gdyż dotyczy nowych, zaznaczmy już na wstępie: barokowych akcentów w poezji najwybitniejszego poety Złotego Wieku, milczą. W kontekście najnowszych badań znaczenie *Trenu X*, w którym pojawiają się pytania o miejsce pobytu Urszulki po jej śmierci<sup>6</sup>, wydaje się wyjątkowe, bowiem jego interpretacja zdaje się być kluczem, który pozwoli otworzyć „drzwi” dotychczas zamknięte i jeszcze pełniej zrozumieć poetę, który „śpiewał sobie a Muzom”. Wiemy, jak śpiewał i, że robił to pięknie, wątpliwości nie mamy. Trudniej natomiast jednoznacznie odpowiedzieć o czym, zwłaszcza wówczas, kiedy w poezji prowadził polemikę nie tylko z antycznymi mistrzami, ale przede wszystkim ze sobą.

Jan Kochanowski, uczeń starożytnych mistrzów, za swymi nauczycielami - zwłaszcza Cyceronem, Owidiuszem, Wergiliuszem i Horacym - przez całe lata głosił pochwałę i radość świata, postulował, że należy się nim cieszyć, bo życie jest krótkie i ulotne<sup>7</sup>. Jednocześnie nakazywał za-

<sup>5</sup> Zob. P. Wilczek, *W co wierzył Jan Kochanowski? Głos w sporze o religijność poety i jego poezji*, [w:] *Polonice et Latine. Studia o literaturze staropolskiej*, Katowice 2007, s. 125-136; tegoż, *Przez sen czy na jawie? Tajemnice „Trenu XIX”*, [w:] tegoż, *Polonice et Latine*, dz. cyt., s. 137-147; tegoż, *Dialog masek. „Treny” Jana Kochanowskiego jako poemat polifoniczny*, [w:] tegoż, *Dyskurs - przekład - interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Katowice 2001, s. 13-31; S. Grzeszczuk, *Jan Kochanowski - „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze - renesans - barok*, red. A. Borowski i J. S. Gruchała, t. 1, Kraków 1992; J. Z. Lichański, *Hipotezytyczne źródło pewnych motywów w pieśni „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary” Jana Kochanowskiego*, [w:] „Terminus” 2000, nr 1-2, s. 145-152; W. Weintraub, *Nowe studia o Janie Kochanowskim*, postłowie T. Ulewicz, Kraków 1991; *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka - twórczość - recepcja*, red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, t. 1, Lublin 1989 (tu zwłaszcza: S. Graciotti, *Religijność poezji Jana Kochanowskiego*, s. 331-347; B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*); *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. J. Błoński, dz. cyt. (tu: D. P. A. Pirie, *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*); *W kregu Jana Kochanowskiego*, red. J. Malicki, Katowice 1989 (tu: K. Heska-Kwaśniewicz, „Treny” - dokument czasu żałoby).

<sup>6</sup> Temat ten był już wcześniej podejmowany przez autorkę.

<sup>7</sup> Zob. hasło: *Neoepikureizm*, oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, 1998, s. 572-574.

chować w życiu umiar, żyć w zgodzie z naturą, z dala od tłumu ludzi, intryg i zawiści<sup>8</sup> – czyli gdzieś poza wielkim miastem, daleko od dworów magnackich, pełnych intryg, niebezpiecznych tak samo jak wzburzone morze, „Gdzie człowieka wicher pędzi, a śmierć bliżej niż na piędzi” (o czym śpiewa w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Panna XII<sup>9</sup>), a najlepiej w jakimś wiejskim ustroniu, na „wsi spokojnej, wsi wesołej”<sup>10</sup>.

Adekwatnie do przyjmowanej i asymilowanej filozofii życia głosił również, by szczęściu nie ufać, przeciwnościom losu nie poddawać się, w chwiejności zachować równowagę, natomiast w życiu kierować się zasadą *aurea mediocritas*. Zasady te, tak jemu samemu, jak i innym ówczesnym poetom miały zapewnić spokojne sumienie na tym świecie i sławę u potomnych<sup>11</sup>. Idea *non omnis moriar* miała być „lekarstwem” na

<sup>8</sup> Zob. hasło: *Neostoicyzm*, oprac. S. Zabłocki, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, dz. cyt., s. 574-577.

<sup>9</sup> J. Kochanowski, *Dzieta polskie*, dz. cyt., s. 317-318.

<sup>10</sup> Tamże, s. 317. Przedstawiciele poezji rzymskiej, rozwijającej się za czasów cesarstwa, życie zgodne z powyższymi zasadami cenili bardzo wysoko, ponieważ uznawali je za najdoskonalsze, a warunki panujące na wsi z jednej strony za najbardziej sprzyjające pracy poetyckiej, z drugiej – za najdogodniejsze do przyjemnego spędzania czasu: biesiadowania i zabaw. Wino w najlepszych gatunkach, wianki na skronie, róże, balsamy, gra na ówczesnych instrumentach, śpiew kobiet i wesołe rozmowy, wnosiły do biesiad beztróskę, dawały okazję do żartów, dowcipów, oczywiście z zachowaniem granic przyzwoitości. Obok tych żartów bowiem poezji patronowała pierwotna skromność, surowość i prostota obyczajów, a przede wszystkim cnota w życiu rodzinnym, publicznym i obywatelskim. Na osobną uwagę zasługują w tym miejscu stosunki polityczne panujące w „złotym wieku” poezji starorzyskiej, jak wiadomo szczególnie niebezpieczne w stołecznym, cesarskim Rzymie; one to także „wyganiały” poetów do wiejskiego *otium* (tych zwłaszcza, którzy nie chcieli być wygnanymi jak Owidiusz do odległych karnych kolonii). Kochanowski i jego współcześni żyli w zupełnie innych warunkach politycznych, ich narzekanie na miasto i dwór są jedynie naśladownictwem wzorców antycznych. Tak więc w wielkości tej poezji tkwi także jej słabość, a przynajmniej skaza.

<sup>11</sup> Wiarę w nieśmiertelną sławę, w to, że pamięć o nich żyć będzie w ich poezji zawdzięczamy Horacemu, który wprowadził do poezji ideę *non omnis moriar*. I rzeczywiście Horacy „nie wszystek umarł”, pamięć onim przetrwała, była żywa w kolejnych wiekach i nie zanikła również dzisiaj. Rzymski poeta, tak jak zapowiedział, wznosił pomnik najtrwalszy, niezniszczalny, wieczny; w pieśni XXX z Księg trzecich czytamy: *Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius,/ quod non imber edax, non aquilo impotens/ possit diruere aut innumerabilis/ annorum series et fuga temporum./ Non omnis moriar multaque pars mei/ vitabit Libitinam: usque ego postera/ crescram laude recens, dum Capitolium/ scandet cum tacita virgine pontifex:/ dicar, qua violens obstrepit Aufidus/ et qua pauper aquae Daunus agrestium/ regnavit populorum, ex humili potens/ princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos. Sume superbiam/ quaesitam meritis*

śmierć zarówno dla starożytnych, jak i żyjących w XVI wieku, wierzących w Chrystusa i życie pośmiertne pojmowane nie tylko w kategoriach filozoficznych, ale i teologicznych. Dodajmy wszakże, że teologiczne źródła u naszych poetów, w tym także u Kochanowskiego, przez dłuższy czas nie odgrywały szczególnej roli, mimo religijności wielu tekstów<sup>12</sup>. Renesansowy brak lęku przed śmiercią miało zapewnić przekonanie o nieumieraniu w całości (pomijając w tym miejscu bezpośrednio źródła owego przekonania i ignorując jego rodowód antyczny bądź chrześcijański). I tak jak w innych zakresach życia mamy tu do czynienia z kreatywną zasadą tworzenia. Żadna epoka nie była tak uzależniona od konwencji, wzorca, naśladownictwa, a u mniejszej miary poetów – od stereotypu i banału. Jednakże w życiu artystów postawa ta nie wytrzymała konfrontacji z doświadczeniami egzystencjalnymi, z których najdotkliwszym była strata bliskiej osoby. Okazuje się wówczas, że śmierć wywołuje lęk i niepokój, że stoickie ideały, które miały zapewnić szczęśliwe życie i dobrą, „pobożną śmierć”, tracą swój fundamentalny charakter w ziemskim *uniwersum*. Mamy więc tu do czynienia z pobożnością osobliwą (ograniczając się tu tylko do tego stwierdzenia, które samo wymagałoby dłuższego wywodu). W *Trenie IV* Jana Kochanowskiego, śmierć jest „niepobożna”<sup>13</sup>, bo burzy ład i harmonię świata oraz przeczy naturalnemu porządkowi, według którego dzieci powinny żegnać swych rodziców a nie odwrotnie (nawiasem tylko dodajmy, że „pobożna śmierć” renesansowa niezupełnie utożsamiała się z „pobożną śmiercią”, jaką znamy z tradycji średniowiecznej). Jest też śmierć straszna – wbrew temu, co głosili stoicy. Dlatego też renesansowy poeta, nawiązując do poglądów głoszonych przez Cyncerona, że „śmierć straszna tylko niezbożnemu”<sup>14</sup>, w *Trenie XVI* zadaje „wymownemu Arpinowi” retoryczne pytanie:

---

et mihi Delphica/ lauro cinge volens, Melpomene, comam. Horacy, *Pieśni*, przekł. i wstęp S. Gołębiowski, przypisy G. Pianko i L. Winniczuk, Warszawa 1972, s. 342-343.

<sup>12</sup> Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tak religijny charakter utworów Kochanowskiego (choćby parafraza psalmów w postaci *Psalterza dawidowego*), jak i spory o religijność poety w świetle epoki są poniekąd bez znaczenia, pamiętamy bowiem o powszechnym w XVI wieku fermentie religijnym, jaki zrodziła reformacja, o licznych konwersjach religijnych, które miały na celu poszukiwanie konfesji idealnej, zapewniającej odnalezienie prawdziwego Boga oraz zapewnienie zbawienia i życia wiecznego. *Nota bene* właśnie kwestia zbawienia (!) było głównym argumentem perswazyjnym stosowanym w ówczesnych sporach religijnych.

<sup>13</sup> Tamże, s. 603.

<sup>14</sup> Tamże, s. 612.

Przecze się tobie umrzeć, cnotliwemu,  
 Nie chciało, kiedyś prze dotkliwą mowę  
 Miał podać głowę?<sup>15</sup>

Na pytanie powyższe odpowiada poeta w kolejnej strofie polemicznym wyrzutem wprost adresowanym do rzymskiego retora:

Wywiodłeś wszystkim, nie wywiodłeś sobie;  
 Łacniej rzec, widzę, niż czynić i tobie,  
 Pióro anielskie, duszę toż w przygodzie,  
 Co i mnie bodzie<sup>16</sup>.

A dalej, wykorzystując ową polemikę na usprawiedliwienie własnej słabości, formułuje konkluzję:

Człowiek nie kamień, a jako się stawia  
 Fortuna, takich myśli nas nabawi.  
 Przekłete szczęście!<sup>17</sup>

Powyższy cytat można przyjąć za swoiste motto renesansowego poety, w którym przyznaje, że zróżnicowane sytuacje życiowe powodują odmienne reakcje emocjonalne. W tym kontekście wypada chyba zapytać, jak ma się powyższy cytat do renesansowej zasady *aurea mediocritas*? Co z deklaracjami zachowywania emocjonalnej równowagi wobec rozmaitych „przygód”, jakie w życiu spotykają człowieka? I więcej: zauważmy w tym miejscu zagubiony w renesansowych badaniach paradoks „przekłętego szczęścia”, należący już przecież do wstępującej filozofii Baroku. Wcześniej - czyli w świecie kreowanym według konwencji renesansowej - świadomość niestałej Fortuny (niejednokrotnie eksponowana w pieśniach poety, czego przykładem mogą być w tym miejscu choćby *Pieśń IX z Ksiąg pierwszych*<sup>18</sup>, czy też *Pieśń III*, *Pieśń VIII* i *Pieśń IX z Ksiąg wtórych*<sup>19</sup>) i ograniczone w związku z tym zaufanie do często przewrotnego losu nie burzyły poczucia bezpieczeństwa i stałych fundamentów świata. Również cnota - ten „skarb wieczny”, „klejnot drogi”, którego „nie wydrze nieprzyjaciół srogi”, „nie spali ogień” i „nie zabierze

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże, s. 252-253.

<sup>19</sup> Tamże, s. 278-279, 283-285.

woda”<sup>20</sup>, ta cnota, która „tak jest bogata”, że „nie może wziąć szkody” i „sama ona nagrodą i płacą jest sobie”<sup>21</sup> – gwarantowała spokój i upewniała w wierze, że wszystko na tym świecie jest harmonijne, cykliczne i uporządkowane; *Pieśń IX z Ksiąg wtórych* zaczyna się wręcz imperatywem:

Nie porzucaj nadzieje,  
Jakoć się kolwiek dzieje:  
Bo nie już słońce ostatnie zachodzi,  
A po złej chwili piękny dzień przychodzi<sup>22</sup>.

W tym miejscu – w *Trenach* – wartości budujące fundament humanistycznego renesansowego światopoglądu ulegają dewaluacji, zostają zdeprecjonowane. Bo jakże w kontekście przypominanych zasad brzmią słowa: „Człowiek nie kamień, a jako się stawi Fortuna, takich myśli nas nabawi”? Kochanowski formułując tę myśl jawnie polemizuje z doktryną stoicką, nawiązuje bowiem bezpośrednio do opinii Cyncerona sformułowanej w *Rozmowach tuskulańskich*, która brzmi: „Nie jesteśmy bowiem z kamienia”<sup>23</sup>. Jednakże cytując z pism „Arpina wymownego” poeta czarnoleski interpretuje odmiennie od swego mistrza, który twierdził, że uzdrowienie duszy „może nastąpić tylko za sprawą filozofii” (III 6, 12-13)<sup>24</sup>. Kochanowski – przywracając człowiekowi prawo do emocji, a konkretnie rzecz ujmując do płaczu (literalnie w *Trenie XVII*<sup>25</sup>) – odwołuje się do praw naturalnych, typowych dla człowieka, takich, które umożliwiają ujawnianie przeżywanych radości i zmartwień, a nie każą tłumić emocji.

Co zadecydowało o zmianie sposobu myślenia i recepcji świata? Dlaczego humanistyczna filozofia życia oparta na grecko-rzymskim dziedzictwie ostatecznie okazała się zbyt słaba, by przetrwać próbę czasu i nie wytrzymała konfrontacji z rzeczywistością? Na te pytania chyba nigdy jednoznacznie nie odpowiemy. Jednakże możemy określić, w jakim momencie życia skryształizował się ostateczny światopogląd poety, do jakich nowych (?) wniosków doszedł w toku intelektualnych przemyśleń i jakie wartości odnalazł po dokonaniu swoistego rachunku sumienia, po zwery-

<sup>20</sup> Tamże, s. 279.

<sup>21</sup> Tamże, s. 287.

<sup>22</sup> Tamże, s. 284.

<sup>23</sup> Cyt. za: S. Grzeszczuk, „*Treny*” Jana Kochanowskiego. *Próba interpretacji*, Kraków 1979, s. 46.

<sup>24</sup> Tamże, s. 47.

<sup>25</sup> J. Kochanowski, *Dziela polskie*, dz. cyt., s. 614.

fikowaniu własnych poglądów na świat i ocenie ideałów filozoficznych. Niewątpliwie w ustaleniach tych *Treny* mają znaczenie kardynalne, ale nie tylko one są ważne w tym kontekście, bowiem swoje wątpliwości dotyczące zaadoptowanej przez renesans filozofii stoickiej, formułował poeta również w innych utworach. I tak formuła „Człowiek nie kamień” pojawia się już przed *Trenami* w poemacie *O śmierci Jana Tarnowskiego* wydanym w 1561 roku; utwór rozpoczynają słowa:

Kamień by był, nie człowiek, kto by w twej żałości  
Chciał użyć przeciw tobie, hrabia, tej srogości,  
By miał nagle hamować płacz twój sprawiedliwy, [...] <sup>26</sup>

Z kolei *Przy pogrzebie rzecz* – mowa pogrzebowa wygłoszona podczas pożegnania brata poety, Kacpra Kochanowskiego i słusznie interpretowana przez Stanisława Grzeszczuka jako „konspekt intelektualny *Trenów*” <sup>27</sup> – rozpoczyna się słowami:

Siła sobie ludzie mądrzy dawnego wieku, moi łaskawi panowie,  
głowy utroskali chcąc to światu wywieść, że przygody, nieszczę-  
ście i smętki wszelakie mogą człowiekowi nie być ciężkie ani silne,  
ale temu wszystkiemu rozum dobrze zdołać i wytrzymać może. I  
mieli po sobie wywody wielkie i ważne, jako się onym zdało, ale  
jako sama rzecz okazuje, nie barzo potężne. Bo nie tylko tego w  
ludzi wmówić nie mogli, ale i między samymi rzadki, który by to  
był na sobie przełomił, żeby był w tej mierze według nauki swej się  
zachował <sup>28</sup>.

Powyższe cytaty mogą służyć jako *exempla* otwierające rozważania na temat przemian światopoglądowych – czy może lepiej należałoby powiedzieć: przemian filozoficzno-religijnych, bowiem Kochanowski, artykułując swoje wątpliwości w głoszone wcześniej prawdy filozoficzne, kwestionując ich wartość, próbuje wypełnić powstałą po nich „lukę” i odnaleźć sens istnienia. Dokąd prowadzą go myśli i uczucia?

<sup>26</sup> Tamże, s. 649.

<sup>27</sup> S. Grzeszczuk, „*Treny*” Jana Kochanowskiego, dz. cyt., s. 22; tegoż, „*Przy pogrzebie rzecz*” – konspekt intelektualny „*Trenów*”, [w:] Jan Kochanowski. *Interpretacje*, dz. cyt., s. 130-145.

<sup>28</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 781.

W dalszej i bliższej przeszłości wielu znanych badaczy<sup>29</sup> próbowało znaleźć odpowiedź na pytania, jakie rodzą się z lektury *Trenów*. I trudno byłoby przytoczyć w tym miejscu wszystkie koncepcje interpretacyjne, jakie z refleksji nad czarnoleskim cyklem funeralnym wyrastają. Dużo miejsca zajęłoby również przywoływanie dokonanych już ustaleń na temat źródeł obrazowania, aluzji literackich, czy też poetyckich parafraz, imitacyjnych zapożyczeń i kracjonizmu<sup>30</sup>. Konkludując, można jednak stwierdzić, że z wielu studiów poświęconych *Trenom* Kochanowskiego konsekwentnie wyłania się obraz zbolełego ojca cierpiącego po stracie ukochanego dziecka, buntującego się przeciw „niepobożnej śmierci”, która zabrała niedojrzały owoc<sup>31</sup>. Wydaje się, że wszyscy interpretatorzy *Trenów* ulegają pewnemu myśleniu – być może już mitycznemu – które sprowadza się do rozumienia i odczytywania czarnoleskiego cyklu fune-

<sup>29</sup> Poza wspomnianymi już wcześniej należy w tym miejscu przypomnieć: M. R. Mayenową, M. Hartleba, S. Lempickiego, S. Windakiewicza, J. Krzyżanowskiego, J. Starnawskiego, W. Weintrauba, Z. Głombiowską, J. Pelca, S. Skwarczyńską, A. Vincenza, M. Korolkę i wielu innych, którzy dorzucali nowe spostrzeżenia – owoce swoich przemyśleń.

<sup>30</sup> Na marginesie warto dodać, że kracjonizm charakterystyczny dla Jana z Czarnolasu był domeną całego pokolenia ludzi renesansu. Przekształcał się on – bezwiednie – w konwencję. Kochanowski nie był w tym wypadku kimś wyjątkowym. Szczególną rolę w społeczeństwie, zadania stawiane przed poetą narzucał ówczesnym twórcom program francuskiej Plejady. *Per analogiam* – również postrzeganie poety, jako kogoś niezwykłego, kto jest „nie leda piórem opatrzony” i „się dróg inszych niż pospółstwo chwyta”, kto jest „z inszej gliny ulepiony” i mieni się poetą złożonym z podwójnej natury (śmiertelnej – ludzkiej i nieśmiertelnej – poetyckiej), nie jest wymyślone przez Kochanowskiego, lecz stanowi poetycką imitację; przykładem imitacji wręcz doskonałej jest parafraza pieśni XX z *Liber alter* (*Księga druga*) Horacego, którą w dorobku czarnoleskiego autora znamy jako *Pieśń XXIV z Ksiąg wtórych*. W granicach konwencji należy również interpretować te utwory poety, w których artykułuje on swą twórczą świadomość. Ze zjawiskiem takim mamy do czynienia choćby w strofach dedykacyjnych adresowanych do mecenasa i przyjaciela poety, Piotra Myszkowskiego, poprzedzających przetłumaczony (czy lepiej rzec: sparafrazowany) przez Kochanowskiego Psalterz Dawidowy; słowa: „I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy, / Gdzie dotychmiast nie było znaku polskiej stopy” jednoznacznie określają, jak wysoko poeta oceniał swoją poezję w języku polskim. Niestety te same słowa, które ujawniają odbiorcy Kochanowskiego-poetę (i jednocześnie mogą być dowodem praktycznej realizacji postulatów sformułowanych przez Joachima du Bellaya z francuskiej Plejady), niewiele mówią o Kochanowskim-człowieku.

<sup>31</sup> W takiej konwencji na przykład o cyklu funeralnym Kochanowskiego pisał wyczerpująco Stanisław Grzeszczuk, który opisał *Treny* jako „pamiętnik cierpienia”. Zob. S. Grzeszczuk, *Treny Jana Kochanowskiego*, dz. cyt.

ralnego jako „pamiętnika cierpienia”. W niniejszym szkicu pragnę przeciwstawić się tej tradycji i dorzucić głos do filozoficznych interpretacji *Trenów*, wobec których – moim zdaniem – również narosło wiele wątpliwości i nieporozumień. Dotyczą one głównie *Trenu X* i związanego z nim – w przekonaniu tak moim, jak i większości badaczy – *Trenu XIX* poprzedzonego utrzymanym w topice pokutnego psalmu *Trenem XVIII*.

Jak wielki kryzys światopoglądowy przeżył ten, którego Muzy „nad obłoki wsadziły”<sup>32</sup>, skąd mógł dostrzec „omylną nadzieję i błąd”<sup>33</sup> człowieczy? Zauważmy, że w tych sformułowaniach Kochanowski ujawnia postawę zakładającą, że przeciętny człowiek nie wszystko mógł rozumem wyjaśnić i objąć, natomiast jemu – jako poecie – dane było widzenie i poznanie większe niż przeciętnym dzięki opiece panien, „którym lotnego konia zdroj smakuje”<sup>34</sup>. Jednakże przekonanie o wyjątkowości poety okazało się – jak wiemy – fałszywe. Zakwestionował je Kochanowski w *Trenie IX*, w którym najpierw wymienił atrybuty Mądrości (ale już wątpliwe, bo w wyliczenie możliwości rozumu głoszonych przez antycznych wtrącił: „jesli prawdziwie mienia”<sup>35</sup>), by na końcu z goryczą skonkludować:

Nieszczęśliwy ja człowiek, którym lata swoje  
Na tym strawił, żebych był ujrział progi twoje!  
Terazem ze stopniów ostatnich zrzucony  
I między insze, jeden z wielu, policzony<sup>36</sup>

W *Trenie XI* natomiast zakwestionował poeta wartość cnoty, kiedy nazywał ją „fraszką”<sup>37</sup>. W tymże trenie sformułował dwa istotne pytania:

Kogo kiedy pobożność jego ratowała?  
Kogo dobroć przypadku złęgo uchowala?<sup>38</sup>

Retoryczne pytania z *Trenu XI* zdają się godzić w ideę pobożności i dobroci. Jednakże, jakiej pobożności i jakiej dobroci one dotyczą? Czy można odnieść je do pobożności i dobroci (czyli uczciwości) pojmowanej

<sup>32</sup> J. Kochanowski, *Dzieta polskie*, dz. cyt., s. 127.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże, s. 606.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże, s. 607.

<sup>38</sup> Tamże.



na sposób chrześcijański? Na pewno nie. Przywołane wartości zawierają się w pojęciu renesansowej cnoty i odwołują się – co jest swoistym paradoksem – do innego niż chrześcijański kodeksu etycznego i moralnego. Przypomnijmy bowiem, że religijność chrześcijańska przejęła całe dziedzictwo starotestamentowe i ludzie żyjący w XVI wieku (a i dzisiaj jest podobnie!) – zgodnie z prawami *Starego Testamentu* – za dobro oczekiwali nagrody, za zło spodziewali się kary (stąd też taka wówczas popularność w nadaniu i odbiorze psalmów, które tę starotestamentową religijność najmocniej akcentują). Jednak czy Bóg *Nowego Testamentu* w jakimkolwiek miejscu daje człowiekowi gwarancję, że jeżeli ów będzie postępował dobrze, nic złego go nie spotka? Czy Bóg Objawiony gwarantuje bezpieczeństwo i spokój za pobożność? Czy obiecuje nagrodę za dobro, a karę za zło? Nie, nie daje takiej obietnicy. Tę oczywistą prawdę potwierdza sam poeta w *Elegii III z Księgi czwartej*:

[...] widzimy często, że cierpi cnotliwy,  
A występny w dostatki opływa, choć błądzi<sup>39</sup>

- analogiczne przesłanie odnajdujemy w *Pieśni III* zamieszczonej we *Fragmentach*:

A to nas namniej niechaj nie obchodzi,  
Że nad niewinnym czasem zły przewodzi  
Albo że gorszy świat po woli mają,  
A dobrzy rychlej niedostatek znają<sup>40</sup>.

Podobnie względem Bożych „obietnic” wypowiada się podmiot *Pieśni IV* (również z *Fragmentów*):

Kiedy by kogo Bóg był swymi słowy  
Upewnił, że miał czasu wszelakiego  
Strzec od złych przygód jego biednej głowy,

Miałby przyczynę żałować się swego  
Nieszczęścia, płacząc, że mu się nie zstało  
Dosyć tak zacnej obietnicy Jego

<sup>39</sup> J. Kochanowski, *Z tacińska śpiewa Słowian Muza*, dz. cyt., s. 146.

<sup>40</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 569.

Ale że Bogu z nami się nie zdało  
 Tak postępować, próżno narzekamy,  
 Że się co przeciw myśli nam przydało.

Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy,  
 Wszycyśmy pod tym prawem się zrodzili,  
 Że wszem przygodom jako cek być mamy<sup>41</sup>.

Los sprzyjający złym, „gorszym” ludziom i niełaskawy dla dobrych jednoznacznie zaprzecza starotestamentalnemu porządkowi, który stanowił etyczno-moralny fundament w starożytności – zakładał za zło karę, a za dobro nagrodę. *Nowy Testament* w tym względzie kieruje się zupełnie inną zasadą – wierzący także na pewno otrzyma nagrodę, jednak nie tak jak w *Starym Testamencie* już tu na ziemi i w postaci doczesnych wartości, lecz często dopiero po śmierci. Kochanowski dostrzega, że problem winy i kary nie jest prosty i jednoznaczny. W życiu doczesnym nie ma żadnej gwarancji, że ludzie nie dotknie ból, cierpienie, choroba. Co prawda już w *Starym Testamencie* zdawano sobie sprawę z tego, że dobrym często dzieje się krzywda i dotyka ich zło, a źli się dobrze mają – ale tylko do czasu! I to do czasu tu na ziemi doświadczanego. Dla chrześcijanina natomiast cierpienie może być łaską a nie karą, ponieważ uświęcił je swoją Męką i śmiercią na krzyżu Chrystus Pan<sup>42</sup>.

Do problemu starotestamentowej winy i kary za grzechy nawiązuje poeta również w *Trenie XVIII*. Tren ten – jak już wcześniej zaznaczono – ma charakter pokutnego psalmu. Zdaniem uczonych pochyłających się nad *Trenami* jest on dowodem na pogodzenie się poety z Bogiem, jednakże, czy poeta kiedykolwiek z Bogiem się pokłócił? Czy kiedykolwiek wobec Stwórcy dopuścił się bluźnierstwa? Uczeni twierdzą, że takim bluźnierstwem jest pytanie „jeśliś jest?” z *Trenu X*. Stefania Skwarczyńska natomiast o wszystkich pytaniach stawianych w tym trenie – centralnym w kompozycji całego cyklu – pisze<sup>43</sup>, że są one w dobie renesansu najdoskonalszymi pod względem artystycznym „wcieleniami” prastarego toposu *Ubi sunt?*... Co powstaje z połączenia tego toposu z frazą „jeśliś jest?” Konstrukcja ta wciąż budzi wątpliwości i prowokuje do refleksji. Jak należy ją rozumieć zakładając *ad hoc*, że Jan Kochanowski nigdy Bogu nie bluźnił i nigdy swego Stwórcy nie obraził? Żeby przekonująco

<sup>41</sup> Tamże, s. 570-571.

<sup>42</sup> Por. Mat 16, 24-26; J 9, 2-3, 24-26.

<sup>43</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Z dziejów inkarnacji poetyckich toposu „Ubi sunt?...”*, „Prace Polonistyczne” XXXII, 1976.

wyjaśnić tę kwestię, należy przypomnieć opinie utrwalone w dotychczasowych badaniach historycznoliterackich.

Przypomnę w tym miejscu (wybrane spośród wielu im podobnych) trzy interpretacje słów „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest”, które w *Trenie X* wypowiada podmiot-poeta<sup>44</sup>. Jako pierwszą (kolejność przywołań nie ma tu znaczenia hierarchicznego) przywołam opinię Donalda Pirie, w którego pracy *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego* czytamy:

[...] tren X jest sięgnięciem do dna rozpacz. Odzywa się w nim samotny głos bohatera z pustyni istnienia, nikogo bowiem żyjącego poza nim nie poznajemy w *Trenach*. Cały ten wiersz składa się z pytań dotyczących przeznaczenia Orszulki i istnienia jej duszy. Odwaga renesansowego intelektualisty, pragnącego dowodów empirycznych, prowadzi go do krańca przepaści, wytrąca z równowagi umysłowej. Kochanowski dochodzi do punktu kulminacyjnego w swoim zwątpieniu w życie pozagrobowe<sup>45</sup>.

Z kolei Janusz Pelc w imponującej monografii poświęconej poecie z Czarnolasu, interpretując dzieło funeralne Kochanowskiego napisał:

Zbolały ojciec-poeta, poeta-myśliciel, którego w największej potrzebie zawiodły ideały i pewniki, jakie podsuwała filozofia, pobożność, ludzkie przekonania i wierzenia, wypowiada tu najbardziej podstawowe pytanie egzystencjalne: „jeśliś jest?. Bo może po śmierci w ogóle ciebie już nie ma? [...] Może ostatecznie i bezpowrotnie zakończyłaś swój byt? Dla chrześcijan XVI wieku – i to chrześcijan owoczesnych wyznań – pytanie takie było właściwie bluźnierstwem. I poeta przed takim bluźnierstwem nie cofnął się jednak<sup>46</sup>.

W studium *„Treny” Jana Kochanowskiego. Próba interpretacji*, jakie wyszło spod pióra Stanisława Grzeszczuka, natomiast znajdujemy:

Przypuszczenia wyrażone w kolejnych wersach *trenu X* „są tylko jawną maską istotnej, a nasyconej rozpaczą, niewiedzy, której

<sup>44</sup> J. Kochanowski, *Dziela polskie*, dz. cyt., s. 606–607.

<sup>45</sup> D. Pirie, *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, dz. cyt., s. 188.

<sup>46</sup> J. Pelc, *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 2001, s. 543–544; Zob. tegoż, *Jan Kochanowski*, Warszawa 1988, s. 450.

szczytowym [...] wyrazem jest dopuszczona myśl o nieistnieniu zmarłej”. Zwielokrotnienie pytań i ten szczególny użytek, jaki Kochanowski czyni w *trenie X* z własnej erudycji klasycznej, znajomości literatury, religii i filozofii, ma dodatkowy sens: sugeruje wątpliwość, która w ustach chrześcijanina jest bluźnierstwem: nie ma cię nigdzie. Dlatego to na znaki zapytania o miejsce pobytu Orszulki po śmierci, wzmacnione generalizującym „gdziekolwiek jest” - nakłada się sceptyczne stwierdzenie: „jeśliś jest”.

Wobec cierpienia bezużyteczna okazała się mądrość i złudna stała się pociecha płynąca z filozofii; zakwestionowana została też pewność, jaką człowiekowi wierzącemu przynosi religia, i to w sprawach fundamentalnych: boskiej opatrności [...] i życia pozagrobowego; straciła wartość dobroć i pobożność, a także i sama „bogata” i „świetna w swej ozdobie” - cnota<sup>47</sup>.

Powyższe interpretacje zdają się prowadzić do konkluzji literalnie sformułowanej przez historyków literatury, że Kochanowski sięga dna rozpacz, traci równowagę umysłową, traci pewność i ufność, jakie daje religia, wątpi w życie pozagrobowe, nie cofa się nawet przed bluźnierstwem. Jednak czy rzeczywiście frazę „Gdziekolwiek jest” wzmocnioną pytaniem: „jeśliś jest?” należy postrzegać jako symptom rozpacz, zwątpienie w istnienie życia pośmiertnego, czy wręcz bluźnierstwo?

Zakładając, że tak nie jest, wykonajmy rekonesans wśród istniejących już ustaleń i skupmy uwagę na śladach wielokrotnie sygnalizowanych przez uczonych badających czarnoleski cykl funeralny; mam tu na uwadze wszelkiego rodzaju filiacje z tekstami Cycerona, polemikę ze stoicyzmem, również podkreślanie erudycyjności Kochanowskiego.

Janusz Pelc zauważa na przykład, że słowa „jeśliś jest?” mógł poeta zapożyczyć

[...] z listu Petrarcki do uwielbianego przezeń Cycerona. Petrarka bowiem szukał wszędzie śladów swego dawno zmarłego mistrza i w pisanym do niego liście z Werony w roku 1340 przywoływał go dramatycznym wezwaniem: „lamentum audi, ubicunque es” („usłysz mój płacz, gdziekolwiek jesteś”)<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> S. Grzeszczuk, „Treny” Kochanowskiego, dz. cyt., s. 30-31.

<sup>48</sup> J. Pelc, Kochanowski. *Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 543.

Janusz Pelc zakłada, że do słów wziętych z Petrarcki poeta dodał: „jeśliś jest?” Uczony stwierdza również, że odpowiedniki tego zwrotu Kochanowski mógł znaleźć w topice starożytnej liryki rzymskiej, a także u Giovanniego Pontana<sup>49</sup>.

Inny uczony – Donald Pirie – zwraca uwagę na inne analogie, jakie można wskazać między *Trenami* a tragediami starożytnymi, greckimi, które zdaniem badacza są bardzo istotne dla konstrukcji dzieła Kochanowskiego<sup>50</sup>.

Stanisław Grzeszczuk z kolei, przywołując spostrzeżenia Stanisława Łempickiego<sup>51</sup>, przypomina Homerowe motto z *Odysei* przytoczone przez Kochanowskiego w łacińskim przekładzie Cycerona:

Tales sunt hominum mentes, quali pater ipse  
Juppiter auctiferas lustravit lumine terras<sup>52</sup>.

Uczony pisze, że powyższe motto Łempicki przetłumaczył słowami: „Umysły ludzkie uzależnione są każdej chwili od losu, jaki Bóg zdarza człowiekowi”, wskazując jednocześnie, że Kochanowski dokonał jego parafrazy w *Trenie II*:

[...] Jakie szczęście ludzi naszladuje,  
Tak w nas albo dobrą myśl, albo złą sprawuje<sup>53</sup>.

– parafrazę tę Stanisław Grzeszczuk nazywa „drugim wstępem do całego cyklu”.

Powyższe przywołania to oczywiście tylko wybrane przykłady z ogromnej liczby studiów, w jakich uczeni dzieło dedykowane Orszuli próbują zbadać wszechstronnie i wytrwale poszukują wszelkich śladów imitacyjnych i analogii, które w stopniu możliwie najpełniejszym umożliwią poznanie i zrozumienie badanego cyklu. Wszystkie precyzyjne ustalenia i wnioski bezsprzecznie dowodzą arcydzielności *Trenów* Kochanowskiego, są też niekwestionowanym argumentem na to, że poeta z Czarnolasu bez wątpienia zasłużył sobie na określenie *poeta doctus*.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> D. Pirie, *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 188–191.

<sup>51</sup> Zob. S. Łempicki, *Rzecz o „Trenach”*, [w:] *Renesans i humanizm w Polsce*, Warszawa 1952.

<sup>52</sup> Cytuję za: S. Grzeszczuk, *„Treny” Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 48.

<sup>53</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 602.

Zaskakujące jednak jest, że badania – co w kontekście powyższego trochę paradoksalne – oscylujące wokół problemu światopoglądu i kryzysu filozofii renesansowej w *Trenach* ostatecznie zostają podporządkowane wykreowanej przez historyków literatury figurze „zbołałego ojca-poety”, „poety-myśliciela”. Cierpienie podnoszone przez badaczy do rangi najwyższej determinanty ogranicza bowiem obszar innych – jak się okazuje możliwych – interpretacji. A przecież już Zygmunt Kubiak zauważył, że Jan Kochanowski to

[...] pisarz nieskończenie zagadkowy, prawie nigdy nie pozwala na to, byśmy mogli go chwycić za rękę. Ważne rzeczy mówi zazwyczaj tak, że nie wiemy, w jakiej mierze staje przed nami on sam, a w jakiej tylko jego poetycka „persona”<sup>54</sup>.

Spostrzeżenie to nader ważne zwłaszcza w kontekście interesujących nas tu liryków, których interpretacja wciąż nastrocza badaczom wiele trudności. Spróbujmy zatem raz jeszcze zastanowić się nad polemicznymi stanowiskami na temat światopoglądu poety. Może tym razem uda się przywołać prawdziwy a nie wykreowany obraz poety, jaki znamy przede wszystkim z jego pieśni i fraszek.

Na początku spróbujmy odczytać pytania *Trenu X*, jednak nie w kontekście cierpienia, które wręcz ewokują badacze pochylający się nad ciałem funeralnym Jana z Czarnolasu. W trenie tym poeta zastanawia się, gdzie jego Orszula po śmierci „się podziała? W którą stronę, [...] krainę się udała?”<sup>55</sup> Wspominając zmarłe dziecko, wylicza różne miejsca, do których po śmierci mogła jego córka trafić oraz formy, jakie mogła przybrać. Najpierw wymienia: „wszytki nieba”, ponad które być może została „wysoko wniesiona / I tam w liczbę aniołków małych policzona”<sup>56</sup>; następnie: raj, mitologiczne wyspy szczęśliwe, wody Lety – rzeki zapomnienia; odwołuje się też do tradycji literackiej – Owidiuszowych *Metamorfoz* – zakładając, że dziewczynka mogła wziąć „na się postawę i piórka słowicze”<sup>57</sup>; wreszcie pyta, czy się w czyścicu czyści, „jesli z strony ciała / Jakakolwiek zmazeczka”<sup>58</sup> na niej pozostała. Przyjmuje również, że Ur-

<sup>54</sup> Z. Kubiak, *Pamięci Lidii Padewskiej*, [w:] Jan Kochanowski, *Z tacińska śpiewa Słowian Muza. Elegie, foricenia, liryki*, przeł. L. Staff, wstęp Z. Kubiak, Warszawa 1986, s. 5-6.

<sup>55</sup> J. Kochanowski, *Dziela polskie*, dz. cyt., s. 606.

<sup>56</sup> Tamże, s. 606-607.

<sup>57</sup> Tamże, s. 607.

<sup>58</sup> Tamże.

szuła mogła po śmierci trafić tam, gdzie „pierwej była”<sup>59</sup>, zanim się narodziła na tym świecie lub, że po śmierci może jej w ogóle nie być, co artykułuje pytaniem: „jesliś jest” ...

Czytając *Treny* zgodnie z utrwaloną w tradycji historycznoliterackiej wizją cierpiącego ojca, trudno nie ulec złudzeniu, że to autentyczny kres rozpaczcy, a pytanie człowieka zrozpaczonego po stracie dziecka jest wręcz bluźniercze. Jednakże nie możemy zapominać, że Kochanowski (co już wyżej zostało podkreślone) to przede wszystkim *poeta doctus* - erudyta, myśliciel, człowiek renesansu, to znawca i wyznawca renesansowej filozofii, ten, który przez ponad dwadzieścia lat był piewą stoicyzmu i epikureizmu, co ujawnił już w młodzieńczych elegiach, a w kształcie dojrzałym objawił we fraszkach i pieśniach. Czy w czasie rozrachunku z młodzieńczymi ideałami - można powiedzieć: w chwili próby, kiedy ideały okazały się złudne a rzeczywistość całkiem od nich odmienna - uczeń mógł zapomnieć mistrza? Z nauczycielem, mistrzem można polemizować (i dowody takiej żywej polemiki w *Trenach* Kochanowskiego znajdujemy na każdym kroku), ale nie można go zlekceważyć..., a zlekceważeniem byłoby pominięcie nauki Epikura w subtelny w swojej pedanterii *Trenie X*. I tu odpowiedź, czego tak naprawdę dotyczy pytanie „jesliś jest”, pojawia się nam poniekąd sama. To nie pytanie wyrzucone w rozpaczcy, nie zwątpienie w życie pozagrobowe, tym bardziej nie bluźnierstwo Bogu! To kolejna możliwość, inny aspekt życia - czy może lepiej: jego braku - nieistnienie duszy po śmierci; czyli po prostu przywołanie jeszcze jednego systemu filozoficznego - epikureizmu, który zakładał, że dusza - jak ciało - jest śmiertelna.

Nie odbieram tu oczywiście poecie wrażliwości, pragnę tylko podkreślić, że wydaje się nieprawdopodobne, by ktoś przeżywający głęboki kryzys emocjonalny, pogrążony w wielkim cierpieniu (jak wielu zakłada), mógł z taką precyzją i dbałością o szczegół wyliczyć znane mu systemy i poglądy związane z życiem pozagrobowym - ten „eschatologiczny katalog” dyktuje mu wiedza wybitnego, szesnastowiecznego intelektualisty. Erudycyjny charakter *Trenu X* zdają się również potwierdzać treny go okalające - *IX* i *XI*, które są wręcz popisem wirtuozerii słownej wykorzystującej modne i powszechnie uznane w czasach renesansu i baroku Cyceroniańskie wyznaczniki funkcji konstrukcji wypowiedzi: *docere* (pouczyć), *permovere* (wzruszyć) i *delectare* (sprawić przyjemność)<sup>60</sup>. *Treny*

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Pisz na ten temat wyczerpująco J. Pelc [w:] tegoż, „*Treny*” Jana Kochanowskiego, Warszawa 1972, s. 121.

*IX* i *XI* dla *X* stanowią swoistą klamrę kompozycyjną, a kompozycję całego cyklu zawdzięczamy przecież czarnoleskiemu mistrzowi. Na marginesie warto tu przywołać trafną opinię Piotra Wilczka, który, przypominając kompozycję cyklicznego czarnoleskiego epicedium, zauważa, że:

*Trenów* nie można [...] czytać oddzielnie [...] bo pojedyncze fragmenty cyklu zawierają tylko część przesłania zawartego w tej misternie skomponowanej całości. *Treny* można czytać oddzielnie tylko wtedy, gdy pamięta się o tym, co zawarte jest w całym cyklu 19 utworów<sup>61</sup>.

A cykl bez wątpienia zawiera ogromne bogactwo myśli filozoficznej, stanowi dokument niezwyklej erudycji ich autora, w pełni realizuje również zasady genologiczne – w czarnoleskich *Trenach* możemy wyróżnić wszystkie części, jakie teoretycy poezji przypisywali temu gatunkowi: jest tu *exordium* (wstęp), *laudes* (pochwała zmarłego), *iacturae demonstratio* (pokazanie wielkości straty), *lactus* (żal), *consolatio* (pocieszenie) i wreszcie *exortatio* (upomnienie). I choć w przypadku *Trenów* Kochanowskiego wyodrębnienie i przypisanie poszczególnych utworów do konkretnych części kompozycyjnych cyklu epicedialnego nie jest wcale proste i jednoznaczne, to wydaje się to mniej ważne, niż fakt, że wszystkie one występują. Istotny natomiast w tym kontekście będzie inny problem natury genologicznej: treny, jako gatunek funeralny, miały ukazywać ludzkie przeżycia, silne uczucia i stany emocjonalne, co poniekąd kłóci się z erudycją, która kojarzy się z logiczną, przemyślaną i uporządkowaną prezentacją świata, pozbawioną uczuć i emocji. Interesujące i genialne zarazem, że w przypadku tej poezji tego rodzaju „konfliktu” nie dostrzegamy. Wręcz przeciwnie: erudycja poety pomaga mu jeszcze pełniej przedstawić żal, smutek i rozpacz, a jednocześnie dylematy natury filozoficznej i eschatologicznej; przy czym Jan Kochanowski chyba w większym stopniu jest myślicielem i filozofem, niż stroskanym, rozżalonym ojcem.

Swoisty popis erudycyjny z *Trenu X* pozwala nam zwątpić w od wieków powtarzane twierdzenia, że tren ów jest wyrazem szczytu boleści ojca i to takiej boleści, która popycha go nawet do ateizmu czy bluźnierstwa. Przeciwnie. Autor pozwala sobie na dyskursywno-filozoficzne, wsparte wiedzą nabytą, szkolną jak i tradycyjną, wyniesioną z ludowych opo-

<sup>61</sup> P. Wilczek, *Między rozpaczą a nadzieją. Jan Kochanowski, Tren XI*, [w:] K. Martyn, P. Wilczek, *Poezja polskiego Renesansu. Interpretacje*, Katowice 2000, s. 71.



wieści, rozważania i to na temat, który zawsze zajmował ludzi – filozofów i niewykształconych. Czytając tak ów tren, moglibyśmy nawet wytknąć poecie nie tylko pewną słabość artystyczną w stosunku do innych, ale nawet – paradoksalnie! – stonowanie emocji. Człowiek zrozpaczony i obolały, jak to stwierdzają interpretatorzy tego trenu, nie jest zdolny do dyskursów filozoficznych a tym bardziej – katalogów erudycyjnych. Jedno jest pewne: *Tren X* powinien naprowadzić potencjalnego odbiorcę na definiowanie cyklu jako poetyckiego traktatu o charakterze filozoficznym. Przypomnijmy również, że nie znamy chronologii powstawania trenów i że już pierwszy tren wskazuje na „odpływ” bólu, zastępowanego świadomą konstrukcją literacką. Tak więc w *Trenach* jako autora spotykamy: ojca – filozofa – poetę; triada ta mieści się oczywiście w formule wielkiej poezji. Niejako oczywistym staje się w tym kontekście, że ktoś, kto przez całe swoje dojrzałe życie pisze – a może nawet i myśli? – w określonej poetyce, w ustalonych konwencjach, nie może nagle się zmienić i zacząć pisać inaczej<sup>62</sup>. Musiałby przestać być sobą<sup>63</sup>.

O znajomości i w pełni świadomym przeżywaniu epikureizmu najlepiej i najwyraźniej mówi sam poeta w cytowanej już wyżej *Elegii III z Księgi czwartej*:

Choć bowiem taka sekta mądrali istniała,  
Co dusze świątobliwe śmiercią karać chciała,  
Większość je wyzwoliła, więc uszły bezpiecznie  
Śmierci i, jak dowodzi, będą żyły wiecznie.  
[...]  
Albo też człowiek w lepszej swej części jest wieczny.  
Chociaż nagrody nie miał w życiu zasłużonej,  
Dopóki był w śmiertelnym ciele uwięziony,  
Że w przyszłości otrzymają, wierzyć należy,  
Gdzie sprawiedliwość jawną Bóg wszystkim wymierzy<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Niestety nie znamy chronologii powstawania utworów Jana Kochanowskiego. Jest to jedno z najtrudniejszych zadań badawczych. Na podstawie światopoglądowych deklaracji możemy jednak raczej być pewni, że *Treny*, *Elegia III z Księgi IV* i pieśni *Fragmentów* powstawały w późnym okresie twórczości, przy czym wspomniana *Elegia III* raczej już po *Trenach*; być może te trzy „korpusy” poetyckie powstawały czasowo obok siebie.

<sup>63</sup> Stwierdzenia te dotyczą oczywiście sfery językowej i stylistycznej czarnoleskiego poety, czyli płaszczyzny werbalnej a nie emocjonalnej.

<sup>64</sup> J. Kochanowski, *Z tacińska śpiewa Słowian Muza*, dz. cyt., s. 146; podkreślenie –K. K.-Z.

Określenie „sekta mądrali” w odniesieniu do epikurejczyków, którzy „duże świątobliwe śmiercią karali”, jest nie tylko wartościujące ale i dyskredytujące - bo ostatecznie „większość je [dusze - K. K.-Z.] wyzwoliła” i „będa żyły wiecznie”. Stanie się to z woli Boga, który po śmierci wymierzy wszystkim „jawną sprawiedliwość”, w co „wierzyć należy”, albowiem „człowiek w lepszej [duchowej - K. K.-Z.] swej części jest wieczny”. W tych kilku słowach kończących utwór - a zatem będących jego konkluzją - poeta składa jednoznaczną deklarację wiary. Poza tym w kilku innych miejscach *Elegii III* znajdujemy fragmenty, które już nie polemizują, ale jawnie krytykują (a może nawet ośmieszają?) epikureizm, co może prowadzić do wniosku, że elegia ta powstała już po odrzuceniu systemu filozoficznego stworzonego przez Epikura. Poeta, kreując świat przedstawiony w teże elegii, wskazuje liczne ograniczenia, jakim człowiek podlega, nawet możliwości rozumu - zdaniem epikurejczyków, największego atutu człowieka - jawią się jako mizerne; poeta pisze:

Dokąd sięga morzami słonymi oblana  
 Ziemia ta, prawom śmierci okrutnej poddana,  
 Nie masz wyższego ponad człowieka stworzenia.  
 Sądzę, że nawet ciemne zwierzę to ocenia.  
 Lecz ażeby stworzony był dla nas świat cały,  
 Tego żadne rozумы dowieść nie zdołały.  
 Albowiem co się tyczy powietrza i ziemi,  
 Człowiek z nich ze zwierzęty korzysta wszystkimi.  
 [...]  
 Bardzo i nazbyt sobie pochlebia ten, który  
 Siebie za cel uważa świata i natury.  
 Prawdą raczej, że sprawca ziemi i pan nieba,  
 Co sam sobie wystarcza, któremu nie trzeba  
 Nikogo, siebie tylko i własne zamiary  
 Miał na widoku, kiedy świat stwarzał prastary<sup>65</sup>.

Jak widzimy, nawet człowiek wywyższony ponad inne stworzenia jest ograniczony w obszarze swojej aktywności, a dobrami doczesnymi musi dzielić się ze wszystkimi mieszkańcami ziemi. A ziemia to piękna i doskonała. Wers po wersie pokazuje poeta niezwykle dzieło Boga - świat natury, który wywołuje w człowieku zdumienie (na przykład zjawisko odpływów i przypływów morza) lub podziw i zachwyt (na przykład kon-

<sup>65</sup> Tamże, s. 143-144.

stelacje gwiazd). *Elegia III z Księgi IV* to jedna wielka laudacja świata powołanego do istnienia przez Stwórcę. Kim jest człowiek w nieogarnionym *uniwersum*? W elegii czytamy:

Można to o człowieku też rzec, co androny  
 Plecie, pijany, że świat dla niego stworzony.  
 Oczywiście sam rozum i stan rzeczy jasno  
 Zbija wzdętego pychę i miłością własną.  
 Jak się rzekło, dla siebie i na własną chwałę  
 Zbudował Bóg te świata przybytki wspaniałe,  
 A duchy napowietrzne i my śmiertelnicy  
 Jesteśmy tylko lepsi pana służebnicy<sup>66</sup>.

„Lepsi pana służebnicy” zdają się często zapominać o swoim statusie i grzeszą pychą. Kochanowski odnosi się do tej kwestii również w *Trenie XI*, w którym nie tylko zakwestionował wartość renesansowej cnoty (o czym było wyżej), ale przede wszystkim wskazał na ograniczone możliwości ludzkiego poznania. Słowa -

A my rozumy swoje przedsię udać chcemy:  
 Hardzi między prostaki, że nic nie umiemy,  
 Wspinamy się do nieba, boże tajemnice  
 Upatrując; ale wzrok śmiertelnej żrzenice  
 Tępy na to!<sup>67</sup>

- dobitnie ujawniają i ludzką pychę, i jednocześnie nikłe znaczenie ludzkich działań, których wątpliwy sens prezentuje poeta w topice wanitatywnej<sup>68</sup>:

[...] Sny lekkie, sny płocze nas bawią,  
 Które się nam podobno nigdy nie wyjawia<sup>69</sup>

Skoro człowiek nie jest w stanie dobrze rozpoznać i określić otaczającego go świata, jeśli nigdy nie będzie miał pewności, że jego recepcja jest

<sup>66</sup> Tamże, s. 145.

<sup>67</sup> J. Kochanowski, *Dzieta polskie*, dz. cyt., s. 607.

<sup>68</sup> O idei *vanitas* zobacz: D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1993.

<sup>69</sup> J. Kochanowski, *Dzieta polskie*, dz. cyt., s. 607.

pełna i miarodajna, skoro to wszystko, co widzi, jest tylko „snem lekkim”, „snem płochym” – czyli czymś ulotnym, nietrwałym<sup>70</sup>, to cóż dopiero mówić o poznaniu Stwórcy, o odkryciu „Bożych tajemnic”? A przecież i o tym poeta snuje refleksje; wielokrotnie podkreśla, że „Skryte są Pańskie sądy”, nieodgadnione tajemnice, więcej nawet: sam Bóg również ukrywa się przed ludzkim poznaniem. Idea Boga zakrytego i tajemniczego obca jest renesansowej kreacji *Deus Artifex*, wydaje się natomiast zapowiedzią nowej epoki i nowego „obrazu” Stwórcy, którego istnienie i sakralny status potwierdza tak zwany „Zakład Pascala”<sup>71</sup>. Poza tym owa „Gra Pascala” (po blisko stu latach od powstania *Trenów* Kochanowskiego) przypomni jeszcze jeden – istotny w kontekście omawianych tu zagadnień – problem: istnienia Boga i życia wiecznego. Wówczas, w dyskusji teologicznej XVII wieku wśród pytań o Istotę Boga głośno i wyraźnie zabrzmiało pytanie sformułowane już przez renesansowego poetę: „jesliś jest?...”.

Fakt zakrycia sfery sacrum przed ludzkim wzrokiem eksponowany w przywołanym wyżej *Trenie XI* przypomina poeta również w *Pieśni III z Fragmentów*:

Oko śmiertelne Boga nie widziało,  
Próżno by się tym kiedy chlubić miało;<sup>72</sup>

Poznać Stwórcę w sposób zmysłowy można tylko poprzez Jego doskonałe dzieło – czyli świat, który człowiek może podziwiać; bo któż inny – niż Bóg – tyle

<sup>70</sup> Problematykę snu w cyklu epicedialnym Jana Kochanowskiego Piotr Wilczek (*Przez sen czy na jawie? Tajemnice Trenu XIX*, dz. cyt., s. 145 i n.) omawia w świetle starożytnej i renesansowej teorii snu. Oczywiście można się zgodzić z uczonym i uznać słuszność tej interpretacji, ale jednocześnie nie można wykluczyć innych możliwych odczytań, których wielość i różnorodność najlepiej udowadniają arcydzielną *Trenów* i mistrzostwo ich autora.

<sup>71</sup> Blaise Pascal dowodzi w *Myślach*, że warto wierzyć w Boga, ponieważ jeśli Bóg istnieje, to nagradza wiernych życiem wiecznym, jeśli zaś Boga nie ma, to nie istnieje życie wieczne. Oczywiście człowiek może wierzyć lub nie wierzyć w istnienie Boga, jednakże Pascal wywnioskował, że wiara bardziej się opłaca, ponieważ ryzykujemy tylko czas życia ziemskiego, który jest zazwyczaj krótki, a nie stawiamy na szali nagrody w postaci życia wiecznego. Wierząc w Boga możemy tylko zyskać i nic nie tracimy, natomiast nie wierząc w Niego, gdy On jest – choć ukryty – możemy wiele stracić, zwłaszcza życie wieczne.

<sup>72</sup> Tamże, s. 569.

[...] miał rozumu, kto tak wiele mocy,  
Że świat ten postawił krom żadnej pomocy?  
Kto władnie niebem? Kto gwiazdami rządzi,  
Że się z nich żadna nigdy nie obłądzi?

Za czyją sprawą we dnie słońce chodzi,  
A miesiąc świeci, kiedy noc nadchodzi?  
Każdy znać musi krom wszelakiej zwady,  
Że się top dzieje wszystko z Pańskiej rady,

Jego porządkiem lato Wiosnę goni,  
A czujna Jesień przed Zimą się chroni;  
Ten opatruje, że morze nie wzbierze,  
Choć wszystkie rzeki w swoje łono bierze<sup>73</sup>.

Jednocześnie Ten, który miał największą moc twórczą, posiada również władzę destrukcyjną - w jednej chwili bowiem może zniszczyć swoje dzieło:

Wszystko to Pan Bóg wywróci na nice,  
Jeno kto wejrzy w Jego tajemnice,  
Jako na koniec zły przedsię wypada,  
A dobry w Jego majestacie siada<sup>74</sup>.

Człowiek, który „w niepewnej gospodzie mieszka” ostatecznie powinien jednak ufać Stwórcy, co postuluje podmiot *Pieśni IV (Fragmenta)*:

Nadzieja dobra serca niech podpira,  
Zaż to, że źle dziś, ma źle być i potym?  
Jedenże to Bóg, co i chmury zbiera,

I co rozświeca niebo słońcem złotym<sup>75</sup>.

Istotę i ważność postulatu, który kończy cytowaną wyżej pieśń, podkreśla graficzne wyodrębnienie ostatniego wersu pieśni; cała pieśń jest napisana tercyną i tylko ostatni wiersz wymyka się tej zasadzie

---

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Tamże, s. 571.

kompozycyjnej, jakby w ten sposób, poprzez jego „osobność”, chciał poeta wskazać inne, niż stoickie lub epikurejskie, źródło radości, szczęścia, nadziei, optymizmu.

W poetyce pełnej nadziei, optymizmu i wiary w Boską opiekę wypowiada się również podmiot liryczny w *Pieśni V (Fragmenta)*. Już pierwsze słowa pieśni adresowane są do bliżej nieokreślonych „tych”, którzy zakładają, że Bóg nie ingeruje w losy ludzkie, że człowiek pozostawiony sam sobie pozbawiony jest Bożej opieki. Kochanowski jednoznacznie polemizuje z takim poglądem i odrzuca wizję boga śmiejącego się z ludzkich wysiłków i nieingerującego w losy świata; tym samym odrzuca topos antycznej proveniencji – *Deus ridens*, by z wiarą wyznać:

Panie, jako barzo błędzą,  
Którzy Cię niedbałym sądzą,  
A iż prawie żadnej rzeczy  
Nie chcesz mieć na swojej pieczy.

Nie wiem, czego więcej trzeba:  
Przeciwko nim świadczą nieba,  
Świadczą gwiazdy niezliczone,  
Na powietrzu zapalone.

Kiedy słońce swego wschodu  
Albo chybiło zachodu?  
Kiedy miesiąc jasne rogi  
Skłonił od swej zwykłej drogi?<sup>76</sup>

Refleksja filozoficzna o roli Boga w życiu człowieka i ładzie kosmicznym zawarta w *Pieśni V* opiera się na stwierdzeniu, że ludzkie sądy są błędne i omylne – przeciw nim świadczy porządek *uniwersum* ustalony przez Boga. Analogiczne przesłanie znajdujemy zresztą w *Psalmie II*:

Ich rozumowi śmieje się głupiemu  
Bóg z wysokości, który wszystko widzi;  
Śmieje się sprawom, z ich próżnego szydzi  
Starania, które czynią przeciw Jemu<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> J. Kochanowski, *Dziela polskie*, dz. cyt., s. 571.

<sup>77</sup> Tamże, s. 323.

Przywołana, trzecia strofa *Psalmu II z Psalterza Dawidowego* jest poetycką parafrazą cytatu: „Śmieje się Ten, który mieszka w niebie, Pan się z nich naigrawa” (Ps 2, 4-5), w którym słowa: „śmieje się” i „naigrawa” są antropomorficznymi zwrotami ukazującymi dysproporcję między potęgą Boga a niemocą buntowników – czyli tych, którzy występują przeciwko prawu. Bóg bierze aktywny udział w rządzeniu światem i działa niezawodnie, choć nie zawsze natychmiast. Warto w tym miejscu także dodać, że w *Pieśni V* raz jeszcze powraca problem Bożej sprawiedliwości – tej, która osiągnie człowieka po śmierci, kiedy ów będzie musiał przed Stwórcą zdać rachunek z własnego życia. Po raz kolejny również zostaje ujawniony stosunek podmiotu do spraw doczesnych i materialnych:

Niechaj źli we złocie chodzą  
I nad lepszymi przewodzą,  
Jednak złe sumnienie mają,  
Sądu Twego się lękają.

A ja patrząc z daleka  
Na szczęście złego człowieka,  
Im dalej, tymem pewniejszy,  
Że jest żywot poszedniejszy.

Bo żeś Ty pan sprawiedliwy,  
Nie podoba-ć się złośliwy,  
A jeśli mu tu nie płacisz,  
Musi czas być, gdzie go stracisz<sup>78</sup>.

Zdemaskowanie ziemskiej niesprawiedliwości i zdeprecjonowanie często przykrej (zwłaszcza dla ludzi uczciwych) doczesności zyskuje tu nowy sens – fakt, że na ziemi nie ma sprawiedliwości, jest dowodem, że musi istnieć „żywot poszedniejszy” i kiedyś nadejdzie czas na wyrównanie wszystkich rachunków. Być może będzie to Sąd Ostateczny? Zanim jednakże przyjdzie ta chwila, bohater *Pieśni V* już tu na ziemi pokłada nadzieję w Bogu, a ludzi małej wiary o Bożej opiece przekonuje słowami:

Wzywałem Cię, wieczny Boże,  
Idąc wieczór na swe łożo;

<sup>78</sup> Tamże, s. 572.

Wzywałem Cię o północy,  
A byłeś mi ku pomocy.

Nieprzyjaciel stał nade mną,  
Mógł uczynić wszystko ze mną;  
Spałem jako zarzezany,  
On mi nie śmiał zadać rany.

A na pierwsze me ocknienie  
I słów kilka przemówienie,  
Panie, znać, żeś mię Ty bronił:  
Uciekł, a nikt go nie gonił<sup>79</sup>.

Nadzieja na pośmiertną nagrodę - życie wieczne - daje człowiekowi siłę i pozwala unieść ciężar „złych przygód”, od których życie na ziemi nigdy nie jest wolne. Wręcz przeciwnie: w wielu utworach, w których poeta wyraźnie odchodzi od renesansowego obrazowania, *Vanitas* przyćmiewa radość i wywołuje egzystencjalną refleksję o krótkim i marnym ziemskim żywocie. W wanitatywnym tonie jest utrzymana na przykład wypowiedź podmiotu lirycznego *Pieśni II (Fragmenta)*; w utworze czytamy:

Bo każdego swa własna nadzieja uwodzi,  
A ledwie się z człowiekiem za raz nie urodzi.  
Póki zakwitła młodość stoi w swojej mierze,  
Lekka myśl niepodobne rzeczy przed się bierze:

O starości nie myśli ani na śmierć pomni,  
A w dobrym zdrowiu będąc choroby nie wspomni.  
Szalony ludzki rozum - ani oni znają,  
Jako młodość i żywot prędko upływają!<sup>80</sup>

Wypowiedź ta bez wątpienia eksponuje przemijanie i jednocześnie akcentuje ograniczone możliwości ludzkiego rozumu i poznania; przywołany cytat współbrzmi z polemiczną wobec stoicyzmu myślą zawartą w *Trenie XVI*:

O błędzie ludzki! O szalone dumy!  
Jako to łącno pisać się z rozumy,  
Kiedy po woli świat mamy, a głowa  
Człowieku zdrowa.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> Tamże, s. 568.



W dostatku będąc, ubóstwo chwalemy,  
W rozkoszy – żałość lekce szacujemy,  
A póki wełny skąpej prządce zostaje,  
Śmierć nam za jaje<sup>81</sup>.

Kryzys filozofii renesansowej, jaki w ostatnim okresie życia przeżywa Kochanowski, potwierdza również *Nagrobek dwiema braciej*. Utwór poświęcony pamięci przyjaciół poety, Adama i Mikołaja Czernych, ujawnia, że świat jest paradoksalny (choć słowo paradoks w wierszu się nie pojawia), a życie na ziemi i jego kres są nieprzewidywalne. Śmierć obu braci, z których jeden zginął w czasie oblężenia Pskowa, a drugi zmarł w domu staje się argumentem braku naturalnego porządku w świecie. Poza tym czterowiersz ów stanowi również świadectwo metryczne, wiemy bowiem, że powstał po oblężeniu Pskowa, czyli w roku 1582. Wspominając przyjaciół, podmiot-autor konkluduje:

Ten na wojnie gardło dał, ów zginął w pokoju:  
Nie masz przymierza z śmiercią, zawżdy my z nią w boju<sup>82</sup>.

Stwierdzenie to mogłoby być manifestem poglądów filozoficznych poety barokowego, wyraża bowiem analogiczną myśl do tej, jaką w *Sonecie IV – O wojnie naszej, którą toczymy z szatanem, światem i ciałem* – wypowiada Sęp Szarzyński, gdy ujawniając paradoksy i chaos świata, życie nazywa „podniebnym bojowaniem”<sup>83</sup>.

W przytoczonych wyżej utworach (zwłaszcza w *Nagrobku, Elegii III* i w pieśniach zamieszczonych we *Fragmentach*) wyraźnie ujawnia się idea całkowicie obca renesansowej wizji harmonijnego świata: *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*. Człowiek zbudowany z dwóch części: lepszej – duchowej i gorszej – cielesnej podlega śmierci, jest tylko gościem na ziemi stworzonej na własną chwałę Boga, chwilowym mieszkańcem, pielgrzymem zmierzającym do ostatecznego celu. Dodatkowo świat pełen paradoksów wymaga od człowieka postawy heroicznej, zmusza go bowiem do ciągłego podejmowania walki. Ludzie, jak mówi poeta, „zawżdy” są „w boju” ze światem, ze śmiercią. Co jest ostatecznym celem ziemskiej peregrynacji? Powróćmy do funeralnego cyklu dedykowanego wdzięcznej Orszuli.

<sup>81</sup> Tamże, s. 611.

<sup>82</sup> Tamże, s. 236.

<sup>83</sup> M. Sęp Szarzyński, *Rytm i wiersz polskie oraz cykl erotyków*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, BN I 118, s. 10.

W *Tren XIX* pojawia się nieżyjąca matka poety, która z Orszulą na ręku przychodzi do niego we śnie. Czy to przypadek, czy – co bardziej prawdopodobne – zamierzony zabieg kompozycyjny, by przez jej pryzmat uzewnętrznic wartości najwyższe? Matka to na pewno pierwsza nauczycielka i jedyny w swoim rodzaju autorytet moralny. Ta, która uczy dziecko podstaw wiary i religii, która opowiada o Bogu oraz w najbardziej prosty i jednoznaczny sposób objaśnia prawdy mówiące, że ziemia nie jest miejscem ostatecznego szczęścia i spokoju. Stąd właśnie w *Trenie XIX* pojawia się zbiór symbolicznych obrazów nieba, w którym znajduje się matka i córka. Czy jest to niebo chrześcijańskie? W sensie myślowym na pewno tak, gdyż niebo u chrześcijan jest ucieczką od niepewności, nienawiści, niesprawiedliwości i to wszystko wyraża w tym utworze poetycka kreacja nieba. Dodać w tym miejscu należy, że to przede wszystkim wizja poetycka, bowiem cała nowotestamentowa wiedza określająca miejsce, w którym przebywa dusza po śmierci, sprowadza się do tajemnicy – w *Pierwszym Liście do Koryntian* św. Pawła czytamy: „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie zdołało pojąć, jak wielkie rzeczy przygotował Bóg tym, którzy Go miłują” (I Kor 2, 9). Zatem wkraczamy w obszar *sacrum*, uczestniczymy w tajemniczym misterium, którego sens podkreśla wypowiedź matki:

Skryte są Pańskie sądy; co się Jemu zdało,  
Najlepiej, żeby się też i nam podobało<sup>84</sup>.

Przywołując w tym miejscu poczynione już ustalenia na temat cytatu: „Skryte są Pańskie sądy”, przypomnieć trzeba opinię Stanisława Grzeszczuka<sup>85</sup>, który zauważa, że jest to formuła odwołująca się do *Listu św. Pawła do Rzymian* (Rz 11, 33). Jednakże konkluzja uczonego, jakoby przy pomocy tej formuły Kochanowski usiłował

[...] wywikłać się z trudności, jakie nastręczyło wcześniejsze (w *Trenie XI*) zanegowanie mądrej i sprawiedliwej Opatrzności Bożej i bluźniercza konkluzja o „nieznajomym wrogu”, który „miesza ludzkie rzeczy”<sup>86</sup>

<sup>84</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 619.

<sup>85</sup> S. Grzeszczuk, „*Treny* Kochanowskiego”, dz. cyt., s. 53.

<sup>86</sup> Tamże.

- wydaje się niestuszna; podobnie jak następne stwierdzenie badacza, że: posłużył się tu poeta argumentacją nader pospolitą w dziełkach moralistów swej epoki, a zsyntezowaną w przysłowiu „Dziwne sprawy boskie”<sup>87</sup>.

Problem wydaje się bardziej złożony, może bowiem tu chodzić o akceptację ukrytej sfery *sacrum* i tajemnicy w ogóle, co godzi bezpośrednio w mądrość renesansową, a nie Bożą, i burzy ostatecznie harmonijną wizję świata. Równie dyskusyjne mogą być wnioski Stanisława Grzeszczuka dotyczące interpretacji słów:

Tego się synu trzymaj, a ludzkie przygody  
Ludzkie noś...<sup>88</sup>

Uczony zwraca uwagę na literackie źródło tych słów, które znajduje w *Rozmowach tuskulańskich* Cicerona<sup>89</sup>. Jednocześnie konkluduje:

Zbieżność cytatów wskazuje niedwuznacznie, że światopogląd w *Trenach* zostaje odbudowany przynajmniej częściowo w oparciu o Cicerona. Przecież jednak wbrew rzymskiemu mistrzowi Kochanowski przyznał człowiekowi prawo do płaczu i rozpaczki oraz stwierdził, że cierpienie boleśnie dotykające nie przeczy jego mądrości. Podobieństwo formuły nie świadczy tu o całkowitej identyczności wpisywanych w nią sensów. Przeciwnie, obydwaj pisarze inaczej definiowali naturę ludzką i najzupełniej odmiennie rozumieli nakaz znoszenia doli ludzkiej po ludzku<sup>90</sup>.

Z przywołaną opinią - przynajmniej w pewnym jej zakresie - można polemizować, natomiast w pełni wypada zgodzić się z wnioskiem ostatnim, że „pisarze inaczej definiowali naturę ludzką i najzupełniej odmiennie rozumieli nakaz znoszenia doli ludzkiej po ludzku”. Bo cóż to wreszcie znaczy? Ludzkie przygody znosić po ludzku może właśnie znaczyć: zgodnie z ludzką naturą, adekwatnie do przeżywanych emocji, z większą ufnością Bogu a nie wbrew naturze: ze stoickim spokojem. Poza tym istotne są tu słowa, które dopełniają cytat „ludzkie przygody/ Ludzkie noś”, a mianowicie: „jeden jest Pan smutku i nagrody”<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 620.

<sup>89</sup> Zob. S. Grzeszczuk, „*Treny*” Kochanowskiego, dz. cyt., s. 54-58.

<sup>90</sup> Tamże, s. 58.

<sup>91</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 620.

Pamiętajmy, że słowa te wypowiada matka, która przypomina synowi prawdę oczywistą, że Bóg, który zasmuca człowieka, daje człowiekowi również radość bez określonych racjonalnie przyczyn.

Janina Abramowska w książce o Janie Kochanowskim zastanawia się:

Czy [...] można tu mówić o zasadniczym przełomie religijnym, a zwłaszcza zbliżeniu do katolicyzmu? Wydaje się, że nie. Treści religijne „Trenów” nie są autonomiczne, lecz podporządkowane dyskusji filozoficznej, którą z autorytetami antycznymi, ale nade wszystko sam ze sobą toczy bohater cyklu<sup>92</sup>.

Wypowiedź uczonej można uzupełnić stwierdzeniem, że właśnie z tej dysputy rodzi się nowa wizja, w której matka poety odgrywa rolę szczególną. I choć pojawia się dopiero na końcu cyklu (a może właśnie dlatego?) można rzec: w wygłosie poetyckiej refleksji, staje się symbolem, wręcz wyznacznikiem powrotu poety *ad fontes* chrześcijaństwa z wszystkimi tego konsekwencjami. Matka - wyrazicielka poglądów autora - przytacza argumenty, powiedzmy wyraźnie: katechizmowe. Przytacza poglądy i argumenty każdego chrześcijanina - bez względu na jego wykształcenie i konfesję. Matka poety z dworu w Sycynie mówi dosłownie to samo, co matki w sycyńskich chatach.

Jan Kochanowski w dojrzałym wieku nie raz deklarował się jako katolik, ale deklaracje te - w czasach reformacji religijnej - nie muszą być przekonujące, dotyczyły bowiem sfery publicznej a nie prywatnej. Przekonująca jest dopiero argumentacja w *Trenie XIX* - jest ona tak jednoznaczna, że tekst broni się sam przed wszystkimi (nad)interpretacjami. *Tren XIX* jest lirykiem, w którym poeta całkowicie zrywa ze światopoglądem renesansowym, odwraca się od źródeł biblijno-starotestamentowych i humanistycznych, by zwrócić się ku źródłom chrześcijańskim i powrócić do domu Ojca<sup>93</sup>. Tego Ojca, który jako jedyny jest „mocen hamować”<sup>94</sup> ludzki żal i ból (*Tren XVII*), który może prędko „zgubić” grzesznych ludzi, jeśli nad nimi stanie „ciężka boska ręka”<sup>95</sup> (*Tren XVIII*), ale który również jest miłosierny i „pierwej świat zaginie”, nim Stwórca

<sup>92</sup> J. Abramowska, *Jan Kochanowski*, Poznań 1994, s. 62.

<sup>93</sup> Por. D. P. A. Pirie, *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 193.

<sup>94</sup> J. Kochanowski, *Dziela polskie*, dz. cyt., s. 614.

<sup>95</sup> Tamże, s. 615.

„wzgardzi pokornym, / Chocia był długo przeciw [Niemu - K. K.-Z.]  
spornym”<sup>96</sup>. Tego Pana nad Pany -

[...] który gdzie tknąć, widzi,  
A z przestrogi ludzkiej szydzi<sup>97</sup>,

- błaga w *Trenie XVIII* „nieposłuszne dziecko” Boga-Ojca: Użyj dziś, Panie, nade mną litości!

Odwołanie się do Bożego Miłosierdzia przywołuje nie tylko skojarzenie z psalmami pokutnymi (bo o tym, że poeta parafrazował psalmy Dawidowe, wszyscy pamiętamy), ale również z sakramentem pokuty, który według doktryny kościoła katolickiego jest jednym z warunków zbawienia i w tym kontekście akt pojednania wyraźnie jest ukierunkowany na kwestie natury eschatologicznej.

Podsumowując, ostatecznym celem poety-myśliciela, a może lepiej poety-chrześcijanina wydaje się być Dom Ojca. Podążając za tą myślą, trudno się zgodzić z jeszcze jedną opinią Stanisława Grzeszczuka, że światopogląd poety

[...] zostaje odbudowany, i to na jeszcze bardziej humanistycznej podstawie, wolnej od schematyzmu i wiary, że schematy i doktryny zbawia świat i dostarczą człowiekowi skutecznej recepty postępowania i uzbroją go przeciw „obojej fortunie”. [...] Kochanowski pozostał wierny laickim pierwiastkom Renesansu<sup>98</sup>.

Czarnoleski poeta pozostał wierny „pierwiastkom Renesansu”, ale tylko w obszarze poetyki, w sferze języka, w kreowaniu świata i jego deskrypcji, nie w świecie idei i wartości. Jan Kochanowski-ziemski wędrowiec, w którego osobie i filozoficznej refleksji możemy dostrzec realizację toposu *peregrinatio vitae*, w *Pieśni V (Fragmenta)* wypowiada znamienne słowa:

Ani miecz, ani mię siła  
Złej przygody obroniła,  
Jeno szczyra łaska Twoja,  
Co wyznawa dusza moja.

<sup>96</sup> Tamże.

<sup>97</sup> Tamże, s. 613.

<sup>98</sup> S. Grzeszczuk, „*Treny*” Kochanowskiego, dz. cyt., s. 60.

I pójdę do domu Twego,  
A w pośrodku zboru wszego  
Będę, mój Panie, dziękował,  
Z łaski Twojej żeś mię zachował.

A ludzie zapamiętali,  
Którzy spraw Twych nie poznali,  
Niechaj dziś na oko znają,  
Że Cię dobrzy stróżem mają.

A przepuścisz li co na nie,  
Zlitujesz się zasię, Panie,  
Jako więc i złym sowito  
Płacisz zatrzymane myto<sup>99</sup>.

Wizja świata, jaka wyłania się z cytowanego wyżej fragmentu, opiera się na koncepcji, która dopuszcza, że cierpienie może dotknąć każdego, również dobrego człowieka. Istotne, że za „złe przygody” nie jest tu już odpowiedzialna niestała Fortuna, lecz Pan, który czasami nawet na dobrych może „przepuścić li co”. Jednocześnie Bóg jest litościwy i nie doświadcza człowieka bez końca. Analogicznie, prędzej lub później wypłaci „zatrzymane myto” złym. Kiedy to nastąpi? Być może dopiero po śmierci. Przecież śmierć Orszulki okazuje się w końcu jedynie źródłem bólu ojca, dla niej samej jest stokroć lepszą perspektywą niż życie na ziemi – i to nawet lepszą od dzieciństwa i młodości! Pogląd ten zostaje literalnie wyrażony przy końcu poematu bólu i traktatu filozoficznego.

Nie ulega wątpliwości, że Jan Kochanowski był człowiekiem i artystą swoich czasów. Był poetą, który kreował rzeczywistość zastaną i nawet deskryptywny model świata, jaki możemy odtworzyć z wierszy, które wyszły spod jego pióra, również wyrasta ponad przeciętność, w mikrokosmosie bowiem odwzorowywał makrokosmos<sup>100</sup>. Wywody tu przedstawione są świadectwem jego drogi filozoficznej, która zakończyła się zaprzeczeniem pielęgnowanego przez wiele lat światopoglądu. Przemiana ta – jak już wspomniałam – została wyrażona przyswojoną i przez całe życie uprawianą poetyką, a to z pewnością może utrudniać dostrzeżenie tego, co Kochanowski – filozof i człowiek – powiedział w ostatnim okresie swojej twórczości. To już nie tylko mistrz poezji Złotego Wieku, wy-

<sup>99</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, dz. cyt., s. 573.

<sup>100</sup> Zob. T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*, [w:] tejsze, *Poetyka i poezja*, Warszawa 1982, s. 256-340.

---

bitny humanista, ale również twórca przeczuwający i literalnie artykułujący nowe, barokowe tendencje, które wyraża językiem klasycznym, zgodnym z renesansową poetyką i retoryką.

#### ABSTRACT

##### **Jan Kochanowski's Polemic Philosophical Discourse**

The main goal of this paper is to reconsider an opinion about philosophical notions entrenched in literary tradition to Jan Kochanowski - with outlooks pertaining to faith and problems of eschatological nature. The thesis of the analysis is that Kochanowski in his late, mature poetry recedes from Renaissance perspective of the world as something harmonious, towards the vision of the human fate as unknown, undiscovered, mysterious. The article points that it is an attitude close to baroque creation of the world full of paradoxes, which is unpredictable, unstable, protean and it exists in the shadow of vanitas. It was also found that Jan Kochanowski articulated new, baroque tendencies and expressed them using classical language, compatible with Renaissance poetics and rhetoric.





PAWEŁ PIENIAŻEK  
Łódź

## ODWRÓCONY ROMANTYZM „STRAŻY NOCNYCH” BONAWENTURY

*Straże nocne* Bonawentury<sup>1</sup> – dziś wiemy, że za tym pseudonimem ukrył się August Klingemann – są dziełem niezwykłym, uznanym za jedno z najwybitniejszych wczesnoromantycznych utworów. Ukazały się w roku 1804, w momencie zmierzchu romantyzmu jenajskiego, w małym wydawnictwie Dienemam and Comp., specjalizującym się w literaturze mniej znanych autorów, głównie debiutantów poruszających się, tak jak wydawca, w polu oddziaływania wczesnego romantyzmu. Dziełko to nie wzbudziło większego zainteresowania, a jeśli, to ze względu na tajemniczego autora; i tak, Jean-Paul, dopatrujący się w nim naśladownictwa swej twórczości, przypisał je Schellingowi. I właśnie spór o autorstwo zdominował dyskusje na temat *Straży nocnych*, które rozpoczęły się wraz z odkryciem romantyzmu na przełomie XIX i XX wieku i trwały do lat osiemdziesiątych minionego wieku, do momentu zidentyfikowania ich autora właśnie w Klingemannie (1777-1831), autorze i krytyku literacko-teatralnym raczej drugorzędnym, znanym przede wszystkim z wystawienia po raz pierwszy w Brunszwiku (1829 r.) *Fausta* Goethego. Dziś, uwolnieni od tych jałowych dyskusji, możemy docenić wielkość tego dzieła w wymiarze myślowym i artystycznym. *Straże nocne* są bowiem znaczącym dokumentem swej epoki, świadectwem końca jednego z największych i dramatycznych w historii myśli fermentów ideowych, związanego z narodzinami świata nowoczesnego. W wymiarze myślowym był to koniec romantyzmu jenajskiego, zaś w wymiarze politycznym – koniec emancypacyjnych nadziei pokładanych w rewolucji

---

<sup>1</sup> Bonawentura A. E. Klingemann, *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, Wstęp. S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, Białystok 2006; w tekście podaję najpierw cyframi rzymskimi numer straży /rozdziału/ a następnie cyframi arabskimi numer strony.

francuskiej. Jeśli oba te wydarzenia stanowiły spektakularną próbę przezwyciężenia kryzysu oświecenia, to *Straże nocne* wyrastają z dogłębnego rozczarowania tą próbą, toteż ich radykalny krytycyzm zwraca się zarówno przeciwko oświeceniu, jak i tegoż romantycznej – uznanej za marzycielską i bezsilną – krytyce. W krytycyzmie tym, który znalazł swoje wyraźne odbicie również w ich formie artystycznej, są one zwieńczeniem czarnego, nihilistycznego romantyzmu, który od samego początku tkwił w samym romantyzmie jako jego własna – zwolna rozsadzająca jego optymistyczny gmach – możliwość i groźba. Można w nich więc widzieć „jak gdyby sumę swego czasu (...), sumę odwrotnej strony wczesnego romantyzmu”, „jego negatywnych aspektów”<sup>2</sup>.

Na pierwszy rzut oka krytycyzm ten może się jawić jako przykład typowo oświeceniowej krytyki ludzkich przywar (pycha, skąpstwo, zdzierstwo, żądza władzy, hipokryzja etc.) – jednostek i poszczególnych stanów społecznych, np. księży i mnichów, którym Kruźganek, narrator i protagonista, przypisuje „diabelską rolę”; i tak, jeden z nich usiłuje nawrócić umierającego wolnomyśliciela, strasząc go piekielnymi karami, „obiecując (...), że diabeł zażąda nie tylko jego duszy, ale i ciała” (I/39), które, już po jego śmierci, mnisi usiłują zresztą ukraść i wynieść (II). Szybko się jednak okazuje, że nie chodzi tu bynajmniej o typowo oświeceniową satyrę, krytykę wad i przesądów, które można by usunąć na drodze racjonalizacji świata społecznego, lecz o dewastującą krytykę samych podstaw społeczeństwa oświeceniowego i jego instytucji, o jego ciemną prawdę skrytą za frazesami o postępie, równości, wolności, autonomii jednostki i historycznym samostanowieniu ludzkości, a zatem o krytykę samej oświeceniowej racjonalności. Krytyka rozumu staje się krytyką społeczeństwa mieszczańskiego i jego pozornej rozumności<sup>3</sup>.

Odnajdujemy tu echa krytyki Rousseau i Schillera z *Listów o estetycznym wychowaniu*. W gruncie rzeczy Bonawentura pokazuje, tak jak Schiller, rozdarcie egzystencji ludzkiej na dwie sfery, które niszcząc jedność egzystencji ludzkiej uniemożliwiają jej integralne spełnienie. Z jednej strony jest to sfera społeczeństwa obywatelskiego opartego na grze egoistycznych interesów, która na gruncie procesów postępującej specjalizacji sprowadza jednostki do pochłaniających je, czyniących ich istnie-

<sup>2</sup> R. Brinkmann, *Nachtwachen von Bonaventura. Kehrsite der Frühromantik*, [w:] *Die deutsche Romantik*, Hrsg. H. Steffen, Göttingen, 1970, s. 137, 153.

<sup>3</sup> R. P. Janz, Schlegels „*Lucinde*” und Bonaventuras „*Nachtwachen*”, [w:] *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, [w:] W. Witkowski, Hrsg., Tübingen 1988, s. 377.

nie ograniczonym i fragmentarycznym funkcji i ról – jest to motyw fundamentalny dla dzieła. Przykute do niezrozumiałej dla nich całości społecznej, istnienie to staje się przypadkowe, wyzbyte własnej substancji i treści, pozbawione autonomii, samowiedzy i tożsamości; i tak, sytuujący się na marginesie społeczeństwa Kruźganek – był szewcem, poetą, śpiewakiem ulicznym, „współdyrektorem” teatru marionetek, w końcu został strażnikiem nocnym – poszukuje „klucza do swej tożsamości”. Z drugiej strony jest to sfera anonimowego, rozrastającego się ponad głowami rozproszonych jednostek państwa jako reprezentanta ogólności społecznej, a zatem jako jedynej – wobec braku więzi osobowych i ideałów – siły integracji społecznej, która stając się racjonalną, bezosobową całością poddaje wyizolowane jednostki „mechanicznym zasadom” (VI/67), zimnym i abstrakcyjnym regułom prawa, a jego przedstawiciele czyni bezdusznymi, „śmiercionośnymi maszynami” (III/46). Zawarty w *Strażach nocnych* obraz świata społecznego jest obrazem straszliwej symbiozy obu dehumanizujących porządków, znajdującej swój wyraz w dyscyplinarnej racjonalności mieszczańskiej, w bezosobowym, racjonalnie zorganizowanym systemie. Przypomina on „kunsztowną maszynę”, w której jednostka „obraca i napędza tysiąc kółek” (XII/101) i nad którą właściwie nikt już nie panuje. Mówi o tym Kruźganek w mowie do rewolucyjnego tłumu, gdy powołując się na przedstawienie w teatrze marionetek, które przyczyniło się do wzniesienia rewolucyjnego tumultu wśród chłopów, zdjmuje odpowiedzialność z zabitego w nim króla, i gdy wskazując na poszczególne zapośredniczenia i ogniwa władzy – przełożone na relacje między pociągającym za druty i marionetkami – odsyła ostatecznie „aż po sferę tajemnicy, gdzie już nie da się określić, kto właściwie rządzi” (XV/117).

Bezosobowa i anonimowa całość ubezwłasnowolnia jednostki, które w ogóle przestają być jednostkami, stając się tylko reprezentowanymi przez imiona własne rolami, których nie wybrały, lecz w które zostały wtłoczone przez nieznaną siłę: „dla mnie było to ciekawe widowisko, to potężne wtargnięcie ręki olbrzyma, to przetworzenie rzeczywistej osoby w postać poetycką (...)” (XIV/107) (mamy tu parodię romantycznej idei poetyzacji świata). W *Strażach* odnajdujemy zatem stary motyw świata jako teatru – „wszystko jest tylko teatrem” (XIV/III) – a istnienia ludzkiego jako roli, którą musi ono odgrywać. W dziele tym ów teatr staje się teatrem marionetek, a ludzie ze swą zewnętrzną, przypadkową tożsamością roli, poza którą nie ma już żadnego osobowego *ja* – marionetkami i kukłami, istotami pozbawionymi życia, niezdolnymi do autorefleksji, ekspresji i komunikacji ze sobą.

Tragizm egzystencji ludzkiej polega - i jest to obsesyjny motyw *Straży nocnych* - na niemożliwości wyłamania się ze szczelnie zamkniętej całości, zatem „wyskoczenia ze sztuki” (IV/58); niemożliwość ta przyjmuje ostatecznie metafizyczną postać niemożliwości śmierci, bycia skazanym na wieczne życie, które „powstaje tylko przez niepowstrzymane umieranie” (VIII/82), jawiąc się jako przekleństwo nieśmiertelności („będziesz żył wiecznie”, IV/57); ludzie są jedynie „żyjącymi martwymi” (X/94), „pogrzebanymi żywcem” (II/45): „napisano już aż nadto wiele o sztuce życia, a ja wciąż próżno szukam traktatu o sztuce umierania i nie mogę umrzeć (...), zlorzeczyłem swej nieśmiertelności, która mi wszędzie zabiegała drogę” (IV/54, 58) - mówi jedna z postaci, „nieznajomy w płaszczu”, usiłujący na próżno popełnić samobójstwo. Nieśmiertelność, w której odnajdujemy parodię romantycznej, panteistycznej wiary w unieśmiertelniający duszę udział w wiecznym życiu kosmosu, oznacza faktycznie niemożność wyjścia z czasu - człowiek „stał się nieśmiertelny już tu na ziemi, gdzie wszystko wokół niego przemija” (IV/54) - i staje się źródłem trawiącego przerażenia, jawiąc się jako koszmar wiecznego trwania, bycia „przymuszonym do wieczności” (VI/66), oznaczającej monotonne, zdradzające nudę powtarzanie w obrębie opartej na pracy, wyzbytej wyższych racji racjonalności. Związany z logiką powtarzania tego samego czas nie niesie więc ze sobą obietnicy nowego życia, jest czasem pustym i martwym; nie można go zatrzymać, by ukonstytuować w nim swą tożsamość i ugruntować działanie, zaś wszelka próba - jak w wypadku nieznajomego-samobójcy - wyjścia w czasie poza czas kończy się zatrzymaniem życia, „drętwołą” uniemożliwiającą jakiegokolwiek autentyczne działanie i powodującą, iż „uniesienie (...) natychmiast zamienia się w rolę” (XII/102), miast - jak w krytykowanym tu romantyzmie - w dialektycznym związku z ironią, krytyką i negacją, dynamizować ludzkie stawanie się.

Krytycyzm Bonawentury zwraca się następnie przeciwko zbankrutowanym ideałom tak oświecenia, jak i romantyzmu. Materialistyczna, naturalistyczno-utylitarystyczna antropologia oświecenia obraca się we własne przeciwieństwo, stając się ideologią społeczeństwa obywatelskiego z jego płaskim utylitaryzmem oraz prawem „żołądka” i głodu, za pomocą którego państwo dyscyplinuje i tresuje jednostki: „a więc jakże mądre jest to urządzenie państwa, by obywateli - jak psy, które się chce wykształcić na artystów - przegłodzić od czasu do czasu. Za jadło poeci śpiewają jak słowiki, filozofowie tworzą systemy, sądzą sędziowie (...), a państwo wżera się coraz wyżej, tworząc najwyższą kulturę” (XII/101). W oświeconym społeczeństwie jedyną miarą wartości staje się stano-

wiąca podstawę racjonalizacji społecznej, oparta na nauce i pracy użyteczności. I tak np., wykorzystuje ono na rzecz płodności nawet promienie słoneczne (zob. XV/115-116); bardziej złowieszczy przejaw zasada użyteczności przyjmuje w obsesyjnym motywie uśmiercenia duszy i spożytkowania „ściągniętej z nich (ludzkich postaci - PP) skóry” (VI/67): „Mądre jest urządzenie państwa, które wśród swoich obywateli toleruje raczej dobre, użyteczne maszyny, niż śmiałe umysły, które nawet lisa wypędzi batem ze skóry, aby tę skórę wykorzystać, i które ręce i nogi, jako mechanizmy zdatne do obracania i deptania, ceni wyżej niż głowy swych rodaków” (XIII/106). Państwo rości sobie pretensję do totalnego panowania nad jednostką. Tak jak Kościół chce panować nie tylko nad duszą, ale i nad ciałem, tak i państwo usiłuje zapanować nie tylko nad ciałami ludzkimi, ale i nad umysłami, co znajduje wyraz w cenzurze umysłów ludzkich przez państwo, które „satyrę (...) konfiskuje zapobiegawczo w głowach” (XV/118). Oświeceniowy ideał autonomii człowieka obraca się w integralne panowanie państwa i kościoła nad jego ciałem i duszą.

Natomiast romantyzm, stanowiący reakcję na kryzys oświecenia, jest bezsilny wobec krytykowanej przez siebie jako bezduszna rzeczywistości oświeceniowej. W *Strażach nocnych* znajdujemy radykalną krytykę romantycznej religii sztuki, z jej wiarą w uniwersalną, integracyjną moc poezji, w „mesjańską świadomość [jej] postannictwa”<sup>4</sup>, krytykę antycypującą późniejszą krytykę romantycznego marzycielstwa i egzaltacji - poezja nie przemienia świata, nie podnosi go ku nieskończoności, lecz ulega jego ciężkim prawom, toteż zropaczony poeta - „królujący tam wysoko, w powietrznych sferach” (mieszka on bowiem w „pustej izdebce na poddaszu”) i „czuwający jedynie nocą, gdy spali jego wierzyciele” (I/37) - popełnia samobójstwo: „należał do idealistów”, którzy mierzyli rzeczywistość pomniejszającym ją ideałem i których, jak wiemy, „na realizm nawracano brutalnie głodem lub przy pomocy wierzycieli woźnych sądowych” (VIII/77), czy też cenzury. Romantycy prześlepiają realne interesy władzy<sup>5</sup> i mechanizmy funkcjonowania społeczeństw, nie potrafią wskazać mechanizmów przemiany historii.

Bonawentura odrzuca ideę doskonalenia człowieka - tak w wersji oświeceniowej (idea postępu linearno-kumulatywnego), jak i romantycznej (trójfazowa historiozofia) - co ma miejsce w *Prologu błazna do tragedii „człowiek”* i następnie w „monologu obłąkanego stwórcy świata”

<sup>4</sup> I. Braeuer-Ewers, *Züge des Grottesken in den Nachtwachen von Bonaventura*, Paderborn-Wien 1995, s. 117, 120.

<sup>5</sup> Tamże, s. 121.

(wariata nr 9 z domu wariatów ze straży dziewiątej). Odgrywając rolę przerażonego swoim dziełem, zagubionego Stwórcy (na poziomie teatru marionetek jest nim „Dyrektor”), w rzeczywistości jest on alegorią człowieka, owego „pyłka”, „który wyobraził sobie, że sam jest Bogiem, i stworzył systemy, w których siebie podziwiał” (IX/87). W krytyce Bonawentury, nie kryjącego swego obrzydzenia emancypacyjnym patosem epoki, chodzi więc o antropologiczny sens kwestii teologiczno-metafizycznych, o kondycję człowieka, który zastępując Boga i go „obsmarowując” (IX/86) – to nawiązanie do oświeceniowej destrukcji wyobrażeń teologiczno-metafizycznych<sup>6</sup> – miał stać się świadomym siebie, racjonalnym podmiotem historii i panem swego losu<sup>7</sup>, podczas gdy w swej antropocentrycznym samozadufaniu utracił nad nim kontrolę. Projekt oświecenia – to antycypacja idei dialektyki oświecenia – zaprzecza sobie i prowadzi do własnego przeciwieństwa: urzeczywistniania w historii racjonalność staje się irracjonalna<sup>8</sup>.

Ten społeczny horyzont krytyki zawartej w *Strażach nocnych* dopełnia wspomniana refleksja historiozoficzna, nawiązująca do trójfazowej, zainspirowanej myślą Schillera historiozofii wczesnoromantycznej. Jest ona o tyle istotna, o ile pozwala usytuować historycznie refleksję Bonawentury, odnieść ją do współczesności; Bonawentura zresztą nierzadko posługuje się określeniami „dziś”, „nasze czasy”, „nowsza historia”. Jednakże w przeciwieństwie do romantyków nie wierzy w nadejście trzeciego okresu syntetyzującego harmonijną, naiwną egzystencją, właściwą okresowi wyjściowemu (Grecja, średniowieczne chrześcijaństwo), z indywidualistycznymi tendencjami nowoczesności. Nie wierzy zatem, że iluzoryczne, wyzbyte ducha i niezdolne do autorefleksji jednostki mogą stanowić dziejową przesłankę stworzenia nowego ładu, przyszłego „złotego wieku”. Zainscenizowany przez Kruźganka doczesny Sąd Ostateczny („niebiański sąd kryminalny”) – który na moment poddał próbie sumienia ludzkie, ujawnił „cnoty i występki”, zrzucając „maski z twarzy” – kończy się ostatecznie porażką i przywróceniem *status quo*, stając się „groteskowym odwróceniem romantycznego widzenia własnej terażniej-

<sup>6</sup> „O, w ciągu sekundy tak się zmyśli, że nie mogę tu na górze kichnąć, aby tego fenomenu nie badali z powagą”, IX/87.

<sup>7</sup> Człowiek „albo musi sam siebie uznać za Boga, albo, co najmniej jak idealisci i historia powszechna, według takiej maski siebie formować”, VIII/83.

<sup>8</sup> Janz słusznie upatruje w *Strażach nocnych* antycypację opisanego przez Webera procesu racjonalizacji i instrumentalnej racjonalności z jej „pustym funkcjonalizmem”, zob. dz. cyt., s. 374-375.

szości jako uniwersalnej epoki końcowej”<sup>9</sup>. Bonawentura/Kruźganek przemawia z samego dna nowoczesności, z miejsca, które uwiecznia apokaliptycznie pod postacią nicości w „zawieszeniu między zagładą a zmartwychwstaniem” (VI/66).

Nicość ma zatem również sens społeczno-historiozoficzny. Problem nicości – kluczowy dla interpretacji *Straży*<sup>10</sup> – pojawił się w kontekście wszczętego przez Jacobiego w słynnym *Liście o nihilizmie* sporu o fichteanizm, w którym skupiły się centralne problemy epoki, związane z dialektyką procesów indywidualizacji. Jak wiadomo, fichteanizm został oskarżony przez Jacobiego i romantyków o destrukcyjny, nihilistyczny idealizm, odrywający od życia i redukujący je do fantazmatów *ja*. Romantycy, witający fichteanizm jako filozofię ludzkiej wolności, zarzucali jednak Fichtemu, iż nie potrafi ugruntować *Ja* transcendentalnego w jego funkcji znoszącego opozycję podmiotu i przedmiotu absolutu, i faktycznie sprowadza je do samowiedzy, do podmiotu refleksyjnego, który nie jest w stanie przerwać regresu refleksji, wyjść poza jej zamknięte koło, aby tym samym odzyskać siebie i ugruntować swój związek z określającym prawdę jego egzystencji bytem<sup>11</sup>; grający Hamleta Kruźganek pyta Ofelię, która w szaleństwie utożsamia się na scenie ze swoją pochłaniającą ją rolą i która rozpaczliwie usiłuje poza nią wyjść, by odzyskać swoje prawdziwe *ja*: „chciałabyś z roli wyczytać siebie, aż po *Ja*?”: „czy *ja* sama poruszam się jeszcze poza swoją rolą czy wszystko jest jeszcze rolą, a *ja* sama w niej rolą dodatkową (...). Popatrz, oto usiłuję doścignąć samą siebie, ale *ja* biegnę wciąż przed sobą a moje imię za mną, i recytuję znów swoją rolę – ale rola nie jest mną” (XIV/III) – odnajdujemy w tym parodię romantycznego programu poetyzacji, estetyzacji istnienia<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 170.

<sup>10</sup> Jedną z ważniejszych osi sporu o *Straże* jest pytanie o status nicości. Czy jest ona rzeczywistością ostateczną, nie pozostawiającą miejsca dla złudzeń, czy też ma sens społeczny, pozwalający żywić nadzieję w lepszy świat? Braeuer-Ewers, utrzymuje, iż dla Bonawentury nie jest ona (świat „sfuszerowany” przez Boga, *perversio mundi*) ostatecznym odniesieniem, lecz jest nim człowiek, ludzkość jako rzeczywisty podmiot wypaczającego ją procesu historycznego, stąd też grotesce nadaje ona sens społeczny, zob. tamże, s. 62–71.

<sup>11</sup> Pytanie o źródło refleksji znajduje swój humorystyczny wyraz w scenie wyrzucenia peruki – „bardziej nieśmiertelnej niż ten, co ją nosi” – i jej właściciela, poety, z domu uznanego poety: „nie było jasne, czy to on sam ściga umykające dobro, czy raczej został przez nie puszczony w pogoń” (XII/99, 98).

<sup>12</sup> G. Hoffmeister, *Bonawentura. Nachtwachen*, [w:] *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: neue Interpretationen*, P.M. Lützel, Hrsg., Stuttgart 1981.

Horyzontem tego refleksyjnego regresu jest dla krytyków Fichtego, w tym i dla Bonawentury, nicość, w której „wielkie straszliwe *Ja* pożerało samo siebie, a połykając siebie znów siebie rodziło” (XIV/113), i w której pragnienie siebie zdradza ucieczką przed sobą: w nieskończonej, zapośredniczonej nicością refleksji wyzbyte siebie *ja* napotyka już tylko własne maski, mnoży je – to motyw pascalowski przeniesiony na idealizm – by uciec przed sobą, przed koniecznością konfrontacji z ostateczną prawdą swego istnienia: przed jego bezpodstawnością i bezsensownością, przed „straszliwą, wiecznie pustą nudą” (XIV/113) i ostatecznie – przed przezierającą przez maski, role i gesty nicością: „(...) życie jest tylko szatą z dzwonekami, którą nic zawiesiło na sobie, aby nimi dzwonić, i którą na koniec rozedrze w złości i odrzuci. Wszystko jest nicością i dławi samo siebie, i żarłocznie siebie połyka, i to właśnie połykanie samego siebie jest podstępnyim udawaniem, że istnieje coś, bo przecież gdyby to dławienie miało się zatrzymać, to na jaw wyszłaby nicość i byłoby to przerażające; przez to zatrzymanie głupcy rozumieją wieczność, jest to jednak właściwe nic i absolutna śmierć (...)” (VIII/82). Refleksja wynika ze zdrętwienia, zawieszenia działania, ale jej ruch nie prowadzi do odstąpienia prawdy, gdyż jej podmiot (np. marionetka/kukiełka, IV/65) nie jest tak na prawdę jej podmiotem, wymyka się on bowiem samemu sobie w nieskończonym regresie (auto)refleksji. Samobiektywizacje *ja*, kolejne nie-*ja*, nie mają produktywnego refleksyjnie znaczenia, nie wynoszą refleksji na wyższy poziom, lecz uprzedmiotawiają i wyobcowują *ja*, przekształcając je w martwe, pozbawione życia, role i maski. Toteż poetyckim wyrazem Straży nocnych jest groteskowy teatr marionetek; i tak, „nieznajomy w płaszczu” opowiada historię swego nieudanego samobójstwa w postaci groteskowego przedstawienia teatru marionetek, dzieląc ten sam los co jego protagonista (IV)<sup>13</sup>.

Idąc w swej krytyce Fichtego za Jacobim, jak i za romantykami. Bonawentura poddaje krytyce zarazem ich program estetyczny, poetyckiego wyłamania się z zakłętego koła refleksji; oskarża ich o niezdolność sięgnięcia do społecznych podstaw refleksji, która przekształca się w nieskończone „powtarzanie tego samego”, a tym samym w reprodukcję społecznego, „panującego status quo”<sup>14</sup>.

Toteż niemożność wyjścia z refleksji i osiągnięcia samego siebie okazuje się tak naprawdę koszmarem niemożności wyłamania się z wię-

<sup>13</sup> Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 84-97, 107.

<sup>14</sup> Tamże, s. 93.



zienia rzeczywistości i nadania jej ludzkiego charakteru. W tej też perspektywie należy wiedzieć problem, przed jakim staje Kruźganek: czy źródłem refleksji jest byt czy nicność. Świadom tej „dwuznaczności”, Kruźganek uzależnia jego rozstrzygnięcie od możliwości odniesienia do bytu, który jest jednak refleksyjnie nieuchwytny; stąd też dokonuje sceptycznego zawieszenia tej kwestii. Stając jednak przed alternatywą: świat jest wytworem ja, któremu pozostaje nicność, albo niepoznawalną rzeczą samą w sobie, wybiera, jak się wydaje, tę ostatnią możliwość; blokując dostęp do prawdy wydaje ona świat na łup nicości, ale nicność ta jest nicnością właśnie nierozpoznanego przez człowieka, jego własnego, społeczno-historycznego bytu.

Korelatem tak zrelatywizowanej historycznie i społecznie nicości jest w *Strażach nocnych* noc, z perspektywy której pełniący rolę strażnika nocnego Kruźganek patrzy na świat, i w której króluje śmierć, demony i diabeł. Nie ukazuje bynajmniej ona, jak u Novalisa, innego światła niż dzienne i nie otwiera na pełnię bytu, lecz służy ukazaniu i demaskowaniu trzeźwej, symbolizowanej przez światło dzienne prawdy oświeceniowego społeczeństwa. Pytając, „czy przypadkiem błąd nie jest prawdą; głupota mądrością, śmierć życiem” (IX/89), w „świecie fałszywym (...), w którym nic już nie jest prawdziwe” i który jest tylko „pustą niedorzeczną areną masek i błaznów” (XII/102), Kruźganek, błazen-humorysta, którego „zamęt” duszy koresponduje z „chaosem” świata, w sposób niepoahamowany stopniowo demistyfikuje wszelkie prawdy zastane wartości, sam pozbywa się własnych złudzeń, obnaża uwznioślające życie iluzje, ukazuje nicność pewnego siebie *ja*, z którego zdziera kolejne maski – aż „do czaszki bez czupryny i warkocza” (VIII/83) – by pogrzyźć je w pustce istnienia; mnoży paradoksy ukazujące nieusuwalne sprzeczności życia, by w końcu zrelatywizować wszystkie pozycje i ironicznie odwrócić wszelkie porządki wartości: „kilkakrotnie wyrzucano mnie z kościołów, bo tam się śmiałem, i tyleż razy z domów publicznych, bo tam chciałem się modlić” (VII/71). Uznany za wariata i skierowany do zakładu dla obłąkanych zaciera granice między „rozumem i obłądem dobrem i złem, komedią i tragedią, okropnym i pięknym”<sup>15</sup>, ukazując nierozumność rozumu i rozumność obłądu, który czyni miarą prawdy, w świecie, w którym nic już nie jest pewne.

Kwestionując wartości ustanowionego porządku ukazuje zarazem bezsilność wszelkich prób wyrwania się z niego. Niemożliwa staje się mi-

<sup>15</sup> R.-P. Janz, dz. cyt., s. 377.

łość - jak każde uczucia jest ona „tylko zjawiskiem” (IV/56) - będąca dla romantyków kosmiczną, wiążącą świat siłą; albo okazuje się zdradą, albo dana jest dopiero w śmierci, albo też odrywa od świata pozostając wyłącznie w sferze marzeń: „miłość nie jest piękna - zachwyca tylko sen o miłości” (X/91).

Daremny okazuje się wszelki opór i bunt, obracający się we własne przeciwieństwo (klęską kończy się ziemski obwieszony przez Kruźganka Sąd Ostateczny, tak jak i uśmierzenie buntu chłopów). Kruźganek wyzywa się stopniowo złudzeń co do możliwości oddziaływania na rzeczywistość i jej zmiany: z poety, śpiewaka, dyrektora teatru marionetek, staje się w końcu strażnikiem, którego po incydencie z ziemskim Sądem Ostatecznym pozbawiono dwóch istotnych atrybutów: rogu i śpiewu. Pozostaje mu tylko bezsilna refleksja prowadząca do nihilistycznego zwątpienia i wyrastająca z zawieszenia działania, którego z względu na swój nieskończony regres nie jest w stanie uprawomocnić - stąd też Kruźganek nie interweniuje w wypadku śmierci żebraka, samobójczej próby „nieznajomego w płaszczu” czy pogrzebania żywej mniszki. U kresu swej peregrynacji nie działa on więc, nie próbuje zmieniać świata i wpływać na jego bieg, lecz poddając go wyłącznie refleksji staje się bezsilnym widzem i komentatorem w teatrze świata.

W świecie wyjąłowym z wszelkiego sensu staje ostatecznie przed nicością, przed nihilistycznym bezmiarem zwątpienia, rezygnacji, rozpacz, przed kresem nadziei, iż człowiek - to aluzja do kantowskiego państwa celów - „mógłby mieć własną wartość i być może szansę na nieśmiertelność” (XIV/109). Zamiast romantycznej, progresywnie rozwijającej twórczą prawdę świata nieskończoności napotyka nicość, która jest zarazem „nicością buntu”<sup>16</sup>: „gniew i złość, jak wszystko pozostałe, również należą do nicości” (XVI/125). Nie mniej jednak, demaskatorską i nihilistyczną, wręcz cyniczną krytykę Kruźganka równoważą, wszakże daremne, próby znalezienia jakiegoś - wskazującego na rzecz samą w sobie - oparcia. Niejako wbrew sobie ulega miłości do Ofelii, lecz wszystko to dzieje się w domu wariatów, ukazując jej, jak i wszelkich autentycznych uczuć, niemożliwość; Ofelia umiera, a poczęte z tego związku dziecko przychodzi na świat martwe. Wbrew swej gorzkiej wiedzy Kruźganek solidaryzuje się z poetą, wolnomyślicielem, „nieznajomym w płaszczu”, z drewnianym błaznem z teatrzyku marionetek, zarekwirowanym przez państwo po buncie chłopów: „poza Ofelią był on jedyna

<sup>16</sup> Braeuer-Evers, dz. cyt., s. 114.

istotą na świecie, którą naprawdę kochałem” (XV/119). I choć ukazuje bezsilność prób wyrwania się z rzeczywistości, to jednak w tym poczuciu bezwyjściowości istnienia lamentuje, gdy inny samobójca okazuje się jedynie aktorem ćwiczącym rolę samobójcy: „tu przecież nie sposób zdobyć się choćby na trochę uniesienia” (XII/102).

Wobec aporetyczności istnienia – konieczności, a zarazem niemożliwości wyjścia ze świata, konieczności buntu i jego obracającej go we własne przeciwieństwo beznadziejności – wobec zasadniczej niemożności działania, Kruźgankowi pozostaje tylko siła śmiechu, która chroni go przed rujną prawdą nicości: „czy w ogóle istnieje silniejszy od śmiechu środek, by stawić czoła każdemu szyderstwu świata i nawet samemu losowi? Na widok tej satyrycznej maski najlepiej uzbrojony wróg czuje lęk, i nawet nieszczęście przestraszone schodzi mi z drogi, jeśli ważę się je ośmieszyć (...). Pozwólcie mi śmiać się przez całe moje życie, a wtedy tu na dole wytrzymam” (XV/116). *Straże nocne* rehabilitują zatem śmiech wygnany w XVII wieku przez rozumne i moralne moce oświecenia jako przejaw spontaniczności i wybuchowej zmysłowości<sup>17</sup>. Śmiech ten nie jest śmiechem pogodnym, lecz diabolicznym, opisanym, ale i odrzuconym przez Jean Paula w jego *Vorsuchule der Ästhetik* (§ 33), a przez Bonawenturę podjętym zgodnie z diabelskim pochodzeniem Kruźganka<sup>18</sup>. Śmiech wyraża przerażenie, paraliżuje, ale zarazem wyzwala; staje się narzędziem buntu, który tragedię istnienia przekształca w tragikomedie<sup>19</sup>. Jest zatem „wyrazem rozpacz, jak również jedynym lekiem na nią”<sup>20</sup>. Ma subwersywny walor, ale zarazem utwierdza panujące status quo poprzez poetyckie uwiecznienie pozornego świata<sup>21</sup>. I właśnie ta aporetyczność uczyni ze *Straży* dzieło groteskowe.

*Straże nocne* wpisują się krytycznie w tradycję romantyczną, podejmując krytykę romantyzmu od wewnątrz, za pomocą jego własnych środków: krytyka sztuki romantycznej nie może bowiem – wobec rodzą-

<sup>17</sup> R. P. Janz, dz. cyt., s. 378-379.

<sup>18</sup> Tamże, s. 380-381.

<sup>19</sup> „Wszak jest zajęciem zabawnym i godnym wysiłku asystowanie w roli widza tragicomedii świata aż do jej ostatniego aktu (...), a gdy przy końcu wszechrzeczy staniesz jako jedyny żyjący na ostatnim szczycie górskim, wystającym z fal ogólnego potopu, możesz sobie pozwolić na własną jedynie przyjemność wygwizdania całej sztuki po swojemu, a potem rzucić się w przepaść, wściekle i gniewnie, niczym drugi Prometeusz”, IV/54,

<sup>20</sup> R. P. Janz, dz. cyt., s. 380.

<sup>21</sup> Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 140.

cej sceptycyzm niezdolności rozumu spekulatywnego do przewyciężenia refleksji – przybrać formy pojęciowo-racjonalnej, lecz dokonuje się w medium sztuki<sup>22</sup>, jakim będzie reprezentatywna dla wczesnego romantyzmu forma powieściowa<sup>23</sup>. Nie są zatem powieścią rozwojową, *Bidungsroman*, ukazującą historię życia jednostki jako historię rozwoju, mającą mieć wiarygodność społeczną i psychologiczną, ani też powieścią realistyczną. Pomyślane są według modelu powieści romantycznej rozumianej jako najwyższy, uniwersalny, obejmujący wszystkie możliwe formy poetyckie rodzaj poezji, i stanowiącej montaż krótkich form, arbitralnie łączących różne style i heterogeniczne gatunki: monologi, refleksje, wspomnienia, opowieści, sny, poetyckie wizje, powieść listową, powieść grozy, *commedia dell'arte*, tragedię, fragmenty estetyczno-teoretyczne, historiozoficzne. *Straże* mają – jak *Lucinde* Schlegla, głoszącego „prawo pomieszczenia” – mozaikową i otwartą, fragmentaryczną i perspektywiczną, jeśli nie wręcz chaotyczną strukturę, która sprawiając „wrażenie braku formy” zgodna jest ze Schlegla „techniką arabski”<sup>24</sup>. Dotyczy to narracji, w której na porządek opowiadanych sytuacji nakładają się wspomnienia autobiograficzne o wyraźnie zaburzonej chronologii. Opowieść zaczyna się z końcem kariery Kruźganka (strażnik nocny), a kończy z jego narodzinami<sup>25</sup>. Chaotycznie następujących po sobie i przechodzących w siebie fragmentów nie łączy bowiem jakakolwiek organizująca je – choćby przerywana rozgałęziającymi się pobocznymi wątkami czy dygresyjnymi komentarzami, jak u Sterne’a<sup>26</sup> – linearna fabuła czy też – ugruntowana w zgodności charakterów i działań – akcja, ukierunkowana celowo, mająca prawdopodobieństwo i oparta na związkach motywacyjnych oraz przyczynowo-skutkowych, lecz więź o charakterze alegorycznym, szyfr, zawarty we wskazówkach i powtórzeniach, i odsyłający do wyższego, wykraczającego poza zwykłe fakty i zdarzenia porządku duchowego, do

<sup>22</sup> Tamże, s. 176.

<sup>23</sup> Braeuer-Ewers stwierdza, że „niewątpliwie Bonawentury krytyka romantyzmu dotyczy także idei otwartej formy powieściowej; znamienne jest jednak, że samej swojej krytyce nadał on formę powieści romantycznej”, tamże, s. 55, przypis 7. Zdaniem Hoffmeistera Bonawentura „łączy tradycję satyry rzymskiej z niemiecką powieścią błazeńską oraz powieścią wczesnoromantyczną”, dz. cyt., s. 206, zob. 202.

<sup>24</sup> D. Kremer, *Identität und Selbstauflösung. Klinger und die „Nachtwachen von Bonaventura”*, [w:] *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*, H. Zimmermann, Hrsg, Heidelberg 1990, s. 299.

<sup>25</sup> G. Hoffmeister, dz. cyt., s. 200.

<sup>26</sup> Tamże, s. 295.

reflektującej je poetycko, fantastycznie i ironicznie świadomości<sup>27</sup>. Jeśli w romantyzmie chaotyczna forma powieściowa odpowiadała chaosowi – „pięknemu zamętowi” (Schlegel) – będącemu potencjalnością bytu, z którego dzięki sile kosmicznej miłości wyłonić się miała harmonijnie rozwijająca się całość życia, to u Bonawentury wyraża ona chaos świata rozumiany negatywnie jako stan ostateczny, zawierający w sobie nieusuwalną antynomiczność i absurdalność życia, nie dające się już usunąć i zharmonizować sprzeczności istnienia; ironiczne odwrócenie romantycznej koncepcji chaosu odnajdujemy w scenie ziemskiego Sądu Ostatecznego: „próbowałem doprowadzić swą duszę do całkowitego zamętu, aby (...) wytworzyć najpierw wspaniały, absolutny chaos, aby potem z niego (...) ukształtować jakiś znośny ład”; wszelako, dodaje, „rodzaj ludzki sfuszerował nawet chaos i zbytnio pośpieszył się z jego porządkowaniem, wskutek czego nic nie znalazło się na swoim miejscu i Stwórca musiał co prędzej przekreślić i zniszczyć ziemię jako system chybiony” (VI/65). Toteż na głębszym poziomie *Straży* istnieje, tak jak w romantyzmie, pewna kompozycyjna jedność, związana z poszukiwaniem przez Kruźganka swej tożsamości ukrytej w genezie jego narodzin. Jeśli w romantyzmie poszukiwanie to przybierało jednak postać dialektycznego procesu wyobcowania i odnajdywania siebie poprzez powrót do swych rodzinnych korzeni, u kresu którego poszerzające siebie ja odnajdowało siebie w swej najwyższej jedności ze światem, to w *Strażach*, odrzucających utopię romantyzmu, mamy jej nihilistyczną parodię: u kresu swych poszukiwań Kruźganek nie odnajduje wieńczącego ziemską wędrówkę spełnienia, lecz, w końcowej scenie na cmentarzu (XVI), wraca do początków swego istnienia, opowiadanych już w oglądanej przezeń wcześniej „księdze mojego życia”, księdze martwej, gdyż przedstawionej statycznie w „drzeworytach” (IV/50)<sup>28</sup>; teraz jednak od cyganki (matki) dowiaduje się o diabelskim zapośredniczeniu aktu poczęcia go (przez ojca-alchemika), co upewnia go w przekonaniu o sprzeczności tkwiącej w jego istnieniu. Co więcej, traci ostateczną, związaną z ziemską mocą alchemii (zwłoki ojca rozsypują się w proch) nadzieję na – romantyczny –

<sup>27</sup> Na temat romantycznej koncepcji powieści zob. P. Böckmann, *Der Roman der Transzendentalpoesie in der Romantik*, w: M. Bindschedler, P. Zinsli (Hrsg.), *Geschichte - Deutung - Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge gebrachte zum 65 Geburtstag Werner Kohlschmidt*, Bern 1969.

<sup>28</sup> Jest to ironiczne nawiązanie do *Henryka von Ofterdingena* Novalisa, gdzie historia Henryka rozwija się zgodnie z oglądaną przezeń „księgą życia”, D. Kremer, *Romantik*, Stuttgart, Weimer 2003, s. 106.

zapewniający nieśmiertelność bunt; grób tkwił u początków jego istnienia, został bowiem „wydobyty jako skarb” (XVI/121) przez szewca (przybranego ojca) w odkopanej przezeń skrzyni jako prefiguracji grobu<sup>29</sup> (zob. IV).

Jako forma powieści romantycznej *Straże* mają charakter groteskowy. Wiążące z życiem momenty komiczne szybko przechodzą w satyrę, ta zaś, wobec pustoszącej krytyki wszelkich ideałów, ostatecznie – w łączącej tragizm i śmiech groteskę (sięgając tradycji barokowej w *Strażach* pozbawiona jest jednak ona perspektywy eschatologicznej). Konfrontując człowieka z jego radykalnie wyobcowaną rzeczywistością groteska odpowiada absurdalnemu światu, w którym nikt nie jest już sobą, w którym jednostki są automatami, nie znającymi racji i sprężyn swego istnienia, poruszonymi przez nieznaną siłę „mechanicznymi kukłami”. Toteż swój wyraz znajduje ona w pojawiającym się w dwóch *strażach* motywie teatru marionetek, prefigurowanego przez motywy drewnianych kończyn, mechanicznych ruchów, działań wymykających się ludzkiej kontroli i woli, ludzkiej „drętwoży”. Nadając *Strażom* groteskowy charakter Bonawentura nawiązuje do deprecjonowanej w oświeceniu i przez klasycyzm, a ożywionej przez romantyzm groteski, która wraz z arabeską stanowiła wyraz artystycznej swobody, mając „antymimetyczny charakter (...), który powinien pobudzić fantazję do przedstawienia tego, co nieokreślone lub, mówiąc słowami Schlegla, być «wskazaniem na nieskończoną pełnię»”<sup>30</sup>. Jeśli jednak arabeska jako „stworzony, sztuczny chaos” (Schlegel) miała negatywnie wskazywać na nieskończoność, to groteska przerywa to odniesienie do transcendencji i odsyła do immanencji, tego, co doczesne. Dla Bonawentury pozostaje ona w paradoksalny sposób całkowicie w obrębie świata, tak że „bez groteski nie można wnikać w rzeczywistość, ale wraz z nią nie można w niej pozostać”<sup>31</sup>; jest bowiem wyrazem martwego świata, w którym nie ma życia, ale w którym nie można umrzeć, z którego trzeba się wyrwać, choć wyrwać się nie można. W grotesce *Straży* należy niewątpliwie widzieć krytykę romantycznej, panteistycznej wizji świata jako uniwersum ożywionego przez

<sup>29</sup> I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 155. Obraz grobu jest niewątpliwie nihilistyczną parodią ważnej dla Novalisa symboliki nocy i grobu, związanej z kultem jego przedwcześnie zmarłej narzeczonej Zofii, tzw. *Sophienmystik*, R. Brinkmann, dz. cyt., s. 140.

<sup>30</sup> H. Feger, *Das Groteske in Bonaventuras Nachtwachen*, „Athenäum. Jahrbuch für Romantik” 17 (2007), s. 67.

<sup>31</sup> Tamże, s. 68.

twórczą boską siłę. Dodajmy, że choć dla Schlegla groteska jest kategorią estetyczną, podczas gdy u Bonawentury odnosi się ona do rzeczywistości<sup>32</sup>, to jednak Schlegel widział w niej nie tylko formę artystyczną, ale i przejaw rzeczywistości – określał nią rewolucję francuską, widząc w niej zamęt, z którego wyłonić się miał wyższy ład; podobną funkcję miał pełnić ogłoszony przez Kruźganka ziemski Sąd Ostateczny, który jednak, jak wiemy, zakończył się klęską i powrotem do zaburzonego stanu.

Istotną oznaką przynależności *Straży nocnych* do romantyzmu jest wszechobecny w nich duch romantycznej ironii, który odróżnia je od innych, wcześniejszych, uznanych z nihilistyczne dzieł romantycznych (*Wilhelm Lovell Tiecka* czy *Godwi Brentany*)<sup>33</sup>. Przed Bonawenturą staje jednak problem, jak odróżnić groteskowe przełamanie nihilizmu od produktywności ironii romantycznej, by jej nie potwierdzić i tym samym nie popaść w sprzeczność, jak zatem zironizować artystycznie ironię romantyczną<sup>34</sup>, by pokazać, że określający ją nieskończony ruch przekraczania, destrukcji i kreacji, oscylowania między skończonością a nieskończonością nie jest – wbrew romantycznej idei „progresywnej poezji uniwersalnej” – progresywnym ruchem potęgującej, urzeczywistniającej nieskończoność refleksji, lecz w swej złej nieskończoności i zradykalizowanej negatywności sam staje się groteskowy, gdyż „nie uwzględnia własnej bezpodstawności”<sup>35</sup>, mocą której po „samozniszczeniu” nigdy nie następuje „samotworzenie”, lecz martwota i zdrętwienie<sup>36</sup>, przekształcenie każdego aktu duchowego w zastygłą maskę i teatralny gest”<sup>37</sup>.

Tę bezpodstawność ukazuje niewątpliwie zdradzająca nudę tego samego, zrywająca progresję powtarzalność tych samych motywów, jak również leżący u podstaw odwróconego świata alienacyjny – urzeczywistniający na opak ironiczną refleksyjność dzieł romantycznych – przymus, mocą którego porządku opowiadanej rzeczywistości przechodzi nieuchronnie w zastygły i mechaniczny porządek teatru marionetek, w wyobcowującą istnienie rolę (poeta z ósmej straży stał się pośmiertnie błaznem, mówi w jego masce – „jego ja zostało wchłonięte przez stworzoną przez niego rolę”, staje się on zatem pierwszą ofiarą ironicznego ataku<sup>38</sup>).

<sup>32</sup> I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 43-44.

<sup>33</sup> R. Brinkmann, dz. cyt., s. 138, zob. też 152.

<sup>34</sup> I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 97-99, 122.

<sup>35</sup> Tamże, s. 74.

<sup>36</sup> Tamże, s. 123.

<sup>37</sup> Tamże, s. 150.

<sup>38</sup> Tamże, s. 132.

Funkcją ironicznego zerwania ironii jest też nieidentyczność narratora i pseudonimowość dzieła, które w swej bezkresnej refleksyjności rozpuszcza i trawi każdą tożsamość. I tak, Krużganek dowiaduje się o swej sprzecznej tożsamości w obliczu znoszącej wszelką tożsamość nicości, jako narrator nie jest identyczny z pseudonimowym autorem, Bonawenturą, toteż, jak się wydaje, prostą konsekwencją tej destrukcji tożsamości jest anonimowość - nieobecność - samego autora *Straży nocnych*; wszystko to ma wskazać na fikcję podmiotu, na niemożliwość jego samoukonstytuowania się w lustrzanej grze masek, w którą *Straże* wciągają - zgodnie z romantycznym postulatem pobudzania do autokreacji, tu sparodyzowanym - również swych czytelników.

#### ABSTRACT

##### The Inverted Romanticism of *Nachtwachen von Bonawentura*

The article aims to present the *Nachtwachen von Bonawentura* (1804) as a work of black romanticism. The first part describes the critique of optimistic-emancipatory ideals of the Enlightenment (the idea of rational egoism) and of Romanticism (the idea of poetic transfiguration of the world); it shows social reality as a disciplinary rationality that negates the personal autonomy of the individual and from which there is no escape (the motif of the impossibility of death); it seems that the only escape is laughter, both paralyzing and emancipating, over the nothingness of world and over absurd reality, a model of which is the marionette theater. The second, final part of the article shows *Nachtwachen* of Bonawentura as a romantic work, as a romantic novel (combining many literary genres), that by means of radicalized irony tries to invert the fundamental categories of Romanticism (irony, arabesque, grotesque) and to give them a grotesque meaning.



MAGDALENA DRABIKOWSKA  
Łódź

EMANCYPACYJNY POTENCJAŁ KULTURY  
LITERACKIEJ W POWIEŚCI WIKTORIAŃSKIEJ  
NA PRZYKŁADZIE „WICHROWYCH WZGÓRZ”  
EMILY BRONTË

Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że *Wichrowe Wzgórze* stanowią obecnie najsilniejszą artystycznie reprezentację powieści wiktoriańskiej. Olbrzymia i niesłabnąca popularność utworu datuje się od pierwszych dekad wieku XX i trwa po dziś dzień. Jak pisze Ewa Kraszkowska:

Szczególne sława przypadła w udziale *Wichrowym wzgórzom* (*The Wuthering Heights*) Emily Brontë – mrocznej opowieści o nieokiełznanym uczuciu łączącym Katarzynę Earnshaw i śniadego znajdę Heathcliffa, o nienawiści i zemście, o rodzinnej tragedii na miarę antyczno-szekspirowską. To jedyne powieściowe dzieło Emily było wielokrotnie sfilmowane, udratyzowane, poddawane adaptacjom radiowym, telewizyjnym, musicalowym, operowym, niezwykle zaś osobowości Katy i Heathcliffa, a także fascynująca dzikość przyrody, w której otoczeniu rozgrywa się akcja utworu, do dziś potrafią zauroczyć czytelników na wszystkich kontynentach<sup>1</sup>.

Nie wliczając dziesiątek ekranizacji, inscenizacji i adaptacji dzieła można wspomnieć, że scenarzyści i reżyserzy przenosili historię mieszkań-

---

<sup>1</sup> E. Kraszkowska, *Siostry Brontë*, Kraków 2006, s. 6-7.

ców Wichrowych Wzgórz i Drozdowego Gniazda m.in. do XX-wiecznej Francji<sup>2</sup>, Meksyku<sup>3</sup>, średniowiecznej Japonii<sup>4</sup> czy Indii<sup>5</sup>

Utwór został wydany w roku 1847 wspólnie z powieściowym debiutem najmłodszej z siostr Brontë, Anne. Książka stanowiła popularny w epoce trytomowiec (*three-decker*), w którym dwa pierwsze tomy zajmowały *Wichrowe Wzgórze*, natomiast trzeci – *Agnes Grey*. Publikacja stała się znana za sprawą popularności wydanej dwa miesiące wcześniej *Jane Eyre*, ale nie powtórzyła jej sukcesu. O ile powieść Charlotte Brontë zyskała uznanie w oczach krytyków “Westminster Review” czy “The Times”, i mimo również niepochlebnych recenzji była czytelnicznym bestsellerem, to dzieło Emily spotkało się z negatywnym odbiorem współczesnej krytyki i niezrozumieniem czytelników. Jako opinię reprezentatywną dla XIX-wiecznej recepcji *Wichrowych Wzgórz* Bronisława Bałutowa cytuje opublikowaną w “Quarterly Review” recenzję Lady Eastlake, w której padają słowa:

(...) zbyt obrzydliwie i ohydnie pogańska, aby była możliwa do przełknięcia dla najbardziej nawet zepsutych angielskich czytelników. Z całkowitym brakiem skrupułów, typowym dla powieści francuskich<sup>6</sup>, łączy tę odrażającą wulgarność w doborze (...) występów, która stanowi antidotum sama dla siebie (...)<sup>7</sup>.

Tego rodzaju skrajne opinie wiązały się z subwersywnością powieści, łamiącej zasady wiktoriańskiej przyzwoitości i społeczne, obyczajowe oraz językowe tabu. Współcześni nie docenili także kunsztownej narracji *Wichrowych Wzgórz*, w której nie ma jednoznacznego podziału na dobro i zło oraz wyrazistego potępienia okrucieństwa, egoizmu i zbrodni przez, stanowiącego moralny autorytet, narratora. W tym przypadku, konsekwentnie realizowana przez Emily poetyka różnych stopni szarości oraz

<sup>2</sup> Film Jacquesa Rivette’a *Hurlevent* (1985).

<sup>3</sup> Film Luisa Buñuela *Abismos de pasión* z 1954 roku.

<sup>4</sup> Film *Arashi ga oka* (1988) w reżyserii Yoshishige’go Yoshida’y.

<sup>5</sup> Musical *Wuthering Heights* w stylu Bollywood wystawiony w 2009 roku na deskach Harrogate Theatre w Wielkiej Brytanii.

<sup>6</sup> We Francji połowy XIX wieku popularne są powieści Stendhala, Hugo czy Balzaka, zatem z perspektywy ewolucji gatunku powieściowego, Lady Eastlake umieszcza debiut Emily w doborowym towarzystwie.

<sup>7</sup> [Cyt. za:] B. Bałutowa, [Wstęp do:] E. Brontë, *Wichrowe wzgórze*, przeł. J. Sujkowska, Wrocław 1990, s. LXXXIX.

brak oczekiwanego morału i moralizatorstwa w ogóle, pozwala widzieć w tekście genologiczną antycypację powieści 2. poł. XIX wieku, m.in. *Zbrodni i kary* (1866) Fiodora Dostojewskiego.

O negatywnej recepcji powieści wspomina również Kraskowska, która zauważa przy tym, że:

W recenzjach, rzadko pochlebnych, powtarzały się słowa takie jak „dziwna”, „prymitywna”, „wulgarna”, zarazem jednak wyraziciele podobnych opinii jakby nie mogli oprzeć się dziwnej fascynacji tą książką (...) Powieść ta bardziej niż o ludziach mówi o potężnych, pierwotnych mocach, wobec których zaciera się opozycja dobra i zła, nieba i piekła, cywilizacji i natury. Przeciętny czytelnik żyjący w czasach sióstr Brontë niewiele z tego mógł uchwycić, jeszcze mniej pojąć i dlatego dzieło Emily prawdziwy swój sukces odniosło dopiero w następnym stuleciu<sup>8</sup>.

Z upływem lat uznanie dla wszystkich sióstr Brontë wzrasta, o czym świadczy m.in. popularność biografii Charlotte autorstwa Elizabeth Gaskell, kolejne wydania powieści czy powołanie w roku 1893 Towarzystwa Brontëańskiego (które w 1929 roku stworzyło w ich rodzinnym domu muzeum). Przełomem w recepcji<sup>9</sup> jedynej powieści Emily Brontë jest esej

<sup>8</sup> E. Kraskowska, dz. cyt., s. 151-153. Wspomnianą przez Kraskowską ambiwalencję w ocenie książki widać także na przykładzie Romana Dyboskiego, który streszczając powieści sióstr Brontë popełnia rozmaitej wagi pomyłki i do twórczości pisarek podchodzi z manifestacyjną pogardą. O *Wichrowych Wzgórzach* pisze natomiast: „Powieść posiada wszystkie wady, które zauważyliśmy już w dziełach Karoliny Brontë; tylko są one tutaj jakby wyolbrzymione do ostateczności. (...) pełno jest najczarniejszych nieprawdopodobieństw nie tylko w akcji, ale i w charakterystyce, szczytem tej piramidy nieprawdopodobieństw jest demoniczna postać Heathcliffa (...). Fantasmagoryjne wypadki powieści - wśród których nie brak i straszliwych widzeń sennych i zjaw upiornych - opowiedziane są w sposób tak zawity i poplątany, że powstaje z tego prawdziwa *danse macabre* całych pokoleń (...). Przy tym wszystkim jednak powieść objawia się nam jako arcydzieło przez potężną jedność idei i jedność nastroju”. (R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*, Warszawa 1957, s. 232).

<sup>9</sup> W dalszym ciągu nie wolnej od kontrowersji - np. Kraskowska wspomina wystąpienie Williama Deardena, przyjaciela Branwella Brontë, który: „(...) po latach, gdy tożsamość sióstr Brontë jako autorek kontrowersyjnych powieści przestała być tajemnicą (...) zaczął publicznie głosić, że rozpoznaje w tekście *Wzgórz* fragmenty czytane mu niegdyś na głos przez młodego Brontë jako jego własne. Sprawa nigdy nie została do końca wyjaśniona i niektórzy badacze przyjmują, że Branwell istotnie mógł mieć dostęp do rękopisów siostry z wczesnymi wersjami powieści, a nawet

Virginii Woolf *Jane Eyre* i *Wichrowe Wzgórza*<sup>10</sup> z roku 1916 oraz krytyczna książka Charlesa Percy'ego Sangera *The Structure of „Wuthering Heights”* (1921).

Z genologicznego punktu widzenia *Wichrowe Wzgórza* stanowią jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów wiktoriańskiej powieści gotyckiej, w której antropologia oświeceniowych gotycyzmów zostaje skomplikowana i przeformułowana. Fabuła toczy się nie w średniowieczu czy gdzieś na południu Europy, lecz na angielskiej prowincji, a gotycki zamek zastępuje labiryntowy dom. Zamiast schematycznych typów protagonistów oraz antagonistów pojawiają się postaci ambiwalentne, migotliwe, wewnętrznie skomplikowane i nacechowane Szekspirowskim tragizmem, natomiast inspirowana szkatułkową powieścią gotycką narracja (pokrewna strukturze opowiadania w *Italczyku* (1797) Ann Radcliffe czy np. w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1813) Wacława Potockiego) antycypuje genologicznie rozwiązania narracyjne obecne w XX-wiecznej prozie, min. w postaci monologu wypowiedzianego. W *Wichrowych Wzgórzach* poetyka gotycyzmów łączy się z konwencją horroru, co czyni z powieści Emily Brontë jedną z pierwszych realizacji tego gatunku<sup>11</sup> w nowoczesnej prozie powieściowej i pozwala widzieć ją w jednym ciągu politypicznym<sup>12</sup> z takimi reprezentantami XIX-wiecznej powieści grozy, jak *Dracula* (1897) Brama Stokera, *W kleszczach lęku* (1898) Henry'ego Ja-

---

wspólnie z nią obmyślać niektóre wątki fabuły i charaktery głównych bohaterów.” E. Kraskowska, dz. cyt., s. 125. Ostatecznie autorstwo Branwella wykluczyła Irene Cooper Willis w pracy z 1936 roku (B. Bałutowa, op. cit., s. XCI). Powraca tu, dyskutowana od chwili wydania powieści, kwestia autorstwa (wiktoriańscy krytycy, zarzucający Ellisowi Bellowi upodobanie do brutalności, wulgarności i frenezji, nie chcieli wierzyć, że tego rodzaju narracja wyszła spod pióra kobiety), w tym przypadku - jako sprawa domniemanej kradzieży dzieła brata - zyskująca wymiar genderowy. Kwestie genderowe pojawiają się przy tym zarówno w krytycznych opracowaniach *Wichrowych Wzgórz*, jak i ujęciach biograficznych, w których niekiedy sama Emily Brontë przybiera androginiczne rysy.

<sup>10</sup> Umieszczony w zbiorze *The Common Reader* (1925). Polski przekład: V. Woolf, *Jane Eyre i Wichrowe Wzgórza*, [w:] Tejże, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1977, s. 173-180.

<sup>11</sup> Nie wchodząc w dyskusyjną kwestię genezy tego gatunku. O ewolucji horroru z powieści gotyckiej w jej nadprzyrodzonym wariacie (tzw. *terror gothic novel*) zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 99.

<sup>12</sup> Pojęciu politypicznego ciągu za: S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie typologiczne, klasyfikacyjne, politypiczne?*, [w:] tamże, *Poetyka - interpretacja - sacrum*, Warszawa 1981, s. 204-212.

mesa czy - już w wieku XX - powieści Lovecrafta (np. *W Górach Szaleństwa*, 1931).

W wydanym w roku 1990 wstępie do powieści Emily Brontë, Bronisława Bałutowa zwraca uwagę na utrzymujące się przez dekady *przekonanie o całkowitej odrębności tej powieści nie mieszczącej się w tradycjach literackich*<sup>13</sup>. Literacką legendę *Wichrowych Wzgórz* jako dzieła samorodnego, wyizolowanego talentu zapoczątkowała siostra Emily, Charlotte, w przedmowie do drugiego wydania powieści, które ukazało się już po śmierci autorki w roku 1850. Opinia ta, przypuszczalnie oparta na romantycznej apologii indywidualności i jednostkowego geniuszu, nie przetrwała próby czasu. Sama Bałutowa jako inspirację *Wichrowych Wzgórz* analizuje zarówno trop biograficzny, jak też kulturowo-literacki, wskazując na wykorzystanie poetyki powieści gotyckiej oraz motywów zaczerpniętych z twórczości Williama Szekspira, Waltera Scotta i George'a Gordona Byrona. Wspomina również o roli, jaką w kształtowaniu się literackiej kultury siostr Brontë (zwłaszcza najczęściej przebywającej w domu Emily) odegrały opowieści ojca oraz służącej Tabithy Aykroyd, co zapewne nie pozostało bez wpływu na strukturę narracji *Wichrowych Wzgórz*. Powieść Emily Brontë, przy całej oryginalności poetyki i subwersywności treści, jest jednak częścią wiktoriańskiej kultury literackiej.

W artykule tym omawiam emancypacyjny potencjał kultury literackiej w *Wichrowych Wzgórzach*, dostrzegając wyrazistość i skrajność jego realizacji na tle powieści wiktoriańskiej. Można dodać, że wiktoriańskich powieściowych protagonistów w większości cechuje kultura literacka, nie zawsze związana z wysokim wykształceniem, a także głębokie poczucie wspólnoty z wybranymi książkami, które niejednokrotnie zastępuje więzy międzyludzkie. Jako przykłady można przywołać m.in. wykreowaną przez siostrę Emily Brontë, Charlotte, postać Jane Eyre, Davida Copperfielda, tytułowego bohatera powieści Charlesa Dickensa (*Dawid Copperfield*, 1849-1850), Madzię Tulliver (bohaterkę powieści George Eliot *Młyn nad Flossą* (1860) czy tytułowego bohatera ostatniej powieści Thomasa Hardy'ego *Juda Nieznany* (1895).

Ale w przypadku *Wichrowych Wzgórz* książka jest dla protagonistów nie tylko przyjacielem i pociechą (jak miało to miejsce np. w przywoływanym przez Marthę Nussbaum *Davidzie Copperfieldzie*<sup>14</sup> czy Dzi-

<sup>13</sup> B. Bałutowa, dz. cyt., s. LXIX.

<sup>14</sup> Perswadującej w eseju *Czytać aby żyć*, że literatura może być rozumiana jako swoiście pojmowana szkoła etyki i wskazującej więź Dawida Copperfielda z wybranymi powieściami. M. Nussbaum, *Czytać, aby żyć*, przeł. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie”, 1-2/2002, s. 6-24.

*wnych losach Jane Eyre*), ale wręcz potwierdzeniem człowieczeństwa. Co więcej, wśród bohaterów *Wichrowych Wzgórz* umiejętność czytania i pisanie wyznacza dystynkcję klasową nawet silniej niż pochodzenie.

Mieszkańcy *Wichrowych Wzgórz* funkcjonują na peryferiach świata kultury. Ich sposób postrzegania rzeczywistości determinuje codzienny kontakt z surową przyrodą i całkowity brak obycia w świecie. Nigdy nie wyjeżdżają dla przyjemności, nie znają wielkoświatowych rozrywek, londyńskich sezonów, balów, oper i przedstawień teatralnych. Obca jest im także salonowa grzeczność oraz kulturalne wyrafinowanie. Stąd ich język mógł wydawać się wiktoriańskim czytelnikom twardy i wręcz brutalny. Wypowiedzi postaci są często zmetaforyzowane, a punktem odniesienia dla wyobrażeń o rzeczywistości pozostaje świat natury<sup>15</sup>. Mowa bohaterów nie jest wolna od frenezji czy przekleństw, przy czym najbardziej wywrotowym gestem autorki jest świadome łamanie językowego tabu poprzez przywoływanie zakazanych w XIX-wiecznej literaturze słów „Szatan”, „Diabeł”, „Piekło” itp. Tymczasem w *Wichrowych Wzgórzach* tego rodzaju sformułowaniami posługują się nie tylko mężczyźni, ale także kobiety<sup>16</sup> i dzieci<sup>17</sup>. Subwersywne pod względem języka jest

<sup>15</sup> Np. Ellen Dean: „oboje starali się serdecznie, żeby jej było dobrze. Nie tarnina, zniżała się do powojów, lecz powoje oplatały tarninę. Nie było wcale wzajemnych ustępstw. Tarnina stała wyprostowana, powoje wiły się miękko”. (E. Brontë, *Wichrowe Wzgórze*, dz. cyt., s. 94). (“They were both very attentive to her comfort, certainly. It was not the thorn bending to the honeysuckles, but the honeysuckles embracing the thorn. There were no mutual concessions: one stood erect, and the others yielded”); „Zdawało mi się jednak, że w wyrazie jego twarzy objawiały się wyższe cechy umysłu, których ojciec jego nigdy nie posiadał. Zdrowe ziarna zagłuszały bujne chwasty, nie pozwalając im rozwijać się i rosnać. Jednakże w zmienionych, pomyślnych okolicznościach mogłyby one wydać bogate plony” (“Still, I thought I could detect in his physiognomy a mind owning better qualities than his father ever possessed. Good things lost amid a wilderness of weeds, to be sure, whose rankness far over-topped their neglected growth; yet, notwithstanding, evidence of a wealthy soil, that might yield luxuriant crops under other and favourable circumstances.”); Heathcliff: „Teraz, mój miły chłopaczku, jesteś mój! Zobaczymy, czy drugie drzewo nie wyrośnie tak samo krzywo jak pierwsze pod naporem tego samego wiatru!”, (tamże, s. 191). (“Now, my bonny lad, you are mine! And we’ll see if one tree won’t grow as crooked as another, with the same wind to twist it!”).

<sup>16</sup> Izabela: „byle ujsć memu przekłętemu... temu wcielonemu szatanowi. Jakże on się wścieka! Gdyby mnie złapał!” (tamże, s. 176). (“departed again to anywhere out of the reach of my accursed-of that incarnate goblin! Ah, he was in such a fury! If he had caught me!”). Katy: Bo pan jest nieszczęśliwy! Samotny jak szatan i zawistny jak szatan! (tamże, s. 295). (“You are miserable, are you not? Lonely, like the devil, and envious like him?”).

także przytaczanie wypowiedzi pijanego Hindleya<sup>18</sup> czy rozgniewanego Heathcliffa<sup>19</sup>.

W swoich wypowiedziach bohaterowie rzadko odwołują się do świata kultury - wyjątkiem jest Lockwood<sup>20</sup>, posiadający kulturę literacką typową dla zamożnego szlachcica swoich czasów, oraz obie wychowanki Drozdowego Gniazda, Izabela i Katy, które dostrzegają paralele między własnym losem a doświadczeniem bohaterek powieści gotyckich i widzą w Heathcliffie powieściowego łotra czy wręcz Szatana.

<sup>17</sup> Heathcliff: „Za nic na świecie nie zamieniłbym swego losu tutaj na życie Edgara Lintona w Drozdowym Gnieździe - choćby mi nawet pozwolono zrzucić Józefa ze szczytu dachu i umalować front domu krwią Hindleya!” (tamże, s. 48). (“I’d not exchange, for a thousand lives, my condition here, for Edgar Linton’s at Thrushcross Grange-not if I might have the privilege of flinging Joseph off the highest gable, and painting the house-front with Hindley’s blood!”).

<sup>18</sup> „Zasmakujesz ty mojego noża, Nelly! Szatanie, dopomóż! (...) Muszę kogoś zabić! (...) Ale jeżeli to on, to zasłużył na obdarcie ze skóry za to, że nie biegnie witać ojca i wrzeszczy, jakby zobaczył upiora. Wyrodne szczenię, chodź tu do mnie! Ja cię nauczę oszukiwać dobrego, naiwnego ojca! Wiesz, chłopak byłby ładniejszy z ostrzyżoną głową. Strzyżenie rozbestwia nawet psy, a ja lubię wszystko, co dzikie - podaj mi nożyczki - wszystko, co dzikie i ostrzyżone! Co za piekielny zwyczaj, co za szatańska próżność chronić uszy - i tak jesteśmy ostami. Cicho, dziecko, cicho! Ach, więc to jest mój synek! Otrzyj oczy, kochanie! Pocałuj mnie! Co, nie chcesz? Do piornika, pocałuj! Na Boga! Nie będę znosił dłużej takiego potwora! Jakem żyw, skręcę bębnowi kark. (tamże, s. 74-75). (“But, with the help of Satan, I shall make you swallow the carving-knife, Nelly! (...) I want to kill some of you (...) ‘If it be, he deserves flaying alive for not running to welcome me, and for screaming as if I were a goblin. Unnatural cub, come hither! I’ll teach thee to impose on a good-hearted, deluded father. Now, don’t you think the lad would be handsomer cropped? It makes a dog fiercer, and I love something fierce-get me a scissors-something fierce and trim! Besides, it’s infernal affectation-devilish conceit it is, to cherish our ears-we’re asses enough without them. Hush, child, hush! Well then, it is my darling! wisht, dry thy eyes-there’s a joy; kiss me. What! it won’t? Kiss me, Hareton! Damn thee, kiss me! By God, as if I would rear such a monster! As sure as I’m living, I’ll break the brat’s neck”).

<sup>19</sup> „Dziwna rzecz, jaka wściekłość mnie ogarnia na każde stworzenie, które się mnie boi. Gdybym żył w kraju, gdzie prawa są mniej srogie, a gusta mniej wyszukane, uraczyłbym się wiwisekcją tej parki jako wieczorną zabawą. (...) Do wszystkich diabłów! Jak ja ich nienawidzę!” (tamże, s. 277). (“It’s odd what a savage feeling I have to anything that seems afraid of me! Had I been born where laws are less strict and tastes less dainty, I should treat myself to a slow vivisection of those two, as an evening’s amusement(...). ‘By hell! I hate them!”).

<sup>20</sup> W którego wypowiedziach pojawiają się odniesienia do literackiego kanonu, znane brytyjskiej szlachcie, np. *miotatem się jak król Lear*, tamże, s. 18, (“smacked of King Lear”).

Warto zauważyć, że w wyizolowanym świecie Emily Brontë bohaterowie o różnym statusie społecznym dorastają w podobnych warunkach. Zachowanie i wykształcenie *yeomenów* Earnshawów niewiele różni się poziomem od sposobu bycia Ellen Dean. Wyrazistsza dystynkcja cechuje Lintonów, których język oraz manieri są o wiele bardziej eleganckie. W Drozdowym Gnieździe książki stanowią powszechne dobro, podczas gdy w Wichrowych Wzgórzach nie są zbyt poważane. Poza dewocyjną literaturą Józefa, we dworze jest tylko kilka czy też kilkanaście książek, które Katarzyna Earnshaw gromadzi w swoim pokoju – od nich właśnie rozpoczyna się retrospektywna opowieść o mieszkańcach dworu.

Już na pierwszych stronach powieści, czytający wchodzi do świata *Wichrowych Wzgórz* razem z prowadzącym narrację Lockwoodem. Nocując w dawnym pokoju Katarzyny, narrator zwraca uwagę na wyskrobany przez nią na parapecie podpis – imię bohaterki zostaje zapisane trzykrotnie z różnymi nazwiskami – panieńskim, Heathcliffa i Edgara Lintona. Napis skupia uwagę czytelnika na postaci Katarzyny, a jednocześnie stanowi fabularną antycypację skomplikowanej relacji uczuciowej, która łączy wszystkich troje w emocjonalny trójkąt. Poza napisami, Lockwood odkrywa na parapecie nieotwierane od lat książki Katarzyny i zaczyna je przeglądać. Choć narrator nie zdradza czytelnicznych pasji bohaterki (jedyną wymienioną z tytułu książką jest *Pismo Święte*), to dowodzi, że:

Biblioteczka owej Katarzyny była wyborowa, a stan jej zużycia świadczył, że się nią często posługiwano, choć nie zawsze tylko do lektury. Marginesy prawie wszędzie zabazgrane były atramentem lub ołówkiem. Niewyrobione dziecinne pismo przechodziło tu i ówdzie z oderwanych zdań w prawidłowy dziennik. U góry czystej strony (pewnie wydała się właścicielce prawdziwym skarbem) odkryłem, ku wielkiej mojej uciechy, świetną karykaturę mego przyjaciela Józefa, prymitywną wprawdzie w środkach, lecz mocną w wyrazie. To sprawiło, że zabrałem się z ciekawością do odczytywania wyblakłego pisma nie znanej mi, ale interesującej Katarzyny<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Tamże, s. 20. ("Catherine's library was select, and its state of dilapidation proved it to have been well used, though not altogether for a legitimate purpose: scarcely one chapter had escaped, a pen-and-ink commentary—at least the appearance of one-covering every morsel of blank that the printer had left. Some were detached sentences; other parts took the form of a regular diary, scrawled in an unformed, childish hand. At the top of an extra page (quite a treasure, probably, when first lighted on) I was greatly amused to behold an excellent caricature of my friend Joseph,—rudely, yet powerfully sketched. An immediate interest kindled within me for the unknown Catherine, and I began forthwith to decipher her faded hieroglyphics".



Zaintrygowany parapetowymi notatkami i narysowaną w książce karykaturą, Lockwood bez skrępowania przegląda niezwykle pamiętnik. Książki Katarzyny to palimpsest, w którym co prawda nie usunięto oryginalnego tekstu, ale dopisano kolejną opowieść. Sięgający po nie narrator nie czyta słowa drukowanego, ponieważ bardziej interesują go odręczne notatki sprzed ćwierćwiecza. Ich autorka, wywodząca się z rodu wzbogaconych chłopów ewoluujących w klasę właścicieli ziemskich, nie ma do dyspozycji czystego zeszytu, stąd - na co zwraca uwagę Lockwood - niezapisana strona w książce jest dla niej wyjątkowo cenna. W Wichrowych Wzgórzach nie ma biblioteki, inaczej niż w Drozdowym Gnieździe w którym to pomieszczenie stanowią centrum kulturalnego życia mieszkańców. W opisie tytułowego dworu kilkakrotnie powraca obraz wielkiego dębowego kredensu, srebrnych dzbanów i cynowych półmisek, stanowiących najcenniejsze i najbardziej eksponowane przedmioty w całym domu. Tego rodzaju metonimia majątku Earnshawów pokazuje hierarchię wartości mieszkańców, dla których wysoka kultura literacka nie ma większego znaczenia. Życie domowe koncentruje się w kuchni i bawialni, gdzie tylko od czasu do czasu pojawiają się pojedyncze książki - zwykle w rękach kobiet - Katarzyny, a potem uwięzionych we dworze Izabeli i Katy.

Warto podkreślić, że w początek fabuły - historię dzieciństwa Katarzyny i Heathcliffa - czytający wchodzi za pośrednictwem fragmentów jej pamiętnika. Całą resztę Lockwood poznaje z ust Ellen Dean, wiejskiej gawędziarki, której sposób opowiadania przywołuje na myśl wyznaczające jej kulturę literacką stare ballady i regionalne podania. Opowieść o losach dwóch pokoleń Earnshawów i Lintonów, tragiczna historia miłości, nienawiści, zemsty i przebaczenia, ma zatem od początku wymiar historii literackiej, kreowanej w toku narracji, a jednocześnie wzorowanej na strukturze cyklicznej opowieści mitycznej.

W obrębie kultury literackiej bohaterów powieści funkcjonuje nie tylko piśmiennictwo, ale także literatura oralna, a podstawą narracji jest właśnie opowieść ustna, spontaniczna, chaotyczna i czasem dygresyjna.

Mężczyźni z Wichrowych Wzgórz, Hindley i Heathcliff, widzą w kulturze literackiej i szerzej - edukacji - wartość świadczącą o pełnym człowieczeństwie, dlatego odbierają możliwość kształcenia się podporządkowanym sobie chłopcom. Niemożność lektury jest zatem w świecie przedstawionym powieści kluczowym mechanizmem opresjonowania.

W dzieciństwie Katarzyna i Heathcliff kochają książki. Za życia Earnshawa odbierają podobną edukację i znajdują się na jednakowym poziomie, jeśli chodzi o wykształcenie i obycie. Oboje pobierają nauki

u miejscowego pastora, podobnie jak rodzeństwo z Drozdowego Gniazda. Jedynie Hindley zostaje posłany do szkoły w mieście.

Ale po śmierci ojca, nienawidzący Heathcliffa Hindley zmusza chłopca do pracy ponad siły i wykorzystuje jako darmowego służącego. Wówczas dokonuje się deprecjacja bohatera, polegająca m.in. na tym, że – jak mówi po latach Ellen: *Bezustanna ciężka praca od wczesnego ranka do późnego wieczora zabiła w nim dawną chęć do nauki i upodobanie do książek*<sup>22</sup>. Tymczasem Katarzyna dalej się rozwija, w wyniku czego między obojgiem pojawia się coraz wyraźniejsza dystynkcja, co z czasem prowadzi do konfliktu. Bohaterce, tęskniącej za kontaktem z wykształconym i grzecznym towarzystwem, nie wystarcza relacja z Heathcliffem, któremu czyni wyrzuty: *O czym z tobą można rozmawiać? Taką samą rozmowę czy zabawę mogłabym mieć z niemową albo noworodkiem*<sup>23</sup>. Od towarzystwa służby w Wichrowych Wzgórzach, staczającego się brata-alkoholika, a nawet – ukochanego przyjaciela z dzieciństwa, Katarzyna woli wyrafinowanych Lintonów, od których to ją samą oddziela granica wykształcenia i wychowania oraz różnica gustów.

Na krótko przed śmiercią, gdy na nowo rozkwita uczucie między nią a Heathcliffem, Katarzyna oddała się od cywilizacji i na powrót staje się dzikim dzieckiem natury. Traci wówczas zainteresowanie lekturą i odrzuca kochane niegdyś książki, które teraz mogą się jej kojarzyć z przynależnością do świata kultury, cywilizacji i grzeczności Lintonów, z którymi ona sama nie ma nic wspólnego:

Na oknie leżała otwarta książka, pozostawiona zapewne przez Lintona. Lekki wietrzyk poruszał kartkami. Pani nie próbowała nigdy rozerwać się ani czytaniem, ani czymkolwiek innym. Mąż usiłował na próżno całymi godzinami zająć ją czymś, co ją dawniej bawiło<sup>24</sup>.

Literatura odgrywa bowiem olbrzymią rolę w życiu dżentelmenów – Edgara, spędzającego wiele czasu na lekturze, a także Lockwooda, który

<sup>22</sup> Tamże, s. 69. ("continual hard work, begun soon and concluded late, had extinguished any curiosity he once possessed in pursuit of knowledge, and any love for books or learning").

<sup>23</sup> Tamże, s. 71. ("What do you talk about? You might be dumb, or a baby, for anything you say to amuse me, or for anything you do, either!").

<sup>24</sup> Tamże, s. 161. ("A book lay spread on the sill before her, and the scarcely perceptible wind fluttered its leaves at intervals. I believe Linton had laid it there: for she never endeavoured to divert herself with reading, or occupation of any kind, and he would spend many an hour in trying to entice her attention to some subject which had formerly been her amusement").

nie wyobraża sobie życia bez dobrze zaopatrzonej biblioteki. Tymczasem Katarzyna i Heathcliff w dorosłym wieku zarzucają czytanie, co zbiega się z manifestowaniem przez nich egoistycznych postaw.

Gwałtownej Katarzyny nie stać na gest, do którego okazuje się zdolna jej córka Katy, która wyprowadza ukochanego mężczyznę z analfabetyzmu i dzieli się z nim posiadaną wiedzą. I choć w tym przypadku dystynkcja z urodzenia jest mniejsza (Hareton jest synem Hindley'a i bratem Katarzyny, matki Katy), to przepaść kulturowa jest między obojgiem jest głębsza niż miało to miejsce w przypadku Katarzyny i Heathcliffa.

Już we wczesnym dzieciństwie Hareton znajduje się we władzy Heathcliffa, który postanawia uczynić z ostatniego potomka Earnshawów nieuka, prostaka i parobka, jakim sam stał się za sprawą Hindley'a. Degradacja chłopca rozpoczyna się wraz z odprawieniem Ellen, jego niani i jedynej opiekunki, w czasie gdy, jak ona sama wspomina: *Maty Hareton miał już prawie pięć lat. Zaczynałam właśnie uczyć go abecadka*<sup>25</sup>. Tym samym proces edukacji zostaje przerwany na blisko dwadzieścia lat. Fakt, że dziedzic Wichrowych Wzgórz jedyny kontakt z światem kultury zawdzięcza służącej, stanowi jeden z licznych w powieści Emili paradoksów i podkreśla emancypacyjną wymowę utworu, subwersywnie deprecjonując rolę pochodzenia i ukazując brak innego rodzaju dystynkcji, niż ta spowodowana wychowaniem.

Gdy po latach Katy spotyka dorosłego Haretona, jego niezawiniony analfabetyzm staje się przedmiotem jej zdumienia, a następnie drwiny i pogardy:

- Jakież cholerne litery - odpowiedział - nie potrafię tego przeczytać.
- Nie potrafisz przeczytać! - zdumiała się Katy - Ja przeczytam: to przecież po angielsku. (...)
- Linton zachichotał. Był to pierwszy u niego objaw wesołości, jaki zauważyłam.
- On nie zna liter - objaśnił kuzynkę. - Czy spotkałaś kiedy takiego głupca?
- Czy on jest normalny? - zapytała poważnie Katy. - Może to idiota?<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 91. ("Little Hareton was nearly five years old, and I had just begun to teach him his letters.")

Analfabetyzm staje się przyczyną opresjonowania kuzyna ze strony Katy i Lintona. Choć wszyscy troje mają podobne pochodzenie i łączą ich rodzinne więzi, Hareton jest w ich gronie na przegranej pozycji. W ten sposób, zwracając uwagę Katy na własnego syna, Heathcliff powtarza emocjonalny trójkąt sprzed ćwierćwiecza, w którym sam odgrywał podrzędną rolę wobec dżentelmena – Edgara.

Ale dostrzeżenie własnych braków mobilizuje Haretona do ich nadrobienia, choć przez długi czas Katy wykpiwa usiłowania kuzyna, co budzi w nim gorycz i agresję. Chłopak nie potrafi się samodzielnie wypowiedzieć we własnym imieniu, nie umie prawidłowo się wysłowić, ma fatalną wymowę i sięga po wyrażenia gwarowe (co umyka w przekładzie tekstu), a jedynym znanym mu sposobem na zaznaczenie emocjonalności wypowiedzi jest bluźnierstwo. W ten sposób najdoskonalej realizuje się zemsta Heathcliffa na Earnshawach – potomek szlacheckiego rodu upodabnia się do niemego zwierzęcia: -

Zupełnie jak pies, co Ellen? – rzekła raz do mnie. – Albo koń roboty. Pracuje, je, śpi i nic więcej. Jakże on musi mieć pusto w głowie! (...) – Może on właśnie teraz marzy – ciągnęła. – Poruszył ramionami jak Juno łapą<sup>27</sup>.

Dokonana przez Katy animalizacja Haretona wskazuje, że umiejętność czytania i pisania jest w powieści Emiliy identyfikowana jako zdolność świadcząca o człowieczeństwie.

Brak książek jest dla Heathcliffa jednym ze sposobów opresjonowania Katy, która zwierza się Lockwoodowi, że nie posiada nawet jednej kartki ani niczego służącego do pisania, aby móc odpowiedzieć na list Ellen – jak mówi: *Pan Heathcliff nigdy nic nie czyta, postanowił więc zniszczyć moje książki*<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Tamże, s. 227. (“‘It’s some damnable writing’, he answered. ‘I cannot read it.’ ‘Can’t read it?’ cried Catherine; ‘I can read it: it’s English. (...) Linton giggled: the first appearance of mirth he had exhibited. ‘He does not know his letters,’ he said to his cousin. ‘Could you believe in the existence of such a colossal dunce?’ ‘Is he all as he should be?’ asked Miss Cathy, seriously; ‘or is he simple: not right? I’ve questioned him twice now, and each time he looked so stupid”).

<sup>27</sup> Tamże, s. 320. (“‘He’s just like a dog, is he not, Ellen?’ she once observed, ‘or a cart-horse? He does his work, eats his food, and sleeps eternally! What a blank, dreary mind he must have! Do you ever dream, Hareton? And, if you do, what is it about? But you can’t speak to me!’ Then she looked at him; but he would neither open his mouth nor look again. ‘He’s, perhaps, dreaming now,’ she continued. ‘He twitched his shoulder as Juno twitches hers’”).

Za rządów Heathcliffa w Wichrowych Wzgórzach panuje narzucone przez despotycznego gospodarza duchowe ubóstwo, co stanowi jeden ze sposobów podporządkowania Katy i Haretona. Żadne z nich nie jest w stanie zmienić tej sytuacji na własną rękę – bohaterce zabrano ukochane książki, natomiast Hareton przemycił niektóre z nich do swojego pokoju, ale, mimo chęci, nie może się nimi cieszyć. Dopóki naśladowują swoim zachowaniem egoistyczną postawę starszego pokolenia, radość płynąca z lektury jest przed obojgiem zamknięta. Dopiero działając razem, mogą to zmienić. Symbolicznie antycypuje to scena, podczas której Hareton pomaga Katy, nie mogącej dosięgnąć leżących na wysokiej półce książek. Ale wówczas dziewczyna jeszcze nie rozumie potrzeby kooperacji i pogardliwie odmawia chłopakowi, który prosi ją, aby czytała na głos. Manifestująca się złośliwością i egoizmem gorycz obojga prowadzi do konfliktu, w wyniku którego Hareton wrzuca cenne lektury do kominka.

Zanim to się stanie, Lockwood widzi Katy klęczącą przed kominem i czytającą w blasku ognia wczesnym rankiem, zanim na dole pojawia się Heathcliff, który zabrania synowej tracić czas na *głupstwa*<sup>29</sup>. Uwięziona we dworze dziewczyna najboleśniej odczuwa rozdzielenie z książkami, które w okresie dorastania zastępowały jej relację z innymi ludźmi. Tak jak mała Jane Eyre, Katy wychowywała się głównie w towarzystwie książek, a jej typową rozrywką była wspólna lektura z Edgarem lub Ellen. W Wichrowych Wzgórzach mówi o książkach jak o utraczonych bliskich (...) *wszystko to moi starzy przyjaciele (...) większość tych książek wyryta jest w moim sercu i umyśle*<sup>30</sup>.

Jak ma to miejsce w wielu powieściach wiktoriańskich, literatura odgrywa ogromną rolę w życiu jednostki samotnej i odizolowanej od rówieśników. Choć Katy jest otoczona miłością i troską ojca oraz piastunki, to nie ma żadnych innych przyjaciół. Do 16-tego roku życia praktycznie nie opuszcza granic parku Drozdowego Gniazda (pomijając wycieczkę na Penistońskie Turnie, podczas której poznaje mieszkańców Wichrowych Wzgórz i odwiedza dwór). Literatura zastępuje jej zatem realne doświadczenia i towarzystwo innych ludzi.

<sup>28</sup> Tamże, s. 309. ("Mr. Heathcliff never reads; so he took it into his head to destroy my books").

<sup>29</sup> Tamże, s. 30. (org. "Put your trash away" - śmieci, też: szmiry).

<sup>30</sup> Tamże, s. 309. ("(...) all old friends (...). But I've most of them written on my brain and printed in my heart").

Książki wracają do Wichrowych Wzgórz wraz z Ellen, która zabiera kilka dla swojej wychowanki z biblioteki Drozdowego Gniazda. W jej geście po raz kolejny widać powieściową subwersywność – w zmienionych warunkach służąca może ofiarować swojej pani to, co dla niej najcenniejsze – książki. Wówczas Katy próbuje naprawić swój błąd i daje jedną z nich Haretonowi. Ofiarowany tom jest w tym przypadku metoni-  
mią kultury literackiej, płynącej z czytania rozrywki i nowej jakości życia. Dla bohaterów oznacza to nie tylko wzniesienie się ponad codzienną wegetację, ale również odkrycie siebie nawzajem. Wraz z Haretonem, Katy zyskuje obrońcę przed Heathcliffem, podczas gdy sama staje się dla nowego przyjaciela nauczycielką. Wspólna miłość do książek ułatwia rozwój uczucia do siebie nawzajem.

Podobnie, jak miało to miejsce w *Jane Eyre*, czytanie zbliża do siebie czytelników. Gdy w finale powieści Lockwood odwiedza Wichrowe Wzgórze, spogląda przez otwarte okno na zaskakujący dla niego, idylliczny obrazek:

- E-wen-tu-alnie – mówił srebrzysty głosik. – Już trzeci raz się mylisz, osiołku! Nie będę poprawiać cię więcej. Zapamiętaj to, bo cię wytargam za uszy!

- Ewentualnie – powtórzył niski, męski głos. – A teraz pocałuj mnie za to, że się tak staram. –

Nie, w pierw przeczytaj ten ustęp poprawnie, bez żadnej omyłki.

Zaczął czytać: był to młody człowiek przyzwoicie ubrany, o urodziwej twarzy rozjaśnionej radością. Siedział przy stole nad książką, ale wzrok jego przenosił się niecierpliwie z druku na białą rączkę opartą na jego ramieniu. Ilekroć stojąca za jego krzesłem właścicielka rączki przytapała go na takiej niewadze, dostawał mu się za karę żartobliwy policzek. Gdy schylała się przez jego ramię nad książką, jej jasne, lśniące kędziory mieszały się z jego ciemną, kędzierzawą czupryną<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Tamże, s. 316-317. (“‘Con-trary!’ said a voice as sweet as a silver bell. ‘That for the third time, you dunce! I’m not going to tell you again. Recollect, or I’ll pull your hair!’ ‘Contrary, then’, answered another, in deep but softened tones. ‘And now, kiss me, for minding so well’. ‘No, read it over first correctly, without a single mistake’. The male speaker began to read: he was a young man, respectably dressed and seated at a table, having a book before him. His handsome features glowed with pleasure, and his eyes kept impatiently wandering from the page to a small white hand over his shoulder, which recalled him by a smart slap on the cheek, whenever its owner detected such signs of inattention. Its owner stood behind; her light, shining ringlets blending, at intervals, with his brown looks, as she bent to superintend his studies;”)

Jest to ostatnia scena, w której pojawiają się Katy i Hareton. Ich historię zamyka bliższy sentymentalizmowi niż gotyckiej poetyce powieści Emily Brontë obraz – portret młodych, zakochanych bohaterów wspólnie pochylonych nad książką. W tym przypadku dwoje dzieci natury jednocześnie łączy sentymentalne uczucie i doświadczenie wspólnej lektury. Warto w tym miejscu przypomnieć, że oświeceniowy sentymentalizm wiele miejsca poświęca literaturze, za sprawą której rozwija się w bohaterach wrażliwość, empatia i czułość, co widać zarówno w dającej kierunkowi nazwę *Podróży sentymentalnej* (1768) Laurence’a Sterne’a, jak też w sentymentalnych romansach, znajdujących szeroki oddźwięk w twórczości pisarzy I. poł. XIX wieku – Julii, czyli nowej Heloizie (1761) Jeana Jacquesa Rousseau oraz *Cierpieniach młodego Wertera* (1774) Johana Wolfganga Goethego – w których miłosne wyznania bohaterów poprzedza wspólna lektura i towarzyszące jej wzruszenia. Podobnie dzieje się w bliższej Emily Brontë pod względem poetologicznym i antropologicznym sentymentalnej powieści gotyckiej Ann Radcliffe.

Emancypacyjny potencjał kultury literackiej zostaje pokazany w Wichrowych Wzgórzach także w odniesieniu do postaci niskiego stanu. Dla służących w obu dworach literatura stanowi ważną część Bourdieu’owskiego kapitału symbolicznego<sup>32</sup>, a jej znajomość nie tylko dodaje prestiżu, ale i potwierdza wartość jednostki we własnych i cudzych oczach. Widać to doskonale na przykładzie najważniejszej powieściowej narratorki, Ellen Dean. Dorastająca razem z Hindley’em i Katarzyną służąca, a następnie gospodyni w Wichrowych Wzgórzach i Drozdowym Gnieździe, ceni sobie umiejętność czytania i pisanie, a jej kultura literacka jest zbliżona do poziomu Earnshawów. Zwraca na to uwagę Lockwood, który chwali doskonały styl opowiadania Ellen, docenia jej kulturalny język i narracyjny talent. Na jego protekcjonalną pochwałę:

Z wyjątkiem nielicznych, drobnych prowincjonalizmów mowa pani nie posiada żadnych cech, jakie zwykło się łączyć z pojęciem waszego stanu. Jestem przekonany, że myśli pani dużo, znacznie więcej niż ogół służby domowej<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, Warszawa 2001.

<sup>33</sup> Tamże, s. 63. (“Excepting a few provincialisms of slight consequence, you have no marks of the manners which I am habituated to consider as peculiar to your class. I am sure you have thought a great deal more than the generality of servants think”).

- narratorka odpowiada, że na ukształtowanie się jej umysłowości wpłynęła nabyta dzięki doświadczeniu życiowa mądrość oraz lektura:

Czytałam też niemało, więcej, niż pan sobie wyobraża, panie Lockwood. Nie ma w tej bibliotece książki, do której bym nie zajrzała i czegoś się z niej nie nauczyła. Prócz greckich, łacińskich i francuskich, ale i te potrafię odróżnić, w jakim która jest języku. Po córce biednych ludzi nie mógłby się pan więcej spodziewać<sup>34</sup>.

Wszystko to, wraz z wpływem lokalnej kultury oralnej, folkloru, ballad i pieśni, czyni z Ellen niepowtarzalną gawędziarkę, której historia urzeka wybrednego dżentelmena, natrętnie domagającego się opowieści jak dziecko bajki.

W literaturze brytyjskiej od czasów narodzin nowoczesnej powieści w oświeceniu funkcjonuje bohater z nizin społecznych, o którym może opowiadać trzecioosobowy narrator, ale zdarza się, że pozwala mu się przemówić we własnym imieniu (choćby w *Moll Flanders* (1722) Defoe'go, epistolarnej *Pameli* (1740) Richardsona czy w *Fanny Hill* (1750) Clelanda). Wówczas emancypacyjny potencjał powieści podkreśla sam fakt oddania głosu przedstawicielowi niskiej warstwy społecznej czy wręcz, jak ma to miejsce np. w przypadku *Fanny Hill*, reprezentantce społecznego marginesu.

Nawiązując do tradycji opowieści prostego człowieka, Emily Brontë wprowadza subwersywny model narracji, w którym służąca nie opowiada o sobie, a ze swojego punktu widzenia przedstawia historię „państwa”, czyniąc to - o czym piszę dalej - nie tylko sposób subiektywny i idiosynkratyczny, ale częstokroć występując jako ukryta sprężyna wydarzeń.

Także służącemu z Wichrowych Wzgórz, Józefowi, stale towarzyszą książki, choć w jego przypadku jest to wyłącznie literatura dewocyjna - głównie broszury, traktaty i kazania, za pomocą których starzec bezskutecznie ewangelizuje Katarzynę i Heathcliffa. Można też wspomnieć o Michale, chłopaku stajennym, który ułatwia Katy potajemne wycieczki do Wichrowych Wzgórz. Mały parobek prosi w zamian o możliwość korzystania z biblioteki w Drozdowym Gnieździe, ponieważ *bardzo lubi czytać*<sup>35</sup>, a ostatecznie Katy oddaje mu niektóre ze swoich książek.

<sup>34</sup> Tamże, s. 64. (“I have read more than you would fancy, Mr. Lockwood. You could not open a book in this library that I have not looked into, and got something out of also: unless it be that range of Greek and Latin, and that of French; and those I know one from another: it is as much as you can expect of a poor man's daughter”).

<sup>35</sup> Tamże, s. 253.



W kontekście emancypacyjnego potencjału literatury w powieści *Wichrowe Wzgórze* warto przywołać esej Stephena Greenblatta *Czym jest historia literatury?* wskazujący na ocalającą funkcję kultury literackiej. Badacz zauważa w tekście zarówno dystynktywną rolę literatury opisaną przez Bourdieu, jak również powiązanie umiejętności czytania i pisanania z człowieczeństwem:

Literatura w swym późnośredniowiecznym i wczesnorenesansowym znaczeniu kulturalnej czy humanistycznej nauki była ważnym elementem tego, co Pierre Bourdieu określił mianem kapitału symbolicznego. Służyła odróżnieniu ludzi świątliwych od szerokiej masy ignorantów, „pospółstwa”, tych, którzy, jak to ujmuje jeden z żywotów świątliwych z początków szesnastego wieku autorstwa Henry’ego Bradshawa, „bez literatury i dobrej informacji byli jak bezrozumne bestyje”. Ta i podobne wypowiedzi sugerują, że w rzeczywistości termin literatura był częścią zmiennego i elastycznego aparatu podziałów społecznych i duchowych<sup>36</sup>.

Reprezentant nowego historyzmu powołuje się na istniejący w przedoświeceniowej Anglii zwyczaj (funkcjonujący do roku 1705), wedle którego człowiek potrafiący przeczytać kilka wersów wybranego psalmu, potwierdzał tym samym swoją przynależność do stanu duchownego co sprawiało, że nie można było skazać go na śmierć. Ów wybawiający od szubienicy fragment tekstu nazywano „wersetem stryczka”. A skoro literatura może ocalić życie, to piśmienny, w przeciwieństwie do *illiterali*, jest naprawdę żywy:

Wszyscy jesteśmy skazani na karę śmierci, w obliczu której literatura ofiaruje nam jeśli nie ucieczkę, to przynajmniej marzenie o niej, szanse stawienia się przed innym, mniej bezwzględnym sądem. Literatura jest wszechwładna dlatego, że nosi w sobie ślady tych, którzy teraz są już tylko duchami, że posiada osobliwą zdolność sprawiania wrażenia napisanej (...) „dla nas”, ponieważ zawsze wyznacza granicę między życiem a śmiercią. „Horacjo, ty masz wykształcenie – mów coś”<sup>37</sup>.

- kończy przewrotnie Greenblatt.

<sup>36</sup> S. Greenblatt, *Czym jest historia literatury?*, przeł. K. Kwapisz Williams, [w:] Tamże, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków 2006, s. 260.

<sup>37</sup> Tamże, s. 291-292

Powieść Emily Brontë rozwija przy tym wątek emancypacyjnego potencjału kultury literackiej, obecny we wcześniejszych realizacjach gatunku powieściowego. Warto w tym miejscu przypomnieć choćby *Frankensteina* (1818) Mary Shelley, w którym bezimienny twór Wiktora Frankensteina zyskuje świadomość i człowieczeństwo dzięki umiejętności czytania i pisania oraz lekturze kilku książek (są to *Żywoty* Plutarcha, *Raj Utracony* Milтона i *Cierpienia młodego Wertera* Goethego), a następnie – odepchnięty przez ludzi – realizuje scenariusz zemsty na tym, który go stworzył.

Warto dodać, że tego rodzaju znaczenia ewokują również powieści wiktoriańskie pozostałych sióstr Brontë, Charlesa Dickensa, George Eliot, Elizabeth Gaskell i innych autorów. Greenblatowską teorię kultury literackiej potwierdza również wymowa powieści Thomasa Hardy'ego *Tessa D'Urberville* (1891). Tym samym Emily Brontë pod względem ideologicznym antycypuje wartość literatury w dziele Hardy'ego, przy czym, o ile wydane w roku 1847 *Wichrowe Wzgórza* zamyka scena antropologicznie optymistyczna – bohater wychodzi z nieuctwa i potwierdza tym samym własne człowieczeństwo – to w przypadku późniejszej o blisko pół wieku *Tessy*, w której, dysponująca ograniczonym kapitałem symbolicznym bohaterka zostaje uprzedmiotowiona i sprowadzona do roli ofiary, wymowa dzieła jest już jednoznacznie pesymistyczna.

Na przykładzie *Wichrowych Wzgórz* znajduje też potwierdzenie teoria kultury literackiej Jarosława Płuciennika przedstawiona w manifestie *Literatura głupcze!* O roli literatury w procesie nowoczesności badacz pisze:

Na tym tle kolosalną rolę spełnia kultura literacka z jej czasem nie-uświadomionym w pełni celem emancypacji. (...) Jednak to dopiero oświecenie uczyniło powszechnym (ilościowo istotnym) zawołaniem grzeczność nakazującą sceptycyzm wobec entuzjazmu prowadzącego do gwałtowności. Stąd tylko krok do takich (post)nowoczesnych pojęć, jak racjonalność, empatia, kooperacja, użyteczność czy solidarność. (...) Kultura literacka, rozumiana jako literatura z całym szeregiem poglądów na jej temat, wraz z instytucjonalnymi przyległościami, także z krytyką i teorią literatury, ale widziana również z perspektywy Rorty'ego jako to, co w kulturze jest post-filozoficzne, stała się tygłem, w którym zaczęła się wykształcać nowoczesna podmiotowość, będąca, zgodnie z instrumentem pojęciowym przeze mnie użytym, amalgamatem, stopem wielości ingrediencji<sup>38</sup>.

---

To znamienne dla nowoczesności rozumienie kultury literackiej, które powieść wiktoriańska rozwija w procesie ewolucji gatunku za wcześniejszymi realizacjami gatunku, znajduje, jak mi się wydaje, pełny wyraz w *Wichrowych Wzgórzach*.

#### ABSTRACT

##### Emancipatory Potential of Literary Culture in the Novel 'Wuthering Heights'

In the article I discuss the emancipatory potential of literary culture in the Victorian novel on the basis of the only novel by Emily Brontë, *Wuthering Heights*. First of all I emphasize the unique position of this masterpiece among the work of Victorian novels and register the controversy associated with its reception by contemporary readers. Most of the analysis is related to literary culture. I consider it as a distinctive value which demonstrates the humanity of the characters. The problem which is mentioned in the title is discussed on the example of the experience of both characters' generations the reader can find in the novel. At the end I recall the thesis of Stephen Greenblatt's essay *What is the History of Literature?*, which my analysis confirms. I also point - with a reference to Jarosław Płuciennik's work - that the emancipatory potential of literary culture is one of the values of the modern novel, which *Wuthering Heights* are a representative example.

---

<sup>38</sup> J. Płuciennik, *Literatura głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009, s. 13-14.



PAWEŁ STANGRET

Warszawa

## STWARZANIE DYSKURSU Z BUNTU

Przedmiotem mojej analizy będą teksty Tadeusza Kantora. Jego pisma doskonale wpisują się w poetykę krytycyzmu, jak sam artysta to określał – w postawę „buntownika, heretyka, kacorza”. Główny akcent położę na wyznaczenie konstrukcji ideowej i estetycznej, jaką Kantor zawarł w *Lekcjach mediolańskich*. To cykl wykładów, jakie artysta wygłosił w 1986 roku dla studentów szkoły aktorskiej w Mediolanie. Zostały one spisane i opublikowane. Wykłady były prowadzone po polsku i tłumaczone symultanicznie. Tekst polski został ukończony w 1986 roku. W 1988 roku została wydana książka po włosku<sup>1</sup>, a dwa lata później po francusku<sup>2</sup>, polska książka ukazała się w 1991 roku<sup>3</sup>. Na koniec seminarium prezentowany był przygotowany tam spektakl *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*. Mój szkic poświęcony będzie dwóm aspektom Kantorowskiego krytycyzmu.

To przedstawienie pokazuje, że autor wypowiada się na temat awangardy z początku minionego stulecia w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako wykładowca, przekazujący wiedzę studentom, a także doświadczony i uznany praktyk teatru uczący młodych aktorów. Drugim aspektem tego projektu jest wypowiedź estetyczna i teoretyczna artysty. Kantor porusza kwestie prekursorów współczesnej sztuki w latach 80., w czasie zmierzchu awangardy. Jest mu to potrzebne do stworzenia szerszej opowieści, dotyczącej problemów nie tylko sztuki jemu współczesnej, lecz także ówczesnej kultury.

---

<sup>1</sup> T. Kantor, *Lezioni milanesi*, tłum. L. Ryba, Milan 1988.

<sup>2</sup> T. Kantor, *Leçons de Milan*, tłum. M. Pozzoli, Paris 1990.

<sup>3</sup> T. Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991.

W swojej wypowiedzi zatytułowanej *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*<sup>4</sup>, Kantor pokazuje mankamenty neoawangardy, sztuki ponowoczesnej. Dzieło otwarte definiuje przede wszystkim z punktu partycypacji widzów. Określa ją jako „wewnętrzna”. Przypomina jednocześnie swoje własne eksperymenty z udziałem publiczności, ze sztuką otoczenia, do której zalicza spektakl *Powrót Odysa* z 1944 roku oraz *Wystawę popularną* z 1967 roku. Swoją wypowiedź Kantor kończy słowami: „teraz jest to bardzo łatwe, dzieło otwarte stało się bardzo łatwe. Korzystają z tego tysiące miernot, pojawiły się uroczystości łatwe, bez ryzyka happeningu, z pretensjami do piękna, a nieanektowaniem rzeczywistości”<sup>5</sup>.

Artysta krytykuje współczesną, splotoną estetyzację, a także permissywizm, którego konsekwencją może być zatarcie granic sztuki, a finalnie zatracenie kategorii dzieła sztuki. Drugim ganionym przez Kantora aspektem jest przesadna dyskursyfikacja w działalności artystycznej, zatarcie granicy pomiędzy porządkiem estetycznym a krytycznym. Obie tendencje spowodowały, że współczesna sztuka zmieniła status i pozycję artysty. Kantor będzie ją krytykował również za komercjalizację, wpisanie się w zasady wolnego rynku.

Jednak w Kantorowskim krytycyzmie widoczny jest nie tylko projekt negatywny, lecz także kontrpropozycja – stworzenie własnej sfery autorytetów artystycznych i ustawienie swojej twórczości w pozycji krytycznej, sprzecznej z powszechnymi zasadami. Oba te stanowiska doprowadzają artystę do konsekwentnie realizowanego buntu przeciwko współczesnym koncepcjom artystycznym. W przypadku Kantora lekarstwem jest przypominanie konstruktywizmu. Co więcej, artysta w formie buntu buduje tradycję konstruktywistyczną i sam się w nią wpisuje, stwarza siebie jako konstruktywistę w 1986 roku. Przypomina bunt awangardowy i akcentuje jej wpływ na całą sztukę późniejszą. Wykorzystuje stworzony, zinterpretowany przez siebie konstruktywizm na zasadzie retorycznego autorytetu pomocnego w perswazji swoich idei – jak już wspomniałem wyrażonych w pismach.

Stosunek autora *Wielopola, Wielopola* do konstruktywizmu jest skomplikowany. Z jednej strony powołuje się on na artystów i metody twórcze powstałe w obrębie tego kierunku. Z drugiej zaś, bardzo często akcentuje swój sprzeciw i podkreśla moment buntu przeciwko tym regułom. Ambiwalencją tej postawy zajmę się w toku dalszych rozważań. Tu

<sup>4</sup> T. Kantor, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*, rękopis w archiwum prywatnym Kantora w Krakowie.

<sup>5</sup> Tamże.

chciałbym tylko zaznaczyć, że powoduje ona trudności z określeniem Kantorowskiego postępowania wobec konstruktywizmu. Artysta powie: „różne stylizacje konstruktywizmu - a takich było pełno, zwłaszcza w teatrze - są niedobre”<sup>6</sup>. Nie chodzi mu więc jedynie o fascynację estetyczną przejawiającą się w stylizacjach. W jego tekstach widać wyraźnie, że ma jasno zdefiniowanego przeciwnika, jakim jest „awangarda oficjalna” (termin Kantora) drugiej połowy minionego stulecia. Ważne jest także to, że budował swój dyskurs na płaszczyźnie teoretycznej - w swoich pismach. To kolejny element krytycyzmu estetycznego. Kantor dyskurs rezerwuje dla twórczości słownej, nie dyskursyfikuje dzieła sztuki plastycznej czy teatralnej.

Zarówno do surrealizmu, jak i konstruktywizmu zostają wprowadzone „korekty”. Powstaje zjawisko, które Harold Bloom określał mianem „clinamenu”. Chodzi o to, że artysta uznaje poprawność pewnego kierunku, pewnego stylu jedynie do jakiegoś momentu. Następnie dochodzi do wniosku, że styl historyczny poszedł złą drogą, gdyż powinien rozwinąć się tak, jak nakazuje mu korekta artysty późniejszego<sup>7</sup>. W takim postępowaniu zawiera się jednocześnie admiracja i bunt wobec obu tych awangard.

Kantor odwołuje się do etosu, do legendy konstruktywizmu i surrealizmu. Nadając im rangę autorytetu, wpisując się w ich manierę jest jednocześnie ich kodyfikatorem i polemistą. Oddalona perspektywa czasowa pozwala mu także na ujęcie syntetyczne. Oba nurty są bowiem bardzo trudne do określenia. Kantor mówi o moralnych zasadach, o buncie, jaki charakteryzuje oba te kierunki, o buncie, który jest wyznacznikiem postawy artystycznej. W swoich wypowiedziach przeciwstawia się komercjalizacji oraz temu, co nazywa „high-lifem w sztuce”<sup>8</sup> podając przykład relacji prasowej z otwarcia festiwalu w Awinionie, która to notatka skoncentrowana jest na opisie stroju ministra kultury Francji.

Ja przeczytałem w „Mondzie”, otwarcie festiwalu w Awinionie, prawda. I to właśnie jest. Co ten dziennikarz w „Mondzie” pisze? Że minister kultury był w garniturze białym w czarne paski, że

<sup>6</sup> Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, wygłoszony w warszawskim klubie „Stodoła” w marcu 1979 roku, z okazji pokazu spektaklu *Abominable A* Achille Perilliego. Broszura z tekstem w opracowaniu Jerzego Karpińskiego i Janusza Marka została wydrukowana po śmierci Kantora. Znajduje się w archiwum Jerzego Karpińskiego.

<sup>7</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

<sup>8</sup> High-life w sztuce to tytuł jednego z esejów Tadeusza Kantora. Rękopis znajduje się w prywatnym archiwum Kantora w Krakowie.

dawny minister kultury Jacques Lange był ubrany na biało, razem ze swoją piękną żoną, Moniką, ale ponieważ już nie jest ministrem kultury, wobec tego wystąpił jako letnik.[...], że jedyny Crombecque<sup>9</sup>, to znaczy ten mój dyrektor, którego ja szalenie cenię, wyglądał przy nich jak łachmaniarz. Ale to jest właśnie ten mizdrzący się styl życia. Musi się być na wernisażu, musi się być na premierze, musi się otwierać festiwale, prawda, tak. To jest właśnie ten «high life» sztuki, który się pleni wszędzie. I trzeba to wszystko kompromitować i demaskować, to jest sposób konstruktywistów, szyderstwem, ironią, prowokacją, mistyfikacją, cyrku, który w naszej epoce jest cyrkiem apokaliptycznym. I pamiętać nieustannie o postawie konstruktywistów i o bandzie kloszardów wielkiego François Villon. To jest takie posłanie do szkoły<sup>10</sup>.

Widoczne jest odwołanie się do etosu dawnych twórców. Artysta uważa, że prawdziwy bunt właściwy artystom nie może być komercyjny, oficjalny. Jednym z powodów przywołania awangardy historycznej jest chęć pokazania, że współczesna mu „awangarda oficjalna” jest tak naprawdę odejściem od idei i zasad, które wypracowane zostały na gruncie konstruktywizmu i surrealizmu. Dlatego tak często odwoływał się do kategorii zaangażowania. Całość mediolańskich wykładów rozpoczyna się właśnie od tego, że każe studentom być zaangażowanymi. Ma to oczywiście swoje znaczenie w kontekście całego projektu. Kantor nie chce, aby słuchacze, młodzi ludzie traktowali awangardę jedynie jako określony styl, jako poetykę czy estetykę. Dlatego tak dokładnie i precyzyjnie interpretuje konstruktywizm i surrealizm (należy zaznaczyć, że z precyzją odrzuca te elementy, które są jedynie jakością historyczną), żeby pokazać znaczenie teorii oraz to, czym tak naprawdę jest sztuka nowoczesna.

Zarys tego okresu, bardzo mały, który był jednym z najwspanialszych okresów teatru, bo wydał takich ludzi jak Meyerhold, jak Tairow, Wachtangow, jak w Niemczech Bauhaus. Mnie się wydaje, ja byłem w czasie wojny, na początku wojny byłem absolutnie pod wpływem konstruktywizmu. Właściwie mój pierwszy wyczyn teatralny to był konstruktywistyczny. Z tym, że ja już wtedy absolut-

<sup>9</sup> Alain Crombecque, w latach 1985 - 1992 dyrektor Festiwalu w Awinionie. Obecnie jest dyrektorem Festiwalu Jesiennego w Paryżu.

<sup>10</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 17b. Nagrania znajdują się w archiwum Scuola d'Arte Drammatica w Mediolanie. Podczas mojej kwerendy w Mediolanie, Lia Cotarella zgodziła się je skopiować. Dzięki jej uprzejmości, od czerwca 2008 płyty znajdują się także w archiwum Cricoteki w Krakowie.



nie nie wierzyłem, że to jest wynik rewolucji socjalnej, bo już byliśmy po okresie wielkich procesów w Związku Radzieckim. W każdym razie jest to okres heroiczny, prawda, i tragiczny. I ja z tego powodu, że jest heroiczny i tragiczny, że idee konstruktywizmu stały się jednak podstawą całej sztuki dzisiejszej<sup>11</sup>.

Mając świadomość sytuacji, w jakiej się znalazł – prowadzi wykłady z historii sztuki i teatru dla studentów – nie rezygnuje z tworzenia „manifestu”, z zaprezentowania swoich poglądów na temat współczesnej mu kultury. Miesięczny cykl wykładów i spektakl go kończący pozwala na działania dwutorowe – z jednej strony próby do kolejnego Cricotage’u, z drugiej zaś wystąpienie teoretyczne, krytyczne właśnie. Specyfiką pracy Kantora w Mediolanie było jednak połączenie obu tych dyskursów (artystycznego i krytycznego). Tym samym one wzajemnie się oświetlają i tworzą jego autorski dyskurs, w którym zawiera się jednocześnie krytyka współczesności i odpowiedź pozytywna na nią, „lekarstwo” na obecny kryzys.

Przypominanie konstruktywizmu, metod artystycznych, jakie wypracował ten kierunek, jest Kantorowi potrzebne. Upatruje on w tym nie tylko sposobu na przywrócenie prawdziwie awangardowej postawy – jego odczyt ma miejsce w 1979 roku, a więc po publikacji *Teatru Śmierci*, w którym krytykuje „awangardę oficjalną”. Sens przypominania o dokonaniach konstruktywistów zasadza się także na tym, że artyści z tego kręgu byli bardzo precyzyjni w pojęciach, które stworzyli. To właśnie dzięki temu są oni aktualni i ważni dla współczesności. „Gdybym na początku nie należał duchem do ruchu konstruktywistycznego, to bym tego teatru informel nie zrobił. Zrobiłbym bełkot, tak jak się robi bełkot w tej masie dzisiejszych teatrów pseudoawangardowych”<sup>12</sup>. Dyscyplina konstruktywistów jest ważna i przedstawiona jako wzór, ponieważ stanowi opozycję do współczesnego permisywizmu artystycznego, który zaprzecza postawie buntowniczej i awangardowej.

W tych dwóch kierunkach Kantor dostrzega nie tylko ważną estetykę<sup>13</sup>, lecz przede wszystkim metody i idee, które są aktualne, pomimo zmiany konwencji estetycznej. „Ale przez to, przez te transpozycje, przez te transpenetracje, przez ten melanż wyniknie autonomiczne pojęcie

<sup>11</sup> Tamże, płyta 5.

<sup>12</sup> Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

<sup>13</sup> Por.: W. Staniszevska, *Teatr Tadeusza Kantora a teatr Bauhausu*, „Prace z Historii Sztuki”, z. 21, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, MCLXXIII, Kraków 1995.

*matrimonio*. To jest taka idea konstruktywizmu i ja się przyznam, że ja tę ideę stosuję w teatrze Cricot”<sup>14</sup>. Chodzi więc i o to, że konstruktywizm, poprzez swoje metody i idee był kierunkiem racjonalistycznym – jak go określał autor *Umarłej klasy*. Konstruktywizm nie był więc jedynie estetyką. Według Kantora jego istota i znacznie polegało (między innymi) na redefiniowaniu pojęć, odkrywaniu ich abstrakcyjnej substancjalności (w trakcie wykładów artysta posługiwał się pojęciami „konstruktywizm” i „abstrakcja” synonimicznie). Tak to również wygląda w przypadku rytuału ślubu i wydobywania nowego sensu tego pojęcia. Dzięki temu zwykła czynność jest odkrywana na nowo. Życiowe wydarzenie zostaje sprowadzone do roli pojęcia abstrakcyjnego – co jest zgodne z ideami konstruktywistycznymi, a także z postępowaniem surrealistów. Na tym także polegała „bieda” Kantora i jego Realność Najniższej Rangi.

Autor *Umarłej klasy* przywołuje prądy z początku wieku w latach 80., kiedy już awangarda osiągnęła poziom pozwalający na podsumowanie jej znaczenia. Innymi słowy, kiedy awangarda stała się kanonem tradycji artystycznej, a nawet tradycji już zapomnianej. Sam autor powie, że „to jest wspomnienie konstruktywizmu w roku 1986”<sup>15</sup>.

Dlatego jednym z wielu aspektów cytatów stylistycznych w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* jest pokazanie omawianych kierunków jako tych, które legły u podstaw dwudziestowiecznej twórczości. Kontekstowość przemian artystycznych powoduje, że spektakl (wraz z *Lekcjami mediolańskimi*) wpisuje się w rozważania na temat znaczenia konstruktywizmu i surrealizmu w latach 80. Autor *Umarłej klasy* prezentuje swoją twórczość jako kontynuację kierunków awangardowych. Jednocześnie mówi, że zbuntował się przeciwko konstruktywizmowi, że wprowadził pewne korekty do sztuki awangardowej początku ubiegłego stulecia. Ta „kontynuacja, która dojrzewa do zerwania”<sup>16</sup> współgra z kategorią cytatu stylistycznego i rozważaniami, czy spektakl warsztatowy jest jedynie dziełem dydaktycznym, perswazyjnym, czy też można mówić o samoistnym, autonomicznym dziele sztuki.

Kantor odwołuje się do konstruktywizmu w dwojaki sposób. Przez cały czas miesza on swoją kontynuację oraz bunt przeciwko temu kierunkowi.

Dzisiaj konstruktywizm ma zupełnie inną rację aniżeli wtedy.  
Przede wszystkim sędzę, że w ogóle nie ma racji. Racje dzisiejsze-

<sup>14</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 6.

<sup>15</sup> Tamże, płyta 9.

<sup>16</sup> W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 26.

go konstruktywizmu są zupełnie inne, ponieważ przyszły doświadczenia po konstruktywizmie, które go zupełnie zburzyły, które mu się przeciwstawiły. Nawet to, co pisał Malewicz – a znam dobrze jego pisma – dzisiaj jest zupełnie inaczej tłumaczone, ponieważ przyszły inne czasy i my zupełnie inaczej pojmujemy Malewicza. Osobiście dzisiaj zupełnie inaczej pojmuję Schlemmera, aniżeli wtedy, kiedy byłem w Akademii Sztuk Pięknych i byłem jego wielkim admiratorem<sup>17</sup>.

Autor *Lekcji mediolańskich* celowo projektuje swoiste naśladowanie, kontynuację poetyki awangardowych kierunków. Niezależnie od perspektywy reżyserowania spektaklu dyplomowego ze studentami jest to także przyznanie się do określonej tradycji. Artysta stwarza najpierw jej poszczególne elementy, a dopiero potem ustosunkowuje się do nich. Musi stworzyć, wyinterpretować określone style, a dopiero później je zacytować<sup>18</sup>. Buduje więc fikcyjne, syntetyczne reguły<sup>19</sup> konstruktywizmu i surrealizmu i dopiero według nich robi spektakl.

Jak Kantor kształtował siebie jako konstruktywistę? Na początku wykładów zakomunikuje słuchaczom: „My zaczniemy od konstruktywizmu, ponieważ nowoczesny teatr liczy się od konstruktywizmu”<sup>20</sup>. Według niego konstruktywistyczna miała być *Balladyna* z 1943 roku, ale artysta przyznawał, że w chwili premiery nie posiadał dostatecznej wiedzy na ten temat. A więc projektował później poznane koncepcje na wcześniejszy spektakl. *Powrót Odysa* z 1944 roku raz (według samego autora) jest zerwaniem z konstruktywizmem w stronę realności, ale przy *Nigdy tu już nie powrócę* wojenny spektakl Kantor opisuje, jako realizację konstruktywistycznych idei w praktyce. Najważniejszy jednak jest fakt, że Kantor stwarzał konstruktywizm na swój użytek i sam siebie wpisywał w tradycję, której linię uprzednio naszkicował – przyznawał się do wpływów tego kierunku i chciał, żeby właśnie tak odczytywano jego sztukę.

Ja bym chciał jeszcze jedną rzecz, że my nie rekonstruujemy dokładnie przeszłości, bo to jest niemożliwe, ja jeżeli znam konstruktywizm, to z literatury i z tego powodu, że moim profesorem, jeżeli

<sup>17</sup> Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

<sup>18</sup> Takiemu rozumieniu cytatu sprzeciwia się Włodzimierz Bolecki, twierdząc, że cytować można jedynie konkretne dzieła. Cytaty stylu badacz określa jako naśladowanie. W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, wyd. II, Warszawa 1998.

<sup>19</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, wyd. II, Kraków 2000.

<sup>20</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 1.

chodzi o dekoracje, był wielki konstruktywista polski na miarę Tatiana, Andrzej Pronaszko. Właściwie on mnie uczył tego konstrukttywizmu. To znaczy trzeba jeszcze powiedzieć, że zanim ja do niego przyszedłem na praktykę, to ja już byłem absolutnie ukształtowany jako konstruktywista. Także, kiedy mu pokazałem po raz pierwszy w 45 roku moje projekty, a był facet bardzo złośliwy, to powiedział: proszę pana, no ja już skądś to znam, bardzo dobrze<sup>21</sup>.

Mówiąc o krytycyzmie Kąntora w stosunku do sztuki drugiej połowy XX wieku, należy zaznaczyć, że równie niejednoznaczny status mają odwołania Kąntora do sztuki konceptualnej. W twórczości artysty miało miejsce przewartościowanie związane z tymi tendencjami. W latach 60. i 70. uprawiał sztukę, która była na nie odpowiednią. Niektóre z jego ówczesnych dzieł – *Ambaláže konceptualne*, pomniki niemożliwe do realizacji, *Multipart*, były właśnie rodzajem „próbowania” tych nowoczesnych koncepcji. Nurt konceptualny był konsekwencją rozwoju awangardy XX wieku – zwłaszcza tendencji wywodzących się od antysztuki<sup>22</sup>. Kąntor zbliżał się do zakwestionowania dzieła sztuki i jego tradycyjnych konwencji odbioru.

Jednym z ważniejszych tego typu przedsięwzięć była *Wystawa popularna*, na której zaprezentowane zostały przedmioty w stanie przed powstaniem dzieła sztuki. Dla Kąntora istotne było awangardowe atakowanie konwencjonalnego odbioru sztuki. Przykładem tego były tzw. wystawy-lektury, podczas których publiczność zaproszona do galerii czytała maszynopisy partytur spektakli *Cricot 2* – okładki egzemplarzy oraz stoliki były specjalnie zaprojektowane przez artystę na tę okazję.

Z kolei przedstawienie *Nadobnisie i koczkodany* pokazuje oczekiwanie na rozpoczęcie spektaklu (akcja rozgrywa się w szatni teatralnej). *Wielopole, Wielopole* w pierwotnym zamyśle miało z kolei pokazać proces twórczy i jego dominację nad dziełem. Dlatego florenckie próby z zamierzenia miały być filmowane i otwarte – to pierwszy przypadek, kiedy do prac *Cricot 2* zaangażowana była ekipa filmowa.

W sztuce konceptualnej Kąntor dostrzegł szansę na to, żeby artysta stał się intelektualistą. Widział tam możliwość połączenia pracy twórczej i krytycznej. Jednak sam odszedł od sztuki mentalnej na rzecz zamkniętego dzieła sztuki. Jest to szczególnie istotne w późnym okresie jego twórczości, w latach 80. *Lekcje mediolańskie* i sposób, w jaki opi-

<sup>21</sup> Tamże, płyta II.

<sup>22</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Biel-ska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, wyd. V, Warszawa 2005.

sywany jest w nich konstruktywizm wskazują, że Kantor był konsekwentny w tym wyborze i bardzo mocno i często krytykował tendencje łączące oba dyskursy. Lansowanie koncepcji dzieła zamkniętego było wynikiem radykalnego rozgraniczenia sztuki i działalności krytycznej. W przypadku krakowskiego artysty obrazowane jest to dziedzinami artystycznymi – malarstwo i teatr pozostało w dziedzinie sztuki, natomiast pisma w dziedzinie krytycznej. Podział ten ostro zarysowany jest jedynie na płaszczyźnie dyskursów. Sytuację komplikuje bowiem fakt, że Kantor próbował estetyzować swoje pisma. Szczególnie ważne jest to w *Lekcjach mediolańskich*, które były wypowiedzią krytyczną uzupełnioną pracami plastycznymi (rysunki do publikacji zostały namalowane później) oraz spektaklem *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*.

Odejście od sztuki konceptualnej miało miejsce w Teatrze Śmierci. Kantor mówił wtedy – co zresztą powtórzył w Mediolanie – o *message* artysty. Koncepcja dzieła zamkniętego i krytyka jego otwartości była w tym przypadku ideą wyprowadzoną z konstruktywizmu. Według Kantora, od połowy lat 70., dadaistyczna i później konceptualna idea sztuki zrywającej z materializacją, stała się modą i konwencją. Artysta oskarżał polskich konceptualistów o brak zaangażowania intelektualnego. Zwracając się do konstruktywizmu i surrealizmu, pokazywał, że uniwersalia mogą być awangardowe, że mogą stać w sprzeczności z obowiązującą konwencją. To także jeden z ważnych problemów poruszanych przez niego w Mediolanie – Kantor mówił o tym, że sztuka nie powinna zamykać się jedynie w rozważaniach estetycznych – a taki zarzut kieruje w stronę konceptualizmu.

Dlaczego mi się podobał Oskar Schlemmer? Bo tam w tej jego takiej bardzo surowej abstrakcji był taki moment, gdzie ta cała powaga abstrakcji była podważona jakimś grymasem małym, że to właściwie wszystko, że coś tam jest nie w porządku. Ja dlatego nie lubię awangardy scjentycznej, która w ostatnich latach się szalenie pleniła, ponieważ ci ludzie są dla mnie za seriozni. To robią z taką powagą, że tam nie ma ani jednego momentu wątpliwości, a sztuka ma zawsze coś w sobie, że tam ten relatywizm ludzki, gdzieś tam w kącie się podśmiechuje<sup>23</sup>. Dla Kantora humor był nie tylko oznaką inteligencji<sup>24</sup>, lecz także właściwością typowo ludzką<sup>25</sup>. Jednak nie

<sup>23</sup> Tamże, płyta 5.

<sup>24</sup> Podobnie wypowiadał się Nikołaj Jewreinow, mówiąc, że „durnie są zawsze poważni”. N. Jewreinow, z cyklu *Inwencje teatralne*, przeł. Zygmunt T., „Nasz Przegląd”, 8 marca 1925.

na tym polega jego bunt przeciwko konstruktywizmowi. O wiele ważniejsza jest koncepcja dotycząca realności. Kantor wybiera ludzkie przeżycia - jak miłość, śmierć, humor, wspomnienie i zapominanie, ponieważ są one dostępne, realne. Mówiąc o abstrakcji i przedmiotach abstrakcyjnych zaznacza, że są one niedostępne dla człowieka. Natomiast przeżycia, to, co było określane jako „wnętrze”, jest realnością, która jest dotykalna i namacalna. Właśnie w tę stronę zostały skierowane korekty konstruktywizmu i surrealizmu. Sam autor po prapremierze *Maszyny miłości i śmierci* w Kassel mówił: „Tworzę sztukę nie z podstaw estetycznych, nie z elementów abstrakcyjnych, lecz tylko osobistych”<sup>26</sup>.

Autor *Umartej klasy* próbował wielu różnych dziedzin sztuki i środków artystycznego wyrazu, zaś w jego pismach własna twórczość jawi się jako jednolita, linearnie się rozwijająca. Konstruktywizm jest dla Kantora także sposobem na odejście od konceptualizmu i przyznanie, że ten rodzaj sztuki jest już dla niego niewystarczający. Zwrot ten widać w *Lekcjach mediolańskich*, gdzie tendencje konstruktywistyczne sam Kantor przeciwstawia „radykalizmowi konceptualistów”. W tym przypadku mamy do czynienia z pewnego rodzaju autokreacją.

Podobnie wygląda stosunek Kantora do sztuki *performancéu*. Idee ingerencji sztuką w rzeczywistość i anektowanie tej rzeczywistości przez dzieło były jednymi z głównych koncepcji artystycznych Kantora. Równie ważna była osobowość artysty - jako przedmiot dzieła sztuki. Moim zdaniem, *cricotage* jako gatunek, który w manifestie *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (a więc pierwszego spektaklu realizującego tę formę) są negatywnie określane jako nie-performance<sup>27</sup>, tym właśnie różnią się od przedstawień z nurtu *performance*, że są dziełami sztuki, skończonymi spektaklami, a nie otwartymi aktami, w których materializacja dominuje nad znakowością - jak pisze Erica Fischer-Lichte<sup>28</sup>. To wi-

<sup>25</sup> Por.: H. Bergson, *Śmiech: esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.

<sup>26</sup> *A potem pokazuję się sam*, wywiad z Tadeuszem Kantorem, „HNA”, 1 lipca 1987, tłum. I. Molicka, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1987 - 1988*, Kraków 1989, s. 72.

<sup>27</sup> Zob.: T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, *Teatr Śmierci*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2004.

<sup>28</sup> Zob. E. Fischer - Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.

doczne jest zwłaszcza w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (i innych spektaklach z tego okresu), w którym pojawia się sprzeczność i napięcie pomiędzy spektaklem szkolnym a spektaklem artystycznym. Mam na myśli spektakle zrealizowane nie w teatrze Cricot 2, lecz cykl Cricotage'y, w których występowali aktorzy spoza zespołu Kantora, często studenci<sup>29</sup>.

Autokreacja dotyczy także procederu nadawania jednolitego kształtu własnej twórczości. Działania te mają miejsce przede wszystkim w okresie *Lekcji mediolańskich*. Kantor stwarza siebie jako artystę dzieła totalnego. Każde poszczególne przedsięwzięcie jest realizowane według głównych idei całej twórczości i w nią wkomponowywane – tak przynajmniej dzieje się na płaszczyźnie teoretycznej. To dokładnie ujawnia się w *Lekcjach mediolańskich*, gdzie funkcja krytyczna miesza się z artystyczną. Widać, jak Kantorowskie przemyślenia związane ze sztuką korespondują z jego twórczością. Autointerpretacja doprowadza do tego, że cechy konstruktywizmu zostają przypisane przedsięwzięciom, które początkowo takiego charakteru nie miały (w trakcie mediolańskich wykładów Kantor mówiąc o postaci w teatrze konstruktywistycznym podaje przykłady z *Wielopola, Wielopola*).

Podążanie jednolitą ścieżką, wykreowaną przez samego siebie jest istotne właśnie w 1986 roku, kiedy Kantor wspomina o podsumowaniu, o *résumé*. Podsumowuje nie tylko wiek XX, sztukę współczesną, awangardę, lecz także, a może przede wszystkim swoją drogę twórczą. Konstruktywizm pomaga mu w naszkicowaniu tej linii. O wyznaczaniu sobie tej linii świadczą liczne autocytały wklejone w tekst *Lekcji mediolańskich* – cytaty z eseju *Miejsce teatralne, Manifestu Ambalaży, Małego manifestu*, przywołane są także fragmenty *Notatnika nocnego*. Taka ilość odwołań do swoich wcześniejszych pism świadczy o autointerpretacji, o wyznaczaniu sobie spójnej linii rozwoju własnej twórczości. Jest to istotne w przypadku późnego Kantora, który podsumowuje swoją drogę twórczą. Ma to znaczenie także dla projektu krytyki reprezentowanego przez artystę – tak spójna linia jest jednocześnie idąca pod prąd, krytyczna wobec dominujących nurtów sztuki współczesnej autorowi *Umarłej klasy*.

Krytycyzm Kantora jest o tyle interesujący, że – jak już wspomniałem – metodą jego uprawiania jest nie tylko sceptycyzm i negacja, ale również wyznaczanie odpowiedniej tradycji, tworzenie jej wartości i prze-

---

<sup>29</sup> Zob.: A. Halczak, *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*, „Didaskalia”, nr 40, grudzień 2000.

ciwstawianie się modnym dyskursom poprzez odwoływanie się do minionych trendów. Kantor „podważa” poprzez świadome konstruowanie kontr-dyskursu. „Jeżeli pozwoliłem sobie na interwencję, może za dużo, to z tego powodu, ażeby zademonstrować środki, jakich używał konstruktywizm. Konstruktywizm używał raczej środków szyderczych, szyderstwo, wyśmianie, tak, buffo. Ażeby dojść jednak do końca, w ostatecznej scenie, żeby był jakiś akcent katastrofalny, katastroficzny. To jest sens konstruktywizmu, tak jak ja go pojmuję. [...] Ja to nazywam konstruowaniem wzruszeń. To znaczy cały ten cyrk, cała ta sytuacja komiczna, widowiskowa, zabawowa musi się zamienić w poważną”<sup>30</sup>.

W tej wypowiedzi widać, jak bardzo Kantor kreował się na konstruktywistę – mieszał nawet pojęcia z akademickiej historii sztuki ze swoimi własnymi teoriami. Dzięki temu szkicował zmitologizowaną linię wyznaczającą rozwój sztuki europejskiej i polskiej (oprócz Andrzeja Pronaszki i Rosjan odwoływał się także do twórczości Katarzyny Kobro, Józefa Jaremy), w której jego własna kontynuacja konstruktywizmu miała ważne miejsce. Jednak celem tych zabiegów nie była jedynie auto-kreacja. Służyły one budowaniu dyskursu krytycznego wobec współczesnych Kantorowi tendencji artystycznych.

Ja wciąż myślę o teatrze i mnie się zdaje, że teatr jest teraz w takim momencie, kiedy my właściwie nie wiemy, co robić. W takich momentach jest bardzo ważne, żeby przypomnieć sobie stare lekcje. I mnie się zdaje, że lekcja konstruktywizmu jest dzisiaj bardzo potrzebna – pomimo, że ja z niej nie skorzystam. [Od czasu pewnej wystawy rzymskiej powiedziałem sobie, że więcej z konstruktywizmem nie chcę mieć nic wspólnego.] (...) W końcu nie jestem tylko praktykiem. Jestem trochę teoretykiem i czuję, że taka lekcja konstruktywizmu jest dzisiaj konieczna<sup>31</sup>.

Kantor powoływał się na idee tych dwóch kierunków i przyznawał się do nich jako artysta. Mówiąc o podsumowaniu, jakie napisał na zakończenie cyklu lekcji o konstruktywizmie, dochodzi do wniosków, że cała współczesna sztuka jest naznaczona konstruktywizmem.

[...] i dzisiaj napisałem takie *résumé* naszej pracy nad konstruktywizmem. Ale zauważyłem, pisząc to *résumé*, że właściwie zasady

<sup>30</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 7.

<sup>31</sup> Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.



konstruktywizmu obowiązują dalej, tak, i obowiązują również w tym spektaklu, surrealizm. To znaczy, to są pewne zasady typu moralnego, jeżeli chodzi o ducha awangardy<sup>32</sup>.

Kantor – i tu już jako artysta, a nie pedagog – pokazuje, że koncepcje nie są historyczne, że te poetyki mogą mieć znaczenie także dla współczesnej sztuki. Bardzo często poprawia studentów w imię prawidłowego konstruktywizmu, celowo wyjaskrawionego do celów perswazyjnych, dydaktycznych.

Jednak drugim, oprócz dydaktycznego, aspektem pracy w Mediolanie jest Kantorowska praktyka twórcza. Autor *Umarłej klasy* nie jest wykładowcą akademickim – od tej funkcji się często odżegnywał w czasie wykładów<sup>33</sup>. *Lekcje mediolańskie*, a także Cricotage zrobiony ze studentami świadczą o tym, że „przypominanie konstruktywizmu” służy Kantorowi jako grunt do wyprowadzenia kolejnego manifestu.

Opisywana przeze mnie sytuacja nie jest unikatowa. Po prostu, twórca przyznaje się do swoich inspiracji. Jednak Kantor robi to bardzo konsekwentnie i ma przy tym określony cel. Artysta był świadomy tego, że konstruktywizm jest dla niego rodzajem retorycznego autorytetu, przy pomocy którego jego rozważania teoretyczne nabędą większej siły perswazyjnej. Przypominanie konstruktywizmu traktuje jako przejaw swojej własnej awangardowości, jako misję objawiania „prawdziwych” ideałów twórczych. Wiedział jednocześnie, że stwarza swój konstruktywizm jako projekt krytyczny.

Obserwowałem na przykład koleje, jakie przechodziły wpływy konstruktywizmu. Przed wojną, w latach, kiedy studiowałem na Akademii, wychowałem się w admiracji dla konstruktywistów – rosyjskich, polskich, niemieckich. To był wówczas najwyższy ideał Awangardy. Później, w czasie wojny i po wojnie, ten ideał zbladł dla mnie, straciłem zaufanie do konstruktywizmu i odnalazłem swoje właściwe miejsce w nurcie sztuki informel, która przyjęła również nazwę ekspresjonizmu abstrakcyjnego, czy abstrakcji lirycznej. Sądziłem wtedy, że konstruktywizm już nigdy nie wróci. Ale po pewnym czasie zaczęto go znowu przywracać do życia. Cała sztuka tak zwana wizualna czy amerykański op-art – to było – „usztynianie” konstruktywizmu, który stał się po prostu akademicki. W tym okresie miałem do konstruktywizmu największe żale i preten-

<sup>32</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 17b.

<sup>33</sup> Zob.: tamże, płyta 1.

sje, czego wyrazem był okres happeningu. Natomiast dzisiaj, w dobie „powszechnej awangardy” i uniwersalnego postulatu „dzieła otwartego”, zacząłem znowu myśleć o konstruktywizmie. Uważam, że tkwią w nim prawdy, które mogą być pomocne na dzisiejszym etapie. I admiracja, którą miałem przed wojną dla tego kierunku – powróciła dzisiaj<sup>34</sup>.

Tadeusz Kantor podpira się konstruktywizmem i sobą jako konstruktywistą wykorzystując również swoją pozycję (w 1986 roku był już uznanym twórcą, autorem *Umartej klasy*, *Wielopola*, *Wielopola* oraz *Niech szczepną artyści*) i własną twórczą jako retoryczny autorytet. Artysta nieustannie eksploatuje swój bunt, swoje „korekty” i admirację dla konstruktywizmu, raz określając się jako bezpośredniego kontynuatora, innym razem jako odrzucającego te zasady.

Widać więc tu świadome operacje, które służą rozważaniom teoretycznym, jednak Kantor cały czas nie pozwala przyćmić swojej własnej twórczości. Widać to dokładnie kiedy przywołuje postać Marii Jaremy, którą określał jako abstrakcjonistkę, konstruktywistkę i komunistkę, „taką jak Meyerhold”<sup>35</sup>. Powie o niej, że była jego przyjaciółką i „kolaborantką”. W tekście *List do Marii Jaremy* znajduje się stwierdzenie odnoszące się do twórców konstruktywistycznych.

Proszę Cię  
pozdrów:  
Świętych Rewolucji:  
Malewicza, Tatlina, Popową, Meyerholda,  
i naszych błogosławionych:  
Kobro, Wicińskiego, Józefa, Helenę, JONASZA...

Jestem dumny i wzruszony, że szedłem z Tobą  
i z nimi.  
Dobry kawał drogi!<sup>36</sup>

<sup>34</sup> T. Kantor, *Trafić do światowego muzeum*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, dz. cyt., s. 453-454.

<sup>35</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 5.

<sup>36</sup> T. Kantor, *List do Marii Jaremy*, cyt. za: katalog do wystawy *Maria Jarema*, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Artystów Grupa Krakowska, grudzień 1988 – styczeń 1989, w krakowskich „Krzysztoforach”. Tekst ten w formie takiej, jaka jest w rękopisie, wydrukowany został jedynie w tym katalogu. Wszedł także jako kwestia aktorska do spektaklu *Dziś są moje urodziny*, jednak z pominięciem tego fragmentu – w takiej, niecałej formie został wydrukowany w programie do spek-

Kalka z języka francuskiego pokazuje, że Kantor odwoływał się do metaforyki wojennej. To kolejny sposób krytycyzmu autora *Wielopola, Wielopola*. Wyznaczanie sobie tradycji awangardowej i buntowniczej, po to, żeby swoją twórczość przedstawić jako opozycyjną, idącą pod prąd.

Są takie rzeczy, już coraz mniej i *Macchina dell'amore e della morte* była tego przykładem. A to jeszcze bardziej się wzmogło w ostatnim spektaklu. Na jednej z prób w Krakowie, bardzo inteligenta osoba, krytyk sztuki, historyk sztuki, pełen poczucia wolności, kontestator, nonkonformista, to zresztą była kobieta, powiedziała mi, to, co pan robi to jest bezwstydne, nie można na to patrzeć, pan jest zwyczajny ekshibicjonista. Byłem bardzo zadowolony z tego, odpowiedziałem: tak, nareszcie zrobiłem coś, co ma przeciwników<sup>37</sup>.

Widać dokładnie, jak Kantor wpisuje siebie w wyznaczoną, zinterpretowaną przez siebie postawę awangardową, jak stwarza swoją postać i wykorzystuje do tego twórców spod znaku konstruktywizmu. Jednocześnie widać, jak świadomie jest tu konstruowany dyskurs buntu. Autor *Wielopola, Wielopola* jednocześnie krytykuje, podważa obowiązujące normy i daje pozytywną odpowiedź w postaci kolejnych realizowanych dzieł sztuki i spektakli.

Kantor był świadomy swojej pozycji, a także miejsca, jakie wyznaczyła mu ówczesna krytyka. O, wielokrotnie przez niego wspomianej, „żółtej książeczce”<sup>38</sup> powie:

Ja ją przetłumaczyłem dosłownie całą. Nauczyłem się na pamięć i do dziś dnia znam wszystkie określenia Schlemmera i Moholy-Nagy'a. [...] Chciałbym przytoczyć Moholy-Nagya, bo to jest bardzo ważne. To jest kwintesencja tego teatru, który można na-

---

taklu. Na tej podstawie został przedrukowany w *Pismach* Tadeusza Kantora w opracowaniu Krzysztofa Pleśniarowicza. (T. Kantor, *Pisma*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, t. III, Kraków 2005.)

<sup>37</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 20. Materiał nagrany na tej płycie zarejestrowany jest najprawdopodobniej rok po wykładach w Scuola d'Arte Drammatica. Jest to prawdopodobnie spotkanie z publicznością po mediolańskiej premierze *Maszyny miłości i śmierci*. Pewne jest, że nagrany został po premierze w Kassel, która odbyła się w 1987 roku.

<sup>38</sup> Prawdopodobnie chodzi o książkę: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher, 1925.

zwać konstruktywistycznym, abstrakcyjnym, wizualnym (później korzystalali z tego nawet dadaści)<sup>39</sup>.

W tym przypadku chodziło o fonetykę słów, o brzmienie wyrażeń i rytm tekstu wygłaszanego na scenie przez aktorów. To pokazuje, jak precyzyjnie, do jakich szczegółów teatralnych schodzi przy omawianiu swojej relacji z konstruktywizmem.

Mówiąc o grze aktorskiej i relacji aktora do reszty spektaklu Kantor powie:

My dzisiaj nie będziemy się zajmować propagandą socjalną, natomiast będą nas interesowały walory artystyczne konstrukcji. I w przestrzeni konstruktywistycznej muszą zniknąć walory gry aktorskiej, które były w okresie naturalizmu, epoki Stanisławskiego. To samo, co w abstrakcji, musi zniknąć psychologizm, musi zniknąć sentymentalne wzruszenie, natomiast wszystko musi być przetransponowane, żeby nie używać terminu biomechaniki Meyerholda, bo ta sprawa dzisiaj też już jest passé. Ale ja bym to nazwał, że te wszystkie naturalistyczne walory, głównie psychologiczne, muszą być przetłumaczone na specjalny ruch. Ruch, który będzie miał te same zasady, co konstrukcja<sup>40</sup>.

Artysta miesza tu swoje idee, postulaty z własnych manifestów z walorami, które wyinterpretował z recepcji konstruktywizmu. Co więcej, po raz kolejny widać, jak jego krytycyzm nie realizuje się jedynie na płaszczyźnie pism i autokomentarzy, lecz jest silnie powiązany z działalnością artystyczną.

Wspomniane już wcześniej „korekty”, o których Kantor mówił wielokrotnie i bunt przeciwko konstruktywizmowi dotyczyły przede wszystkim kwestii realności. W myśl idei „inna jest prawda w życiu, inna jest w sztuce”<sup>41</sup> Kantor dopomina się o realność i autonomię dzieła sztuki. W Mediolanie powie: „Nie ma co udawać, tylko po prostu trzeba siedzieć na scenie. To jest pierwsza zasada konstruktywizmu”<sup>42</sup>. Tym samym krytycznie odnosi się do koncepcji dzieła otwartego. „Konstruktywizm – dla mnie – to jest pewien układ, który został skonstruowany sztucznie, gdzie

<sup>39</sup> Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

<sup>40</sup> Tamże, płyta 5.

<sup>41</sup> T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, dz. cyt., s. 81. Warto odnotować, że to zdanie pojawia się u Jewgienija Wachtangowa oraz Aleksandra Tairowa.

<sup>42</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 6.

nie ma się prawa do żadnej imitacji. To jest bardzo ważne, bo konstruktywizm – i to jest w pismach Malewicza, naszego Strzemińskiego i Mondriana – odrzuca wszelkie odwzorowanie rzeczywistości, wszelką reprodukcję. Powiedzmy to jeszcze bardziej wulgarnie – odrzuca wszelką imitację. Powstaje coś, co nie jest żadnym odbiciem świata zewnętrznego, co jest obok świata zewnętrznego, co zostało skonstruowane. I to jest konstruktywizm”<sup>43</sup>. Podkreślanie autonomii i zamknięcia dzieła sztuki Kantor wywodzi z konstruktywizmu. Jednocześnie stwarza definicję tego prądu, która jest zbieżna z jego własnymi koncepcjami artystycznymi. Stworzona przez niego definicja nie ma na celu objaśnienia terminu, lecz ma ewidentne funkcje perswazyjne. Służy właśnie krytycyzmowi – stworzeniu sobie silnej pozycji, z której możliwa jest skuteczna krytyka współczesnych artystów i nurtów sztuki. Po raz kolejny – tym razem łączy te idee z problemem autonomii dzieła – Kantor opowiada się za dziełem zamkniętym – przeciwko conceptualistom i podpierając się przy tym konstruktywizmem, a właściwie jego interpretacją.

Równie istotna jest kwestia teatru plastycznego i problemu, który Kantor określał jako „element wizualny w teatrze”. Malarz i reżyser zarazem nie zgadzał się nigdy na formułę „teatru plastycznego”.

Konstruktywizm nie naśladuje niczego. Nie imituje żadnej rzeczywistości istniejącej poza teatrem. Po prostu jest funkcjonalnym organizmem. On nie tylko służy. On jest organizmem, ponieważ dekoracja konstruktywistyczna jest aktorem. Jest organizmem, który gra, w który włączony jest aktor. [...] Bo konstruktywizm zrobił wielkie odkrycie, że dekoracja nie jest tłem, że nawet nie służy aktorowi, tylko gra razem z aktorem. To znaczy, że aktor musi wejść w te dekoracje, musi stać się ich częścią – to jest konstruktywizm<sup>44</sup>.

Przywołałem kolejną już definicję konstruktywizmu stworzoną przez Tadeusza Kantora. Widoczne jest tu, że artysta miał pełną świadomość tworzyw, w jakich operował. Element wizualny został przez niego zarezerwowany wyłącznie dla malarstwa. Nawet teatr pozbawił malarskości. To ważne, w kontekście teatru plastycznego, do którego zaliczano Kantora. W jednej ze swoich wypowiedzi krytykuje teatr plastyczny z punktu widzenia plastyka<sup>45</sup>. Kantor jawi się tu nie tyle jako obrońca czysto-

<sup>43</sup> Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Por.: T. Kantor, *Interwencje*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. III, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985 – 1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005,

ści gatunkowej, lecz apeluje o poszanowanie twórcy każdej z dziedzin artystycznych. W swojej twórczości artysta odwołuje się do odrębności każdej ze sztuk. Widać więc, że odcina się od interdyscyplinarności, od bycia zawieszonym pomiędzy różnymi dziedzinami i rodzajami sztuki. Rezygnuje z „mieszania” sztuk na rzecz tworzenia nowego dzieła, które przekracza klasyfikacje gatunkowe i rodzajowe. To kolejny przejaw krytyki współczesnej mu „łatwości” awangardy.

Kolejnym ważnym problemem teatru Kantora i jego koncepcji artystycznej jest oddziaływanie na widza.

W tym sensie aktor odróżniony od widza, a jeżeli coś jest odróżnione od widza, to jest dzieło sztuki. Jeżeli stoimy przed dziełem sztuki... to nie jest prawda, że my mamy kontakt ze sztuką, nie. Wpływ sztuki polega na tym, że, jeżeli ja stoję przed wspaniałym dziełem sztuki, to to jest coś tak obcego i niedostępnego. To jest najgorsze określenie, konsumowanie dzieła sztuki. To tylko nasza cywilizacja, cywilizacji konsumpcyjnej uznała dzieło sztuki za coś do skonsumowania. I my widzimy tych wizytujących muzea, te tłumy, które konsumują. No są różni konsumenci, konsumuje się głównie przez aparaty fotograficzne, w tym celu Japończycy. [...] to ja już wolę średniowiecze, w którym widz się modlił, to był jakiś sposób prawda<sup>46</sup>.

Z kolei w rozmowie z 1989 roku, nagranej dla węgierskiego programu „Studio”, opublikowanej przez Ninę Király Kantor powie:

Kiedy się zaczyna mówić o śmierci, jest się uniwersalnym. I może jeszcze jedna rzecz: kiedy zacząłem myśleć o Teatrze Śmierci, pojęcie śmierci w europejskiej kulturze teatralnej było szalenie niepopularne. Rok 1975 to był szczyt kultury konsumpcyjnej. To ona stanowiła radość życia. To była konsumpcja wszystkich dóbr przemysłowych. Mówić wtenczas o śmierci było nietaktem. A wiadomo, że po tamtej stronie tzw. kapitalizmu, jak również po stronie marksizmu mówienie o śmierci było wykluczone. Bez względu na to, że tylu ludzi ginęło. To było niemalże zakazane. Ja nadal uważam, że Teatr Śmierci musiał stać się uniwersalny. Był potężną awangardą. Kto przedtem mówił o śmierci? Beckett, tylko Beckett<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 20.

<sup>47</sup> T. Kantor, *Mówić wtenczas o śmierci było nietaktem. Sztuka jest bliska śmierci*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2005, (LIX) nr 1 (268), s. 86.

Kantor mówi, że w sztuce trzeba budować, konstruować, nawet destrukcja w sztuce musi być zbudowana. Swoj teatr nazywał konstruowaniem wzruszeń. Widz w jego teatrze miał ulegać „manipulacji” (termin Kantora), spektakl miał prowadzić publiczność i wywoływać u widzów określone emocje. Jednak autor miał świadomość tego, że aby uzyskać taki efekt należy je dokładnie zakomponować w strukturze dzieła. Pamięć, osobiste przeżycia tylko wtedy mają szansę zaistnieć i wywołać w widzu wrażenie, gdy będą one częścią zamkniętej i precyzyjnie skonstruowanej struktury zamkniętego dzieła sztuki.

W *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* oba omawiane kierunki awangardowe są tu jedynie intertekstami, z których się czerpie, cytuje. Oznaczałoby to, że spektakl jest samoistnym dziełem sztuki, które może być rozpatrywane w oderwaniu od jego dydaktycznych, perswazyjnych funkcji. W tym kontekście ważna oczywiście będzie kategoria cricotageu i autorstwo Tadeusza Kantora, który mówił, że:

[...] kawałek spektaklu jakiś zrobimy, niezależnego od tego wszystkiego, co sobie tu powiemy. To wszystko, czego my będziemy się tu uczyć, to jest tylko po to, ażeby w momencie kreacji mieć świadomość. Że coś było i my o tym wiemy i się na to nie zgadzamy. Że, powiedzmy, była abstrakcja, wiemy, co to jest abstrakcja, ale jej nie stosujemy<sup>48</sup>.

Kantorowskie zastrzeżenie jest formą ubezpieczenia się. Wiedząc, że spektakl końcowy będzie w „manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej” uczy studentów, jak umiejętnie odrzucić wiedzę, dyskurs teoretyczny i mimo to stworzyć dzieło sztuki. To rozgraniczenie jest mu potrzebne, aby pokazać własny sposób krytycyzmu – negatywny, atakujący, w porządku teoretycznym, a jednocześnie pozytywny – zobrazowany w dziele sztuki scenicznej.

Na czym więc polega Kantorowski krytycyzm? Określając siebie jako artystę awangardowego, musiał najpierw wyznaczyć sobie przeciwnika, opozycję. Były nią dla autora *Wielopola*, *Wielopola* neoawangardowe nurty w sztuce. Dawał jednocześnie odpowiedź pozytywną – w postaci rozważań teoretycznych, w których podpierał się autorytetem konstruktywizmu a własną twórczość wpisywał w ten nurt. Jednocześnie przypominał, że jego dzieło jest realizacją tych idei w praktyce.

---

<sup>48</sup> Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 4.

**ABSTRACT****Making Discourse Based on Negation - in Tadeusz Kantor's Writings**

Tadeusz Kantor's texts are great example of critical way of thinking. The artist said about himself as a heretic and rebel. His criticism way Kantor showed especially in *The Milano Lessons*.

On the one hand, Kantor was against post-modern ideas of art. (especially conceptual art and open work of art). On the another hand he created his own positive conception. In 1986 he reminded constructivism and created himself as a constructivist. In Kantor's writings it is apparent - his revolt was against "official vanguard" (as he called this phenomenon) which took place in the second half of XX-th century. He had opponent and he also had an ally. Kantor created his own authorities and set himself as a successor of constructivism.

Kantor's criticism is interesting, because he was using not only negation, but he was building tradition and authorities. His rebellion was focused on reminding tradition. He called himself as a constructivist and that's why he was heretic and rebel. Kantor's criticism was build in the positive way - by creation another, opposite discourse.

Anyway, he did it in his texts. This was opposite to the contemporary of him conception of art, which joined theory and work of art. In Kantor's work there was strong and clear border. It is also important for us today - we can only read his texts and it is apparent that Kantor criticized not only artistic ideas but also wider - he thought about contemporary and future culture.



PAWEŁ KUCIŃSKI

Warszawa

## KRYTYCYZM RODZAJOWY JAKO WARIANT WALKI IDEOLOGICZNEJ NA PRZYKŁADZIE POLSKIEJ POEZJI RADYKAŁNEJ PRAWICY

### I

W maju 1945 roku żołnierze francuscy zdobyli Berchtesgaden. Berghof, główna kwatera przywódcy III Rzeszy, został trafiony pociskami, stanął w płomieniach. Ocalały tylko piwnice system schronów i korytarzy, jak podają świadkowie, pełne ogromnych beczek francuskiego szampana i innych dóbr luksusowych. Niedaleko Berchtesgaden ocalało jednak coś jeszcze. W kopalni soli żołnierze amerykańscy odnaleźli prywatną bibliotekę Adolfa Hitlera. Jednym z pierwszych autorów, próbujących opisać, jakie lektury wpłynęły na umysł tyrana, był Andrus Miskolc. Autor książki *Hitler's Library* skupia się jednak również na tym, czego i z jakich powodów Hitler nie czytał, co nie jest dostatecznie reprezentowane w prywatnym księgozbiore. Oto w bibliotece Hitlera praktycznie nie ma poezji.

Dlaczego? Właśnie to - znacznie uogólnione, bo dotyczące już nie Hitlera i jego prywatnej biblioteki, a prawicowych ideologii polskich i ich stosunku do liryki i epiki, stawiam w niniejszym wystąpieniu. Odpowiedź, mam nadzieję, pozwoli na choćby częściową eksplikację fenomenu: ideologicznego krytycyzmu rodzajowego i gatunkowego, który rozumiem jako jeszcze jedną taktykę totalitarnej perswazji i manipulacji politycznej. Uproszczone pytania cząstkowe brzmiałyby tu następująco: Czy istnieje swoista genologia totalitaryzmu, czy istnieje jakaś hierarchia gatunkowa, w której ideologia radykalna wyrażają się najpełniej? Czy krytycyzm ideologów wobec rodzajów i gatunków, to swoisty totalitarny rodzaj i gatunek krytycyzmu, który, oprócz poddawania w wątpliwość i czysto estetyczno-retorycznej kontestacji, niesie ze sobą jakąś - złowrogą - totalną wizję świata?

## II

Radykalna ideologia polskiego nacjonalizmu miała swój wariant poetycki. Poeci narodowcy przejęli retoryczną, solidarnościową, światoburczą, twórczą koncepcję poezji po romantykach. Od nich zaczerpnęli również model dyskusji o poezji, wariant bardziej emocjonalny niż XVIII wieczne traktaty poetyckie i zdecydowanie bardziej emocjonalny niż XIX wieczne pozytywistyczne dyskusje krytyczne dotyczące roli i funkcji liryki i epiki. Poza tym właśnie metatekstualność mogła oddać większe usługi ideologicznej propagandzie niż wszelkie dyskusje prowadzone na łamach ideologicznej prasy przez profesjonalistów, choć i takie polemiki – jak zobaczymy – zdarzały się na łamach radykalnej narodowej prasy. W wielu wierszach obok oczywistych propagandowych zawołań, rymowanych eksklamacji przywiązania do Wielkiej Polski bez Żydów, pełnej ataków na, według nich, bierne i dekadeckie społeczeństwo polskie, pojawiają się refleksje autotematyczne. Ale poezja o poezji, nie służy przecież instrukcjom estetycznym. Bo też nie chodzi o estetyczny program, w którym taka metapoetyka były uzasadniona. Jediną najważniejszą wykładnią programu estetycznego jest tu ideologia, jej dążenia, cele, założenia i sugestie. Poezja dysponuje możliwościami ich uogólnienia, tylko po to właściwie jest potrzebna – by opisać i w łatwiejszej formie zaprezentować zasadnicze składniki polskiego radykalnego nacjonalizmu oraz jego wyobrażonej formy. Wzmocnić propagandową siłę ekspresji.

Prowadzona przez radykalnych narodowców krytyka indywidualizmu lirycznego w którym dostrzegali cechy systemu demoliberalnego, a z drugiej strony epika, nie tylko aprobowana jako wzór przyszłej sztuki narodowej, ale też służąca do estetycznych i ideowych uzasadnień rodzącego się totalitaryzmu – dotykały ideologicznej makrostruktury nacjonalizmu polskiego. Liryka i epika były pewnym uogólnieniem, pojęciami często tematyzowanymi, niekoniecznie zgodnie z ich teoretycznym środowiskiem, choć mającymi wiele wspólnego z krytyką formy jako sposobem uprawomocnienia ideologicznej treści. Słowami-kluczami, służącymi do porównań i merytorycznego konfliktowania. Reprezentowały na poziomie nie tyle nawet politycznej poezji nacjonalistycznej, ile dyskursu quasi-naukowego, starcie dwóch żywiołów: demokracji i totalitaryzmu. Istnieje zatem jakaś przedziwna narodowo-radykalna poetyka genealogii, krytyka stylów i rodzajów, poetyk i gatunków, aksjologizowana zgodnie z wykładnią ideologiczną, wokół osi realnie toczzonego politycznego sporu.

Toteż główny impet uderzenia kieruje się na „demokratyczną”, liberalną koncepcję sztuki, która jest przez kogoś tworzona i ma, wedle młodych nacjonalistów, swoich przedstawicieli: „[...]nie mamy wielkiej sztuki narodowej dlatego – twierdzi Stanisław Piasecki – że systematycz-

nie niszczy się charaktery i deprawuje artystów teoryjkami, że «wszystko im wolno», że nie ma na to odporu opinii publicznej, że galareto-wate typki już bez fontaziów i peleryn, ale za to także bez skrupułów moralnych, nadają naszemu życiu literackiemu ton; że w tej atmosferze ędznej i dusznej, w atmosferze zawiesi i służalczych ukłonów, nieodpowiedzialności i braku pokrycia w życiu głoszonych w twórczości hasła – zatraciła się i zatracić musiała możliwość – usłyszenia ojczyzny”<sup>1</sup>. Reprezentantem poezji liberalnej nieprzypadkowo jest Julian Tuwim, który dla nacjonalistów stał się „personifikacją prądu, zalewającego piśmiennictwo polskie z taką nonszalancją, na jaką nie pozwalają władze policyjno-administracyjne przy zaśmiecaniu ulicy”<sup>2</sup>. Uderzenie w poezję skamandrycką, a w autora *Czyhania na Boga* osobiście – to taktyka pożądana i przemyślana, świadcząca o wadze problemu, który nacjonalista chce wydobyc. „Piętnując objawy rozkładu i degeneracji, uderzamy z reguły w pozycje najsłabsze, w grafomanów, w niewydarzonych debiutantów od siedmiu boleści. A ja chcę się tuzom narazić i wieść z nimi spór o nowe wידzenie poezji”<sup>3</sup> – pisał Łaszowski, a nieco wcześniej streszczał tę konieczność zmiany nie tylko postawy polemicznej, ale i obiektu polemiki. Przesuwał akcenty sporu: „Atakuję najlepszych, by uniknąć rozpowszechnionego błędu”<sup>4</sup>. „Za mało – przekonywał Jerzy Pietrkiewicz – zdajemy sobie sprawę ze szkód, jakie typ liryki Tuwimowskiej wyrządził całej poezji współczesnej. Bo ten typ przeniknął, mimo woli twórców, do awangardy, tu pogmatwał nowatorstwo z tradycjonalizmem, dorzucił do zrekonstruowanego wiersza chandrę, weltszmerce i dwuznaczniki patosu”<sup>5</sup> Być może chodziło nacjonalistom o takie jak poniżej, wedle nich – sprzeczne emocje:

A wtedy wicher! Wtedy – szal!  
Mus i tyrański rozkaz chwili  
A potem spokój...  
Skoń się chyli  
I jeno łkałbyś cicho łkał<sup>6</sup>

(Tuwim, *Jak wiersz powstaje*)

<sup>1</sup> S. Piasecki, *Sztuka i charakter*, „Prosto z mostu” (dalej stosuję skrót „Pzm”) 1938, nr 55-56, s.

<sup>2</sup> W. Wolert, „Dentysta na Olimpie, czyli: za pozwoleniem, proszę ja pana!”, „Pzm” 1938, nr 15, s. 2.

<sup>3</sup> A. Łaszowski, *Poezja spacerowiczów. Dlaczego publiczność nie czyta wierszy?*, „Kronika Polski i Świata” (dalej stosuję skrót „KPiŚ”) 1938, nr 18, s. 9.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> J. Pietrkiewicz, *Niech żyje liryka imperialistyczna!*, „KPiŚ” 1938, nr 19, s. 7.

Nie organizuje ich żadna spójna idea, a wyłącznie asocjacja wrażeń. Natłok i zauważalna chaotyczność – mówią o zagubieniu podmiotu, kakofonii, którą „prawdziwy Polak”, postrzega przecież jako barokowość, estetyczny kolaż: „Literaci, plastycy, muzycy, żyjący w państwach liberalnych szukają potwornych sytuacji, pławią się w bezsensownych zestawieniach barw czy dźwięków, gloryfikują, bo muszą gloryfikować bezład”<sup>7</sup>. „Sztuka nie jest bynajmniej [...] próżniaczym wyczekiwaniem na kretyńskie nastroje”<sup>8</sup>. Poeci liryczni, „nie reprezentując [...] zdecydowanych wartości, nie drażnią, nie jątrzą, nie pobudzają do chwytania za pióro i walczenia”<sup>9</sup>, a ich wiersze zdają sprawę albo z nieprzystosowania do rzeczywistości, z braku umiejętności samych poetów, albo też – jak w wypadku nacjonalistycznej krytyki „poezji marki” – są efektem wyrachowanej, umyślnej, rozbijającej intelekt i narodowe uczucia, zabawy z poety z czytelnikiem. Należą, jako objawy kryzysu kultury, do zdiagnozowanej przez Piaseckiego i innych „jednostki chorobowej”. Są jednym z symptomów „zadyszki lirycznej”, jak chce Pietrkiewicz, „dychawiczności treściowej”<sup>10</sup> – „zaniku szerszego oddechu [...]”<sup>11</sup>, są kulturalną astmą, która wskazuje na chorobę. „Jeżeli istotnie tak jest, to niechże te świerzbujące rozlewności omdleń lirycznych diabli wezmą co rychlej i daj Panie Boże tym wszystkim rodzicielom artystycznej anemii siedem plag egipskich, by wytracić to całe śmieszne pokolenie buduarowych cicisbeów, którzy mają czelność kołatania się jeszcze po świecie”<sup>12</sup> – pisał Jan Nepomucen Miller. Podobnie nacjonaści. Oni też nie zamierzają leczyć. Sytuacja polskiej kultury, która, jak uważają, wcale polska nie jest, albo „[...]wymaga już... zabiegu chirurgicznego”<sup>13</sup>, albo nie mniej brutalnej „terapii wstrząsowej”:

Poeci cisi, bądźcie dzicy,  
zatknijcie patos w gardle ulicy –

<sup>6</sup> Wiersze Tuwima cytuję za: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, T. 1., Warszawa 1953. W nawiasie – nazwisko i tytuł wiersza.

<sup>7</sup> J. Z. Czerwiński, *Sztuka na tle przemian nowych czasów*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 2, s. 3.

<sup>8</sup> J. N. Miller, *Na gruzach Grenady*, Warszawa 1933, s. 97.

<sup>9</sup> J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie*, „Pzm” 1935, nr 7, s. 2.

<sup>10</sup> Por. J. Pietrkiewicz, *Wierszotwórstwo młodzieńcze*, „Pzm” 1935, nr 45, s. 5.

<sup>11</sup> S. Piasecki, *Poezja marki: Staff*, [w:] tegoż, *Prosto z mostu. Wybór publicystyki literackiej*, wyb. i oprac. M. Urbanowski, Kraków 2003,

<sup>12</sup> J. N. Miller, *Na gruzach Grenady*, Warszawa 1933, s. 97.

<sup>13</sup> [Anonim], *O organizację literatury*, „Akademik Polski”, 1927 nr 5, s. 6.

I po tych chandrach,  
po skamandrach -  
Na przełaj!

Już rewolucja się zaczęła -  
biało-czerwona, biało-czerwona!  
Ach liście ciszy wiszą w dzwonach,  
opadną na was dźwiękiem kul!<sup>14</sup>

Dlatego liryczny, sztuczny „przymus” Tuwima i „moc” z wiersza *Do poezji polskiej* to wobec skonfliktowanego układu ideologicznego sprzeczne emocje:

Tylko jeszcze myśli się mienia,  
wysadzając razem z sercem moc<sup>15</sup>

Liryczna, Tuwimowska dykcja, jest niezorganizowana, - kapituluje przed, wprowadzonym przez „spokój” liryzmem, uspokaja, rozczula i terroryzuje moc twórczego entuzjazmu. „Słowo” zamienia się w łkanie, gdy po twórczym niesprecyzowanym co do swego celu „szale”, biernym poddaniu się „wichrowi” natchnienia, następuje uspokojenie, a podmiot liryczny znów rozważać zaczyna swoją - egoistyczną - duszę. Poeta liryczny - twierdzi Pietrkiewicz - „[...] wyraża swoje stany psychiczne przez pewien zespół zjawisk zewnętrznych. Zespół ten jest zawsze ograniczony”<sup>16</sup>, co z kolei wyraża się konwencjonalnością. „Ponieważ wiersz liryczny jest najczęściej miniaturą, przy zestawieniu takich utworów [można obserwować - P. K.] szereg powtórzeń, podobieństw. Liryk staje się wreszcie niewolnikiem swoich wizji. Słownik jego zacieśnia się do kilku głównych elementów, a czytelnik zdany jest na śmiertelną nudę”<sup>17</sup>. Prześmiewczo naśladuje ją nacjonalista:

Prędko zamknijcie oczy zmęczonym godzinom,  
ręce stęsknione zmieńcie w lekki blednący dym,  
chcę z tego dymu ulecieć liściem ciszy i ptakiem smutku -  
umrzeć na krótko.

(Pietrkiewicz, *Śmierć-życie*)

<sup>14</sup> J. Pietrkiewicz, *Cisza zachodzi*, „Pzm” 1937, nr 57-58, s. 2.

<sup>15</sup> Tenże, *Do poezji polskiej*. [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1938. Wiersze pochodzące z tego tomiku oznaczam w nawiasie, bezpośrednio po cytacie, podając nazwisko autora i tytuł wiersza.

<sup>16</sup> Tenże, *Autentyzm i epika*, „Pzm” 1936, nr 4, s. 5.

<sup>17</sup> Tamże.

Pozbawiona ironii, wzięta na serio nuda, ekwiwalent spleenu, młodopolskiej koncepcji sztuki dla sztuki, staje się dla nacjonalistów usterką, mankamentem, przeżytkiem. Jeśli miarą nacjonalistycznego światopoglądu jest wiara w ideę narodu, gotowość śmierci w imię tej idei pod warunkiem pokonania wymyślonego specjalnie na takie polityczno-radykalne okazje wroga, to śmierć wyłącznie estetyczna, poetycka wymowa śmierci nie-przeżytej naprawdę aksjologizowana jest jednoznacznie. Demokratyczną liryką rządzą poczucie strachu i nieśmiałość. Psychologiczny profil wroga, demokratycznego poety, znajduje odzwierciedlenie w tych samych, wracających raz po raz poetyzmach, słowach ogranych, ale nie mających sensu, bezpośredniego przełożenia na realną rzeczywistość sporu ideologicznego, starcia dwóch żywiołów:

Autor - pisał o jakimś poecie drugorzędym Tadeusz Dworak - jest zbyt nieśmiały, zbyt łatwe stawia sobie zadania. Wynika to m. in. z [...] braku wiary we własne uzdolnienia. [...] Poeta często używa wyrazów tysiącrotnie ogranych, zawierających gotową tradycję estetyczną. Poeta liczy na to gotowe piękno, ale widocznie, nie będąc krytykiem, nie czuje, że te rekwizyty są mocno wyświechtane i od dawna nie robią już dobrego wrażenia. Za gęsto siedzą w barszczu poety: „srebrzysty”, „srebrny”, „samotność”<sup>18</sup>.

Dlatego poeci narodowi „denuncjują” liryzm - taki czy inny - każdy, i oskarżają tę konwencję. Stawiają zarzut niespełnienia powinności względem narodu. Z krytyki zaś rodzi się obowiązek i konieczność słowa, które wprost, bezdyskusyjnie i bezpardonowo zaatakuje „liryczną mgiełkę” współczesnej kultury. Właściwie dla narodowców nie liczyła się emocjonalność podmiotu, to czy obnażał się przed czytelnikiem jako liryk, głos „wewnętrznego” „ja”. Bo w wierszu *Rachunku sumienia* Pietrkiewicz widział, jak „Za oknem wiatr wyostrzył niebo”. Wiedział też, że ten wiatr „Zetnie głowę,/ jeśli będę z wierszami chciał uciec za chmury” (Pietrkiewicz, *Rachunek sumienia*).

„Lirykę” i liryczność w warsztacie autotematycznym Pietrkiewicza wiele łączy z - zaczerpniętą z krytycznego instrumentarium, aksjologizującą wiersz, „poetycznością”, sądem, poza którym nie istnieją już żadne możliwości obrony poety przed imputowaną mu grafomanią, konwencjonalną sztampą. Poeta narodowy okazuje się wytrwałym i bardzo szczegółowym tropicielem „poetycznej” obłudy słów, nie ma też skrupułów, by ją ujawnić z całą bezwzględnością. Albowiem, jak pisali nacjonaści:

<sup>18</sup> T. Dworak, *Wiersze, wierszyki, wierszydła*, „Pzm” 1939, nr 12, s. 7.

Nic nie jest bardziej nienawistnym dla przedstawiciela naszych czasów niż sentymentalizm, niż grzebanie się w swoich przeżyciach w oczach całego świata. Dlaczego? Bo szanujemy prawdziwe uczucie zbyt, aby o nim mówić. Głód uczucia wyraża się nie raz także przez zaprzeczenie jego możliwości, stąd pozorny cynizm wielu naszych współczesnych, który w szczerej rozmowie, sam na sam, z kimś nieuprzedzonym swą maskę odrzuca, najniepodziwaniem ukazując – gorzką, odważną samotność<sup>19</sup>.

Poezja narodowa, ukazując konieczność zaangażowania, a więc w końcu przeciwstawia się nie tylko emocjom niezrozumiałym, estetycznym lirycznym podnieciom, ale też postawie, którą liryzm, jako konwencja, zdawał się – wedle narodowców – szczególnie promować – samotności wyobcowanego, wycofanego podmiotu. Nacjonałisci z lirycznej samotności tworzą anti-wartość. W wierszu *Do sztuki* właśnie ona buduje anachroniczność „starego sposobu”:

Szepczesz bezgłośnie wyblakły poemat,  
echo tej pieśni, co się już skończyła.  
Przebóg! – czyż świata i ludzi już nie ma  
że jesteś sama, żeś w obłok się skryła?<sup>20</sup>

(Dobrzyński, *Do sztuki*, CZP.)

Poeta liryczny jest egoistą, a, jak uważają nacjonałisci, „dla nas to wszystko przyjemne nie jest. Nasza kultura nie znosi tych rzeczy, bo ich nie rozumie, bo są jej obce”<sup>21</sup> – ideologicznie i estetycznie – można dodać. „W ogóle spowiedź, zwierzenia drugiego człowieka są zawsze krępujące, ostentacyjne zaś obnażanie się duchowe, jest równie niesmaczne, jak ostentacyjne obnażanie się cielesne, szczególnie, jeśli nie ma nic do pokazania”<sup>22</sup>. Liryczny egoizm to jedna z postaw ustanawiających estetyczną i etyczną przepaść, która – jak problem uogólniał Andrzejewski – „najsilniej zaznaczyła się pomiędzy młodymi a pokoleniem Skamandrytów”<sup>23</sup>. Zdaniem autora Ładu serca: „jej istota leży w tym, jakie najistotniejsze

<sup>19</sup> H. Radziukinas, *Mit współczesnego człowieka*, „Pzm” 1937, nr 23, s. 5.

<sup>20</sup> K. Dobrzyński, *Do sztuki*, [w:] tegoż, *Czarna Poezja*, Poznań 1936 w dalszej części artykułu, po cytatach w nawiasie po nazwisku i tytule wiersza stosuję skrót: CZP.).

<sup>21</sup> Mikułowski, *Zwierzenia megalomana*, „Pzm” 1935, nr 5, s. 9.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> J. Andrzejewski, dz. cyt.

wartości reprezentuje jedna strona i druga”<sup>24</sup>. I Pietrkiewicz, i Andrzejewski, uważają – każdy na swój sposób – że tymi najcenniejszymi, które dzielą obydwaj „pokolenia estetyczne”, jest właśnie różnie rozumiana „intymność”. Permanentna „samotność” sztuki u Dobrzyńskiego – jest więc oskarżeniem, a „Twierdzenia [...], że niezależność twórcy od prawd bezwzględnych [...], że oryginalność, niezrozumiałość i osamotnienie twórcy – dowodzi [jego] wartości – oto liczne z przesądów, z którymi Ruch Młodych toczy walkę”<sup>25</sup>. Jeśli „Wszelka intymność polega na obustronnym ofiarowywaniu i otrzymywaniu”. to „w sztuce i w literaturze to prawo wymiany wartości obowiązuje w równym stopniu, jak i w każdej dziedzinie życia. Biorąc, trzeba dawać. Tylko w tym wypadku stosunek nabiera znamion uczciwości i wielkości”<sup>26</sup>.

„Liryka” u narodowców podważa „obiektywizującą”, potencjalną właściwość każdego narodowego słowa poetyckiego, odcina, amputuje wiązania, które spajają „polski wiersz” z polską rzeczywistością, uważając, by był on zwrócony ku światu poza tekstem, ku narodowi, którego uczucia, koniec końców, ma opisać poeta. „Poezja polska” sprawiać ma wrażenie zależności permanentnej od narodu, ma być świadomą misją opowiedzenia go narodu fikcją, która oparta będzie na własnej prawdzie, stymulowanej przez obiektywnie, poza tekstem istniejący naród. Permanentna obecność narodu to zatem nie:

Chwilna, zwiewna przelotność  
 Nikłe smętne wędnienie,  
 Cicha, cicha samotność  
 Cienie, cienie i cienie.

(Tuwim, *Liryka*)

ale relacja zgoła inna, można rzec: epicka, wracająca we wspomnieniach domu rodzinnego i wiejskiego krajobrazu. Jest to samotność „szeroka”, ale i wysoka, heroiczna, jeśli można ją ofiarować:

Moją trzypiętrową samotność,  
 dzieciństwo zatrzaśnięte wiekami dwóch trumien

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> W. Sznarbachowski, *Wprowadzenie do problemu twórczości*, „Ruch Młodych” 1938, nr 1, s. 29. Ruch Młodych to nie tylko tytuł głównego, ideotwórczego organu prasowego ONR-„Falangi”. To także nazwa całego ruchu młodego pokolenia, wymiennie funkcjonująca z innymi, jak „nacjonalizm”, czy „Ruch Narodowo-Radykalny (RNR)”. Dlatego powyżej – brak cudzysłówów.

<sup>26</sup> J. Andrzejewski, dz. cyt.



dnie zeszłoroczne, gdy głód wrzynał się w gardło jak rzemień -  
- wyśpiewane tak pięknie jak umiem  
przyjmij, Ojczyzno, ode mnie!

(Pietrkiewicz, *O Sobie*)

Skupiona na wizji, nie pomija zwykłych rzeczy, nie jest zwiewna, raczej wyraża trwanie, a do wiersza wprowadza bohaterską wieczność. Nacjonalista, stając z nią oko w oko, rezygnuje z siebie i obiecuje oddanie wielkiej idei. Jeśli jednak permanentny egotyzm poety lirycznego i starej poezji, dla której „nie ma już ludzi”, nie ulega dla poety narodowego wątpliwości, to przecież nie zapomina on o swoim powołaniu. W tym kontekście nawet romantyczny cytat może znaleźć się w ogniu krytyki:

„Samotność - cóż po ludziach...”  
pieśń sprzed stulecia się budzi,  
poezja zmierzchu.

(Pietrkiewicz, *Niepokój*)

Wprowadza bowiem ten „cudzysłowowy” dystans potrzebny do estetyczno-ideowej oceny. Bo skoro uderza „poezja zmierzchu”, a jej przykładem ma być Mickiewiczowskie otwarcie *Improwizacji*, to cudzysłów musi dzielić postawy poetów, by odróżnić je od - częściowo przez narodowców akceptowanych - postaw ideologicznych romantyków. Współczesny poeta narodowy akcentuje swą osobność, bo wobec wielkiej poezji, najbardziej znanej Mickiewiczowskiej frazy, oprócz tej, która otwiera *Inwokację*, trzeba znaleźć swoje miejsce, udowodnić, że „poezja zmierzchu” to romantyzm lirycznego fałszu, powtarzanego przez wielu, właśnie w cudzysłowach i, jak na samotność poety, wskazać na samotność wyrwanych z kontekstu słów, wracających w jakimś nieadekwatnym do szczerości nostalgii, przypomnieniu, właśnie jako „defekt”: bo gdy trzeba zmierzyć się z samotnością i stawić jej czoła, poeta powołuje się na innego poetę, powtarza i to dosłownie, a nawet - właśnie w cudzysłowie. Jest w tym geście jakaś niestosowność, z której podmiot zaraz zda relację. Mogłoby się zdawać, że już sam cytat wskazuje na taką postawę samotnego „ja”, które przeciwstawia się „książkowemu życiu” i chce przywrócić właściwą normę swojej jedynie egzystencji. Ale to tylko pozor. Przede wszystkim osamotnienie to autentyczne przerażenie przed utratą publiczności, przed byciem samotnym, które nie wynika już z konwencji, ale - jest prawdziwe i tragiczne, jeśli absorbuje powolną dynamikę „zmierzchu”, a więc nieheroicznego, nieideowego końca dawnych

pragnień. Dziś są one tylko gruzami tamtych utopii, pozostałością potężnych niegdyś chcień:

Przede mną coraz czerwiejszy, coraz silniejszy zachód,  
 horyzont pokłonił się smutkom.  
 Których mój gest patetyczny uzbierał, krzepił na krótko - odeszli  
 (Pietrkiewicz, *Niepokój*)

„Trzeba umieć odróżniać samotność od osamotnienia”<sup>27</sup> – postulował Pomirowski inny, oryginalny sposób lektury „heroicznej samotności” romantycznych bohaterów i zarazem nową zasadę współczesnej sztuki, tę, którą radykalnie wypełniali nacjonaści. Dla nich i dla autora *Nowego Realizmu*, mimo ideologicznych różnic, samotność była „[...] samoochronną formą skupienia w walce o świat, [...] koniecznym dystansem między rzutem i celem, momentem cofnięcia dla celniejszego doskoku i pełniejszego uścisku życia”<sup>28</sup>.

[...] Jak pastuch wiersz smagam batem.  
 Ja tylko po to tęsknoty rozmieniam na lśniące łzy  
 Żeby móc nimi okuć jak gwoźdźmi me słabe sny  
 I na tych snach w patos wzlatać.  
 (Pietrkiewicz, *Wiersz romantyczny*)

- przyznawał Pietrkiewicz w Wierszu romantycznym, podczas gdy właśnie osamotnienie - stawało się nonsensowną, wręcz groteskową relacją poety z własnej rezygnacji. Spowiedzią z zaniechania zdobywczej postawy do rzeczywistości. Objawem kapitulacji przed światem, w którym słowa nie mogą dalej sprawować „rządu dusz”, przekształcać i zmieniać. Stają się powtarzalne, tyle że nikt ich nie rozumie, są autodestrukcyjne jak niknące w nicość ich własne echo, okazują się też mało „przestrzenne”, zbyt słabe „by pokonać” dystans epicki, który dzieli poetę od jego czytelników, jego samego od własnych czynów, które mógłby przedsięwziąć gdyby nie liryczne osamotnienie:

Pieśń w echach piękno odciska.  
 Czemu nie w ludziach?  
 Poeto,

<sup>27</sup> L. Pomirowski, *Doktryna a twórczość*, Warszawa 1928, s. 50

<sup>28</sup> Tamże, s. 51.

o, żeby twoje łąki, pola, rżyska,  
mogły oczy czyjeś obudzić!

(Pietrkiewicz, *Wiersz smutny*)

Tracą moc oddziaływania, gdy ujawnia się ich destrukcyjny wpływ na „czującą”, emocjonalną osobowość:

Cóż pozostało? Tylko z porankiem się rumienić  
I w wierszach grzebać.

(Pietrkiewicz, *Wiersz romantyczny*)

Obawa utraty publiczności, albo utraty posłuchu, wobec której gesty i zakłęcia liryczne nie mają najmniejszego sensu – sprawia, że nacjonałiści tak często obiektywizują proces twórczy. Nie można pozwolić, żeby banalna rzeczywistość przytłoczyła twórcę, wygrała w starciu z wizją, w walce toczonej przecież o przekształcenie i panowanie, o zmianę – wedle pewnych (ideowych) zasad. Samotność w liryce, tylko w słowach, dla słów, a nie dla – narodu – to kres wyobraźni i twórczości. Kres twórczości to z kolei pretekst do usunięcia jednostek i całych grup, rzekomo zagrażających nacjonalistycznemu ideałowi – Wielkiej Polsce. Nie tylko jej zresztą. Także językowi opisu tego ideału – czyli, mającego tu nie tyle charakter synonimu demokratycznej liryki, ale przeciwnie ideologicznej/nacjonalistycznej antytezy tego pojęcia – (polskiej, prawdziwej, autentycznej, narodowo-radykalnej) poezji: „w okresie rewolucji poezja jest dziś jak manifestujący sztandar – poezja tych, którzy rozumieją życie, mają otwarte oczy, którzy potrafią żyć tylko walką, a nie tylko jałowym spiętrzeniem formy i parszywą kawiarnią”<sup>29</sup>.

Mamy tu do czynienia z selekcją poetów, poetyk, wierszy i czytelników, która jest też selekcją ideologiczną. Dowodzi to także i tego, że wiersze metatekstowe, które ustalają role, wyznaczają „próg efektywnej aktywności czytelnika”, poza którym jest on obcy i „nie nasz”, także wykorzystują ten mechanizm. Ich poetyka pozwala na najniższym poziomie formalnym, oczyścić retoryczną trybunę z elementów niepożądanych i łatwiejszym uczynić rozpoznanie swój-obcy, tak, by ci, którzy nie odnajdą swojego miejsca, jakie im – odbiorcom – wyznaczył poeta-ideolog, mogli „sami” odejść, usunąć się spod oddziaływania „polskiego słowa”, lub za jego pomocą zostać usunięci:

<sup>29</sup> M. Wiśniewicz, *List do poety*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 4-5, s. 65.

Gdzie spojrzysz żyd na żydzie i żydem pogania. Pchają się judasze do prasy, i do teatru, i do sztuki wszelakiej, i - na wyprzódki - do literatury naszej nadobnej. Bezczelne toto, pyskate, odrażające. Ledwie parę słów, parę zdań w poprawnej polszczyźnie sklecić umie, już zeń beletrysta sarmacki. Już o premia zabiega, o talary się targuje z sanacją - mamele[...]<sup>30</sup>.

### III

Czy zatem nacjonalizm nie posiada „pozytywnej” poetyki? Oczywiście, że ją ma. Wykluczenie jest częścią całego procesu ustanawiania ideologicznych ram, rozdzielania ról. Pamiętajmy, że nacjonalistyczny metatekst jest w zasadzie możliwością, powiada o tym, co może się stać, w sensie politycznym - reprezentuje ideologię opozycyjną wobec dyskursu władzy (propagandy sanacji) Nie tylko wyklucza (choć robi to najpierw), ale też kusi - wielkością i „retorycznym, wizyjnym” rozmachem, „szerokością wiersza”. To powód, dla którego, jako pozytywny element koncepcji narodowej poezji zjawia się epika, i epickość. Choć słowo „pięść” niewątpliwie budzi niepokój, a słowo jest uderzeniem:

Niech jak pięścią poezja uderzy  
Eposem.

(Pietrkiewicz, *Do poezji polskiej*)

to, gdy zjawia się „specjalne pojęcie” eposu, wyzwolenie z konwencji lirycznej ma już charakter katarski. Wówczas nic już nie odsuwa nacjonalistycznej „wizji”, nie sabotuje nacjonalistycznej wyobraźni neurasteniczno-liryczne nastroje. „Pięść” bowiem zwiastuje nie tylko działanie rewolucyjne, ale też zaczepne i ostateczne. Artykułuje też napięcie, które - odniesione do nacjonalistycznego ideału słowa narodowego - ma być twórcze, a nie jak dotychczas przeważnie - destrukcyjne dla wszystkich, których ideologia ta nazwie wrogami. Pojęcie eposu, choć powyżej z jego bezstronność nie jest jeszcze całkowita, tutaj emanować ma elementarnym heroizmem, słowo natomiast zmienia swój charakter w ostatnich słowach wiersza:

Niech te słowa w echa werblem uderzą,  
niech rozejdą się jak sny apostołskie

(Pietrkiewicz, *Do poezji polskiej*)

<sup>30</sup> [Alf.], *Czuj - duch, braci szkowie! - literaci!*, „Akademik Polski”, 1927 nr 5, s. 6. s. 113.

Powaga narodowej poezji nie jest jedynie permanentnym uwikłaniem w walkę na słowa: gdzie liryczne przedstawione jest poetyckiemu, a narodowe demokratycznemu. Teza, do której wielokrotnie przymierzał się Pietrkiewicz, atakując egoizm liryczny, tu zostaje ostatecznie udowodniona, prosto i bez zbędnych metaforycznych komplikacji. Liryka to jedynie jakieś „echo” (por. u Dobrzyńskiego: „echo tej pieśni, co się już skończyła”), które rozdarte zostaje „werbłem” słowa prawdziwego. Pod tymi słowami kryją się dysonansy dźwięków, które przechodzą w kakofonię buntu, uderzania i rozbijania ram wiersza – wyobraźni zamkniętej w formułach czytelniczych konwencji. W wierszu *Scenariusz Poetycki* ten akcent nagłego, rozdzierającego ciszę liryczną, dźwięku, jeszcze jest wyraźniejszy. Wzmacnia go ironia lirycznego obrazka, „śpiewu” – symbolu, i odautorski komentarz poety-scenografa:

Najpierw biały ekran jak lilie jak obłok.  
Chmury płyną ku oczom, nad salą szary wiew –  
pasma muzyki wysnute ze skrzypiec tuż obok –  
srebrnymi kołami – coraz bliżej – śpiew.

Tak 2 minuty  
Pauza

Zaczynają się trzciny,  
szelest łamie się sucho, plama czarna – buty,  
po niebie (pasma skrzypiec – gdzie są; znikły –) – mauzer –  
strzał jak ptak czarnym dymem rozwinął się, opadł,  
echo na stawie sine.

Uwaga!

Bębniem wizje uwypuklić zbliżyć!

(Pietrkiewicz, *Scenariusz poetycki*)

Wiersz ułożony jak scenariusz wiele technice obrazu filmowego zawdzięcza, a nawet świadomie do niej się odwołuje<sup>31</sup>. Szczególnie ważny jest eksperyment znany z niemieckiego ekspresjonizmu filmowego jako szybka zmiana planów, przybliżeń i oddaleń. Przenikanie pierwszego i drugiego planu, przechodzenie od dynamiki do statyki, buduje napięcie, aż do kul-

<sup>31</sup> Pietrkiewicz sam mówił o technice obrazu filmowego w kontekście swojej poezji, por. tegoż, *Jak należy czytać poezję?*, „RK” 1937, nr 3, s. 41.

minacyjnego strzału. Jak w niemym filmie musi on zostać opowiedziany tekstem, jak w filmie monochromatycznym – omówienie skupia się na zmianie barwnej tonacji: czarny dym wzbija się ku białym obłokom i dominuje biel ekranu, absorbuje uwagę „widza”, podczas gdy trwa już przygotowanie do następnej sceny: oczekiwanie zwiastuje huk bębna. Zmianę dekoracji poprzedza okrzyk znamionujący wagę „następnej sceny” owych „wizji”. Ale już wcześniej, przed „strzałem”, milknie „liryczna” „muzyka skrzypiec”. Pietrkiewicz znów powraca do „echa” ujawnia swą obecność: kreatora dystansującego się od wrażenia, by dopiero później – muzycznie i miarowo, znów wejść w rolę poety, którego orężem będą już, zamiast lirycznego opisu, patetyczne i wzniosłe „wizje” przez dźwięk dźwięk przybliżone.

Jednocześnie przybliżenie nie jest wyłącznie kategorią konstrukcyjną. Jej funkcjonalność nie ogranicza się jedynie do roli konspektu, a zatem szkicowania własnych zamierzeń, wypunktowania kolejnych „ruchów”, zanim powstanie „prawdziwy wiersz”. Zmiana perspektywy to pełnowartościowy, a więc znaczący chwyt poetycki, który u Pietrkiewicza zjawia się często i oznacza przede wszystkim możliwość rozszerzenia pola widzenia. Gdy zatem: „Białkowski przybliży Bogucin dłońmi wzniesionymi do czoła” (Pietrkiewicz, *Epika*) – dowiadujemy się nie tylko o „szerokim świecie”, który istnieje gdzieś poza ciasną perspektywą szczegółów zamkniętych tylko w swojej formie – na początku wiersza:

W małym ogródku  
powojem i słońcem opętana –  
altana.

(Tamże)

Ale też dostrzegamy, że ograniczona przestrzeń przekroczyła własne granice za pomocą aktu kreacyjnego, którego podjął się poeta epicki. Będąc zwyczajnym gestem bohatera wiersza, przybliżenie miało też charakter woluntarny, gdy pojawił się działający w nim człowiek, obdarzony nazwiskiem, tożsamością, świadomością istnienia w świecie. Dzięki niemu rzeczy, wcześniej skazane na niemal wstydlive trwanie, po których lirycznej miękkości ześlizgiwało się twarde narzędzie słowa narodowego, dając w efekcie opis pełen wrażeń, abstraktów i nieautentycznych, bo wyłącznie zmysłowych, indywidualnych, egoistycznych skojarzeń: „Wonie rosną cichutko [...] ciepła jest poezja lata” (Tamże) – teraz ujawniają swoją dynamikę. Ruch staje się własnością szczegółu epickiego, bogatej rzeczywistości, w której natłok zdarzeń, wcześniej opresyjny dla samotnego „ja”, teraz staje się uporządkowany. Poeta zaś – jest zdetermino-

wany istnieniem szerokich przestrzeni, do pozostawienia znaku swojej obecności. Bez epickiego tła, tego, co przybliżone, dynamika traciłaby swój (także ideowy sens) sens, pikowała ku beztreściowości i bezideowości. Epicka wizja, w której pojawił się bohater, nie jest już samoograniczeniem, kieratem, który poeta, wybrawszy konwencję, sam sobie narzucił, niwelując własną, nieprzeciętną osobowość do potrzeb lub ograniczeń własnego „wyznaniowego” egoizmu. Poeta nacjonalista staje się odpowiedzialny za naród, istnieje w narodzie po to, by wyrazić go jak najpełniej.

W szerszym ujęciu – przybliżenie – to zatem scalanie rzeczy ze światem, funkcja narodowej metafory, której koncepcja dopiero tu, we współdziałaniu szczegółu i jego dynamicznych własności, wydobywanych za pomocą słowa narodowego, tłumaczy się w całej pełni. Jest przejściem od „zmysłowości sztuki”<sup>32</sup> ku „wizji” świata”.

Metafora – pisał Pietrkiewicz rodzi w wierszu ruch, barwy, kształty, wonie, daje złudzenie dotyku. Co więcej, metafora potrafi wszystkim te różno zmysłowe odczucia zespolić, skondensować w jedną bryłę wizji<sup>33</sup>.

Pietrkiewicz wie, że „współczesny poeta często pisze[...] «wiatr pachnie», «wonie rosna», że «dotyk słońca jest miękki», albo zgoła paradoksalnie, że «cisza pustyni krzyczy»”<sup>34</sup>, a także zdaje sobie sprawę, iż „każdy poeta wzbogaca język, przesuwając zasięg oddziaływania poszczególnych słów na obce dotąd widnokreśli, ożywia słownik przez efektowne zestrojenia analogii dźwiękowych (zewnątrznych) i analogii treściowych (wewnętrznych)”<sup>35</sup>. Niemniej jednak ta „zmysłowość” może prowadzić do lirycznej barokowości, werbalizmu, który – jak udowodnił – jest „największym wrogiem języka poetyckiego[...]”<sup>36</sup>. Dlatego dopiero ingerencja słowa w rzeczywistość nadaje sens narodowej metaforze. Słowa nie przemieszczają się już po „śliskich poręczach skojarzeń”, tym bardziej – nie trwają, gdy właśnie dynamika jest epickim, świadomym „dzianiem się”:

Szczekanie Azora w podwórzu jak ciemne dziur,  
deszcz po dachu blaszanym kroczy,  
wiatr ciemność siecze.

(Pietrkiewicz, *Epika*)

<sup>32</sup> J. Pietrkiewicz, *Jak należy...*, s. 42.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże, s. 41-42.

<sup>36</sup> Tamże, s. 41.

Czyjaś obecność powoduje, że nawet, gdy zacierają się kontury oglądanego świata – transgresja wrażeń w wizję jest prawdziwa, można w nią uwierzyć. Znikanie, albo raczej niknięcie staje się prawdopodobne,

Z szpetalskiej góry turkot zjeżdża,  
gruchocąc kamienie.  
Patrzy na niego sołtys z mrocznej sieni.

(Tamże)

Więcej: obecność czyichś słów oraz rzeczy, które zespalają się w „fabularnej” krzątaninie w wierszu, pozwala w poezji narodowej na autentyczną wielkość. W wierszu *Działyń* doskonale ją widać: w konstrukcji quasi-narracyjnej, gdzie jednoczesność, natłok zdarzeń, muszą być wyartykułowane za pomocą formuł typowo narracyjnych. Mają one zaświadczyć o jedności (i dynamice) czasowej. Jednocześnie likwidują, właściwą ekspresji lirycznej, ponad- lub nawet – beczasowość<sup>37</sup>, pokazują, że „słowo poetyckie nie zna przeszkód – zniweczyć potrafi nawet niecofiony czas”<sup>38</sup>, zmusić go do powrotu i trwania – w historiach zwyczajnych, ale i nasyconych „polskością”:

W Działyniu bardzo ładnie jest rano.  
Zdarzenia jak przedwojenne pejzaże:  
ktoś prał bieliznę [...],  
a w Karczmie Żuławski z krzywym nosem  
Po prostu pił sobie gorzałkę

[...]

A jednocześnie w szkole mówił dzieciom pan Budzyński,  
że król Bolesław Chrobry miał miecz zwany Szczerbcem

[...]

Ktoś chodził po stodole, prósząc szelestem słomy i siana,  
rosła mu w mózgu twarda, chłopska krzepa,

<sup>37</sup> Ku takiej tezie, „achroniczności” liryki, skłania się H. Markiewicz w szkicu: *Rodzaje i gatunki literackie*, [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 5, Kraków 1980, s. 154. Zob. też M. Tarnogórska, *Poemat międzywojenny*, Wrocław 1997, s. 23.

<sup>38</sup> S. Piasecki, „O roku ów...”, [w:] S. Piasecki, *Prosto z mostu. Wybór publicystyki...*, dz. cyt., s. 70.



i tego właśnie dnia rano  
w czyichś oczach wybuchł epos!

(J. Pietrkiewicz, *Działyń*)<sup>39</sup>

Nacjonalistyczna epickość, ideologiczna „szerokość”, w tym kontekście – jako świadomość szczegółów przełożona na dynamikę świata, pełnego i totalnego – stanowi pewien ideał prezentacji idei za pomocą poezji. Określa rolę poety narodowego daleko precyzyjniej niż arbitralne, ale też lapidarne, na pograniczu groteski wypowiedziane przekonanie, że „pisać to znaczy zdobywać wiernych”<sup>40</sup>. To bowiem w rzeczy, która dopiero ma stać się wizją, ale już jest częścią świata, zawiera się ideologia, dążąca do ukazania pełnego człowieka, dysponująca totalnym wysłowieniem:

Bezpośrednim, najmocniej występującym w samopoczuciu pisarza celem jego pracy jest stworzenie koncepcji życia. Ta koncepcja musi spełniać dwa przede wszystkim warunki: ma być w niej z jednej strony koloryt lokalny, nastrój chwili, charakter pokolenia, zespół konkretnych ludzkich, jednorazowych, śmiertelnych, niepowtarzalnych, ograniczonych czasem i przestrzenią. Z drugiej zaś strony konkrety muszą mieć jakąś abstrakcyjną, wyższą rację bytu<sup>41</sup>.

Rzecz na tle dziejów, szczegół, który uruchamia szerokie spojrzenie poetyckie, łączy wielkość i wizję ze zwyczajnością właśnie w słowach, które mają swoje desygnaty. Wrażenia przemieniają się pod piórem narodowego poety w strategię budowania znaczeń możliwie pełnych, bo właśnie „epik odnajduje siebie w każdej rzeczy, w każdym zdarzeniu”<sup>42</sup>. Choć zatem, „trudno zdobyć się na taki oddech, aby wizje poetyckie objęły wszystko, co jest poza nami”<sup>43</sup> – to epika – pozwala na tę „szerokość”, ośmiela, a przynajmniej – uruchamia emocje, które mają wyrażać nieulegającą kwestii bezwzględnej konieczność. Determinacja tworzy głód wszechogarniania równoznaczny z ideą totalnej, ideowej i polskiej twórczości, „bo w każdym ludzkim oddechu są ściany i horyzonty. Oddala je, przybliża – odpływ i przyptyw pragnień. (Pietrkiewicz, *Wyzwolone mity*)”.

Przed wszystkim więc w nacjonalistycznej propagandzie epickości zwraca uwagę jej podmiotowa wartość. Tworzenie epickie to taki opis

<sup>39</sup> Pierwsze podkreślenie w cytacie – moje – P. K. Drugie pochodzi od autora.

<sup>40</sup> J. Andrzejewski, *Jeśli jednak umrze?*, „Pzm” 1936, nr 12, s. 1.

<sup>41</sup> T. Dworak, *O wielkości poetów*, „Pzm” 1939 nr 22, s. 2.

<sup>42</sup> J. Pietrkiewicz, *Autentyzm i epika*, dz. cyt.

<sup>43</sup> Tamże.

przedmiotu czy zbiorowości, który w opisującym wyzwala określone, narodowe emocje. Element poznawczy i moment ciekawości świata, który poetycko oddaje kategoria dynamiki – to udowodnienie, że człowiek, który może być wykluczony za swoją liryczną wobec życia postawę, staje się – podmiotową „koniecznością” wiersza, gdy chodzi o niepodważalne intencje nacjonalistycznej ideologii: wielkość i narodową wzniosłość, potęgę Narodu, którą słowa mają oddać. Kiedy przybliżenie optyki w końcu wciągnie człowieka do opowieści, zapośredniczy go w poezji – ta niepostrzegalnie przekształci się w fabułę, a czytelnik zacznie zwiedzać historię, przemieszczać się w przestrzeni, gdzie bliskie i odległe, szerokie i ciasne, niskie i wysokie nastrojone zostaje na ten sam narodowy, wieczny, ton, który wybrzmiewa w całej pełni:

Inni kochają szeroki świat,  
oczom ich zawsze daleko, tacy jak świat.

A mnieś, Ojczyzno, urzekła  
ciepłem domu, gdzie wieczność.

(Pietrkiewicz, *Biało-czerwona legenda. Poemat*)

Bez nich – ludzi i rzeczy – rozszerzony epicko świat nie tylko nie istnieje jako dynamiczny organizm, zdolny przyćmiewać słowa – czyniami, ale też nie jest w stanie generować znaczeń, które uchwytnie mogą być jako fragmenty jednej ideowej, „nieporwanej liryczną asocjacją”, totalnej i przede wszystkim – narracyjnej – wizji. Świat bez bohaterów to nieużytek, rzeczywistość niezagospodarowana i ciągle niepełna:

Wiersze wspomnieniami użyżnię:

Fabianki  
Matka  
słoneczniki

(Pietrkiewicz, *Epika*)

Epickość, jako poetycki symbol i wyznacznik charakteru narodowego, „polskiego stylu” poezji, nie musi być dosłowna. Pietrkiewicz, mówiąc o konkretności, nie łączy jej z często zarzucaną autentystom, fotograficznością<sup>44</sup>. Słowa epickie są wiernym, ale mimo wszystko-odwzorowaniem. Są zintensyfikowanym w poezji szczegółem, na który zwrócono

<sup>44</sup> Por. tamże.

szczególną uwagę po to, by oddać własne narodowe napięcia, wrażenia, udowodnić, co oznacza przeżycie polskości, wynikające z zauważenia rzeczy. Pomagają – w końcu – „rozumieć zrośnięcie się Duszy z Ojczyzną, wyrazić jej szeroki oddech[...]”<sup>45</sup>.

Wspomnienia zatem nie tylko oznaczają organizowanie pamięci narratora w sposób możliwy do przyjęcia dla odbiorcy, głos swój, ale „swojości”, buty i egoizmu (zarówno ideologicznego, koniecznego pozbawiony. Epicki głos poety nie jest już do innych – do Narodu – zwrócony, po to tylko, by mógł zostać bezkrytycznie zrozumiany, przyjęty przez publiczność, oplątawszy wcześniej czytelników wierszowaną propagandą. Przede wszystkim bowiem „zwykłe słowa” wspierają się o autorytet przeszłości dla wszystkich dostępnej i podskórnej, którą odbiorcom się sugeruje. W słowach „naturalnie polskich” poeta narodowy odnajduje ich trwanie – jako symboli. One są nośnikami idei ponadczasowych, rzekomo niezależnych od koniunktur czy ideowych sporów. Przywołanie epickiego świata to jednocześnie powołanie się na wielkość wielu pojedynczych historii. Za każdym bowiem z emblematów epickości (które można przeciwstawić lirycznym «pojęciom») stoi ich własna opowieść: wieś Fabianki można odnaleźć na mapie, to wieś rodzinna Pietrkiewicza. „Matka” – bohaterka nowej rozpoczętej historii, zapewne ma swoją, jakąś przeszłość, którą trzeba będzie opowiedzieć, by od „emblematu” matki przejść do „żywiłowej” konstrukcji bohatera. „Słoneczniki” również są „po coś”, potrzebne w świecie wypełnionym ludźmi, żywym i dynamicznym, wprowadzają spokój w tę przestrzeń, pobudzają refleksję nad potęgą epickiego świata:

Kołyszące się słoneczniki:  
jakże bezpiecznie.  
Bo cisza jak katedra.

(Pietrkiewicz, *Biało-czerwona legenda. Poemat*)

Epicki punkt widzenia, szeroki i nieograniczony, dzięki umieszczeniu ich na granicy mającej się wydarzyć fabuły, nadał wspomnianym w wierszu kwiatom sens, uczynił je przydatnymi w obrębie dopiero tworzonego świata. Zresztą wszystkie te elementy narrator wiąże w jedną, szczególną opowieść o wsi tętniącej życiem pełnej akantów (a zatem – działających postaci) i szczegółów. Przybliżenia i oddalenia tej przestrzeni przenikają się i płyną, by uchwycić różnorodność i niepowtarzalność budujących ją szczegółów.

<sup>45</sup> Tamże.

Wiązania poszczególnych epickich elementów w narodowych „wierszach epickich” istnieją, choć większość z nich pozostaje niewypowiedziana. Niemniej jednak założenie, że rzecz jest epicka – pociąga za sobą skonstatowanie pewnego porządku wypowiedzenia, konieczność szkicowania potencjału słów i za nimi ukrytych narracji. Propaganda autentycznej (autentycznie przeżytej przez poetę) rzeczy, to w nacjonalizmie poetyckim – przepis na potężną, polską, narodową fabułę. Bo przecież – wracając do *Epiki* – „Matka” – to bohater, „słonecznik” nie jest już banalny, bo reprezentuje potencjalny opis, „wieś” zaś osadza w swoich realiach, jest tłem, i pozwala na niewypowiedzianą jeszcze – budowę warstwy ideowej „przyszłej powieści”. „Wspomnienia” natomiast są płaszczyzną łączenia subiektywnych wrażeń i obiektywnych treści w przyszłe dynamiczne przedstawienie, są poetyckim, symbolicznym odpowiednikiem narracyjnej składni. Tu – rzeczywiście „metafora jest skrótem tej bujności życia wiejskiego oraz właściwym nazwaniem tyłu łączących się na wsi wielopłaszczyznowych zdarzeń[...]”<sup>46</sup>.

Nie można jednak nie odnieść wrażenia, że istota epickości, jest tu „naciągnięta”, usilnie dorabia się ideologię do rzeczy, która tyleż „żyje” i istnieje ze względu na swą „polskość”, ile ma być jednocześnie przeżywana przez poetę, by w ogóle mogła jako „polska rzecz” zaistnieć, w ten sposób, że dopiero jego wzrok odkrywa i uruchamia niemal tworzy „narodowość” szczegółów. Okazuje się jednak, że i ta nieściśłość zostaje zobiektywizowana – jako zasada epickiego tworzenia. To sprzężenie zwrotne, podmiotowo-przedmiotowa dyfuzja kształtu i materii, która zachodzi, „[...]za sprawą zdobywczej woli, dzięki której poeta w swych słowach podbija świat, a świat w pisarzu odnajduje nowe, własne bogactwa”<sup>47</sup>.

Nacjonalisci twierdzą, że poezja może jedynie naśladować i sugerować epicki styl, zawsze jednak obciążona będzie subiektywizmem. Przyznają jednak, że jest on także niezbywalną cechą twórczości: „Wprawdzie określenie «epicka twórczość» zawiera w sobie element obiektywnej obserwacji, bez osobistej wypowiedzi autora o działających postaciach, lecz kwestią godną podniesienia jest: czy absolutny obiektywizm jest w ogóle dla jakiegokolwiek tworzenia możliwy”<sup>48</sup>. Odpowiadał na ten teoretyczny problem Pietrkiewicz, który nie respektował klasycznych podziałów: „Wprawdzie są spory, co do określenia epiki w poezji,

<sup>46</sup> Rozważania poetyckie, „Pzm” 1936, nr 36, s. 2.

<sup>47</sup> L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933, s. 95.

<sup>48</sup> H. Radziukinas, *Mit współczesnego człowieka*, dz. cyt.

ale próba nazywania często gmatwa, to co rozumiemy”<sup>49</sup>. Dlatego uważał, że „scholarskie wyznaczanie granicy między liryką a epiką w niczym nie posunie naprzód sprawy samej twórczości”<sup>50</sup> i konstruował model hybrydyczny – swoistą „poetykę epiki”, która, nie rezygnując z subiektywizmu, jednocześnie otwiera na „szeroką” wizyjną, twórczość.

Droga od ogółu do szczegółu, od epickiej prezentacji, ku indywidualnym losom, obrazom powiązanych jednością akcji – konkretnym i nazwanym – wyznacza aktywność twórczą i ideową poety. Wspomnienie jest powołaniem do istnienia świata obiektywnego, prawdziwego. Właśnie prawda buduje tożsamość epiki i postulowaną szczerą narodowego poety: jest zatem ideologiczna już na poziomie koncepcyjnym. Bo, kiedy „Marsz ku epice jest marszem ku prawdziwie polskiej poezji”<sup>51</sup>, to rzecz sama staje się nośnikiem idei i bez pośrednictwa „wybujatej” wyobraźni może świadczyć o swoim narodowym charakterze. Jego osobowymi wcieleniami są bohaterowie epickich poematów Pietrkiewicza:

W sadzie stoi Szafrąński, patrzy:

Strumyk mówi Aniołpański,  
plusk jak trawa rośnie przy brzegu,  
dalej rzadszy.

Właśnie kot drogę przebiega  
a za nim cień.

[...]

Ziemia Dobrzyńska... Ziemia Dobrzyńska...

A w niej chyba najwięcej Ojczyzny...

(Pietrkiewicz, *Biało-czerwona legenda. Poemat*)

W niej – dopowiedzmy – mieści się cała polskość, nacjonalistyczny ładunek wrażeń, esencja ideowych pragnień, które, jak zwykle, są elementami większych narracji, wzniosłych przeżyć, imputowanej słowu szerokości, obejmującej całe – przestrzenne – pole artykulacji. Od ziemi – wzwyż, od rzeczy do ideologicznego uogólnienia szczegółu jest, jak udowadnia Pietrkiewicz w *Autentyzmie* naprawdę niedaleko. Jeden gest, żmudny, ale opłaczalny wysiłek wystarczy, aby:

<sup>49</sup> J. Pietrkiewicz, *Rozważania...*, dz. cyt.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> J. Pietrkiewicz, *Autentyzm i epika*, dz. cyt.

Rozkopać słowa czym bądź,  
aż skiby wzniosą wilgotne spojrzenia

Poeci lemiesz w ziemię!  
Spod pługów nowe wyrasta plemię.

(Pietrkiewicz, *Autentyzm*)

Polskość skib, „słowa - lemiesz” starczą za całe teoretyzowanie, zwalniają poetę od perswazji i nakłaniania, obowiązku wykluczenia; pisanie polityczne jako wynik pisania o formie, przemienia się w pisanie ideologiczne jako następstwo naturalnej polskości słowa. Autentyzm<sup>52</sup> może być jedną z odpowiedzi na pytanie postawione przez Kwasięborskiego, charakterystyczne chyba dla każdego kulturowego nacjonalizmu: „Kto pod skorupą obcych naleciałości doszuka się odwiecznych źródeł polskich?”<sup>53</sup>. Propaganda naturalnie polskiej rzeczy i oczekiwane wyzwolenie z konwencji właśnie przez związek z rzeczą, naturalne przeniesienie jej oddziaływania na poezję i zbudowanie więzi ze światem na poziomie przeżyć „ja” obiektywnych i prawdziwych jak idea w słowach zawarta, i jak tajemnica polskości oddana w wierszu - autentycznych - ujawniają tę nacjonalistyczną czystość języka i jego niekwestionowaną narodowość.

Właśnie, być może paradoksalne, ale jak najbardziej tłumaczące się w ramach nacjonalistycznej wizji poezji, podniesienie ideologii do rangi rzeczy, a propagandowości - do poziomu treści polskiego słowa - uwalnia poetę narodowego od politycznych „formułek”. Zdawałoby się definitywnie przecina więzy łączące poetę idei z dyskursem politycznym.

Wiele wskazuje na to, że konwencjonalność lirycznych pojęć, zastąpiona być może wielością własności rzeczy i szczegółów, których znaczenie wszakże oscyluje wokół jedynej, ideologicznej wykładni. Same w sobie realne i polskie, mają jakąś przyrodzoną naturalną narodowość, której nie trzeba wydobywać przez nieuniknioną deformację sztuki. Nie trzeba naginać jej istoty. Niszczyć, projektując działania polityczne, rugujące wartości estetyczne proklamować ofensywę wobec sztuki dla sztuki i jej twórców, jak jeszcze tu, gdy poeta apelował, grożąc ścięciem:

<sup>52</sup> O autentyzmie zob. A. H. Moskalowa, *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*, Warszawa 1979.

<sup>53</sup> W. Kwasięborski, *Przetom polityczny i przetom kulturalny*, „Ruch Kulturalny” (Dalej: „RK”) 1937, nr 3, s. 38.

Wierzby liryczne porąbcie, wynieście!  
Zapalcie ogień, niech się płomień śmieje,  
niech krzyknie czarny dym z pocziwych snopów!<sup>54</sup>;  
Kwiaty mówcie po polsku

(Pietrkiewicz, *Do poezji polskiej*)

Prawdziwość, obciążona zawołaną ideologicznością autentyczność, wydaje się więc pogodzeniem słownika poezji ze słownikiem polszczyzny, glosariusza wizji i apriorycznej „narodowości” słów. Poeta narodowy jest pewien rzeczy, które go nie zdradzą, tak, jak nigdy niepewne uczucia i egzaltacje. Może zawołać:

Dajcie mi więcej dębów i więcej rumianków  
i żółtego chrzęstu wiatru wśród strzech.  
Niech  
z ganków  
pozdrowienie wyjdzie naprzeciw ojczyźnie

(Pietrkiewicz, *Epika*)

Właśnie ten stosunek (jak wiemy, rzadko kiedy – trwałej) równorzędności wszystkiego wobec Narodu, jaki cechuje cały nacjonalizm, a poetę narodowego, który jako jeden z niewielu, wypowie ojczyznę w słowach potężnych, czyni demiurgiem polskości (a do tej roli zawsze aspiruje nacjonalista) – jest treścią nacjonalistycznego rozumienia epiki. To wszakże, że w poezji zupełnie jak w ideologii:

Świat można przejść krok po kroku,  
rękami miłośnie otoczyć wielość rzeczy

(Pietrkiewicz, *Epika*)

wyznacza jeszcze jedną jej rolę: jest nią ofensywny stosunek do rzeczywistości, którą polski twórca winien bezwzględnie kształtować. Takie założenie wymusza, albo raczej – nakazuje – powrót do perspektywy heroicznej:

Kto się nie boi zajrzeć słowom narodowym  
w niebieskie, głębokie oczy –  
niech odbicia poezji szuka wśród trzciny na zwykłym stawie,  
niech pojmie, że stogi mają harde złożone głowy

(Pietrkiewicz, *Autentyzm*)

<sup>54</sup>

J. Pietrkiewicz, *Na śmierć sielanki*, „KPiŚ” 1939, nr 16, s. 8.

Poeta nawołuje, manifestując nową rolę słowa w poezji, które, być może, lekceważy lirykę, a nawet - czyni ją niemożliwą, ale wiedzie ku prawdziwym opowieściom, słowom, o których powiada poeta, że „Z nich pożar na Polskę wyskoczy” (Pietrkiewicz, *Autentyzm*). W nich „wyrabiają się nowe linie rzeczywistości. Bardziej monumentalne zarysy, których ostatecznego wyglądu jeszcze przewidzieć nie sposób[...]”<sup>55</sup>. Dzięki polskiemu słowu, rzeczy oglądanej niemal od wewnątrz, niknie polityczność i pretensjonalność wierszy nacjonalistycznych, które odzyskują poetycką tajemniczość, nie tracąc swej integralnej ideologiczności.

Można nawet powiedzieć, po tym, co pisze Pietrkiewicz na łamach „Ruchu Kulturalnego”, że istnieje w polskiej poezji prawicowej czarna propaganda liryki i biała - epickości, które, obie, stają się odbiciem ideowego konfliktu w świecie rzeczywistym, reprezentują nie tylko zespoły wartości w tym świecie, ale i pozwalają, na podstawie prezentacji naddawcy i odbiorcy, na opisanie pewnych typów ideowych, gdy zauważyć, że epika, świadoma obecność wiersza i emocji „ja”, wskazuje - na typ przywódcy. Wobec niej, „ja” epickiego jako poety i apostoła (także politycznego wodza), liryczność (egoizm wyznania) - jest przypadkowością znaczeń, które trudno określić; wspólnotą wykluczonych przez samą poetykę; obcych, którzy nie tylko w świecie niczego nie zmieniają, ale i sami są skazani przez naród na „zejście z dziejowej sceny”. Jest „mową słabych”. także dlatego, że „nie stwarza wroga”. Poeta liryczny przegrywa już na początku walki, bowiem jego „poczucie zwycięstwa [nad rzeczywistością] staje się [...] bardzo osobiste, oparte [...] nie na fakcie pokonanego wroga, ale na widmie autosugestii”<sup>56</sup>.

Ale jeszcze jedno widać w poniższych słowach: idea narodowa kreuje nową rzeczywistość, ustanawia nowy świat wartości estetycznych i etycznych, przez (to fragment o formie) zniszczenie konwencji, uniformizmu, które dopiero tu się tłumaczy:

W swej skromnej pracy literackiej poruszałem zagadnienie epiki. Niech się czytelnikowi dziwnym nie wyda, że i tu je podniosę. Bo epika to obiektywizm artystyczny, to świadome operowanie wartościami sztuki, to sięganie do istotnych symptomatów narodowych. Liryka wskutek liberalizmu tworzenia, pozwala na rozprężenie moralne. Do tego przyczynia się współczesny kult dla formy, która sama w sobie jest już dla pisarza przeżyciem. Dlatego spotyka się

<sup>55</sup> H. Radziukinas, *Mit współczesnego człowieka*, dz. cyt.

<sup>56</sup> L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*, dz. cyt., s. 93.



dziś wielu poetów, którzy posiadają duże talenty: kościec moralny ich utworów jest jednak zbyt giętki<sup>57</sup>.

Moralna postawa w epice zderza się z poetycką, bo amoralizm liryki wskazuje na „groźny objaw obniżenia autorytetu pisarza, któremu romantyzm nadawał nazwę wieszcz”<sup>58</sup>. Pietrkiewicz dookreślał właściwą postawę, jaką winien przyjąć wobec społeczeństwa poeta narodowy w innym artykule. To artysta, który nie „szuka w pięknie dekoracji”, przeciwnie – „tę dekorację na nowo, po swojemu przemalowuje i nad nią się wznosi – w sferę agresywnego przeżywania”<sup>59</sup>. Opisywał ją w poemacie *Cisza zachodzi*:

Wieszczyc? To znaczy wbić wiersz jak zwierciadło  
w mroku zastygłe w skamieniałe słowa,  
żeby w nim każda zjawa się odgadła  
i za lat tysiąc świeciła na tafli<sup>60</sup>.

Wskazywał, że czegoś nowoczesnej sztuce zabrakło: „Gdzież romantyczna brutalność i nienasylenie wobec piękna. Gdzie ostrogi, którymi »wieszcz« kłuli skórę wyobraźni?”<sup>61</sup> – pytał. To co zostało, „mdłe fantazjotwórstwo, renesans ckliwości, załganie formalne”<sup>62</sup> – odrzucał, by w wierszu *Do Słowackiego*, na końcu, ujawnić funkcję narodowego wiersza, i wieszcz, który porzucał bagaż nienarodowych konwencji:

Juliuszu – poeto stuleci,  
oto Polska wypadła z pozłacanej ramy,  
by wierszem rozłożystym imperium wyświecić<sup>63</sup>.

Już wiadomo, czym miało być „polskie słowo”: Niech żyje poezja imperia-  
listyczna – wołał Pietrkiewicz<sup>64</sup>. „Liryka ta – dodawał Piasecki wypeł-  
nia ramy, na epicką miarę zakrojone<sup>65</sup>”.

<sup>57</sup> J. Pietrkiewicz, *Dzisiejszy pisarz a sztuka narodowa*, „Ruch Kulturalny” 1936, nr 2, s. 4.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> J. Pietrkiewicz, *Niech żyje liryka...*, dz. cyt.

<sup>60</sup> Tenże, *7 dni stworzenia*, „Pzm” 1939, nr 14-15, s. 7.

<sup>61</sup> Tenże, *Niech żyje liryka...*, dz. cyt.

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> Tenże, *Do Słowackiego*, „KPiŚ” 1939, nr 23, s. 9.<sup>64</sup>

Tenże, *Niech żyje liryka...*, dz. cyt.

<sup>65</sup> S. Piasecki, „*O roku ów...*”, dz. cyt.

Zauważmy, na koniec, że w powyższych cytatach pojawiły się wszystkie kategorie totalitarnego stylu myślenia: od imperialistycznych rojeń, przez strategię wykluczenia wrogów po nakaz walki z kłamstwem i psychologiczną konstytuante tej walki – agresję. Wydaje się, że nacjonalistyczne pojęcie agresji może mieć również charakter genologiczny, który, formalizując ideologię, jednocześnie i niestety sankcjonuje nacjonalistyczną nienawiść, narodowy egoizm i zwróconą przeciw ludziom ksenofobię – ukrywa je pod płaszczyzną treści i woaluje pod poziomem znaczeń. W interliniach, których intelektualna pustka jest groźna – już przecież nie tylko dla liryki.

#### ABSTRACT

##### **The Genre Criticism as a Variant of the Ideological Fight. An Example of the Polish Radical Right-Wing Poetry in the 30'.**

The article presents a geneological criticism on the example of the Polish nationalist poetry of the thirties. The author, on the basis of journalism and poems, shows the geneological reflection as a variant of an ideological discourse of the radical right wing, a position of lyric and epic, as political constructors. Poets of this trend describe a poetry as an equivalent of a democratic “style of thinking”, while lyricism (e.g. a distinctive loneliness of a person) is understood as one of the attitudes of a democratic style of thinking, which is criticized and opposed. Positive response to the democratic lyrics is the “Polish nationalist poetry”, according to them – authentic and real – showing the whole potential of a national word – the ideal language, in which the right-wing totalitarianism – was to terminate the national points of the totalitarian discourse and the Polish pre-war nationalism (the myth of the Great Poland, the imperialism, the exclusion of strangers and enemies of the nation). The text shows how the totalitarian ideology, hitting the literary form and by rebuilding the theoretical-existing standards, makes them one more platform of totalitarian propaganda, separating both our and their world, while people are divided into ours and strangers.

HANNA TRUBICKA

Poznań

## PROBLEM KRYZYSU HUMANIZMU W „SOLI ZIEMI” JÓZEFA WITTLINA

Niewielka liczba całościowych opracowań *Soli ziemi*<sup>1</sup> utwierdza w przekonaniu o aktualności następujących – formułowanych na jej temat przez różnych komentatorów kolejno w latach 1977, 1991 i 2001 – twierdzeń: „w polskich badaniach literackich *Sól ziemi* jako przedmiot zainteresowania prawie nie istnieje”<sup>2</sup>; „bardziej znana w świecie, niż w Polsce, jedna z najlepszych naszych powieści”<sup>3</sup>; „jest być może najlepszą powieścią polską XX wieku i najdokładniej zapomnianą”<sup>4</sup>. Poszukiwanie przyczyn tej sytuacji mogłoby być zapewne przedmiotem interesującej rozprawy z zakresu socjologii recepcji literatury lub jakiejś pokrewnej jej dziedziny<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nie licząc recenzji i komentarzy – powstałych głównie przy okazji różnych wydań powieści – o charakterze krytycznoliterackim i eseistycznym, dysponujemy dziś w zasadzie trzema takimi opracowaniami: monografią Krystyny Jakowskiej *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”* (Toruń 1977), wstępem do wydania powieści w Bibliotece Narodowej autorstwa Ewy Wiegandt (*Wstęp* do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Wrocław 1991) i dwoma rozdziałami z poświęconej całemu dorobkowi literackiemu polskiego pisarza książki Zoyi Yurieff (*Józef Wittlin*, Warszawa 1997).

<sup>2</sup> K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 5.

<sup>3</sup> E. Wiegandt, *Wstęp* do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. XLVII.

<sup>4</sup> M. Baranowska, *Sól ziemi* Józefa Wittlina, „Gazeta Wyborcza”, 2001.08.02, [<http://wyborcza.pl/1,75517,377786.html>, 29.09.2011].

<sup>5</sup> Na trop jednej z możliwych przyczyn tego zjawiska naprowadza okoliczność, na którą – wyjaśniając ambiwalencję wczesnych ocen powieści – wskazuje Wiegandt: „niepopularność ponadpolskiego, rozumianego jako brak patriotyzmu, stanowiska wobec wojny, będącego też jedną z przyczyn niechęci do patriotyzmu, w kręgu którego umieszczano *Sól ziemi*” (E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXXIX). Nie bez znaczenia może być też fakt, iż na powieści Wittlina ciążył stygmat nieukończonej powieści – jako że *Sól ziemi* ukazała się jako pierwsza część zamierzonej i nigdy nie powstałej trylogii *Powieść o cierpliwym piechurze*.

Z punktu widzenia historii literatury istotny jest fakt, że niedostatek prac naukowych na temat powieści Józefa Wittlina z 1935 roku nie wynika z pewnością z tego, iżby wnioski wypływające z dotychczasowych analiz były bezdyskusyjne, a główny sens powieści – nie budzący wątpliwości, jasny, jednoznaczny i nie wymagający konfrontacji z innymi niż były do tej pory stosowane językami interpretacyjnymi. Przeciwnie, już pobieżny rzut oka na historię recepcji *Soli ziemi* wzmaga poczucie, że powieść Wittlina – przy całej wnikliwości dociekań i trafności sądów badaczy – jest jednak dziełem w różnorakim sensie „niedointerpretowanym”, w opozycji do dzieł, które zwykło się posądzać o przeinterpretowanie, jak to ma miejsce w Polsce na przykład w odniesieniu do twórczości Witolda Gombrowicza<sup>6</sup>.

Podstawowy wynik badań przeprowadzanych nad pochłaniającą w pierwszym rzędzie uwagę komentatorów stylistyką *Soli ziemi* – stwierdzenie, że szczątkowa fabuła<sup>7</sup> jest jedynie pretekstem do odtworzenia w dyskursie literackim towarzyszącego wojnie i wspierającego ją mitu<sup>8</sup> – nie wyczerpuje jej znaczenia. Powieść, która nie powstawała pod tak bezpośrednim i żywym wrażeniem doświadczeń lat 1914–1918 jak słynny cykl ekspresjonistycznych *Hymnów* z 1920 roku, dziś przyciąga uwagę bardziej jako owoc atmosfery zwątpienia w cały model europejskiej kultury – którego nasilenie się przypada na lata 30., epokę narodzin państw totalitarnych i kryzysu ekonomicznego – niż jako żniwo intensywne wspomnienia I wojny światowej<sup>9</sup>. Wielka Wojna – zwornik

<sup>6</sup> Zob. na ten temat chociażby spostrzeżenia w książce Mateusza Wernera w rozdziale zatytułowanym *Wobec gombrowiczologii (Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy)*, Warszawa 2009, s. 89–99.

<sup>7</sup> Jeden z recenzentów zamknął fabułę w zdaniu: „Huculski dróżnik na stacji Topory-Czernielica zostaje zmobilizowany i kilka pierwszych dni przeszkolenia odbywa w węgierskich koszarach” (A. Dóblin, *Ein polnischer „Soldat Schweyk” – Zu Joseph Wittlin's Roman Das Saltiz der Erde*. „Pariester Tageszeitung” 1936, nr 139. Cyt. za: Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, s. 71).

<sup>8</sup> Jeden z dwóch poświęconych *Soli ziemi* rozdziałów książki Yurieff nosi tytuł *Odstanianie mitu wojny*. Także Wiegandt zauważa, że powieść Wittlina „aż prosi się o przyjęcie” kategorii interpretacyjnej, jaką jest mit, gdyż „przedstawia narodziny nowej, cesarskiej wiary” (E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXXIII).

<sup>9</sup> Potwierdzają to słowa Wittlina: „w roku 1925 wielka [w roku, w którym pisarz rozpoczął prace nad powieścią – przyp. H.T.] wojna była tak głęboko pogrzebana w świadomości autora *Soli ziemi*, że musiał on forsować pamięć, aby przypomnieć sobie jej imponderabilia” (J. Wittlin, *Postscriptum do SOLI ZIEMI po trzydziestu pięciu latach*, w: Tegoż, *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, postwaniem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa 1988, s. 247).

tematyczny całego dorobku pisarskiego Wittlina - od początku interesowała go zresztą przede wszystkim jako dehumanizujący w swych dalekosiężnych skutkach, specyficznie europejski twór instytucjonalny:

Zmechanizowanie człowieka - pisze Wittlin w eseju *Wojna, pokój i dusza poety* z lat 1923-24 - który [...] bez gniewu i nienawiści strzela do człowieka, zwanego wrogiem, jest dziełem długiego szeregu lat cywilizacji; [...] mówiąc o mechanizacji człowieka przez państwo, mam na myśli przede wszystkim armie wielkich mocarstw europejskich z 1914 roku<sup>10</sup>.

Z tej szerokiej perspektywy I wojna światowa to w głównej mierze produkt budzącej dzisiaj wzmożoną uwagę specjalistów z różnych dziedzin humanistyki nowoczesności (*modernity*), którą definiować można między innymi - w duchu rozważań najśłynniejszego badającego jej teoretyka: Maxa Webera - w kategoriach dominacji perspektywy celowo racjonalnej w zasadniczych przejawach życia społeczeństw zachodnich<sup>11</sup>. Innymi słowy, lata 1914-1918 to po prostu jeden z bardziej istotnych momentów wielkiego procesu rozrastania się nowoczesnych państw i ich instytucji (w tym nowoczesnej instytucji wojny<sup>12</sup>). Jednocześnie jest to moment kulminacyjny w tym sensie, że to właśnie po Wielkiej Wojnie po raz pierwszy od czasu powstania tych państw w europejskim dyskursie intelektualnym stają się wyraźnie słyszalne - pochodzące z różnych stron i powstałe na gruncie różnych teorii filozoficznych i różnego typu refleksji (w tym także tej artykułowanej w dziełach literackich) - głosy powątpiewania lub nawet całkowitej niewiary w słuszność obranego kierunku rozwoju<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, w: Tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wybór, opracowanie i przedmowa J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 37.

<sup>11</sup> Zob. M. Weber, *Osobliwości kultury zachodniej*, [w:] Tegoż, *Szkice z socjologii religii*, s. 69-87.

<sup>12</sup> W podobnie szerokim kontekście pisze na temat I wojny światowej Zygmunt Kubiak w posłowie do wydania *Soli ziemi* z lat 70.: „Mówi się, że podczas czterech lat zaczętych rokiem 1914 umarł w Europie wiek XIX” - i dodaje później - „*Sól ziemi* [...] jest powieścią o Europie: o rozpadaniu się cywilizacji, która jeszcze niedawno wydawała się tak ustabilizowana, jakby miała trwać wiecznie”. Tuszę, że niniejsza interpretacja utrzymana będzie w podobnym duchu (Z. Kubiak, *Polski homeryda*, posłowie do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 252 i 255).

<sup>13</sup> Można powiedzieć, że jest to odczucie powszechne wśród wielu intelektualistów zachodnich tamtego czasu. Jak ujmuje rzecz Katarzyna Rosner, która pisze o krytyce kultury dokonanej na gruncie hermeneutyki filozoficznej: „Wraz z I wojną

Na tym tle niezwykle interesująco przedstawia się koncepcja komentarza na temat twórczości Wittlina sformułowana na kartach „Dziennika” przez Witolda Gombrowicza – którego twórczość jest nawiasem mówiąc w ostatnich latach coraz śmiej interpretowana w bezpośrednim kontekście filozoficznego dyskursu nowoczesności<sup>14</sup> – który deklarował:

Gdybym miał pisać kiedyś studium o Wittlinie udowodniłbym czarno na białym, że on jest taki, jaki jest, po to tylko aby nie być własną swoją odwrotnością [...]. Jeśli Wittlin jest święty, to żeby nie być diabelski. Jeśli Wittlin tłumaczy *Odyseję*, to nie żeby *Odyseja* mu odpowiadała, a tylko żeby nie stać się jej burzycielem. Wittlin para się klasycyzmem, ale to dlatego, że Wittlin jest anarchią i rozpaczą [...]; zdolność wzywania się we własne dolegliwości pozwoliła mu też wniknąć w chorobę wieku, w chorobę Historii aż po jej krańcowość najbardziej burzycielską i nihilizującą<sup>15</sup>.

Zawarta w powyższych słowach sugestia, że podskórnym rdzeniem twórczości Wittlina jest konflikt między wiarą w tradycję humanistycznej kultury a głębokim sceptycyzmem wobec niej i reprezentowanych przez nią wartości, że ukrytym rewersem deklarowanego chrześcijaństwa jest intymne doświadczenie nihilizmu zagadkowo koresponduje z poczuciem niewystarczalności wyników dotychczasowych interpretacji jego najważniejszego dzieła. Potwierdzeniem istnienia owego – insynuowanego przez Gombrowicza – konfliktu mogą być zarówno pełne gorczy, powstałe pod wpływem rozczarowania powojennym ładem eseje Wittlina z lat 20., takie chociażby jak słynne: *Wojna, pokój i dusza poety* i *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, jak i pewne fakty z jego biografii intelektualnej. Jakkol-

---

światową kończy się era niezachwianej wiary w wyższość kultury europejskiej nad innymi, a także w jej nieograniczone możliwości i perspektywy, wiary w ten kierunek rozwoju, któremu początek dał wiek Oświecenia: w rozum, w postęp, w możliwości opanowania przyrody, jakich dostarczają nauka i technika” (K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991, s. 8). Z ciekawą listą „antynowoczesnych”, sięgającą jednak daleko głębiej w czasie spotkać się można w eseju Antoine’a Compagnon, pochodzącym z jego wydanej niedawno we Francji książki *Antynowocześni* (Zob. A. Compagnon, *O krytykach nowoczesności, którzy nie byli „reakcjonistami*”, „Europa. Tygodnik Idei”, nr 82, dodatek do „Dziennika” z 26.10.2005, s. 17-18).

<sup>14</sup> Por. m.in.: M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009; M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004; M. Werner, *Wobec nihilizmu*.

<sup>15</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, Kraków 1989, s. 61.

wiek młodzieńcza fascynacja anarchizującymi ideami wiedeńskiego myśliciela i publicyisty Karla Krausa – „namiętnego krytyka i samotnego naprawiacza przeżywającej kryzys kultury europejskiej”<sup>16</sup>, jak go określa we wstępie do wydania *Soli ziemi* z Biblioteki Narodowej Ewa Wiegandt – i utożsamienie się z silnie zabarwioną antypaństwowo ideologią pacyfizmu szybko ustępują miejsca dojrzewającej świadomości wyczerpania się tego modelu krytyki kultury, to jednak można chyba powiedzieć, że obydwie te epizody stosunkowo trwale odcisnęły się na myśleniu pisarza i na samej *Soli ziemi*.

Zaproponowana przez Gombrowicza linia interpretacji twórczości Wittlina – oczywiście, zaproponowana w trybie prowokacji i anegdoty, co jednak nie oznacza, że jedynie żartobliwie – nie była przez badaczy *Soli ziemi* brana na serio ani w żaden sposób rozwijana<sup>17</sup>. Tymczasem poprzestanie na stwierdzeniu samego tylko antycywilizacyjnego i antypaństwowego punktu dojścia *Soli ziemi* może pozostawiać dziś uczucie niedosytu. Dzieje się tak mimo całej trafności tego typu konkluzji, do których prowadzić musi konsekwentne odnoszenie zaczerpniętego z *Ewangelii* tytułu powieści do jej głównego bohatera, Piotra Niewiadomskiego, którego los – marionetkowa egzystencja pod panowaniem przewyższającego go aparatu władzy i biurokracji na terenie monarchii austriackiej podczas I wojny światowej – odczytywać można więc jako wielką figurę współczesnej, zagrożonej przez cywilizację kondycji humanizmu<sup>18</sup>. Już jednak na początku lat 20. Wittlin nie miał złudzeń co do tego, że uprawomocnień tego rodzaju dehumanizujących działań państwowych szuka się często nigdzie indziej, jak właśnie w „języku humanizmu”: „Wszystkie zbrojenia odbywają się w ciszy, w spokoju, z wyszukaną grzecznością i elegancją [...] Wszystko to odbywa się w Imię Boże i przy współdziałaniu wysokich pojęć moralnych”<sup>19</sup>. Na podstawie samych już tych słów można przypuszczać, że to właśnie obserwacja hipokryzji społeczeństw europej-

<sup>16</sup> E. Wiegandt, *Wstęp*, s. IX.

<sup>17</sup> Większość opracowań pomija ją milczeniem, polemizuje z nią jedynie Wiegandt (Zob. E. Wiegandt, *Wstęp*, s. XLII–XLIII)

<sup>18</sup> Na temat tego, że to Piotr Niewiadomski jest „solą ziemi” – rozumianą jako esencja człowieczeństwa – i jego właśnie dotyczą słowa motta: „Wy jesteście sól ziemi. Jeśli tedy sól ziemi zwietrzeje, czymże solić będą? Do niczego się już nie przyda, tylko aby była precz wyrzucona i od ludzi podeptana”, piszą wszyscy autorzy najważniejszych opracowań *Soli ziemi* i tym tropem podąża również niniejsza interpretacja. Zob. m.in.: E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXXII; K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, 19; Z. Kubiak, *Polski homeryda*, s. 268.

<sup>19</sup> J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, s. 39.

skich – opierających przekonanie o swojej doniosłej roli cywilizacyjnej na posiadaniu wielowiekowej humanistycznej tradycji – będąca źródłem wyrażanych w antywojennej eseistyce niepokojów, była także jednym z punktów wyjścia jego najważniejszego dzieła literackiego.

Tymczasem główny bohater powieści Wittlina – zmobilizowany do wojska armii austriackiej prosty tragarz na stacji kolejowej Topory-Czernelica – od początku identyfikowany był przez krytykę jako nośnik jej antycywilizacyjnego przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) wydzwięku. Przesłanka, która zdaje się stanowić o przekazywanej za jego pomocą rzeczywiście niebanalnej wartości poznawczej dzieła – mianowicie fakt, iż nie do końca sytuuje się on poza cywilizacją, podawaną w *Soli ziemi* w sposób czytelny w wątpliwość – nie była wystarczająco ekspozycjonowana przez krytykę. Osobliwa konstrukcja Piotra Niewiadomskiego – który jest jednocześnie współtwórcą i ofiarą mitu wojny – i jego światopoglądu nie pozwala na sprowadzenie jej zasadniczej funkcji do samej tylko demitologizacji tego mitu, jak i – szerzej – w ogóle mitów nowoczesności jako takiej. Pytanie o przynależność tego bohatera do krytykowanej rzeczywistości jest chyba jednym z tych pytań, których zabrakło w dotychczasowych egzegezach *Soli ziemi*. Podstawowym celem niniejszych rozważań jest więc próba uzupełnienia tej luki i tym samym wysunięcie propozycji interpretacji powieści pod kątem tego, w jaki sposób jej bohater – sam będąc do pewnego stopnia przedmiotem subtelnej krytyki Wittlina – staje się wehikułem diagnozy dzisiejszej kondycji humanizmu.

Zacznijmy jednak od początku. Nie ma wątpliwości co do tego, że w pierwszej kolejności jest Piotr Niewiadomski funkcją przeprowadzanej w *Soli ziemi* krytyki wojny światowej i krytyki cywilizacji, której produktem są wielkie, angażujące całe narody, konflikty zbrojne:

Wojna i w ogóle świat – pisze Wittlin w autokomentarzu na temat Piotra Niewiadomskiego – widziany jego oczami – to mój własny świat. Posługuję się jego oczami i jego ustami, tak jak nieraz posługujemy się dziećmi, gdy sami nie mamy dość odwagi powiedzenia światu, co o nim myślimy<sup>20</sup>.

Ten podlegający krytyce świat to zdominowana przez technikę nowoczesna cywilizacja, której jednym z owoców – użytecznym szczególnie podczas procesu rekrutacji żołnierzy – jest oparty na kategoriach kalku-

---

<sup>20</sup> Tenże, O „*Soli ziemi*”, [w:] Tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 353.



lacji i obliczania sposób postrzegania człowieka<sup>21</sup>. Nasycona naturalistycznym wręcz szczegółem scena badania lekarskiego, odbywającego się przed lokalną komisją poborową, na której Piotr zredukowany zostaje do zapisanego na klatce piersiowej numeru, poprzedzona jest wyjaśniającą introdukcją narratora: „W owych dniach ciała mężczyzn ważono i mierzono. Sortowano je podług gatunków, przebierano jak kartofle, jak owoce strząśnięte z drzewa żywota. Brano je masowo: kopami, cetnarami, wagonami odrzucając wszystko, co nieudane, nadpsute, chore”<sup>22</sup>. Takie współdziałanie w narracji dwóch perspektyw: uniwersalizującej i indywidualizującej, powtarza się przy okazji budowania wielu przesiąkniętych ukrytym krytycyzmem w stosunku do świata wojny scen powieści<sup>23</sup>. Kiedy Wittlin pisze o ściśle osobistym, wynikającym z nieumiejętności czytania, strachu Piotra Niewiadomskiego przed wezwaniem na komisję poborową, jednocześnie towarzyszy temu opowieść 3-osobowego narratora o dyscyplinującej roli instytucji pisma drukowanego w kulturze. Krytyka aparatu biurokratycznego w monarchii austriackiej, pod którego ścisłym panowaniem znajduje się Piotr Niewiadomski zbiega się z szerszą krytyką procesów biurokratyzacji nowoczesnego państwa, w którym – jak pisał Weber w 1918 roku – „rzeczywiste panowanie [...] spoczywa w rękach urzędników”<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Max Horkheimer i Teodor Adorno – klasycy XX-wiecznych teorii analizujących i krytykujących kulturę i społeczeństwo – którzy w sposób jednoznaczny utożsamiali nowoczesność z rzeczywistością postoświeceniową pisali (już po II wojnie światowej) tak: „Logika formalna była wielką szkołą ujednolicania. Podsunęła oświeceniemu schemat obliczalności świata [...]. Dla oświecenia to, co nie daje się wyrazić w liczbach, a ostatecznie w jednostkach, jest pozorem” (M. Horkheimer, T. Adorno, *Pojęcie oświecenia*, [w:] Tychże, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukaszewicz, Warszawa 1994, s. 22). Więcej na temat złożonych związków kultury nowoczesnej z szeroko rozumianym Oświeceniem zob. [w:] *Świecenie dzisiaj. Rozmowy w Castel Gandolfo*, tłum. M. Łukaszewicz i in., oprac. i wstęp K. Michalski, Kraków 1999.

<sup>22</sup> Tenże, *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, postłowiem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa 1998, s. 53.

<sup>23</sup> Zwróciła na to uwagę m.in. Zoya Yurieff, uznając „swobodne przemieszczanie punktu ciężkości konstrukcji z płaszczyzny ludzkiej w wymiar uniwersalny i symboliczny” za istotną właściwość narracji powieści Wittlina i wyciągając z tego wnioski na temat uniwersalnego sensu historii o Piotrze Niewiadomskim. (Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, s. 74-76).

<sup>24</sup> M. Weber, *Panowanie urzędników a przywództwo polityczne*, [w:] Z. Krasnodębski, *M. Weber*, s. 178. Jak zauważa dalej Weber: „także nowoczesna masowa armia jest armią biurokratyczną, oficer zaś stanowi szczególną kategorię urzędnika – w przeciwieństwie do rycerza, wodza plemiennego czy homeryckiego bohatera. Na służbowej dyscyplinie opiera się siła bojowa armii” (Tamże).

Odślanianie tego rodzaju mitów nowoczesności jest przy tym samo dokonywane w powieści za pomocą języka mityzującego, który nie jest tylko przynależny prostemu bohaterowi, ale również i relacjonującemu jego losy 3-osobowemu narratorowi. Właśnie między innymi wpleciona w narrację historia narodzin druku – będąca czytelną figurą procesu postępującej instytucjonalizacji różnych dziedzin życia w modernizującej się kulturze – jest wyraźnie stylizowana na mit:

Gutenberg – rozpoczyna narrator swoją mityzującą opowieść – Johan Gutenberg nazywał się ów człowiek, którego diabeł spił w Moguncji reńskim winem i kazał mu w roku 1450 wynaleźć nową torturę ludzi niepiśmiennych i ubogich duchem [...] Diabeł jest mściwy. Na wszystkich drogach ludzkiego żywota [...] poustawiał niby straszdyła na ptaki – tablice i ostrzeżenia. – Tu płuć nie wolno! – Tam palić nie wolno! [...] – Używanie tej wody do picia wzbronione! – woła diabeł przy wielkiej beczce na stacji Topory–Czernielica [...] Udaje życzliwego przyjaciela, co troszczy się o ludzkie życie, tak jakby ono było mu drogą, a nie ludzka śmierć<sup>25</sup>.

W najważniejszych opracowaniach *Soli ziemi*, w monografii Krystyny Jakowskiej *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół Soli ziemi* i w komentarzu Ewy Wiegandt, motywacji takiej mitopodobnej (a w niektórych momentach stylizowanej religijnie) fabuły poszukuje się w zasadzie wyłącznie w interpretowanym psychologicznie, prymitywnym, będącym stopem mitu i religii światopoglądzie prostego bohatera<sup>26</sup>. Sprowadzenie wizji prezentującej mitologię nowoczesności – wraz z mitem wojny – do samej tylko zawartości psychiki czy też wyobraźni Piotra Niewiadomskiego pozwala wziąć te właśnie treści w nawias i osłabia krytyczny w stosunku do mitotwórczej kultury potencjał *Soli ziemi*: „Aby ocalić motywację realistyczną powieści – interpretuje Jakowska – posłużył się tu Wittlin postacią, dla której mitologizowane bóstwa były czymś real-

<sup>25</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 47. Warto przy tym zauważyć, że Stephen Toulmin w książce *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności* (Wrocław 2005) przypomina, że za początek nowoczesności można uznać właśnie rok wynalezienia druku.

<sup>26</sup> Światopogląd ten zawiera nie tylko pierwiastki mityczne, ale i religijne, jak również pochodzące z różnego rodzaju dawnych wierzeń. Wszystkie one łączą się w jedną raczej niespójną całość. Jak zauważa Wiegandt, wszystkie trzy rodzaje stylizacji, jakie wyróżniła w swojej monografii Jakowska – baśniową, religijną i na starożytny epos – można sprowadzić do jednej: „stylizacji religijnej tożsamej z mitologizacją obejmującą cały utwór” (E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXVIII).

nym”<sup>27</sup>. Ten sposób interpretacji prowadzi do ujednoznacznienia sensów powieści, sprowadzenia ich bogatej złożoności do niedwuznacznego przesłania moralistycznego<sup>28</sup>, które sformułowała Wiegandt tymi słowy: „Bohater Soli ziemi demonizując wojnę bezwiednie ją osądza, [...] demitologizuje jej mit, zaś autor stwarza formę pojemną dla wyrażenia własnego mitu o tym, kto i co jest solą ziemi, a więc humanistycznego przesłania powieści”<sup>29</sup>.

Nie przeciwstawiając się zasadniczo tej egzegezie, a jedynie sugerując jej połowiczny charakter, można spróbować naszkicować nieco inną linię rozumienia znaczenia wprowadzanych w *Soli ziemi* mitologizacji i sakralizacji wojny (a szerzej także nowoczesnej rzeczywistości) – wychodząc mianowicie od diagnozy, którą Wittlin stawia kulturze w eseju z lat 20. *Barbarzyństwo*. Uznając religię za konstytutywną dla kultury, pisarz krytykuje – w duchu podobnych swoich wypowiedzi z tamtego czasu – jej współdziałanie w procesie degenerowania wartości: „Bardzo możliwe, że przyszła religia człowieka będzie religią amoralną, a etyczną, religią uświadomionego zła. Skorzysta wtedy człowiek z tyłowiekowych doświadczeń i tylko zmieni front na korzyść szczerości”<sup>30</sup>. Z tej wieloznacznej i nasyconej zgorzknieniem wypowiedzi należałoby chyba wynioskować w pierwszej kolejności tyle, że zdaniem Wittlina mity i tradycje kultury podlegały w toku dokonywania się historii instrumentalizacji, stając się raczej zbiorem gotowych usprawiedliwień dla czynów nieetycznych, dla opartej na przemocy i okrucieństwie cywilizacji niż ostoją moralności. Hipokryzja kultury nie byłaby jednak tak dotkliwa ani brzemienne w negatywne skutki – z których najbardziej dramatycznym była z punktu widzenia autora *Soli ziemi* wojna światowa – gdyby nie wiązała się z przemianami świadomości u poszczególnych ludzi, z manipulacjami dotyczącymi poszczególne jednostki. Pisze Wittlin: „Stwierdzamy więc, że kultura jest owym najwyższym złudzeniem człowieka [...]. Te i podobne złudzenia są w dzisiejszych czasach rzeczywistymi bóstwami człowieka”<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 109.

<sup>28</sup> Jakowska nie kryje, że jej argumenty wynikają z etycznych przesłanek, zauważając: „Dzięki temu cała ta wprowadzona mitologia zyskuje cudzystów, tak bardzo potrzebny współczesnemu czytelnikowi” (Tamże).

<sup>29</sup> E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXX.

<sup>30</sup> J. Wittlin, *Barbarzyństwo*, [w:] Tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posłowie J. Zieliński, Kraków 2000, s. 49.

<sup>31</sup> Tamże, s. 46.

Można zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie fundamentalne zagadnienie – to znaczy relacja między konstruowaną kulturowo i religijnie tożsamością jednostki a nowoczesnymi instytucjami, z wojną na czele – jest właściwym tematem *Soli ziemi*<sup>32</sup>. Historia Piotra Niewiadomskiego streszczałaby w sobie historię tego samego procesu, który sprawia, że – jak ironizuje Wittlin-eseista – „we wszystkich krajach wojujących, wojna rozpoczęła się od uroczystego nabożeństwa za pomyślność operacji strategicznych i za wieczny spokój ludzkiego sumienia”<sup>33</sup>. Światopogląd Piotra Niewiadomskiego, jeśli dobrze mu się przyjrzeć, nie jest bynajmniej tożsamy ze światopoglądem mitycznym czy religijnym – jedynie „zapożycza” z nich sposób widzenia otaczającej człowieka rzeczywistości, a więc sposób, który każe widzieć w niej wewnętrzny sens, którego rękojmią ma być Bóg<sup>34</sup>. Dlatego też podsuwaną przez ten światopogląd podstawową „strategią ochronną” jest przypisywanie boskich atrybutów mającym nad bohaterem nim władzę i rozporządzającym nim instytucjom państwowym. Początkowo redukuje to niepokój wywoływany przez obcą dla bohatera sytuację wcielenia do wojska i związane z tym poniżające praktyki – takie jak na przykład upokarzające badanie lekarskie – jednak odbywa się to kosztem braku świadomości tego, że instytucje te w rzeczywistości nie mają legitymizacji transcendentnej.

Trudno jednak interpretować *Sól ziemi* jako swego rodzaju uniwersalną przypowieść o destrukcyjnym działaniu wpojonego przez kulturę religijnego sposobu interpretacji postoświeceniowej rzeczywistości – mimo że ta rzeczywistość niewiele ma już wspólnego ze sferą *sacrum* –

<sup>32</sup> Na temat związków między nowoczesnymi instytucjami a życiem jednostek – i ich tożsamością – w dobie późnej nowoczesności zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2010.

<sup>33</sup> J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, [w:] Tegoż, *Orjeusz w piekle XX wieku*, s. 27.

<sup>34</sup> Paradoksalną tezę, że Oświecenie – a więc i oparta na nim nowoczesna kultura – przekształciło ideę rozumu w irracjonalną siłę, podobną mitom, sformułowali ponad dekadę później Horkheimer i Adorno w *Dialektyce oświecenia*. Jak komentuje ich pracę Jurgen Habermas: „W tradycji oświecenia myślenie oświecające było rozumiane zarazem jako przeciwieństwo i jako przeciwstawna siła wobec mitu [...]. Oświecenie zaprzecza mitowi i tym samym wymyka się jego władzy. Tej opozycji, której oświecona myśl jest tak pewna, Horkheimer i Adorno zaprzeczają tezę o tajemnym współnictwie: «że mit jest już oświeceniem oraz że oświecenia obraca się w ponowną mitologię»” (J. Habermas, *Spot mitu i oświecenia: Horkheimer i Adorno*, [w:] Tegoż, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukaszewicz, Kraków 2000, s. 128). Zbieżność tego rodzaju krytyki kultury z krytyką obecną w *Soli ziemi* do tej pory umykała uwadze interpretatorów.

dopóki uznaje się światopogląd Piotra Niewiadomskiego jedynie za przedłużenie jego hermetycznie zamkniętej i oderwanej od zewnętrznej rzeczywistości prymitywnej osobowości. „Apokaliptyczna wizja świata [...] – interpretuje na przykład Jakowska – jest wynikiem ukształtowania psychiki Piotra, a tę z kolei określają warunki jego życia”<sup>35</sup>. Takie abstrahowanie zespołu przekonań szerzonych przez bohatera *Soli ziemi* na temat rzeczywistości wydaje się być konsekwencją niedostrzeżenia przez krytykę tych właściwości konstrukcji Niewiadomskiego, które nie pozwalają całkowicie utożsamić go z reprezentantem przednowoczesnej kultury i ostro przeciwstawić światu cywilizacji<sup>36</sup>. Tymczasem wydaje się, że pewne elementy konstrukcji bohatera pozwalają czytać go jako wielką metaforę człowieka w nowoczesności, wielką metaforę kondycji humanizmu – choć metaforę skomplikowaną i nieoczywistą<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 148.

<sup>36</sup> Zdaniem Wiegandt, Piotr Niewiadomski to „reprezentant kultury pierwotnej”, którego autentyczności przeciwstawiona jest cywilizacja jako „domena nieautentyczności, fałszu” (E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXXVI). Dla Jakowskiej „ubóstwo doświadczeń Piotra i całkowity, niemal nieprawdopodobny brak informacji o rzeczywistości są tak uderzające, że cytowanie wszelkich naiwności Piotra równałoby się przepisywaniu powieci. Naiwność Piotra zdaje się być jej zasadniczą materią”. (Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 20).

<sup>37</sup> Symboliczność postaci Niewiadomskiego była zresztą kwestią sporną. Kazimierz Wyka zauważył w swojej recenzji z 1935 roku, że „Niewiadomski jest fikcją już w samej książce, jest fikcją już jako postać powieściowa. Reakcje i rzekomo proste, lecz arcywyrafinowane w swej prostocie sądy, jakie mu poeta [Wittlin] podsuwa, są psychologicznie zupełnie nieprawdopodobne” (K. Wyka, *Powieść o cierpliwym piechurze*, [w:] Tegoż, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932-1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 317). Ta przenikliwa linia interpretacji, która otwiera drogę nierealistycznej wykładni powieści, nie była jednak w późniejszych latach szczególnie chętnie kontynuowana. Sam Wyka zaszedł zresztą za daleko w wyciąganych z przedstawionej wyżej słusznej przesłanki wnioskach, uznając ostatecznie powieść Wittlina za „narrację o sobie samym, liryczną opowieść o poecie zagubionym w tajemniczym świecie”, co zresztą wypomina krytykowi Wiegandt. Na fakt, iż jest to zbyt daleko idąca interpretacja wskazuje odcinanie się Wittlina od takich autobiografizujących sposobów lektury jego dzieła (Por. fragment listu autora do K. W. Zawodzińskiego: „Nie jest to ani reprezentant szarego człowieka, ani tym bardziej mojej osoby, co kilku krytyków chciało mi imputować”. Cyt. za: E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXI). Nieco polemiczna w stosunku do spostrzeżeń Wyki, oparta na zdroworozsądkowym rozumowaniu była opinia Ludwika Frydego. Jego zdaniem skomplikowane sądy na temat rzeczywistości nie są własnością psychiki bohatera, nie dlatego iżby stanowił on jako postać specyficzny konstrukt literacki, amalgamat światopoglądu autora i człowieka prymitywnego, co sugeruje wypowiedź Wyki i którym to tropem podąża niniejsza interpretacja, tylko dlatego, że autor wyraźniej po prostu niż mógłby to zrobić Piotr Niewiadomski werbalizuje „niejasne poczucia”.

Na pierwszy rzut oka bohater rzeczywiście usytuowany jest w ostrej opozycji wobec świata cywilizowanego, co pozwalałoby mu na zachowanie pierwotnej dobroci, wpisywałoby go w model „szlachetnego dzikusa” i uzasadniało jednoznacznie moralistyczny wydźwięk powieści. Przynależność Piotra Niewiadomskiego do pierwotnej kultury z pozoru nie powinna budzić najmniejszych wątpliwości, jego kontrast ze światem ludzi oświeconych, uwidacznia się chociażby w zestawieniu z kapralem Durkiem, który – jak relacjonuje narrator – „wobec analfabetów czuł się [...] przedstawicielem oświecenia”<sup>38</sup>. Nie tyle nawet nieumiejętność czytania i pisanie jest najwymowniejszym znakiem jego prymitywizmu, co jeszcze bardziej elementarna nieumiejętność rozróżniania lewej i prawej strony. Nie bez znaczenia jest też okoliczność, że pierwowzorem bohatera nie był wcale żołnierz. Jak wspomina Wittlin słowami, które pod względem stylistycznej doskonałości dorównują samej powieści:

Ujrzałem go w Paryżu w roku 1928 na lśniącym od deszczu asfalcie placu de la Concorde, po którym na wszystkie strony pędziło mrowie błyszczących jak ten asfalt samochodów. Siłą jaskrawego kontrastu narzucił się mojej wyobraźni obraz chłopa z dalekiego, a tak obcego Paryżowi, świata prymitywnej cywilizacji. Na placu de la Concorde Piotr Niewiadomski nie był jeszcze tragarzem kolejowym<sup>39</sup>.

A jednak uważna lektura powieści nie pozostawia wątpliwości co do tego, że więź łącząca Piotra Niewiadomskiego ze światem nowoczesnym ma charakter silniejszy niż mogłoby to wynikać z powierzchownej analizy. Chociaż w jego konstrukcji znajdujemy elementy stylizacji na prostaczka, to jednak nie jest on bezwarunkowym wcieleniem tego typu bohatera. Potwierdzeniem wydają się być już inicjujące zdania pierwszego rozdziału: narrator nazywa go „człowiekiem, który wyszedł z ciemności”<sup>40</sup>.

---

mgliste intuicje swojego niewykształconego bohatera (L. Fryde, *O prozie Wittlina*, [w:] Tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 406). Tą ścieżką interpretacji podążać będzie później Jakowska, która w swoich ostatecznych wnioskach wycofuje się z egzegezy figuralnej i poprzestaje w obrębie realistycznej wykładni powieści.

<sup>38</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 47.

<sup>39</sup> J. Wittlin, *Postscriptum do „Soli ziemi” po trzydziestu pięciu latach*, [w:] tegoż, *Sól ziemi*, s. 248.

<sup>40</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 27.

Słowa te do tej pory interpretowane były raczej jako przeciwieństwo tego, co w rzeczywistości znaczą: „Wittlin nazywa go [bohatera] człowiekiem, który «wyszedł z ciemności» – pisze Jakowska – lecz trafniejsze byłoby powiedzenie, że Piotr tkwi w ciemności nadal”<sup>41</sup>. Mając w pamięci tę cechę warsztatu pisarskiego Wittlina, jaką jest „maksymalna dążność do perfekcji”<sup>42</sup>, można domniemywać, że czas przeszły został użyty w tej formule nieprzypadkowo, a Piotr, jakkolwiek „wyszedł” z ciemności – która jest czytelną metonimią światopoglądu przednowożytnego – to jednak już się w niej nie znajduje. „Ciemność” to „ojczyzna i żywioł” bohatera, z której – jak sugeruje dookreślenie tej tezy, które brzmi następująco: „jak ryba wyrzucona na ląd [Piotr Niewiadomski] rozpaczliwie łapał ustami łaskawe powietrze” – bohater został wyrzucony.

Oczywiście, to właśnie pochodzenie „z ciemności” jest wyjaśnieniem naiwności bohatera i tego, że nie rozumie on zracjonalizowanego, rządzącego się prawami administracji i biurokracji XX-wiecznego świata, w którym się znajduje. Ta naiwność nie jest jednak tożsama z całkowitą niewinnością, co odnotowali zresztą badacze, między innymi Zygmunt Kubiak, który pisał: „Piotr nie jest święty. Wystarczy się przypatrzeć jego okrutnemu [...] stosunkowi do żyjącej z nim biednej sieroty Magdy”<sup>43</sup>. Świadome trwanie w związku pozamałżeńskim z Magdą – jak relacjonuje narrator, Piotr nie chciał się z nią żenić „nie bacząc na straszne konsekwencje w życiu zagrobowym, jakim groził paroch” – można odczytywać jako świadectwo „skażenia” bohatera elementami światopoglądu nowoczesnego. Narrator niejednokrotnie podkreśla zresztą wyjątkowość Piotra, jego odrębność w stosunku do „innych Huculów”, chociażby wtedy gdy tłumacząc jego ambicje, które nie pozwalają mu ożenić się z ubogą sierotą, nazywa go „fantastą”<sup>44</sup>. Okazuje się, że motywacją trwania w grzechu jest głęboka chęć awansu społecznego, czego zewnętrznym przejawem jest marzenie o posiadaniu cesarskiej czapki. Narrator przejmując punkt widzenia bohatera rekonstruuje jego

<sup>41</sup> K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 20.

<sup>42</sup> E. Wiegandt, *Wstęp*, s. XII. Wiegandt dodaje też na tej samej stronie: „[...] sztuka Wittlina stanowi przeciwieństwo tzw. artystycznej płodności. Pisał mało, bo w gruncie rzeczy zajmowały go przez całe życie trzy dzieła: polska wersja *Odysei*, *Hymny* i *Sól ziemi* (Tamże).

<sup>43</sup> Z. Kubiak, *Polski homeryda*, s. 263.

<sup>44</sup> Narrator tak oddaje marzenia swojego bohatera-fantasty: „A jednak Piotra nie raz ogarniało zwątpienie, ba, nawet czarna gorycz wpełzała mu do serca. Bo właściwie: czemu nie miał nosić cesarskiej czapki jak inni kolejarze! Czemu nie miał budzić respektu?” (J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 31).

aspiracje w ten sposób: „Gdyby Piotr został dróżnikiem, o – wtedy wszystko by się zmieniło. Nie stroniłby już od ślubnego kobierca, choć Magda tym bardziej nie wchodziłaby w rachubę. Piotr-dróżnik byłby doskonałą partią dla niejednej [...] posażnej, gospodarskiej córki”<sup>45</sup>. Bohater ma też minimalną świadomość prawa własności – świętego prawa nowoczesnej cywilizacji – „Piotr też był właścicielem. Pół domu miał, pół sadu i psa”<sup>46</sup>. Także wojnę tłumaczy sobie za pomocą znanych mu kategorii ekonomicznych: „Wszystko na tym świecie jest cesarskie. Albo boskie. [...] Cesarz robi z Panem Bogiem różne interesy i dlatego ma prawo zabrać człowiekowi życie, które mu Pan Bóg pożyczył”<sup>47</sup>.

Sprawa światopoglądu Piotra nie przedstawia się więc tak prosto jak mogłoby się to w pierwszej chwili wydawać. Bohater dysponuje bowiem stosunkowo rozwiniętą samoświadomością, która pozwala mu na oddzielenie swoich przekonań – chrześcijańskiej wiary – od prowadzonego świadomie grzesznego stylu życia. Tym samym można o nim powiedzieć, że ma pewne cechy ludzi nowoczesnych, dla których charakterystyczna jest postawa wykraczania poza ramy ortodoksji<sup>48</sup>. Zapytajmy: czy Piotr Niewiadomski to już poniekąd człowiek nowoczesny? I tak, i nie. Wittlin stwierdza wprost: „To prymityw – już zdegenerowany przez cywilizację”<sup>49</sup>. Uformowany na kształt swego rodzaju socjologicznej hybrydy, jest kimś, kto znajduje się pomiędzy „ciemnością” a „światłością”. Wypełnia ten model tym lepiej, że „pograniczność” jest też cechą jego sytuacji biograficznej – Piotr jako syn Hucułki i Polaka jest mieszańcem również w sensie bardziej ścisłym. Również jego specyficzna religijność – jak zaznacza to Wiegandt – „opiera się na synkretyzmie trzech wiar: chrześcijańskiej, pogańskiej i «cesarskiej»”<sup>50</sup>.

Skoro więc Piotr Niewiadomski – interpretowany konsekwentnie jako symboliczna figura humanizmu – jest częścią krytykowanej przez Wittlina rzeczywistości, to punktem dojścia *Soli ziemi* jako wielkiej przypowieści o kondycji ludzkiej w nowoczesnych czasach byłoby uznanie współodpowiedzialności człowieka jako takiego za kształt nowoczes-

<sup>45</sup> Tamże, s. 33.

<sup>46</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 194.

<sup>47</sup> Tamże, s. 50.

<sup>48</sup> Zob. Ch. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, przeł. A. Lipszyc, tłumaczenie przejrzał Ł. Tischner, Kraków 2002., s. 82. Więcej na temat sekularyzacji życia w nowoczesności zob. też strony 52-56, 82-84.

<sup>49</sup> J. Wittlin, *O „Soli ziemi”*, [w:] tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 353.

<sup>50</sup> E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LVII.



nej cywilizacji. Bohater powieści – wyposażony w specyficzny światopogląd, będący amalgamatem myślenia prymitywnego i nowoczesnego – dzięki wciąż nie wykorzenionemu religijnemu sposobowi interpretacji świata dostrzega chaos nowoczesnego świata także w sobie samym. Kluczowa jest w tym kontekście scena, w której Piotr Niewiadomski powiązuje wydarzenia wojenne z własnym grzechem cudzołóstwa – grzechem najdobitniej zresztą świadczącym o „skażeniu” cywilizacją:

Piotr Niewiadomski należał do ludzi, dla których najróżnorodniejsze nawet zjawiska wypływają z tej samej przyczyny i mają oczywisty związek z ich osobą [...]. Dlatego w zaćmieniu słońca widział Piotr ścisły związek nie tylko z wojną i śmiercią papieża, jak inni Huculi, ale z własnymi grzechami [...]. I po raz drugi od czasu asenterunku w Śniatynie gorzko Piotr żałował, że nie ożenił się z Magdą<sup>51</sup>.

Można więc powiedzieć, że Piotr jest więc o tyle tylko bardziej autentyczny i mniej zakłamany niż człowiek w pełni „ucywilizowany”, że – zachowawszy w sobie elementy kultury pierwotnej – jest w stanie uświadamiać sobie swoją winę. Winą bohatera jest przynależność do cywilizacji, która wytworzyła państwo – instytucję, która, jak pisze Wittlin w eseju *Wojna, pokój i dusza poety* „morduje ludzi machiną z ludzi”<sup>52</sup>. Ten właśnie „tragiczny węzeł” jest – zdaniem Wittlina – przedmiotem najwybitniejszych osiągnięć literatury pacyfistycznej, do której zalicza się także *Sól ziemi* – pod tym jednakże warunkiem, że rozumiana jest jako literatura, która nie „pozywa winnych pod sąd”, ale „oskarża [...] całą ludzką naturę, a oskarżyciel jest tu równocześnie oskarżonym”<sup>53</sup>.

Główny sens tego oskarżenia, jakie niesie ze sobą też *Sól ziemi*, staje się jasny pod koniec powieści, kiedy Piotr Niewiadomski skonfrontowany zostaje z drugą najważniejszą postacią utworu – feldfeblem Bachmatiukiem, który kosztem utraty własnego człowieczeństwa całkowicie utożsamiał się z instytucjami nowoczesności. Symbolem internalizacji narzuconej przez biurokratyzowany aparat państwowy organizacji czasu, i tego, że „punktualność i dyscyplina nie były Bachmatiukowi narzucone przez potęgi obce jego naturze”<sup>54</sup> jest na przykład jego zwyczaj

<sup>51</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 119.

<sup>52</sup> Tamże, s. 36-37.

<sup>53</sup> Tamże, s. 32.

<sup>54</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 177.

budzenia się codziennie dokładnie o tej samej porze jeszcze przed dzwonkiem budzika. Podobnie jak dla Niewiadomskiego, także dla Bachmatiuka to właśnie słownik religijny jest tym, co pozwala – pozornie – zaprowadzić sens i ład w chaosie wojennej rzeczywistości. Regulaminy służby to dla niego „święte księgi”, a on sam jest „arcykapłanem kultu nowej boginii, Subordynacji”<sup>55</sup>. Jego „wiara w wojnę”<sup>56</sup> oderwana jest już nie tylko od jakichkolwiek chrześcijańskich korzeni, ale także państwowych: „Franciszek Józef, owszem, był najwyższym wodzem – odtwarza narrator światopogląd Bachmatiuka – najwyższym Bogiem jak Zeus na Olimpie, ale feldebel sztabowy służył jeszcze większemu Bóstwu, niewidzialnemu jak Mojra, przed którą cały Olimp drżał”<sup>57</sup>. Taka wypruta z jakichkolwiek wartości, pusta, zsekularyzowana religia wojny jest jednocześnie zadaniem, które bohater ten wypełnia bezbłędnie, angażując przy tym zespół cnót, które są kluczowe dla całej kultury europejskiej. Elementem jego dążenia do doskonałości jest więc specyficznie rozumiana praworządność:

A jego maniery, jego sprawiedliwość! Nikogo z żołnierzy nie krzywdził, nie wyróżniał, nie miał żadnych uprzedzeń, nie znał kompromisów. Nie bił, nie kłął, nie obrażał, nie poniżał się do używania słów nieprzyzwoitych. Ale za to u niego trzy godziny karnych ćwiczeń, to były pełne trzy godziny, a nie dwie i czterdzieści minut!<sup>58</sup>.

Bachmatiuk jest więc wcieleniem tezy z eseju Wittlina *Wojna, pokój i dusza poety* o wynikającej z zapotrzebowania na racjonalizację wojny destrukcji pojęć moralnych. Ideologia antyhumanizmu, której hołduje, jest odwrotnością wszystkich koncepcji humanizmu, jakie wytworzyła kultura nowoczesna, a jednocześnie sama też jest jej wytworem. U jej źródła także leży bowiem ideał „pełni człowieczeństwa” – jedynie sposób jego urzeczywistnienia: przekonanie, że człowiek będzie w pełni człowiekiem dopiero wtedy, kiedy stanie się całkowicie ubezwłasnowolnionym

<sup>55</sup> Tamże, s. 82.

<sup>56</sup> Wiarę Bachmatiuka w „mit wojny” można odczytywać jako przykład specyficznego procesu „sekularyzacji religii” w nowoczesności – która jest też tematem całej powieści, ale w postaci Bachmatiuka problem ten objawia się w sposób najbardziej widoczny – o którym pisze Weber: „Dzisiaj [...] panuje w religii dzień powszedni. Liczni odczarowani dawni bogowie przybierają postać bezosobowych mocy, powstają ze swoich grobów, dążą do zapanowania nad naszym życiem” (M. Weber, *Nauka jako zawód i powołanie*, w: Z. Krasnodębski, *Max Weber*, s. 212).

<sup>57</sup> Tamże, s. 185.

<sup>58</sup> Tamże, s. 189.

trybikiem w maszynierii militarnej – jest wynaturzony i budzący grozę. Wypowiedziane do przyszłych żołnierzy hasło „ja zrobię z was ludzi”, które zawiera sugestię, że rekruci jeszcze nimi nie są, jest nie tylko znakiem degradacji samego słowa „człowiek” – które staje się w oczach sztabowego synonimem mięsa armatniego – ale może być także ostrzeżeniem przed możliwą degradacją tego, co jest treścią tego słowa, co wprowadza powieść polskiego pisarza w sam środek trwającej do dzisiaj debaty na temat kryzysu humanizmu w nowoczesności<sup>59</sup>. Jednocześnie ów anty-humanista Bachmatiuk ma jednak jedną ułomność, która przyciągała uwagę badaczy: „coniedzielne pijaństwa, domena grzesznej prywatności” – pisze Wiegandt – to zarazem „objaw człowieczeństwa”, przez który bohater wyraża być może „nieświadomy protest przeciwko urzeczowieniu”<sup>60</sup>. Represjonowana potrzeba człowieczeństwa powraca w pokraczny sposób w alkoholizmie. Okazuje się, że nawet Bachmatiuk, niekwestionowany produkt cywilizacji – jak czytamy, „ojcem jego zdawał się być sam Regulamin, a matką – Subordynacja”<sup>61</sup> – jest produktem w pewnym sensie ubocznym, kimś kto jednak nie całkowicie utożsamiał się z jej zamienionymi w antywartości wartościami. W ukształtowanym na podobieństwo systemu religijnego systemie wojny także i on jest pionkiem – nawet jeśli wyposażonym w pewne atrybuty władzy i dysponującym kontrolą nad żołnierzami – także i z niego trzeba było zrobić kiedyś „człowieka.” Jego pozwolenie sobie na „błąd” w ściśle zaprogramowanym systemie wojennej rzeczywistości nie powoduje jednak zatrzymania napędzanego przez cywilizację procesu odczłowieczania ludzi, nie jest jego hamulcem – stanowi co najwyżej nieświadomy wentyl bezpieczeństwa.

Inaczej rzecz ma się w przypadku Piotra Niewiadomskiego. Także jego świadomość można interpretować jako całkowicie ubezwłasnowolnioną, ale tylko do pewnego momentu. W miarę rozwoju akcji ulega ona symptomatycznej zmianie, a początkową pewność co do zasadności działań instytucji wojennych zaczyna zastępować narastająca w stosunku do nich nieufność. Kulminacją tego procesu jest scena zaprzysiężenia, pod koniec której padają w powieści następujące słowa: „Teraz dobrze byłoby zmówić pacierz – pomyślał sobie Piotr. – Albo przynajmniej przeżegnać się. – I chciał podnieść rękę, lecz nie mógł jej ruszyć. Leżała martwa na szwie cesarskich spodni, jakby sparaliżowana słowem Bachmatiuka”<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Zob. G. Vattimo, *Kryzys humanizmu*, [w:] Tegoż, *Koniec nowoczesności*, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 27-42.

<sup>60</sup> E. Wiegandt, *Wstęp*, s. LXIV.

<sup>61</sup> Tamże, s. 181.

<sup>62</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 221.

Niemożność wykonania religijnego gestu może być interpretowana jako pierwszy sygnał utraty przekonania o ponadnaturalnej legitymizacji działań instytucji wojennych, jako pierwszy znak możliwości wyrwania się z zakłętego mitu wojny – fałszywej religii. Pisze o tym celnie Jakowska: „powieść jest z jednej strony historią powolnej reifikacji Piotra, z drugiej zaś wskazaniem – poprzez jego budzącą się świadomość – tych sił, które go do owego stanu doprowadziły”<sup>63</sup>. Ostatecznie więc zaczerpnięte z *Ewangelii* motto *Soli ziemi* utrzymane jest w mocy, ale jedynie w kontekście tej ostatniej sceny powieści, rozumianej jako moment deziluzji w życiu bohatera, przerwania dominującej w powieści atmosfery determinizmu i wreszcie jako subtelny zwiastun możliwości odrodzenia się humanizmu. „Przewrotność *Soli ziemi* [...] – jak pisze Kubiak – polega na ukazaniu esencji człowieczeństwa w ludzkiej świadomości niemal zaczątkowej [...]; jaka otucha może emanować z rozpoznania, że ta ludzka świadomość, tak uboga, niemal zaczątkowa, jest jednak – ludzka”<sup>64</sup>.

Podstawowy wniosek, ku któremu zmierzać miały powyższe uwagi interpretacyjne jest taki, że jedynie konsekwentnie antyrealistyczna lektura *Soli ziemi* pozwala na próbę odczytania jej jako jednej z wersji krytyki kultury postoświeceniowej i jednocześnie na próbę włączenia wyników myślowej i artystycznej pracy dokonanej przez jej autora w obręb dzisiejszej dyskusji na temat nowoczesności. Kluczowe tutaj rozróżnienie między krytycyzmem realistycznym – innymi słowy: nowoczesnym – a krytycyzmem mitotwórczym opisuje Tomasz Mann w swojej opinii na temat *Soli ziemi*: „Należy ona, moim zdaniem, do tej niewielkiej liczby współczesnych dzieł narracyjnych, które mimo swego nowoczesnego krytycyzmu sięgają sfery typowości, a nawet mitu i epopei”<sup>65</sup>. Odkrywczość Wittlina w dziedzinie myśli może być więc zrozumiała jedynie przez pryzmat odkryć stylistycznych, a tym, co w pierwszej kolejności pozwala spojrzeć na jego dzieło jako na jeden z wariantów międzywojennej krytyki kultury (*Kulturkritik*) jest mitograficzny charakter powieści, który pozwala na symboliczne, figuralne, nierealistyczne odczytanie artykułowanych przez powieść treści.

Wyrażenie niepokojów dotyczących kształtu nowoczesnego świata w języku mitu potęguje więc krytycyzm powieści w stosunku do kultury, która generuje mity na temat samej siebie. Głównym zarzutem, jaki Wit-

<sup>63</sup> K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 63.

<sup>64</sup> Z. Kubiak, *Postowie*, s. 263, 264.

<sup>65</sup> Cyt. za: K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 10.

Wittlin stawia kulturze jest destrukcyjne działanie jej mitotwórczego mechanizmu, prezentowanego na przykładzie Piotra Niewiadomskiego. Zdegradowana do poziomu instrumentu maszyny wojennej religia okazuje się nie być wyzwoleniem dla człowieka, ale tym, co wzmacnia proces jego mechanizacji. Sól ziemi prezentuje więc z jednej strony historyczną sytuację brutalnego procesu rekrutacji do wojsk europejskiej armii – poprzez rekonstrukcję warunków depersonalizacji, jakie stworzyła stecniczowana machina wojenna na terenie monarchii austro-węgierskiej w latach 1914-1918 – a z drugiej strony, za pomocą swojej nietypowej stylistyki, pokazuje jak przebiegał ten proces „od wewnątrz”. Przez to „oskarżonym” staje się także pojedynczy człowiek, a nie tylko kultura jako pewien zbiorowy konstrukt. O ile winą stecniczowanych instytucji jest ich destrukcyjne działanie, o tyle winą kultury – i jednocześnie każdego człowieka – jest to, że buduje ona mity, które nie pozwalają tego destrukcyjnego działania dostrzec. Iluzoryczność przekonania o wyjątkowym charakterze kultury europejskiej polega więc na tym, że to, co stanowi jej treść – mity i tradycje kultury – same w sobie nie niosą za sobą etycznych nakazów. Na przykładzie obydwu swoich głównych bohaterów: Piotra Niewiadomskiego i feldfebla Bachmatiuka Wittlin daje do zrozumienia, że – jak ujmuje rzecz włoski teoretyk nowoczesności Gianni Vattimo, interpretujący cały nurt ekspresjonistyczny przez pryzmat zagadnienia kryzysu humanizmu – „podmiot, którego chcielibyśmy bronić przed dehumanizującym wpływem techniki, sam był źródłem owej dehumanizacji”<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> G. Vattimo, *Kryzys humanizmu*, s. 41. Vattimo wiąże pojawienie się ekspresjonizmu w sztuce początków XX wieku z obecnym w kulturze intelektualnej tamtego czasu – przede wszystkim lat 30. – szerszym nurtem radykalnej interpretacji kryzysu europejskiej kultury, dla którego teoretyczną podstawę tworzy filozofia Heideggera. Taka interpretacja ekspresjonizmu i jego znaczenia dla krytyki kultury jest oczywiście składnikiem filozoficznego projektu Vattimo i ma budować – między innymi razem z rezultatami myśli niemieckiego filozofa Oswalda Spenglera – perspektywę, z której można by wzywać do radykalnej odmiany w myśleniu o *humanitas*, „do wyzdrowienia z humanizmu, ochłonięcia z niego i powrotu do niego, jako do czegoś, co mu [człowiekowi] przeznaczone” (tamże, s. 32). „Wyzdrowienie” z humanizmu stało się koniecznością, skoro mieszczański ideał *Bildung* został – jak pisze włoski filozof – „zniweczony przez I wojnę światową, która położyła kres marzeniom o europejskiej wspólnocie cywilizacyjnej” (tamże, s. 33).

**ABSTRACT****Józef Wittlin's 'Sól ziemi' and the Crisis of Humanism**

The purpose of this article was to examine *Sól ziemi* as one of the novels that has participated in the interwar discussion on the crisis of European culture. This can be demonstrated by an analysis of the construction of main character of the novel - Piotr Niewiadomski, who is without a doubt the emblematic figure of the condition of contemporary humanism - and his eclectic world-view. Study shows that - as a literary amalgam of a modern human agency and a simpleton with parareligious world-outlook - he is not only a victim of modern myths (with the myth of war at the front), but also their unconscious co-author, who can only define himself as a part of a dehumanizing technocratic civilization (that has got its the end-product in the world war). By showing how the language of humanism erodes - while being used to help individual to find himself in the incoherent, "disenchanted" world - Józef Wittlin points out responsibility of European culture. There has been low interest in describing that context - *Sól ziemi* was generally understood to be pure and simple anti-civilization novel, directed straight by the experience of the First World War - so the author hopes to fill up an important gap in the reception of one of the bests polish novels of the XX century

MAGDALENA BEDNAREK  
Poznań

## UCIECZKA Z ZAMKOWEJ WIEŻY, CZYLI O FEMINISTYCZNYM PRZE-PISYWANIU BAŚNI W PROZIE POLSKIEJ PO 1989 ROKU

*Dawno, dawno temu, za siódmą górą i siódmą rzeką stał ponury zamek o głębokiej fosie, potężnych murach i wieżach sięgających chmur. Na ostatnim piętrze najwyższej z baszt żył srogi Król Baj. Zza niezdobytych murów raz po raz dochodziły bezsilne jęki dręczonych wiecznym snem Królewien, pełne rozpaczyny okrzyki Królewiczów utrudzonych niekończącą się wspinaczką na szklaną górę i płacz małych dziewczynek, wysyłanych na spotkanie z wilkiem.*

*Dzięki dobremu nagłośnieniu Król Baj sprawował władzę także tam, gdzie światło nie wydobywa się z różdżki, ale biegnie przewodami z elektrowni wodnej czy atomowej, a wielkie odległości przemierza się samolotem, gdzie jest o wiele wygodniej niż na skrzydłach gęsi czy czarodziejskim dywanie, bo można chwycić kieliszek z Martini, a wzrok utkwić w ruchomych obrazkach - o ile zasobność portfela na to pozwala...*

*Nic więc dziwnego, że gdy poddani Króla Baja zorientowali się, że okrutne praktyki tak bardzo absorbują jego uwagę, że przestał wyglądać przez okno, od razu znaleźli się na wieży dzięki kilku szturmom i różnym czarom. Jakież było ich zdziwienie, gdy okazało się, że parę (bardzo perswazyjnych jednak) rozmów wystarczyło, by Król Baj zaniechawszy niecnym działań, nie tylko zaczął dostarczać mieszkańcom zamku ciekawszych (i przyjemniejszych) zajęć niż wieczny sen czy spotkania z ludojadami, ale i dał im nieco swobody w dysponowaniu czasem i przestrzenią. Nie dość na tym - zmieniwszy kostium (niczym Orlando), przedzierzgnął się w kobietę, zwaną odtąd Bajką, która nad ponure zamczyska przedkładała pola możliwości.*

Choć konwencja baśni wymusza umieszczenie jej akcji w zamierzczłych wiekach, czy wręcz w mitycznym praczasie, powyższa historia nie jest ani stara, ani uniwersalna. Za baśniowym sztafażem skrywa się bowiem opowieść o feministycznym odczytywaniu i prze-pisywaniu tradycyjnych ludowych narracji od XVIII wieku stanowiących kanon literatury dziecięcej (nierzadko uprzednio adaptowanych *ad usum Delphini*). Druga fala feminizmu poddawała tym czytelniczym i pisarskim praktykom oczywiście nie tylko baśnie, ale literaturę Zachodu w ogóle, szczególnym zainteresowaniem obdarzając teksty najsilniej kształtujące jej oblicze. Utwory Angeli Carter, Margaret Atwood, A. S. Byatt, Jeanette Winterson pełne są intertekstualnych nawiązań do klasyki – *Odysei*, mitów greckich, dramatów Szekspira – i baśni. Atrakcyjne, pełne magii fabuły odgrywają w tym ciągu szczególną rolę, ponieważ, jak zauważył Bruno Bettelheim, „przynosiły [one] odpowiedź na najważniejsze dla dzieci pytania, stanowiły zarazem doniosły czynnik ich socjalizacji”<sup>1</sup>. Znamienne jednak, co podkreśla Jack Zipes na przykładzie *Pięknej i bestii* pań de Villeneuve i Leprince de Beaumont oraz *Królowny Śnieżki* braci Grimm, że te same pozornie baśnie reprezentowały odmienne systemy wartości: ludowy wątek pod piórami siedemnastowiecznych pisarek głosił nie tylko arystokratyczny smak estetyczny, ale i także wizję stosunków społecznych, Grimmowie natomiast snuli opowieść o cnotach burżuazyjnych<sup>2</sup>. XX-wieczni badacze początkowo odnajdywali w baśniach raczej albo sensy ukryte (psychologiczne oraz moralne), albo relikty zamierzczłych, feudalnych czasów zawarte w fabułach, świecie przedstawionym<sup>3</sup>. Na klasowe i ideologiczne uwarunkowania tych narracji zwrócono uwagę dopiero w drugiej połowie XX wieku<sup>4</sup>, do czego niebagatelnie przyczyniała się

<sup>1</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. i przedmową opatrzyła D. Danek, t. 1., Warszawa 1985, s. 69.

<sup>2</sup> Zob. J. Zipes, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales. Revised and expanded edition*, Lexington 2002, s. 13 oraz tegoż, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York 2006, s. 66.

<sup>3</sup> W dużym skrócie pierwszą z tych tendencji reprezentuje myśl Bruno Bettelheima, drugą – Władimira Proppa. Zob. B. Bettelheim, dz. cyt., W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Warszawa 2003.

<sup>4</sup> Myślę tutaj o badaniach Jacka Zipesa oraz krytyce feministycznej. Zob. J. Zipes, dz. cyt.; *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales of North American and England*, ed. by J. Zipes. New York 1989; A. Lurie, *Clever Gretchen and Other Forgotten Folktales*, New York 1980 a także C. Helms, *Storytelling. Gender and Language in Folk/Fairy Tales: A Selected Annotated Bibliography*. “Woman and Language” 1987 no. 2 (10).



druga fala feminizmu, uznawszy, że „odgrywają [one] uprzywilejowaną rolę w kształtowaniu płci społeczno-kulturowej”<sup>5</sup>, o czym pisała Christina Bacchilegia.

Zdobywanie baśniowej twierdzy przez krytykę feministyczną, co pokazuje Donald Haase, odbywało się etapami<sup>6</sup>. Początkowo widziano w tych utworach jedynie zatrute jabłka<sup>7</sup> – produkt kultury patriarchalnej, który pod przykrywką niewinnych historii o szczęściu rodzinnym propagował wzorce kobiecości i męskości oparte na dychotomicznym i wartościującym myśleniu o płci. Królowa Śnieżka zatroskana o porządek w domu krasnoludków, a następnie we śnie czekająca na przebudzający pocałunek księcia stanowiła swoisty antywzór: kobiety bezwolnej, słabej, zamkniętej w kręgu spraw domowych, nieświadomej własnej seksualności, pozbawionej pozytywnej więzi z matką<sup>8</sup>. Ten etap krytyki został jednak szybko przewyciężony.

W połowie lat 70. pojawiła się słynna dziś książka Marie-Louis von Franz *The Feminine In the Fairytales* zawierająca wywodzące się z teorii Junga, reprezentujące jednak i perspektywę feministyczną, reinterpretacje tradycyjnych wątków baśniowych<sup>9</sup>. Szwajcarska badaczka w kobiecych postaciach baśniowych odszukawszy nie obraz animy, a kobiecego ego, pokazała jak *Śpiąca Królowa* oraz inne narracje ukazują psychikę kobiet oraz pozwalają spojrzeć na kulturę z kobiecej perspektywy. Ten nurt myślenia o baśniach kontynuuje Clarissa Pinkola Estes w *Biegącej z wilkami* z 1992, a także (na polskim gruncie, w wersji popularnej) *Bajki rozebrane* Katarzyny Miller oraz Tatiany Cichockiej.

<sup>5</sup> Ch. Bacchilegia, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia 1997, s. 10.

<sup>6</sup> Zob. D. Haase, *Feminist Fairy-Tale Scholarship*, [w:] *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, ed. by D. Haase, Detroit 2004, s. 1-36.

<sup>7</sup> M. Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston 1978, s. 44.

<sup>8</sup> Zob. tamże. Takiego podejścia do baśni można doszukać się w demaskatorskich tekstach K. Szczuki, K. Dunin czy A. Araszkiewicz z tomu *Siostry i ich Kopciuszki*, pod red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirskiej, Gdynia 2008.

<sup>9</sup> Feministyczne reinterpretacje baśni nie zawsze, co oczywiste, miały swe źródła w psychoanalizie, splot różnorodnych inspiracji krytycznego, a zarazem twórczego myślenia o tych opowieściach bardzo dobrze widać w eseju R. Bożek, odwołującej się i do Zipesa, i do Kaschack - i do Žižka. Finał *Matej Syrenki* Andersena w tym od-czytaniu „może oznaczać śmierć rzeczywistą lub śmierć symboliczną: szaleństwo albo odrodzenie się w nowej postaci (...). W tym akcie zniszczenia siebie zawarta jest destrukcja systemu relacji, w jakie była uwikłana” (też, *Czego pragnie Mata Syrenka?*, „Czas Kultury” 2004, nr 1, s. 24).

W opowieściach wcześniej uznanych za opresyjne dla kobiet wymienione autorki dostrzegają pozytywne aspekty. Motyw (obecny w *Kopciuszku* czy *Mądrej Wasylissie*) dziewczynki zepchniętej przez macochę do roli popychadła, zarówno Estes jak i von Franz, interpretują natomiast, odmiennie niż pierwsze krytyczki tej baśni, nie jako opowieść o rywalizacji kobiet o mężczyznę w kulturze patriarchalnej, a narrację o integracji psychiki kobiecej, do czego konieczny jest popielnikowy etap samotności i refleksji<sup>10</sup>.

Na koniec lat siedemdziesiątych przypada także poszukiwanie alternatywnej tradycji baśniowej, która miała być, jak pisze Elisabeth Wanning Harries „aktem inkluzji, próbą pokazania czytelnikom, że gatunek [ten] jest szerszy i pojemniejszy niż przypuszczali, bardziej otwarty na różnorodność form i tematów”<sup>11</sup>. Marina Warner, a później wspomniana już Harries, odnalazła w baśniach księżnej de Beaumont, d’Aulnoy, pani de Villeneuve ową zapomnianą tradycję. Długie, nierzadko stanowiące opowieść wtrąconą, pełne metaliterackich odniesień i dygresji utwory wymienionych autorek różniły się od opowieści Perrault, czy Grimmów – krótkich narracyjnych utworów przepełnionych cudownością, które służyły do stworzenia definicji gatunku, czy nierzadko za wzorzec gatunkowy<sup>12</sup>.

Jeśli feministyczne studia nad baśniami pokazują, o czym pisała Bacchilegia, „złożone zależności między «Kobietą» w baśni oraz «kobietami»: bajarkami/pisarkami i słuchaczkami/ czytelniczkami”<sup>13</sup>, to badania Warner i Harries koncentrują się na tych pierwszych. Feministycznej (prze)budowie baśniowego kasztelu, służyły jednak różnorodne poszukiwania: nie tylko bajarek, ale i bohaterek cudownych opowieści. *The Virago Book of Fairy Tales* Angeli Carter z 1990 roku (od tego czasu wielokrotnie wznawiane, pod różnymi jednak tytułami) jest zbiorem baśni z najróżniejszych zakątków świata i czasów, które łączy jedynie płęć protagonistek. Brytyjska pisarka w przedmowie tłumaczyła, że stworzeniem tak obmyślanego zbioru kierowało „życzenie uznania prawa [kobiet] do uczciwego udziału w przyszłości przez wniesienie roszczenia do

<sup>10</sup> C. P. Estes, *Biegnąca z wilkami. Archetyp dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, Poznań 2001, s. 84-127; M. L. von Franz, *The Feminine In Fairy Tales*, Spring Publications, Zürich 1976, s. 143-194.

<sup>11</sup> E. Wanning Harries, *Twice Upon A Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton 2003, s. 5.

<sup>12</sup> Zob. tamże, s. 16-18 oraz M. Warner, *From The Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, London 1995.

<sup>13</sup> C. Bacchilegia, dz. cyt., s. 9-10.

udziału w przeszłości<sup>14</sup>”, pokazując tym samym, że odbudowanie tradycji jest projektem tyleż tożsamościowotwórczym, co politycznym. Równocześnie, co warto podkreślić Carter ostro sprzeciwiała się feministycznemu mitotwórstwu ukazującemu zapomniany, idealny świat kobiet<sup>15</sup>, co można zauważyć u części feministycznych krytyczek i pisarek zajmujących się baśniami.

Antologię Carter, otwartą na wszelkie baśniowe narracje o kobietach, poprzedziło jednak nacechowane zdecydowanie większym krytycyzmem prze-pisywanie baśni<sup>16</sup>, paralelne wobec akademickiej praktyki reinterpretacji. Adrienne Rich w eseju *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, określiła prze-pisywanie jako: „akt oglądania się za siebie, spoglądania świeżym okiem, wchodzenia w stary tekst z nową, krytyczną perspektywą”<sup>17</sup>. Przepisywanie ma na celu jednak nie tylko krytykę i przebudowę kultury, jak mogłoby wynikać ze słów Rich, skutkuje także odnową gatunku, co zauważyła wspomniana już Bacchilegia:

W postaci tekstów literackich, kreskówek, filmów, musicali, oper mydlanych, postmodernistyczne baśnie ożywiają magię cudownych opowieści, dostarczając ich nowych odczytań, w ten sposób wytwarzają także niewyczerpane możliwości wynikające z ich powtarzania<sup>18</sup>.

### 1. Na wspak

W polskiej prozie zapowiedzi ataków na baśniowy kasztel można doszukać się w latach 70. – w *Bajce* (1976) Barbary Czałczyńskiej oraz *Kołowatym* (1971) Ewy Najwer<sup>19</sup>, jednak dopiero lata '90. przynoszą silniejszy

<sup>14</sup> A. Carter, *Introduction*, [w:] *Angela Carter's, Book of Fairy Tales*, ed. by A. Carter, Ill., by C. Sargood, afterword by M. Warner, London 2008, s. XVIII.

<sup>15</sup> Zob. A. Carter, *Pornografia w służbie kobiet*, przeł. M. Golewska-Stafiej, „Literatura na Świecie” 1996 nr 4.

<sup>16</sup> Prze-pisywanie baśni mieści się w kręgu zjawisk intertekstualnych i choć omawiane utwory można by interpretować za pomocą popularniejszych w polskim literaturoznawstwie pojęć parodii czy trawestacji, wybór kluczowego dla tego artykułu terminu wskazuje tradycję, w której niniejszy artykuł chce być odczytywany – krytyki feministycznej – a nie jest jedynie tłumaczeniem angielskiego 're-writing'.

<sup>17</sup> A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, <http://www.nbu.bg/-webs/amb/american/5/rich/writing.htm> [01.08.2009].

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Takiego wykorzystania baśni można się jednak dopatrzeć już w *Wędrówce Joanny* E. Szelburg-Zarębiny z 1935 r.

szturm. Za pierwszymi po 1989 r. aktami dywersji wobec baśniowego kanonu stoi (wciąż ukrywająca się pod pseudonimem) Matka Bolka, a dokonała ich na łamach pierwszego numeru „Pełnym głosem”<sup>20</sup>. Autorka uzasadniała swój projekt, powtarzając argumenty zachodnich feministek: troską o pierwsze, więc najsilniej oddziałujące, lektury najmłodszych. Cztery tradycyjne motywy, Kopciuszka, Jasia i Małgosi, Czerwonego Kapturka oraz Śpiącej Królowy poddane „praktycznej feminizacji” stanowić miały antidotum na wizerunki „kobiet pasywnych, głupiutkich, niesamodzielnnych, czekających na zbawienie z rąk mężczyzny”<sup>21</sup>. Zgodnie z tą deklaracją krytyce w podlegała przede wszystkim przypisana biologicznym kobietom rola społeczno-kulturowa.

Małżeństwo i funkcje opiekuńcze nie są przedmiotem zainteresowania kobiet w prze-pisanych baśniach. Ważne okazuje się dla nich odkrywanie własnego potencjału, co najlepiej widać w opowieści o Królownie z Pionca, która przerobiła zamek w prywatną świątynię nauki. Mogła ona zrealizować swoje pragnienia, jednak tylko dzięki temu, że całe królestwo pogrążyło się w stuletnim śnie. Ta opowieść choć, jak inne reinterpretacje Matki Bolka, wyrasta z prostego odczytania tradycyjnego wątku, ufundowanego na przekonaniu o szkodliwości tegoż, a charakterystycznego, jak pisałam wcześniej, dla pierwszych feministycznych potyczek z baśniami w latach 70., zwraca uwagę na pozytywny wymiar snu. Wcześniej wątek ten podjęła von Franz, uznając, że „czas ma tu kluczowe znaczenie: nic innego nie może pomóc, a każda interwencja jest zła”<sup>22</sup>. Tutaj takie stadium niezbędne jest nie jednostce, kobiecie, która musi dojrzeć, a całemu społeczeństwu, czy nawet kulturze.

Inne bohaterki baśniowe, które wyszły spod pióra Matki Bolka, podobnie jak Królowna z Pionca także wykazują inicjatywę, są silne fizycznie, mają hobby dalekie od stereotypów genderowych (motocykle, karate), własne zdanie, rozsądek i plany - nie tylko prywatne, ale i polityczne:

Kopciuszek [...] nie miała zamiaru wychodzić za mąż tuż przed habilitacją. W końcu jednak [...] uradziły, że małżeństwo jednej z nich z królewiczem pozwoli na wprowadzenie rządów kobiecych w

---

<sup>20</sup> W tym samym numerze ukazał się także utwór N. Goerke pt. *Księga obyczajów* prze-pisujący fragment księgi *Genesis*.

<sup>21</sup> Matka Bolka, *Bajki, „Pełnym Głosem”* 1993, nr 1, s. 141.

<sup>22</sup> M. L. von Franz, dz. cyt., s. 47.

całym królestwie. Kopciuszek ujawniła się więc jako właścicielka pantofelka, wyszła za Królewicza i od tego czasu wszystkim kobietom w królestwie miało się pod jej rządami o wiele lepiej, niż przedtem<sup>23</sup>.

Wizja matriarchatu jest alternatywą dla równie enigmatycznego baśniowego „i żyli długo i szczęśliwie”. Co więcej, pomyślnie zakończenie dotyczy tu kobiet, książę mający gdzieś na marginesie, nie zindywidualizowany, uprzedmiotowiony niejako, bo ograniczony do swej fabularnej roli – drogi do władzy dla Kopciuszka. Tym samym wypełnia on funkcję zarezerwowaną w baśniach dla kobiet, a stanowiącą pozostałość po matrylinearnym społeczeństwie – o czym pisał Władimir Propp na przykładzie narracji o księżniczkach zadających konkurentom zadania lub zagadkę.

Wspólnota kobiet, matrylinearna tradycja, siostrzeństwo [*sisterhood*] to centralne kategorie w prze-pisanych baśniach Matki Bolka. Dowodzi tego nie tylko finał opowieści o Kopciuszku, ale i reinterpretacja postaci macochy tamże. Przybrana matka nie budzi negatywnych emocji, nie przedsięwzię także żadnych działań przeciw pasierbicy, szybko więc zostaje zaakceptowana w roli „nowej mamy”, a przyrodnie siostry stają się najlepszymi przyjaciółkami głównej bohaterki. Reinterpretacja relacji między postaciami prowadzi do zniszczenia dramaturgii fabuły, nie ona jest tu jednak ważna a wizja idealnego społeczeństwa. Matka Bolka podziela, jak się wydaje, pogląd Mariny Warner, że baśnie przedstawiają rzeczywistość życzeniową, a nie stan rzeczy<sup>24</sup>. Napięcie fabularne nie jest tak istotne także dlatego, że zastępuje je spięcie intertekstualne – i to dialog z hipotezami, wszelkie zmiany wprowadzone w przywoływanym motywie, fabule, nowy kontekst i stojące za nimi wartości są istotne.

Przekształcenie, jakiemu Matka Bolka poddaje baśnie opiera się więc na prostym chwycie, który może kojarzyć się z konwencją świata na opak (zwłaszcza, że męskim postaciom, przedstawionym z mniej lub bardziej zjadliwą ironią, przypisano cechy stereotypowo kobiece: płaczliwość, bezradność, skłonność do plotkowania). Sama struktura społeczeństwa opartego na opresji nie zostaje więc zniesiona – zmienia się jedynie udział płci we władzy: kobiety z racji swych przymiotów nią dysponuje, mężczyźni są wykluczeni z udziału w jej sprawowaniu na tej samej zasa-

<sup>23</sup> Matka Bolka, dz. cyt., s. 142.

<sup>24</sup> M. Warner, dz. cyt., s. XVI.

dzie. Pytanie, czy temu prostemu odwróceniu patronuje jedynie resentyment, czy też potrzeba ukazania absurdalności porządku, który dyskryminuje połowę ludzkości (obojętnie którą) stanowi odrębne zagadnienie.

Pozornie wydaje się, że pierwsza intuicja jest słuszna - przemawia za nią powielenie dualistycznego, wartościującego i uwikłanego w problematykę władzy podziału ról społeczno-kulturowych między protagonistów obu płci. Co więcej, teksty te prezentują myślenie o płci pozbawione kategorii różnicy (charakterystyczne dla I-falowych feministek): baśniowe bohaterki udowadniają, że nie są gorsze od mężczyzn, wykonując czynności kulturowo przypisane drugiej płci. Z drugiej jednak strony komizm sytuacyjny i językowy obecny w tych narracjach, nasycenie figurami charakterystycznymi dla II fali feminizmu (związki między kobietami: matką, przyjaciółkami) połączone właśnie z ową niekonsekwencją w postrzeganiu płci społeczno-kulturowej świadczyłyby o drugiej możliwości. Prze-pisane baśnie Matki Bolka stanowią swoisty i eklektyczny rezerwuar wątków oraz symboli feministycznych, co wobec faktu, że mamy do czynienia przecież z miniaturami literackimi daje efekt niezwykłego zagęszczenia - a w konsekwencji buduje komizm. Utwory te są więc intertekstualne w dwójnasób. Pierwszym punktem odniesienia byłyby rzeczywiście baśnie w ujęciu Grimmów czy Perrault, drugim natomiast - prze-pisane już wcześniej przez zachodnie feministki baśnie, bardzo często adresowane do dzieci jako swoiste antidotum na zatrute patriarchalnym myśleniem tradycyjne narracje<sup>25</sup>. Każda z tych relacji tworzona jest w inny sposób, przez odwrócenie i zagęszczenie, obie są jednak w równym stopniu krytyczne, dowodząc, że dychotomiczne, wartościujące myślenie rodzić może w najlepszym (literackim) wypadku komizm, w najgorszym (społeczno-kulturowym) - przemoc.

Prze-pisywanie w *Bajkach* Matki Bolka nie ogranicza się jednak do zmian fabularnych i tych w konstrukcji postaci, ale obejmuje także alternacje stylistyczne i narracyjne. W miejsce archaizmów pojawiają się potoczny, a fabuła przeplata jest uwagami metaliterackimi. Matka Bolka wprost podejmuje także polemikę z tradycyjną wersją bajek, co najwyraźniej widać w opowieści o Czerwonym Kapturku. Okazuje się ona bajką - zmyśleniem pijanego leśniczego, w którą nikt rozsądny nie wierzy, bo: „po pierwsze - mężczyźni lubią zmyślać, a po drugie - takie eks-

---

<sup>25</sup> Charakterystycznym przykładem tego typu twórczości jest pisarstwo R. Lake, autorki m.in.: *Once Upon a Time When the Princess Rescued the Prince*, San Francisco, CA 2002.

tra dziewczyny, jak Czerwony Kapturek i jej babcia nie dałyby się przecieżyć nikomu pożreć! Po trzecie - lepiej jest jeść ze sobą twarożek, niż jadać się nawzajem. A po czwarte - leśniczy w ogóle nie umiał strzelać<sup>26</sup>”.

Fabuła *Kopciuszka* zamieszczonego w *Karocy z dyni* (2000) Kingi Dunin rozwija się w równie zaskakujący sposób, jak opowieści Matki Bolka. Pierwsze życzenia dziewczyny zostają natychmiast spełnione przez matkę, gdy jednak prosi o kolejny cud niezbędny, by dotrzeć na bal - karocę, nic się nie dzieje. Dzięki takiej konstrukcji fabuły powstaje efekt zawiedzionego oczekiwania: dopiero wówczas, gdy czujność bohaterki i czytelnika/czytelniczki jest uśpiona znanym przebiegiem akcji następuje zwrot, zmiana. Wyuczona (także baśniami) bierność, życzeniowe nastawienie do rzeczywistości prowadzi do logicznej konsekwencji - pozostania w punkcie wyjścia. To, co dla baśniowej protagonistki jest zaskakującym, przygnębiającym finałem, przebudzić jednak może/ma odbiorcę, prowadząc go/ją do napisania własnej bardziej optymistycznej i woltarystycznej opowieści. To już jednak praktyczne, niefikcyjotwórcze zadanie wykraczające poza ramy tekstu.

Kinga Dunin z baśniowej fabuły uczyniła jednak nie tylko „nadrzędną metaforę, łączącą wszystkie teksty”<sup>27</sup>, jak można by odczytać tę otwierającą zbiór artykułów publikowanych wcześniej w różnych pismach narrację, ale i ramę kompozycyjną dla publicystycznego wywodu. Książkę otwiera re-narracja całej historii, kolejne części natomiast poprzedzają ponownie prze-pisane epizody, służąc za metaforę mechanizmów wykluczających jednostki i całe grupy społeczne z najróżniejszych obszarów życia publicznego. Powstaje w ten sposób nieliniarna opowieść, pełna nawrotów, powtórzeń, naprzemiennych uogólnień i uszczegółowień, alternacji fabularnych i aksjologicznych, niekiedy wyodrębniona z dyskursywnego toku rozważań - gdy przyjmuje formę narracyjną, wyróżnioną także graficznie światłem i kursywą - lub przenikająca ją na wskroś, jeśli przywoływana jest od razu w postaci interpretacji.

Choć utwory Matki Bolka i Kingi Dunin mogą wydać się podobne, ich autorki zajmują jednak, jak się okazuje, przeciwstawne pozycje - o ile ta pierwsza tworzy optymistyczne, choć utopijne i prześmiewcze kontra-baśnie, ta druga wyolbrzymia przedstawione w tradycyjnych narracjach postawy, doprowadzając je z żelazną konsekwencją do absurdu, sprawiając jednak, że przedstawionego w nich problemu nie da się nie zauwa-

<sup>26</sup> Matka Bolka, dz. cyt., s. 143.

<sup>27</sup> B. Warkocki, *Karoca z dyn(i)amitem*, „Polonistyka” 2002, nr 2, s. 119.

żyć. Przekłada się to oczywiście na interpretację baśni jako gatunku i dostrzeganie (bądź nie) możliwości przechwycenia go – dla Matki Bólka przejście przez kobiety głosu i zmiana perspektywy są możliwe, dokonują się w historycznie zmiennych formach od kilkudziesięciu lat. Takie podejście do baśni bliskie jest refleksji Jacka Zipesa, który stwierdził, że są one nieustannie przepisywane w odpowiedzi na zmieniające się panujące ideologie<sup>28</sup>. Według Dunin jednak wciąż tkwimy w tej samej ponurej opowieści regulowanej przez Dyskurs Dominujący, a *Kopciuszek* (ktokolwiek nie byłby bohaterką tej opowieści – wzmiankowana w tytule dziewczyna czy jej siostry) zawsze kończy się źle, szczęśliwe zakończenie spotka tylko księcia – w ramionach dworzanina. Finał opowieści dobitnie udowadnia, że dosłownie przedstawione tu pragnienie homospołeczne, którym przesiąknięte jest społeczeństwo patriarchalne wywłaszcza kobiety z udziału w szczęściu, władzy i opowieściach.

Baśń okazuje się tym samym gatunkiem *stricte* konserwatywnym, jak pisze Dunin: „Narracja może się rozwidlać, mogą zawiązywać się kolejne fabularne węzły, pojawiać inne rozwiązania, ale jeśli nie chcemy wypaść z opowieści-matki, musimy przestrzegać reguł obowiązujących w jej świecie”<sup>29</sup>. To mało afirmatywne podejście tak do baśni, jak i do jej przepisywania skłoniło zapewne Martę Kęsik do krytyki strategii Dunin. Recenzentka zauważywszy podobieństwo techniki intertekstualnej użytej w *Karocy z dyni* i *Płci wiśni* (J. Winterson), zarzuca polskiej autorce, że

nie trzyma się „swojej wersji” ze wstępu, tylko dowolnie baśnią manipuluje, nie może się zdecydować na wersję ostateczną, tworzy jakąś przypominającą kłaczę opowieść, która zawiera w sobie całe bogactwo opowieści, w których *Kopciuszek* bywa wykluczona, ofiarą, buntowniczką, beneficjentką ładu narzucanego przez DyDo<sup>30</sup>.

Celem prze-pisywania baśni jest jednak nie pokazanie własnej i właściwej baśni, a opowiedzenie jej wersji – istniejącej obok, a nie zamiast innych opowieści osnutych wokół tego samego wątku. Dunin, co niezwykle, w jednej książce realizuje tę zasadę alternacji (która zazwyczaj jako

---

<sup>28</sup> S. Sellers, *Myth and Fairy Tale In Contemporary Women's Fiction*, New York 2001, s. 14.

<sup>29</sup> K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa, 2000, s. 9.

<sup>30</sup> M. Kęsik, *Mamy papieża?*, „FA-art” 2001, nr 3, s. 80.



mniej lub bardziej jawne założenie towarzyszy feministycznej praktyce, także u Winterson), a jej zdolność do zmiany punktu widzenia (a co za tym – idzie focalizacji) zasługuje na uznanie, zwłaszcza, że stanowi narracyjne wcielenie idei *Karocy z dyni* – sprzeciwu wobec wykluczeń, które dokonywane są w społeczeństwach określających się mianem demokratycznych.

## 2. Śnieżka o trzech twarzach

Utwory obu autorek prezentują wyostrzone w swym (odpowiednio) optymizmie i pesymizmie, wizje płci społeczno-kulturowej, nic w tym jednak dziwnego, skoro stanowią wypowiedź zaczepnie publicystyczną. Inaczej rzecz się ma w przypadku *Absolutnej amnezji* (1993) Izabeli Filipiak, *Królowny Śnieżki* (2004) Anny Nasiłowskiej<sup>31</sup> oraz *Kieszonkowego atlasu kobiet* (2008) Sylwii Chutnik<sup>32</sup>. Filipiak, Nasiłowska i Chutnik przedstawiają próby rozprawienia się z bezradnością, biernością księżniczki; wszystkie trzy próbują się jej pozbyć lub wyzwolić z wieży. Najsilniejszy, bo tytułowy, związek z baśniową tradycją pojawia się w opowiadaniu Nasiłowskiej.

Odmienny stan prowadzi do fantastycznej metamorfozy narratorki *Czteroletniej filozofki*, sprawia bowiem, że matka dwójki dzieci, kobieta pracująca, świadoma swej wartości i celów zaczyna poruszać się w alternatywnej, baśniowej rzeczywistości – cichej, bezludnej, idyllicznej i sentymentalnej. Gdy „w domu jest trochę wolności”, co równoznaczne jest z samotnością, rodzi się Królowna Śnieżka, jawiąca się jako prawdziwa twarz narratorki. Cięża sprawia, że kobieta zwraca się w głąb siebie, nasłuchuje jednak niebicia serca dziecka – a ja zagłuszonego przez codzienne obowiązki i słowa bez znaczenia. Głosy najbliższych sprawiają jej ból, bo przywykła do „szemrania, tego wewnętrznego, cichutkiego, płynącego z wierszy” (s. 149-150), słownictwo przynoszone przez męża z pracy i dzieci ze szkoły podobnie rani jej uszy, przestrojone na archaizmy. Między wierszami i pichconą zupą, w trudach (bo „gdy miesza się w garn-

<sup>31</sup> [W:] *Czteroletnia filozofka* (Kraków 2004). Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania, w nawiasie za cytatem podaję numer strony.

<sup>32</sup> Można by wymienić jeszcze *Chwata czarownicom* (1994) K. Kofty, *Prawiek i inne czasy* (1996) O. Tokarczuk, w których wykorzystany jest jednak inny baśniowy motyw – czarownicy omówiony już w pracach I. Iwasiów, (zob. *Gender dla średnio-zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa 2004, s. 148-159) oraz M. Lizurej (*Baśń u Olgi Tokarczuk, [w:] Baśnie nasze współczesne*, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005).

ku, trudno nawet przewracać kartki”) budzi się wewnętrzny głos, aż w końcu cały „świat wypełni się głosami, zaśpiewa cały chór” (s. 152). Z tym, że nie są to ludzkie, a zwierzęce i roślinne głosy. Z tej perspektywy ucieczka w głąb siebie jest bliska pobytowi w lesie baśniowych bohaterek, który według von Franz wspomaga proces kobiecej indywidualności: „Las byłby przestrzenią niekonwencjonalnego wewnętrznego życia, w najgłębszym sensie tego słowa. Życie w lesie oznaczałoby zatopienie się we własnej najgłębiej skrywanej naturze i odkrycie jakiego rodzaju jest to doświadczenie”<sup>33</sup>. Bohaterka opowiadania Nasitowskiej dosłownie nie może się udać do lasu (jest żoną, matką, panią domu), psychicznie jednak tam właśnie przebywa – jako Śnieżka. Cięża uczyniła ją bowiem na powrót dzieckiem (jest bezbronna, podporządkowana potrzebom mającego się narodzić dziecka i kontroli lekarskiej, w tramwaju słyszy pod swoim adresem „Gówniara”) i musi ponownie dopiero odnaleźć siebie. Oczekiwanie narodzin jest więc podwójne – dotyczy (nawet w mniejszym stopniu) dziecka, ale także – jej samej, kobiety. Najważniejszy jest jednak tryb niedokonany – oczekiwanie, niedookreślenie. Być Śnieżką, to znaczy żyć w rzeczywistości „mniej konkretnej, nieograniczonej, w której ukochany niekoniecznie musi nazywać się mężem, sucho i oficjalnie (i zawsze niecelnie), a może inaczej. Dowolnie!” (s. 152).

Śnieżka może wydawać się refleksyjną, wrażliwą i wolną częścią ja, co oczywiście jednak nie pochodzi z wnętrza narratorki, a z książek. Nie tylko jest postacią książkową (czy może bardziej filmową, Nasitowska przywołuje przecież konkretną, Disneyowską, Śnieżkę w żółto-błękitnej sukni z kryzą), ale także przyzywa ją szelest kartek czytanych tomików poezji i codzienne obrządki wokół drobnych istotek. Królowna Śnieżka z tej perspektywy okazuje się jedynie silnie zinterioryzowanym wzorcem kulturowym, który wyparty, zwalczany, ujawnia się, gdy tożsamość bohaterki jest zagrożona przemianami zachodzącymi w jej ciele i życiu. Kolejne dziecko infantylizuje ją, spycha w opowieść o bezradności i w konsekwencji – zamyka w domu z lęku przed otaczającym ją światem. Królowna utrudnia kobiecie codzienne funkcjonowanie, sprawia, że zamyka się ona w swoim mieszkaniu i samotności, jak w twierdzy. Uwięziona w owej baśniowej narracji traci zdolność posługiwania się ludzkim językiem wraz z jego miarami, a tym samym funkcjonowania w społeczeństwie.

---

<sup>33</sup> M. L. von Franz, dz. cyt., s. 85.

Królowna Śnieżka z tej perspektywy okazuje się dybukiem, który opętał kobietę, zmieniając nie tylko jej sposób myślenia, ale i powierzchowność: „Byłam w jej oczach dziewczynką, dzieckiem nawet. Więc te blizny, które mam, bo pozostawiły je na mnie wydarzenia, są niewidoczne?” (s. 154). Zły duch nie opanował jednak narratorki całkowicie. Zachowała ona świadomość tego, kim była, obserwuje działania siebie jako Śnieżki ze zmieniającym się dystansem – niekiedy utożsamia się z nią całkowicie, kiedy indziej przypatruje jej się z przerażeniem i niezrozumieniem.

Baśń o Królownie Śnieżce ma jednak jeszcze jedną bohaterkę, która i Nasilowskiej służy do stworzenia przeciwwagi dla nadwrażliwej Królowny. „Trzeba będzie coś z zrobić z Królowną Śnieżką. [...] Niech wreszcie zniknie. [...] zastraszyć na amen? Uwięzić? Utopić? Zabić?” (s. 154). Czyżby był to głos macochy, zazdrosnej o Śnieżkę, jej spokój i wolność? Możliwe – z tym, że oznacza ona w tekście Nasilowskiej instynkt przetrwania, zła królowa, macocha ma wolę i moc, by walczyć o siebie. „Ale gdzie ona ma to, w co można by ją – tak po cichu – mocno trzasnąć?” (s. 154) – pyta autorka Domina. Tak, by nikt nie zauważył, że kolejna strażniczka grzecznych dziewczynek straciła swoją pozycję. Ale i „delikatnie, nie robiąc sobie krzywdy” (s. 154) – Śnieżka jednak stała się częścią kobiecej wyobraźni, a walka z nią nie powinna prowadzić do autodestrukcji.

Choć *hipotekst* jest równie bezpośrednio wskazany co w omawianych już tekstach, prze-pisywanie baśni przybiera u Nasilowskiej bardziej skomplikowaną formę. Królowna Śnieżka funkcjonuje w opowiadaniu z *Czteroletniej filozofki* jedynie w postaci imienia głównej bohaterki, która uosabia stereotyp kobiecej roli społeczno-kulturowej, do tego niekoniecznie tożsamy z baśniowym. Autorka *Księgi początku* prawie całkowicie wyeliminowała w swoim opowiadaniu elementy romansowe, jej Śnieżka to królowa przed poznaniem krasnoludków i Królewicza, wieczna panna, uciekająca przed dziećmi z ich krzykami i nudnawymi opowieściami męża, panna wzorem romantyków (ale i Disneya) nasłuchująca mowy świata – i swojej. Stosunek Nasilowskiej do tak odwróconego wzorca kobiecości jest ambiwalentny – stąd charakterystyczna, schizofreniczna wielogłosowość całego opowiadania. Śnieżka jawi się na przemian jako prawdziwa twarz protagonistki, ironicznie przyjmowana rola społeczna i dybuk, który w chwili słabości opanowuje bohaterkę. Prze-pisanie *Królowny Śnieżki* nie prowadzi więc do prostego odwrócenia wartościowania czy krytyki historycznych wzorców kobiecości, a do ukazania siły ich oddziaływania opartej na podatności na re-narrację. Elastyczność ta nie oznacza przy tym trawestacji, a dokonywanie wy-

boru tych elementów fabuły, czy wariantów wątku, by opowiedziawszy baśń zgodnie z tradycją, ukazać te wartości, które dotychczas były obecne, ale marginalizowane<sup>34</sup>.

Prze-pisaną *Królewnę Śnieżkę* Nasiłowska wykorzystuje do stworzenia narracji bardzo silnie autobiograficznej, w tym też splocie można dopatrywać się uzasadnienia dla ambiwalencji, z jaką potraktowana została główna bohaterka baśni. Jakkolwiek bowiem tradycyjna opowieść ma stanowić narzędzie autopoznania, nie może być ono w pełni adekwatne - zakłada bowiem historię teleologiczną, skończoną. Z tego też powodu Harries uznała, że baśń we współczesnej prozie autobiograficznej kobiet jest raczej rozbitym niż magicznym zwierciadłem (metafora Bacchileggi): „lustrem, które nie udaje, że odbija jednostki czy życia jako zintegrowane całości”<sup>35</sup>. Wahania Nasiłowskiej bardzo dobrze oddają tę fragmentaryczność.

### 3. Księżniczki w partyzantce

Nasiłowska kończy narrację o „ja”, odbijającym się niczym w zwierciadle w baśni, pytaniem, pokazując tym samym kwadraturę koła i nie znajdując jej rozwiązania - inaczej niż Filipiak, która wywiodła swą bohaterkę z domu niewoli. Wśród odniesień intertekstualnych obecnych w *Absolutnej amnezji*, obok mitów greckich, poezji Kochanowskiego i tradycji romantycznej<sup>36</sup>, dostrzec można bowiem i baśń. W przeciwieństwie do wcześniej omawianych utworów powieść ta bardziej konotuje niż denotuje ten gatunek, nie ma w niej bowiem bezpośrednich aluzji, nawiązań do tego typu utworów, zamiast nich pojawiają się jednak motywy (obejmujące sytuacje fabularne, konkretne sceny, konstrukcje postaci) sugestywnie wskazujące to pole intertekstualnych odniesień<sup>37</sup>. Motywy, choć

<sup>34</sup> Bardzo wyraźnie widać ten sposób modelowania tradycji, jeśli porównać dwie psychoanalityczne interpretacje wątku o dziewczynie prześladowanej przez macochę - o ile Bettelheim wybiera *Kopciuszka* Grimmów, gdzie dziewczyna z wydatną pomocą ojca zyskuje sobie serce księcia, o tyle von Franz (a później także Pinkola Estes) preferuje mniej popularną wersję tej opowieści o Wassylisie, gdzie postaci żeńskie (Baba Jaga, stara kobieta) odgrywają niebagatelną rolę w wybawieniu głównej bohaterki z opresji.

<sup>35</sup> E. Wanning Harries, *The Mirror Broken: Women's Autobiography and Fairy Tales*, w: *Fairy Tales and Feminism*, s. 109-110.

<sup>36</sup> Zob. M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] *Kobiety i duch inności*, Warszawa, Sic! 1996; E. Kraskowska, *W świetle pokwitających dziewcząt*, „Arkusze” 1996, nr 4, s. 11.

<sup>37</sup> Oczywiście odczytywanie tych motywów w kontekście prze-pisywania baśni jest decyzją *stricte* interpretacyjną, mającą swe źródło w przekonaniu, że baśnie stano-

dają się wyodrębnić, w tekście pozostają labilne, zmiana perspektywy sprawia, że ta sama postać, scena jawi się w nowym świetle, przynależąc, jak się okazuje, równocześnie do kilku baśni. Takie postępowanie znamionuje jednak tradycyjne podejście do gatunku, ponieważ „Każda baśń albo klechda prawdopodobnie została złożona z różnych narracyjnych źródeł i fragmentów. Każdy bajarz/bajarka spleta nitki tych opowieści dla jego lub jej własnych celów”<sup>38</sup>, jak zauważyła Harries.

Marianna mieszkająca w domu, do którego dostępu strzeże potężny pies, mur zakończony drutem kolczastym oraz ojcowski niepisany zakaz sprowadzania obcych; to współczesna księżniczka uwięziona w zamku. *Absolutna amnezja* dobitnie pokazuje jednak, że funkcją wszystkich przeszkód znajdujących się między dziewczyną a światem zewnętrznym nie jest bynajmniej, jak stwierdził Propp, sprawdzenie czy potencjalny małżonek i spadkobierca królewskiego tronu posiada wszystkie przyróżności niezbędne do sprawowania władzy (w tym czy posiadał tajemnicę królewskiego rodu)<sup>39</sup>, a prościej i bardziej dosłownie obrona ojcowskiej władzy nad dziewczyną. Sekretarz jakby przeczuwał, że Marianna, jego jedyne dziecko, stanowi szansę na przedłużenie rodu, co jednak równoznaczne jest z utratą przez niego władzy absolutnej, dopuszczenie do mitycznego, wiecznego trwania wraz ze zmianą pokoleń i sukcesją, czasu: „Trudne zadanie, ślub i przejęcie władzy tworzą nierozzerwalny kompleks. Przypadek ów pokazuje ze szczególną jasnością, że obecność dorosłej córki i pojawienie się narzeczonego stanowią dla starego króla śmiertelne niebezpieczeństwo”<sup>40</sup>, jak pisał Propp. Z tej perspektywy postrzyżyny Marianny są nie tyle parodią ceremonii inicjacji, a jej zanegowaniem – Sekretarz chce wymazać z ciała Marianny znaki płci, rozwijającej się kobiecości, po to, by nie miała możliwości ucieczki. By na zawsze pozostała przestrzenią, na której odciska się jego władza. W baśniowym planie ścięcie włosów skutecznie uniemożliwiłoby niejedną spektakularną ucieczkę z domu.

Wraz z motywem ścięcia włosów wkraczamy do innej bajki – o Roszpuncie, która dzięki włosom została uwolniona z wieży, gdzie zamknęła

---

wię rezerwuar, z którego wywodzą się motywy zdawałoby się najbardziej popularne i oczywiste. Podobnie traktują je badaczki prozy popularnej, zob. A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003 oraz K. Miculi-Sawicka, *Czy to bajka czy nie bajka Motywy baśniowe w romansie popularnym*, w zb.: *Baśnie nasze współczesne...*

<sup>38</sup> E. Wanning Harries, *Twice Upon a Time*, s. 153.

<sup>39</sup> Zob. W. Propp, dz. cyt., s. 371.

<sup>40</sup> W. Propp, dz. cyt., s. 374.

ją wiedźma. U Filipiak jednak stara kobieta uwięziona jest na równi z Marianną: ubezwłasnowolniona, pozbawiona jakiegokolwiek mocy, zniechęcała na koniec, zdolna jedynie do drobnych aktów dywersji, co znaczące jednak – tylko przeciw Mariannie i Krystynie; to one padają ofiarami drobnych kradzieży czy złośliwości. Te trzy postaci kobiece, w których dostrzec można trzy aspekty kobiecości (pannę, matkę i staruchę), nie rozpoznają tożsamości sytuacji, w której się znalazły, zantagonizowane przez Sekretarza, nie są w stanie współdziałać na rzecz wspólnej wolności czy (w planie psychicznym) re-integracji, więcej nawet: wciąż walczą ze sobą, pogłębiając własną alienację. Jedyne co je łączy, to Sekretarz – syn, mąż i ojciec, który określa relacje między nimi.

Szansą na przerwanie tego kręgu wydaje się Turek, który niczym młodzieniec starający się o Roszpunkę pod nieobecność gnębiela z pomocą dziewczyny zakrada się do domostwa i umożliwia jej poznanie innego świata: partyzanckiej walki nie tyle symbolicznej (tę Marianna uprawiała w pojedynkę, pisząc pod stołem), ale politycznej. Chłopak przejmuje nawet jeden z symboli władzy – order sekretarza, wydaje się więc namaszczony na wyzwoliciela Marianny. Jak pokazuje Filipiak ten tradycyjny scenariusz nie oznacza jednak dla kobiety szczęśliwego zakończenia, baśnie oparte na omawianym motywie odzwierciedlają bowiem matrylinearność dziedziczenia, w którym kobieta stanowi tylko synekdochę ziemi/władzy przekazywanej sobie przez mężczyzn. I nawet jeśli za buntem Turka stało pragnienie reprodukcji istniejącej struktury władzy ze zmianą jej dysponentów (co dziewczyna dostrzegła i odrzuciła odmawiając propozycji przewodzenia bandzie po upadku chłopca), rycerz Marianny okazuje się niewierny, porzuca nawet ten bunt, a wraz z nim chęć wyrwania dziewczyny z ojcowskiego domu.

W tym momencie na baśniową (i powieściową) scenę ponownie wkracza wiedźma, jak się okazuje niezbędna do zakończenia opowieści. Starucha wyzwoliwszy się z okowów życia i władzy syna, przerywa zamknięty krąg, a następnie pomaga Mariannie w ucieczce, dając jej kompas, który zaprowadzi ją... Właśnie – dokąd? Niewiadomo, ale w każdym razie poza zasięg władzy ojca. Jest to zaskakująca zmiana i nie znajduje uzasadnienia baśniowego – wiedźma mogła zmienić początkowe negatywne nastawienie względem goszczącej protagonistki pod wpływem prób, którym ją poddawała. W *Absolutnej amnezji* Marianna nie wykonuje żadnych zadań poleconych przez babkę. Wydaje się jednak, że klucz do metamorfozy tej postaci tkwi w jej śmierci. O ile relacje między kobietami w rodzinie Sekretarza były zdeterminowane przez patriarchalne

stosunki władzy, znacząc je bliźniami, o których pisała Luce Irigaray<sup>41</sup>, o tyle Marianna może szukać wsparcia wśród kobiet w przestrzeni symbolicznej. Babka ze stereotypowej, złej więdźmy za życia przemienia się w dobrą wróżkę-matkę chrzestną, która spełnia życzenia swej podopiecznej. O tym, że Aldona zyskała całkowicie symboliczny charakter świadczy także przywołanie w tym kontekście *Snu* Kochanowskiego. Babka Marianny upodobniona zostaje do babki Urszulki, o odmiennej jednak roli do odegrania. Miał pocieszać strapionego odejściem córki ojca, czyni jej ucieczką możliwą. Tym samym okazuje się, że poszukiwanie babek, kobiecej tradycji, z której kolejne Marianny mogą czerpać siłę i nadzieję, dokonuje się drogą reinterpretacji spuścizny, pozornie nie mającej kobietom wiele do zaoferowania.

Filipiak, podobnie jak Nasiłowska zdradza ambiwalentny stosunek do baśni, stanowią one schematy poznawcze i wartościujące, jednak w *Absolutnej amnezji* nie mają tak obezwładniającej mocy. Wyzwalanie się z okowów jednej narracji, możliwe jest dzięki innej; labilność baśniowych fabuł jest znakiem mocowania się z kolejnymi opowieściami, a rezultatem tego starcia wynegocjowanie takiej narracji, która pozwala jednostce uciec. Czy jednak jest czymś więcej niż przetrwaniem? Wątpliwe – wszak w domu Sekretarza pozostała trzecia z kobiet, Krystyna, a bliźni Marianny raczej nie wymaże amnezja.

Połowiczne zwycięstwo, czy raczej nieustająca walka jest, przeznaczeniem także trzeciej księżniczki – bohaterki czwartej części *Kieszonkowego atlasu kobiet* Chutnik<sup>42</sup>. Marysia Kozak to mała księżniczka, pozornie całkowicie posłusznie wypełniająca naznaczoną jej przez płęć rolę społeczno-kulturową: grzeczna, miła, uczynna, czysta. To jednak tylko przykrywka, gdyby bowiem zajrzeć pod podszewkę ukazałby się brud, zmaza – całkowicie świadoma i upragniona:

Marysia schylała się przy krawężniku i ślinała palec. Wycierała nim piasek i brudy ulicy. Potem mocno szorowała rękę o wewnętrzną stronę ubrania. Niby wszystko wyglądało czysto, ale pod spodem koszmar. Rozmazane smugi tworzyły na materiale plamy nie do mycia (s. 169).

<sup>41</sup> Zob. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.

<sup>42</sup> Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2009. Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania. W nawiasie za cytatem podaję numer strony.

Czystość, podstawowa właściwość (obok urody) baśniowych bohaterów, ale i w formie kulturowego przymusu, także kobiet, konotująca zarówno zalety moralne, jak i nieświadomość erotyczną zostaje zamazana, choć nie zanegowana. Równie mocny opór wobec przemocy kulturowej zdradzają nocne eskapady Radykalnej Księżniczki. Marysia niczym bohaterki *Stańcowanych pantofelków* każdej nocy opuszcza ciepłe łóżko, nakłada makijaż, który w jej przypadku bardziej przypomina barwy wojenne, by pójść za głosem serca. Jej przeznaczeniem nie jest jednak paść w wir zmysłów, tańca i zaczarowanego księcia, a dokonać dzieła zniszczenia. Ukryte pragnienia dziewczyny nie mają bynajmniej natury erotycznej, a społeczno-polityczną.

Bunt, otwarta walka – taka, jaką prowadziła Marianna, czy przechodząc na inny poziom refleksji Matka Bolka, nie jest według Chutnik możliwa. W przeciwieństwie do Marianny nie ma dla niej ucieczki, całkowitego wyzwolenia – możliwe jest tylko przetrwanie, niezgoda na to, by kultura obsadziła dziewczynkę w roli Małej Syrenki, całkowicie zależnej od mężczyzny, uwodzącej, ale niedostępnej seksualnie kobiety: „Nie będę Syrenką. [...] Nie będę ofiarą” (s. 229) – mówi Marysia, która sama odnajduje się raczej w postaci zabijającego wzrokiem bazyliuszka. Zbliżamy się tym samym do jednej z najstynniejszych postaci zreinterpretowanych przez II falę – Meduzy<sup>43</sup>. Mała Marysia zamiast jednak wybuchnąć śmiechem, spuszcza wzrok, nie potrafi panować nad swoją mocą, boi się jej. Bohaterka wykreowana przez Chutnik prowadzi więc walkę partyzancką, stara się rozsadzić system – ale od środka, niepostrzeżenie, drobnymi aktami dywersji: plamami czy żelowymi misiami wepchniętymi w zamki i otwory bankomatów. Zawsze przy tym gotowa jest wycofać się, przycisnąć, ukryć: „Wracam do domu. Nie domyślą się, że to ja zrobiłam, a jeśli nawet to powiem, że to niechcący” (s. 229).

W przeciwieństwie do Marianny, Marysia jest też całkowicie osamotniona, pozytywne więzi między kobietami nie istnieją, ponieważ pragnienia Kur ześrodkowane są na mężczyznach, o których muszą rywalizować. Kultura także nie dostarcza jej wsparcia: objawienie jedynej orędowniczki dziewczynki okazuje się fałszywe. W piwnicy Marysia spotyka nie Matkę Boską, a starą wariatkę, żywy dowód na to, jaka przyszłość czeka dziewczynkę, jeśli się nie podporządkuje lub podjąwszy ja-

---

<sup>43</sup>

I. Słomak zauważyła nawet, że „wkomponowana w tekst warstwa teoretyczna w postaci szeregu koncepcji feministycznych na tyle wyeksponowana, że część fabularna sprawia czasem wrażenie, jakby stanowiła li tylko jej ilustrację”. Też, *Rzecz to niesłychana*, „FA-art” 2008, nr 2-3, s. 167.



wną walkę – przegra. Chutnik tytułowymi Księżniczkami wskazuje więc intertekstualne pole odniesień bardzo ogólnie, utożsamiając je podobnie, jak Nasiłowska Królowę Śnieżkę, ze społeczno-kulturową rolą kobiety, upostaciowioną przez stereotypowe – w części tylko baśniowe – postaci.

\*\*\*

Feministyczne prze-pisywanie baśni w polskiej literaturze najnowszej przybiera różnorodne formy – od stosunkowo prostych, jednoznacznych transwestacji *Matki Bolka*, po narracje rozproszone, wielogłosowe (Nasiłowskiej), alternacyjne (Dunin) czy labilne (Filipiak). Stosowanie takich konstrukcji zbliża więc większość tekstów opierających się na prze-pisywaniu do początków kobiecego baśniopisarstwa – utworów złożonych<sup>44</sup>, dygresyjnych, metatekstowych, posługujących się kompozycją szkatułkową. Żadna z omawianych autorek, poza *Matką Bolka* i *Kingą Dunin*, nie wykorzystuje jednej fabuły w całości, zazwyczaj elementy i motywy zaczerpnięte z niej służą za synekdochę nie tyle konkretnej opowieści, co wartości przez nią konotowanych, a wątki z kilku baśni ulegają kontaminacji. Wspólną cechą jest także przeniesienie baśniowych artefaktów i figur do współczesności, czemu nierzadko towarzyszy nasycenie języka potocyzmami. Prze-pisana baśń staje się narracją wyjaśniającą współczesność, diagnozą kultury i społeczeństwa nie tyle dawnej, która zrodziła te opowieści, co dzisiejszej, która wciąż utrzymuje je w mocy, równocześnie wyraża pragnienie zmiany i wzywa do działania.

Klasyfikacja technik, służących prze-pisywaniu stworzona przez Harries nie znajduje pełnego odzwierciedlenia w polskiej prozie<sup>45</sup>. Można się co prawda dopatrzeć się prostego odwrócenia w utworach *Matki Bolka*, wykorzystania narracji pierwszoosobowej u Nasiłowskiej, a jako transliterację potraktować część powieści *Chutnik*, miałyby to jednak charakter umowny, a omawiane utwory posługują się naraz kilkoma technikami, wśród których dominującą rolę odgrywa odwrócenie: księżniczki uciekają z zamku, trenują karate lub przynajmniej są brudnawe, a macocha okazuje się dobra. Zmianie ulega więc przede wszystkim kon-

<sup>44</sup> Choć nie w znaczeniu jakie nadaje temu określeniu Harries, która posługuje się nim w odniesieniu do opowieści posługujących się kompozycją ramową i szkatułkową, zob. tejsze, *Twice Upon a Time*, s. 104-134.

<sup>45</sup> Harries wyróżnia 5 technik prez-pisywania baśni: odwrócenie [reversal], opowiedzenie wydarzeń wcześniejszych lub stworzenie ciągu dalszego [prequel, sequel], subiektywizacja narracji [subjective narrators], zmiana ramy narracyjnej [reframing], transliteracja [transliteration], zob. E. Wanning Harries, *Twice Upon a Time*, s. 102.

strukcja bohaterki, której zostaje przypisana większa lub mniejsza moc sprawcza, zdolność do samostanowienia oraz sprzeciwu wobec zastanego porządku symbolicznego.

Za Jane Caputi i Susanne Schmid można dostrzec dwa cele, wyznaczające continuum feministycznego baśniopisarstwa: roztrzaskiwanie patriarchalnych mitów oraz tworzenie nowych, kobiecych<sup>46</sup>. Cristina Bacchilegia widzi owe bieguny jako aspekty tego samego zjawiska, tekstu, uznając je za nierozłączne, w jej ujęciu postmodernistyczne baśnie, w skład których wchodzi także feministyczne prze-pisane opowieści: „są podważające i podwójne: równocześnie afirmatywne i krytyczne, niekoniecznie będąc przy tym krzepiącymi lub politycznie wywrotowymi”<sup>47</sup>. Polska proza najnowsza zdecydowanie bardziej jednak akcentuje krytyczny prze-pisywania niż mitotwórczy. Z perspektywy historycznej widać też niepokojącą linię rozwoju w krótkiej przecież historii polskiego feministycznego prze-pisywania bajek: teksty najwcześniejsze (*Matki Bolka i Filipiak*) wyrażają największy optymizm, przekonanie o możliwości przejęcia języka baśni, ale i przebudowy wzorców genderowych. Późniejsze niespełna o dekadę utwory Dunin, Nasiłowskiej i Chutnik nie dzielają już tego optymizmu. *Udział w balu*, nie wspominając już o *Ucieczce z wieży* staje się problematyczny, *Podszytycie księżniczką* nie daje się wywabić, a otwarta i bezkompromisowa walka o zmianę wzorców kulturowych i język jest niemożliwa.

Prze-pisywanie bajek to jednak nie ponura re-konkwista, a żywioł karnawału. Tradycyjne wątki baśniowe w pisarstwie wymienionych autorek przeglądają się niczym w krzywym zwierciadle (metafora Bacchilegi): monstrialne i śmieszne zarazem. Nie oznacza to bynajmniej, by potencjał krytyczny prze-pisanych baśni był negowany, czy wzięty w nawias. Wręcz przeciwnie, wydaje się właśnie, że w tym podwójnym dystansie wobec tradycyjnych baśni i samych siebie tkwi siła prze-pisywania znanych narracji, siła, która unieważnia wszystkie jednoznaczne, zideologizowane (nawet w ukryty czy nieświadomy sposób) opowieści, roszcujące sobie na mocy wielokrotnego powtórzenia, prawo do statusu prawdy.

<sup>46</sup> Za S. Sellers, dz. cyt., s. 134 oraz K. Szczuka, *Na odsiecz dziewczynkom*, [w:] *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

<sup>47</sup> Ch. Bacchilegia, dz. cyt., s. 22.

---

**ABSTRACT****Leaving the Tower. Feminist Rewriting of Fairy Tales in the Contemporary Polish Prose**

Re-writing is, as outlined by A. Rich, a way of both criticising the old and building a new order. As a literary technique it is one of the most significant and distinguishable elements of the feminist poetics. Famous plots, motives and traditional *genres* in works of such writers as A. Carter, J. Winterson, M. Atwood show their limitations. Fairy tales and myths of any culture consist believes essential to the people inhabiting it and this is the reason their new versions have an outstanding position among the other re-written stories.

1989 was a turning point for the presence of this technique in Polish prose. Polish writers, (S. Chutnik, K. Dunin, I. Filipiak, Matka Bolka, A. Nasitowska) in their re-written fairy-tales present a diverse attitude to the well-known stories (as well to a plot as to the *genre* itself). The writers show different kinds of oppression embodied and caused by the old tales. They also transform the traditional stories in many various ways - from stylistic to narrative alteration, from changes in the assessment of characters to acts of modification and contamination of whole plots. All this make re-written fairy tales (despite the limited number of them) a significant series of important statements about western culture and have inspired a discussion on the topic among Polish feminists.



KATARZYNA LISOWSKA  
Wrocław

## LITERATURA GEJOWSKA I LESBIJSKA JAKO PRZEJAW KRYTYCYZMU WOBEC KANONU LITERACKIEGO I TRADYCJI LITERACKIEJ

W niniejszym tekście rozważony zostanie stosunek polskiej literatury gejowskiej i lesbijskiej do tradycji literackiej i kanonu. Potencjał krytyczny tego nurtu jest bardzo specyficzny i niejednoznaczny, dlatego temat artykułu traktuję jako kwestię do zbadania, a nie jako ostatecznie sformułowany wniosek. W pracy przeanalizowałam kilka, często istotnie różniących się od siebie utworów, które pozwoliły zarysować ogólniejszą, podsumowującą refleksję.

Wypada zacząć od kilku terminologicznych ustaleń. Ze względu na brak ustabilizowanej definicji „literatury gejowskiej i lesbijskiej”, a także z powodu roli, jaką w tym nurcie odgrywa funkcja mimetyczna (rozwinę to w dalszej części referatu), przyjmuję intuicyjne rozumienie pojęcia, w którym rozstrzygający jest temat (homoseksualizm) i bohaterowie (homoseksualiści) utworu. Z kolei wobec mnogości ujęć tradycji literackiej i kanonu literackiego, niemożliwych do zreferowania w wystąpieniu poświęconym innemu zagadnieniu, konieczne jest arbitralne wybranie tylko jednego z nich. Największą pojemność i neutralność rozstrzygają o przydatności definicji zawartych w *Słowniku terminów literackich*, z których wybiorę pewne fragmenty.

Pierwsze pojęcie rozumiem więc jako

całokształt doświadczeń literackich przeszłości stanowiących w danym czasie i środowisku układ odniesienia dla inicjatyw pisarskich i zarazem decydujących o oczekiwaniach publiczności literackiej. Tradycja literacka sumuje, hierarchizuje i porządkuje owe doświadczenia, czyniąc z nich składnik określonej współczesności literatury (...). W jej obręb wchodzi zarówno literackie dokonania

przeszłości (...), jak i mniej lub bardziej usystematyzowane zespoły norm literackich (...). Przedstawia się [ona] jako zbiór konwencji, wobec których dzieła współczesne powinny się określić, jeśli mają być właściwie zrozumiane i oceniane. Konwencje takie są zwykle w jakiś sposób ustratyfikowane, przede wszystkim ze względu na istniejące w danym czasie i środowisku poziomy kultury literackiej. Żywość poszczególnych składników tradycji literackiej nie tylko na tym polega, że są one pozytywnie wykorzystywane w nowych przedsięwzięciach literackich, lecz także w nie mniejszym stopniu na tym, że mobilizują sprzeciw twórców (...). Stanowi ona niedający się wykluczyć współczynnik inicjatywy komunikacyjnej twórcy i sposobów odbierania jego przekazu<sup>1</sup>.

Natomiast kanon traktuję jako „zespół dzieł uznawanych w obrębie danej kultury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazywane w sposób doskonały żywotne w niej wartości, idee i przekonania”. Odpowiada on „wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najcenniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość”<sup>2</sup>.

Pojęcie to będę rozpatrywać przede wszystkim w dwóch aspektach, czyli jako – z jednej strony – element dzieł, a z drugiej – jako punkt odniesienia dla czytelników<sup>3</sup>. Pierwsza płaszczyzna dotyczy ustosunkowania samego tekstu do literackiej przeszłości. W dużym uproszczeniu można tu wyróżnić trzy strategie: kontynuację, ewolucyjne przekształcenia oraz radykalną negację. Z perspektywy odbiorcy natomiast najważniejsze jest umiejscowienie utworu nie tylko w obrębie ogólnie przyjętego w danym czasie wyobrażenia na temat literackości, ale też w odniesieniu do społecznie akceptowanych norm zachowań obyczajowych i kulturowych<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, 2002, s. 585.

<sup>2</sup> Tamże, s. 234.

<sup>3</sup> Mając świadomość niejednorodności tej grupy, rozpatrzuję ją jako całość, traktując czytelników „zwykłych” na równi z „profesjonalnymi” (literaturoznawcami i krytykami), ponieważ wszyscy razem tworzą funkcjonującą w danym czasie i środowisku publiczność literacką, a lektury dokonane przez obie strony wzajemnie na siebie wpływają.

<sup>4</sup> Warto także mieć na uwadze inne, dokonane przez Inę Iwasiów, rozróżnienie. Badaczka przypisuje temu pojęciu trzy znaczenia: „Po pierwsze kanon jako zbiór arcydzieł, obowiązkowa lista lektur, szkolny podręcznik, encyklopedia. Po drugie, kanon interpretacji, sposoby lektury, wiodące odczytania, uprzywilejowane metodologie. Po trzecie wreszcie – kanon jako statystyka czytelnictwa” (I. Iwasiów, *Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*, „Katedra” 2001, nr 1, s. 101, [cyt. za:] B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 183).

Z kolei krytycyzm rozumiem, za Michałem Pawłem Markowskim, jako „radykalną rewizję ustalonych poglądów”. Postawa krytyczna polega na stawianiu problematyzujących pytań. Z tego punktu widzenia literatura rozpatrywana może być jako narzędzie krytyki<sup>5</sup>.

Na początek wypada dokonać jeszcze jednego uściślenia. W artykule zostanie rozpatrzona jedynie proza powstała po 1989 roku, w coraz mniejszym stopniu odwołująca się do zdefiniowanej przez Germana Ritz „poetyki niewyraźnego pożądanego”<sup>6</sup>. Wprawdzie za najbardziej przełomowy moment można uznać dopiero 2005 rok, czyli datę ukazania się powieści Michała Witkowskiego *Lubiewo*, w dużej mierze (choć nieostatecznie<sup>7</sup>) podważającej aktualność typowo modernistycznych rozwiązań, jednak, jak słusznie zauważył Błażej Warkocki, już „w Polsce lat 90. (i końca 80.) emancypacyjna literatura gejowska, a także częściowo lesbijska, zaistniała, choć pozostawała niewidoczna”<sup>8</sup>. Badacz, umieszczając ten nurt na obrzeżach kanonu, przeciwstawia go, znajdującym się w centrum, utworom interioryzującym Ritzowską strategię. Podczas gdy dzieła wykorzystujące „poetykę niewyraźnego pożądanego” wpisują się w kody wysokiej tradycji literackiej, literatura dążąca do zaakcentowania emancypacyjnych dążeń, do której badania trzeba zastosować inne narzędzia metodologiczne, musi, choć w niewielkim stopniu, przełamywać utrwalone szyfry mówienia o homoseksualizmie<sup>9</sup>. Rozważenie tego, na ile uda-

<sup>5</sup> M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007 s. 28.

<sup>6</sup> Ritz tak wyjaśnia działanie tej strategii: «Ja» nie może już opuścić zakłętego kręgu wyobcowania i manifestuje swoją tożsamość jedynie w niebezpośredniej ekspresji: w dekonstrukcji narracji mimetycznej i w ezopowym błędzeniu po zatartych śladach” (G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanego a poetyka narracji*, tł. A. Kopacki, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 142).

<sup>7</sup> Warkocki z jednej strony stwierdza: „*Lubiewo* zatopiło ostatecznie «poetykę niewyraźnego pożądanego», o której pisał German Ritz. Dziś w ten sposób już pisać nie można inaczej niż na zasadzie trawestacji czy pastiszu”, ale z drugiej – przestrzega przed pochopnym rozstrzygnięciem o wyczerpaniu się tej strategii. Analizując zatem recepcję twórczości Jacka Dehnela, badacz zauważa, że „poetyka niewyraźności nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa, a może nawet – nie powinna tego robić. Z powodów instytucjonalnych, a nie «poetologicznych»” (B. Warkocki, *Poetyka i polityka współczesnej polskiej powieści gejowskiej*, [w:] *Polityka literatury. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, po red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 293–294).

<sup>8</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 33.

<sup>9</sup> Jak pisze Kinga Dunin: „Grupa taka [autorzy literatury gejowskiej i lesbijskiej – przypis K. L.] wraz z artykulacją swoich postulatów stwarza atmosferę, która

je się jej ten cel zrealizować i jaki jest krytyczny potencjał zastosowanych w niej chwytów, będzie przedmiotem niniejszej pracy.

Na podstawie przeanalizowanych utworów można wyróżnić cztery sposoby odniesienia do tradycji i kanonu stosowane przez autorów i autorki najnowszej polskiej prozy homoseksualnej. Pierwszy z nich, najbardziej zakorzeniony w literackiej przeszłości, stanowi pogłos „poetyki niewyraźnego pożądania”, traktowanej jednak jako utopia zagrożona nowszymi stylistykami, a nie jako dominujący dyskurs. Ujęcie takie widoczne jest w wydanej w 1997 roku powieści Grzegorza Musiała *Al fine*, która, jak słusznie zauważył Warkocki, wykorzystując opisane przez Ritza schematy, ujawnia jednocześnie ich sprzeczności i wikła się w antynomię modernizmu i postmodernizmu<sup>10</sup>. Na czym to polega?

Zastosowany przez Musiała kod nie nastęrcza interpretacyjnych trudności. Homoseksualni bohaterowie słuchają mającej wyraźnie „sublimacyjny wymiar” muzyki klasycznej<sup>11</sup>, a swoje pragnienia rozpoznają przez literaturę („«Mity greckie» Markowskiej, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1957”<sup>12</sup>) i sztukę. Podobnie sublimacyjny charakter ma narracja głównego bohatera, doktora Sławka, która jest w większej części spowiedzią, wygłoszoną do darzonego szczególną sympatią księdza. Zgodnie z konwencją „poetyki niewyraźnego pożądania”, homoseksualiści tworzą elitarną, wysoce kulturalną wspólnotę, w obrębie której mogą prowadzić subtelne, filozoficzno-teologiczne dysputy. Taką właśnie dysputą jest dyskusja księdza i Sławka. Nawet jeśli o orientacji seksualnej mówi się w niej wprost („przecież ksiądz wie, że jestem w nim zakochany”; s. 55), to wyznania kontruje się od razu odwołaniami do Platona, Kanta, świętego Jakuba, Norwida, Leśmiana i Rilkego (s. 56-61). W ten sposób zagadnienie homoseksualizmu przenosi się na płaszczyznę abstrakcyjnej refleksji. Za Warkockim należy stwierdzić, że platoniczna miłość dwójki bohaterów pozostaje „piękna, dlatego, że niemożliwa”<sup>13</sup>. Jej realizacja oznaczałaby bowiem wstąpienie do homoseksualnego piekła, które dla Musiała jest także piekłem ponowoczesności.

---

sprzyja nie tylko ekspozycji pewnych wątków w literaturze, ale także rewindykacji, ponownym odczytaniom, reinterpretacji i renegocjacji tradycji literackiej” (K. Dunin, *Polska homoliteracka*, [w:] Polityka..., s. 281).

<sup>10</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 60 i 58.

<sup>11</sup> Zob. tamże, s. 85.

<sup>12</sup> G. Musiał, *Al fine*, Gdańsk 1997, s. 170. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części podaję w nawiasie numer strony.

<sup>13</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 75.



Z tą wizją kontrastują opisy sytuacji, w których Sławek otwarcie wyraża swoją seksualność (wizyta w gejowskim klubie, związek z młodym, zdegenerowanym satanistą) Doktor, uznając nieheteronormatywne, niepoddane sublimacji pragnienie za grzech, żyje w ciągłym poczuciu winy. Wszyscy jego kochankowie pochodzą spoza „czystej” homoseksualnej enklawy, a spotkania z nimi odbywają się nocą, w ciemnych bramach, w dodatku pod groźbą zarażenia się wirusem HIV. Bohater obserwował skutki tej choroby podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych, gdzie, zdaniem narratora, żyje wyjątkowo zdegenerowane środowisko gejów, urozmaicające swą ponurą egzystencję narkotykami i wizytami w ocierających się o satanizm klubach. Tym samym Musiał odwołuje się do typowego dla literatury homoseksualnej mitu ofiary, który, jak zauważa Roberto Ferro, odżył w dwudziestym wieku jako „sceneria dla AIDS”, nazwane „karą za zbrukanie społeczeństwa przez obecność gejów”<sup>14</sup>.

Taki obraz homoseksualizmu wyraźnie odcina się od sublimacyjnych zabiegów. Jest bowiem dosłowny, przez co łamie opozycję prywatnego i publicznego i destrukuryzuje homoseksualną „szafę”, czyli „ostatni gwarant ładu” nowoczesnego świata<sup>15</sup>. Musiał przeciwstawia tej strategii zaufanie do literackiego kodu. Skutkuje to silnym przywiązaniem do kanonu, zakładającego nie tylko określony sposób pisania, ale też – realizację konkretnych wartości. Musiał obawia się przekształceń wprowadzanych przez pisarski *coming-out* i nie lekceważy jego krytycznego potencjału, dlatego stara się przed nim swoją twórczość (i ogólnospołeczną moralność).

Na przeciwnym biegunie znajduje się twórczość Michała Witkowskiego i Izabeli Filipiak, którzy, dzięki zupełnie innemu wykorzystaniu takich samych jak Musiał nurtów tradycji, zaproponowali odmienny sposób wyrażania homoseksualności w prozie. Są to koncepcje na tyle różne od pozostałych ujęć tego tematu w polskiej beletrystyce, że zasadne wydaje się potraktowanie ich jako autorskich projektów. Choć przywołane niżej teksty Filipiak ukazały się wcześniej, wypada zacząć od *Lubiewa* Witkowskiego (2005). Przede wszystkim dlatego, że powieść ta jako pierwsza doczekała się tak żywej, otwarcie akcentującej wątki homoseksualne, recepcji. Znaczenie ma także jej silnie intertekstualny, a w konsekwencji – wyraźnie sytuujący się w określonym kontekście – charakter.

<sup>14</sup> R. Ferro, *Literatura gejowska dzisiaj*, tł. A. Graff, „Literatura na Świecie” 1997, nr 3, s. 171.

<sup>15</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 73 i 80.

Zaproponowany przez autora obraz społeczności gejowskiej odwołuje się do rozpowszechnionego w socjologii lat pięćdziesiątych ujęcia homoseksualizmu jako dewiacji<sup>16</sup>. Widoczne jest to zwłaszcza w pomysłach ogólnopolskiej społeczności „ciot”, posiadających nie tylko własne legendy („Wielki Atlas Ciot Polskich”), ale też ustalających odrębną topografię, naznaczoną miejscami pikiet (parki, koszary) i wzajemnych spotkań (łażnie, kawiarnie, plaża w Lubiewie)<sup>17</sup>.

Poczucie odrębności sprawia, że bohaterowie powieści konstruują między sobą własny, wyobrażony świat. Jacek Kochanowski porównuje tę strategię do tworzenia fantazmatu. Zdaniem badacza, homoseksualiści często przejmują wytworzone przez heteronormatywny dyskurs założenie, że są „inni”, dlatego przyjmują rolę postaci „nie z tego świata”. Z tego powodu „jedynym światem «przyjaznym gejom» okazuje się [...] świat fantazmatu, świat marzenia, świat snu”<sup>18</sup>. Nie bez powodu zatem jedna z „ciotek” spotkanych na plaży w Lubiewie stwierdza, że „trzeba sobie swój mały świat wytworzyć”<sup>19</sup>. Do literaturoznawstwa, a konkretnie do badań na literaturę (i kulturę) romantyzmu, pojęcie fantazmatu łączącego z marzeniem wprowadziła Maria Janion<sup>20</sup>. Witkowski odwołuje się do tej postawy, wzbogacając ją o melancholijną tęsknotę za „homoseks-

<sup>16</sup> Jacek Kochanowski wyróżnia w socjologii chronologicznie trzy podejścia do kwestii homoseksualizmu: homoseksualizm jako dewiacja, homoseksualizm jako tożsamość pozytywna i ujęcie *queerowe*. W pierwszym nurcie badano grupy gejów i lesbijek, uznane za odrębne wspólnoty powstałe „w celu uzyskania możliwości autoekspresji w zakresie swej homoseksualności, wytwarzające swe wewnętrzne normy i wzorce zachowań”. Takie społeczności miały cechować wrogość wobec heteroseksualistów i konieczność określenia własnej tożsamości jako nienormatywnej, nazywanej przez socjologów dewiacyjną (J. Kochanowski, *Fantazmat Zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 93-95, 97 i 101-102).

<sup>17</sup> Witkowski nawiązuje tym samym do genetowskiego ujęcia homoseksualizmu jako zbrodni, znanego polskiemu czytelnikowi m.in. z twórczości Mariana Pankowskiego i Jerzego Nasierowskiego (zob. B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 196).

<sup>18</sup> J. Kochanowski, dz. cyt., s. 216-218.

<sup>19</sup> M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2005. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania (wyd. III). W dalszej części pracy w nawiasie podaję numer strony.

<sup>20</sup> „Mówiac uczenie, fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów, tak charakterystycznego dla romantyzmu. Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to na dodatek w trybie wartościującym. Lepsze jest «tam», gorsze jest «tutaj»” (M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] *Prace wybrane*, t. 3., *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 163).

sualną przeszłością”<sup>21</sup>. Cóż to jednak za przeszłość? Szare lata PRL-u, które przypominają bohaterom czas przygód i sukcesów odnoszonych na „pikiecie”. Równie ironicznie traktuje autor modernistyczną utopię homoseksualnej społeczności jako elitarniej enklawy. Ironia dominuje bowiem w sposobie przedstawienia świata. Postawę taką przyjmują również „ciotki”, godzące się z tym, że skoro zawsze znajdujemy się między „tam” a „tu”, to możemy tylko balansować pomiędzy dwoma światami. Janion nazywa tę strategię „artyzmem życia”<sup>22</sup>, ale artyzm zachowań takich jak uprawiana w szpitalnej dyżurce zabawa w Alexis albo uwodzenie żołnierzy zza muru koszar pozostaje wątpliwy.

Witkowski dystansuje się zatem wobec wysokiej tradycji literatury gejowskiej i podejmuje z nią grę. Zdaniem Warkockiego polega ona przede wszystkim na dopowiadaniu tego, czego nie mogła otwarcie wyrazić literatura mieszczańska w paradygmacie modernistycznym. Badacz ujmuje tę koncepcję w zwięzłą formułę: „Białoszewski czy Breza pisałiby tak jak ja (tak otwarcie), gdyby mogli”<sup>23</sup>. Negatywny punkt odniesienia stanowi estetyka mieszczańska, której ma się przeciwstawiać „figura cioty”<sup>24</sup>. Nie jest to jednak aż tak radykalne posunięcie, jak można by się spodziewać. Warkocki słusznie zauważa, że w narracji *Lubiewa* dominuje „spojrzenie neoliberalna z klasy średniej”, a do grupy tej zaliczają się także „zwykli nudni geje”, Paula i Michaśka<sup>25</sup>. W dodatku wizerunek homoseksualisty-zbrodniarza, wciąż poszukującego nowych doświadczeń seksualnych, odpowiada dokładnie temu, czego „mógł się spodziewać po «książce pedalskiej» liberalny czytelnik”<sup>26</sup>.

Wynika z tego wniosek, że nie w przestrzeni społecznego oddziaływania należy doszukiwać się istoty nowatorstwa Witkowskiego. Jego oryginalność polega nie tylko na „dopowiadaniu” tradycji, ale też na sprobmatyzowaniu teorii *queer*. Jeden z rozdziałów nosi tytuł *Teorie* i stanowi iście kulturoznawczy wykład na temat subwersji („Siedzą po uszy w swoich rolach społecznych, a my do nich z naszymi transgresjami, metamorfami i przebierankami. My wszystko relatywizujemy”; s. 273) i „teatru *queer*” („Cioty przejmują te z zachowań, których kobiety wyzbyły się w procesie emancypacji [...]. Bo to są cechy kobiece, jak je widzą męż-

<sup>21</sup> J. Kochanowski, dz. cyt., s. 220.

<sup>22</sup> M. Janion, dz. cyt., s. 210-211.

<sup>23</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 196.

<sup>24</sup> Tenże, *Do przerwy 1:1*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 330.

<sup>25</sup> Tamże, 333-334.

<sup>26</sup> Tamże, s. 331.

czyżni”; s. 274)<sup>27</sup>. Wywód wskazuje sferę, którą Witkowski próbuje przekształcać. Jest nią język, w tym – język tradycji literackiej. Jak zauważył Warkocki, pisarz „podjął walkę z dyskursem”, a wypowiedziane przez narratora na początku powieści słowa („Nie ma języka, żeby o tym mówić [...]”, s. 25), dobrze oddają horyzont jego prób, które musiały się skończyć w sferze tekstualnych i intertekstualnych odniesień.

Większy potencjał krytycyzmu ma proza Izabeli Filipiak, która ukazuje problem płci i tożsamości seksualnej w odważny i oryginalny sposób. Koncepcje te wychodzą poza dualizm hetero- i homoseksualizmu i nie mieszczą się całkowicie w nurcie literatury lesbijskiej, jednak ze względu na pewne odniesienia do niej zostaną w tej pracy przywołane.

Odkrywczość tego pisarstwa polega na usytuowaniu literackiego *coming-outu* w perspektywie historycznej i kulturowej oraz na sproblematyzowaniu heteroseksualnej matrycy polskiej kultury<sup>28</sup>. Żaden z dyskursów – czy to oficjalny, czy to „posolidarnościowy”, które Filipiak przetwarza zwłaszcza w tekstach z początku lat dziewięćdziesiątych – nie zakładał bowiem debaty nad seksualną odmiennością. Tym samym, autorka wprowadza do literackiego dyskursu problem eliminowany do tej pory z przestrzeni publicznej. Pisarka nie tyle jednak dąży do czytelnej, lesbijskiej konfesji, co pragnie odnaleźć swoje miejsce poza ustalonymi dualizmami. Wskazuje na to niejednoznaczna tożsamość bohaterek opowiadań takich, jak *Weronika, portret z kotem* albo *Perszing*. W pierwszym z nich narratorka opisuje swoją subtelną fascynację dojrzałą, związaną z opozycją kobietą („Problem w tym, że Weronika nie była pospolita”; „Czy moja obecność miała dla Weroniki znaczenie? Wtedy myślałam, że nie, teraz jednak, kiedy mnie samej przybywa lat, zgaduję, że mogłam się mylić”)<sup>29</sup>. Z kolei bohaterka *Perszinga*, choć opuszcza Polskę w burzliwych czasach, nie kieruje się politycznymi motywacjami. Pragnie przede wszystkim określić własną tożsamość, a towarzyszą jej zarówno wspomnienia trzech związków z kobietami, jak i pamięć heteroseksualnego romansu z imigrantem.

Jeszcze ciekawsze problemy zarysowuje opowiadanie *Przytul mnie*. Jego akcja toczy się w domu publicznym, a jednym z narratorów jest transwestyta, obnażający *queerowy* „teatr płci” („Na tyle rzeczy trzeba

<sup>27</sup> Zob. I. Iwasiów, *Alexis. Gdzie jest kobiecość?*, „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 28.

<sup>28</sup> Zob. B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 146.

<sup>29</sup> I. Filipiak, *Weronika, portret z kotem*, [w:] *taż, Magiczne oko. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2006, s. 430 i 457.

zwracać uwagę. Jak siadasz, jak się poruszasz, o czym rozmawiasz. Osiągnięcie efektu naturalności jest o wiele trudniejsze niż gra w utożsamienie wśród ludzi, którzy doceniają twoją sztuczność”<sup>30</sup>). Procesualność i zmienność pożądania, a także otwarcie na własną przygodność akcentuje również tekst *Zdobycz*. Zdaniem Warkockiego, przetwarza on konwencje powieści gotyckiej, która stanowi „znakomitą formę literacką do opowieści o zawirowaniach pożądania, zwłaszcza nielegalnego i wyklętego”<sup>31</sup>. Dzięki tym strategiom Filipiak podważa zakorzeniony w polskiej literaturze i kulturze „heteroseksualny kontrakt”, który „wymaga nie tylko binarności, ale również spoistości płci”, co w dyskursie emancypacyjnym skutkuje dążeniem do asymilacji<sup>32</sup>.

Innego przekształcenia tradycji dokonała autorka w znanej powieści *Absolutna amnezja*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza, wielokrotnie analizowane, przedstawienie zorganizowane przez nauczycielkę Lisiak z okazji Dnia Kobiet. Autorka nawiązuje do paradygmatu romantycznego, zgodnie z którym szalona poetka odgrywa romantyczny bunt, kończący się pobytem w szpitalu psychiatrycznym<sup>33</sup>. Jednocześnie, Filipiak konfrontuje kulturowe przedstawienie męskiego i żeńskiego homoseksualizmu. Pierwszy z nich znajduje swą literacką reprezentację (relacja Gustawa Słowackiego i Salmana), ponieważ odwołuje się do zakorzenionej w modernizmie tradycji sublimowanej męskiej homoseksualności („Dupa Katarzyna: A to? A wy? A co to jest twoim zdaniem? Gustaw Słowacki: To jest czysta, męska przyjaźń”<sup>34</sup>). Z kolei niemal nieobecny w naszej kulturze lesbianizm nie może zostać wyrażony<sup>35</sup> i dlatego bohaterka przedstawienia, „Dupa Katarzyna”, mówi o sobie powiedzieć: „Nawet nie śmierdzą, a zatem mnie nie ma” (s. 168), a jej dawna przyjaciółka, aby uzyskać głos w sferze symbolicznej, musi wybrać życie zgodne z heteronormatywnym porządkiem („Dupa Małgorzata postanowiła uniknąć nijakiego losu dupy, pozwalając nazwać się ukochaną narzeczoną”; s. 167)<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Tejże, *Przytul mnie*, [w:] tamże, s. 197.

<sup>31</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 157-158.

<sup>32</sup> Tamże, s. 149.

<sup>33</sup> Tamże, s. 164.

<sup>34</sup> I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa 2006, s. 169. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części tekstu podaję w nawiasie numer strony.

<sup>35</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 168.

<sup>36</sup> Nieobecność lesbianizmu w naszym kręgu kulturowym wnikliwie przeanalizowała Joanna Mizielińska: „nie ma w naszej kulturze obrazu miłości między kobietami. [...] Wypowiedziom na temat homoseksualizmu kobiet towarzyszyła zawsze znacznie większa doza moralizmu, który miał/ma za cel uświadomienie

Filipiak zatem, dobitniej niż Witkowski, próbuje wypowiedzieć to, co do tej pory było w polskiej literaturze przemilczane. Marginalizacja dotyczyła nie tylko pragnienia homoseksualnego, ale też wszelkich innych, mieszczących się w orbicie teorii *queer*, nienormatywnych tożsamości. Co ważne, to właśnie w szczelinach tradycji autorka szuka miejsca dla tych kwestii, dzięki czemu jej prozę można uznać za przejaw postawy krytycznej wobec instytucji literatury.

Wydaje się jednak, że Witkowski i Filipiak są odosobnieni w swoich nowatorskich próbach. Wielu bowiem autorów, których twórczość sytuuje się w interesującym nas nurcie, wybiera znacznie bardziej zachowawcze strategie, zastępując postawę krytyczną dążeniem do asymilacji.

Reprezentatywny charakter ma zwłaszcza proza Bartosza Żurawieckiego. Z jego powieści pt. *Ja, czyli 66 moich miłości* (Warszawa 2007), Warkocki zapożyczył nazwę dla nurtu pisarstwa gejowskiego i lesbijskiego, w którym homoseksualni bohaterowie przedstawiani są jako „normalsi”<sup>37</sup> (jedna z postaci *Ja, czyli 66...* nosi przydomek „Normals”). Najlepszym przykładem realizacji tego modelu jest książka wydana dwa lata wcześniej, czyli *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota* (Warszawa 2005) Orientacja seksualna postaci („normalsów”) nie stanowi dla nich pretekstu do zamykania się w odrębnych wspólnotach. Przeciwnie – bohaterowie chcą, z zachowaniem poszanowania dla własnych preferencji, funkcjonować na takich samych prawach jak otoczenie. Żurawieckiemu nie chodzi zatem o naznaczenie egzystencji postaci tragizmem. Autor odnosi się do problemu akceptacji w społeczeństwie (relacje z rodzicami, kłopoty w pracy) nie po to, by poruszać, wzruszać i buntować, ale dlatego, że zmierza do wiernego przedstawienia codziennego życia postaci. Z tego też powodu rysuje przed czytelnikiem obiektywny obraz wielkomiejskiego środowiska homoseksualistów (grupy znajomych, spotkania towarzyskie). Sami bohaterowie także nie podejmują subwersywnych działań – unikają na przykład aktywności w organizacjach walczących o emancypację, których wymowną parodią jest działalność „Ogólnoswiatowej Organizacji Międzynarodowego Stowarzyszenia Gejów Lesbijek Do Zwalczania Dyskryminacji i Pomnażania Demokracji Na Rzecz Gejów i Lesbijek”. Rzadko też pozwalają sobie na seksualne ekstrawagancje (wizyta Adama w klubie „Selekcja”), ponieważ chcą przede wszystkim budować

---

kobietom ich właściwej drogi realizacji pragnień i miejsca w społeczeństwie. [...] to, co nieopisane [...] zmierza ku nieistnieniu” (J. Mizielińska, *Płeć, ciato, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 101-102 i 108).

<sup>37</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 40.

trwalsze relacje i szukać swojego miejsca w zbiorowości. Znakiem „aklimatyzacji” ma być przyjaźń trójki gejów z heteroseksualną powierniczką, Pauliną<sup>38</sup>.

Podobny model wykorzystuje także część pisarek lesbijskich, między innymi Ewa Schilling i Magdalena Okoniewska. Twórczość tych autorek jest w dużym stopniu schematyczna i wtórna, co jest o tyle ciekawe, że – jak zauważyła Bernadetta Darska<sup>39</sup> – świadczy o wykrystalizowaniu się pewnych konwencji powieści lesbijskiej. Dobrą ilustrację stanowią: powieść Ewy Schilling *Głupiec* (Kraków 2005) i pierwsza część dziennika Okoniewskiej *Mój świat jest kobietą. Dziennik lesbijki* (Warszawa 2004).

W pierwszej z wymienionych książek, podobnie jak u Żurawieckiego, homoseksualizm został ukazany jako jedna z wielu typów relacji międzyludzkich. Co więcej, to właśnie świat lesbijek jest pozytywnie wartościowany, ponieważ jego reprezentantki, w przeciwieństwie do otaczającego ich, bezdusznego świata, są gotowe do wzajemnych poświęceń i potrafią cieszyć się codziennością<sup>40</sup>. Ten sielankowy obraz uzupełniają (mniej sielankowe) klisze, takie jak: nieszczęśliwa historia lesbijska z przeszłości, niechęć i obrzydzenie do mężczyzn spowodowane wcześniejszą próbą zaangażowania się w heteroseksualny związek, mężczyzna przyjmujący na siebie rolę „uzdrowiciela” („Janusz jest przejęty. Janusz chce ją ocalić. pomóc. uratować. prawdziwy mężczyzna”<sup>41</sup>) albo nowa, kojąca rany relacja z kobietą („spojrzenie anki sprowadziłoby dobry sen. spojrzenie anki sprowadziłoby świt”<sup>42</sup>)<sup>43</sup>. Wątek „uzdrowienia” pojawia się też w dzienniku Okoniewskiej, niewolnym zresztą od wielu innych schematów, na przykład rozczarowania małżeństwem<sup>44</sup> czy namiętnego żeńsko-żeńskiego romansu z przeszłości („Nasz burzliwy związek, odmierzany moim płaczem i jej tajemniczymi imprezami, w których nie pozwalała mi uczestniczyć – był destrukcyjną relacją matki z dzieckiem”<sup>45</sup>). *Mój świat jest kobietą* to bowiem książka pozbawiona wszelkiej literackiej inwencji, a je-

<sup>38</sup> Ten typ postaci wydaje się wrastać w konwencję literatury gejowskiej.

<sup>39</sup> B. Darska, *Podobieństwa i różnice, czyli literacki świat lesbijki. Przypadek Ewy S., Moniki M. i Magdaleny O.*, [w:] *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*, pod red. J. Zakrzewskiej, Poznań 2006, s. 191-204.

<sup>40</sup> Tamże, s. 194-195.

<sup>41</sup> E. Schilling, *Głupiec*, Kraków 2005, s. 97.

<sup>42</sup> Tamże, s. 57.

<sup>43</sup> Zob. B. Darska, dz. cyt., s. 194-195.

<sup>44</sup> Tamże., s. 197.

<sup>45</sup> M. Okoniewska, *Mój świat jest kobietą. Dziennik lesbijki*, Warszawa 2004, s. 10.

dynym novum może być skrupulatne, choć sprawiające wrażenie wyidealizowanego, przedstawienie „świata branżowego”, czyli środowiska gejowsko-lesbijskiego skupionego wokół forów internetowych i specjalnie oznaczonych lokali.

W twórczości tej unika się krytyki utartych schematów światopoglądowych, ponieważ „zewnątrzny świat nie jest już wrogiem, którego normy trzeba zakwestionować”<sup>46</sup>. Kinga Dunin dodaje: „Literatura w otwarty sposób pokazująca sytuację osób homoseksualnych może być także na swój sposób konserwatywna, zatrzymując rozumienie problemu na poziomie powszechnych wyobrażeń – oczywiście tych liberalnych”<sup>47</sup>. Stosunek autorów i autorek do obowiązujących norm literackich także nie cechuje się nowatorstwem. Żurawiecki nie sili się ani na oryginalną analizę psychologiczną postaci, ani na odkrywcze zabiegi fabularne i stosuje raczej rozwiązania znane z popularnej powieści obyczajowej. Trzeba jednak pamiętać, że każde wykorzystanie tradycji literackiej do nowych celów jest jej przekształceniem, co stanowi o niezamierzonym potencjale krytycznym przeanalizowanych utworów. Do tej kwestii powrócę w podsumowującej części pracy.

Na koniec warto przywołać powieść, w której nawiązanie do wątków homoseksualnych stanowi tylko część szerszego krytycznego projektu. Mowa o książce Michała Zygmunta pt. *Lata walk ulicznych* (Warszawa 2010). Pomyślana ona zostało jako pamflet na konsumpcjonizm kapitalistycznego społeczeństwa, ale czytana uważniej okazuje się także prześmiewcza wobec schematów literatury gejowskiej<sup>48</sup>.

Przede wszystkim tęsknota głównego bohatera, Marka Polaka, za romantycznym kochankiem (w dodatku – niebieskookim blondynem) to parodia, obecnego choćby we wspomnianych książkach Okoniewskiej, Schilling i Żurawieckiego, schematu poszukiwania idealnej miłości. Z kolei wzmianki na temat teorii *genderowej* nie są ani intertekstualną grą (jak u Witkowskiego), ani, tym bardziej, wyrazem dążeń emancypacyjnych (jak u Filipiak), ale należą, obok cytatów z filmów, piosenek i gazet, do wielkiego tekstu popkultury. Kontekst ten dobrze obrazuje mailowa korespondencja Marka i jego wybranka, Daniela („Judith Butler pewnie

<sup>46</sup> K. Dunin, dz. cyt., s. 286.

<sup>47</sup> Tamże., s. 287.

<sup>48</sup> O tym, że Zygmunta jest ich świadomy, można wnioskować ze wzmianki nawiązującej do „Lubiewa” Witkowskiego: „Przypomina mi się opowieść starej cioty z Wrocławia zwanej <<Jasiem ze Lwowa>> [...]”. (M. Zygmunta, *Lata walk ulicznych*, Warszawa 2010, s. 305).



stwierdziłaby od razu, że wzrost współczynnika bohaterstwa jest wprost proporcjonalny do wzrostu penisa w świadomości mężczyzny, a – interpretując sen – doszłaby do wniosków, których wolę sobie nie wyobrażać<sup>49</sup>).

Zygmunt przetwarza też modernistyczne kanony, pozbawiając homoseksualizm zarówno wymiaru elitarnego, jak i grzesznego. Dyskusje Marka i Daniela stanowią raczej krytyczne przekształcenie filozoficznych dysput wprowadzanych przez autorów takich, jak Musiał, a spełnienie pragnienia homoseksualnego to często po prostu zaspokojenie kolejnej zachcianki pragmatycznego przedstawiciela społeczeństwa konsumpcyjnego. Ono bowiem jest głównym przedmiotem krytyki autora, a wątki gejowskie służą jako jedno z narzędzi podważających współczesny model życia. Być może właśnie dzięki tej „służebności” tematyka homoseksualna uzyskała w powieści Zygmunta nowy wymiar, choć trzeba pamiętać, że ta marginalizacja interesujących nas zagadnień nie pozwala umieszczać *Lat walk ulicznych* w centrum nurtu literatury gejowskiej i lesbijskiej.

Powyższa analiza pozwala na sformułowanie kilku wniosków. Po pierwsze, w polskiej literaturze gejowskiej i lesbijskiej rzadko można doszukać się wyraźnej polemiki z tradycją literacką i kanonem. Za jedyne znaczące próby zmierzenia się z tymi instytucjami można uznać twórczość Michała Witkowskiego (zwłaszcza powieść *Lubiewo*) oraz prozę Izabeli Filipiak, proponującą własny projekt tożsamościowy, wykraczający poza problematykę piśmiennictwa homoseksualnego. Głównym punktem odniesienia i przedmiotem przekształcenia jest tu tradycja romantyczna i modernistyczna. Twórczość polskich pisarzy i pisarek gejowskich i lesbijskich, w przeciwieństwie do zachodnich przedstawicieli tego nurtu, nie dokonała żadnych spektakularnych zmian w poetyce powieści<sup>50</sup>.

Po drugie, główną wartością tej literatury jest funkcja poznawcza. Autorzy i autorki prezentują środowisko gejów i lesbijek nie po to, by zrewolucjonizować obyczajowość społeczeństwa, ale po to, by wykazać zwyczajność homoseksualnych bohaterów. Ich strategią nie może być zatem szokowanie odbiorców, ale raczej wszechstronny i obiektywny ogląd opisywanych środowisk. Co ciekawe, jak zauważył Warkocki, tego typu utwory realizują przede wszystkim popularne gatunki literackie (romans, kryminał, *political fiction*), a tym samym należą do obiegu popularnego

<sup>49</sup> Tamże, s. 210.

<sup>50</sup> Na przykład Roberto Ferro przypisywał współczesnej powieści gejowskiej przywrócenie prozie do łask autora i odnowienie fikcji dzięki umiejętnemu wykorzystaniu wątków autobiograficznych (Zob. R. Ferro, dz. cyt., s. 162-164).

„tak jakby jawna tożsamość homoseksualna nie mieściła się w obiegu wysokoartystycznym”<sup>51</sup>. Współcześnie zatem przestaje obowiązywać dawna dychotomia, przyporządkowująca męskiej estetyce homoseksualnej gatunki wysokie, a żeńskiej - niskie<sup>52</sup>. Homoerotyzm kobiet i mężczyzn jest wyrażany w podobnym języku i funkcjonuje w tej samej sferze czytelniczego odbioru. W obiegu popularnym wytwarza się nawet pewna konwencja tego typu literatury, podlegająca pierwszym parodystycznym odczytaniom, czego dowód stanowi powieść Zygmunta *Lata walk ulicznych*.

Po trzecie wreszcie, w przypadku pisarstwa gejowskiego i lesbijskiego instancją rozstrzygającą o usytuowaniu utworu wobec tradycji i kanonu wydają się odbiorcy. Nie tylko bowiem dążenie do porozumienia i ewolucyjnego przekształcania społecznej świadomości wpływa na wybieraną przez wielu autorów i wiele autorek poetykę łagodnej perswazji, ale też czytelnicza recepcja rozstrzyga o tym, czy wątki homoseksualne zostaną w ogóle dostrzeżone i w jakikolwiek sposób usytuowane w obrębie instytucji literatury. Przekonująco zobrazował to Warkocki, opisując reakcje krytyki na część z przeanalizowanych tu tekstów. Badacz zwrócił na przykład uwagę na to, że, prawie do końca lat dziewięćdziesiątych milczeniem pomijano wątki lesbijskie obecne w prozie Filipiak<sup>53</sup>. Potrzebne było tak przełomowe z perspektywy polskiej tradycji literackiej dzieło, jak *Lubiewo*, aby krytycy, a za nią ogół czytelników, odczuli konieczność wypracowania narzędzi odpowiednich do ujęcia pisarstwa otwarcie poruszającego temat homoseksualizmu.

Jak zatem można podsumować rozważania na temat relacji między literaturą gejowską i lesbijską a tradycją i kanonem? Otóż, rysuje się tutaj pewien paradoks. Wiele bowiem tekstów nie poddaje bezpośredniej rewizji ogólnie przyjętych zasad komunikacji literackiej. Przywołani w pracy: Musiał, Żurawiecki, Okoniewska i Schilling wykorzystują łatwo rozpoznawalne konwencje (w przypadku Musiała będzie to schemat mo-

<sup>51</sup> Warkocki, *Poetyka i polityka...* s. 294-295.

<sup>52</sup> „Generalna obserwacja gatunków w powiązaniu z płciowością przyporządkowuje estetyce homoseksualnej gatunki wysokie, a estetyce kobiecej (szczególnie lesbijskiej) gatunki niskie. [...] Męski homoerotyzm jest w istocie uprzywilejowanym w kulturze idiomem, wywodzonym od Platona, a kultywowanym (choć paradoksalnie kamuflowanym) przez język patriarchalnych symboli. Kobięcy homoerotyzm, jedno z najściślej przestrzeganych tabu, korzysta z mówienia półprywatnego, marginalnego, wyciszanego”. (I. Iwasów, *Gatunki i konfesje w badaniach «gender»*, „Teksty Drugie”, 1999, nr 6, s. 42).

<sup>53</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo...*, s. 156.

dernistyczny, w przypadku pozostałych - wzór popularnej literatury obyczajowej). Jednak uczynienie życia homoseksualnych bohaterów głównym tematem powieści, a co za tym idzie - wprowadzenie postaci jawnie manifestujących swoją seksualność oraz przedstawianie ich sposobów życia i środowiskowych kodów, jest istotnym przekształceniem tradycji literackiej, a polega ono na wykorzystaniu dostępnych modeli pisania do nowych celów. Trudno przy tym mówić o zamierzonym stawianiu problematyzujących pytań. Chodziłoby więc o specyficzny krytycyzm „mimo woli”, kierowany przede wszystkim do czytelników, którzy, konfrontując się z nietypowym użyciem rozpoznawalnych konwencji, są skłaniani na przeformułowania swojego spojrzenia na literaturę.

Czy polska literatura gejowska i lesbijska chce znaleźć się w centrum instytucji literatury? Twierdzę, że w większości przypadków nie. Ambitniejsi autorzy (Filipiak, Witkowski) wychodzą poza kształtujące się konwencje tego nurtu. Reszta pisarzy i pisarek tworzy raczej coś w rodzaju lokalnego kanonu, który stanie się jedną z alternatyw dla poszukującego czytelnika. Możliwe zatem, że mamy do czynienia nie tyle z krytycyzmem, co z kolejnym przejawem decentralizacji życia literackiego<sup>54</sup>.

#### ABSTRACT,

##### Gay and Lesbian Literature as an Expression of Criticism towards the Literary Canon and Tradition.

The study deals with the subject of Polish gay & lesbian literature in relation to the canon of literature and the literary tradition. My aim is to define the term of 'æcanon' and analyse the reasons of the discrimination homosexual literature. Different interpretations of stereotypes and various theories of homosexual language are also considered in the study. Gender studies, especially gay & lesbian studies and queer theory are the most important methodological context of the study. References to the intertextual theory will be mentioned too. The analysis refers to the contemporary Polish prose written by such authors as: Izabela Filipiak, Michał Witkowski, Bartosz Żurawiecki, Michał Zygmunt and Grzegorz Musiał. Bibliographical basis of the study contains the works of e.g. Inga Iwasiów, Bartosz Warkocki, German Ritz and Roberto Ferro.

---

<sup>54</sup> Por. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 18.



## REWIZJE GENOLOGICZNE

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LIV z. 2  
PL ISSN 0084-4446

JAKUB Z. LICHAŃSKI  
Warszawa

### KRYTYKA RETORYCZNA: WPROWADZENIE DO METODY

Sięga się po retorykę nie tylko po to,  
by poznać same jej zasady, lecz by je zastosować.  
*Asseriones rhetoricae (1577), cap. XV*  
Dzięki gramatyce i retoryce  
poznaliśmy prawidłowe reguły myślenia.  
Wilhelm Windelband, *Geschichte der Philosophie*.

#### Wprowadzenie<sup>1</sup>

Krytyka retoryczna ma dwa rodowody. Pierwszy wiąże się z tradycją *téchne rhetoriké* i sięga co najmniej czasów Platona i Arystotelesa (choć część badaczy wiąże jej narodziny z Hezjodem i Heraklitem, a część dopiero z okresem hellenistycznym oraz Pseudo-Demetriuszem, Dionizjuszem z Halikarnasu czy z Markiem Fabiuszem Kwintylianiem)<sup>2</sup>.

Drugi jest młodszy, bowiem liczy niepełne dziewięćdziesiąt lat, a jego początków szukać należy w tekście Herberta A. Wichelnsa *The Literary Criticism of Oratory*, który został opublikowany w 1925 roku<sup>3</sup>. Od je-

<sup>1</sup> Przy opracowywaniu tego tekstu wykorzystałem uwagi prof. T. Tabako z Georgia State University, USA, prof. C. M. Ornatowskiego z San Diego State University, USA, a także opracowania przygotowanego przez K. Kwaterską; osobom tym bardzo dziękuję za pomoc w przygotowaniu niniejszego tekstu.

<sup>2</sup> Por. QUINT., II, 1, 4.; V, 14, 28. Także: E. Bonell, *Lexicon Quintilianum*. Leipzig: Vlg. Teubner, 1834, s. 190. Jednakże D. A. Russel, *Criticism in Antiquity*, London: Duckworth, 1981 wiąże początki krytyki jednak z Arystotelesem. Definitywnie kwestie te rozstrzyga H-G Schmitz, *Literaturkritik*. [w:] Gert Ueding, wyd., G. Kalivoda, L. Keinath, F.-H. Robling, T. Zinsmaier, red., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Max Niemeyer Vlg., 2001, t. 5, kol. 306-326 [początków krytyki literackiej szuka badacz u Heraklita i Hesioda].

<sup>3</sup> Por. Herbert A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*. [w:] *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*, red. A. M. Drum-

go czasów *krytyka retoryczna* (*rhetorical criticism*) rozwinęła się w sposób niezwykle dynamiczny i stała się jedną z najważniejszych metod analitycznych sztuki słowa a jej zastosowania objęły nie tylko oratorstwo publiczne/polityczne, ale objęło wszelkie wytwory językowe, a także przeniknęły do krytyki sztuki – w najszerszym rozumieniu tego pojęcia. W dalszym ciągu niniejszych rozważań postaram się przedstawić w sposób zwięzły zarówno historię jak i metody stosowane w nowożytnej krytyce retorycznej.

Sądzę, iż jest to jedna z najbardziej interesujących i ważkich metod badawczych, nie tylko wytworów językowych, ale wszelkiej działalności symbolicznej człowieka<sup>4</sup>. Także – jedna z lepszych metod odkrywania intencji autora oraz używanych przez niego technik perswazji a czasem wręcz manipulacji odbiorcami. Jednoznacznie ujął to Bruce E. Gronbeck gdy rozróżnił historię retoryki od krytyki retorycznej: pierwsza to studium nad historycznymi efektami dyskursu retorycznego, druga to analiza dyskursów oraz działań retorycznych, których cele są zasadniczo normatywne bądź doradcze<sup>5</sup>.

Postawić także należy pytanie czy krytyka retoryczna posiada autonomię w obrębie krytyki [krytyka to: *ocena, ocenianie*, ale także sama *zdolność do oceny*, wreszcie *badanie, sprawdzanie*]? Krytykę rozumiem zatem zgodnie z tradycją niemiecką, która – po pierwsze rozumie ją dość szeroko, po drugie – wyróżnia trzydzieści jeden sposobów jej znaczenia oraz użycia<sup>6</sup>. W tej grupie mieści się też, jako osobny jej

---

mond, Ithaca, New York, 1925, s. 182-216; Por. także E. Black, *Rhetorical Criticism: A Study in Method*, New York, 1965; S. K. Foss, *Rhetorical Criticism. Exploration & Practice*, Grove Hill, Ill., 2004. Pełen przegląd w: M. D. Zulick, *Sources in Rhetorical Criticism*, <http://www.wfu.edu/~Zulick/454/454sources.html> [2011-04-12]. W literaturze polskiej m.in. A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Zarys dziejów i najnowsze kierunki badawcze*, „Pamiętnik Literacki” R. 79, 1988, z. 3; J. Z. Lichański, *Retoryka od renesansu do współczesności*, Warszawa 2000, s. 113, 120; tegoż, *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka*, t. 1-2, Warszawa 2007, t. 1, s. 69-70, 176, t. 2, s. 111-119.

<sup>4</sup> Por. K. Burke, *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action* (1941), Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press, 1973; tegoż *A Rhetoric of Motives* (1950), Berkeley, London: 1962. Także W. C. Booth, *The Rhetoric of Rhetoric. A Quest for Effective Communication*, Oxford 2004. Także J. Z. Lichański, *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka. Tom II. Praktyka retoryki, passim*.

<sup>5</sup> Por. B. E. Gronbeck, *Rhetorical history and rhetorical criticism: A distinction*, „Communication. Education”, 1975, vol. 24, z. 4, s. 309-320.

<sup>6</sup> Por. P. Merker, W. Stammler, wyd., *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, New York, Berlin: De Gruyter, 1988, t. 5, s. 211-215; także Fee-A. Haase, *Kritik*.

typ/rodzaj *krytyka retoryczna*; jej wyróżnienie związane jest z faktem, iż posługuje się ona narzędziami wziętymi z teorii retoryki i dostosowanymi do potrzeb konkretnego tekstu, dzieła, itd<sup>7</sup> (pomijam tu kwestie metodologiczne, które same w sobie są interesujące<sup>8</sup>). Spory w jakie „wchodzi” krytyka retoryczna, a na co zwraca uwagę m.in. Wayne C. Booth<sup>9</sup>, dotyczą jednak nie tyle „kwestii technicznych”, co raczej spraw natury metodologicznej związanych, jak sądzę, z nieporozumieniami dotyczącymi tzw. *retoryczności*. Błądność tego pojęcia oraz jego nadużywanie kwestionował przywoływany już Wayne C. Booth a też i piszący te słowa<sup>10</sup>.

### Zwięzły zarys historii krytyki retorycznej od antyku do początków XX wieku

Franz Wehrli za początek krytyki literackiej, a także i retorycznej, uznaje agony i przytacza jako przykład *Żaby* Arystofanesa (446-385 pne), w których mamy swoistą „walkę poetów”<sup>11</sup>. Jednak – tak uważa dziś wię-

---

*Historische Begriffe der Sprache und Literatureiner Wissenschaft und Kunst von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, [<sup>7</sup> Por. W. C. Booth, \*Criticism\*. \[w:\] T. O. Sloane, wyd., \*Encyclopedia of Rhetoric\*, Oxford, New York: 2001, s. 181-190, który przytacza m.in. opinię Matthew Arnolda: \*bezinteresowne staranie się aby nauczać i propagować to, co najlepsze z tego, co poznajemy i o czym myślimy na świecie\*. Dalej zwraca Booth uwagę na pewne pola sporów pomiędzy krytyką \(jako taką\) a retoryką i są to: poezja/poetyka a retoryka, piękno i użyteczność, teorie estetyczne a utylitarne, polityczne czy socjologiczne, spór z krytyką wywodzącą się z tradycji formalnych bądź strukturalnych \(w tym m.in. z \*Nową Krytyką\*\), czy wreszcie spór pomiędzy retoryką rozumianą jako sztuka perswazji a krytyką rozumianą jako studium myślenia o języku \(w tym m.in. dekonstrukcja czy krytyka kulturowa\).](http://www.fachpubikation.de /dokumente/01/1a, cz. I, s. 38 [2011-03-20]. Por. także H. Schmidt, <i>Philosophisches Wörterbuch</i>, Leipzig: Vlg. A. Kröner, 1934, s. 349 [przez krytykę autor rozumie: ocenę, ocenianie (<i>Beurteilung</i>), zdolność do oceny (<i>Fähigkeit der Beurteilung</i>), badanie, sprawdzanie (<i>Prüfung</i>)]</i>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>8</sup> Z obszernej literatury przedmiotu por. niewielką, acz instruktywną rozprawę K. M. German, *Finding a Methodology for Rhetorical Criticism*, “The National Forensic Journal” III (1985), s. 86-101, z obszerną bibliografią, tamże, s. 97-101.

<sup>9</sup> W. C. Booth, *Criticism*, s. 181-190.

<sup>10</sup> Cf. W. C. Booth, *The Rhetoric of Rhetoric. The Quest for Effective Communication*, Malden, MA, Oxford 2004, s. 1-83, szczególnie s. 77-83 gdzie w dyskusji z J. Derridą wykazuje zasadnicze niezrozumienie przez filozofa czym jest retoryka (a jest ona poszukiwaniem najlepszego sposobu porozumiewania się ludzi) poprzez sprowadzanie jej do erystyki. Także J. Z. Lichański, *Retoryka, retoryczność i badania literackie. Wyjaśnienie pewnych nieporozumień i prezentacja metody badawczej*, „Przegląd Humanistyczny” nr 5/6, 2006, s. 251-266.

<sup>11</sup> Por. F. Wehrli, *Literaturkritik*. [w:] *dto-Lexikon der Antike: Philosophie, Literatur, Wissenschaft*, t. 1-4, München 1970, t. 3, s. 82-83. Fakt, iż w wieku XVIII uzys-

kszość badaczy – krytyka retoryczna, jako metoda opisu i analizy tekstu, jest związana z całą tradycją teorii retoryki; od jej początków po schyłek cesarstwa bizantyńskiego a następnie po aż wiek XIX<sup>12</sup>. Jeden z najnowszych podręczników a zarazem zarysów encyklopedycznych dziejów retoryki i krytyki retorycznej wskazuje główne cechy klasycznej krytyki<sup>13</sup>. Są to: skupienie uwagi badacza na takich kwestiach, jak: *ethos*, *pathos* i *logos* w technikach argumentacyjnych, na przygotowaniu odpowiednich strategii retorycznych (z wykorzystaniem zarówno elementów ze sfery *inventio*, m.in. problem tzw. afektów, jak i *elocutio*), także umiejętność stosowania odpowiednich stylów w zależności od tematu (zarówno wchodzi w to i zasada *decorum*, ale i umiejętność zastosowania *idei stylu*), posługiwanie się zasadą harmonii stylu, czy wreszcie osiągnięcie biegłości w zakresie progymnasmatów<sup>14</sup>.

Wskazani wcześniej teoretycy antyczni tacy jak m.in.: Hezjod (ok. 700 pne), Heraklit (VI/V w. pne), Platon (427–347 pne), Arystoteles (384–322 pne), Pseudo-Demetriusz (IV/III w. pne), Pseudo-Longinus (III w. pne), Dionizjusz z Halikarnasu (I w. pne), Marek Tulliusz Ciceron

---

kała ona autonomię, jaką cieszy się do dnia dzisiejszego, nie zmienia faktu, iż jej rodowód sięga głęboko w przeszłość, por. Wayne C. Booth, *Criticism*, s. 181–183. Także E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 14: *Przyjmuje się na ogół, że dzieje krytyki literackiej w Polsce rozpoczynają się w czasach oświecenia*; jednak dalej autorki pokazują renesansowe (o antecedencjach antycznych) źródła krytyki literackiej w Polsce.

<sup>12</sup> Por. Ch. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, New York 1924; J. William H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, t. 1–2, Cambridge, London, 1934, 1952; L. A. Frejberg, red., *Drevnogreczeskaja literaturnaja kritika*, Moskwa 1975, *passim*; Donald Andrew Russell, *Criticism in Antiquity*, London: Duckworth, 1981 [*Classical Life and Letters*]; także Fee-Alexandra Haase, *Kritik*, dz. cyt., cz. I [*Begriffe der Kritik in Dokumenten zur Rhetorik (zur Dialektik, der Grammatik)*]; por. też dalsze uwagi.

<sup>13</sup> Por. Walter Jost, Wendy Olmsted, wyd., *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Oxford 2006, *passim*; por. też dalsze uwagi.

<sup>14</sup> Por. *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, wyd., tł., wstęp George A. Kennedy, Leiden, 2003. Także Bartosz Awianowicz, *Progymnasmata w teorii i praktyce szkoły humanistycznej od końca XV do połowy XVIII wieku: dzieje nowożytnej recepcji Aftoniosa od Rudolfa Agricoli do Johanna Christopha Gottscheda*, Toruń 2008. Por. Jakub Z. Lichański, *Retoryka. Teoria – Historia – Praktyka*, t. 1–2, Warszawa 2007, t. I. Jednak jako jeden z pierwszych podręczników, w których wskazano na możliwość adaptacji klasycznej teorii progymnasmatów w edukacji szkolnej, pojawia się w roku 1861 praca R. E. Volkmana, *Über Progymnasmen und ihre Verwendbarkeit für den deutschen Unterricht auf Gymnasien*, Stettin 1861.



(106-43 pne), Marek Fabiusz Kwintylijan (ok. 35-96 ne), czy wreszcie Hermogenes z Tarsu (160-230 ne) są uważani za twórców podwalin krytyki literackiej, w tym także - krytyki retorycznej<sup>15</sup>. Ich poglądy, a także pewne uzupełnienia, jakie odnajdziemy w dziełach komentatorów ich opracowań ukształtowały aż do czasów oświecenia, a zapewne i w wieku XIX, poglądy na retoryczne techniki analityczne<sup>16</sup>.

W wiekach od średniowiecza aż do oświecenia - acz proces odchodzenia od sztywnej tradycji antycznej zapoczątkowany został w okresie *Querelle des Anciennes et des Modernes* - przy niewielkich modyfikacjach i uzupełnieniach klasycznej teorii retorycznej poglądy oraz metody opracowane w dobie antycznej były podstawą postępowania analitycznego<sup>17</sup>. Kwestie te zostały już opisane i nie będę ich szczegółowo omawiać; wskażę tylko, iż związane one są także z ukształtowaną w dobie hellenistycznej a następnie konsekwentnie rozwijaną oraz doskonałą metodą filologiczną w badaniach literackich (oraz w badaniach Biblii)<sup>18</sup>.

Analizy koncentrują się wokół kwestii głównie argumentacyjnych oraz stylistycznych. Dobrymi przykładami takich rozważań są: dla wieku XVI wskazać można kilka tekstów m.in. Lodovico Castelvetro *Poe-*

<sup>15</sup> Por. J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, dz. cyt.; D. A. Russell, *Criticism in Antiquity*, dz. cyt.; także L. A. Frejberg, red., *Drevnogreczeskaja literaturnaja kritika*, dz. cyt.

<sup>16</sup> Por. D. A. Russell, *Criticism in Antiquity*, dz. cyt., ale także J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, dz. cyt.; taka opinię wyrazili też: J. L. Golden i E. P. J. Corbett, por. *Introduction*. [w:] J. L. Golden, E. P. J. Corbett, wyd., *The Rhetoric of Blair, Campbell, and Whately*, New York 1968, s. 5.

<sup>17</sup> Por. Ch. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)*, New York 1928; Ch. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, wyd. D. L. Clark, New York 1939; B. Weinberg, *History of Literary Criticism in Italian Renaissance*, Chicago: 1961; W. Barner, *Barockrhetorik*, Tübingen 1970; E. Castelli, wyd., *Retorica e Barocco*, Roma 1955; także M. Brożek, wyd., *Źródła do średniowiecznej teorii wykładu literatury*, Warszawa 1989, *passim*; T. Michałowska, M. Cytowska, wyd. *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze - Renesans - Barok*, Warszawa 1999, *passim*; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, dz. cyt.; P. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, tł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971, *passim*; M. Fumaroli, red., *Historire de la rhetorique dans l'Europe moderne: 1450-1950*, Paris 1999, *passim*.

<sup>18</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. I, Łódź 1948; także G. Korbut, *Wstęp do literatury polskiej. Zarys metodyki badania literatury*, 1924; por. też J. W. Roždestvenskij, *Vvedenie w obszczuju filologiju*, Moskwa 1979; także R. Meynet, *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki bibliijnej*, tł. K. Łukowicz, T. Kot, SJ, Kraków 2001.

*tica d'Aristotele vulgarizzata e sposita* (1570) czy Philipa Sidneya *An Apology for Poetry* (ca 1583); w Polsce wskazać można np. Jakub Górskiego *De generibus dicendi liber* (1559)<sup>19</sup>. Dla wieku XVII będzie to np. studium Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (1595-1640) *De perfecta poesi*<sup>20</sup>. Jest ono nie tylko wykładem „barokowej teorii literatury”<sup>21</sup>, ale najpełniejszą prezentacją analitycznych możliwości retoryki.

Tak postrzegana krytyka retoryczna rozwijała się aż pod próg XX wieku. Istotne znaczenie miało ukształtowanie szkół, zwłaszcza poddanych reformie Johanna Sturma (1507-1589), która ukształtowała na kilka stulecia zasady szkolnictwa protestanckiego, jak i katolickiego, a następnie szkół jezuickich. Analiza *Ratio studiorum* pozwala stwierdzić, iż uczniowie szkół jezuickich byli dobrze przygotowani w zakresie krytyki dzieł piśmienniczych m.in. dzięki wiedzy w zakresie retoryki.

Jednak trzeba przypomnieć, mniej znaną w Polsce, tradycję osiemnastowiecznego empiryzmu angielskiego i szkockiego. Podstawy tego nurtu to teorie Francisa Bacona (1561-1626) i Johna Locke’a (1632-1704), empiryzm XVIII-wiecznego szkockiego realizmu Thomasa Reida (1710-1796) i Jamesa Beatty’ego (1735-1803) oraz teorie retoryczne Hugh Blaira (1718-1800), George’a Campbella (1719-1796) i Richarda Whately’ego (1787-1863). Koncepcje te ukształtowały postawę, która swe tryumfy poczęła święcić głównie w dobie pozytywizmu; potwierdza to szalona wręcz popularność książki Hugh’a Blair’a *Lectures on Rhetoric and Bel-*

<sup>19</sup> Por. L. Castelveto, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570, (ed. Werther Romani, Roma: 1978); P. Sidney, *An Apology for Poetry*, 1595 (ed. G. Shepherd, Manchester: 1965); por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław: 1967, s. 196, 198, 200-213, 222-223, 329-330, 343-345, 352-353 [*Historia estetyki*, t. 3]; J. Górski, *De generibus dicendi liber*, Kraków: 1559, niestety to ostatnie dzieło ma tylko jedno nowoczesne omówienie, por. J. Z. Lichański, *Polski wkład w badania nad stylizacją i składnią oraz rytmiką prozy w wieku XVI*. [w:] tegoż, *Retoryka w Polsce: Studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, Warszawa, 2003, s. 33-58.

<sup>20</sup> Por. M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesi. O poezji doskonałej*, wyd. i tł. M. Plezia, S. Skimina, Wrocław 1954. Por. także P. Urbański, *Theologia Fabulosa. Commentationes Sarbivianae*, Szczecin 2000 [Rozprawy i Studia, T. (CDXLI) 367]; A. Li Vigni, *Poeta quasi creator. Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, Palermo 2005; J. Z. Lichański, red., *Maciej Kazimierz Sarbiewski i jego epoka. Próba syntezy*, Warszawa-Pułtusk 2006, *passim*.

<sup>21</sup> Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas: problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974; tejeż, *Zarys dziejów poetyki: (od starożytności do końca wieku XVII)*, Warszawa 1985, J. Z. Lichański, *Maciej Kazimierz Sarbiewski - droga życia i twórczości*, [w:] tenże, red., *Maciej Kazimierz Sarbiewski i jego epoka. Próba syntezy*, s. 51-61.

*les-Lettres* w wieku XIX właśnie i to nie tylko w kręgu językowym angielskim<sup>22</sup>. Należy też pamiętać, iż tradycja szkocko-angielska w zakresie retoryki oparta jest na dwu zasadach, które ją definitywnie ukształtowały w wieku XVIII i dały impuls jej dalszemu rozwojowi w wiekach następnych. Są to: po pierwsze - zwrócenie uwagi na swoiste napięcie pomiędzy podejściem racjonalnym i opartym na wyobraźni; po drugie - w zakresie wygłoszenia są to przeciwstawne tendencje - nastawienie na emfaticzność oraz jednocześnie skrupulatną analizę tzw. mowy ciała, bądź nastawienie na pozorną niedbałość (*carelessness*) wypowiedzi<sup>23</sup>.

W tradycji polskiej - nie jest ona jednak przedmiotem niniejszych rozważań - wskażę na Ludwika Osińskiego<sup>24</sup>, bowiem oddziałał on na prawie cały wiek XIX. Kwestie te omówił m.in. Piotr Chmielowski<sup>25</sup>, który uważał, iż Osiński nie jest krytykiem związanym tylko z jedną epoką; jest on o tyle ważny, iż zwraca baczną uwagę na kwestie retoryczne w analizie dzieł literackich<sup>26</sup>.

Polska tradycja jest tu nad wyraz skromna i, acz słusznie Elżbieta Sarnowska-Temeriusz upomniała się o zbadanie jej przed osiemnasto-

<sup>22</sup> Katalog *Library of Congress* w Waszyngtonie odnotowuje ok. 20 wydań z XIX w., a katalog *British Library* - 60 wydań poczynając od XVIII w i na XX kończąc (ten katalog odnotowuje też tłumaczenie na język włoski (1801) oraz parafrazę dzieła Blaire'a w języku rosyjskim z 1837 r.). Por. także, R. M. Schmitz, *Hugh Blair*, New York 1948; W. Bryan Horner, K. M. Barton, *The Eighteenth Century*, [w:] W. B. Horner, wyd., *The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Ehetoric*, Columbia, London 1990, s. 137-138; także J. Kraus, *The Influence of Blais's "Lectures" on Czech Aesthetics and Rhetoric in the 19th Century*, „Listy Filologiczne” 118, 1995, s. 260-266. W Polsce znajomość Hugh'a Blaire'a była bardziej niż skromna, por. E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, s. 177; także J. Z. Lichański, *Między oświeceniem a romantyzmem. Poglądy Ludwika Osińskiego*, [w:] tegoż, *Retoryka od renesansu do współczesności - tradycja i innowacja*, 2000, s. 85, 87, 90 i nn.

<sup>23</sup> Por. James L. Golden, Edward P. J. Corbett, *Introduction*. [w:] J. L. Golden, E. P. J. Corbett, wyd., *The Rhetoric of Blair, Campbell, and Whately*, s. 5-7 i nn.

<sup>24</sup> Por. L. Osiński, *Wymowa. Wstęp czytany przy rozpoczęciu powtórnego kursu literatury porównawczej*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 4, Warszawa 1862, s. 1-242; także J. Z. Lichański, *Między oświeceniem a romantyzmem. Poglądy Ludwika Osińskiego*, s. 85-101.

<sup>25</sup> Por. P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, s. 133-135 i nn. T. Kostkiewiczowa ocenia go bardziej surowo, por. E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, s. 325-326 i inne.

<sup>26</sup> Por. L. Osiński, *Wymowa...*, s. 208-242.

wiecznych pierwocin<sup>27</sup>, to jednak, poza wspomnianym Maciejem Kazimierzem Sarbiewskim, trudno wskazać kogoś, kto konsekwentnie przedstawiłby jednolity system krytycznej oceny dzieła literackiego. Tak naprawdę zaczyna się ona w oświeceniu<sup>28</sup>;

Koncepcja „pozytywistyczna” zakłada istnienie materialnego świata i jego dostępność zmysłom i poznaniu; jednak świat poznawalny jest tylko indukcyjnie, przez obserwację i eksperyment, nie można go zbadać dedukcyjnie, inaczej niż w nurcie neoarystotelesowskim. Dlatego też wiedza zdobywana jest za pośrednictwem metod właściwych dla różnych dziedzin badawczych: nauki przyrodnicze będą się posługiwały eksperymentem, nauki społeczne obserwacją, filozofia indukcją logiczną, a narzędziem literatury będzie geniusz lub natchnienie. Ponieważ wiedzę zdobywana się metodami nieretorycznymi, retoryka w tym ujęciu nie zajmuje się inwencją; zredukowana jest do kompozycji rozumianej jako organizacja dyskursu i elokucji rozumianej jako trafna, zrozumiała artykulacja i odpowiedni styl. „Celem efektywnej kompozycji jest dokładny przekaz informacji”<sup>29</sup>. Język służy tu jako narzędzie, którego retor jest w stanie użyć precyzyjnie, gdyż język może dokładnie oddać istotę świata, a słowa znaczą to, co retor chce by znaczyły. Z punktu widzenia współczesnej teorii języka, takie podejście do kwestii języka jest chyba najbardziej kontrowersyjnym założeniem nurtu pozytywistycznego<sup>30</sup>.

Z przyczyn, na które wskazałem, w wieku dziewiętnastym uznano retorykę za dobre narzędzie w dydaktyce oraz krytyce literackiej<sup>31</sup>; w czę-

<sup>27</sup> Por. E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, s. 14–29; także P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 5–70.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> A. D. Jaroszevska, *Krytyka retoryczna*, s. 18. Teza ta została zakwestionowana już przez K. Burke’a, por. tegoż, *Traditional Principles of Rhetoric* [w:] tegoż, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley, Los Angeles-London 1969, s. 176 i nn. (ten fragment jest opuszczony w polskim tłumaczeniu, por. K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, [w:] M. Skwara, *Retoryka*, Gdańsk, 2008, s. 35–85).

<sup>30</sup> C. Ornatowski przypomina, że to założenie pozytywizmu zostało sparodiowane już w *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla.

<sup>31</sup> Por. L. Osiński, *Wymowa*, s. 1–242; R. E. Volkmann, *Über Progymnasmen, passim*; Françoise Douay-Soublin, *La rhétorique en France au XIXe siècle à travers ses pratiques et ses institutions: restauration, renaissance, remise en cause*, [w:] M. Fumaroli, wyd. *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne*, s. 1071–1214; D. Till, *Schulrhetoric*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, wyd. G. Ueding, red. G. Kalivoda, F.-H. Robling, T. Zinsmaier, S. Fröhlich, Tübingen 2007, t. 8, kol. 672–679 (także hasła pokrewne: *Artes liberales*, *Lehrbuch*, *Progymnasmata*, *Trivium*).

ści także - choć brzmi to paradoksalnie - w beletrystyce<sup>32</sup>. I właśnie ta tradycja ukształtowała u schyłku tegoż wieku tradycję retoryczno-kompozycyjną (ang. *rhetoric/composition*). M.in. w specyficznych warunkach amerykańskich przybrała formę nauczania poprawnego i „dobrego” języka i stylu w dwojakim celu: z jednej strony edukacji i absorpcji rzesz imigrantów, a z drugiej strony kształcenia intelektualnej i zawodowej elity dla szybko rozwijającego się kraju. Nauczanie retoryki miało więc początkowo, i często ma do dzisiaj, charakter normatywny: uczenie poprawnego (w sensie gramatycznym), logicznego (w sensie organizacji myśli), i odpowiedniego (w sensie formalnym i stylistycznym) wyrażania się w dyskursie pisany. Zapewne zatem jeszcze w wieku XVIII lub najdalej w I poł. wieku XIX wykształciły się dwa odrębne kierunki kształcenia w zakresie retoryki (i nie tylko w USA). Są to:

a) tradycja oratorsko-komunikacyjna, zajmująca się głównie oratorstwem, przede wszystkim publicznym a także politycznym oraz rodzącą się komunikacją medialną, wtedy prasową tylko, oraz

b) tradycja retoryczno-kompozycyjna, która skupia uwagę na nauczaniu technik pisania,<sup>33</sup>.

Tę sytuację, jak wspominałem, wykorzystał Herbert A. Wichelns, dla zaproponowania własnej metody, która, wykorzystując dotychczasowy dorobek teorii i praktyki retoryki, stała się fundamentem nowoczesnej krytyki retorycznej.

### Współczesna sytuacja krytyki retorycznej - wiek XX i XXI

Jako termin i odrębna dziedzina wiedzy pojawia się *rhetorical criticism*, czyli krytyka retoryczna po raz pierwszy w 1925 roku za sprawą Herberta A. Wichelnsa (1894-1973) i od tego momentu jest stale obecna nie tylko w amerykańskich badaniach, w tym w badaniach literackich<sup>34</sup>. Jej

<sup>32</sup> Por. W. Golding, *Ruchomy cel*, tł. K. Majchrzaak, Poznań 1997, s. 164; J. Jacob, *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*, Max Niemeyer Vlg, Tübingen 2007, passim; B. Vickers, *Mächtige Worte - Antike Rhetorik und europäische Literatur*, Berlin 2008, passim.

<sup>33</sup> Por. C. Ornatowski, *Nauczanie retoryki w USA: orientacje, założenia, praktyka* [w:] *Uwieść słowem czyli retoryka stosowana*, s. 13-26; por. także literaturę podaną w przypisach 4 i 5 oraz Ross W. Winterowd, *History of English Departments in the United States*. [w:] *Encyclopedia of Rhetoric*, s. 148-151.

<sup>34</sup> Por. Herbert A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*, s. 182-216; Por. także D. Goodwin, *Rhetorical Criticism*. [w:] I. R. Makaryk, wyd., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, Toronto 1993, s. 174-178; E. Black, *Rhetorical Criticism: A Study in Method*; S. K. Foss, *Rhetorical*

metody ulegały zmianie a najnowszym ich opracowaniem jest studium Sonji K. Foss, jeden z podręczników powszechnie wykorzystywanych na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych na kursach krytyki retorycznej<sup>35</sup>. Pomimo popularności jaką nauczanie krytyki retorycznej oraz jej praktyczne zastosowanie cieszy się nie tylko w USA, w Polsce jest to wciąż metoda bardzo słabo albo też wcale nieznana<sup>36</sup>.

Kwestie związane z ukształtowaniem się tej dziedziny wiedzy i praktyki pominię – są one dobrze opisane – i przejdę do kwestii bardziej „technicznych”. Podkreślę raz jeszcze, iż<sup>37</sup>:

Wichelns położył w nim właściwie podwaliny pod *rhetorical criticism*, który niemalże całkowicie zdominował badania retoryczne w Stanach Zjednoczonych, wyłączając tylko niektóre aspekty historii retoryki i teorii retorycznej.

Badacz po raz pierwszy użył terminu „krytyka retoryczna”, a ponadto określił różnicę między krytyką literacką a retoryczną. Jak powiada Tomasz Tabako<sup>38</sup>:

W świecie anglosaskim, zwłaszcza w USA, krytyka retoryczna jest od blisko stu lat uprawiana jako forma interpretacji tekstów różna od tradycyjnej krytyki literackiej. Źródłem tej różnicy jest kilka. Po pierwsze, różne w krytyce retorycznej i literackiej są definicje tekstu, czyli przedmiotu analizy. W studiach retorycznych definicja tego,

---

*Criticism. Exploration & Practice, passim*. Przegląd historii i metod krytyki retorycznej m.in. J. Jasinski, *The Status of Theory and Method in Rhetorical Criticism*, „Western Journal of Communication” 65(3) 2001, s. 249-270 (praca jest dość dawna, lecz jest sumiennym opisem badań nad krytyką retoryczną). W literaturze polskiej m.in. A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki, passim*; J. Z. Lichański, *Retoryka od renesansu do współczesności*, s. 113, 120; tegoż, *Retoryka: Historia - Teoria - Praktyka*. Tom I. *Historia i teoria retoryki*, t. 1, s. 69-70, t. 2, s. 111-119.

<sup>35</sup> Por. C. M. Ornatowski *Nauczanie retoryki w USA: orientacje, założenia, praktyka*, s. 15.

<sup>36</sup> Por. B. L. Brock, R. L. Scott, J. W. Chesebro, wyd., *Methods of rhetorical criticism: a twentieth-century perspective, passim*; S. K. Foss, *Rhetorical Criticism. Exploration & Practice, passim*.

<sup>37</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, s. 101.

<sup>38</sup> List T. Tabako ze stycznia 2011 roku do autora niniejszych rozważań z opinią nt. problemów krytyki retorycznej.

czym jest tekst, co go konstytuuje oraz jak on funkcjonuje (i dlaczego), jest inna, szersza. W krytyce literackiej tekstem jest tradycyjnie powieść, wiersz i tak dalej. W krytyce retorycznej tekstem będzie zarówno powieść i wiersz, jak i przemówienie publiczne, zbiór wypowiedzi tworzących kampanie wyborcza, utwór muzyczny, obraz, fotografia, podręcznik, lalka Barbie, ustawa sejmowa, radiowy serwis informacyjny, reklama, zapis telewizyjnego show, kształt budynku rządowego, trend językowy w korporacji, w relacjach między grupami społecznymi, sposób urządzenia muzeum lub parku i tak dalej. Innymi słowy, o ile w krytyce literackiej przedmiot analizy jest zasadniczo wyznaczony granica tego, co się rozumie przez literaturę, w krytyce retorycznej przedmiotem analizy jest wszystko to, gdzie pojawia się retoryka. Retoryka rozumiana nie tyle jako perswazja, co jako różnorodny i skomplikowany zbiór sposobów komunikowania ze skutkiem uwyrażniającym się nie tylko w literaturze lecz w całym życiu jednostki lub społeczeństw.

Po drugie, stosowana w krytyce retorycznej definicja tekstu jest powiązana z innym niż studiach literaturoznawczych zapleczem koncepcyjnym. W literaturoznawstwie kluczowe jest wyposażenie filologiczne. W krytyce literackiej ważne jest prócz filologicznego zaplecze w postaci zbioru narzędzi jakimi posługuje się współczesna filozofia, socjologia, historia oraz - by było lepiej wiadomo skąd przychodzimy - studia klasyczne, poczynając od Platona, sofistów i Arystotelesa. Warsztat analityczny w krytyce retorycznej jest więc z konieczności szerszy niż w krytyce literackiej. Ma on bowiem zapewnić wykrywalność i widzialność nie tylko tego, co dzieje się w warstwie kompozycji tekstu, lecz również to, z jakim skutkiem gry językowe wpływają na kształt sfery publicznej, ludzkiej podmiotowości, tożsamości indywidualnej i grupowej, władzy, podległości, dominacji, emancypacji i tak dalej. Stawka jest więc wolność i jej zakresy.

Po trzecie - w powiązaniu z drugim - w krytyce literackiej jednym z dominujących kryteriów oceny tekstu jest piękno. W krytyce retorycznej - prócz piękna (i innych kategorii estetycznych) - rozpatrywana jest również skuteczność tekstów (w sensie perswazyjnym) oraz ich siła w konstytuowaniu i przekształcaniu lub galwanizowaniu rozmaitych podmiotowości.

Po czwarte, z uwagi na owe różnice pomiędzy krytyką literacką a retoryczną oba sposoby uprawiania refleksji rozdzieliły się instytucjonalnie. Z uwagi na poczucie własnej odrębności studiów retorycznych co do ich przedmiotu, zakresu, metody i celów - już blisko sto lat temu w świecie anglosaskim a zwłaszcza w USA nastąpił „roz-

wód” instytucjonalny. Naukowcy uprawiający krytykę retoryczną założyli swoje własne wydziały. Były to nie “English Departments” lecz “Speech Departments”. Z biegiem czasu „wydziały mowy” przekształciły się w wydziały studiów retorycznych i komunikacyjnych.

Zdaniem Wichelnsa „krytyk literacki interpretuje wartości stałe i uniwersalne, podczas gdy krytyka retoryczna nie zajmuje się ani stałością ani pięknem, ale efektem”<sup>39</sup>. Dlatego też przedmiotem badania krytyka retorycznego jest mowa rozumiana jako komunikacja z publicznością (dziś powiemy raczej – z audytorium), a celem jest analiza i ocena metod przekazywania przez mówcę idei audytorium. We wspomnianym artykule krytyk podał również konkretne zalecenia metodologiczne „pośród których jako szczególnie ważną zalecił m.in. analizę osobowości mówcy, motywów jego działania, celów i ocen przez niego sformułowanych; stylu, sposobów dobierania argumentów i dowodów oraz sposobów przekazywania wypowiedzi słuchaczom”<sup>40</sup>. W badaniach krytycznych zdaniem Wichelnsa bardzo ważne miejsce powinna zająć publiczność; nie tylko jej ogólna charakterystyka i efekt jaki wywarło na niej wystąpienie, ale też wpływ jaki miało przemówienie odczytane później oraz oddziaływanie objawiające się zmianą postaw społeczeństwa w konkretnym momencie historycznym<sup>41</sup>.

Szkoła tradycyjna królowała w badaniach retorycznych aż do lat 60. XX wieku, kiedy to ukazała się praca Edwina Blacka *Rhetorical Criticism. A Study In Method*<sup>42</sup>. W tej rozprawie krytyk wskazał najpierw znaczenie i cele krytyki w ogóle, a następnie opisał trzy główne tenden-

<sup>39</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 101.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Cf. H. A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*, dz. cyt., A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, dz. cyt., s. 101.

<sup>42</sup> Por. E. Black *Rhetorical Criticism: A Study in Method*, dz. cyt. A. D. Jaroszyńska wśród prac ukazujących się do tego czasu wymienia *A History and Criticism of American Public Address* (t. 1-2, red. Nowy Jork; t. 3, red. M. H. Nichols, Londyn, 1955), która w założeniu miała być szeroki przegląd osiągnięć amerykańskiej krytyki retorycznej, ale niemal w całości stała się odzwierciedleniem szkoły tradycyjnej. Najpełniejszym ujęciem założeń tej szkoły okazała się *Speech Criticism* autorstwa L. Thonssena i A. C. Bairda (Nowy Jork 1948), która jednocześnie sankcjonowała wichelnsowskie ujęcie krytyki retorycznej i jednocześnie zamykała najbardziej jednolity okres funkcjonowania tradycyjnej szkoły retoryki. Tylko kilku krytyków poddawało w wątpliwość słuszność trzymania się ciągle jednej metody badawczej, a ich obiekcje sformułował dopiero E. Black, por. A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, dz. cyt., s. 102-103.



cje w amerykańskich badaniach z dziedziny krytyki retorycznej: „1) badania ruchów społecznych 2) badania o nastawieniu psychologicznym, analizujące relacje pomiędzy życiem wewnętrznym mówcy a jego działalnością, 3) studia neoarystotelesowskie, oparte na osiągnięciach retoryki antycznej”<sup>43</sup>. Black zaproponował nie tyle konkretną metodę co raczej nowy sposób podejścia do krytyki retorycznej. Określił trzy pola badawcze: jest to – po pierwsze – badanie tekstu ze względu na związki pisarza z określoną grupą społeczną; po drugie – jest to badanie tekstu jako reprezentacyjnego dla pewnych koncepcji autorskich znanych z innych utworów; po trzecie – jest to badanie tekstu jako specyficznego komunikatu, który jest skierowany do konkretnego odbiorcy (odbiorców).

Lata 50. i 60. XX wieku to w USA czas popularności „Nowej Krytyki” i „Nowej Retoryki”. Genezę obu kierunków upatruje się w przekonaniu o konieczności nowego spojrzenia na analizę tekstu, biorącą pod uwagę przede wszystkim wartości semantyczno-semiotyczne<sup>44</sup>. „Co więcej, przedstawiciele obu kierunków korzystali często z dorobku tych samych badaczy, jak np. Ivora Armstronga Richardsa (1893-1980), czy Kennetha Burke’a (1897-2001). Ich prace, podobnie jak badania tzw. grupy Semantyki Ogólnej, kładły podwaliny pod nowy system krytyki tekstu, którego metody absorbowano następnie odpowiednio do potrzeb literatury i retoryki”<sup>45</sup>. Do tych dwu wybitnych badaczy trzeba koniecznie dodać jeszcze Wayne’a C. Bootha<sup>46</sup>.

Nowa Retoryka nie była szkołą jednolitą i stanowi wypadkową trzech podstawowych teorii: I. A. Richardsa, K. Burke’a i Semantyków Ogólnych (m.in. Samuel Ichiye Hayakawa (1906-1992)). B. L. Brock i R. L. Scott wyróżniają w tej szkole dwa nurty: określane terminem «język-działanie» («*language-action*») i dramatyczny («*dramatistic*»)<sup>47</sup>. „Wydaje się, że podział ten bardzo dobrze oddaje główne tendencje funkcjonujące wewnątrz Nowej Retoryki”<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, dz. cyt., s. 103.

<sup>44</sup> Tamże, s. 104.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Por. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1983; tegoż, *The Harper & Row rhetoric: writing as thinking, thinking as writing*, New York 1987.

<sup>47</sup> B. L. Brock, R. L. Scott, J. W. Chesebro, *Methods of Literary Criticism: A Twentieth Century Perspective* (1972), Detroit 1990; także A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 105.

<sup>48</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 105.

Pierwszy nurt zaczął się kształtować w latach 30. XX w. Została wtedy wydana praca I. A. Richardsa *The Philosophy of Rhetoric*, w której autor rozwinął problemy podjęte wcześniej w *The Meaning of Meaning*<sup>49</sup>. Na początku lat 40. podjęto pierwsze praktyczne próby zastosowania wyłożonych tam teorii oraz osiągnięć Semantyków Ogólnych do tworzenia nowych metod dość szybko zaakceptowanych przez krytykę retoryczną. Zgodnie z tą metodą dokonuje się drobiazgowej analizy tekstu, aby odkryć schematy językowe mowy lub tekstu, szczególnie dobre efekty dają tu badania nad metaforą. Celem jest zrozumienie tzw. aktu retorycznego<sup>50</sup>; teorię tę należy wiązać z koncepcją tzw. sytuacji retorycznej<sup>51</sup>.

### Współczesna sytuacja krytyki retorycznej

Współczesna krytyka retoryczna kształtuje się z wykorzystaniem wspomnianych wcześniej dwu tradycji, które wywodzą się, jak wspomniałem, jeszcze z końca wieku XIX.

#### a) tradycja oratorsko-komunikacyjna (ang. *speech communication*)

Jeśli chodzi o pierwszą z nich, to warto wskazać, iż w roku 1927 znany amerykański filolog klasyczny, Paul Shorey, powiedział, iż *nasza demokracja ulega tyranii mówców*<sup>52</sup>. Wypowiedź ta sugerowałaby, iż już wtedy uważano, że oratorstwo publiczne zaczyna być nieco uciążliwym elementem życia społecznego. Należy też odnotować fakt powstania dwa lata wcześniej założeń badawczych *rhetorical criticism*, metody, która święci wielkie tryumfy w edukacji – nie tylko retorycznej – w USA<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Nowy Jork 1936, C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Londyn 1932.

<sup>50</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, s. 105. Kwestie te omówione dokładniej [w:] Lloyd Bitzer, *The Rhetorical Situation*, „*Philosophy and Rhetoric*” 1, 1968: 1-14.

<sup>51</sup> Por. L. Bizer, dz. cyt.

<sup>52</sup> Cytowany za: Editorial, „*The Quarterly Journal of Speech*”, R. XIV, 1928, s. 261.

<sup>53</sup> Por. H. A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*. [w:] *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*, New York, 1925, s. 181-216; także E. Black, *Rhetorical Criticism: A Study in Method*, Madison, 1978; por. także *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, red. W. Jost, W. Olmsted, Oxford 2006. Najnowszym podręcznikiem, który jest w USA szalenie popularny, to praca S. K. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Long Grove, Ill., 2004. Wprowadziłem tę pracę do zajęć z retoryki, jakie prowadzę na Uniwersytecie Warszawskim i spotkała się ona z równie życzliwym przyjęciem, jak w USA.

Krytyczne metody analizy tekstu opierają się na szerokim jego rozumieniu: może to być tekst mówiony, pisany, wizualny, czy też przyjmujący inne formy (mapy, architektura, rzeźba monumentalna (pomniki), wytwory techniki, formy przedmiotów użytecznych, czy zagospodarowanie przestrzeni). Główne metody retorycznej analizy tekstu to: podejście neo-arystotelesowskie (neoklasyczne), gatunkowe (ang. *generic criticism*), metaforyczne, narracyjne, polityczne (zwane też ideologicznym), dramatystyczne (zwane też pentadycznym a wywodzące się z prac Kenneth'a Burke'a), psychoanalityczne, feministyczne (ang. *feminist* lub *gender criticism*), Nowo-Retoryczne, „fantazyjno-tematyczne” (ang. *fantasy-theme criticism*), i skojarzeniowe (ang. *cluster criticism*)<sup>54</sup>.

Cechami tych podejść są:

a) krytyka neoklasyczna analizuje tekst przy pomocy pojęć retoryki klasycznej wywodzących się z *Retoryki* Arystotelesa, jak i z prac Cyce-rona, Kwintiliana, i innych klasyków<sup>55</sup>; oparta jest na założeniach i pojęciach określonych przez Arystotelesa w *Retoryce*, przypomniany przez Wichelnsa<sup>56</sup>. Według starożytnego filozofa człowiek to istota racjonalna żyjąca w racjonalnej rzeczywistości: jego wiedza opiera się na danych odebranych przez zmysły i poddanych działaniu rozumu, który funkcjonuje zgodnie z zasadami logiki. Świat materialny, niezależny od obserwatora i dostępny zmysłowemu poznaniu, jest możliwy do pojęcia i wyrażenia przez język, ponieważ zasady logiki i języka są mniej więcej zgodne z istotą otaczającej człowieka rzeczywistości. Dlatego też dzięki dialektycznemu procesowi dyskusji, argumentacji i perswazji, człowiek, zarówno mówca, jak i odbiorca, są w stanie docierać do coraz doskonalszej wizji rzeczywistości i do coraz bardziej racjonalnych decyzji. Ważną rolę w tym procesie odgrywa retoryka postrzegana jako zbiór zasad racjonalnego myślenia i porozumiewania się, umożliwia podejmowanie decyzji w kwestiach, w których nie może być całkowitej pewności ani dowodu w sensie matematycznym, jest „podstawowym narzędziem poznania i przekazu, bez którego racjonalne decyzje i racjonalne działanie, nie mówiąc już o demokracji (która zakłada racjonalne porozumiewanie się na poziomie społecznym), nie są możliwe”<sup>57</sup>. Jak widać neoa-

<sup>54</sup> Por. S. K. Foss, *Rhetorical Criticism*, dz. cyt.

<sup>55</sup> Por. E. P. J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, New York, 1990; Sh. Crowley, D. Hawhee, *Ancient Rhetorics for Contemporary Students*, Boston, 1999. Także B. L. Brock, R. L. Scott, J. W. Chesbro, wyd. *Methods of Rhetorical Criticism*, Detroit 1990.

<sup>56</sup> Por. H. A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*, s. 212-213.

rystotelizm, przypisuje retoryce ważną rolę i wręcz wykluczając możliwość sprawnego funkcjonowania w społeczeństwie bez pomocy retoryki.

Nurt neoklasycycki opiera się zatem na rozumie, logice, perswazji oraz etyce. Do repertuaru perswazyjnego włącza się również emocje, czyli patos. Ostatecznym celem perswazji jest zawsze wspólne dobro, retoryka ma cel etyczny i wszelka perswazja musi opierać się na etyce<sup>58</sup>. Podstawą retoryki neoklasycyckiej jest inwencja, czyli proces dochodzenia do treści, która ma być przekazana (a zarazem także i do formy). Treść jest sednem retoryki. Bez odpowiedniej wiedzy przedmiotowej, wnikliwej analizy problemu i odbiorców, odpowiednio dobranych argumentów, jak i formy oraz stylu ściśle odpowiadających wymogom sytuacji, nie ma efektywnego przekazu, jest tylko pustostowie i demagogia<sup>59</sup>. Forma i styl są ze sobą nierozdzielnie związane i wspólnie służą treści, podobna jest też funkcja etyki. Popularne podręczniki to książki Edwina P. J. Corbetta oraz Sharon Crowley i Debry Hawhee<sup>60</sup>. Ten sposób nauczania opiera się przede wszystkim na nauce zasad racjonalnego i etycznego dyskursu na arenie demokratycznego życia publicznego. Studenci starają się opanować podstawy zasad perswazji i argumentacji, reguł logiki, formalnych zasad kompozycji elementów stylistyki itp., a uczą się poprzez studiowanie modeli, naśladowanie i rozwiązywanie „problemów retorycznych”<sup>61</sup>.

Zajęcia z tak rozumianej retoryki skupiają się przede wszystkim na formie i stylu, treść jest poza centrum zainteresowania. „Nauczanie formy opiera się typowo na tzw. czterech trybach dyskursu (ang. *modes of discourse*): opis, narracja, ekspozycja i argumentacja. Formy te są podawane studentom jako wzorce lub matryce; np. oto składniki «dobrego» opisu, a to narracji. Nauka argumentacji sprowadza się zwykle do

<sup>57</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, s. 16–17. Ten aspekt nurtu neoklasycyckiego, tzn. przekonanie o wyższości racjonalności i przypisywanie jej najważniejszej roli w tworzeniu struktury argumentacyjnej (nadrzędnej w stosunku do aspektów emocjonalnych i psychologicznych) było atakowane przez krytyków tej metody. Por S. K. Foss, *Rhetorical Criticism*, dz. cyt., s. 28.

<sup>58</sup> W kwestii arystotelesowskiego rozumienia perswazji zob.: R. B. Douglass, *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*, [w:] *Retoryka*, s. 86–96. Także Ch. Rapp, *Aristotle's Rhetoric*, <http://olato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/> [2012.01.19].

<sup>59</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, s. 17.

<sup>60</sup> E. P. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, Nowy Jork 1990; S. Crowley, D. Howhee, *Ancient Rhetorics for Contemporary Students*, Boston 1999.

<sup>61</sup> C. M. Ornatowski, *Nauczanie retoryki w USA...*, s. 17.

katalogu zasad logiki i błędów fałszywego rozumowania, które studenci uczą się rozpoznawać w przykładowych tekstach”<sup>62</sup>.

b) analiza gatunkowa to analiza tekstu, jako reprezentanta określonego gatunku/typu tekstu, np. mowy inauguracyjnej prezydenta czy exposé premiera; nieco zbliżonym do niego jest nurt epistemologiczny również w centrum swojego zainteresowania umieszcza inwencję (choć kompozycja i elokucja też odgrywają ważną rolę w kształtowaniu znaczeń i interpretacji), rozumie ją jednak raczej jako odkrywanie, czy też tworzenie i artykulację znaczeń, interpretacji i treści<sup>63</sup>. Podstawy epistemologii zostały wywiedzione z pragmatyzmu Johna Deweya i Williama Jamesa, symbolizmu Ernsta Cassirera i Suzanne Langer oraz pracach wspomnianych już wcześniej retorów I. A. Richardsa i Kennetha Burke’a. Z nurtem neoarystotelesowskim łączy epistemologię przekonanie, że prawda i wiedza to kwestia prawdopodobieństwa, a więc wiedzy nabytej m.in. przez dialog i perswazję. Inaczej jednak niż u Arystotelesa prawa i wiedza nie znajdują się w świecie materialnym, nie są niezależne od ludzkiej działalności, nie są również dostępne zmysłowemu postrzeganiu. „Są raczej pochodną (zawsze zmienną i ulotną) procesu zatknięcia się człowieka i świata poprzez język i komunikację. Postrzeganie zmysłowe nie jest niezawodne, ponieważ dane pochodzące z percepcji są z konieczności interpretowane”<sup>64</sup>. Interpretacja natomiast jest funkcją języka, kultury, w tym uwarunkowań historycznych, i procesu komunikacji, który „zanieczyszcza” język szablonami, kalkami, przyzwyczajeniami itp. Język jest więc rozumiany nie jako precyzyjne narzędzie służące do przekazu znaczeń, lecz jest raczej tworzywem, które w dużym stopniu poprzedza i definiuje treści, umożliwia samo zjawisko znaczenia. Retor musi więc pamiętać o tej naturze języka, a równocześnie stać się jego współtwórcą, i dalej – współtwórcą sposobu postrzegania i interpretowania rzeczywistości.

Celem nauczania retoryki według tej metody jest „aktywne współtworzenie (zawsze zmiennych i ciągle wymagających wysiłku) prawd i znaczeń, którymi ująć można by stale zmieniającą się (i z natury rzeczy tylko umowną) rzeczywistość na rzecz lepszego jej rozumienia i opanowania”<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Tamże, s. 18. W odczuciu Ornatowskiego ten rodzaj dydaktyki nie uczy studentów rozwiązywania praktycznych problemów, z jakimi spotkają się w życiu społecznym, politycznym lub zawodowym.

<sup>63</sup> Por. Brock, Scott, Chesbro, *Methods of Rhetorical Criticism*, s. 64-116.

<sup>64</sup> C. M. Ornatowski, *Nauczanie retoryki w USA...*, s. 21.

<sup>65</sup> Tamże.

Retoryka epistemologiczna zajmuje się głównie problematyką wiedzy, percepcji i znaczenia, a nauczanie w tym duchu skupia się na takich kwestiach jak analiza problemów komunikacyjnych lub barier w porozumiewaniu się, analiza zjawiska lub sytuacji z różnych punktów widzenia, jak również samych zjawisk i sytuacji i ich możliwych konsekwencji. Również retoryka kognitywna, podobna w swych założeniach do epistemologii, interesuje się percepcją, znaczeniem, a koncentruje się na formowaniu i efektywnych przekazie wiedzy w celach perswazyjnych.

Kolejne z metod analitycznych, takie jak:

- c) analiza metaforyczna to analiza aparatu tropologicznego<sup>66</sup>;
- d) analiza narracyjna opisuje tekst a punktu widzenia teorii narracji<sup>67</sup>;
- e) analiza polityczna koncentruje się na ideologicznych aspektach tekstu<sup>68</sup>;

skupiają się na pewnych cechach tekstu i nie mają „ambicji” całościowych ujęć analizowanego materiału.

Natomiast na osobną uwagę zasługuje:

- f) podejście „dramatystyczne” widzi tekst, jako ucieleśnienie swoistego dramatu, na który składają się takie elementy, jak: *kto zrobił, co zrobił, gdzie, jak, kiedy, przy pomocy czego, i z czyją asystą*; Nurt dramatyczny, który zdobył wielu zwolenników, interpretatorów i naśladowców, powstał dzięki pracom Kennetha Burke’a. Retoryczną filozofię leżącą u podstaw tego nurtu przedstawiła po raz pierwszy Marie Hochmuth Nichols w 1952 w piśmie “The Quarterly Journal of Speech”, w kolejnych numerach opublikowano dwa artykuły Burke’a<sup>69</sup>.

W tej koncepcji język postrzegany jest jako system symboli słownych, które „umożliwiają odpowiedź na sytuacje, jakie wywołuje dra-

<sup>66</sup> Por. T. R. Burkholder, D. Henry, *Criticism of Metaphor* [w:] J. A. Kuypers, wyd. *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*, Lanham, Plymouth 2009, s. 97-116; E. Eggs, *Metapher*, [w:] *Historisches Worterbuch der Rhetorik*, (2001), t. 5, kol. 1099-1183; także M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.

<sup>67</sup> Por. S. Foss, *Rhetorical Criticism*, s. 333-382; także, J. Phelan, *Narrative as Rhetoric. Technique, Audience, Ethics, Ideology*, 1996; W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *passim*.

<sup>68</sup> Por. R. Hariman, *Political Style. The Artistry of Power*, Chicago: Chicago Univ. Press, 1995; Także m.in. pismo JAC, które publikuje teksty dotyczące retoryki, pisanie, kultury oraz polityki, <http://www.jacweb.org/about.htm> [2011-04-15].

<sup>69</sup> Por. M. H. Nichols, *Kenneth Burke and the “New Rhetoric”*, “The Quarterly Journal of Speech”, 1952, K. Burke, *A Dramatistic View of the Origins of Language*, “The Quarterly Journal of Speech”, 1952, nr 3 (cz. 1), nr 4 (cz. 2), 1953, nr 1 (cz. 3); tenże, *Postscripts on the Negative*, “The Quarterly Journal of Speech”, 1953, nr 2.

maturgiczne w swojej naturze społeczeństwo”<sup>70</sup>. Człowieka można poznać, odkrywając motywy jego działania, a sposobem na ich poznanie jest analiza języka. Funkcją retoryki jest przede wszystkim użycie słów przez człowieka (*“human agent”*), by kształtować postawy lub wywoływać działania innych ludzi (*“human agents”*)<sup>71</sup>. Człowiek funkcjonuje wewnątrz hierarchicznej struktury społecznej, którego zasady może albo akceptować lub odrzucać – swoją postawę może wyrazić poprzez symboliczne użycie języka. Odrzucenie zasad pociąga za sobą poczucie winy (*guilt*), potrzebę odkupienia (*redemption*) i oczyszczenia (*purification*)<sup>72</sup>.

Ważnym pojęciem należącym do retorycznej filozofii Burke’a jest identyfikacja (*identification*). Następuje ona w wyniku utożsamienia się z czyimiś poglądami lub interesami, pozwala na charakteryzowanie społeczeństwa, w zależności od postaw kształtowanych przez mówcę, umożliwia analizę symboli słownych użytych dla wywarcia wrażenia na poszczególnych grupach społecznych. Burke wskazuje, że umiejętne użycie różnych tropów i figur umożliwia wyzwolenie u słuchacza czysto formalnej akceptacji (niezależnej od treści), która potem posłuży do identyfikacji z poglądami wyrażanymi przez mówcę. „Proces ten rozpoczyna się od pobudzenia słuchacza do uczestnictwa w formie jako siedlisku apelu o charakterze «uniwersalnym», a jego dalszym etapem jest próba włączenia w to «uniwersum» konkretnego i partykularnego twierdzenia”<sup>73</sup>

Najważniejszą metodą postępowania wprowadzoną przez krytyka jest pentada (*pentad*), której terminologia została powszechnie przyjęta. „Burke stara się wyjaśnić każdą sytuację poprzez znalezienie odpowiedzi na pięć podstawowych pytań: co się stało? (*«act»*); kiedy i gdzie to się stało? (*«scene»*); kto to zrobił? (*«agent»*); jak to zrobił? (*«agency»*) i dlaczego to zrobił? (*«purpose»*). Do scharakteryzowania poszczególnych elementów wykorzystuje się założenia różnych filozofii. Najważniejszemu pojęciu, jakim jest *«act»*, przyporządkowany jest realizm, *«scene»* – materializm, *«agent»* – idealizm, *«agency»* – pragmatyzm, a *«purpose»* – mistycyzm”<sup>74</sup>. Pentadę porównuje Burke do dłoni, co ma symbo-

<sup>70</sup> A. D. Jaroszevska, *Krytyka retoryczna*, s. 107.

<sup>71</sup> Tamże, s. 106.

<sup>72</sup> Tamże.

<sup>73</sup> K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, dz. cyt., s. 51. Tłumacząc mechanikę procesu identyfikacji retorycznej, krytyk wspomina również (powołując się na Pseudo-Longinusa) o takim oddziaływaniu na słuchacza, które wprawia go w uniesienie i sprawia, że czuje się on współtwórcą mowy i ją przeżywa (por. tamże, s. 48-49).

<sup>74</sup> A. D. Jaroszevska, *Krytyka retoryczna*, s. 107.

lizować jest równoczesny podział i jedność. Ta metoda stała się bardzo popularna, a liczne ważne prace, które powstały dzięki jej zastosowaniu potwierdziły obserwacje krytyka dotyczące dramaturgicznych właściwości społeczeństwa<sup>75</sup>.

Retoryka w interpretacji K. Burke'a wpłynęła również na inne dyscypliny, np. socjologię, teorię komunikacji, pedagogikę i krytykę literacką. „Szczególnie interesujące wyniki daje zastosowanie metod wypracowanych przez Burke'a i jego następców w krytyce teatralnej oraz analizach tzw. tematów fantastycznych w procesach komunikacji społecznej”<sup>76</sup>.

Kolejne nurty i metody w krytyce retorycznej, to:

g) podejście psychoanalityczne wychodzi z pojęć psychoanalitycznych, aby opisać psychikę stojącą za tekstem bądź istniejąca w tekście;

h) podejście feministyczne analizuje tekst z punktu widzenia schematów językowych i myślowych, ról społecznych, wzorców zachowań, itp., które tekst przypisuje płciom; a także dotyczy problematyki dominacji – jawnej lub ukrytej.

i) analiza wykorzystująca aparat *nowej retoryki* to analiza aparatu argumentacyjnego, który stanowi o racjonalności tekstu;

k) podejście fantazyjno-tematyczne analizuje wątki tematyczne tekstu które składają się na jego swoistą „fantazję,” czyli swoistą wizję rzeczywistości;

l) podejście skojarzeniowe to analiza gotowych skojarzeń i symboli tworzących „ładunek” emocjonalny tekstu. W latach 60. XX wieku zaczął się formułować nurt ekspresjonistyczny, zwany również neoplatońskim „w dużej mierze jako reakcja na pozytywizm, ale także jako element kontrkulturowego protestu przeciw racjonalizacji, specjalizacji, instytucjonalizacji i depersonalizacji edukacji i życia społecznego w ogóle. Ekspresjonizm wywodzi się z XIX-wiecznego transcendentalizmu Emmersona, a korzenie filozoficzne ma w idealizmie Platona”<sup>77</sup>.

Zgodnie z poglądami starożytnego filozofa świat materialny jest zmienny i niepewny, a jako taki nie może być źródłem prawdy, która jawi się tylko w świecie idealnym: można do niej dotrzeć tylko za sprawą wizji lub wewnętrznej intuicji. Retoryka nie służy do poznania prawdy, nie jest też narzędziem poznania. Jednak dialektyka może stać się narzędziem przygotowującym umysł na poznanie prawdy lub też do zde-

<sup>75</sup> Tamże, s. 108.

<sup>76</sup> Tamże, s. 106.

<sup>77</sup> C. M. Ornatowski, s. 19.



maskowania błędu – taką rolę miał w platońskich dialogach Sokrates. Język użyty w dialogu przez doświadczonego dialektyka może pomagać w zdobyciu wiedzy, ale mowa jako taka, szczególnie mowa przygotowana w celu publicznego wygłoszenia i przekonania jakiejś zbiorowości jest dla Platona zawsze podejrzana jako cześć retoryki, którą postrzega on jako sztukę demagogii i manipulacji<sup>78</sup>.

„Dydaktyka ekspresywistyczna zakłada więc, że prawda czy też wiedza są kwestią indywidualnego i prywatnego poznania, a dotrzeć do nich można tylko przez bezpośredni wgląd w istotę zjawisk<sup>79</sup>. Umożliwia to dyscyplina intelektualna i duchowa albo dialog z doświadczonym i życzliwym przewodnikiem. Dlatego też ten rodzaj nauczania opiera się na dialogu; nauczyciel pełni rolę Sokratesa, uczniowie sami muszą dotrzeć do odpowiedzi na pytania, które zostały im postawione. Celem nie jest dotarcie do jakiejś wspólnej prawdy lub do najdoskonalszego rozwiązania problemu – uprawianie retoryki pozwala raczej na „pełniejszy wgląd we własne, indywidualne odczucie” i jego ekspresję „w sposób jak najlepiej oddający jego unikalność i indywidualność osoby odczuwającej<sup>80</sup>. Dlatego też najważniejsza jest tu inwencja, rozumiana jako metoda prywatnego poznania, i wypracowanie stylu najlepiej oddającego czyjąś indywidualność.

Ostatnim z nurtów jest socjoepistemologia<sup>81</sup>. Ten nurt jest specyficznie amerykański i pojawił się jako reakcja na doświadczenia takie jak maccartyzm, walka o „civil rights”, kontrkultura lat 60. XX wieku, protest przeciwko wojnie w Wietnamie, ekspansja kulturowa Ameryki i problemy globalizmu. Jego podstawy tkwią w pragmatyzmie Deweya i Jamesa, we współczesnym konstruktywizmie i teorii wiedzy, a szczególnie konstruktywizmie socjologicznym; jest też odpowiedzią na wyzwania postmodernizmu, takie jak kryzys wiary w istnienie obiektywnych prawd, w postęp i wyzwolenie człowieka poprzez naukę i wiedzę oraz zwątpienie w możliwość kontrolowania przez człowieka języka, sił społecznych, historii; jednostka ludzka jawi się raczej jako ich uboczny efekt, a nie ich główna przyczyna<sup>82</sup>. Retor socjoepistemologiczny dąży do lepszego urządzięcia świata; „Jego postawa jest więc połączeniem doświadczeń episte-

<sup>78</sup> Tamże, s. 19.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Por. B. L. Brock, R. L. Scott, J. W. Chesebro, s. 273 i nn.

<sup>82</sup> C. M. Ornatowski, s. 23. Także Ch. Hookway, *Pragmatism*, [http://plato.stanford.edu/entries/pragmatism/\[2012-01-19\]](http://plato.stanford.edu/entries/pragmatism/[2012-01-19]).

mologii z Arystotelesowskim aktywizmem na rzecz polepszenia ludzkiego losu (Arystoteles w *Retoryce* uważa szczęście za ostateczny cel człowieka, przeto i działalności retorycznej)<sup>83</sup>.

Dla socjoepistemologii prawa i wiedza nie są czymś danym, stałym i niezależnym, są uwarunkowane historycznie i kulturowo, a więc zmienne i kształtują się w konkretnych sytuacjach. Retor (mówca), odbiorcy, język i rzeczywistość – czyli podstawowe składniki aktu retorycznego – uczestniczą więc w kształtowaniu wiedzy, „która nie tylko jest przekazywana w każdym akcie komunikacji, ale powstaje wręcz jako pochodna tego aktu”<sup>84</sup>. Praktyki dyskursywne definiują i w znacznym stopniu stanowią istotę świata. Język odgrywa tu najważniejszą rolę jako tworzywo, z którego powstaje znaczenie.

Retoryka socjoepistemologiczna ma ułatwić zrozumieć problematykę znaczenia i dyskursu oraz ich udział w rozumieniu i tworzeniu rzeczywistości. Jej nauczanie „koncentruje się głównie na analizie i krytyce praktyk znaczeniowych (ang. *signifying practices*) w odniesieniu do formowania subiektywności i zarazem podmiotowości (ważna jest tu dwuznaczność angielskiego pojęcia *subjectivity*) w kontekście określonych warunków ekonomicznych, politycznych i społecznych”<sup>85</sup>. Każdy tekst jest traktowany jako wersja rzeczywistości zawierające podstawowe założenia co do natury świata i wyznaczający odbiorcy określony zakres podmiotowości. To podejście do retoryki zakłada możliwość wprowadzania zmian na lepsze w świecie społeczno-politycznym przez aktywnych i społecznie świadomych obywateli dążących do stworzenia społeczeństwa w pełni demokratycznego (przy świadomości, że takie koncepcje są historycznie uwarunkowane) – jest więc w pewnym stopniu podejściem utopijnym.

#### **b) tradycja retoryczno-kompozycyjna (ang. *rhetoric/composition*)**

Nauczanie „kompozycji” (ang. *composition*) w szkołach i na uczelniach mniej więcej do lat 1960-tych, opierało się przede wszystkim na zadawaniu studentom esejów na różne tematy (najczęściej, tematy te związane były z literaturą lub tematami osobistymi i ogólnospołecznymi), a zadaniem nauczyciela było wytykanie błędów i „poprawianie” pracy studentów pod względem gramatycznym, ortograficznym, logicznym, i stylistycznym. Taka dydaktyka dominuje zresztą do dziś, szczególnie w szko-

<sup>83</sup> Ibid. Także S. Hall, wyd. *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, *passim*.

<sup>84</sup> C. M. Ornatowski, s. 23.

<sup>85</sup> Tamże, s. 24. Także B. L. Brock, R. L. Scott, J. W. Chesebro, s. 273-425.

łach podstawowych i średnich, ale i na wielu uczelniach, pomimo wielkiego zróżnicowania teorii i podejść do retoryki od wczesnych lat 1970-tych. Dydaktyka ta zwana jest potocznie powszechna-i-tradycyjna (ang. *current-traditional rhetoric*)<sup>86</sup>, powszechna, bo wciąż dominuje, i tradycyjna, bo wywodzi się z tradycyjnego, dzisiaj uważanego za przestarzałe, myślenia o naturze języku i jego roli w społeczeństwie i edukacji.

Prawdziwa rewolucja w nauczaniu „kompozycji” zaczęła się na początku lat 70-ych, w dużym stopniu, jako reakcja na dominację retoryki powszechnej-i-tradycyjnej. Polegała one między innymi na powrocie do koncepcji klasycznych i podejściu do retoryki nauczania retoryki nie jako poprawnego pisania, ale jako sztuki efektywnego dyskursu na arenie społecznej, politycznej, i zawodowej. To własne powrót do korzeni klasycznych dał całej tradycji nową nazwę: *retoryczno-kompozycyjna*.

Tradycja retoryczno-kompozycyjna ma swoje źródło w XIX-wiecznej retorycznej beletrystyce „która w specyficznych warunkach amerykańskich przybrała formę nauczania poprawnego i «dobrego» języka oraz stylu w dwojakim celu: z jednej strony edukacji i absorpcji rzesz imigrantów, a z drugiej strony kształcenia intelektualnej i zawodowej elity dla szybko rozwijającego się kraju. Nauczanie retoryki miało więc początkowo, i często ma do dzisiaj, charakter normatywny: uczenie poprawnego (w sensie gramatycznym), logicznego (w sensie organizacji myśli) i odpowiedniego (w sensie formalnym i stylistycznym) wyrażania się w dyskursie pisanym”<sup>87</sup>.

Dlatego też aż do lat 60. XX wieku nauczanie „kompozycji” (ang. *composition*), zarówno w szkołach, jak i na uczelniach polegało głównie na zadawaniu esejów na różne tematy, wytykaniu błędów i poprawianie pracy pod względem gramatycznym, ortograficznym, logicznym i stylistycznym. Ten rodzaj dydaktyki nazywa się potocznie „powszechno-tradycyjnym” (ang. *current-traditional rhetoric*), ze względu na to, że jest to wciąż metoda dominująca i wywodzi się z tradycyjnego podejścia do języka i jego roli w społeczeństwie i edukacji, dziś uważanego za przestarzałe<sup>88</sup>. W szkołach podstawowych, średnich i na wielu uczelniach wciąż dominują takie metody, pomimo - wspomnianego już wyżej - roz-

<sup>86</sup> Por. J. A. Berlin, *Contemporary Composition: The Major Pedagogical Theories*, „College English”, 1982, vo. 44, nr 8, s. 765-777; E. H. Babin, Kimberly Harrison, wyd., *Contemporary Composition Studies. A Guide to Theorists and Terms*, Westport, 1999.

<sup>87</sup> C. M. Ornatowski, s. 15. Także B. L. Brock, R. L. Scott, J. W. Chesebro, s. 23-84.

<sup>88</sup> Tamże, s. 15-16.

woju retoryki od wczesnych lat 70. XX wieku i ogromnego zróżnicowania teorii i podejść badawczych, któremu impuls do rozwoju dała wspomniana już praca Edwina Blacka i wyartykułowanie przez niego wszystkich zarzutów wobec szkoły tradycyjnej. Rewolucja w nauczaniu „kompozycji” polegała „m.in. na powrocie do koncepcji klasycznych i podejściu do nauczania retoryki nie jako poprawnego pisania, ale jako sztuki efektywnego dyskursu na arenie społecznej, politycznej i zawodowej. To właśnie powrót do korzeni klasycznych dał całej tradycji nową nazwę: tradycja retoryczno-kompozycyjna”<sup>89</sup>.

Ten sposób nauczania składa się dziś z wielu różnych podejść (czyli nurtów) badawczych, z których każde ma inne założenia teoretyczne i filozoficzne, odmienne są ich praktyki dydaktyczne<sup>90</sup>. „Orientacje te różnią się od siebie różnią się sposobem, w jaki pojmują naturę podstawowych pojęć, takich jak retor, odbiorcy, rzeczywistość, język, wiedza czy komunikacja. Można powiedzieć, że orientacje te opowiadają się za zupełnie innymi wersjami rzeczywistości”<sup>91</sup>.

### c) nowe wyzwania i zmiany w zakresie krytyki retorycznej

Kolejną podnoszą już na początku lat 20. XX wieku kwestią była potrzeba rozpoczęcia badań nad retoryką ruchów społecznych. Konkretnie postulaty badawcze sformułował dopiero w latach 50. S. Judson Crandell. Sugerował zajęcie się mowami wygłaszanymi w celu osiągnięcia kontroli społecznej przez grupę (i towarzyszącymi im ulotek, artykułów w prasie itp.)<sup>92</sup>. „Za twórcę badań retorycznych nad ruchami społecznymi uważa się jednak Lelanda M. Griffina. Odrzucił on ostatecznie «mówco-centriczną» orientację («*speaker centered orientation*») proponowaną przez szkołę tradycyjną, na rzecz studiów nad ruchami retorycznymi funkcjonującymi w ramach ruchów historycznych”<sup>93</sup>. Prace tego badacza zyskały wielu zwolenników i stały się klasycznym modelem tego typu badań retorycznych, choć cały czas próbowano doń przystosować narzędzia

<sup>89</sup> Tamże, s. 16.

<sup>90</sup> Ornatowski używa w swoim szkicu określenia „podejście”, ponieważ jednak już Jaroszevska zamiast tego terminu wprowadziła „nurt”, pozostaną przy tym terminie.

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> S. J. Crandell, *The Beginnings of a Methodology for Social Control Studies in Public Address*, „Quarterly Journal of Speech” 1947. Por. A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, dz. cyt., s. 108.

<sup>93</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, s. 108. E. Black omawiając badania nad retoryką ruchów społecznych, posługiwał się głównie właśnie pracą L. M. Griffina, por. *The Rhetoric of Historical Movements*, „Quarterly Journal of Speech” 39 (2), s. 184-188.

wypracowane przez nurty dramaturgiczny, neoaryotelesowski i socjologiczny. Równolegle podejmowano próby stworzenia precyzyjnej retorycznej definicji ruchu społecznego<sup>94</sup>. „Obok prac teoretycznych powstawały liczne prace krytyczne, które Brock i Scott sklasyfikowali jako osobny nurt («*movements approach*») funkcjonujących wewnątrz tzw. szkoły metakrytycznej”<sup>95</sup>. Do tej samej szkoły należy nurt genologiczny (“*generic criticism*”), który zajmuje się klasyfikowaniem mów retorycznych pod względem występujących w nich podobieństw<sup>96</sup>. Ponieważ kryteria klasyfikacji są w dużej mierze zależne od krytyka, nurt ten jest niezwykle bogaty tematycznie.

Wymienione nurty to tylko część dorobku powichelnsowskiej krytyki retorycznej, ale zaklasyfikowanie pozostałych prac następcza – lub następczało w latach 80. – duże trudności, ponieważ ciężko odnaleźć w nich jakąś konkretną metodę. „Zauważyć daje się jednak pewna spontaniczność krytyków w doborze metod pracy i płynące stąd znaczne indywidualizowanie badań retorycznych. Krytyk odbiera sytuację retoryczną subiektywnie, poprzez nagromadzenie indywidualne doświadczenia, a w swojej analizie kładzie nacisk bardziej na interpretację i ocenę zjawisk niż na ich opis”<sup>97</sup>. W stosowanej przez Jaroszyńską klasyfikacji takie podejście zostało nazwane empirycznym (*experiential*), a w nim wyróżniono dwa nurty: eklektyczny (*eclectic*) i rzeczywistości społecznej (*social reality*) – przy zastrzeżeniu, że rozróżnienie to jest niedoskonałe i dość płynne<sup>98</sup>.

Przedstawiciele nurtu eklektycznego uważają, że wybór tylko jednej metody lub schematu wprowadza zbyt wiele abstrakcji i dystansu do krytyki retorycznej. Preferują wyselekcjonowanie najlepszych założeń i osiągnięć rozmaitych systemów wartości, co w połączeniu z wykorzystaniem indywidualnego doświadczenia retorycznego, ma pozwolić na lepszy opis natury ludzkiej i rzeczywistości społecznej. „Krytyk staje się współuczestnikiem i współtwórcą każdej retorycznej sytuacji i mam prawo do tej indywidualnej osądu”<sup>99</sup>. Wydaje się, że niechęć do tworzenia

<sup>94</sup> Tamże, s. 109.

<sup>95</sup> Tamże.

<sup>96</sup> Jaroszyńska wskazuje – za Brockiem i Scottem – że termin ten został spopularyzowany przez Blacka, który określił tak zbiór retorycznych przemówień, które charakteryzują się wspólnymi strategiami, sytuacjami i efektami (s. 109).

<sup>97</sup> Tamże, s. 110.

<sup>98</sup> Tamże. Także E. G. Bormann, *Fantasy and Rhetorical Vision: The Rhetorical Criticism of Social Reality*, “*Quarterly Journal of Speech*”, 58(4), s. 396–407.

<sup>99</sup> A. Jaroszyńska, s. 111.

zasad jest jedyną możliwą do uchwycenia zasadą i trudno znaleźć jakieś prace teoretyczne opisujące ten nurt. Jaroszyńska zastanawia się czy mówienie o nurcie empirycznym nie jest próbą zaklasyfikowania na siłę spontanicznie i nieco chaotycznie powstających prac, których założenia nie odpowiadają żadnym istniejącym szkołom lub nurtom<sup>100</sup>.

Nurt związany z opisem rzeczywistości społecznej również jest dość kontrowersyjny. W pierwszym wydaniu swojej książki Brock i Scott, nazwali ten nurt socjokulturalno-psychologicznym ze względu na wykorzystanie w nim nauk nieretorycznych, np. psychologii Freuda<sup>101</sup>. „Społeczną rzeczywistość” rozumienie się tutaj jako relację zachodzącą między społeczeństwem a wytworami kultury, często związanych ze środkami masowego przekazu. Badacze reprezentujący ten nurt zajmują się wpływem, jaki na efekt przekazu retorycznego ma pośrednictwo mass mediów, sposób przekazu jest analizowany jako część całości struktury informacyjnej. Teoria mass mediów stała się przedmiotem badań krytyki retorycznej dość wcześnie, a problemy z tej dziedziny są w centrum wielu naukowych polemik<sup>102</sup>.

Wayne C. Booth wprowadził pojęcie tzw. zamaskowanej retoryki i wymienia jej trzy podstawowe formy: reklama, dramat kinowy i telewizyjny oraz fikcja literacka. Stosowanie takiej retoryki może mieć na odbiorcę znacznie większy wpływ niż nacisk wywierany otwarcie. „Takie spojrzenie na problem mass mediów implikuje powstanie wielu retorycznych analiz np. popularnych filmów kinowych i telewizyjnych, a także ogólnych zasad podawania informacji przez środki masowego przekazu”<sup>103</sup>.

W styczniu i maju 1970 roku The Speech Communication Association zorganizowało dwie konferencje w ramach narodowego projektu rozwoju retoryki, w trakcie których „najwybitniejsi przedstawiciele nauki amerykańskiej” opracowywali raporty i formułowali postulaty badawcze<sup>104</sup>. Uczestnicy konferencji wyrazili przekonanie, że powinno się rozszerzyć zakres badań krytyki retorycznej o różnego rodzaju teksty, zarówno dyskusyjne, jak i niedyskusyjne, wyrażane werbalnie i pozawerbalnie, np. slogany, gestykulację, śpiewy, pochody itp. Uważali oni, że krytyka retoryczna powinna być związana ze nie z jakimiś określonymi cechami badanego materiału, a raczej specyficznym sposobem podejścia

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> Tamże, s. III-III2.

<sup>103</sup> Tamże, s. III2.

<sup>104</sup> Tamże.

krytyka do rozmaitych zagadnień związanych z przedmiotem badań, rozważanie go w kategoriach jego siły przekonywania lub efektu perswazji. Tak rozumiana krytyka retoryczna da się zastosować wobec każdego ludzkiego działania<sup>105</sup>. Anna Jaroszevska stwierdza, że włączenie pozawerbalnych środków przekazu wciąż jest obiektem dyskusji, jak również, że retoryka ściśle łączy się z szeroko pojętą teorią komunikacji a jej dalszy rozwój będzie się odbywał właśnie w tym kierunku. Trzeba pamiętać, że artykuł badaczki został opublikowany w 1988 roku, a więc ponad 30 lat temu, a w tym czasie krytyka retoryczna dynamicznie się rozwijała. W szkicu opublikowanym w 2003 roku Cezary M. Ornatowski przedstawił bardziej aktualną sytuację badań krytyczno-retorycznych, omawiając sposoby nauczania retoryki w USA<sup>106</sup>. Dodajmy istotną uwagę, że retoryka nie jest dziedziną tylko teoretyczną, czy praktyczną (np. jako metoda badawcza) ale ma również zastosowania dydaktyczne:

Przede wszystkim przejawia się to w programach szkół średnich i wyższych, gdzie w ramach English Departments znajduje się nauka zarówno literatury, jak i tzw. kompozycji, związanej wielorako z retoryką. Szczególny nacisk, jaki kładzie się na wdrażanie programów zajęć «composition», łączy się ze świadomością powszechnego upadku czytelnictwa<sup>107</sup>.

Badania retoryczne idą dwoma różnymi torami, które można określić jako historyczny i krytyczny. Od lat 60. XX wieku, po sformułowaniu przez Jamesa J. Murphy'ego obszernego projektu kompleksowych studiów nad retoryką średniowieczną, rozpoczęły się szeroko zarysowane badania nad teorią i retoryką różnych okresów historycznych, powstały bibliografie, przekłady, prace analityczne i syntetyczne oraz różne wyda-

<sup>105</sup> Tamże, s. 112-113. Jednym ze zwolenników tego stanowiska jest P. K. Tompkins, który już w latach 60. sugerował wykorzystanie krytyki retorycznej do badania różnych dziedzin sztuki. Por. P. K. Tompkins, *The Rhetorical Criticism of Non-Oratorical Works*, „Quarterly Journal of Speech”, 1969. Przeciwnie stanowisko zajmował natomiast Bernet Baskerville, który uważał, że głównym przedmiotem badań krytyki retorycznej powinien pozostać dyskurs B. Baskerville, *Rhetorical Criticism, 1971: Retrospect, Prospect, Introspect*, „Southern Speech Journal”, t. 37, 1971. Jaroszevska stwierdziła, że włączenie pozawerbalnych środków przekazu wciąż jest obiektem dyskusji.

<sup>106</sup> Por. C. M. Ornatowski *Nauczanie retoryki w USA...*, dz. cyt.

<sup>107</sup> A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*, dz. cyt., s. 97. Por. również J. Z. Lichański, *Edukacja retoryczna w USA*, dz. cyt.

wnictwa poświęcone tej tematyce<sup>108</sup>. „Zagadnienia retoryki współczesnej mieszczą się natomiast w programach Speech Departments (lub Speech-Communication Departments), które oferują m.in. kursy z zakresu teorii komunikacji i retoryki publicznych wystąpień (“public address”), tj. historii mów publicznych, teorii retoryki, krytyki retorycznej oraz teorii przekazu radiowo-telewizyjnego. Niektóre inne problemy komunikacji oraz mass mediów znajdują swe odzwierciedlenie w programach wydziałów dziennikarskich (Journalism and Mass Communication), teorii komunikacji technicznej i, oczywiście, wydziałów filologicznych”<sup>109</sup>.

### Retoryka i nauka o kompozycji: konkluzja z przeglądu metod tradycyjnych

Można, bez obawy popełnienia błędu, powiedzieć, iż studia retoryczne w USA oraz w Europie Zachodniej mają nie tylko świetną tradycję, ale także i znakomitą współczesną bazę. Pojawiają się jednak i pewne problemy<sup>110</sup>. Przywoływany już Jeffery St. Onge wskazuje na m.in. takie zagadnienia, jak: problemy z nauczaniem metod krytyki retorycznej, zagadnienie dobrego rozłożenia treści nauczania, problemy metodyczne nauczania retoryki i krytyki retorycznej, wreszcie – problem osiągania zamierzonych rezultatów. Omówione dotąd metody ukształtowały amerykańską „szkołę retoryki”. Jednak stworzyły także wiele problemów, z których tylko część wskazałem. Wśród nich są te, które tyczą badań historycznych, doskonalenia warsztatu analitycznego, wreszcie: praktycznego nauczania opanowania podstaw pisania i komponowania różnorodnych tekstów, czy wreszcie – wymiany doświadczeń i doskonalenia kwestii metodycznych. Jednak są tu także i takie kwestie, jak retoryka a nowe technologie, konieczność stałego przechodzenia od teorii do praktyki, retoryka ma wreszcie ułatwić studentowi „wejście” do społeczeństwa<sup>111</sup>.

<sup>108</sup> Tamże, s. 98.

<sup>109</sup> Tamże, s. 98-99. Także C. M. Ornatowski *Nauczanie retoryki w USA*, dz. cyt., s. 13. W swoim artykule badacz omawia pokrótce „główne orientacje, założenia i praktyki dydaktyczne charakterystyczne dla obu tradycji”, zdecydowanie więcej miejsca poświęcając tradycji retoryczno-kompozycyjnej – uważa, że lepiej odpowiada ona potrzebą nauczania retoryki. Por. tamże, s. 13. J. Z. Lichański, *Edukacja retoryczna w USA*, dz. cyt.

<sup>110</sup> Wskazuje na nie przywoływany już J. St. Onge, por. tegoż, *The Elements of a Good Rhetoric Course*, Referat zaprezentowany na corocznym zjeździe NCA (93rd Annual Convention), TBA, Chicago, II, Nov 15, 2007 08 <http://www.allacademic.com/meta/pl944449 index.html>, s. 14-20 [2012-01-19].

<sup>111</sup> Tamże, s. 20-21.



Jednym ze sposobów na kwestie związane z opanowywaniem umiejętności pisania i komponowania różnorodnych tekstów, oraz właśnie spraw dotyczących metodyki, mają być m.in. dwa programy: WAC i WID.

Czym są WAC i WID? Są to programy, które mają na celu doskonalenie umiejętności nie tylko pisania, ale szerzej: dostarczenia słuchaczom tych kursów narzędzi, które ułatwią studentom syntetyzowanie, analizowanie i przyswajanie treści zajęć<sup>112</sup>. WAC (Writing Across the Curriculum) powstał w latach 80-tych XX wieku z inicjatywy pedagogów, jako odpowiedź na pewne trudności, z jakimi stykali się studenci w trakcie zajęć, szczególnie wymagających umiejętności pisania różnorodnych tekstów. WID (Writing in the Disciplines) opiera się z kolei na założeniu, iż każda dyscyplina posiada swoje konwencje użycia języka oraz określonego stylu wypowiedzi, i te konwencje oraz style muszą być opanowane przez studentów. Celem jest oczywiście nie tylko satysfakcja, ale i ewentualny sukces w posługiwaniu się dyskursem akademickim. Wkraczamy w ten sposób na pole, które określił m.in. Charles Bazerman zwracając słusznie uwagę, że<sup>113</sup>:

Analiza retoryczna aktualnych komunikatów w danej dziedzinie wiedzy [...] otwiera w sposób dynamiczny i ewoluujący tworzenie wiedzy w obrębie danej dyscypliny. [...] Analiza retoryczna chce także tak opisać dyskurs, aby zobaczyć jak i dlaczego zaznacza on swą konieczność w każdej konkretnej sytuacji. Lecz potrafi także więcej, bowiem ułatwia nam zdobycie informacji i pobudza do myślenia naszą obserwację [zjawisk, o których orzeka - dop. jzl].

Ta uwaga uświadamia, iż dyskurs akademicki i jego analiza retoryczna pozwalają nam spojrzeć głębiej w sam problem, który omawiamy - oczywiście pod warunkiem, iż jest prowadzony z zachowaniem pełnego rygoru intelektualnego. Oznacza to, iż właśnie WID pozwala nam opanować założenia sposobów prowadzenia takiego dyskursu.

<sup>112</sup> Por. <http://wac.colostate.edu/inro/>[2009-03-23];<http://owl.english.purdue.edu/-/handouts/WAC/> [2009-03-23].

<sup>113</sup> Por. Ch. Bazerman, *From Cultural Criticism to Disciplinary Participation: Living with Powerful Words*, [w:] A. Herrington, Ch. Moran, wyd., *Writing, Teaching, and Learning in the Disciplines*, MLAA, New York 1992, s. 64 [Rhetorical analysis of the actual communications of the disciplines [...] opens up these suppressed issues of the dynamics and evolving knowledge production of the disciplines. [...] Rhetorical analysis can also reveal exclusions and enclosures of discourse to see how and why they are deployed and to question their necessity in any particular case. But even more, it can provide the means for more informed and thoughtful participation].

Do tych programów dołączyłbym jeszcze jeden, a mianowicie *myślenie krytyczne*<sup>114</sup>. Jego celem jest nauczenie studentów umiejętności przeprowadzenia krytycznej oceny jakiegoś pomysłu, idei, itp. jest to program, który w połączeniu z obu wskazanymi wcześniej programami pozwala studentowi na opanowanie metod analizy i syntetyzowania problemów - z wykorzystaniem dostępnej literatury przedmiotu, a także metod postępowania heurystycznego.

W ten sposób doszliśmy do istotnego punktu współczesnej metodyki retoryki w USA. Obejmuje ona nie tylko nauczanie retoryki i kompozycji, ale także uczy całego procesu intelektualnego opanowania materiału, który następnie wykorzystamy w trakcie przygotowywania naszego wystąpienia, czy szerzej: dowolnego tekstu.

#### **Inne metody analityczne z wykorzystaniem teorii retoryki**

Należy także zwrócić uwagę na narzędzia analityczne jakich dostarcza teoria retoryki ujęta przez takich badaczy, jak Chaim Perelman i Lucille Olbrechts-Tyteca czy Egdius Schmalzriedt<sup>115</sup>. Jest to o tyle istotne, iż metody te są nieco odmienne i do innych, niż dotąd omówione problemy, odwołują się. Oczywiście wskazać także trzeba na wykorzystanie metod retoryki w badaniach nad Biblią, ale kwestie te były już wspomniane wcześniej.

Doświadczenie polskie jest w tym zakresie niewielkie; wskazać można jednak prace związane najogólniej z krytyką retoryczną. Nie stanowią one jednak żadnej odrębnej szkoły czy metody badawczej. Wśród takich prac można wyróżnić studia m.in. Marii Barłowskiej, Iwony Bartoszewicz, Barbary Bogołębskiej, Alberta Gorzkowskiego, Mirosława

<sup>114</sup> Metodę tę zaprezentowała E. Bogusz-Bołtuć (Univ. of Illinois at Springfield) w referacie na konferencji, *Krytyczne myślenie i retoryka*, UKSW, 14 marca 2009: Myślenie krytyczne online, por. <http://www.slimn.wfch.uksw.edu.pl/content/view/106/121/lang,pl/2009-03-30>]: informacje także na stronie www, <http://www.studygs.net/crtthk.htm> [2009-03-30]. Informacje w języku polskim na ten temat zaczęły ukazywać się do 1996 roku, por. *Źródło - Filozofia dla dzieci - Wybór artykułów*, wyd. B. Lwich, A. Łagodzka, Warszawa 1996; także B. Przybył, J. Świaniewicz, *Edukacja filozoficzna. Myślenie krytyczne. Podręcznik dla licealistów*, Kielce 2002; K. L. Adams, G. J. Galanes, *Komunikacja w grupie*, tł. D. i P. Kobylińscy, Warszawa 2008.

<sup>115</sup> Por. Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhetorique. Traite de l'argumentation*, Bruxelles 1988; E. Schmalzriedt, *Platon. Der Schriftsteller und die Wahrheit*, München 1969, Por. też J. Z. Lichański, *Retoryka-Teoria-Praktyka*, t. 1, s. 59-60, 76-77 i nn; „Forum Artis Rhetoricae” 2008: 1-2(12-13) [*Nowa Retoryka. Chaim Perelman et Rhetorica Nova*].

Korolki, Jakuba Z. Lichańskiego, Marka Skwary, Piotra Urbańskiego<sup>116</sup> a także tomy zbiorowe<sup>117</sup>, które przynoszą niezwykle cenne rozprawy czy kwartalnik „Forum Artis Rhetoricae”<sup>118</sup>, na którego łamach także publikowane są rozprawy z zakresu szeroko rozumianej krytyki retorycznej.

Na jedną kwestię jednak pragnę zwrócić uwagę, a mianowicie na częste mylenie przez część polskich badaczy problematyki retorycznej z zagadnieniami dowodzenia, a szczególnie z problemami erystyki. Jest to tym dziwniejsze, że już Richard E. Volkmann u schyłku XIX wieku zwracał uwagę, iż kwestie dowodzeń retorycznych nie wiążą się z problematyką dowodzeń erystycznych<sup>119</sup>.

### Jakie cele można zrealizować przy pomocy krytyki retorycznej?

Cele, które osiągamy przy zastosowaniu technik *rhetorical criticism* to analiza tekstów, czy wystąpień publicznych, a także dzieł literackich – pod kątem konstrukcji retorycznych, jakie w tychże tekstach odkrywamy. Co udaje się osiągnąć? Jak sądzę – wyniki obejmują co najmniej trzy grupy zagadnień.

**Po pierwsze** – pokazujemy, jak przebiega argumentacja w tekstach; nie tylko jest ona bardzo różna [co jest dość trywialnym spo-

<sup>116</sup> Por. M. Barłowska, *Jerzy Ossoliński. Orator polskiego baroku*, Katowice 2000; tejsze, *Swada i milczenie. Zbiory oratorskie XVII-XVIII wieku - prolegomena filologiczne*, Katowice 2010; I. Bartoszewicz, *Krainy retoryczne. Zapiski z podróży*, Wrocław 2008; B. Bogolewska, *Konteksty stylistyczne i retoryczne*, Łódź 2006; A. Gorzkowski, *Bene atque ornate: twórczość tacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*, Kraków 2004; M. Korolko, *Przekonaj i daj się przekonać: dialektyka, retoryka, erystyka z ćwiczeniami*: Piotrków Tryb., 2003 J. Z. Lichański, *Retoryka od średniowiecza do baroku - teoria i praktyka*, Warszawa 1992; M. Skwara, „Miejsca wspólne” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku, Szczecin 1994; P. Urbański, *Theologia Fabulosa. Commentationes Sarbievianae*, Szczecin 2000. Warto zwrócić uwagę na jeszcze przedwojenną pracę M. Maykowska, *Klasyczna teoria wymowy*, Warszawa 1936, która jest niezwykle cenną analizą retoryczną, do dziś w pełni wartościową.

<sup>117</sup> Por. R. Przybylska, W. Przyczyna, red., *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, Kraków 2001; B. Sobczak, H. Zgólkowa, red., *Perspektywy polskiej retoryki*, Poznań 2007; B. Sobczak, H. Zgólkowa, red., *Retoryka i etyka*, Poznań 2009; B. Sobczak, H. Zgólkowa, red., *Dydaktyka retoryki*, Poznań 2011; M. Skwara, red., *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, Szczecin 2006; J. Z. Lichański, E. Lewandowska-Tarasiuk, red., *Nauczanie retoryki w teorii i praktyce*, Warszawa 2003.

<sup>118</sup> Por. „Forum Artis Rhetoricae” nr 1-23, 2004-2010.

<sup>119</sup> Por. R. E. Volkmann, *Rhetoric der Griechen und Römer in systematischer Übersicht dargestellt*, Leipzig 1885, s. 241-242.

strzeżeniem], ale iż jest w swej strukturze poprawna bądź nie, acz często oparta na absolutnie dowolnych założeniach. Najciekawsze jest spostrzeżenie, iż zarazem argumentacja prowadzona absolutnie poprawnie, może prowadzić do paradoksów.

**Po drugie** - zarówno etap *inventio*, jak i *elocutio* w sposób zasadniczy nie tylko wpływają na konstrukcję tekstu [co jest znów dość trywialnym spostrzeżeniem], ale na tychże etapach następuje swoista redukcja pierwotnych zamiarów, jakie żywi mówca/autor w fazie przygotowywania tekstu. Dobór argumentów, sposób ich zaprezentowania przy pomocy np. metafor, czy raczej symboli, może mieć i ma kluczowe znaczenie dla całej mowy. Także - sposób członowania mowy, czyli etap *dispositio*, który bywa czasem lekceważony nawet przez wytrawnych mówców.

**Po trzecie** - ukazujemy, jak intencje autora stają się jasne w trakcie badania; jak mówca nie może ukryć tego, co - mniej lub bardziej świadomie - przekazuje swym tekstem. Ogólny schemat tworzenia tekstów - „przechodzenie” poszczególnych etapów tworzenia tekstu od *inventio* do *actio* - nie powinien zostać zlekceważony przez osoby, które uznają go za zbyt oczywisty. Oto jakoś podobnie tworzony będzie każdy tekst; zawsze bowiem jakiemuś twierdzeniu A przeciwstawimy twierdzenie B, będziemy chcieli przekonać jakieś audytorium i pozyskać je dla swych poglądów. Cała procedura może być w szczegółach inna, np. zastosowanie folii, komputera, jakichś materiałów pomocniczych, ale zasada będzie identyczna<sup>120</sup>. Będziemy pragnęli wykazać, iż nasz pogląd jest lepszy od jakiegoś innego: przesłanki, jakie przywołamy, o tym musimy pamiętać, będą odebrane przez audytorium nie jako pewne, ale wyłącznie jako prawdopodobne. To my, jako mówca, musimy pozyskać audytorium dla swych poglądów.

**Po czwarte** - jest dobrym narzędziem w edukacji, bowiem uczy nie tylko formalnej struktury przy tworzeniu tekstów/ tekstów kultury i ich analizie, ale podaje też (w miarę<sup>121</sup> obiektywne) kryteria oceny tychże

<sup>120</sup> Po raz pierwszy komplikacje związane z posługiwaniem się, poza słowem, jeszcze innymi materiałami w trakcie prezentacji przemówienia pisał H. Seyle, por. tegoż, *Jak pisać. Jak mówić*, [w:] tegoż, *Od marzenia do odkrycia naukowego. Jak być naukowcem*, tł., L. Zembrzuski, W. Serzysko, Warszawa, 1967, s. 361-427.

<sup>121</sup> Na trudności te wskazywało wielu filozofów, ja jednak odwołuję się tu do poglądów Ch. Taylora, który próbował podać takie kryteria, por. Ch. Taylor, *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*, Cambridge 2009; także J. Z. Lichański, *The Object vs. the Subject in Literary Research and the Issues of Ethics*, [w:] Ch. Garbowski, J. Hudzik, J. Kłós, wyd. Charles Taylor's *Vision of Modernity Reconstructions and Interpretations*, Newcastle 2009, s. 205-219 [wyd. polskie, *Charlesa Taylora wizja nowoczesności. Rekonstrukcje i interpretacje*, 2012, s. 273-287].

tekstów. Pozwala także na swobodne łączenie informacji z różnych dziedzin wiedzy – w spójną, dobrze uargumentowaną mowę / tekst. Spełnia zatem zadanie integrowania rozproszonych informacji tak, aby stanowiły spójną całość.

Czy przy pomocy innych narzędzi można osiągnąć ten sam efekt? Wątpię, a to dlatego iż retoryka pozwala nam nie tylko poznać intencje i cele mówcy, ale przede wszystkim, przez analizę konstrukcji tekstu, pokazać jak, przy pomocy jakich narzędzi zostało to osiągnięte. Także – jakiej symboliki użył, czy do jakiej się odwołał mówca, czy i przy pomocy jakich zabiegów powstała więź (identyfikacja) pomiędzy audytorium a mówcą, wreszcie – do jakiego sposobu pojmowania rzeczywistości przez audytorium odwołuje się mówca<sup>122</sup>. W kwestiach dotyczących konstrukcji tekstu, właśnie analiza topiki oraz status, może pokazać, jak odbywała się redukcja tematu, co zapewne zostało pominięte, itd.

Otrzymujemy zatem dobry materiał do przejścia od analizy tekstu do próby opisu formacji intelektualnej, od autentycznego odkrycia nie tylko intencji, ale kryjących się za nimi – sposobu postrzegania świata, wyrażania go, zespołów symboli<sup>123</sup>, a może też i filozofemów<sup>124</sup>, do jakich odwołują się wspólnie i mówca, i audytorium. Wynik ten będzie jednak wynikiem, który nie musi odwoływać się do jakichś hipotez *a priori*, a jest wynikiem postępowania *a posteriori*. Ma to zatem duże znaczenie; nie narzucamy bowiem badanemu obiektowi jakichś cech, lecz poznajemy je dzięki badaniu. A to jest wielka różnica. Pani Retoryka pozwala nam zajrzeć za zasłonę słów, która czasem mocno przesłania nam świat; jak sądzę – potrafi to uczynić tylko Ona, *Regina Artium et Scientiarum*.

### Konkluzja

Retoryka a także wywodząca się z niej krytyka retoryczna, okazały się „odporne” na zmiany czasu. W badaniach ich równie istotne są studia nad teorią retoryki, dziejami jej zastosowań praktycznych, w tym krytyki, jak i sama historia nauki oraz jej praktycznych zastosowań. Szczególnie te badania są istotne, bowiem pozwalają zrozumieć lepiej samą teorię; acz ukształtowana jeszcze przez Arystotelesa, Kwintyliana, Dio-

<sup>122</sup> Por. Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, s. 19–29, 55–59, 123–127.

<sup>123</sup> Por. Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley, Los Angeles, London 1969, s. 161–171, 283–286.

<sup>124</sup> Por. E. Schmalzriedt, *Platon, passim*; także J. Z. Lichański, *Retoryka-Teoria-Praktyka*, t. 1, s. 76–77.

nizjsza z Halikarnasu i Hermogenesa, to przecież ich komentatorzy wciąż uzupełniają rozumienie teorii retoryki.

Nowe techniki dodały tylko dodatkowe narzędzia do jej instrumentarium. Opanowanie tego instrumentarium - wraz z nowymi narzędziami - pozwoli nam na względnie pewne panowanie nad słowami. Także - nad światami, które z owych słów, a raczej symboli tworzymy i w których last but not least żyjemy czy raczej musimy żyć. Pamiętajmy bowiem, iż świat opanowujemy między innymi dzięki temu, że umiemy nazwać różne zjawiska, że umiemy posłużyć się symbolami, które pomagają nam tworzyć wspólnotę. Sztuką i nauką, która pomaga nam posługiwać się nimi w naszym codziennym trudzie, jest retoryka. Motta wyraźnie nam o tym przypomniały. Wracajmy zatem do niej jako do czegoś solidnego, co będzie fundamentem, na którym oprzemy się w naszym poznaniu świata i rządzących nim praw. W pełnej zgodzie z Platońską ideą *kalokagathia*.

## ABSTRACT

**Rhetorical Criticism: Introduction to Method**

Rhetorical Criticism has its roots in two traditions. The first is the tradition of *téchne rhetoriké* and its beginning is in the works by Plato and Aristotle (for part of the scholars the early days of r.c. are in the time of Hellenistic period and in the work by Marc Fabius Quintilian). The second is the tradition of Herbert A. Wichelns' article *The Literary Criticism of Oratory* from 1925. From the time of Wichelns rhetorical criticism developed in an extremely dynamic and has become one of the most important analytical methods of all of the "products" of language not only in the public/ political oratory, and also penetrated into art criticism (in the broadest sense of the term). In this issue I will try to explain both the history and methods used in rhetorical criticism. I think that this is one of the most interesting and compelling research methods, not only the linguistic creations, but all objects of human symbolic activity. Also - one of the best ways to discover the intentions of the author and used sometimes the persuasion as a techniques of manipulation of the audience.

In the issue I present the history of rhetorical criticism from the Antiquity (Plato's *Ion* and Aristotle's *Poetic* and *Rhetoric*) to the contemporary, and the methods used in rhetorical criticism. These methods are three kinds: the tradition of speech communication, the tradition of rhetoric/ composition, and the different programs using at the universities in the USA. In conclusions I suppose that the rhetorical criticism is one of the most effective methods of analysis all kinds of texts, not only language texts but also works of art. This follows from the fact that rhetoric should be understood more broadly - as a science of patterns and processes of communication. I remain in keeping with ancient tradition, because Quintilian described it as follows:

Rhetorice est inveniendi recte et disponendi et eloquendi cum firma memoria et cum dignitate actionis scientia [Quint., V.10.54 - Rhetoric is the knowledge/ science on how to correctly find, arrange and utter words (i.e. make utterances in good language form), using good memory, and present any text with dignity].

It brings back the opinion of Chaim Perleman, who said in *The Realm of Rhetoric*:

[...] rhetoric covers the vast field of nonformalized thought: we can thus speak of "realm of rhetoric". It is in this spirit that Professor Walter Jens of the University of Tübingen described as "the once and future queen of the human sciences" [*alte und neue Königin des Wissenschaften*].





OLGA PŁASZCZEWSKA  
Kraków

## KOMPARATYSTYKA LITERACKA: PARADOKSY METAKRYTYKI

Komparatystyka literacka, definiowana dzisiaj jako „praktyczna metoda badania literatury<sup>1</sup>, „praktyka interpretacyjna związana z literaturą”<sup>2</sup> albo strategia interpretacyjna<sup>3</sup>, której sensem jest „świadome czytanie, czyli poznawanie uniwersum tekstów w ich korelacjach i interakcjach z innymi tekstami” w określonym kontekście kulturowym<sup>4</sup>, ulega także typowej dla współczesnej humanistyki skłonności do teoretyzacji dyskursu<sup>5</sup>, jakim się posługuje. Charakterystyczną cechą metakrytyki komparatystycznej jest odwoływanie się do negatywnie nacechowanej metaforyki w wielu powojennych próbach samookreślenia się dyscypliny. Wbrew pozorom, budowanie autodefinicji za pomocą obrazów negatywnych nie stanowi tendencji typowej dla literaturoznawstwa porównawczego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, kiedy dochodzi do zdecydowanego odrzucenia jego „wpływołogicznego” modelu i kształtuje się nowy sposób pojmowania badań komparatystycznych. Autosceptycyzm, wyrażający się zastosowaniem „figur negatywnych” w wypowiedziach autotematycznych, cechuje bowiem refleksje na temat istoty, zakresu i przed-

---

Autorka artykułu Olga Płaszczewska pracuje w Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

<sup>1</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki - italianizm*, Kraków 2010, s. 299.

<sup>2</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. I: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 79.

<sup>3</sup> Albo, jak to określa Susan Bassnett, metoda „podchodzenia do literatury”, „sposób czytania”, por. S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, przeł. I. Noszczyk, „Teksty Drugie” 2009 nr 6, s. 115.

<sup>4</sup> Por. O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 299.

<sup>5</sup> Pojęcia dyskurs używam tutaj w odniesieniu do *praktyki mówienia, dialogu i pisanania*, por. E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010, s. 103.

miotu poszukiwań porównawczych powstające w różnych momentach dziejów, począwszy od słynnego wystąpienia René Welleka aż po dzień dzisiejszy.

W 1958 roku, na kongresie International Comparative Literature Association (AILC/ICLA) w Chapel Hill, Wellek ogłosił nadejście „kryzysu komparatystyki”. Stopniowe odchodzenie założycieli kierunku, takich jak Paul Van Tieghem, Arturo Farinelli, Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach, Jean-Michel Carré, Fernand Baldensperger czy Leo Spitzer<sup>6</sup>, których badaniom porównawczym nie zawsze towarzyszy rozbudowany aparat teoretyczny, miało jakoby prowadzić do degeneracji dyscypliny, skupiającej się na jałowym tropieniu wzajemnych oddziaływań między literaturami<sup>7</sup>. Chętnie przywoływana przez przeciwników metodologii komparatystycznej wypowiedź Welleka nie jest jednak druzgocącą krytyką dyscypliny, wbrew tytułowi zawiera bowiem elementy konstruktywnej refleksji na temat jej niewątpliwych ograniczeń oraz niezaprzeczalnych możliwości jej rozwoju. W koncepcji Welleka, podejmującego polemikę ze sformułowanymi niemal trzydzieści lat wcześniej tezami Van Tieghema, kryzys nakazuje konieczność rewizji metod badawczych i celów komparatystyki<sup>8</sup>, ale nie jest sygnałem dewaluacji podstawowych osiągnięć dyscypliny, dzięki której możliwa staje się interpretacja literatury w kontekście międzynarodowym, jednocześnie historyczna i wartościująca<sup>9</sup>, a więc wychodząca poza badania nad „faktycznymi” kontaktami interliterackimi<sup>10</sup> i traktująca piśmiennictwo w sposób holistyczny, jako sztukę tworzącą i chroniącą wartości uniwersalne dla człowieka<sup>11</sup>. Użyta w tytule artykułu, który stał się manifestem ideowym

<sup>6</sup> Por. R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, [w:] *The Princeton Source-book in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, red. D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi, Princeton & Oxford 2009, s. 162. Dalsze cytaty za tym wydaniem.

<sup>7</sup> Zob. R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, s. 162-172 (polski przekład, ocenzone [w:] R. Wellek, *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. I. Sieradzki, [w:] tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, opr. H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 392-403).

<sup>8</sup> „A re-examination of our aims and methods is needed”. R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, s. 162.

<sup>9</sup> Por. C. Guillén, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* (1985), przeł. A. Gargano, C. Gaiba, Il Mulino, Bologna 2008, s. 104-105.

<sup>10</sup> Por. R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, s. 162-163.

<sup>11</sup> „Literary scholarship becomes an act of the imagination, like art itself, and thus a preserver and creator of the highest values of mankind”. R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, s. 171.

„amerykańskiej szkoły komparatystyki”<sup>12</sup>, metafora *The Crisis of Comparative Literature* okazała się jednak wyjątkowo przekonująca, wyznaczając w pewnym sensie paradygmat dyskursu metakrytycznego komparatystyki, w którym założenie, iż dyscyplina doświadcza przełomu, przesilenia, dokonuje decydującego zwrotu<sup>13</sup> lub znajduje się w sytuacji granicznej, daje dodatkowe możliwości autodefinicji i ewolucji.

Nie bez ironii przywołane pojęcie *crise de la littérature comparée* staje się, na przykład, punktem wyjścia rozważań na temat perspektyw rozwoju i przyszłości komparatystyki, jakie podejmuje na początku lat '60 René Etiemble<sup>14</sup>. Co charakterystyczne, Etiemble przyjmuje tutaj – idąc za przykładem amerykańskim – medyczny sposób rozumienia pojęcia kryzysu, proponując potraktowanie literaturoznawstwa porównawczego jak pacjenta, który potrzebuje jeśli nie lekarstwa, to przynajmniej recepty na środki pozwalające powstrzymać rozwój choroby<sup>15</sup>. Wcześniej podobną stylistykę zaobserwować można u Henry'ego H. H. Remaka, który sytuację komparatystyki opisuje, odwołując się do terminologii medycznej: stawia bowiem diagnozę, wskazuje stosowną terapię i prognozuje jej skutki<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Por. D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi, *René Wellek: the Crisis of Comparative Literature*, [w:] *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Princeton & Oxford 2009, s. 161-162. Na temat wystąpienia Welleka zob. też O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 32-35, 61-63.

<sup>13</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, s. 285.

<sup>14</sup> „Krise der Komparatistik”, „The Crisis of Comparative Literature”, „Crise de la littérature comparée”, cela doit aussi se dire en serbe et en japonais... Encore que le mot „crise” soit à la mode, et que, pour raccrocher le lecteur, les auteurs d'articles ou d'ouvrages sur n'importe quoi l'accrochent n'importe où, lanterne rouge de maison close, la littérature comparée subit en effet, depuis deux décennies au moins, ce qu'il ne méritait pas d'appeler une crise. Je me propose d'en faire ici le diagnostic, en vue, qui sait, de prescrire ou du moins de suggérer quelques remèdes”. R. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Gallimard, Paris 1963, s. 9 [„Krise der Komparatistik”, „The Crisis of Comparative Literature”, „kryzys komparatystyki”, powinno się to też powiedzieć po serbsku i po japońsku... Czy to dlatego, że słowo „kryzys” jest dzisiaj modne, czy dlatego, żeby przyciągnąć na nowo czytelnika, autorzy artykułów lub dzieł o czymkolwiek, przyczeplają je gdziekolwiek jak czerwoną latarnię domu publicznego, komparatystyka rzeczywiście doznaje, przynajmniej od dwóch dziesięcioleci czegoś, czego nie wypada nazwać inaczej niż kryzysem. Moim celem jest zdiagnozowanie tej sytuacji po to, by ewentualnie wskazać lub podpowiedzieć pewne lekarstwa, przeł. O. P.].

<sup>15</sup> Por. tamże, s. 9.

<sup>16</sup> Zob. H. H. H. Remak, *Comparative Literature at the Crossroads. Diagnosis, Therapy, and Prognosis*, „Yearbook of Comparative Literature” 9 (1960), s. 1-28.

Podkreślić należy, że metaforyka „szpitalna” pojawia się przede wszystkim w tytule artykułu Remaka, spełniając rolę chwytneho hasła wywoławczego. Ze względu na polemiczny charakter wypowiedzi (jako konfliktową, nie zaś komplementarną, ukazującą relację francuskiego i amerykańskiego modelu komparatystyki<sup>17</sup>), występuje w niej spore nagromadzenie metaforyki walki politycznej. Terminy takie jak kontrowersje, atak, obrona, dymisja, nawet *apartheid* na określenie „zamkniętego” zainteresowania wybranym obszarem badań porównawczych<sup>18</sup>, stopniowo zastępuje poetyka tradycyjna, posługująca się pojęciami, „określenia *status quo*”, założeń wstępnych, wyznaczenia „perspektyw rozwoju” a przede wszystkim „rozwiązania problemu” zainteresowania komparatystyki zagadnieniami historycznymi lub wartościowania estetycznego<sup>19</sup>. Warto nadmienić, że w tym samym tekście Remak wprowadza do refleksji nad badaniami porównawczymi również obrazy wywodzące się z antycznej koncepcji postrzegania życia - oraz procesów poznawczych - jako drogi. Figura „komparatystyki na rozdrożu” okaże się jednym z *loci communes* metakrytyki porównawczej w XX i XXI wieku. Powróci do niej sam Remak<sup>20</sup>, nawiąże David Damrosch, stawiając komparatystykę na „podwójnym rozdrożu”<sup>21</sup>, w Polsce posłuży się nią Michał Kuziak, zaś Ryszard Nycz ujmie ją w kategoriach *nostos*, wędrówki, która w końcu doprowadza do punktu wyjścia, jak sugeruje tytuł *Od komparatystyki do polonistyki (i z powrotem)*<sup>22</sup>.

W odniesieniu do literaturoznawstwa porównawczego metafora kryzysu na dobre zakorzeniła się w świadomości humanistów - posługują się nią lub do niej nawiązują, aprobatywnie lub polemicznie, zarówno sami komparatyści, jak i badacze nie identyfikujący się z tą dziedziną, nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale na całym świecie. Warto przy-

<sup>17</sup> Por. tamże, s. 2-12.

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 3. W podobny sposób terminologią polityczną posługuje się Edward Kasperski, używając pojęcia „getto” komparatystyczne w pracy *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010.

<sup>19</sup> Por. H. H. H. Remak, *Comparative Literature at the Crossroads*, „Yearbook of Comparative Literature” 9 (1960), s. 20.

<sup>20</sup> Zob. H. H. H. Remak, *Once again: Comparative Literature at the Crossroads*, „Neohelicon” XXVI (1999)/2.

<sup>21</sup> Zob. D. Damrosch, *The 2003 ACLA Presidential Address: The Roads of Excess: Comparative Literature at a Double Crossroads*, „Comparative Literature” 55 n. 3 (Summer 2003), s. viii-xv, <http://www.jstor.org/stable/4125398> [08/05/2011].

<sup>22</sup> Zob. R. Nycz, *Od komparatystyki do polonistyki (i z powrotem)* „Teksty Drugie” 1992 nr 1/2.

toczyć w tym miejscu jeden z głosów podkreślających pozytywny aspekt kryzysu jako sytuacji, której skutkiem mogą być zmiany na dobre. Już u progu lat '70 amerykański badacz Haskell M. Block podkreśla, że kryzys niekoniecznie musi oznaczać zamęt i niespójność, a może być wyrazem dramatyizmu dokonującego się w humanistyce przewartościowania postaw i wartości<sup>23</sup>. W podobny sposób rozumie dziś kryzys Richard Rorty, wiążący to pojęcie z nieuchronnie nadchodzącymi zmianami, które oznaczają jednak nie upadek a kolejny etap rozwoju komparatystyki, bowiem „żadna zdrowa dyscyplina humanistyczna nie trwa w niezmienionym stanie dłużej niż jedno lub dwa pokolenia”<sup>24</sup>. Z pewnością jednak przenosiła wprowadzona przez Welleka wyznacza paradygmat krytycznego myślenia o komparatystyce, w którym punktem wyjścia jest pokazanie bądź słabości (rzeczywistych lub wyimaginowanych), bądź punktów spornych albo niekonsekwencji dyscypliny, w wielu sytuacjach wciąż prezentowanej – jak zaznacza Tomasz Bilczewski – jako metanauki w „stanie permanentnego kryzysu”<sup>25</sup>. Takie stanowisko przyjmuje, między innymi, Claudio Guillén, który w połowie lat osiemdziesiątych formułuje szereg tez na temat literaturoznawstwa porównawczego, do chwili obecnej stanowiących istotny punkt odniesienia dla badaczy podejmujących próby redefiniowania tej dziedziny. W 1985 roku Guillén sytuuje komparatystykę w kontekście ogólnego, obejmującego w zbliżonym stopniu Europę i Amerykę kryzysu tożsamości, który nazywa również „ogólnym zagubieniem” humanistyki w sytuacji zachwiania obowiązujących jednostki i zbiorowość systemów wartości (politycznych, społecznych, narodowych,

<sup>23</sup> „La présence de la crise n'implique pas nécessairement la confusion et l'incohérence. Au contraire, elle donne plutôt un sens dramatique à la confrontation dynamique des attitudes et des valeurs, source indispensable d'énergie et de puissance dans les tentatives humaines”. H. M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Editions A.-G. Nizet, Paris 1970, s. 15 [Wystąpienie kryzysu nie oznacza wcale zamętu i niespójności. Wręcz przeciwnie, nadaje dramatyczny sens dynamicznej konfrontacji postaw i wartości, [staje się] niezastąpionym źródłem energii i mocy ludzkich wysiłków, przeł. O.P.].

<sup>24</sup> „No healthy humanistic discipline ever looks the same for more than a generation or two”. R. Rorty, *Looking Back at „Literary Theory”*, [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, red. H. Saussy, The Johns Hopkins UP Baltimore 2006, s. 67; cytat w polskim przekładzie za: R. Rorty, „Teoria literatury” z perspektywy czasu, przeł. T. Kunz, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 330.

<sup>25</sup> Por. T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010, s. 8-9.

etnicznych)<sup>26</sup>. Za wariant metafory kryzysu uznać można użytą przez brazylijską uczoną, Tanię Franco Carvalhal figurę wieży Babel (w innych kontekstach posłużyli się tą figurą George Steiner i Jacques Derrida) w refleksji na temat złożoności współczesnej komparatystyki, rozległości jej obszarów badawczych i eklektyzmu metodologicznego<sup>27</sup>, który można uznać zarówno za dobrodziejstwo dyscypliny, jak i za jej podstawową wadę.

Chociaż wraz z upływem czasu zmienia się sposób rozumienia komparatystyki, modyfikacji ulegają jej definicje, przekonanie o kryzysie dziedziny nie słabnie. W Ameryce powraca ono w kontekście zainteresowania instytucjonalnym kształtem dyscypliny, tracącej tożsamość badawczą – jak można wywnioskować z wypowiedzi luminarzy – na skutek odejścia od modelu komparatystyki, której celem jest badanie literatury w jej relacjach z innymi obszarami ekspresji człowieka<sup>28</sup>, na rzecz meta-krytyki oraz komparatystyki kulturowej, o trudnym do określenia, pozbawionym wyraźnych granic przedmiocie badań. Analizując zagrożenia, na jakie narażone jest literaturoznawstwo porównawcze, Charles Bernheimer w raporcie z 1993 roku zastępuje termin *kryzys* peryfrazą, podsumowując bowiem obserwacje na temat *status quo* uniwersyteckiej komparatystyki w Stanach Zjednoczonych, stwierdza, że znajduje się ona w punkcie krytycznym swojego rozwoju<sup>29</sup>. Niedługo później Jonathan

<sup>26</sup> Por. C. Guillén, dz. cyt., s. 7-24.

<sup>27</sup> Por. T. Franco Carvalhal, *Literatura comparada*, São Paulo 1986, s. 5-6.

<sup>28</sup> „Literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline”, zauważa w 1993 roku Charles Bernheimer, por. *The Bernheimer Report, 1993*, [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore-London 1995, s. 42. [Zjawiska literackie nie stanowią już jedyne go przedmiotu zainteresowania naszej dyscypliny. Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przetomie wieku, przeł. M. Wzorek, [w:] *Niewspółmierność...*, Kraków 2010, s. 141].

<sup>29</sup> „We feel that comparative literature is at a critical juncture in its history”. The Bernheimer Report, 1993, [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore-London 1995, s. 47. [Uważamy, że literaturoznawstwo porównawcze znajduje się w krytycznym punkcie swojej historii. Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przetomie wieku, przeł. M. Wzorek, [w:] *Niewspółmierność...*, Kraków 2010, s. 147]. Na marginesie warto – za Armandem Gniscim – powtórzyć, że refleksja nad raportem Bernheimera i, dodajmy, również Hauna Saussy’ego, nie jest dyskusją nad obowiązującym w całym świecie modelem komparatystyki: „Assolutamente caratteristico (...) mi sembra il caso del famosissimo rapporto Bernheimer (1993) di cui tutti „dobbiamo” discutere, mediterranei e asiatici, caraibici e centro-africani, così come se esso affrontasse „i nostri” (di tutti noi) problemi. Il libro curato da Bernheimer, invece, riguarda esplicitamente la „situa-

Culler podejmuje próbę eksplikacji, na czym polega *kryzys* w literaturoznawstwie porównawczym lat '90 XX wieku, uznając, że wiąże się on „z trudnościami w wyjaśnieniu natury nowej porównywalności”, która jest zasadą badań porównawczych<sup>30</sup>.

Pojęcie kryzysu pojawia się w tym okresie także w Europie, między innymi w refleksji nad zadaniami literaturoznawstwa porównawczego w dobie postkolonializmu (*The Crisis of Comparativism in a Post-Colonial World*), przy okazji określania nowych granic – czy też nowych obszarów badań komparatystycznych<sup>31</sup>. Zaostrza się tutaj wydźwięk „figur negatywnych”, które mają definiować sytuację dyscypliny. Susan Bassnett w swojej *Comparative Literature. A Critical Introduction* formułuje tezę o zużyciu się tradycyjnego modelu komparatystyki, opartego na badaniu opozycji binarnych, niepodważalnej wierze w kulturotwórczą rolę literatury zachodniej i próbach ahistorycznych odczytań piśmiennictwa<sup>32</sup>. O takim wcieleniu literaturoznawstwa porównawczego powie Bassnett: „Today, comparative literature in one sense is dead”<sup>33</sup>, wskazując jednocześnie nowe kierunki rozwoju badań o niewątpliwie porównawczym nachyleniu, takich jak przeżywające rozkwit studia postkolonialne i odnawiające się w epoce refleksji nad wielokulturowością poszukiwania translologiczne. Pojawiająca się tutaj idea „śmierci dyscypliny”<sup>34</sup> okaże się in-

---

zione della letteratura comparata nelle università statunitensi e solleva le questioni derivanti dalle difficoltà che la disciplina oggi „li” incontra, soprattutto nei confronti della avanzata di „cultural studies”. A. Gnisci, *Mondialità e decolonizzazione* (1997), [w:] A. Gnisci, F. Sinopoli, *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma 2004, s. 217–218. [Zupełnie charakterystyczny wydaje mi się przypadek słynnego raportu Bernheimera (1993), o którym wszyscy „musimy” dyskutować, mieszkańcy teritorium śródziemnomorskiego i Azjaci, narody Karaibów i środkowej Afryki, jakby dotyczył on naszych (nas wszystkich) problemów. Praca pod redakcją Bernheimera *explicite* dotyczy natomiast sytuacji komparatystyki na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych i podejmuje zagadnienia wynikające z trudności, z jakimi dyscyplina „tam” się spotyka, zwłaszcza w okolicznościach gwałtownego rozwoju *cultural studies*, przeł. O. P.]

<sup>30</sup> Por. J. Culler, *Porównywalność* (1995), przeł. T. Bilczewski, [w:] *Niewspótmierność...*, Kraków 2010, s. 107.

<sup>31</sup> Zob. *Remapping the Boundaries. A New Perspective in Comparative Literature*, red. G. Franci, Bologna 1997.

<sup>32</sup> Por. S. Bassnet, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, London-New York 1993, s. 47.

<sup>33</sup> Tamże, s. 47.

<sup>34</sup> Podobna metaforyka pojawia się w niektórych wystąpieniach badaczy amerykańskich jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, na co zwraca uwagę Tomasz Bilczewski: „W wieku XX pojawi się cała seria określeń stosowanych jako dia-

spirująca przede wszystkim dla badaczy zabierających głos w sprawie komparatystyki na początku XXI wieku (takich jak Terry Eagleton czy Gayatri Ch. Spivak), natomiast komparatyści zajmujący się tą kwestią bezpośrednio po ukazaniu się monografii Bassnett zadowolą się nieco łagodniejszymi obrazami. Przykładowo, na sympozjum poświęconym komparatystyce przez Bolońską Akademię Nauk i Yale University w maju 1994 roku, Michael Holquist opisuje problematykę poszukiwań porównawczych między innymi za pomocą metafory „kolonii karnej”<sup>35</sup>. Stanowisko Bassnett znajdzie poparcie w Stanach Zjednoczonych, gdzie komentujący raport Bernheimera Tobin Siebers stwierdził, że „komparatystyka jako dziedzina nauki zamiera”, a przyczyn takiego stanu należy poszukiwać w sukcesie, jaki przez dłuższy czas odnosiła<sup>36</sup>. Siebers bezbłędnie, jak okaże się później, wskazuje potencjalne kierunki rozwoju meta-krytycznej refleksji nad literaturoznawstwem porównawczym, dochodząc do wniosku, że skupi się ona na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o sens i kształt dalszego istnienia<sup>37</sup>.

W Polsce rozważania nad kryzysem literaturoznawstwa porównawczego stanowią również punkt wyjścia istotnej dla kształtu rodzimej komparatystyki dyskusji w Radziejowicach w 1997 roku, gdzie Teresa Kostkiewiczowa ukazuje praktyczne osiągnięcia dyscypliny w Europie i na świecie jako paradoksalne zaprzeczenie przekonania o jej recesji<sup>38</sup>. Jeszcze dziesięć lat później Michał Kuziak, powracając do refleksji nad rolą i miejscem komparatystyki w polskiej nauce, powtórzy za Amerykanami, opisującymi sytuację literaturoznawstwa porównawczego w kategoriach „instytucjonalnego schyłku”<sup>39</sup>, że znajduje się ona „w stanie trwałego kry-

---

gnoza kolejnych kłopotów niezbyt mocnego organizmu komparatystyki, zapowiadająca jego blisko kres, śmierć, unicestwienie. O nieodległym zgonie będą mówili Frank W. Chandler, Samuel Putnam i Henry Smith w latach 30 [...]”, por. T. Bilczewski, „*Theatrum anatomicum*”: komparatystyka i ciało, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1, Kraków 2010, s. 201.

<sup>35</sup> Por. M. Holquist, *Metropole and Penal Colony: Two Models of Comparison*, [w:] *Remapping the Boundaries*, Bologna 1997, s. 23-38.

<sup>36</sup> Por. T. Siebers, *Sincerely Yours*, [w:] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore-London 1995, s. 196.

<sup>37</sup> Por. tamże, s. 196.

<sup>38</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Orientacje badawcze i kondycja współczesnej komparatystyki. Wprowadzenie do dyskusji*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6-8 lutego 1997*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, s. 11-16.

<sup>39</sup> Por. F. Loriggio, *Pamięć dyscypliny jako historia kulturowa: komparatystyka, globalizacja i kategorie badań literackich* (2004), przeł. A. Sterczyńska, [w:] *Niewspółmierność...*, Kraków 2010, s. 277 i nn.



zysu, który w szczególny sposób nasilił się współcześnie”<sup>40</sup>. W 2010 roku Kostkiewiczowa, powracając do rozważań nad zakresem i celem badań porównawczych, zwróci uwagę na fakt, że komparatystykę opatrzone etykietą dziedziny przechodzącej „trwały kryzys” również dlatego, że „nie dopracowała się ostatecznie własnego przedmiotu i narzędzi”<sup>41</sup>. Nieco łagodniejszą metaforyką posługują się badacze wybierający, jak Adam Kola, zamiast terminu „kryzys” bliskie koncepcjom Guilléna a powracające w badaniach nad postmodernizmem pojęcie „niepewności”, która cechuje komparatystykę w takim stopniu jak humanistykę w ogóle<sup>42</sup>. Z kolei Tomasz Bilczewski postrzega „kryzysowe terytorium” współczesnych badań porównawczych jako „obszar przesilenia, wstrząsów, a nie-raz ekstremalnych połączeń i kombinacji, służących odnowie, oczyszczeniu, skierowanych ku lepszej przyszłości”<sup>43</sup>. Mówiąc o komparatystyce, wprowadza również metaforykę rynku i wymiany ekonomicznej. Stanowi ona nową, choć niekoniecznie przez wszystkich akceptowaną jakość dyskursu metakrytycznego, odzwierciedlającą charakterystyczny dla XXI wieku „biznesowy” kod opisywania świata.

Podobną rolę jak Wellekowska koncepcja „kryzysu komparatystyki” odegrała w refleksji autotematycznej tej dziedziny sformułowana przez Susan Bassnett teoria śmierci literaturoznawstwa porównawczego jako autonomicznej dyscypliny humanistyki<sup>44</sup>. Jako efektowny tytuł wykorzystuje określenie *Death of a Discipline* tłumaczka Derridy, znawczyni feminizmu i teorii postkolonialnej, Gayatri Ch. Spivak<sup>45</sup>, która w 2003 roku proponuje kolejną rewizję pojęcia komparatystyki. Jak zauważa Andrzej Hejmej, „propozycja Spivak” jedynie udaje „krytykę totalną”,

<sup>40</sup> M. Kuziak, *Komparatystyka na rozdrożu?*, „Porównania” 2007 nr 4, s. 11.

<sup>41</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Komparatystyka literacka dzisiaj - preliminaria: co, jak i po co porównujemy*, [w:] *Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2010, s. 153.

<sup>42</sup> Por. A. F. Kola, *Kulturoznawstwo a instytucjonalizacja komparatystyki*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1, Kraków 2010, s. 83-84.

<sup>43</sup> T. Bilczewski, *Wstęp. Ekonomia i polityka komparatystyki*, [w:] *Niewspółmierność...*, Kraków 2010, s. XVII.

<sup>44</sup> Por. S. Bassnett, *Comparative Literature*, London-New York 1993, s. 161.

<sup>45</sup> Zob. G. Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, New York 2003. Dyskusji na temat książki Spivak poświęcony jest cały numer „Comparative Literature”, zob. *Responding to the Death of a Discipline: An ACLA Forum*, „Comparative Literature” 57, n. 3 (Summer 2005), <http://www.jstor.org/stable/i383314> [8/05/2011]. W Polsce na ten temat zob., m. in. T. Bilczewski, „*Death of a Discipline*” - recenzja, „Ruch Literacki” 2006 z. 2, s. 269-271 i O. Płaszczewska, dz.cyt., s. 77-78, 208-209.

będąc „w istocie krytyką umiarkowaną”<sup>46</sup>. „Śmierć dyscypliny” oznacza tutaj po prostu odrzucenie literaturoznawstwa porównawczego opartego na „narodowych literaturach europejskich” i głoszącego wyższość literatury Zachodu nad piśmiennictwem innych narodów (Spivak proponuje, by przedmiotem refleksji porównawczej uczynić literatury Azji, Afryki, Ameryki Łacińskiej, dawnego ZSRR, terytoriów dominacji islamu oraz mniejszości kulturowych<sup>47</sup>) oraz sugestię, by traktować jego interpretację jako źródło wiedzy o wielokulturowym świecie<sup>48</sup>. *New Comparative Literature* ma być, w przeciwieństwie do komparatystyki tradycyjnej, apolityczna<sup>49</sup> (choć też Spivak o relacjach między kolonizatorem i kolonizowanym, jej propozycja rozwijania tzw. *subaltern studies* sprawia wrażenie silnie motywowanej ideologicznie, zwłaszcza gdy uwzględni się wcześniejsze zainteresowania badaczki marksizmem<sup>50</sup>) i skupiać się na poznawaniu Innego i doświadczenia obcości, zapisanego w dziele literackim<sup>51</sup>.

Zamiast zgonu dyscypliny znajdziemy więc u Spivak przemianę komparatystyki zgodnie z tendencjami współczesnej humanistyki, dążącej do przekraczania granic (*crossing boundaries*), przy czym zastąpienie obrazu kryzysu silniej nacechowaną wizją śmierci służy tutaj podkreśleniu bezpowrotności tradycyjnego modelu komparatystyki. Kryzys implikuje bowiem możliwość odrodzenia, śmierć – definitywny koniec. Wobec takiej stylistyki nie zaskakuje zatem metaforyka „życia po śmierci” (*afterlife*), jaka pojawia się, na przykład, w komentarzu do tezy Spivak sporządzonym na użytek ACLA przez Emily Apter<sup>52</sup>. Do podobnej poetyki nawiązuje w odchodzącym od negatywnego obrazu komparatystyki raporcie ACLA Haun Saussy. Jego refleksja nad odradzającą się, dzięki interdyscyplinarności, wartością literaturoznawstwa porównawczego – w której pojawiają się między innymi takie określenia, jak „tryumf komparatystyki” lub „epoka komparatystyki” w odniesieniu do przełomu XX i XXI

<sup>46</sup> Por. A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1, Kraków 2010, s. 70.

<sup>47</sup> Por. G. Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, New York 2003, s. 84-85.

<sup>48</sup> Por. tamże, s. 4-23. Ten fragment zbioru esejów Spivak został przetłumaczony na język polski, zob. G. Ch. Spivak, *Przekraczanie granic*, przeł. E. Kraskowska, [w:] *Niewspółczesność...*, Kraków 2010, s. 161-184.

<sup>49</sup> Por. G. Ch. Spivak, *Death of A Discipline*, New York 2003, s. 71-72

<sup>50</sup> Zob. G. Ch. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* [w:] *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson, L. Grossberg, Urbana, Chicago 1988, s. 271-313.

<sup>51</sup> Por. G. Ch. Spivak, *Death of A Discipline*, New York 2003, s. 73 -74, 102.

<sup>52</sup> Zob. E. Apter, *Afterlife of a Discipline*, „Comparative Literature” 57, n. 3 (Summer 2005), s. 201-206, <http://www.jstor.org/stable/i383314> [8/05/2011].

wieku - nosi tytuł „Wyborny trup” pozszywany ze świeżych koszmarów. O memach, pszczelich rojach i samolubnych genach<sup>53</sup>. Komparatystyka, odnosząca „poniekąd” sukces, okazuje się w wizji Saussy’ego tworem przypominającym Frankensteina, a więc zarówno przerażającym w swojej monstrialności, jak i dowodzącym geniuszu tych, którzy powołali ją do istnienia i utrzymują przy życiu. Wywoławcze określenie komparatystyki jako upiora jest w rozważaniach Saussy’ego logiczną konsekwencją podjęcia dyskusji nad dziedziną, której śmierć została ogłoszona i zaprobowana przez odbiorców.

Nawet dosyć pobieżne spojrzenie na fundamentalne dla komparatystyki wypowiedzi metakrytyczne pozwala zauważyć, że posługiwanie się negatywną metaforą odwołującą się do pola semantycznego kryzysu i agonii, zarówno w sensie politycznym jak i medycznym, przeważa w wypowiedziach badaczy anglosaskich oraz w środowiskach uczonych nawiązujących do wypracowanych w Stanach wzorców, powracając w Europie głównie, choć nie wyłącznie (jak dowodzi przykład Susan Bassnett) na zasadzie przytoczenia albo reperkusji. W dzisiejszej Francji, jak wynika, na przykład, z ogłoszonego w 2007 roku raportu o stanie dyscypliny, uwaga badaczy skupia się przede wszystkim na „dynamicznym życiu rozwijającej się dziedziny”<sup>54</sup>, toteż trudno w ich rozważaniach dopatrzeć się metaforyki kryzysu. W pewnym sensie jako niezamierzoną ilustrację skłonności anglosaskiego literaturoznawstwa porównawczego do samookreślania się za pomocą figur negatywnych potraktować można także - w innym celu przygotowany przez Tomasza Bilczewskiego - wybór amerykańskich wypowiedzi metakrytycznych z ostatnich dwudziestu lat, opublikowany w 2010 roku<sup>55</sup>. Komparatystyka postrzegana jest w większości z nich zgodnie z określonym przez Thomasa Kuhna paradygmatem „niewspółmierności” i stanowiącą jego podstawę tezę o tym, że czynnikiem

<sup>53</sup> Zob. H. Saussy, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares*, [w:] *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2006, s. 3 - 42; tytuł w przekładzie Ewy Rajewskiej [za:] *Niewspółmierność...*, Kraków 2010, s. 185.

<sup>54</sup> „(...) la vie et le dynamisme d’une discipline en évolution (...)”. A. Tomiche, *Avant-propos*, [w:] *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspectives*, red. A. Tomiche, K. Zieger, Valenciennes 2007, s. 14.

<sup>55</sup> *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski (Kraków 2010), obejmuje teksty aktualne, z którymi polski literaturoznawca mógł zetknąć się, sięgając do wypowiedzi oryginalnych - nie są to teksty nieobecne w polskiej refleksji badawczej (wystarczy sięgnąć do takich czasopism, jak „Teksty Drugie” czy kierowane przez Bogusława Bakulę poznańskie „Porównania”, by przekonać się o zainteresowaniu rodzimego odbiorcy tym, co dzieje się

detrminującym kształtowanie się teorii naukowych jest kryzys<sup>5 6</sup>. Sięgając do zawartych w tej antologii przekonujących opisów komparatystyki jako „dyscypliny poza dyscypliną” (*indiscipline*, David Ferris), przechodzącej z ekstazy w agonię (Ulrich Weisstein) dziedziny „programowo opozycyjnej” (Linda Hutcheon), warto uświadomić sobie, że ukazują one sytuację i sposób postrzegania literaturoznawstwa porównawczego w Stanach Zjednoczonych i niekoniecznie muszą być traktowane jako model obowiązujący w europejskiej myśli metakrytycznej. Na problem bezwarunkowego zapatrzenia wielu środowisk europejskich w amerykański model komparatystyki zwraca od dawna uwagę włoski literaturoznawca, Ar-

---

w komparatystyce zagranicznej). W Antologii uwzględnione zostały trzy głosy badaczy nieamerykańskich - Susan Bassnett i Petera de Bolla oraz George'a Steinera, autora jednej z trafniejszych i najwięźlejszych definicji komparatystyki, jakie pojawiły się w ostatnich dwudziestu latach - szczęśliwie przeniesionej na grunt polski w „Porównaniach” a w *Niewspółmierności* przedstawionej w rozdziale poświęconym translacji. Historycznie udokumentowana, przejrzysta i precyzyjna definicja Steinera, który swoją koncepcję opiera na długoletnich doświadczeniach praktyki komparatystycznej, wydaje się wręcz podważać późniejsze tezy Rorty'ego na temat jałowości, niecelowości i niemożliwości określenia „istoty” komparatystyki (s. XIII). Zaslugą redaktora tomu jest dokonanie wyboru tych tekstów, a przede wszystkim ich uporządkowanie. Wypowiedzi badaczy zostały zgrupowane w siedmiu obszarach tematycznych. Z jednej strony pojawiają się tu elementy definicji dyscypliny i zagadnienia dotyczące życia instytucji (r. II) - z drugiej - problemy szczegółowe (komparatystyka w badaniach genderowych (r. V), w polityce (r. VI), translacja (r. VII). Bez dobrej orientacji w sytuacji amerykańskiej komparatystyki przełomu XX i XXI wieku taka kategoryzacja byłaby niemożliwa - dzięki niej czytelnik Antologii poznaje nie tylko poszczególne wypowiedzi teoretyczne, ale również główne pola zainteresowań literaturoznawstwa porównawczego w Stanach Zjednoczonych w fazie „ekspansji wielokulturowości”, zainteresowania przekładem i borykania się z „problemami globalizacji” (s. LVII). Prezentacja tych tekstów w przemyślanym wyborze i po polsku ma także dodatkową zaletę, jaką jest umożliwienie odbiorcy „bezpiecznego” pod względem lingwistycznym dostępu do tekstu, którego lektura w oryginale może sprowadzić na manowce mniej przygotowanego czytelnika, jako że postmodernistyczny język teorii literatury nie jest językiem łatwym, posługuje się dość hermetyczną leksyką, ma skłonność do specyficznej metaforyki. Tym bardziej chwalić należy wysiłek tłumaczy, starających się o „wierne i piękne” przedstawienie poszczególnych wypowiedzi zgodnie z konwencjami polskiego dyskursu teoretycznego. Antologia staje się także punktem wyjścia przeprowadzonej 14 stycznia 2011 roku w Krakowie dyskusji na temat komparatystyki, zob. Rozmowa *O problemach współczesnej komparatystyki*, z udziałem M. Korytowskiej, O. Płaszczewskiej, M. Skwary, B. Bakuły, T. Bilczewskiego, A. Borowskiego, A. Hejmeja i T. Sławka, „Wielogłos” 1-2 (7-8) 2010, s. 7-38.

<sup>5 6</sup> Por. L. Waters, *Epoka niewspółmierności* (2001), przeł. T. Bilczewski, [w:] *Niewspółmierność...*, Kraków 2010, s. 66-68.

mando Gnisci, podkreślając, że wyrasta on z dawnej tradycji badań porównawczych w połączeniu z osiągnięciami postmodernistycznej myśli humanistycznej w Europie, a więc nie stanowi oryginalnego rozwiązania badawczego<sup>57</sup>.

Pojawiająca się w dyskursie metakrytycznym metaforyka negatywna stanowi jeden z paradoksów współczesnych badań porównawczych, które należą do trwalszych i prężniej ewoluujących nurtów literaturoznawstwa XX i XXI wieku. Jak się wydaje, zarówno w amerykańskim jak i w europejskim epatowaniu stanem kryzysu czy doświadczeniem „sytuacji granicznej” przez komparatystów mieści się trochę kokieterii (mówimy o kryzysie, bo przecież wszyscy wiedzą, że jest inaczej, że dyscyplina doskonale się rozwija, a trudności dotyczą ją w takim stopniu, w jakim dotknięta jest nimi współczesna humanistyka, wchodząca, według określenia Haliny Janaszek - Ivaničkovéj, w wirówkę globalizacji<sup>58</sup>), a także trochę myślenia magicznego (deklaracja kryzysu gwarantuje, że w rzeczywistości się on nie zdarzy). Użycie pojęcia „kryzys” w refleksji autotematycznej dowodzi samoświadomości uprawiających komparatystykę badaczy<sup>59</sup> a także ich przekonania o konieczności doskonalenia dyscypliny. Niebezpośrednio świadczy też o traktowaniu tej nauki - zgodnie z tra-

<sup>57</sup> „(...) la cultura umanistica nordamericana, dimenandosi tra l'antica eredità e la più recente influenza del sapere europeo (il decostruzionismo e il postmodernismo francesi o i „cultural studies” e le “postcolonial theories” inglesi e dell'ex impero britannico) da una parte, e l'eterna questione del multiculturalismo, dall'altra, obbliga il mondo intero - o per lo meno, quello „che si fa obbligare” - a discutere questi stessi problemi e secondo le vedute di New York e di Toronto. A. Gnisci, *Mondialità e decolonizzazione* (1997), [w:] A. Gnisci, F. Sinopoli, *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma 2004, s. 217. [Północnoamerykańska kultura humanistyczna, wijąc się między dawnym dziedzictwem a najnowszym wpływem nauki europejskiej (francuskiego dekonstrukcjonizmu i postmodernizmu albo angielskich i pochodzących z dawnego imperium brytyjskiego *cultural studies* i *postcolonial theories*) z jednej strony, a odwieczną kwestią wielokulturowości z drugiej, zmusza cały świat - a przynajmniej tych, którzy się „dają zmusić - do refleksji nad tymi samymi problemami i zgodnie z optyką Nowego Jorku i Toronto”, przeł. O. P.]

<sup>58</sup> Osobnym wątkiem rozważań na temat języka komparatystyki mogłoby stać się zagadnienie nacechowanego pozytywnie dyskursu metakrytyki i stopnia jego ironizacji, obejmujące, na przykład analizę takiej wypowiedzi: „Komparatystyka literacka po przewycięzeniu autarkii europocentrycznej i wejściu na międzynarodową scenę porównawczą literatur Afryki i Azji, zyskała charakter planetarny, interkontynentalny i interdyskursowy”. Por. H. Janaszek-Ivaničková, *Absoluty komparatystyczne a wolna wola*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1, Kraków 2010, s. 206.

<sup>59</sup> Terminy „kryzys” i „krytyka” mają ten sam źródłosłów, na co zwraca uwagę przy innej okazji Wiesław Juszcak: *Κρίσις* w sensie pierwszym (historycznie, bo nie obecnie) to „sąd” albo, ściślej, „rezultat osądzenia”, coś jak gdyby wyrok lub wer-

dycją, w myśl której metodologia porównawcza wywodzi się z XIX-wiecznej koncepcji nauk przyrodniczych – jako żywego organizmu<sup>60</sup>, w naturalny sposób przechodzącego fazy rozkwitu lub regresji. Szaflowanie metaforyką negatywną może też wynikać „z nakazów mody, obowiązującej ideologii”, które – na co zwraca uwagę Maria Korytowska – są znaczącymi czynnikami warunkującymi wybory badawcze krytyka<sup>61</sup>. Posłużenie się obrazem śmierci, agonii a nawet skandalu czy „zgorzenia” – jak dzieje się to w przypadku poświęconych problematyce przekładu rozważań Laurence’a Venutiego<sup>62</sup> – w dyskursie metakrytycznym jest skutkiem zbliżonych przesłanek i ma podobne znaczenie. Jak się okazuje, w większości analizowanych przypadków zastosowanie „figur negatywnych” pełni funkcję retoryczną – obrazy komparatystyki w agonii, śmierci dyscypliny czy literaturoznawstwa porównawczego jako upiора odgrywają rolę efektownego hasła wywoławczego. Pojawiają się często w tytułach, przykuwają uwagę odbiorcy, podkreślają wagę dyskutowanego problemu. Są też sygnałem heterogeniczności dyscypliny, która – ze względu na swoją polimetodyczność i rozległość obszarów badawczych – wymyka się tradycyjnym strategiom definiowania. W takim kontekście metafora staje się, jak za Ianem G. Barbourem sugeruje Joanna Ślósarska, istotnym „narzędziem heurystycznym, pomocnym przy rozwiązywaniu problemów naukowych i przybliżaniu znaczeń nowych danych obserwacyjnych oraz [...] teoretycznych”<sup>63</sup>. Jej zasadą w omawianych przypadkach nie jest porównanie, a interakcja, w której wywołane przez kompozycje obrazowo-pojęciowe skojarzenia pozwalają na stworzenie – dzięki negacji – paradoksalnie pozytywnej wizji omawianego zjawiska, a w dalszej kolejności – prowadzą do modyfikacji sposobu postrzegania świata<sup>64</sup>. W nielicznych sytuacjach wywoławcza przenośnia zyskuje osobne

---

dykt, por. W. Juszcak, *Sztuka a „kryzys”* [w:] tegoż, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 119.

<sup>60</sup> Na temat metaforyki cielesności w komparatystyce zob., m. in. T. Bilczewski, *„Theatrum anatomicum”: komparatystyka i ciało*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1, Kraków 2010, s. 190–205.

<sup>61</sup> Por. M. Cieśla – Korytowska, *Autor, autor!* Kraków 2010, s. 10, 225–226.

<sup>62</sup> Zob. L. Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London – New York 1992. Na ten temat zob., m.in. B. Osimo, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall’antichità ai contemporanei*, Milano 2002, s. 246–247.

<sup>63</sup> J. Ślósarska, *Pogranicze metodologiczne – koncepcja słów-reflektorów w naukach przyrodniczych i humanistycznych*, [w:] *Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, Bydgoszcz 2010, s. 135 – 136.

<sup>64</sup> Por. tamże, s. 135.

---

wyjaśnienie. Tekst właściwy - w przeciwieństwie do tytułu - podporządkowany jest bowiem regułom dyskursu naukowego lub perswazyjnego.

**ABSTRACT**

**Comparative Literature: Metacriticism and its Paradoxes**

The essay concentrates on the problem of the self-critical discourse of the discipline. First of all, the word *crisis*, introduced by R. Wellek in 1958 to describe the situation of comparative literature in the USA, is redefined to explain the immediate success of this term all over the world. Moreover, the research embraces other situations in which comparative literature is defined through negative metaphors. Their presence is discussed as a paradox of the successful discipline which has reigned in humanistic research for more than two centuries. As it results from the research, the purpose of negative figures in self-critical discourse of comparative literature is chiefly rhetorical, but they express the necessity of development and progress, accordingly to the antique concept of crisis meaning 'capacity of judgement', criticism.





DANUTA ULICKA

Warszawa

## ŻURNAL I PROTOKÓŁ DWA STYLE KRYTYCZNE ROSYJSKICH FORMALISTÓW

### 1. Dwa bieguny

Protokół i żurnal (by tak oddać rosyjski *żurnat*, „periodyk” bowiem w rozpatrywanym dalej kontekście brzmiałby nazbyt dostojnie, a „gazeta” - lekceważąco; polski „żurnal” nadto kojarzy się z modą, co akurat w tymże kontekście nie bez znaczenia) to w nowoczesnym literaturoznawstwie dwie formy utrwalania i archiwizacji wiedzy, obsługujące dwa jej różne obiegi, związane z dwoma diametralnie odmiennymi modelami nauki: nauki akademickiej i nauki rynkowej). Modele te różnią się funkcjami przypisywanymi wypowiedzi naukowej, jej przewidywanym zasięgiem i mocą oddziaływania oraz stosunkiem do trwałości osiąganego efektu. Można je rozgraniczyć także ze względu na postawę autora: w przypadku nauki akademickiej poważnego uczonego nastawionego czysto poznawczo do rezultatów skrupulatnie prowadzonych badań, poprawnie logicznie systematyzowanych i uogólnianych w mocne teorie (pisał Siergiej Trubieckoj do Romana Jakobsona, że potrzeba mu jeszcze kilku faktów do magicznej liczby stu potwierdzeń, zanim sformułuje niepodważalne prawo fonologiczne<sup>1</sup>). W przypadku nauki żurnalowej był to autor zdystansowany do akademickich rytuałów, nastawiony do nich albo sceptycznie, albo - częściej - serio-komicznie, który swoje naukowe rozpoznania prezentował w masce błazna, kabaretowego skandalisty lub cyrkowego trickstera, zgodnie z oświeceniową zasadą raczej bawiąc się

---

<sup>1</sup> Por. *Wokrug „Nowiejszej ruszskoj poezji”. Po matieriatam pieriepiski R. O. Jakobsona i N. S. Trubieckogo, wstupitielnaja stat’ja, podgotowka tieksta i komentarij M. I. Szapira*, [w:] *Mir Wielimira Chlebnikowa. Stat’i, issledowanija 1911-1998*, Moskwa 2000, s. 102.

(i bawiąc innych) doraźnymi, błyskotliwie obwieszczanymi konceptami, niż pouczając. Najsilniejszą różnicę między obu modelami wyznacza wszakże postawa aksjologiczna: w przypadku akademików zorientowanych na wartości czysto poznawcze – klerkowska, w przypadku żurnalistów, którzy odpowiadając na zapotrzebowania rynku świadomie i z powodzeniem stosowali rynkowe strategie, nastawieni na wartości ideologiczne – zdecydowanie zaangażowana.

Oba modele, których trwałość przerosła epokę nowoczesnego literaturoznawstwa, wyłoniły się już w momencie jego narodzin, czyli, jak się umownie przyjmuje, w r. 1914, kiedy ukazała się broszura Wiktora Szklowskiego *Wskrzeszenie słowa*, bądź w r. 1915, kiedy zawiązało się Moskiewskie Kolo Lingwistyczne. Już wtedy musiały być wyjątkowo wyraźne, skoro rozpoznał je bezbłędnie Boris Ejchenbaum. Podsumowując osiągnięcia walecznej fazy formalizmu, Ejchenbaum wyróżniał dwa odmienne tryby uprawiania poetyki: „W okresie pierwszych wystąpień formalistów (...) autorytet i wpływy stopniowo przechodziły od nauki akademickiej ku nauce, by tak rzec, miesięcznikowej”<sup>2</sup>. Rozpoznanie to potwierdził w wiele lat później Aleksandr Reformatski, początkowo ściśle związany z OPOJAZ-em, od którego potem odstąpił, zde gustowany właśnie wypracowanym w petersbursko-piotrogrodzkim Towarzystwie „miesięcznikowym” modelu badań naukowych<sup>3</sup>. Jak świadczy opinia kontynuatora tradycji moskiewskiej, Michaiła Gasparowa, rozróżnienie to funkcjonuje do dzisiaj<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> B. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej* [1926], przeł. R. Zimand, [w:] jego, *Szkice o prozie i poezji*, wybór i przekład L. Pszczołowska i R. Zimand, Warszawa 1978, s. 277.

<sup>3</sup> W rozmowie z W. Duwakinem Reformatski przeciwstawiał „głęboką naukę” uprawianą w Moskiewskim Kole Lingwistycznym – „grze w naukę” petersburżan z OPOJAZ-u; por. E. A. Iwanowa, *Russkij konstruktivism i tvorczeskoje nasledije O. M. Briki*, [w:] *Poetika i fonostilistika. Brikijskij sbornik*. Wypusk 1, otwiestwiennyj riedakor G. W. Wiekszyn, Moskwa 2010, s. 533.

<sup>4</sup> „OPOJAZ-owcy epatowali rewolucyjnością: badając klasykę korzystali z doświadczenia futurystycznej współczesności. Moskwanie epatowali tradycjonalizmem: badając współczesność, korzystali z doświadczenia folklorystyki i mediewistyki. (...) OPOJAZ-OWSCY formalisci energicznie włączali się w życie, GACHN-owcy odgradzali się od niego na swojej Prieczistience [nazwa ulicy w Moskwie – D. U.]. Oficjalną naukę uprawiali i jedni, i drudzy: leningradczycy w swoim literaturoznawczym inżynierskim żargonie, moskwianie – w swojej greyzowanej retorycznej terminologii”, M. Gasparow, *Wzgljad iz ugła*, [w:] *Moskowsko-tartuskaja siemioticzeskaja szkota. Istorija. Wspominanija. Razmyszlenija*, sostawlenie i riedakcija S. Ju. Necludowa, Moskwa 1998, s. 114.

Idąc tropem Ejchenbauma i wtórujących mu badaczy, ale dostrzegając i to, czego autor *Teorii metody formalnej* z wewnętrznej perspektywy, dodatkowo ograniczonej stanem zagrożenia, w jakim pisał, nie mógł dostrzec, a być może także dostrzec nie chciał, rozczarowany już od około 1922 roku i do jednej, i do drugiej strategii, dopowiem: badacze z obu rosyjskich szkół, którzy wypracowali dwa odmienne i dwa wciąż aktualne modele nowoczesnego literaturoznawstwa, zajmowali na równi postawę silnego krytycyzmu. O ile jednak w Kole Moskiewskim, i to w obu jego tzw. „skrzydłach” („lewym”, wspierającym się przede wszystkim na językoznawstwie strukturalnym, w tym zwłaszcza na fonologii, skupionym wokół Romana Jakobsona, i w skrzydle „prawym”, zorientowanym filozoficznie, skupionym wokół Gustawa Szpeta) – był to krytycyzm epistemologiczno-metodologiczny, zgodny z nadrzędną zasadą *dubito ergo sum* obowiązującą w tradycji poznawczego racjonalizmu, o tyle w OPOJAZ-ie krytyczna refleksja epistemologiczno-metodologiczna łączyła się bezpośrednio ze społeczno-ideologiczną, która w początkowym okresie nawet dominowała.

W Kole Moskiewskim silny krytycyzm epistemologiczno-metodologiczny był zasadą pierwszą, fundamentalną. Badacze z Koła, drażąc warunki poznawczej dostępności konstruowanego, niegotowego, wyodrębnianego dopiero przedmiotu pracowali na relacjach, z policyjną bezwzględnością tropiąc przyjmowane lub możliwe do przyjęcia stanowiska, rozpatrując faktyczne i możliwe usytuowania podmiotu wobec przedmiotu, intencjonalnie rekreowanego przez świadomość, ale istniejącego niezależnie od niej. W odróżnieniu od krytycyzmu pozytywistycznych historyków literatury i języka w stosunku do historii filozofii literackiej i filozofii języka romantyków, w odróżnieniu od krytycyzmu antypozytywistycznej humanistyki w stosunku do iluzji pozytywistów myśl moskwian cechowała rozbudowana samoświadomość i radykalny antydogmatyzm. Dlatego, w przeciwieństwie do OPOJAZ-owców, niełatwo ulegali czarowi nowości. Stale gotowi podważać nie tylko przeszłe, ale i najnowsze koncepcje, w tym także swoje własne, rozwijali je w modalności pytań podszeptanych przez Sokratesowego dajmoniona, który każe kwestionować każdy pewnik. Akceptowali zaś określone rozstrzygnięcia pod warunkiem określenia ich warunków wstępnych i brzegowych, a przede wszystkim warunków tych uzasadnieniu, czyli umocowania i zalegalizowania punktu widzenia, z którego są przyjmowane. Właśnie umotywowanie stanowiska poznawczego było sprawą kluczową przy konceptualizacji obiektu badawczej aktywności. Jak dramatycznie wyznawał Ferdinand de Saussure,

Na początku jest zawsze uogólnienie i nie ma nic poza nim, a ponieważ uogólnienie zakłada punkt widzenia, który służy jako kryterium, pierwsze i najbardziej nieredukowalne byty językowe, jakimi może się zajmować językoznawca, są już produktem ukrytej operacji myślowej. Wynika stąd natychmiast, że całe językoznawstwo musi wrócić nie [...], lecz materialnie do dyskusji o uprawnionych punktach widzenia, bez czego jego przedmiot nie istnieje<sup>5</sup>.

Podobne zasady praktyki poznawczej formułowali w pracach teoretyczno-metodologicznych także badacze z OPOJAZ-u, podobnie jak bliscy im artyści (Kazimierz Malewicz, Siergiej Eisenstein, Wsiewołod Meyerhold) i uczeni innych specjalności (Lew Wygotski, Aleksandr Uchtomski, Władimir Wiernadski). Ale krytycznie śledząc własne działania naukowe i artystyczne i krytycznie je komentując, kierowali uwagę nie tylko na śledzony tekst, lecz przede wszystkim na jego kontekst. To pozatekstowy układ odniesienia był dla nich decydujący. Układ ten wyznaczał już nie tyle warunki, ile przede wszystkim cele poznania, decydując o formach jego przekazu, zapewniających spełnienie uznanej za nadrzędną jego funkcji performatywnej. Nauka w tej odmianie odpowiadała na zapotrzebowania rynku – społeczności odbiorców. Nie był to rynek rzeczywisty; OPOJAZ-owcy projektowali go zgodnie z wyznawanymi ideologicznymi przekonaniem; pisali dla czytelnika wymagowanego, którego projekcja wymagała od nich krytyki czytelnika rzeczywistego. Niemniej badacz-wiedzy twórca, silnie zaangażowany w pożądane społeczne i polityczne przemiany, przerażał się w wiedzy wytwórcę.

Nie sposób ostro rozgraniczyć obu ówczesnych typów silnego naukowego krytycyzmu ani przydzielić ich poszczególnym badaczom. Arbitralnie, gwoli typologii, można jednak uznać, że w teorii literatury oba narodziły się równocześnie i że dwa rosyjskie formalizmy, ten z Moskiewskiego Koła Lingwistycznego (który najdobitniej doszedł do głosu we wczesnych pracach Trubieckiego i Jakobsona) i ten z OPOJAZ-u (który najlepiej uwidaczniają prace Szkłowskiego sprzed 1923 roku i nieliczne, ale nader znamienne artykuły Osipa Brika<sup>6</sup>), reprezentują je szczególnie wyraźnie. Nie jest bowiem prawdą, że rosyjski formalizm jednoznacznie opowiadał się za autonomią literatury i nauki o niej.

<sup>5</sup> F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, opracowanie tekstu S. Bouquet i R. Engler przy współpracy A. Weil, przekł. wstęp i red. naukowa M. Danielewiczowa, Warszawa 2004, s. 40 [nawias kwadratowy i kursywa od wydawcy - D.U.].

<sup>6</sup> Majakowski miał nawet nazwać Brika „twórcą teorii zamówienia społecznego”; por. R. Jakobson, *Poslestowije <K piereizdaniju dwuch statiej O. M. Brika o poetičeskom jazykie>* [1964], [w:] *Poetika i fonostilistika*, dz. cyt., s. 563.

## 2. Akademska krytyka protokolarna

Moskiewskie Koło Lingwistyczne powstało i działało w atmosferze wysokiej nauki akademickiej. Przesądziła o tym już jego geneza. Afiliowane w r. 1915 przy Moskiewskiej Komisji Dialektologicznej carskiej Akademii Nauk, działało za formalną zgodą i pod kuratelą czcigodnych profesorów (najpierw Aleksieja Szachmatowa, a po jego śmierci Dmitrija Uszakowa). Naśladowało ich tryb pracy: odbywało systematycznie posiedzenia, na których członkowie wygłaszali referaty i toczyli nad nimi dyskusje przestrzegając akademickiego *savoir-vivre'u*, prezentowali i omawiali najnowsze publikacje naukowe, projektowali przyszłe badania. Z tych posiedzeń, których w latach 1918-1923 odbyło się aż 130, spisywano i archiwizowano porządne akademickie protokoły. Zawierały datę spotkania, listę uczestników, temat i tezy referatu, streszczenie głosów kolejnych polemistów, podpis protokolanta. Pisali też oficjalne roczne podsumowania i sprawozdania finansowe. Niezależnie od tego, że Koło, nim doczekało się własnego lokum, zbierało się prywatnie, w domu przy ulicy – jak na ironię – Łubianka 3, dosłownie naprzeciw upiornego gmaszyska, w mieszkaniu nr 10 zajmowanym przez Jakobsona<sup>7</sup>, praca przebiegała wedle norm przyjętych w normalnej nauce instytucjonalnej. Także tematy podejmowane w dyskusjach mieściły się w uniwersyteckich standardach. Dla przykładu: 19 czerwca 1919 r. Boris Jarcho przedstawiał „Tetrametry trocheiczne w wierszach karolińskich”, a 25 czerwca roku następnego Maksim Kenigsberg relacjonował swoje „Uwagi o kompozycji *Księżniczki Brambilli Hoffmanna*”<sup>8</sup>. Jakkolwiek krytycznej rewizji poddawane były zastane sposoby ujmowania tych problemów – w ten sposób rodziła się nowa nauka o wierszu, a dialektologia stopniowo przekształcała w socjolingwistykę – niemniej nad krytyczną refleksją metodologiczną unosił się duch dziewiętnastowiecznej filologii. Jej surowe reguły były respektowane nade wszystko.

Rygorów nauki akademickiej nie naruszyła nawet współpraca z poetami-futurystami. W posiedzeniach Koła, poza Władimirem Majakowskim (mieszkającym zresztą dwa piętra nad Jakobsonem, w którego domu odbywały się posiedzenia), uczestniczyli sporadycznie Nikołaj Asiejew, Siergiej Bobrow, Osip Mandelsztam i Boris Pasternak. Wbrew utrwalonej opinii, współpraca nie była intensywna. Poetów tolerowano jako słuchaczy, ale już ich postulaty, by urządzić specjalne posiedzenia

<sup>7</sup> Później w tymże mieszkaniu Koła zostały oficjalnie przydzielone dwa pokoje. Dziś w gmachu mieści się Muzeum Majakowskiego.

<sup>8</sup> Podaję za M. Szapir, *M. M. Kenigsberg i jego filomenologija sticha*, „Russian Linguistic” vol. 18, 1994, s. 73-74.

o nowym wierszu, skończyły się na uprzejmej aprobacie. Tak naprawdę członków Koła Moskiewskiego interesował nie Majakowski i nie Kruczonych. Zaumnaja gniga tego ostatniego, napisana wspólnie z Jakobsonem, to odosobniony epizod, a udział w niej Jakobsona był minimalny. Interesował ich raczej Chlebnikow, którego słowotwórstwo było bliższe ich dialektologicznym i etymologicznym fascynacjom, niż innowacje składniowe i rytmiczne Majakowskiego. Te odnotowywał jedynie Osip Brik, Brik jednak reprezentował „Moskiewski OPOJAZZ”<sup>9</sup>, silnie związany z ideologią naukową petersburżan niż z profesjonalną nauką uprawianą przez moskwian. Uczni z Koła (jak Grigorij Winokur), nie inaczej niż poeci ściślej z nim związani (jak Pasternak i Kruczonych), gdy tylko dostrzegali zadzierzgające się silniejsze więzi nauki ze światem polityki i ideologii, opuszczali zagrożone fora. Kruczonych, który jeszcze w 1917 r. szerzył ideologię futurystów w Gruzji, już w 1922 nabrał dystansu do futurystycznych dokonań, przerażony ich zaskakującą i niezamierzoną zbieżnością z ideologią leninowską, zerwał z LEF-em, a do Nowego LEF-u w ogóle nie przystąpił, coraz bardziej krytyczny do jego nowych redaktorów, i stopniowo wycofał się z naukowo-artystycznej sceny publicznej. W r. 1923 odciął się także od „LEFu” Winokur, nie akceptując zdrady awangardowej sztuki czysto eksperymentalnej i „naukowej” poetyki, i krytykując coraz wyraźniejszą ewolucję periodyku w stronę teorii usługowej, której przypieczętowaniem był dla niego „Nowy LEF”. W roku 1924 zrezygnował nawet z udziału w przygotowywanej wraz z Asiejewem edycji utworów zebranych Chlebnikowa, oceniając program produktywizmu jako zestaw „partyjniackich haseł lewej estetyki teoretycznej i praktycznej”<sup>10</sup>. Nieliczne próby wyjścia poza ścisły krąg nauki akademickiej i zespolenia nauki z polityką w przypadku członków Koła kończyły się zwykle szybko i nie pozostawiały wyraźnych śladów na ich naukowej działalności. Epizodyczny akces Jakobsona do ruchu euroazjańskiego (skrajnie nacjonalistycznego i fundamentalistycznie prawosławnego, a politycznie ostatecznie powiązanego z władzą bolszewicką, która dostrzegła w jego ideologii potencjalne wsparcie imperialistycznego „parcia na wschód” azjatycki, nadto zaś dzięki pozornej akceptacji mogła kontrolować rosyjską emigrację intelektualną w Bułgarii i we Francji) – akces ten inspirowały chyba raczej wybitne osiągnięcia naukowe Trubieckiego

<sup>9</sup> Oksymoroniczne określenie E. A. Iwanowej z artykułu *Russkij konstruktivism i tworczeskoje nasledije O. M. Briki*, dz. cyt., s. 531.

<sup>10</sup> G. O. Winokur, *Iz wospominanij mojej motodosti* [1930], cyt. za: M. Szapir, *Kommientarij do: G. O. Winokur, Fitologičeskie issledowanija: lingwistika i poetika*, priloženija, bibliografija, ukazatel M. J. Szapir, Moskwa 1990, s. 305.

niż jego książka *Europa i ludzkość* z 1920 roku, uznana przez euroazjan za tekst założycielski<sup>11</sup>.

Obrona myślowej niezawisłości i akademicka obojętność na otaczającą sytuację, której przyświecała *epochè* Husserla, filozoficznego autorytetu i w lewym, i w prawym skrzydle Koła Moskiewskiego, wywołała swoistą intelektualną zaćmę, która przysłoniła więź podejmowanych problemów naukowych ze społecznymi. Znać to zwłaszcza w dyskusjach o języku wojny i rewolucji. Materiał do takich studiów integrujących lingwistykę z socjologią leżał jak na dłoni, w zasięgu wzroku i słuchu, życie publiczne ożywiło się bowiem niebywale, przenosząc na miejskie place i ulice. Tymczasem moskwianie, acz zajmowali się tym językiem nader intensywnie, podobnie jak inni akademicy nie byli zdolni dostrzec dokonujących się na ich oczach groźnych przemian.

Po raz pierwszy problem języka rewolucji został postawiony na posiedzeniu Moskiewskiego Koła Lingwistycznego z 2 maja 1919 r.<sup>12</sup> W tym samym roku ukazała się rozprawa Aleksieja Barannikowa o wpływie wojny i rewolucji na rozwój języka rosyjskiego w ostatnich latach<sup>13</sup>. We wczesnych latach 20. doszły do niej jeszcze studia Arkadija Gornfielda (1922), Siergiej Karcewskiego (1921, 1922) i Grigorija Winokura (1923)<sup>14</sup>. Wzorowały się na obserwacjach badaczy języka Rewolucji Francuskiej, tych zwłaszcza, którzy przenosili je (jak André Mazon) na obszar rewo-

<sup>11</sup> N. Trubieckoj, *Jewropa i czetowieczestwo*, Sofia 1920.

<sup>12</sup> Z referatem *O sokraszczienijach w zawodskoj tierminologii* wystąpił artysta i inżynier, S. B. Gurwic-Gurski. Protokół z odbytej nad nim dyskusji w Kole znajduje się w archiwum W. I. Niejsztadta, CGALJ, fond 1525, op. 1, jed. chr. 418.

<sup>13</sup> A. Barannikow, *Iz nabliudienij nad razwitiem russkogo jazyka. Wlijanije wojny i riewoulucyi na razwitię russkogo jazyka w poslednije gody*, „Uczonyje zapiski Samarskogo Uniwierstietu” 1919. Praca musiała być istotna, skoro wymienili ją jako jedną z trzech najważniejszych R. Jakobson i P. Bogatyriew w przeglądowym artykule *Stowianskaja jitologija za wriemia wojny i riewolucyi*, Berlin 1923, zaś A. Seliszczew opatrzył rozbudowaną polemiką (opublikowaną w kazańskim periodyku „Fitologiczeskoje obozrienije”, nr 1, 1921).

<sup>14</sup> A. G. Gornfield, *Nowyje stowieczka i staryje stowa*, Piotrograd 1922.; S. Karcewskij, *Russkij jazyk i riewolucyjja*, „Obszczeje dieło” 8 fiewralia 1921, Paryż; jego, *Jazyk, wojna i riewolucyjja*, „Sowriemiennyje zapiski” 1922, Paryż (wyd. jako osobna broszura poprawiona i uzupełniona: Berlin 1922; przedruk [w:] jego, *Iz lingwistycznego nasledija*, sostawlenije, wstupitielnaja stat’ja i kommentarii I. I. Fużeron, Moskwa 2000); G. O. Winokur, *Odin iz woprosow jazykowej politiki. (O riewolucyjnoj frazieologii)*, „LEF” nr 2, 1923, s. 104-118; jego, *Jazyk „NEPA”*, cz. 1: „Nakanunie” nr 27, 1923; cz. 2: „Pieczat’ i riewolucyjja” nr 353, 1923 (przedruk [w:] G. O. Winokur, *Kultura jazyka*, wstęp L. P. Krysin, wyd. 3 uzupełnione na podstawie wydania 2. z 1929 r., Moskwa 2006).

lucji rosyjskiej<sup>15</sup>. Studia te gromadziły wstępne obserwacje, podejmowały próby ich typologicznego uporządkowania, niekiedy zdiagnozowania przyczyn i konsekwencji, najrzadziej – problematykę socjolingwistyczną. Ta sprawa prowadziła się w zasadzie do kwestii aberracji językowych i ich wpływu na system języka. Jeśli rozprawa była pisana z pozycji akademickiej elity (jak praca Karcewskiego, powstała nadto z emigracyjnego dystansu), to jej autor, wykazując niewiarę w trwałość zmiany politycznej, za tymczasowe uznawał również procesy zachodzące w języku. Akademicy uczeni we właściwym sobie neutralnym stylu metodologii pozytywistycznej zastanawiali się nad nowym słownictwem (typu „dekret”, „komisarz”, „agitator”), neologizmami, słowami o zmienionym znaczeniu („czystka”), produktywnością niektórych sufiksów pozwalających budować od imion własnych rzeczowniki pospolite („kołakowszczyzna”) lub nazwy miejscowe („Troick”, w który zmieniała się Gaczcyna cara Pawła), nad wysoką frekwencją leksyki naukowej, filozoficznej i ekonomicznej – z jednej strony, z drugiej zaś – argotyzmów i żargonu przestępczego, czyli błatu<sup>16</sup>. Obojętnie i czysto poznawczo akademicy traktowali nawet sławetne skrótowce. Lingwistyczne procesy ich powstawania i budowy przyciągały uwagę bardziej niż powszechne funkcjonowanie. Karcewski (podobno przecież emisariusz partii eserowskiej) zadowalał się naiwnym objaśnieniem ich popularności przyspieszonym tempem życia. Nie niepokoiła dostrzegana reifikacja nazw osobowych. Nie zastanawiały zmiany składniowe (uproszczenia, dominacja zdań pojedynczych), a w powtórzeniach, mnożonych pytaniach i eksklamacjach widziano li tylko figury znane z tradycyjnej retoryki. Nie oburzała również nowa ortografia. Rozważane były wąskospecjalistyczne zagadnienia szczegółowe. W metodologicznie nieskazitelnym obserwacjach języka tradycyjnej społeczności Syberii, języka czerwonarmistów z garnizonu moskiewskiego, języka gazety wiejskiej i miejskiej, języka miasta, języka Niemców z Powoźża<sup>17</sup> –

<sup>15</sup> A. Mazon, *Lexique de la guerre et de la révolution en Russie*, Paris 1920. Inspiracji dostarczała także przełożona w r. 1920 na rosyjski rozprawa H. Cunowa *Die revolutionäre Zeitungs-literatur Frankreichs während der Jahre 1789-94*, Berlin 1903.

<sup>16</sup> Por. np. P. J. Czornych i W. G. Winogradow, *Russkije gowory centralnoj czasti Putungskogo ujezda Irkutskoj gubernii*, Irkutsk 1922. Jest zaskakujące, że o ile przyrastające słownictwo naukowe próbowano wyjaśniać, o tyle nie pytano o przyczyny nasilającego się w języku potocznym zasobu leksyki przestępczej, jak gdyby nie zauważając, że jest ona dowodem rosnącego udziału jej użytkowników w życiu publicznym.

<sup>17</sup> Por. G. S. Winogradow, P. J. Czornych, *O sobiranii materiała dlia słowaria russkogo starożytnogo nasilenija Sibirii. Opyt programmy*, Irkutsk 1924; I. N.



uczni lingwiści popisywali się znajomością stosownej obcojęzycznej literatury przedmiotu i terminologii, wyrafinowanymi typologiami, diagramami i wykresami. Poza nawias wyrzucali tylko pytanie, co te języki mówią o procesach społecznych w otaczającej rzeczywistości. Jest również znamienne, że analizy języka wojny i rewolucji obejmowały jedynie języki „legalne”. Ani jedna praca nie została poświęcona językom kontrrewolucji, żołnierzy białej armii i emigracji<sup>18</sup>. Akademyjni badacze nie dostrzegali również, że bezwiednie dostarczają materiału do diagnoz dalekich od ich pozytywistycznej postawy poznawczej. Że np. nazywając nowe „słoweczka” – „obcymi”, aktywizują postawy antyinteligentkich nacjonalistów, którzy językoznawczo neutralny termin „obcy” odczytywali jako obcy ideowo, „narodowo” i „klasowo”. Takie określenie, zwłaszcza po wystąpieniach Trockiego i Lenina proklamujących „wojnę psuciu języka rosyjskiego”<sup>19</sup>, było wodą na młyn dla śledztw nad „wrogami” i „szkodnikami”.

W akademickim stylu przebiegały także dyskusje w Kole Moskiewskim nad *Kursem językoznawstwa ogólnego* de Saussure’a. Po raz pierwszy do opublikowanych tu wykładów odsyłał przybyły z Genewy Karcewski w referacie wygłoszonym 16 grudnia 1917 r. na posiedzeniu Komisji Dialektologicznej Rosyjskiej Akademii Nauk, przy której afiliowane było Koło. Referatu wysłuchali m. in. Jakobson, Winokur i Bogatyriew. Recepcja nie była entuzjastyczna i dotyczyła wyłącznie kwestii ściśle naukowych (dowodzono wtórności de Saussure’a w stosunku do Jana Baudouina de Courtenay i Lwa Szerby, Filipa Fortunatowa i Wiktora Porzezińskiego; podnoszono wątpliwości, czy można oddzielać synchronię od diachronii, czyli „statykę” od „dynamiki” języka, oraz funkcję sygnifikacyjną znaku od jego funkcji denotacyjnej). Jest znamienne, że najmniej emocji budziło desaussure’owskie zakwestionowanie możliwości uprawiania polityki językowej. W dobie jawnej już „inżynierii językowej”, która

---

Szpilrejn, D. I. Rejtnynbarg, G. O. Nieckij, *Jazyk krasnoarmiejca. Opyt issledowanija jazyka krasnoarmiejca moskowskogo garnizona*, Moskwa 1928; M. Gus, Ju. Zagorodski, M. Kaganowicz, *Jazyk gaziety*, Moskwa 1926; B. A. Łarin, *K lingwistycznej charakteristiki goroda (nieskolko przedposytk)*, „Izwestija LGPI im. A. I. Gerstena” nr 1, 1928, s. 175-185; J. M. Szafir, *Gaziety i dieriewnia*, Moskwa-Leningrad 1923; jego, *Woprosy gazietnoj kultury*, Moskwa-Leningrad 1927.

<sup>18</sup> Zwrócił na to uwagę jedynie bodaj P. J. Czornych, acz tylko w lakonicznym przypisie, wskazując, że na Syberii „kadet” znaczy tle, co „białogwardzista”, podczas gdy w centralnej Rosji to członek partii Konstytucyjnych Demokratów; por. P. J. Czornych, *Sowriemiennije tieczeniija w lingwistiki*, Irkutsk 1929, przyp. 7.

<sup>19</sup> W. I. Lenin, *Ob czistkie russkogo jazyka*, „Prawda” nr 275, 1924; L. Trocki, *Woprosy nowogo byta*, Moskwa 1923.

coraz mniej miała wspólnego ze szczytnymi i politycznie uzasadnionymi ideałami językowej emancypacji małych narodów, i coraz jawniej zmierzała do ich skolonializowania – w tym czasie lingwiści z Koła Moskiewskiego opowiedzieli się właśnie za interwencją w rozwój języka. Takie stanowisko trudno nazwać inaczej niż intelektualną krótkowzrocznością. Przez akademickie okulary moskwianie nie widzieli, jak łatwo można użyć ich argumentów na wsparcie ideologii, z którą nie utożsamiali się przecież – na co nie trzeba było zresztą długo czekać.

Jeszcze bardziej akademicko nastawione było „prawe” skrzydło Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, skupione wokół Gustawa Szpeta, w ślad za nim metodologicznie zorientowane na fenomenologię. Można by sądzić, że jego członkowie silniej socjalizowali naukę, uprawiali bowiem także krytykę literacką i samą literaturę. Ale ich estetyczne preferencje – upodobanie do późnego symbolizmu, wtedy już bardzo konserwatywnego, niechęć do futuryzmu i obciążania sztuki jakimikolwiek serwitutami (niechęć tak bezwzględna, że kazała potępić nawet Błoka), zdecydowana obrona tradycyjnych wartości naukowych – wszystko to oddało „prawych” od spraw polityki i ideologii jeszcze bardziej niż „lewych”.

W obu skrzydłach Koła, jeśli w ogóle dostrzegano zespolenia nowoczesnej nauki i nowoczesnej zaangażowanej myśli społecznej, to obie formy aktywności zdecydowanie rozłączano. O takiej postawie dobitnie świadczy działalność Szpeta jako z jednej strony wyrafinowanego filozofa, z drugiej zaś zaangażowanego ideowo wiceprezesa GACHN (co przypłacił łagrem i życiem) i Osipa Brika – wybitnego wersologa i czekisty w jednym. Współcześni dobrze wiedzieli o tej jego wątpliwej aktywności, jak dowodzi słynna wypowiedź Pasternaka: „Zajdziesz [do Brików – D. U.], a tu Lili oznajmia: «Ależ proszę, zaraz będzie kolacja, czekamy tylko, aż Osia wróci z Czeka»<sup>20</sup>. Krążyło też wiele domysłów o jego szpiegostwie na rzecz KGB, o patologicznych wręcz zachowaniach podczas przesłuchań prostytutek<sup>21</sup>. Ale to właśnie Brik był dla moskwian autory-

<sup>20</sup> Taką wypowiedź Pasternaka miał przekazać Romanowi Jakobsonowi Piotr Bogatyriew, przybyły w grudniu 1921 r. do Pragi. Jakobson zacytował ją w rozmowie z Bengtem Jangfeldtem; por. B. Jangfeld, *O Romanie Jakobsonie i jego ocenkie O. M. Brika*, [w:] *Poetika i fonostilistika*, dz. cyt. s. 564-566. Cytowana wypowiedź znajduje się w opublikowanym w tymże zbiorze fragmencie rozmów Jangfeldta z Jakobsonem *Ob O. M. Brikie*, s. 568.

<sup>21</sup> Jak prywatnie informują rosyjscy znawcy problematyki, opublikowane przez Jangfeldta rozmowy (*Jakobson - budietlianin: Sbornik marieriatow*, sost., podgot. tekst i kommient. B. Jangfeldta, Stockholm 1992, s. 185) są nader wybiórcze. Przedstawione tu fakty i domysły znajdują jednak potwierdzenie w zachowanych nagraniach rozmów.

tetem naukowym, szczególnie cenionym jako twórca fonostylistyki, teoretyk reklamy, wiersza graficznego i nowej typografii, którego koncepcje teoretyczne i nader fortunate koncepcje terminologiczne inspirowały Eichenbauma, Żyrmunskiego, Reformatskiego i Jakobsona.

Jedynym może wyjątkiem w Kole, który potrafił zespolicz tematycznie i metodologicznie naukową pracę ściśle lingwistyczną z działalnością polityczną (tak oficjalną, jak służba wiceministra spraw zagranicznych przy Trockim), był Jewgienij Poliwanow. Ten jednak, acz naukowo związany z moskwianami, należał do grona petersburskich wychowanków Jana Baudouina de Courtenay, którego wzorem pracował. Silnie, jeszcze przed Rewolucją, zaangażowany politycznie, bronił „małych” – jak je określał za Baudouinem – etnolektów (układając dla nich alfabety, tworzone świadomie na podstawie nie cyrylicy, lecz łacińskiej, tłumacząc ich ludową literaturę epicką) i socjolektów (opracowując żargony miejskiego marginesu, gwary przestępczą). Idea społecznego charakteru języka nie była dla niego wyrafinowanym konceptem akademickim. Zinteroryzował ją tak silnie, że w latach 30. odważył się wejść w ostry konflikt z oficjalnym, Marrowskim językoznawstwem marksistowskim, za co zapłacił życiem. Nic więc dziwnego, że tak bardzo szanował go Wiktor Szklowski – główny chyba reprezentant krytyki rynkowej.

### 3. Akademska krytyka żurnalowa

OPOJAZ samą nazwą, w której nie umieścić „koła” (a była to powszechna w Europie Środkowej i Wschodniej nazwa pozainstytucjonalnych, ale jednak instytucji afiliowanych przy uniwersytetach, w której rodziła się nowoczesna silna krytyka akademicka), stawiając w miejsce „koła” – *obszczestwo*, czyli „towarzystwo”, zasygnalizował radykalną nieoficjalność. Jeśli dodać, że rosyjskie *obszczestwo* znaczy zarazem „społeczeństwo”, nazwa okaże się jeszcze bardziej znamienita.

OPOJAZ wyrósł wprawdzie ze słynnego na petersburskim uniwersyteckim „filfaku” seminarium Wiengierowa, powstał jednak w okolicznościach nie dość, że prywatnych, to zgoła karnawałowych. Jeśli wierzyć opowieści podanej przez Lili Brik i powtórzonej przez Szklowskiego, „w połowie lutego Jakobson ponownie wyjechał do Piotrogradu. Trwała właśnie maślenica i Lili podejmowała gości blinami z masłem. Był wśród nich: krytyk literacki Boris Eichenbaum, Jewgienij Poliwanow, Lew Jakubinski i Wiktor Szklowski. Między jednym toastem a drugim powstał OPOJAZ”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> B. Jangfeldt, *Majakowski. Stawką było życie*, tłum. W. Łygaś, Warszawa, 2010, s. 93-94.

Opowieść, nawet jeśli nieprawdziwa (sam Szklowski podaje jeszcze kilka innych), retorycznie przekonuje. Ma zresztą i barwniejszy odpowiednik, który pozwala umieścić narodziny OPOJAZ-u w kabarecie. Tu bowiem, w „Bezpańskim Psie” 24 grudnia 1913 roku Szklowski wygłosił swoje słynne *Wskrzieszenie*, wtedy jeszcze nie „słowa”, ale „rzeczy”, które historia uznała za manifest rosyjskiego formalizmu i w ogóle tekst założycielski nowoczesnej teorii literatury. Inicjacja w „*Brodiaczej sobace*” ma swoją wymowę. Kabaret był miejscem cowieczornych spotkań petersburskiej bohemy artystycznej (burżujów, chętnie afiszujących się znajomością z nią, wpuszczano za stosowną opłatą), a teksty prezentowane w piwnicy szybko zyskiwały popularność. OPOJAZ-owcy „od samego początku uważali się (...) za pełnoprawną część literackiego krajobrazu, a nie za zdystansowaną instancję koordynującą jego funkcjonowanie”<sup>23</sup>. Piwnica legalizowała też zapewniającą rozgłos strategię skandalu. W porównaniu z incydentami w „Sobace”, nagłaśnianymi w dzień później w brukowej prasie, prowokacyjne skandale w moskiewskim salonie Brików wydają się ledwo niewinnym i spóźnionym teatrykiem, w którym w doborowym gronie wymierzano policzki powszechnej mieszczańskiej obyczajowości, ale nie – sztuce i nauce. Tymczasem w „Bezpańskim Psie” toczyły się autentyczne dyskusje artystyczne i naukowe, w których uczestniczyli także bywalcy ze świata akademii. Ich obecność utwierdzała sławę kabaretowych gorszycieli i sprzyjała popularyzacji ich idei.

Ale rozgłos OPOJAZ-owcom zapewniała nie tylko „gra w naukę”, jak dyskredytująco określił tę strategię bliski im wcześniej Reformatski<sup>24</sup>. Układali swoje wystąpienia w chwytliwych gatunkach też i manifestów, stylizowali je na formy literackie dostępne niż akademickie rozprawy i na gorąco publikowali w broszurach, almanachach lub niewielkich objętościowo książeczkach. W pisarstwie OPOJAZ-owców w ogóle przeważały gatunki małe, analityczne, a nie syntetyczne, skoncentrowane na interpretacji pojedynczego przypadku literackiego, naturalną więc kolejną rzeczą odciążone od balastu teorii i metodologii, a nawet terminologii. Tę ukuwano na doraźne potrzeby, z wielkim zresztą talentem literackim. Łatwo zapadała w pamięć, choć z naukową nomenklaturą zwykle niewiele miała wspólnego. Także formułowane naprędce wnioski i generali-

<sup>23</sup> J. Lewczenko, *Literaturnaja reputacija Wiktora Szklowskogo*, [w:] *Litieraturo-wiedienije XXI wieka: Tieksty i kontieksty russkoj litieratury. Materiaty trietiej mieždunarodnoj konjerencyi motodych uczonej-žitotogow*, ried. O. Gonczarowa, Sankt-Pietierburg 2001, s. 179.

<sup>24</sup> Cytuję za: T. W. Markiełowa, *Intonacyionnyj kontur wyskazawanij s siemantikoj ocenki*, [w:] *Poetika i fonostilistika*, dz. cyt., s. 533.

zacje teoretyczne, które raziły uczonych nawykłych do dowodzenia indukcyjnego, były tak brawurowe i sugestywne, że do dziś funkcjonują jako fundamentalne teorie.

OPOJAZ-owcy dbali nie tylko o zapewniający rozgłos stały kontakt z artystami, których zachowania naśladowali, ale też o inne, bardziej oficjalne formy publicznego funkcjonowania. W odróżnieniu od Koła Moskiewskiego, które nie troszczyło się o upowszechnianie swoich badań, ograniczając ich obieg do wąskiego kręgu środowiska akademickiego, dysponowali od roku 1916 regularnym almanachem - zbiorcami z teorii języka poetyckiego, które ukazywały się dzięki finansowemu wsparciu Brika. Ich drugim forum był „LEF” Majakowskiego, a dla niektórych także „Nowy LEF”. Pisali tu o wszystkim - o nowym języku i nowej literaturze, o kinie i cyrku, plakacie, eseju, felietonie i reklamie. Badacze stowarzyszeni w OPOJAZ-ie uczestniczyli również we wszystkich bodaj rodzących się po rewolucji jak grzyby po deszczu nowych, pozaakademickich instytucjach życia naukowego. Wygłaszali niezliczone prelekcje, wykłady i pogadanki w Instytucie Żywej Mowy, w Instytucie Żywego Słowa i w Domu Sztuk. Od początku lat 20. etatowo pracowali w placówce najsłynniejszej spośród nowopowstałych poza uniwersytetem, w założonym przez grafa Walentina Zubowa w 1912 r. Instytucie Historii Sztuk. Instytut, dzięki karnawałowej osobowości swego założyciela, typowego dekadenta przełomu wieków, ale też doskonale wykształconego (m. in. przez Wölfflina) historyka sztuki i wybitnego znawcy renesansowych fresków włoskich, sprzyjał zarówno interdyscyplinarnej pracy badawczej OPOJAZ-owców, jak jej ludycznym formom - naukowej twórczości parodystycznej, uprawianej intensywnie okolicznościowej poezji naukowej i innym gatunkom akademickiego folkloru. Stwarzał przy tym okazję, której Koło Moskiewskie nie miało, do kształcenia młodzieży, przyszłych młodoformalistów, którzy w ponurych i bezwzględnych latach 30., kiedy wygasły resztki entuzjazmu dla rewolucyjnych przemian, zachowali wprawdzie karnawałowy dystans do nauki akademickiej, ale nie uprawiali już nauki rynkowej. Pobrali dobrą lekcję, jak uwikłanie nauki w politykę, jej świadome wiązanie z wyznawaną ideologią w imię najszlachetniejszych ideałów, wymyka się spod kontroli i zgodnie z prawami rynku służy celom dalekim od intencji twórców.

Takiej lekcji udzielał słynny numer „LEF-u” z 1925 roku o języku Lenina. OPOJAZ-owcy uczestniczyli w nim z przymusu, kiedy po napastliwej krytyce Trockiego przeprowadzonej w artykule *Formalna szkoła w poezji i marksizm* (1923) ich starania o publiczną debatę na temat formalizmu nie przyniosły rezultatu. Artykuły, które zamieścili w periody-

ku, były raczej rozbudowanym podaniem o łaskę niż panegirykiem na cześć wodza. Stanowisko autorów pozostawało dalekie od jednoznaczności. Groteskowo przerysowane pochwały (np. przyrównanie kompozycji mów Lenina do fugi) odstawały od poprzedzających je komicznie-serio przeprowadzanych analiz. Pod tym względem przypominały raczej parodię akademickich rozpraw o języku rewolucji, jaką było *II chwytów mowy Lenina* Aleksieja Kruczonycha z 1925 roku, niż służalczy pean<sup>25</sup>. I mimo to zeszyt „LEF-u” do dziś bywa traktowany jako wyznanie winy i publiczny akces do oficjalnej ideologii. Podobnie oceniane są także zatrudnienia OPOJAZ-owców w instytucjach administrowanych przez bolszewików<sup>26</sup>. Takie wyroki, nie dość, że wyrastają z niezrozumienia epoki, to nadto mierzą decyzje petersburżan kryteriami nieskalanej nauki akademickiej, zaangażowanej jedynie poznawczo, a ideologicznie czystej.

Model OPOJAZ-owców był odmienny. Sygnalizuje go już pierwotny tytuł ich „manifestu”. Jak zostało wspomniane, brzmiał on pierwotnie „wskreszenie rzeczy”, a nie „słowa”<sup>27</sup>. I jakkolwiek sam wykład Szkłowskiego nie pozostawia wątpliwości, że w obu wersjach chodziło o odnowienie percepcji świata, czyli rzeczy, różnica pozostaje znacząca. Autor, którego poetycki debiut prozą poetycką *Ołowiany los*<sup>28</sup> przypadł na rok wojny, potem związany z lewicą futurystyczną, z Bractwem Serapiona i Oberjutami, w tytule kabaretowego wystąpienia świadomie odcinał się od symbolistów, od Błoka, Mandelsztama, Gumilowa i Iwanowa, którzy w swoich esejach i poezjach ożywiali właśnie Słowo (ewangelijne, w rosyjskim Srebrnym Wieku jednoznacznie kojarzone z Chrystusem ucieleśniającym Prawdę). Ci pod wpływem ideologii Trzeciego Odrodzenia w nadciągającej katastrofie witali radośnie przeczuwaną nieuniknioną katastrofę, po której nastąpi radosny czas władzy ludu-artysty. *Ołowiany los*, dedykowany wojennemu lazaretowi, jak i *Wskreszenie rzeczy*, odsyłają natomiast do ziemi jałowej świata spustoszonego wojną, rewolucją 1905 roku, indywidualnym terrorem i anarchią, głosząc nie futurystyczną radość ze

<sup>25</sup> Więcej o tym piszę w artykule „*Jedenaście myków mowy Lenina*”, „Przestrzenie Teorii” nr 13, 2010, s. 245-273.

<sup>26</sup> Jurij Tynianow pracował jako tłumacz w Kominternie, a Boris Ejchenbaum w „Goslicie”, tj. w wyd. „Gosudarstwiennaja Litieratura”.

<sup>27</sup> Dokładniej: 23 grudnia 1913 r. Szkłowski wygłosił w kabarecie „Bezpański Pies” prelekcję *Miejsce futuryzmu w historii języka*, w którym apelował o „wskreszenie rzeczy”. Ta fraza dostarczyła inspiracji do wykładu *Wskreszenie rzeczy*, wygłoszonego 8 lutego 1914 r. w szkole Teniszewa i opublikowania broszury pod zmienionym już tytułem *Wskreszenie słowa*.

<sup>28</sup> *Swincowyj żrebij*, Petersburg 1914.

zrujnowania zatęchłych „muzeów”, ale konieczność budowania świata nowego. Rewolucja lutowa, w której Szkłowski stanął po stronie mieńszewików, i październikowa, za którą opowiedział się jako prawy eser, dały mu nadzieje na sukces tej budowy.

#### 4. Rynkowa teoria Szkłowskiego

„Indiana Jones ówczesnego Petersburga”<sup>29</sup> uczestniczył w tych wydarzeniach całym sobą i wszystkimi swoimi pisarskimi dokonaniem z lat 1914-1923. „OPOJAZ i front istniały równolegle”, wspominał<sup>30</sup>. Jesienią 1914 roku dobrowolnie zaciągnął się do armii. „Byłem synem Żyda-przechrzty, nie miałem prawa awansu i poszedłem do kompanii samochodowej”, uzasadnia wybór formacji<sup>31</sup>. Znalazł się na froncie w roli kierowcy (przed wybuchem wojny ukończył kurs doszkolający). Odniosłszy kilka sukcesów na polu bitwy, w 1915 roku wrócił do Piotrogradu, by jednocześnie pracować jako instruktor w szkole wojsk pancernych i współtworzyć pierwszą serię zbiorów z teorii języka poetyckiego. Nie wiadomo, do jakiej partii należał przed Rewolucją Lutową. Najprawdopodobniej byli to mieńszewicy. Podczas Rewolucji Lutowej wszedł do Piotrogradzkiego Komitetu Rezerwowego Dywizjonu Pancernego. Jako jego przedstawiciel brał także udział w pracach Rady Piotrogradu. Oddelegowany na front południowo-zachodni, na tereny dzisiejszego północnego Iranu, w letniej ofensywie 3 lipca 1917 roku został ciężko ranny. Za bojowe męstwo otrzymał jedno z najwyższych rosyjskich odznaczeń wojennych, Krzyż Świętego Jerzego czwartego stopnia z rąk samego Kornułowa, głównodowodzącego wojsk rosyjskich w roku 1917 i twórcy Białej Armii. Potem jako pomocnik komisarza Rządu Tymczasowego nadzorował wycofywanie się Rosjan z Persji, by znów powrócić na początku 1918 roku do Piotrogradu i podjąć pracę Komisji Historyczno-Artystycznej Pałacu Zimowego. Następnie, w Saratowie i Kijowie, uczestniczył w kilku głośnych zamachach i akcjach wojenno-politycznych (w Kijowie brał udział w zakończonej niepowodzeniem próbie obalenia hetmana Skoropadskiego).

Był wówczas stronnikiem prawych eserów, którym przewodził Grigorij Siemionow. Partia była znana z aktów terrorystycznych przeciwko bolszewikom. Szkłowski uczestniczył w zorganizowanym przez nią przewrocie antybolszewickim (pod jego komendą oddział samochodów pancernych miał okrążyć budynek Admiralicji, w którym stacjonował dowód-

<sup>29</sup> Wyrażenie z biograficzno-dokumentalnego filmu Aleksandra Smirnowa *Skandalist ili piśma o ljubwi* z 2009, <http://www.5-tv.ru/video/502672/>, dostęp: 2011-01-18.

<sup>30</sup> W. Szkłowski, *Ze wspomnień*, tłum. A. Galis, Warszawa 1965, s. 151.

ca okręgu piotrogadzkiego z podległymi mu wojskami). Przewrót skończył się niepowodzeniem, a Szkłowski, po zainscenizowanych na początku 1922 roku procesach prawych eserów (dotąd chronionych amnestią, która objęła członków partii deklarujących po rozłamie w 1919 roku zaprzestanie działań przeciw władzy sowieckiej) musiał uciekać przed grożącym mu aresztowaniem. Tym bardziej, że na jednym z procesów zeznawał jego znajomy, Ignatij Daszewski, który szczegółowo opowiedział o udziale „formalisty” w partyzantce, o jego nieudanej misji przejęcia pojazdów pancernych w Saratowie, o podkładaniu bomb w Atkarsku w obwodzie saratowskim, a nawet o pomysle wysadzenia pociągów jadących w kierunku Uralu<sup>32</sup>. Nadto w 1922 r., tuż przed procesami, Siemionow opublikował w Berlinie donosielskie „wspomnienia”, szczegółowo informując o terrorystycznej działalności partii eserowców. Szkłowski był jednym z głównych bohaterów donosu. Jego aktywność musiała być zresztą powszechnie znana, skoro przeszła do fikcji literackiej – kijowski epizod jego wojennego życia utrwalił Bułhakow w *Białej Gwardii*, opisując akcję „zasacharywania” pojazdów pancernych, czyli zasypywaniu ich gaźnikami cukrem, której inicjatorem był powieściowy Szpolański-Szkłowski<sup>33</sup>.

Prawda to, czy fikcja, jakkolwiek było, Szkłowski musiał uciekać przed grożącym mu aresztowaniem. W marcu 1922, szlakiem przetartym przez rosyjskich emigrantów po zamrzniętej Zatoce Fińskiej, dotarł w kwietniu tego roku do stolicy Niemiec. Intensywnie włączył się w życie intelektualne „rosyjskiego Berlina”<sup>34</sup>. Już jednak pod koniec 1922 roku zaczął poważnie rozważać powrót do ojczyzny, prawdopodobnie ze względu na żonę, Wasylię Kordi, która została w bolszewickiej Rosji aresztowana w charakterze zakładnika w dniu jego ucieczki<sup>35</sup>. By uzyskać gwarant bezpieczeństwa, ostatni list z powieści epistolarnej *Zoo albo listy nie o miłości* pisanej w Berlinie pod wpływem nieodwzajemnionej miłości do Elzy Triolet, zaadresował do Ogólnorosyjskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego Rad. Zgodę na powrót dostał i od 1923 roku

<sup>31</sup> Tamże, s. 141.

<sup>32</sup> Por. A. Gałuszkin, „Prigoworien nyj smotriet”, [w:] W. Szkłowski, *Jeszcze niczego nie konczitos’*, ried. W.P. Koczetow, Moskwa 2002, s. 8.

<sup>33</sup> Patrz M. Bułhakow, *Biała Gwardia*, przełożyli I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 1974, s. 148–151.

<sup>34</sup> Por. *Russkij Berlin 1921–1923. Po matieriatam archiwa B.I. Nikołajewskiego w Guwierowskom Institutie*, ried. L. Flejszman, R. Chijuz, O. Rajewskaja-Chijuz, Paris–Moskwa 2003.

<sup>35</sup> Por. A. Gałuszkin, „Prigoworien nyj smotriet”, dz. cyt., s. 10.



na stałe zamieszkał w Moskwie (taki był warunek władzy), w obcym mu mieście, w którym, jak wspominał w *Trzeciej fabryce*, było „mdło jak w prezerwatywie”.

Na te burzliwe lata 1914 - 1923 przypada także szczyt aktywności pisarskiej Szkłowskiego. Wtedy, w 1. i 2. serii „Zbiorów z teorii języka poetyckiego” (1916, 1917) ukazują się jego najważniejsze artykuły, do dziś uznawane za podwaliny nie tylko formalizmu, ale całego nowoczesnego literaturoznawstwa: *Wskreszenie słowa, O poezji i języku pozarozumowym, Sztuka jako chwyt*. W 1919 - studia o filmie i sztuce kina i ważny artykuł stanowiący fragment opracowywanej teorii prozy *Związek chwytów budowania sjużetu z ogólnymi chwytami stylu*. W 1921 - *Rozwijanie sjużetu. Jak został zrobiony „Don Kichot”, „Tristram Shandy” Sterne’a i teoria powieści, Rozanow*. W tym okresie powstają też jego najciekawsze utwory artystyczne, fikcjonalizowane autobiografie. Jeśli pamiętać, w jakich okolicznościach powstawały, uwzględnić barwną, awanturniczą biografię ich autora<sup>36</sup>, jasna stanie się nieakademicka, emocjonalnie zaangażowana tonacja. Szkłowskiego żywoty równoległe, teoretyczny i terrorystyczny, odbijają się w jego składni i silnie metaforycznym, właściwym liryce stylu, w kompozycji wywodu zasadzającego się na dramatycznym zderzeniu racji i pośpiesznych, wspartych na wątych argumentach uogólnieniach. Ich moc perswazyjna była jednak znacznie silniejsza niż precyzyjne, doskonale udowodnione teorie wykładane na posiedzeniach uczonych z Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, zyskiwały też większy rozgłos niż wyważone rozprawy Tynianowa i Ejchenbauma.

Spośród OPOJAZ-owców to Szkłowski najlepiej egzemplifikuje uwikłanie nauki w ideologię i politykę oraz ideologii w naukę. Jest także postacią emblematyczną dla właściwego takiej nauce rynkowego stylu jej uprawiania. Styl ten zmienił się diametralnie, zbliżając do akademickiego, gdy petersburscy formalisci zostali zmuszeni do wycofania się z życia publicznego. Szkłowski do lat 60. pisze już właściwie tylko scenariusze fil-

<sup>36</sup> Tak np. w jednym 1920 r. Szkłowski uczestniczy w pojedynku, na Ukrainie szuka żony, która schroniła się tam przed głodem i uczestniczy w walkach w szeregach Armii Czerwonej, a po powrocie do Piotrogradu wykłada w Domu Sztuk i jako świeżo mianowany profesor w Instytucie Historii Sztuk. Celnie oddaje intensywność jego żywota M. Bułhakow, pisząc w stylu samego Szkłowskiego:  
„Pijał białe wina,  
grywał w faraona i diabełka, (...)  
noce spędzał na Kreszczatiku (...)  
wieczory w «Marności»”  
nad ranem pisał dzieło naukowe p.t. *Rola intuicji w twórczości Gogola*”, M. Bułhakow, dz. cyt., s. 143-144.

mowe oraz kolejne fikcjonalizowane powieści biograficzne i autobiograficzne. Powieściopisarstwu (historycznoliterackiemu) oddaje się również Ty-nianiu, który intensywnie uprawia nadto filologiczną sztukę komentarza. Inni uciekają w edytorstwo. Zerwawszy romans z polityką, przechodzą od krytycyzmu aksjologicznego, społeczno-ideologicznego, do bezpieczniejszego krytycyzmu akademickiego.

### 5. *Historia magistra vitae?*

Trudno porównać naukowe osiągnięcia obu grup rosyjskich formalistów. Ich sytuacja dokumentalna jest nierównorzędna. Petersburgianie dbali, jak wykazywałam, o publikację, o ich rozpowszechnianie, o popularność i popularyzację swoich idei. Koło Moskiewskie nie troszczyło się o rynkowy sukces, a z pozostawionymi w archiwum protokołami z posiedzeń i dyskusji dokumentującymi nowatorstwo i wagę ich pomysłów, historia obeszła się bezwzględnie (archiwum dopiero od niedawna jest opisywane i wydawane<sup>37</sup>). W pamięci zachowały się więc przed wszystkim dokonania OPOJAZ-owców, i to zwłaszcza z pierwszego, walecznego okresu ich aktywności. Te weszły do powszechnego obiegu. Choć spektakularnie śmiałe, uwodzące brawurową retoryką i stylem, pozostają jednak kolekcją błyskotliwych, jednorazowych i niejednokrotnie nader kontrowersyjnych pomysłów interpretacyjnych, kłopotliwych w systematycznym zastosowaniu.

Przykładów podobnego rozdzwieku między wartościową poznawczą krytyką akademicką i wartościową ideowo krytyką rynkową z lat w przybliżeniu współczesnych obu rosyjskim formalizmom można podać więcej. Nie inny układ sił poświadcza relacja między petersburskimi kołami naukowymi Tadeusza Zielińskiego, porównywalnymi z towarzystwem OPOJAZ-owskim, i Stefana Srebrnego, bliższego Kołu Moskiewskiemu, między kołami bachtinowskimi - newelskim neokantowskim i witebskim opanowanym przez zaangażowanych po stronie marksizmu Wołoszynowa i Miediwiediewa. Dwie wyróżnione strategie - akademicką i rynkową - dzielą także ówczesną scenę teatralną, na której z pomysłami Adriana Piotrowskiego wulgarnie modernizującego antyk kontrastują nowatorskie, ale filologicznie nienagane wystawienia Siergieja Radłowa.

Historia jak zwykle się powtarza. Także w dzisiejszym literaturoznawstwie krytyce akademickiej wyraźnie przeciwstawia się krytyka rynkowa, poprawna politycznie, zaangażowana w idee wyprowadzane z war-

<sup>37</sup> Do tej pory ukazały się tylko niektóre protokoły. Prace nad opublikowaniem pozostałej części archiwum zostały jednak wstrzymane.

tości uznanych za słuszne. Widać to w tzw. krytyce etycznej i w większości odmian tzw. krytyki kulturowej. Ta ostatnia, niechętna dezawuowanej „teorii” z jej dzieleniem włosa na czworo i jakoby nieprzekładalnością na żywotne sprawy otaczającego świata, bywa jawnie usługowa i całkowicie bezkrytyczna wobec projektów społecznych, na których się wspiera i które popiera, uznając je za godne utrwalania zgodnie z odgórnie przyjmowanymi normami poprawności.

Historia, gdyby wyciągać z niej pouczające wnioski, nie pozostawia więc złudzeń, który typ krytycyzmu preferuje. Moskiewskie Koło Lingwistyczne przepadło w archiwach, światową karierę Bachtina poprzedził i uwarunkował sukces Wołoszynowa, guru filologii klasycznej pozostaje do dziś Zieliński, o Srebrnym zaś nawet w Polsce głucho. Nazbyt optymistyczna wydaje się w świetle tej prawidłowości nadzieja Sollersa: „Teoria [*scil.*: krytyczna nauka akademicka] powróci, (...) i ludzie odkryją ponownie jej problemy, wtedy, gdy ignorancja zajdzie tak daleko, że wyniknie z tego tylko nuda”<sup>38</sup>.

#### ABSTRACT

##### The Protocol and the Magazine. Two Styles of Literary Criticism in So-Called Russian Formalism

Along with the birth of modern literary studies in the early 1900s two of its styles are formed permanently: academic and marketplace. They emerged at the same time in two schools of so-called Russian formation - the Moscow Linguistic Circle and OPOJAZ from St. Petersburg. They were the product of the same generation of cooperating researchers using similar methodologies. What unified them was the same highly critical orientation, however, they followed different values: purely scientific in case of the MLC and socio-political as far OPOJAZ. This manifested itself not only in the styles and genres of their scientific statements, but also in their biographies.

Legacy of the two schools of radical cognitive anti-dogmatism is different for various reasons. The marketplace model created by OPOJAZ is settled more strongly in the literary studies, what is more, it was identified as so called *formal school* for nearly all twentieth century. Its historic success is due to the social demand for engaged humanities. But the evaluation of the achievements of researchers from both schools terms of innovation and significance, and even their ethical conduct is still controversial.

<sup>38</sup> A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przełożył T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 8.



NATALIA LEMANN  
Łódź

## CZY MOŻNA UCHRONIĆ SIĘ OD PRZESZŁOŚCI? - HISTORIE ALTERNATYWNE I UCHRONIE JAKO LITERACKIE APORIE POLITYKI I WIEDZY HISTORYCZNEJ

Postawione w tytule pytanie zdaje się być tyleż przewrotne, co paradoksalne. Jak bowiem można uchronić się od przeszłości, czy też w nią ingerować, skoro jest ona tym, co już się wydarzyło, zamkniętym okresem dziejów do którego nie mamy bezpośredniego dostępu? Pytanie to przestaje być aż tak paradoksalne, jeśli postawi się je w kontekście przemian statusu historii jako nauki, na skutek których uprawomocniono kontrfaktualizm<sup>1</sup> i jego literacką wersję, czyli historie alternatywne. Ten mocno osadzony w refleksji historycznej gatunek powieściowy zawiera duży ładunek wywrotowy i jest zaangażowany politycznie, krytycznie komentując stosunek autora nie tylko wobec przeszłości, ale i społeczeństwa, organizacji życia społecznego, czy religijnego. Przyjmując za pewnik wielokrotnie formułowaną tezę, że literatura jest zawsze polityczna, uznać należy, że tym bardziej zaangażowane i subwersywne są historie alternatywne. Utwory te, co postaram się wykazać, już u swych podstaw posiadają niezwykle żywy potencjał krytyczny i subwersywny. Krytycyzm ten dotyka zarówno poziomu *res gestae*, czyli samego alternatywnie budo-

---

<sup>1</sup> Por. Na temat tzw. operacji kontrafaktycznych czy też kontrafaktualizmu w historiografii czyt. M.in.: A. Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999; A. Ajnenkel, J. Osica, A. Sowa, *Alternatywna historia: co by było, gdyby...*, Warszawa 2005; F. Nial (ed.), *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, New York 1997; K. Hellekson, *The Alternate History. Refiguring Historical Time*, Ohio & London 2001; H. Samsonowicz, A. Sowa, Osica Janusz, *Co by było, gdyby...: historie alternatywne*, Warszawa 1998; P. Wiczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, *Dylematy historii: nos Kleopatry czyli Co by było, gdyby...*, Warszawa 2004.; J. Black, *What If? Counterfactualism and the Problem of History*, London 2008.

wanego przebiegu powszechnie znanych wydarzeń, które z jakichś względów wydały się pisarzowi nieatrakcyjne, traumatyczne, chore, o czym bliżej za chwilę, jak i również statusu historii jako nauki – *rerum gestarum* – możliwości dotarcia do prawdy, procedur badawczych, metodologii historii itd.

Krytyczny stosunek do historii, jej procedur badawczych i statusu naukowego jako jeden z głównych filarów humanizmu dwudziestowiecznego i doprowadził m.in. do podważenia statusu źródeł historycznych jako depozytariuszy prawdy w rozumieniu historiografii obiektywistycznej. Zaś na skutek szeregu kolejnych narracyjno-rekonstrukcyjno-postmodernistycznych zamachów podważono statut historii jako nauki w rozumieniu XIX-wiecznym, gdy jeszcze wierzono, że historyk zgodnie z formułą Leopolda von Ranke ma powiedzieć „jak było naprawdę”. Grzegorz Dziamski, teoretyk „kryzysu” dość radykalnie twierdzi, że XIX-wieczny historyzm pozytywistyczny był swego rodzaju aberracją metodologiczną, a nie ideałem uprawiania nauki, bo jego zdaniem „negatywne skutki pseudorozwiązania ujawniają się dopiero później, wywołując nawrót kryzysu, głębszego i poważniejszego niż pierwotny. Wydaje się, że z punktu widzenia modernistycznego kryzysu końca XIX wieku, tak właśnie, jako pseudorozwiązanie, potraktowany został historyzm, który rozwiązywał oświeceniowo-romantyczny kryzys, a obawa przed wyborem kolejnego pseudorozwiązania sparaliżowała próby przewyciężenia kryzysu przełomu XIX i XX wieku, choć trudno powiedzieć, aby takich wysiłków nie podejmowano”<sup>2</sup>. Kiedy współcześnie historiografia uporała się jakoś z problemem idiograficzności i narratywizmu, wydaje się, że ostatnim bastionem historii akademickiej jest świadomość nienaruszalności przebiegu wydarzeń dziejowych, ufundowana na założycielskiej dla nauki historycznej wierze w to, że fakty historyczne są *constans*, podczas gdy to o ich interpretację i ocenę można i należy kruszyć akademickie kopie. Tymczasem i ów ostatni bastion, bastion „króla faktu” jest oblegany nie tylko przez literatów, twórców historii alternatywnych, ale i samych historyków, postulujących rozliczne korzyści płynące z dokonywania operacji kontryfaktycznych, uprawianych co warto przypomnieć w historiografii z powodzeniem od czasów historyka rzymskiego Tytusa Liwiusza. Niektórzy współcześni metodolodzy historii twierdzą, że obraz przeszłości

---

<sup>2</sup> G. Dziamski, *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”*, „Kultura Współczesna”, nr 3-4, 1995, <http://kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/662.pdfds>. 19.09. 2011.

jest niepełny bez jej niezrealizowanych scenariuszy<sup>3</sup>, a sama „historiografia jest z jednej strony zapisem dziejów naszego doświadczenia świata (doświadczenia Historii), a z drugiej kulturową projekcją historycznych światów możliwych”<sup>4</sup> [podkr. N. L.].

Dowodem na fakt, że literackie historie alternatywne są właśnie projekcją historycznych światów możliwych<sup>5</sup> jest niezbywalny i założycielski dla tego rodzaju literatury chwyt POD - *Point of Divergence*. Termin ten oznacza wybranie przez pisarza (lub historyka jeśli mamy do czynienia z operacjami kontrfaktycznymi dokonywanymi na rzecz nauki) momentu zróżnicowania przebiegu wydarzeń historycznych wobec tego znanego ze świata aktualnego. Zróżnicowanie kreowanego świata wobec jego aktualnej wersji dokonuje się jako konsekwencja zmiany owego kluczowego momentu dziejowego. Narodowe Centrum Historii, wydające cykl powieści alternatywno-historycznych zaproponowało termin „Zwrotnica Historii”<sup>6</sup>, który precyzyjnie oddaje moim zdaniem znaczenie angielskiego *Point of Divergence*. To właśnie obecność i literackie rozwinięcie POD, czy „zwrotnicy historii” stanowi *principium* gatunku, tradycyjnie lokowanego w obrębie literatury fantastycznej<sup>7</sup>. Daleko ważniejsze, a przynajmniej artystycznie bardziej interesujące jest jednak „poznanie

<sup>3</sup> Jest to naczelną tezę A. Demandta, *Historia niebyła*, dz. cyt. i innych kontrafaktystów.

<sup>4</sup> J. Pomorski, „Punkt widzenia” we współczesnej historiografii, s. 4, <http://metodologiahistorii.umcs.lublin.pl/jan.pomorski.bibl.html/PunktWidzeniaWeWspółczesnejHistoriografii>.

<sup>5</sup> Literatura przedmiotu dotycząca aplikacji teorii światów możliwych w literaturoznawstwie jest rozległa, tutaj wymienię jedynie podstawowe polskojęzyczne prace tj.: A. Martuszevska, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2011; tejsze, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992; A. Lebkowska, *Fikcja jako możliwość*, Kraków 1998.

<sup>6</sup> Tak nazywa się cykl wydawniczy zainicjowany w roku 2010 wydaniem powieści Macieja Parowskiego *Burza. Ucieczka z Warszawy '44*.

<sup>7</sup> Owa powszechnie uznawana teza jest moim zdaniem pewnym uproszczeniem. Lokowanie chociażby późnych powieści Teodora Parnickiego (*Sam wyjdę bezbronny*, *Muza dalekich podróży*, *Inne życie Kleopatry* i in.) w nurcie science-fiction jest wątpliwe, a przynajmniej wymagałoby znacznych modyfikacji samego terminu. Również powieści takie jak *Pociąg do podróży* Andrzeja Barta czy *Krfotok* Edwarda Redlińskiego nie powinny być określane mianem fantastyki. Rozważania genealogiczno-taksonomiczne niestety znacznie wykraczają poza zakres tego artykułu. Celowe jednak wydało mi się zaznaczenie nieprzystawalności pewnych powszechnie i bezrefleksyjnie powtarzanych tez do materiału literackiego.

ukrytych sprężyn, napędzających proces dziejowy”<sup>8</sup>, czy też, posługując się słowami jednego z autorów historii alternatywnych, Szczepana Twardocha, „konsekwentne rozwinięcie alternatywnej linii czasu, opierającej się na lepszych lub gorszych podstawach”<sup>9</sup>. Różnica pomiędzy historią alternatywną a uchronią<sup>10</sup> polega zaś głównie na tym, że w tym drugim typie literatury czas historyczny (zarówno czas opisywanych wydarzeń, jak i „zwrotnica historii”) nie jest tak dokładnie wskazany. Uchronie silniej niż historie alternatywne migrują w kierunku wolnej gry wyobraźni. O ile bowiem historyk alternatywista musi zachować równą, a może nawet silniejszą logikę niż jego „klasyczny” kolega, o tyle twórca uchronii może oddać się bardziej utopijnemu projektowaniu kreowanego świata. Nazwa ‘uchronia’ jest derywowana właśnie od genialnego kalamburu Thomasa Morusa zawartego w nazwie ‘utopia’- czyli miejsce dobre (gr. *eu-topos*) i nie istniejące równocześnie (gr. *ou-topos*)<sup>11</sup>.

Jeśli więc historyk badający jakichś wycinek dziejów musi zachowywać bezustanną czujność wobec przekazu źródeł, pytając o to co i dlaczego zostało przemilczane, dla kogo pisał kronikarz, itp., to taką samą, jeśli nie większą, czujność musi zachować badacz historii alternatywnych, w których do głosu dochodzą na równi emocje, krytyka co i nostalgiczne marzenia badacza/pisarza. Friedrich Nietzsche (por. Markowski 1997: 202) jako jeden z ojców tzw. „szkoły podejrzeń”, obnażył jałowy dogmatyzm historii, przypominając, że historyk nie powinien mylić wiary w adekwatną rekonstrukcję historyczną z własnymi namiętnościami i ambicjami. Historia podporządkowana jest historykowi, ale dopiero wówczas, gdy ten porzuci ograniczający go lęk przed obiektywizmem i wiernością prawdzie. W refleksji nad historią potrzeby jest „błąd i kłamstwo” (Markowski 1997: 202) uprzytomniające, że poznanie oparte jest na subiektywnej perspektywie, albowiem historyk zawsze wybiera taki scenariusz jaki odpowiada jego marzeniom. A te, jak dalej wykażę, odgrywają niebagatelna rolę w kreowaniu zarówno literackich, jak i naukowych alter-

<sup>8</sup> A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Poznań 1990, s. 300.

<sup>9</sup> S. Twardoch, *Wiedeń z dykty, ludzie z czasu*, „Czas Fantastyki” 2006, nr 1 (6), s. 17.

<sup>10</sup> Termin uchronia stworzył francuski filozof Charles Renouvier i użył go w tytule książki *Uchronie. (L’Utopie dans l’histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu’il n’a pas été, tel qu’il aurait peut être.*, z 1867 r.

<sup>11</sup> Por. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000.



natywnych scenariuszy historycznych. Paul Valéry twierdził, zaś że historia która od zawsze chciała być nauczycielką życia, jest w istocie

najniebezpieczniejszym wytworem, jaki wyprodukowała chemia intelektu. Jej właściwości są dobrze znane. Rozsnuwa ona marzenia, odurza ludy, tworzy im fałszywe wspomnienia, wyolbrzymia ich odruchy, zachowuje ich stare rany, dręczy ich w snach, prowadzi do obłądzenia wielkości, lub do szału prześladowania, czyni narody dokuczliwymi, pysznymi, nieznośnymi i zarozumiałymi. Historia usprawiedliwia wszystko, czego się pragnie<sup>12</sup>.

Tym większe są niebezpieczeństwa historii w światach możliwych historii alternatywnych, pozwalających już niemal dowolnie „rozsnuwać marzenia” i „sny o wielkości i potędze”, powołując się tym razem na również krytykującego historię Nietschego.

Co ważne, krytyczne nastawienie pisarzy dokonuje się z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości historycznej. Według Grzegorza Działskiego „Subwersja polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytny dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”<sup>13</sup> I tak, o ile sam moment „zwrotnicy historii” jest czytelny dla kogoś nawet słabo obeznanego z historią, to wyinterpretowanie wpisanego w dany utwór potencjału krytycznego wobec przykładowo przeszłości, czy społeczeństwa i współczesności, lub samej nauki historycznej jest już bardziej dyskretny i stanowi kolejny poziom obcowania z tekstem.

Powieści historyczno-alternatywne, podobnie jak sama historiografia, są silnie uwikłane w politykę, ideologię<sup>14</sup>. Nader chętnie poddają krytyce instytucje życia społecznego czy religijnego. Ponieważ temat fantastyki religijnej realizowanej w gatunku historii alternatywnych zasługuje na osobne studium, w celach ilustracyjnych wymienię jedynie kilka utworów: Phillip Pullman, cykl *Mroczne materie*<sup>15</sup>, Jacek Inglot, *Quietus*<sup>16</sup>,

<sup>12</sup> P. Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris 1931, s. 63-64, tłum. za: A. F. Grabski, *Dzieje historiografii*, red. R. Stobiecki, Poznań 2003, s. 716-717.

<sup>13</sup> G. Działowski, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 2-3, 2001

<sup>14</sup> Por. N. Lemann, *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Łódź 2008.

<sup>15</sup> Na cykl *Mroczne materie* P. Pullmana składają się następujące utwory: *Zorza północna*, przeł. E. Wojtczak, Warszawa 1998; *Zaczarowany nóż*, przeł. E. Wojtczak, Warszawa 1998; *Bursztynowa luneta*, przeł. Ewa Wojtczak, Warszawa 1998.

Kingsley Amis, *Alteracja*<sup>17</sup>. Erudycyjny i niebywale intertekstualny, unurzany w rozliczne konteksty kulturowe cykl *Mroczne materie* Philipa Pullmana, krytykuje same rudymenty religii chrześcijańskiej oraz instytucji Kościoła, podejmujące kwestie wolnej woli, gnostyckiej koncepcji grzechu wpisanego w kreację<sup>18</sup>. Najważniejsze *konteksty* dla *Mrocznych Materii* to m.in. dzieła Williama Blake'a i Johna Milтона. Kingsley Amis w *Alteracji* wyciągająca zaś gorzkie antyutopijne konsekwencje, fabularne z założenia, że w Anglii nie dokonana się reformacja (tworzy świat nowego średniowiecza), zaś Jacek Inglot w *Quietusie* sonduje fabularnie możliwość połączenia chrześcijańskiej idei miłości z japońskim shintoizmem w efekcie czego powstaje religia krwi i nienawiści.

Historie alternatywne podejmują również często bardzo mocną, prawie że swiftowską, krytykę aktualnego społeczeństwa i jego przekonań, tudzież syndromu „rozleniwionego samozadowolenia” społeczeństw kapitalistycznego dobrobytu. Uderzające, że te nacje, które wygrały II wojnę światową, (Anglia, USA) idą w swych alternatywnych scenariuszach w kierunku pesymistycznym, antyutopijnym, fundując scenariusze odwrotne, tzn. okupowane Stany Zjednoczone i tryumfującą III wieczną Rzeszę. *Człowiek z wysokiego zamku* Dicka<sup>19</sup> i *Vaterland* Harrisa<sup>20</sup>, *Dźwięk rogu* Johna Williama Walla<sup>21</sup>, czy *Brunatna rapsodia* Otto Basila<sup>22</sup>, czy do pewnego stopnia również *Spisek przeciwko Ameryce*<sup>23</sup> Philipa Rotha stają się jeremiadami, dopuszczając do głosu z jednej strony eufemistycznie mówiąc ambiwalentny stosunek wobec rzeczywistości politycznej i gospodarczej w rozwiniętych kapitalistycznych państwach Zachodu, a z drugiej krytykę wobec postawy wiecznie zadowolonych z sie-

<sup>16</sup> J. Inglot, 2011, *Quietus*, Warszawa - wydanie rozszerzone na potrzeby cyklu „Zwrotnice historii” wydawanego przez Narodowe Centrum Kultury. Pierwsze wydanie powieści ukazało się w roku 1997.

<sup>17</sup> K. Amis, *Alteracja*. Tłum. P. Znaniński. Poznań 1994.

<sup>18</sup> Dla porównania, w 2010 roku ukazała się nowa powieść Pullmana pt. *Dobry człowiek Jezus i totr Chrystus*, przeł. L. Stawowy, Warszawa. Powieść ta idzie w apokryficznej krytyce daleko dalej niż np. uznane w niektórych środowiskach za skandaliczne powieści Nikosa Kazantzakisa, *Ostatnie kuszenie Chrystusa* czy Jose Saramago, *Ewangelia według Jezusa Chrystusa*.

<sup>19</sup> (The Man In the High Castle, 1962) przeł. i postłowie napisał L. Jęczyk, Warszawa 1991

<sup>20</sup> (Fatherland, 1992) Przeł. A. Szulc, Warszawa 1992.

<sup>21</sup> (The Sound of His Horn, 1952), przeł. L. Jęczyk, Olsztyn 2001.

<sup>22</sup> (Wenn Das Der Führer Wüsste, 1966), przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 1993.

<sup>23</sup> (The Plot Against America, 2004), przeł. J. Kozak, Warszawa 2007.

bie zwycięzców, tryumfatorów historii, odcinających kupony od wygranego na loterii Klio losu. Natomiast, o czym dokładniej w dalszych rozważaniach, pisarze pochodzący z krajów mających bardziej traumatyczną przeszłość, chętniej sięgają po tryb pisania ku pokrzepienia serc, budując (nie)winne scenariusze heroiczne i hegemoniczne, próbujący uzdrowić chorą historię, sprowadzić ją na prawidłowe tory.

Dewizą Alexandra Demandta, słynnego historyka promującego operacje kontrafaktyczne w historii naukowej, są słowa „tylko historia w zawężonym pojęciu, okrojona o swoją najbardziej płodną część, zadowala się tym co realne”<sup>24</sup>; słowem, to co się faktycznie stało da się zrozumieć jedynie poprzez rozważenie alternatyw. Czy historia jest dziełem przypadku, czy o jej losach decydują jednostki czy narody, czy jest ona efektem planów istoty wyższej, a więc swego rodzaju nauką o predestynacji, czy historię kształtuje przypadek, natura czy przeznaczenie, czy historia jest bożym igrzyskiem? Te wszystkie podstawowe historiozoficzne pytania nabierają nowego znaczenia poprzez dopuszczenie do głosu innych możliwych scenariuszy. Co więcej, każdy scenariusz kontrafaktyczny zakłada wpisana weń historiozofię, obnażając równocześnie osobowość badacza, jego marzenia, światopogląd i kompleksy wobec przeszłości. „Myślący podmiot symuluje nierzeczywistą historię i wybiera potem spośród tych alternatywnych rozwiązań, które potrafi rozpoznać”<sup>25</sup>. Oznacza to, iż ostateczny efekt konkretnej operacji kontrafaktycznej jest zawsze efektem równocześnie wiedzy historycznej jak i indywidualnego wyposażenia intelektualnego, światopoglądowego i wyobraźniowego historyka i dopuszczenia do głosu subiektywizmu i uczynienia z osobowości historyka jego doświadczeń, pragnień, lęków i światopoglądu elementu „gry w historię”. I tak, Arnold Toynbee – aczkolwiek nazywanie go historykiem jest dość problematyczne – marzył, by Aleksander Wielki nie umarł w wieku 33 lat, a wielu historyków chciało nie dopuścić do I i II wojny światowej. W antyku taki scenariusz rozważał, choć z odmiennych pobudek, już historyk Liwiusz. Sowieolog Paweł Wieczorkiewicz twierdził zaś, że realną szansą dla Polski w przededniu II wojny światowej było wejście w sojusz z państwami Osi<sup>26</sup>, który to scenariusz literacko w „hołdzie” dla zmarłego w zeszłym roku Wieczorkiewicza podchwycił Marcin Wolski w powieści *Wallenrod*<sup>27</sup> wydanej w ramach wspomnianego już powyżej

<sup>24</sup> A. Demandt, *Historia niebyta*, dz. cyt., s. 20

<sup>25</sup> Tamże, s. 21.

<sup>26</sup> P. Wieczorkiewicz, 2006, *Sojusz z Hitlerem był lepszy*. Z Pawłem Wieczorkiewiczem rozmawia Rafał Pazio, [w:] „Angora” nr 38/2006 (848), s. 56.

<sup>27</sup> 2009, Warszawa.

cyklu *Zwrotnice Historii* realizowanego przez Narodowe Centrum Kultury. Cykl ten jest zresztą niebywale ciekawy z punktu widzenia badania związków literackich historii alternatywnych i częstokroć stanowiących ich podstawę scenariuszy konfrakcyjnych zawodowych historyków z polityką historyczną. Mariaże te trudno byłoby określić mianem (nie-)winnych, tak głęboko są zanurzone w polityce i w tzw. „nowym patriotyzmie”. Wydaje się, że Narodowe Centrum Kultury postanowiło wykorzystać popularność czytelnictwa historii alternatywnych i użyć ich aktywnie w celu zbudowania pożądanej przez pewne kręgi świadomości *historycznej - nostalgicznej*, marzącej za wielkością i sławą - co w istocie obnaża jednak głębokie kompleksy Polski i nieumiejętność wydobywania się z odziedziczonych postkolonialnych, jak chce to widzieć choćby Ewa Thompson, aksjologicznych i historycznych cezur i diagnoz<sup>28</sup>. Zbyt proste radowanie zgnębionych przez historię serc jest w istocie powrotem do tego, czemu się zaprzecza z tym, że z odwrotnie ustawionym wektorem moralnym. Czyżby był to więc efekt oddziałującej w ten sposób nader prostej esencjalistycznej różnicy, posługującej się jednak odziedziczoną postkolonialną mimikrą?

Cykl *Zwrotnice historii* powstawał w ramach 70 rocznicy wybuchu II wojny i powiązany jest też z choćby 600-letnią rocznicą Grunwaldu. Nie dziwi więc, że zarówno *Wallenrod* jak i przede wszystkim świetna skądinąd *Burza. Ucieczka z Warszawy '40* Macieja Parowskiego<sup>29</sup> przynoszą historię pisaną „ku pokrzepieniu serc”. Polska pokonuje Niemcy i staje się mocarstwem światowym i stolicą kultury. Na emocjonalny charakter historii alternatywnych zwracał uwagę Demandt pisząc, iż „tego rodzaju idealne bądź przerażające wizje zaspokajają albo naszą potrzebę sensacji albo pocieszenia. To jednak osłabia nasz krytycyzm i zafałszowuje ocenę prawdopodobieństwa”<sup>30</sup>. Jeremy Black, przypomina natomiast, że kluczowe pytanie „co jeśli” zbyt łatwo ulega przekształceniu w „Gdyby tylko”<sup>31</sup>, otwierając tym samym pole rewanżystowskiej gry resentymentów politycznych. Nie jest dziełem przypadku, że historie alternatywne wyrastają w Polsce po 1989 jak przysłowiowe grzyby po deszczu. Właśnie historia alternatywna stała się równocześnie pewnego rodzaju przedłużeniem nurtu fantastyki socjologicznej z lat 70-tych i 80-tych, która była jak wiadomo czynioną językiem ezopowym krytyką

<sup>28</sup> Por. E. Thompson, *Sarmatyzm i postkolonializm*, „Europa” nr 137 z dnia 18: NCK.

<sup>29</sup> Dz. cyt.

<sup>30</sup> A. Demandt, *Historia niebyła*, dz. cyt., s. 138.

<sup>31</sup> J. Black, *What If?* dz. cyt., s. 5.

sytuacji w komunistycznej Polsce. I faktycznie, współcześnie pisarze tworzą alternatywne scenariusze, bo już im wolno to czynić bez żadnych przeszkód. Piszą więc powieści korygujące historię, czyniące z Polski mocarstwa na skalę światową, *vide* przytoczone już powieści Wolskiego i Parowskiego. Jako specyficzny komentarz przypomnę w tym miejscu niedokończony szkic Goi na którym „Czas ciągnie Prawdę przez oblicze Historii, ale Historia wydaje się nie zwracać na nich uwagi. Tajemnicza, wyraźnie zadowolona z siebie bardziej się interesuje swym audytorium”<sup>32</sup>.

W tym miejscu, jak mi się wydaje, doskonale widać przemianę pokoleniową wśród polskich pisarzy. Parowski i Wolski to ludzie średniego pokolenia, którzy doświadczyli czasów cenzury minionej epoki i teraz postanowili sobie to „powetować”, korzystając z opieki i dobrodziejstw instytucji firmującej ten cykl. Dla niejakiemu usprawiedliwienia polskich literatów przypomnę, że pisanie takim trybem nie jest przypadłością polską, otóż za jedną z pierwszych nowożytnych historii alternatywnych uchodzi utwór Louisa Geoffroy’a, z 1836 roku *Napoleon et la conquete du monde* (1812-1814), w którym to cesarz wygrywa wojnę z Rosją i podbija Anglię. W świetle takich materiałów doskonale sprawdza się twierdzenie Michaela Foucaulta, że historia, jako wytwór dyskursu władzy-wiedzy jest służebnicą ideologii i „należy do zwycięzcy”, bo „nasza przeszłość jest zawsze wynalazkiem naszej terażniejszości”<sup>33</sup>. Nie tylko Polacy, tacy jak Jacek Komuda<sup>34</sup> sięgają po scenariusze wspaniałej Polski złotego wieku. Opowiadanie amerykańskiego pisarza Alana Deana Fostera pt. *Polacy to ludzie tagodni*<sup>35</sup> ukazuje Polskę jako najsilniejsze

<sup>32</sup> F. Fernández-Armesto, *Historia prawdy*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1999, s. 15.

<sup>33</sup> M. Foucault, *Language, Counter-Memory. Practise*, ed. D. F. Bouchard, Oxford 1977, s. 153-154, za: M. Philip, *Michael Foucault*, [w:] *Powrót wielkiej teorii w naukach humanistycznych*, pod red. Q. Skinnera, przeł. P. Łozowski, Lublin 1998, s. 93.

<sup>34</sup> Komuda (choć nie pisuje historii alternatywnych) jest chyba najstynniejszym polskim pisarzem neosarmatą, rozkochanym w Polsce szlacheckiej i czasach złotej wolności braci szlacheckiej. Notabene Komuda jest taki silnie nostalgicznie rozkochany w czasach Rzeczypospolitej Szlacheckiej, że na konwenty fantastyczne przychodzi ubrany w kontusz i nosi charakterystyczną, wysoko podgoloną fryzurę. Mimo, iż eufemistycznie mówiąc, Komuda nie jest pisarzem wybitnym to jednak jego utwory mają wiernych fanów: por. J. Komuda, *Opowieści z Dzikich Pól* (2002, 2004), *Wilcze gniazdo* (2002), *Diabeł Łańcucki* (2007). O nacjonalizmie Komudy zaś najpełniej świadczy cykl „Orły na Kremlu”, składający się z trzech tomów powieści pt. *Samozwaniec*, (2009-2011) rozgrywający się w czasach tzw. Dymitriad.

<sup>35</sup> A. D. Foster, *Polacy to ludzie tagodni* (Polonaise, 1975), przeł. M. Róg-Świosstek, [w:] *Rakietowe szlaki 2. Opowiadania fantastyczno-naukowe*, wybór L. Jęczmyk, Warszawa 1978.

państwo na całym świecie, a to za sprawą ustroju wybieralności monarchy. Tak silna, demokratyczna i stanowiąca przykład dla całego świata Polska nigdy nie została poddana rozbiorem, a następnie zmiotła Hitlera. Wizja zaiste wspaniała, pozostaje jedynie pytanie, czy jesteśmy w stanie przeczytać to opowiadanie bez poczucia wszechogarniającej ironii tudzież karnawałowej bachtinowskiej groteski?

Emocjonalna temperatura leczących chorą historię narodowo-fantastycznych scenariuszy jest wysoka i wiele mówi o świadomości historycznej i politycznej pisarza, stając się *via* Greenblatt wyrazem Nowego Historycyzmu i świadectwem mentalności epoki. Tylko niewielu pisarzy jest w stanie stanąć w opozycji do idei sienkiewiczowskiego pokrzepiania serc. Symptomatyczne, że są to właśnie pisarze młodszego pokolenia, debiutujący po 1989 roku, tacy jak Jacek Dukaj czy Szczepan Twardoch. Niezmiernie interesujący jest w tej mierze utwór Szczepana Twardocha, *Wieczny Grunwald. Powieść z końca czasów*<sup>36</sup>, wydany przez Narodowe Centrum Kultury, (moim zdaniem jak dotąd najlepszy utwór cyklu) w celu upamiętnienia 600-lecia bitwy pod Grunwaldem. Utwór ten musi być jednak gorzkim rozczarowaniem dla tych wszystkich, którzy oczekiwali heroicznej narracji. Twardoch, który z wykształcenia jest socjologiem, co wydaje mi się istotne dla tych rozważań, napisał utwór głęboko satyryczny, krytyczny pesymistyczny i obnażający pułapki i złą stereotypowość esencjalistycznego myślenia o historii i narodzie. Jest to równocześnie powieść głęboko historiozoficzna. Twardoch przyjmuje bowiem niezwykle nowatorską i interesującą perspektywę oglądu spoza fukuyamowskiego końca historii<sup>37</sup>. Konstytutywne w strukturze powieści są tak fundamentalne historiozoficzne kwestie jak cykliczność czasu, predestynacja, los jednostki w historii, powtarzalność zdarzeń, obecność pierwiastka boskiego w historii, providencjalizm, eschatologia chrześcijańskiej historiozofii, idea końca historii, i wiele innych. Twardoch w tej rozgrywającej się przez stulecia powieści materializuje „ducha narodu” polskiego i niemieckiego i krytykuje/karykaturyzuje przekonanie, że ich principium jest *Wieczny Grunwald/ Ewiger Tannenberg* – bezustanne ścieranie się żywiołu polskiego i niemieckiego w niekończącej się bitwie, powtarzającej się w nieskończonych alternatywnych odmianach zdarzeń, rozgrywających się miriadach uniwersów. Główny bohater Paszko, bękart króla Kazimierza Wielkiego i śląskiej dziewczyny jest niechcianym pomiotem obu ojczyzn – Polski i Niemiec. Posiada schizofreniczną osobo-

<sup>36</sup> 2010, Warszawa: NCK.

<sup>37</sup> Por. F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Biedroń, M. Wichrowski, Poznań 1992.

wość mieszańca á la bohaterowie Parnickiego. Paszko podobnie jak wcześniejszy bohater Twardocha Joachim von Egern, notabene również pojawiający się w tej powieści jest „bytem metahistorycznym (...) historia w każdej sekundzie dzieli się na gałęzie. To moje piekło, żyję zawsze w złych czasach, zaplątany we wszystkie wojny i rewolucje”<sup>38</sup>. Podobnie funkcjonuje Paszko w swym pośmiertnym, powielającym archetypiczny scenariusz kata i ofiary bytowaniu, odróżnionym od tego „istnego” – czyli zwieńczonego śmiercią na polach pierwszego, historycznego Grunwaldu. Paszko jest marionetką historii, kukielką w rękach iście dantejskiej alegorii Matki Polki, i niemieckiej *Blut*, czyli krwi. Esencjalna różnica pomiędzy Polakami a Niemcami jest tak wielka, że nie należą oni do tego samego gatunku.

I różnimy się wszystkim. Oni budują czarne zamki celujące w niebo, my budujemy dwory i szerokie zamki z ciepłego piaskowca (...). Oni Niemcy mają samiczki, ludzkie i aantropiczne, u nas samiczek nie ma bo jedyną kobietą jest Matka Polka, której służymy i w której zlały się geny wszystkich kobiet, jakie kiedykolwiek istniały. Ona jest matką, siostrą i żoną nas wszystkich, tylko jej cipki pragniemy. Zupełnie inaczej wygląda Kraj: u nich wszystko jest ułożone męską ręką w znaki i symbole<sup>39</sup>.

Spoza krańca czasu i milionów odgałęzień historycznego labiryntu-kłęcząca ta bezlitosna, archetypiczna walka okazuje się bezsensowną, a wszelkie wydawałoby się tak restrykcyjne podziały, wątpliwymi. Migrujący pomiędzy obiema ojczyznami – Polsce podporządkowanej Matce i Niemcom podporządkowanym Krwi i Ojcu – jest raz tu, raz tam, choć zawsze jedynie skazaną na śmierć kukielką w rękach imperatywu historii narodowej. Opozycja męskie/żeńskie, krew/mleko Matki, funduje ogromną różnicę nie tylko semantyczną i symboliczną, ale i ontologiczną. Krytycyzm Szczepana Twardocha wobec mitów i ideologii narodowej jest tak silnie obecny w jego prozie, że uprawomocnione wydaje mi się rozpatrywanie jego twórczości w nurcie współczesnej powieści politycznej, na równi z nazwiskami takimi jak Marian Pankowski, Dawid Bieńkowski (*Białoczerwony*), czy nawet Michał Witkowski (*Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*), nie wspominając już o przywołanym wyżej Gombrowiczu lub Teodorze Parnickim, krytykującym sarmackie nuty á la Sienkiewicz (*I u możnych dziwny*). Biorąc pod uwagę fakt, że Paszko,

<sup>38</sup> S. Twardoch, *Obłąd rotmistrza van Egern*, 2005, Lublin, s. 194.

<sup>39</sup> S. Twardoch, *Wieczny Grunwald*, dz. cyt., s. 110-111.

(podobnie jak sam Twardoch) jest Ślązakiem, da się tę powieść odczytać jako gorzki głos w politycznej debacie na temat przynależności etnicznej Ślązaków. Debacie, która ostatnio tak mocno podzieliła i tak już skonfliktowaną scenę polityczną Polski.

Kolejnym pisarzem młodego pokolenia, który nie pisze „ku pokrzepieniu serc” jest Jacek Dukaj. W mikropowieści *Xavras Wyżryn*<sup>40</sup>, to Sowieci wygrywają wojnę roku 1920. Dukaj burzy wiele narodowych mitów, podważając ideę cudu nad Wisłą<sup>41</sup>, cudownej interwencji Matki Boskiej w naszą historię. Krytykuje również wywodzące się jeszcze z czasów Rzeczypospolitej Szlacheckiej idee Polski jako przedmurza chrześcijaństwa, odrzucając wiarę w sprawczość Matki Boskiej, desygnowanej na królową Polski. Gorzkie słowa kierowane są pod adresem Piłsudskiego i jego mitu jako zbawcy Polski „Gdyby nie brawura tego idioty Piłsudskiego, może utrzymaliby niepodległość trochę dłużej niż dwadzieścia kilka miesięcy”<sup>42</sup>. Postać Piłsudskiego w podobnym entourageu powraca w fenomenalnym *Lódzie*.

*Lód*<sup>43</sup> Dukaja to napisana z epickim rozmachem ponad 1000 stronicowa powieść, która zasadza się na pomysłe zamrożenia historii jako efektu upadku meteorytu tunguskiego w 1908 roku. Polska skuta lodem jeszcze w 1924 roku znajduje się pod zaborem rosyjskim. Dukaj wyprowadził język powieści i jej poetykę z literatury XIX wieku i początków XX, co sprawia, że w polu kontekstów interpretacyjnych pojawiają się chociażby: *Czarodziejska góra* T. Manna, *Odyseja* Homera *Morderstwo w Orient Expressie* Agathy Christie czy *Anhelli* Słowackiego. Przywołanie anioła sunącego przez połacie Syberii i posłużenie się cytatami z *Anhellego* pozwalają pisarzowi na subwersywne podważenie mitu mesjanizmu i cierpiętnictwa Polaków na Syberii, którzy w świecie stworzonym przez Dukaja doskonale sobie tam gospodarczo radzą. Okazuje się, że pomysły pisarza nie są aż tak dalekie od prawdy, jak chcieliby to widzieć zwolennicy martyrologii narodowej, czego dowodem podana przez pisarza na końcu powieści literatura przedmiotu. Dukaj powołuje się np. na wspomnienia zesańców, które jednak nie funkcjonują w świadomości historycznej społeczeństwa, gdyż są sprzeczne z pielęgnowanym mitem.

<sup>40</sup> J. Dukaj, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Kraków 2004.

<sup>41</sup> W tym miejscu zasygnalizuję jedynie możliwość analizy porównawczej tej powieści Dukaja z wydaną ostatnio pozycją Marcina Wolskiego, *Jedna przegrana bitwa*, Warszawa 2011 (Zwrotnice historii, NCK), podejmującej kwestie bitwy Warszawskiej w radykalnie odmiennej optyce.

<sup>42</sup> J. Dukaj, *Xavras Wyżryn*, dz. cyt., s. 35.

<sup>43</sup> J. Dukaj, *Lód*, Kraków 2007.



Głównym bohaterem powieści jest Benedykt Gierosławski wyruszający na Syberię w poszukiwaniu nieznanego mu w zasadzie ojca, który ma moc rozmowy z Lutymi - aniołami lodu - co daje nadzieję na kontrolowanie przebiegu historii. Dukaj również w tej powieści twierdzi że Polska jako taka wcale nie była historycznie konieczna. Efektem takiego myślenia jest w *Lodzie* chociażby przywołana za wspomnieniami Stefana Żeromskiego scena, w której terrorysta Piłsudski układa pasjans, wróżąc sobie czy zostanie dyktatorem Polski. *Notabene* Dukaj ironicznie polemizuje w *Lodzie* ze słynną utopią proskryptywną<sup>44</sup> Żeromskiego, wyrażoną w *Przedwiośniu* w postaci wizji szklanych domów. W świecie Dukaja Żeromski napisał powieść, ale pod tytułem *Niedoczekania*. *Lód* jest więc tedy próbą odszukania ogólnych reguł rozwojowych historii, „fizyki historii”, z tym że jak na pisarza SF przystało w materiale powieściowym ma być to prawdziwa fizyka. W *Lodzie* odnajdziemy iście polifoniczną prezentację najważniejszych teorii historiozoficznych XIX wieku. Dukaj podjął świadomą artystycznie decyzję skonstruowania powieściowego świata zgodnie z przekonaniem i ideologią XIX i początków XX wieku. Akcja powieści rozgrywa się w latach 1924-1930, choć brać trzeba pod uwagę rok 1908 w którym zamroziły się wydarzenia. Dzięki temu Dukaj w swych historiozoficznych rozważaniach mógł zachować niewinność człowieka nie skażonego historią XX wieku, pełną wojen, totalitaryzmów, holocaustu, a także - kryzysem przedstawienia i postmodernizmem. Wielu krytyków zarzucało pisarzowi już to specyficzną naiwność historiozoficzną<sup>45</sup> już to nadmierne eksponowanie dysput historiozoficznych. Tymczasem, Dukaj zdradza, że konstrukcja powieści „zahaacza o metodę głębokiej stylizacji, polegającą na odcięciu wiedzy, która nastąpiła po opisywanym w powieści okresie, będącej moim zdaniem także efektem niechęci wobec postmodernizmu i jego pomysłów metodologicznych i literackich”<sup>46</sup>. Dukaj ma świadomość, że wiek XIX i początek wieku XX był erą historii. To był czas kiedy dyskusje historiozoficzne gościły na salonach i stanowiły przedmiot zainteresowania wszystkich, niezależnie od narodowości i poglądów politycznych. W tym czasie żyło się historią, która była królową nauk humanistycznych. Foucault w *Innych przestrzeniach* pisze: „Wielką obsesją XIX wieku była, jak wiemy historia - z takimi tematami jak rozwój i zatrzymanie, kryzys i cykl, akumu-

<sup>44</sup> Por. L. Szacki, *Spotkania z utopią*, dz. cyt. *passim*.

<sup>45</sup> T. Mizerkiewicz, *Dwuznaczny urok historiozofii*, <http://www.artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=1197>

<sup>46</sup> Polska z drugiej strony lustra. Z Jackiem Dukajem rozmawia Wojciech Orliński, „Gazeta Wyborcza”, nr z 26 grudnia 2007.

lacja przeszłości, wielka przewaga umarłych i (sic!) zagrażające zlodowacenie świata”<sup>47</sup>. Kilkusetstronicowe rozważania dotyczące sensu i celu historii są w tej powieści niezbędne, obsesja zaś sterowania procesami historycznymi dzięki Lutym, mimo iż fantastyczna, też jest do pomyślenia wewnątrz opisywanej epoki. Dukaj zatem, podejmując najważniejsze pytania historiozoficzne, robi je niejako z wiedzy XIX wieku, co jak sądzę pozwoliło mu odciąć się od kryzysu przedstawienia jaki trawił historyków postmodernistów. Dukaj „zrobił” postmodernistyczną refleksję historiograficzną ale z materii nauki modernistycznej. Chodzi tutaj głównie o tak istotny dla tej powieści problem trójwartościowej logiki Kotarbińskiego, implikującej zwątpienie w historię i moc poznania przeszłości. Gierostawski zajmując się logiką trójwartościową Kotarbińskiego (zdania logiczne nie są tylko prawdą i fałszem, trzecia możliwości polega na tym, że do pewnego momentu, pewnego zdarzenia nie przysługuje im w ogóle kategoria prawdy i fałszu) przywiódł go do przekonania, że jedynym pewnym elementem jest teraz, a tak samo jak niepewna jest przyszłość to niepewna jest przeszłość. Zgodnie z logiką Benedykta przeszłość jest miejscem konstrukcji – pamięć jest żywiołem niepewnym, ludzie pamiętają przecież różne wersje tego samego zdarzenia, a fakt pamięci czyni je dla nich właśnie prawdziwymi. Tak jak w pociągu mógł Benedykt skonstruować samego siebie w oparciu o ludzkie sądy, tak można skonstruować przeszłość, która jest niczym innym jak wypadkową terażniejszości – to terażniejszość zamraża przeszłość, tak jak jej wygodnie. Przeszłość podobnie jak przyszłość jest żywiołem modalności – podlega trybowi przypuszczającemu. „nie poznasz prawdy o przeszłości – prawda o przeszłości nie istnieje”<sup>48</sup>; „poza prawdą i fałszem – przeszłość, przyszłość”<sup>49</sup>; „każde słowo wypowiedziane pozostaje z nami, prawdziwe czy fałszywe, póki o nim pamiętamy, prawdą bezwzględną będzie dla nas to, że je wypowiedzieliśmy”<sup>50</sup>. Co więcej, Benedykt twierdzi, że „niedokonane – prawdziwsze od dokonanego”<sup>51</sup>. Aby przeszłość stała się historią musi zamarać<sup>52</sup>. Tak tworzy się historię! Tylko Lute żyją zgodnie z nieubłaganą logiką prawdy i fałszu. Różnica pomiędzy Zimą a Latem polega na walce pomiędzy koniecznością a możliwością, jedynoprawdą a entropią. Idąc tą

<sup>47</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 6/2005, s. 117.

<sup>48</sup> J. Dukaj, *Lód*, dz. cyt., s. 387.

<sup>49</sup> Tamże, s. 386.

<sup>50</sup> Tamże, s. 256.

<sup>51</sup> Tamże, s. 414.

<sup>52</sup> Tamże, s. 293.

logiką w świecie Lata nie ma historii, prawda nigdy bowiem się nie stabilizuje, nie domarza. „My nie marzniemy” głosi motto do powieści - w naszym świecie, w świecie tzw. aktualnym historia jest niemożliwa - historia oparta o nienaruszalną prawdę. Dukaj budując historię alternatywną unieważnia równocześnie historię jako naukę w jej obiektywistycznym kształcie.

Iście fantastyczny pomysł przemysłu historii - wyliczającego z matematyczną precyzją wydarzenia, polegający na odpowiednim manipulowaniu siłami Lata i Zimy prowokuje do podjęcia zadanych już wcześniej pytań. Czym jest historia - głosem Boga, który przez nią się z ludźmi komunikuje?, żywiołem czystej entropii? Czy to może człowiek umie robić/wyliczać historię?, - a jeśli tak to na jakiej podstawie, bo są to idealne wrota do totalitaryzmu, który nie jest już odpowiedzialny nawet „przed Bogiem i historią”, skoro historię się robi i to bez mocy Boskich, jeśli jest ona efektem matematycznej precyzji. Wreszcie, czy historia która była, przed upadkiem meteorytu, ta w której zamroziły się dzieje, była prawidłowa czy chora? To fundamentalne pytania dla kwestii np. istnienia Polski. Czy Polska jest więc koniecznością historyczną? Chyba nie, skoro w roku 1930, kiedy kończy się akcja powieści *Polski* wciąż nie ma na mapie świata, a żołnierze biało-czerwoni wykrwawiają się pod obcymi flagami. Dukaj krytykuje więc wszelkie resentymenty narodowe, usiłujące „leczyć chorego anioła historii” sielankowymi wizjami przeszłości. Ironia i krytycyzm Dukaja przenikają aż do poziomu językowego. Otóż gniazdo lutych, aniołów lodu, konserwujących historię w stanie niemożności-bo niekonieczności i nielogiczności powstania Polski, nosi nazwę soplicowo!!!! Miłośnicy *Pana Tadeusza* cierpną ze zgrozy.

Kończąc już swe rozważania, pragnę udowodnić, że termin uchronienia został przywołany w tytule nie tylko w celach posłużenia się kalam-burem językowym. W tym celu sięgnę po słynną, choć już nieco zapoznaną powieść *Chwata cesarstwa*<sup>53</sup> Jeana D'Ormesson z 1971 roku. Powieść ta zrobiła onegdaj mnóstwo zamieszania nawet wśród zawodowych historyków a nie tylko zwykłych czytelników, którzy zafascynowani idealnym i pieczołowicie z re-konstruowanym z mroków niepamięci cesarstwem ruszyli do bibliotek na poszukiwanie dokumentów opiewających czyny cesarza Aleksego<sup>54</sup>. Lokując w tzw. mrocznych wiekach średniowiecza wspaniałe cesarstwo rządzone przez idealnego władcę Aleksego-mądrego, wojowniczego, ascetycznego i dbającego o poddanych

<sup>53</sup> J. D'Ormesson, *Chwata cesarstwa*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1975.

<sup>54</sup> Por. L. Stomma, *Jak Gorbaczow zabił papieża*, „Polityka” nr 19 (2653) 2008, s. 122.

człowieka, stworzył D'Ormesson utopię historyczną<sup>55</sup>, czy właśnie uchronię, zbudowaną z archetypicznych powtarzanych w historiografii narracyjnych wątków. Złożył swe cesarstwo i postać Aleksego ze starożytnego Rzymu, postaci Aleksandra Macedońskiego, Marka Aureliusza i wielu innych, bo „postać cesarza Aleksego jest przede wszystkim obrazem i odbiciem naszych nadziei i naszych marzeń”<sup>56</sup>. Te zaś tyleż zmienne co równocześnie powtarzalne, oto paradoks i iście mityczna *coniunctio oppositorum*. Aleksy jest równocześnie kochankiem jak Romeo, co ascetą jak święty Aleksy. Jest rozpustny i święty, sprawiedliwy i brutalny, jest równocześnie „lisem i lwem” Machiavellego. Jest wszystkim, jest kwintesencją człowieczeństwa i ludzkiej sprawczości w historii, „każdy bowiem zobaczy w nim to, co zobaczyć chce”<sup>57</sup>. Jest w istocie immoralistyczną<sup>58</sup> afirmacją życia jako bezrozumnego, bezkierunkowego pędu. Jeśli zaś historia jest afirmacją życia we wszystkich jego przejawach, nie różnicująca i nie oceniająca – to jest w istocie swą własną może nie tyle antytezą, co entropiczną zasadą ruchu dziejów – „historia jest koniecznością akcydentalną”<sup>59</sup> aporetycznie twierdzi D'Ormesson. Pisarz poprzedził ten utwór m.in. cytatem pochodzącym z księgi Izajasza – „tak mówi Pan: nie wspominajcie pierwszych rzeczy, starodawnych nie uważajcie. Oto ja czynię rzecz nową”. (Iz, 43, 18). D'Ormesson wielokrotnie zaznacza w powieści, że historyk jest Bogiem, ba, jest „historyk jest potężniejszy od Boga. Ponieważ Bóg jest tylko panem przyszłości – przeszłość mu umyka. Historyk zaś wkracza na scenę i zastępuje Boga. Historia jest powtórny aktem stworzenia”<sup>60</sup>. Pisarz wyraża tym samym głęboki protest przeciwko historii jako „matki prawdy – ta myśl jest zadziwiająca” – D'Ormesson w kolejnym motcie powołuje się na myśl Borgesa. Nie uważajcie rzeczy starych, ja dam wam nowe, nieskończenie lepsze – parafrazując Izajasza – zaspokoję tym samym wasze pragnienia o historii i świecie lepszym i czystym, bez traum ni poczucia, iż znana nam historia jest chora: na ideologię, niesprawiedliwość, przypadkowość i wiele innych niezbywalnych jej wad. W istocie więc *Chwała cesarstwa* jest uchronią, a równocześnie jej rewersem – antyutopią historii znanej ze świata aktualnego. Jest swego rodzaju ciosem wymierzonym w ów skarłały i zdezwauowa-

<sup>55</sup> J. Niecikowski, *Utopia historyczna D Ormessona*, „Literatura na Świecie” nr 4/1974, s. 139-149.

<sup>56</sup> J. D'Ormesson, 1974, *Chwała cesarstwa*, dz. cyt., s. 534.

<sup>57</sup> Tamże, s. 535.

<sup>58</sup> Por. J. Niecikowski, *Utopia historyczna*, dz. cyt., s. 145.

<sup>59</sup> J. D'Ormesson, 1974, *Chwała cesarstwa*, dz. cyt., s. 533.

<sup>60</sup> Tamże, s. 478.

ny politycznie twór, niezdolny do wyprodukowania prawdziwego ideału, skoro historia jako służebnica ideologii wyświechtła ten slogan w niezliczonej liczbie odmian w antyszambrach kolejnych władców i politycznych przygodnych konieczności.

Czy historia w swej dotychczasowej powszechnie znanej postaci, pochylonej nad faktem i źródłem historycznym jest jeszcze możliwa/potrzebna? Konkludując już swe rozważania, wyrażę z pewną nieśmiałością przekonanie, że paradoksalnie to w historiach alternatywnych fakt historyczny powraca w swej postaci zaprzeczonej, skoro świadomy czytelnik i historyk wiedzą, że było inaczej. Historia alternatywna przez negację potwierdza więc, jak sądzę, statut naszej dotychczasowej wiedzy o przeszłości. Być może zatem nauka historyczna zatoczy po raz kolejny wielkie koło – odchodząc od naukowości w stronę narratywizmu i niewiary w możliwość dotarcia do przekazu przeszłości, powróci do kategorii faktu? Być może właśnie zatem operacje kontryfaktyczne otrzeźwią historyków, którzy wykrzykną *non possumus!*? Skoro „pogańska wizja” Lyotarda<sup>61</sup> zakłada, iż nie można już powiedzieć niczego nowego i oryginalnego, to może dopiero zerwawszy z więzami świata aktualnego i prawdy historycznej można być oryginalnym i przez to słyszalnym? Może oryginalność wyrażona w zaprzeczaniu faktom, ten właśnie moment – czyli to, że jakieś fakty jednak istnieją – potwierdza?

---

<sup>61</sup> Por. F. Lyotard, *Kondycja postnowoczesna: Raport o stanie wiedzy*, przeł. J. Migasiński, M. Kowalska, Warszawa 1997.

## ABSTRACT

**Could We Save Ourselves From the Past? - Alternates Histories and Uchronias as a Literary Apories of Politics and Historical Knowledge**

The paper discusses the genres of alternate history and uchronias, and their subversive potential as a literary aporia of politics and of the historical knowledge. The Point of Divergence as a pricipium of the genre is the primary way of criticizing history, understood as the past that has actually happened. Authors of alternate history reject the past, choosing plausible historical worlds instead, because the actual history is for them unsatisfying, traumatic and painful. Alternate histories are highly politically involved, as the choice of the POD uncovers the authors' dreams about the past, for instance by making the history of their own country or nation more successful and heroic than it actually was. It is shown, that the narration about the past in the alternate history genre depends on political and generational experiences of the authors. As an example, the editorial series „Zwrotnice historii” [“The Switching Points of History”], published by Narodowe Centrum Kultury [National Cultural Centre] in Warsaw, is analyzed. The series comprises among others: M. Parowski, *Burza. Ucieczka z Warszawy '40* [The Storm. Escape from Warsaw'40], M. Wolski, *Wallenrod*. These novels were written by writers who experienced the times of communism and censorship. As a result, nostalgia, essentialism, nationalism and the topos of “raising spirits” prevail there, the latter known in the Polish literature during the age of Partitions of Poland. On the other hand, Polish writers of the younger generation, such as Jacek Dukaj (Łódź- “Ice”; *Xavras Wyżryn*) and Szczepan Twardoch (*Wieczny Grunwald*- “The Eternal Grunwald”), tend to disdain nationalistic myths and to criticize heroes of Polish history such as Józef Piłsudski.

It is also interesting to notice that authors originating from countries who won the WWII prefer criticizing modern society especially by inventing alternate scenarios of losing the Second World War (P. K. Dick, *The Man in The High Castle*; R. Harris, *Fatherland*), or by disavowing Christian churches and Christian religions (and sometimes other religions too) [P. Pullman, *His Dark Materials*; K. Amis, *The Alteration*; J. Inglot, *Quietus*].

*The Glory of the Empire* by Jean D'Ormesson, belonging to the uchronia genre, is an example of a general critic of the past combined with the capability of scholarly viable and credible reinventing it; D'Ormesson created a historical utopia built of archetypical, common historical plots.

To conclude, it is discussed if the alternate history could be a convoluted, paradoxal way to restore historical facts as foundations of the academic history. Whatever the answer, this genre, making us to see ourselves in the false mirror of alternate histories, forces us to become more critical about the past as well as the present.

DANUTA SZAJNERT  
Łódź

## DYWERSYJNY POTENCJAŁ APOKRYFU

Rzecz będzie dotyczyć apokryfu literackiego w prototypowym rozumieniu tego, co literackie. Obstawiam przy ustaleniach dotyczących tej obok czy ponadgatunkowej formy wypowiedzi, poczynionych przeze mnie przed laty w obawie przed inflacją terminu, niezwykle przydatnego dla uchwycenia własności pewnego wariantu intertekstualnej poetyki<sup>1</sup>. Próbowałam wtedy wskazać przydatne z mojego punktu widzenia zastosowania nazwy. Miały one respektować impulsy płynące z teologiczno-filologicznych zwłaszcza charakterystyk apokryfu; w najbardziej rozpowszechnionym użyciu termin ten, swoiście wykorzystywany już w epoce hellenistycznej, odnosi się wszak do niekanonicznych pism okołobiblijnych. Stąd wywodzi się zasada odniesienia do kanonu - fundament konstrukcji tekstu apokryficznego. Apokryf biblijny posiada ponadto cechę fałszywej atrybucji (określaną niegdyś mianem pseudoepigrafii). To ona zadecydowała o bezkonfliktowym w zasadzie przeniesieniu nazwy na wszelkie utwory o wątpliwym autorstwie czy na falsyfikaty. Apokryf jako synonim mistyfikacji to jedno z dwu podstawowych, odnotowywanych w słownikach i encyklopediach, rozumień terminu. W ustaleniach dotyczących innych niż już wymienione możliwych użyć nazwy, starałam się też uwzględnić jej potencjał etymologiczno-semantyczny i związaną z nim poliwalentność, jako że mamy tu do czynienia z „nazwą wymowną”. Zróżnicowanie wiązanych z apokryfem konotacji aksjologicznych zależy bowiem w dużej mierze od interpretacji wpisanego w tę nazwę pojęcia ukrycia.

---

<sup>1</sup> D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, Warszawa 2000.

Ostatecznie uznałam, iż za apokryfy literackie można zasadnie uznać następujące mutacje apokryfu biblijnego: po pierwsze, utwory wyraźnie, tematycznie, problemowo, personalnie (poprzez osoby przedstawione) nawiązujące: a) do *Biblii* (mutacja apokryfu właściwego hierarchicznie w tej grupie prymarna) b) do pojedynczego, należącego do jakiegoś kanonu, tekstu literackiego albo mitu czy baśni; c) do autentycznych, kanonicznych tekstów niefikcyjnych, których autorami są postaci rzeczywiste. Jednakże, by nawiązanie mogło być uznane za apokryficzne konieczne jest zachowanie w postaci względnie nienaruszonej tzw. realiów wzorca (mimo uwspółcześnienia, niekiedy ostentacyjnego, dotyczącego np. mentalności bohatera czy języka, w tym języka pojęciowego, a zatem sposobów kategoryzacji problematyki historycznie zinterpretowanego pre-tekstu i zerwania związków z jego źródłowym *Sitz im Leben*. To zastrzeżenie pozwala wyodrębnić apokryfy spośród tekstów opisywanych pojemną formułą prze-pisywania. Nazwy *reécriture*, *rewriting* używane najczęściej w piśmiennictwie zachodnim odnoszą się do zjawisk o znacznie szerszym zakresie; równie popularne terminy *prequel* czy *sequel* dotyczą tylko jednego z wielu sposobów konstruowania tekstu apokryficznego. Po wtóre: skoro mianem apokryfów określa się też mocne mistyfikacje literackie (mutacja prymarna w grupie drugiej), przyjęłam, iż można rozszerzyć tę nazwę na mistyfikacje słabe i *quasi*-mistyfikacje.

Tym, co łączy wszystkie przypadki apokryficzności z pierwszej grupy jest jawne i obligatoryjne zapośredniczenie oglądu i rozumienia świata przez inne, konkretne teksty – konfrontacja ze stosowanymi w nich sposobami i środkami kategoryzowania doświadczenia, reprezentowania i waloryzowania historycznej rzeczywistości kulturowej, relacja do „świata omówionego” przez innych, w określonym miejscu i czasie. Na tym polega specyfika apokryficznej mediatyzacji. Wyzyskiwane w taki sposób pre-teksty łączy przynależność do jakiegoś, nie tylko biblijnego, że powtórzę, kanonu i/lub związek z wartościami uważanymi w danej kulturze za kanoniczne. Chodzi tu przede wszystkim o względnie stabilny, roszcujący sobie uniwersalistyczne pretensje, literacki kanon kultury zachodniej. Nawiasem mówiąc *Biblia* stanowi jego „wielki kod”. Przedmiotem transpozycji problemowo-tematycznych są najczęściej dzieła ulokowane w tradycyjnym centrum tego kanonu. Dzięki jego otwarciu za sprawą rozmaitych kulturowych, emancypacyjnych rewizji – dotyczy to np. pomijanego wcześniej piśmiennictwa niektórych kobiet – i ono, uzyskawszy bardziej uprzywilejowany status, stało się atrakcyjnym obiektem apokryficznych rearanżacji. W każdej z mutacji apokryfu zatem, kanon musi



być rozumiany nieco inaczej. Z tym, że tylko pozorowana mistyfikacja zakłada jego dematerializację i zaktywizowanie ściśle stowarzyszonej z *Biblią*, waloryzowanej zdecydowanie pozytywnie, kategorii autentyku jako jakości przysługującej księgom kanonicznym. W *quasi*-mistyfikacjach zadanie reprezentowania tego, co autentyczne pełnią zazwyczaj odwzorowania dokumentarnych gatunków.

Już na podstawie tych pobieżnych uwag można stwierdzić, iż apokryfom niepodobna przypisać jakiegoś jednolitego, np. emancypacyjnego, światopoglądu<sup>2</sup>. Autorzy niektórych z nich stawiają kanon w stan oskarżenia, podważają, kwestionują; inni zaś go utwierdzają (co nie znaczy, że taka afirmacyjna postawa jest gorsza). Jednakże w samej, na pozór niewinnej, idei uzupełnienia czy dopełnienia, dopisania przemilczanego punktu widzenia, „dalszego ciągu” lub prehistorii wydarzeń przedstawionych w afirmowanym pierwowzorze, dopatrzyć się można nie tylko przekonania o jego niegasnącej atrakcyjności i semantycznej produktywności, ale też o niekompletności, jakimś niedociągnięciu, niewystarczalności. Każdy apokryf wobec tego, przynajmniej spośród tych, które pozostają w skonkretyzowanej relacji do określonych tekstów, ma krytyczny, dywersyjny potencjał. Czasami żal, że twórcy nie potrafili z niego skorzystać.

Na przykład: spore medialne zamieszanie wywołał u nas przed kilkoma laty, utrzymujący się przez jakiś czas na rodzimej liście bestsellerów, erudycyjny i podszyty pewnymi rewizjonistycznymi ambicjami, *sequel* trylogii zaproponowany przez Andrzeja Stojowskiego. Chodzi o intencjonalnie adresowaną do masowego przede wszystkim odbiorcy przygodową powieść *W ręku Boga*, wydaną w 1997 r. w Londynie. Co prawda, jak pisze Eliza Szybowicz, „[p]rzez z górą sto lat sporu o Sienkiewicza podstawowe kompetencje demaskatora sienkiewiczowskiej ułudy znacznie się upowszechniły, ale w niczym nie nadwyrężają oczarowania przedmiotem demaskacji”<sup>3</sup>. Mając świadomość tego oczarowania, autor apokryfu mógł liczyć na czytelnicy popyt. Wiedział też zapewne, że zaszczerpiona na tak nadal czarującym materiale tekstowym popularna fabuła może mieć znacznie większe szanse na przetasowanie zbiorowej wyobraźni niż tezy (nawet przerobione, spłaszczone) wyjęte z pism Brzozowskiego czy Gombrowicza. Szybowicz ma jednak rację, przekonując

<sup>2</sup> Pojmowanego za M. Bachtinem (*Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 269) jako przysługujące każdemu gatunkowi „sposoby i środki oglądu i rozumienia rzeczywistości, które są jemu tylko właściwe”.

<sup>3</sup> E. Szybowicz, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 2008, 44.

w brawurowej analizie powieści i jej spolaryzowanej recepcji krytycznej, że Stojowski, wbrew pozorom, zrobił wszystko, by nie zdekonstruować centralnych struktur narodowego mitu – nie urazić lokalnego kanonu<sup>4</sup>. Nie znaczy to jednak, że apokryficzna hermeneutyka podejrzeń – przekonanie o nieuchronnej opresyjności kanonu, ufundowanego wszak na wykluczeniu, przemilczeniu bądź marginalizacji kogoś bądź czegoś – zawsze przynosi godne uwagi rezultaty. Spróbuję teraz spojrzeć pod tym kątem na parę tekstów współczesnej literatury światowej.

W ironicznym finale *Let us Now Praise Stupid Women* – tekstu ze zbioru *Good Bones* – Margaret Atwood tak oto przekształca słynną Baudelaire'owską frazę z introdukcji do *Les Fleurs du Mal*: „*Hipocrite lecteuse! Ma semblable! Ma seur!* / Let us now praise stupid women / who have given us literature”<sup>5</sup>. Apokryf to doskonałe środowisko dla wszelkich literackich dyskursów „postzależnościowych”. W żadnej z zasztanych form nie ma lepszych warunków do przemieszczania i nicowania znaczeń utrwalonych przez tradycję konstrukcji gorszych innych, a więc również kobiet, ponieważ tylko w nim stwarzana jest iluzja, iż dokonuje się ono już w miejscu krystalizowania się tychże konstrukcji – w myśl zasady, że dzieła literackie, tyleż kreują, co powielają rozmaite klisze kulturowe związane z mechanizmami władzy i wykluczania.

W *Gertrude Talks Back* Atwood ustami takiej głupiej baby, czyli swojej wypożyczonej od Szekspira protagonistki odcina się, odszczekuje nie tylko Hamletowi. Przedmiotem kpin są w opowiadaniu, interpretacje tej kobiecej postaci reprezentatywne dla różnych, niekiedy skonfliktowanych, kanonów lekturowych. Zarówno te, w których za dobrą monetę przyjmuje się synowskie oskarżenia pod jej adresem, jak i te odczytania (wiązane z optyką feministyczną), wedle których Gertruda to, co prawda obdarzona przez naturę nadmiernie wybujałą zmysłowością, ale subtelna, krucha ofiara zarazem synowskiej i mężowskiej dominacji. Inne interpre-

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 41-56.

<sup>5</sup> Wprowadzenie do niej, w roli odpowiednika męskiej formy *lecteur*, niepoprawnego *lectrice*, lecz nieistniejącego w języku francuskim (choć słowotwórczo na jego gruncie uprawnionego) słowa *lecteuse* ma zapewne poświadczać babską ignorancję, stwarzać iluzję rymu, wreszcie – być może – podsuwać skojarzenie z laktozą (*lactose*). Korzystam tu z oryginału (M. Atwood, *Good Bones*, Toronto 1992, s. 37), ponieważ: 1. tłumaczka zbioru przełożyła ten francuski *passus* na język polski nie zauważając błędu; 2. nie przekonują mnie jej decyzje co do polskich odpowiedników tytułów przywoływanych przeze mnie tekstów. Zob. M. Atwood, *Chwalmy panny głupie i Gertruda jest zirytowana*, [w:] *Dobre kości*, przeł. A. Żukowska-Maziarska, Warszawa 2009.

tatorki traktują tę zmysłowość jako fantom męskiej wyobraźni stowarzyszony z tendencją do łączenia z (ponadnormatywną) seksualnością właśnie takich kobiecych zachowań, które były postrzegane jako niezgodne z ustanowioną przez mężczyzn kulturową normą i w ten sposób portretowane w dramacie elżbietańskim<sup>6</sup>.

Szekspirowska Gertruda jest postacią o niezbyt wyraźnych konturach, nieomal niemą, bo konstruowaną bardziej przez to, co mówią o niej inni bohaterowie - mężczyźni - niż przez własne wypowiedzi. Oddanie jej głosu wydaje się zatem naturalnym efektem konstatacji oczywistego i dotkliwego braku w podwójnym znaczeniu: jako nieobecności czegoś czy niedostatku oraz niedociągnięcia, wady. Fragment przepisany przez Atwood, stanowi IV scena III aktu *Hamleta* - jedyna zresztą, w której Szekspir pozwolił królowej wygłosić nieco dłuższe kwestie. Nie ma tu jednak ani Ducha, ani Poloniusza ukrytego za „arrasem”. Tym, co interesuje autorkę jest relacja matka - syn. Ale i on nie został wpuszczony do tekstu. Pozostając w ramach rejestru stylistycznego wybranego przez Atwood, można by powiedzieć, że Hamlet dość się już nagadał w Szekspirowskim arcydziele. Jego głos jest aż nadto dobitny; nie sposób o nim zapomnieć. Na tę paradoksalną obecność nieobecnego w scenie bohatera wskazują nie tylko kryptocytaty z wypowiedzi królewicza i klasyczne zwroty do adresata organizujące wypowiedź Gertrudy, ale też puste miejsca w tekście - podwójne interlinie oddzielające poszczególne kwestie przez nią wygłaszane. Mają one charakter dialogowych replik. Rozpoznanie odpowiednich passusów intertekstu, do których się odnoszą, nie nastęrcza żadnych trudności. Tylko pierwsza kwestia pełni inną funkcję: umożliwiła jego natychmiastową identyfikację i ujawnia kluczowe mechanizmy rewizji, jakiej zostanie poddany. Najważniejsze jest to, że w *Gertrude Talks Back* królowa doskonale wypełnia powierzone jej zadanie surowego skarcenia syna i zapewne wprawia go w konsternację. Choć nie postępuje wedle instrukcji Poloniusza, nie dopuszcza do tego, by Hamlet - tak jak u Szekspira - przejął inicjatywę. Nie broni się przed jego zarzutami, nie skarży się, że rozdzierają jej serce, lecz ośmieszając je, sama atakuje. Strąca obu Hamletów z piedestału, na którym postawiła ich tradycja. Egzekwuje swoje prawo do pełni i radości zwykłego życia z niedoskonałym, ale wybranym przez siebie mężczyzną, do dzielonych z nim cieles-

<sup>6</sup> Zob. np. J. Adelman, *Suffocating Mothers*, London 1992, s. 15; L. Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in The Age of Shakespeare*, Brighton 1983, s. 149 i *Reading Shakespeare Historically*, London 1996, s. 149.

nych uciech, do podmiotowości<sup>7</sup>. A na koniec, bez najmniejszej skruchy, wyraźnie rozbawiona nieporozumieniem wyjaśniającym przyczyny niegrzecznego zachowania syna przy kolacji, wyznaje, że to ona - nie Klaudiusz - zabiła pierwszego męża.

O swoje prawa upomina się też, acz mniej zdecydowanie i bezkompromisowo, gorzko świadoma słodyczy własnej, „kobiecej” uległości wobec reguł (z historycznymi imperatywami dynastii i sojuszków włącznie<sup>8</sup>) obowiązujących w świecie urządzonym i rządzonym przez mężczyzn, Gerutha - Gerta - Gertruda, najważniejsza protagonistka powieści Johna Updike’a, *Gertruda i Klaudiusz*. Odmienne brzmienia imion postaci w trzech częściach utworu zaczerpnął autor z różnych wersji historii Hamleta<sup>9</sup>, sugerując tym samym, że jej wersja najnowsza stanowi jedynie apokryf apokryfu. Każdą z tych części otwiera takie samo zdanie: „Król był wzburzony”, odnoszące się kolejno: do Rorika - Roderyka, czyli ojca Gertrudy, do Horwendila - Horvendila - Hamleta, jej pierwszego męża i wreszcie do Fenga - Fengona - Klaudiusza, męża drugiego. W każdej z nich to ona właśnie musi stawić czoło temu monarszemu gniewowi, choć tylko w pierwszym przypadku była jego przyczyną. Trzykrotne powtórzenie inicjalnej formuły indeksalnie wskazuje na nieuchronne podobieństwo łączące wszystkich władców, różnych pod wieloma względami, ale równie apodyktycznych i bezwzględnych w realizacji własnych męskich, a więc wyższych, celów.

W rozbudowanym, sięgającym w retrospekcjach do czasów dzieciństwa bohaterów, powieściowym *Vorgeschichte* tragedii Szekspira ukazany jest także, w większym niż w pre-tekście zakresie i nie bez empatii czy nawet sympatii, punkt widzenia Klaudiusza. To jego myśli oddaje ostatnie zdanie tekstu. Po emocjonujących uroczystościach pierwszej publicznej audiencji, niewolny przecież od „czarnych katuszy wyrzutów sumienia” <200> nowy władca Danii - czując miłość i wsparcie uwielbianej żony (bo tylko spoglądając na nią, mając ją u boku, „rozumiał [...] co jest, najzwyczajniej w świecie, rzeczywiste, co zaś stanowi jedynie cze

<sup>7</sup> Nieudolne próby wyzwolenia się spod władzy tej ograniczonej wizji ich osób, dzięki której zaistnieli, podejmują też pozbawieni przez Szekspira podmiotowości i tożsamości (występujący zawsze razem, stale myleni przez pierwszoplanowych bohaterów *Hamleta*) Rosencrantz i Guildenstern jako protagoniści apokryficznego dramatu Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (1966).

<sup>8</sup> Zob. J. Updike, *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2001, s. 13. Kolejne cytaty z tego tekstu będę lokalizować w tekście głównym.

<sup>9</sup> W *Słowie wstępnym* (s. 7) Updike wymienia m. in. dzieło Saxo Grammaticusa i przeróbkę tego dzieła dokonaną przez Francois de Belleforest.

przedstawienie, łudzące jak spektakle wędrownych aktorów” <201>) i ufając, że zdołał wreszcie przełamać nienawistny opór bratanka – nabiera przeświadczenia, iż „Udało mu się. Wszystko będzie dobrze” <204>. Teraz dopiero, ale już w innym dziele, na przód sceny będzie mógł wystąpić też oczywiście wzburzony, jak pozostali mężczyźni z najbliższego otoczenia Gertrudy, Hamlet – u Updike’a pozostający postacią tła jedynie, o której się mówi, ale samej nie dopuszcza do głosu (tak jak w *Gertrude Talks Back*). Jawna ironia zakończenia *Gertrudy i Klaudiusza*, oczywiście w konfrontacji z założoną wiedzą o dalszych losach bohaterów, współgra z autoironicznym efektem odwrócenia źródła. Mamy tu wszak do czynienia z przewrotną sugestią, że uniwersalne arcydzieło Szekspira to jego replika na opublikowaną w 2000 r. opowieść – bezpretensjonalną, zgrabnie skrojoną, ale w gruncie rzeczy jednowymiarową, rozwiązującą np. wszystkie tajemnice dotyczące zdrady i zbrodni; w dążeniu do przywrócenia *Hamleta* Danii, wyeksponowania tego, co historyczne, lokalne czy nawet endemicznie duńskie, wyzyskującą konwencjonalne narzędzia z archiwów realizmu; operującą tradycyjną narracją skupioną na prezentacji, ograniczonego wedle Updike’a zarówno przez kulturę, jak i naturę, kobiecego doświadczenia.

W *Postówiu* do *Gertrudy i Klaudiusza*, autor – przypomniawszy najpierw opinię o „nieprzeniknionym egotyzmie” <205> Hamleta, którą zdaje się dzielić – przywołuje, dokonane przez jednego ze współczesnych szekspirologów, „pamiętne streszczenie interpretacji G. Wilsona Knighta, pomieszczonej w *The Wheel o Fire* [...] (1930) [...]: «Jeśli nie liczyć jednego skrytobójstwa, Klaudiusz wydaje się zdolnym władcą, Gertruda szlachetną królową, Ofelia skarbem słodczy, Poloniusz nudziarzem, ale nie podłym doradcą, Laertes zaś młodzieńczym wzorem cnót. Hamlet wtrąca ich wszystkich w objęcia śmierci»” <206>. Tym tropem, choć nie bezkrytycznie, bo Corambusowi – Corambisowi – Poloniuszowi została tu przypisana zupełnie inna rola niż w *The Tragedy of Hamlet*, podąża w swojej powieści Updike. Pełen zrozumienia dla słabości bohaterów tytułowych, zwłaszcza Gertrudy, jej syna czyni sukcesorem wszystkich najgorszych cech męskiej linii rodu, których była ofiarą: wspomnianego egotyzmu, pychy, okrucieństwa, lekceważenia okazywanego kobietom czy raczej „głupim babom”, pogardy dla ludzi o niższej pozycji społecznej i – przede wszystkim – uczuciowego chłodu.

Schemat apokryfizacji różny od tego, z którym mamy do czynienia w *Gertrudzie i Klaudiuszu* a podobny, ale i odmienny zarazem od konstrukcji *Gertrude Talks Back*, wykorzystwała Atwood w *Penelopiadzie*. I tu głos zostaje oddany postaci przez męską narrację pre-tekstu zmarginali-

zowanej, uprzedmiotowionej a w dodatku unieruchomionej w przepisanej mitem pozie, choć tym razem, z racji cnót tej postaci – osławionej inteligencji i lojalności – raczej nieuważanej za głupią babę. Jest to oczywiście schemat przejęty z apokryfów *Nowego Testamentu*, obfitujących w rozmaite opowieści według... autorek i autorów niekanonicznych, acz odnotowanych w ewangeliach jako jej mniej lub bardziej ważni protagoniści. Różnica między rolą Gertrudy i Penelopy polega na tym, iż ta druga jawnie snuje narrację o swym życiu z ogromnego czasowego dystansu; od opowiadanych wydarzeń upłynęło ponad 3000 lat. Nie jest to jednak i być nie może, opisany przez Bachtina, absolutny, patriarchalny można dodać i sprzyjający mitotwórstwu, dystans epicki. Docierające do Hadesu – czyli miejsca, z którego Penelopa opowiada – znaki czasów nam współczesnych niespecjalnie ją interesują. Wystarczy, iż ma ona świadomość, że świat został odczarowany, bowiem bogowie „wedle wszelkich oznak, zasnęli” i dlatego małżonka Odysa może pokonać lęk i wyartykułować to, na co za życia w bardzo odległej przeszłości nigdy by „się nie odważyła”<sup>10</sup>. To jedno zdanie wiele mówi o warunkach, jakie muszą być spełnione, żeby apokryficzna – i nie tylko apokryficzna – krytyka pewnych form tegoż życia mogła się w ogóle dokonać. Świadczy też o samokrytycznej świadomości genologicznej – i nie tylko genologicznej – autorki powieści. Jak, bowiem, za Foucaultem (i innymi myślicielami) powiada Paul Veyne: „zamknięty w skończoności, w czasie, człowiek nie może myśleć byle czego, byle kiedy: każcie Rzymianom znieść niewolnictwo albo pomyśleć o równowadze międzynarodowej”<sup>11</sup>.

W Hadesie przebywa też złożony z dwunastu służek Penelopy chór komentujący akcję w skomponowanych na różne nuty już nie pieśniach, lecz piosenkach. Dopuszczając do głosu te postaci – najmniej ważne spośród nieważnych – Atwood z większą niż w przypadku Penelopy ostentacją, korzystając przy tym z nowoczesnych rekwizytów, wyposaża je w zmodernizowaną świadomość własnej sytuacji tak, jakby chciała przypomnieć czytelnikom o tym, jak długo służyć musieli czekać na prawo wstępu do literatury w roli podmiotów narracji. Jeśli zaś idzie o zaproponowaną przez Atwood rewizję mitu Odyseusza, to bardziej przenikliwie, a często i zabawniej, dekonstruowali ów mit na długo przed powstaniem *Penelopiady* inni twórcy apokryfów Homerowego intertekstu. Dywersja w tej powieści nie jest skierowana jedynie przeciw skamielinom patriarchalnej tradycji. Tym, co się ostaje z powieści jest obok dość pomysłowej

<sup>10</sup> M. Atwood, *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2005, s. 33, 45.

<sup>11</sup> Paul Veyne, *Ostatni Foucault i jego moralność*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, 326.

konstrukcji, przede wszystkim wpisany w nią impuls (kolejny) do namysłu nad naszymi sposobami czytania już nie mitu, ale arcydzieł literatury - takiego czytania, w którym na przykład koszmarna egzekucja jakichś bogu ducha winnych służek, dziwnie uchodzi uwadze.

Z analogiczną, pośrednią, choć może bardziej wyrafinowaną w swej naiwnej oczywistości tematyzacją zasady apokryfu mamy do czynienia w *Niebezpiecznym związku albo listach z Daal en Berg* (1976) Helli S. Haasse. Koncept organizujący strukturę tej epistolarno-eseistycznej kontynuacji *Les Liaisons dangereuses* polega na jawności miejsca, z którego jej autorka spogląda na postać uwiecznioną przez Laclos. Obsadziwszy siebie samą w roli korespondentki pani de Merteuil, Haasse usilnie stara się o zachowanie wszelkich pozorów „historyczności” markizy, która co prawda swoich listów nie datuje, ale wiadomo, iż pisze je - inaczej niż w pre-tekście - w czasie ściśle określonym; do Hagi przybyła bowiem około 1782 r. Usiłując przedłużyć literacki żywot protagonistki *Niebezpiecznych związków* autorka powieściowego apokryfu urealnia ją i jej czaso-przestrzenne otoczenie (z godną podziwu akrybią uzupełnia np. niektóre niedookreślone miejsca powieści Laclosa szczegółami tyczącymi topografii) wbrew nierealistycznej w gruncie rzeczy konwencji pierwowzoru. Mimo iż, jak zapewnia, nie chce markizy zmieniać, próbuje wyprowadzić ją z odczarowanego świata, w którym została przez swego twórcę mistrzowsko uwięziona. Podsuwa jej inne niż salonowy *libertinage* i *rouerie*, a dostępne w czasach, w których żyła, pomysły na realizację sformułowanej w osławionym 81 liście powieści Laclos idei pomśzczenia własnej płci lub raczej podpowiada, by zaniechała tej idei i wykorzystwała połączone siły własnego krytycznego rozumu i „nowej wrażliwości” dla mniej indywidualistycznego czy egoistycznego projektu emancypacyjnego. Pani de Merteuil pozostaje jednak głucha na te podszepty. Nie jest w stanie uwolnić się od zinterioryzowanych przez nią norm, wartości i uprzedzeń arystokratycznego *milieu*, które ją ukształtowało. Jej przekonanie, iż jest „swoim własnym dziełem” okazało się złudą samoświadomości. Czy na scenie pozostaje zatem tylko triumfujący Laclos? „Przy całej swej inteligencji markiza de Merteuil - pisze „Haasse” w swoim ostatnim liście do niej - jest jednostronna, a jednostronność oznacza śmierć za życia, pani!”<sup>12</sup>.

*Niebezpieczne związki* nie są jedyną „fikcją autentyku”, która zainspirowała apokryfopisarstwo. Z długiej listy robinsonad i antyrobinsonad

<sup>12</sup> H. S. Haasse, *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, przeł. A. Dehue-Oczko, Warszawa 2002, s. 131.

można wybrać takie teksty, w których respektowane są jego zasady. Za najciekawszą polemikę z wizją Defoe uważam pierwszą powieść Michela Tourniera, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*<sup>13</sup>. W *Une Theorie d'Autrui* – posłowiu do jej pierwszego wydania – Gilles Deleuze zauważył, że zgodnie z sugestią wpisaną w tytuł, Piętaszek to postać centralna tej powieści. Jest to słuszne o tyle, że w istocie punkt widzenia Robinsona (nie w sensie narracyjnym, a światopoglądowym, aksjologicznym) zostaje tu wyparty przez perspektywę, w jakiej postrzega świat Araukanin Piętaszek. Jednakże najważniejszym przedmiotem przedstawienia jest u Tourniera niezwykła przemiana, jakiej pod wpływem „dzikusów” doświadcza Robinson, rzeczywisty główny bohater apokryfu. Przemiana ostatecznie poświadczona decyzją pozostania na wyspie, podczas gdy olśniony cudem cywilizacji – wspaniałym żaglowcem, który przybił do jej brzegów – mistrz Piętaszek odpływa na jego pokładzie, w stronę rzeczywistości przez ucznia odrzuconej. Wypada zaznaczyć, że narzucająca się tu socjologiczna interpretacja tego wyboru wcale nie jest oczywista. Niepodobna też zamknąć całego symbolicznego, może nadmiernego, bogactwa powieści (od kart taroka po cztery żywioły) w tabeli prostych inwersji motywów zaczerpniętych z dzieła Defoe. Każda hasłowa i wydawałoby się doszczętnie zbanalizowana formuła, którą na koniec przywołam, wymaga szczegółowego komentarza (którego nie przywołam). I tak oto apologia zachodnioeuropejskiej cywilizacji ufundowanej na osiągnięciach nauki, technice i porządku zostaje przez Tourniera zastąpiona demonstrowaniem jej ułomności i niewystarczalności oraz otwarciem na kultury odmienne; misja ujarzmiania natury – nabożnym dla niej podziwem i szacunkiem; powierzchowna, rytualna, purytańska, zracjonalizowana a zatem i odczarowana, oparta na rachunku ekonomicznym religijność – idea prywatnego objawienia i ekstatycznym politeizmem; pełen samozadowolenia paternalistyczno-imperialny stosunek do dzikusów – idea bliźniaczego braterstwa; purytańska aseksualność – idea ekstatycznej (znowu!) seksualności realizującej się w rozmaitych niekonwencjonalnych formach; i wreszcie: w miejsce technologicznych, dotyczących sposobów przetrwania, problemów Robinsona wymyślonego przez Defoe, Tournier postawił problemy natury egzystencjalnej i psychologicznej. Jego Robinson był przede wszystkim udręczony swoją samotnością, to z nią najbardziej się zmagał.

<sup>13</sup> Zob. M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris 1967. Powody, dla których autor przeniósł akcję powieści nad Pacyfik, wyjaśnia M. Mrozowicki (*Wersje. Inwersje. Kontrowersje. Szkice o prozie Michela Tourniera*, Gdańsk 2000, s. 31).



W *Piętaszku*, inaczej niż w pre-tekście, partie o charakterze diariuszowym - filozofujące, skupione w zasadzie na opisie frenetycznych wizji i auto-psycho-analizie - stanowią jedynie suplement opowieści prowadzonej z perspektywy wobec Robinsona zewnętrznej. Ironiczny dystans autora do ideologii pierwowzoru na ekstradiegetycznym poziomie narracji ujawnia się ze szczególną wyrazistością. Tak oto np. prze-pisuje Tournier znamiennej scenę przysięgi „wierności i wiekuistego poddaństwa”<sup>14</sup>, którą według Defoe Piętaszek składa swemu wybawcy samorzutnie: „[...] nagi czarny człowiek, sparaliżowany strachem, bił twarzą o ziemię i próbował postawić sobie na czole stopę brodatego białego człowieka, najeżonego bronią, odzianego w kożle skóry, z futrzaną czapką na głowie nafaszzerowanej trzema tysiącletnimi zachodniej cywilizacji”<sup>15</sup>.

Crusoe z powieści Defoe, dopóki starczyło mu inkaustu, bardzo dokładnie rejestrował swoje działania na bezludnej wyspie. Kruzo - jeden z nieprzeniknionych protagonistów powieści J. M. Coetzee’ego, w której tytule figuruje prawdziwe nazwisko twórcy prototypu tej literackiej postaci (zyskującego jako nie mniej ważny bohater utworu taki sam, jak ona, fikcyjny status) - podczas swego wieloletniego pobytu na wyspie nie prowadził żadnych zapisków. Nie prowadził nie tylko dlatego, że nie miał ani papieru, ani inkaustu, ale też dlatego, iż nie zależało mu na utrwaleniu prawdziwej historii rozbitka. Za konieczne uważa natomiast sporządzenie relacji z własnego doświadczenia samotności, obcości, lęku, ale też przede wszystkim dojmującej monotonii i nudy, Susan Barton, która los Kruzo i Piętaszka, uczynionego przez autora Foe niemową, dzieliła przez zaledwie rok. A ponieważ jest nieznaną sztuki pisarskiej kobietą, powierza swoją narrację (znacznie bardziej *nb.* wyrafinowaną stylistycznie i kompozycyjnie od tej, którą operował autor *Robinsona Crusoe*) tytułowemu Foe, zawodowo wszak zajmującemu się przekształcaniem cudzych chaotycznych opowieści w interesujące fabuły. Foe jednak - wyraźnie niezadowolony z faktu, iż Kruzo nie zdołał wydobyć z wraku zatopionego statku nie tylko inkaustu, ale też żadnych innych podstawowych narzędzi należących do cywilizacyjnej rekwizytorni, z prochem i muszkietami na czele - najpierw nie chce na wyspie rozbitka płci żeńskiej, potem usiłuje ubarwić jego opowieść o tym miejscu pojawieniem się piratów i kanibali oraz zmyślnym wątkiem romansu z Kruzo, na koniec zaś

<sup>14</sup> D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzo*, przeł. J. Birkenmajer, Warszawa 1974, s. 195.

<sup>15</sup> M. Tournier, *Piętaszek czyli otchłanie Pacyfiku*, przeł. M. i C. Gawrysiowie, Warszawa 1977, s. 106.

pragnie wpleść ją, jako epizod jedynie przydający dziełu oryginalności, w historię o matce szukającej zaginionej córki i córce podejmującej poszukiwanie matki w momencie, gdy ta zarzuca swoje działania, co byłoby zbawiennym zwrotem akcji. „Tym sposobem powstaje książka: utrata, potem poszukiwanie, później odnalezienie; początek, środek, wreszcie zakończenie”<sup>16</sup> – tak Foe tłumaczy Susan, domagającej się utrwalenia „prawdy” jedynie, swoje pisarskie plany, w których i ona mogłaby odegrać ważną rolę jako tej książki bohaterka. Powieści niezbędne są zatem, według niego, awanturnicze atrakcje i wyrazisty schemat konstrukcyjny. Podobnym przekonaniom hołdował realny pierwowzór pisarza powieściowego, koloryzując dzieje Alexandra Selcraiga czy Selkirka oraz próbując, zdaniem Coetzee’ego, „przykroić historię swojego żądnego przygód bohatera do biblijnego wzorca opowieści o nieposuszeństwie, karze, skrusze i wybawieniu”<sup>17</sup> – oczywiście, w celu uczynienia tej historii bardziej zajmującą.

„Wyspie” opowiedzianej przez Susan, uzasadnia swoje wątpliwości Foe, „brak światła i cienia. Od początku do końca nazbyt jest niezmienna”. Ona zaś przekonuje, że ów niepokojący cień „to rzecz o uciętym Piętaszkowym języku” i domaga się, by „mocą sztuki” przywrócić czy oddać głos tej nieszczęsnej postaci <117>, traktowanej przez Kruzo Coetzee’go nie lepiej niż przez Crusoe. Nie wiadomo ostatecznie przez kogo okaleczony Piętaszek pozostałby w swej niemocie figurą aż nadto oczywistą, gdyby nie interesująco pokazany proces dojrzewania Susan do rezygnacji z roszczeń do przemawiania w jego imieniu i, gdyby nie fakt, iż większość miłośników powieści nie śledzi zapewne pism przedstawicieli akademickiej krytyki postkolonialnej.

Apokryficzność relacji Foe do *The Life and Strange Surprising Adventures...* nie poddaje się tak łatwym kwalifikacjom, jak w przypadkach utworów przywołanych wcześniej. Przede wszystkim dlatego, iż Coetzee – dekonstruując zdarzeniowy i ideologiczny fundament oraz, poniekąd przy okazji, problematyzując kwestię autorstwa tego kanonicznego utworu – stwarza pozory, iż przedstawia historię jego powstawania, co wymaga stałych odniesień do związanej z nim wiedzy, do formujących go dyskursów i systemów reprezentacji, ale zarazem, po części z tych samych powodów, kwestionuje wagę owych odniesień. Katalizatorem destrukcji okazało się zarówno obsadzenie pisarza w roli jednego z prota-

<sup>16</sup> J. M. Coetzee, *Foe*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2007, s. 117. Lokalizacja kolejnego cytatu – w tekście głównym.

<sup>17</sup> J. M. Coetzee, *Daniel Defoe. „Robinson Crusoe”*, [w:] tegoż, *Dziwniejsze brzegi*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2008, s. 36.

gonistów powieści, co otworzyło ją na problemy bardzo odległe od tych, które zajmowały i twórcę, i bohatera pre-tekstu, jak wprowadzenie do jej świata nieobecnej u Defoe postaci kobiecej, równie co prawda jak ów pisarz widmowej, ale też na tyle przekonującej, że zapis jej doświadczenia przesłania „męskie” wartości w tymże pre-tekście afirmowane.

Nieuchronne uprzedmiotowienie stowarzyszone z próbami reprezentacji pozbawionej własnego głosu inności, zasługi angielskiej powieści w krzewieniu projektu imperialnego oraz nowa, dotąd w tych rozważaniach nieobecna, kwestia konfliktu między zachodnim feminizmem a krytyką postkolonialną, to problemy wyłonione w interpretacjach *Szerokiego morza Sargassowego* Jean Rhys – powieści o przejrzystym apokryficznym przesłaniu, tak jednak skonstruowanej, że sygnały umożliwiające rozpoznanie tożsamości jej głównej bohaterki, a zatem odniesienie do tekstu źródłowego, ujawnione zostają stosunkowo późno. Tą bohaterką jest „wariatka na strychu”, heroina gotyckiego wątku *Dziwnych losów Jane Eyre*, czyli żona Edwarda Fairfaksa Rochestera, Berta Mason: przerażająca, „zbydlęcona”, obłąkana Kreolka<sup>18</sup>. W ten sposób – jako odstręczające tajemniczością i obcością pęknięcie w porządnej, spójnej, respektującej chronologię, posuwającej się systematycznie wzdłuż zdarzeń, choć prowadzonej z odległego dystansu czasowego, pełnej silnych emocji, ale niezwykle klarownej opowieści Jane – ukazuje ją Charlotte Brontë. Funkcją tej opowieści jest stawanie się i samopoznanie kobiecego podmiotu, prezentacja procesu dojrzewania do niezwyklej w patriarchalnym świecie myślowej i bytowej niezależności, osiągniętej dzięki takim przymiotom, jak inteligencja, łaknienie wiedzy, energia, pilność, dzielność i wytrwałość<sup>19</sup>. Narracja w powieści Rhys natomiast, powierzona przede wszystkim Bercie, ale też młodemu Rochesterowi<sup>20</sup> – nieciągła, pełna luk, niedopowiedzeń i inwersji czasowych, jak oni sami neurotyczna – indeksalnie wskazuje na zawodność tego medium porządkowania włas-

<sup>18</sup> Tę właśnie postać, S. Gilbert i S. Gubar przywołały w tytule swojej głośnej książki, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary and Imagination* (London 1979) i uczyniły figurą buntu ówczesnego kobiecego pisarstwa, zagłuszanego przez dominujące narracje mężczyzn.

<sup>19</sup> Znacząca zmiana statusu społecznego, która dokonała się dzięki cudownemu odnalezieniu szlachetnie urodzonej rodziny i okazałemu spadkowi byłaby, w ramach takiej interpretacji, jedynie nieoczekiwaną nagrodą za samodzielne wysiłki Jane, a nie jednym z środków realizacji tego indywidualistycznego projektu.

<sup>20</sup> Krótki fragment relacjonujący wypowiedź Grace Poole, opiekunki Berty w Thornfield Hall pełni funkcję prologu do *Części trzeciej powieści*, informującego pośrednio o przeniesieniu jej akcji z Karaibów do Anglii.

nych doświadczeń i osvajania rzeczywistości w sytuacji, gdy posługuje się nim podmiot słaby, zraniony, niepewny własnej roli, tożsamości kulturowej i celów a owa rzeczywistość zmienia się tak radykalnie, że można jedynie rejestrować symptomy jej postępującego rozpadu. Ta uwaga dotyczy zwłaszcza Berty, niezdolnej do wypracowania sobie takiej autonomii, jaką zdołała osiągnąć Jane, choć w ich losach, mimo całkiem odmiennych warunków, w jakich dorastały – kontrast między karaibskim „barbarzyństwem” a angielskim porządkiem wyeksponowany został w *Szerokim morzu Sargassowym* nader dobitnie – dostrzec można pewne znamiona chwiejnej symetrii.

Jeżeli Berta jest w ogóle wspominana w interpretacjach powieści Brontë, to jedynie jako cień Jane: figura ciemnej strony jej natury, okiełznanego buntu, stłumionej seksualności. Na związek triumfu odniesionego przez tę bohaterkę (małżeństwo z Rochesterem uznać można za jego upragnione zwieńczenie) z koniecznością odsunięcia, uciszenia, fizycznego unicestwienia szalonej żony ukochanego, pierwsza bodaj zwróciła uwagę Gayatri Spivak. I chociaż ta żona jest białą potomkinią europejskich kolonizatorów Karaibów to, zdaniem badaczki, stan zdziczenia czy zezwierzęcenia, w który popadła na skutek obłądzenia i zgubnych wpływów „jeszcze-nie-ludzkiego” świata, w którym wyrosła, pozwala na uznanie jej za reprezentację zamieszkujących ów świat innych, charakterystyczną dla, zasymilowanego przez Brontë, imperialno-kolonialnego dyskursu Zachodu. Ergo: kobiety Zachodu, również podziwiane przez feministki Zachodu bohaterki literackie, realizowały swoje indywidualistyczne projekty emancypacyjne kosztem niemych kobiet „Trzeciego świata”. Nie w pełni wykorzystaną szansę dopuszczenia ich do głosu – rezygnacji z przywileju osvajającej je reprezentacji – dostrzegła Spivak właśnie w powieści Jean Rhys<sup>21</sup>. Problem polega jednak na tym, że w powieści tej niepodważalne człowieczeństwo, „własny”, a więc niemożliwy do wtłoczenia w ramy postnowoczesnej politycznej poprawności, choć ponad wszelką wątpliwość ludzki głos miała odzyskać i odzyskała Berta czy raczej Antoinette, bo takie jest jej prawdziwe imię, a nie wszyscy inni „wykluczeni z dyskursu”. To jej droga do szaleństwa jest w *Szerokim morzu Sargassowym* głównym przedmiotem przedstawienia. Nadzwyczaj trudne, złożone relacje z byłymi niewolnikami (przywołane w utworze sceny rozgrywają się na Jamajce, parę lat po zniesieniu niewolnictwa w koloniach brytyjskich) – pełne wrogości, zwłaszcza ze strony tych ludzi i niejasnej ambi-

---

<sup>21</sup> Zob. G. C. Spivak, *Three Women's Texts and Critique of Imperialism*, „Critical Inquiry” 1985 (vol. 12), nr 1, s. 244, 246-254.

walencji w uczuciach, jakie żywi dla nich Antoinette – odgrywają oczywiście w jej opowieści bardzo ważną rolę. I chociaż od przyswojonych przez narratorkę kolonialnych stereotypów aż roi się w budowanych przez nią obrazach przedstawicieli innej rasy i kultury (tak, jak w opowieści Jane roi się od stereotypów klasowo-kastowych), na pewno nie poddają się one bez reszty stereotypizacji nowej – postkolonialnej – przedłożonej w analizie Spivak. Rhys bowiem pośrednio tematyzuje problem, którego dziewiętnastowieczne autorki nie były świadome. Ponadto: jako postać złożona z doszczętnie wyeksploatowanych literackich klisz jawić się może np. Christophine, czarna piastunka Antoinette, niezmiennie trwająca przy swoich „właścicielach” bez względu na okoliczności, ale nie sposób zapomnieć, że to ona właśnie jest w świecie przedstawionym przez Rhys jedyną bodaj osobą prawdziwie wolną i to ona podpowiada swojej nieszczęsnej podopiecznej realną drogę wyzwolenia spod patriarchalnej opresji. Antoinette jednak ten plan, na swoją zgubę, odrzuca.

\*\*\*

Czytając te uwagi można odnieść wrażenie, że projekt krytyczny wpisany w niektóre przywołane tu apokryficzne utwory nie animuje jakichś nowych idei, tylko sprowadza się do przekuwania w literaturę sztandarowych haseł feministycznych i postkolonialnych teorii. Nie jest ono całkiem bezpodstawne, choć po części wynika zapewne z pobieżnego trybu prezentacji tego projektu. Jednakże fakt, iż jakieś teksty literackie ilustrują jedynie (przy pomocy właściwych sobie form i środków – np. takich, jakie oferują apokryfy) określone dyskursy teoretyczne, umacniając ich krytyczne działanie wobec dyskursów zastanych, nie stanowi automatycznie o osłabieniu dywersyjnego potencjału tych tekstów. Tkwi on bowiem przede wszystkim w atrakcyjności literackich sposobów uprawiania dywersji.

**ABSTRACT****The Diversive Potential of Apocrypha**

Fundamental to the construction of any apocryphal text is its reference to a canon, which could be but is not always biblical. Thus by definition, apocryphal intertextual mediatization relies on the explicit communication of a world view from the perspective of some other, canonical text, as well as the confrontation of its mediums and manners. The authors of some literary apocrypha indict the canon, discrediting it or calling it into question, while others confirm the canon. Yet, in viewing the apocrypha as a complement or a supplement, as the annotation of an established point of view, as a follow-up or a pre-history of the canonical prototype, we can see our convictions about the canon's external attractiveness and semantic productivity but also its incompleteness and insufficiency. Thus each apocryphal text - at least those that remain related to specific texts - has a critical diversive potential. In this article, I present the results of the apocryphal "hermeneutics of suspicion" arising from a belief in the inevitably flawed nature of any canon, based as it is on an exclusion, a concealment or a marginalization of somebody or something. I have in mind the relatively stable literary canon of Western culture, represented here by literary works like *The Iliad*, *The Tragedy of Hamlet*, *Les Liaisons dangereuses*, *Robinson Crusoe*, and *Jane Eyre*, and also its apocryphal problematization by Margaret Atwood, John Updike, Hella S. Haasse, Michel Tournier, John Maxwell Coetzee and Jean Rhys.

MICHAŁ MRUGALSKI  
Warszawa

## KIERKEGAARD I KRYTYCZNA TEORIA TRAGEDII

### 1. Teoria krytyczna tragedii i Kierkegaard<sup>1</sup>

Dawno, dawno temu wszyscy odkrywali źródła języka, dziś *en vogue* jest i jest coraz bardziej rozbijanie „absolutnej metafory” – termin Hansa Blumenberga – nauk społecznych: metafory teatru i teatralności. W nowożytności i nowoczesności teatr dramatyczny był macierzą modeli społeczeństwa na równi krytycznych i tych afirmatywnych<sup>2</sup>: wystarczyło, że

---

<sup>1</sup> Skróty występujące w tekście odnoszą się do następujących książek: AA – S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. 1; P – S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 2000; RL – S. Kierkegaard, *Recenzja literacka „Dwóch epok”, noweli autora „Historii z życia codziennego”, wydanej przez J. L. Heiberga*, przeł. M. Domaradzki, Kały 2008; UN – S. Kierkegaard, *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, przeł. W. Rest, H. Diem, Monachium 2005; KA – T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt nad Menem 2003.

<sup>2</sup> C. Schmitt, *Legalität und Legitimität*, Berlin 1980; F. Yates, *Theatre of the world*, Chicago 1969; V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolaniewicz, Warszawa 2005; *Rolle*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, Bd. 8.; J. Früchtl, J. Zimmerman, *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* oraz J. Zimmermann, *Mutmaßungen über die Regie des Lebens. Stationen einer Metaphysik der Inszenierung* [w:] *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, red. J. Früchtl, J. Zimmerman, Frankfurt n. Menem 2001; E. Fischer-Lichte, *Inszenierung und Theatralität*, [w:] *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, red. H. Willems, M. Jurga, Opladen 1998; P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, Yale 1994; *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, red. F. Link, G. Niggel, Berlin 1981; R. Alewyn, *Das große Welttheater*, München 1989; R. Konersmann, *Welttheater als Daseinsmetapher*, [w:] tegoż, *Der Schleier des Timanthes*.

przyjęto założenie, które się narzuca, nieprzejrzystości całości społeczeństwa dla jego członków i już zachowania społeczne stawały się odgrywaniem ról - z mniejszą lub większą kontrolą nad rolą i świadomością roli. Obserwator ogląda pozór czegoś, co pozostaje za kulisą, aktor przyjmuje przedustawne strategie. Od kilkunastu lat głosi się - Baudrillard, Sloterdijk - że nastąpił lub powinien nastąpić koniec rozbitcia świata na dwa plany: skryty szwindel i powierzchowne przedstawienie. Twierdzenie, że jeszcze istnieje jakieś przedstawienie i jakaś skryta rzeczywistość, ma być przedstawieniem dla ubogich duchem, którzy nie rozumieją, że nie ma żadnego przedstawienia, bo skradziono rzeczywistość. Krytyki dowodzą zatem czegoś zupełnie przeciwnego niż zamierzały, przenosząc problem teatru na wyższe piętro i komplikując go. Na pewno go nie rozwiązują<sup>3</sup>. Nadal się coś ukrywa - brak różnicy między pozorem a rzeczywistością. Aby ukryć brak, inscenizuje się inscenizację, której ma już w istocie nie być. Przedstawienie i teatralność miewa się więc równie dobrze jak za czasów Marksa, dla którego parą przeciwieństw „tragedia” i „komedia”, „tragedia i farsa”, pojęcie „Charaktermaske” itd. - wyjaśniały reguły życia w społeczeństwie kapitalistycznym. W *Nędzy filozofii* zrównywał „badanie rzeczywistej, ziemskiej historii ludzi w każdym stuleciu” z ujmowaniem „owych ludzi zarazem jako autorów i aktorów ich własnego dramatu”, „autorów i aktorów ich własnej historii”<sup>4</sup>. Motyw *thearum mundi* zawsze był migotliwy i podkreślał zarówno różnicę między dramatem a historią, jak i ich tożsamość. Na tej szczególnej cesze metafory teatralnej, która czasem, w pewnych warunkach społecznych<sup>5</sup>, przestaje być metaforą i staje się dosłownością, opiera się konstrukcja i zawrotne oddziaływanie *Don Kichota*.

---

*Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt n. Menem 1994; J.M. González García, R. Konersmann, *Theatrum Mundi*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, Bd. 10; *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, red. P. Auslander, Nowy York 2003, t. 1-4, przede wszystkim 3, itd.

<sup>3</sup> J. Rancière, *The misadventures of critical thinking* (rejestracja wykładu) <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/videos/the-misadventures-of-thinking/> [dostęp 22 sierpnia 2011].

<sup>4</sup> K. Marks, *Nędza filozofii*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1962, s. 147.

<sup>5</sup> H. Mönkler, *Die Theatralisierung der Politik*, [w:] *Ästhetik der Inszenierung*, dz. cyt., s. 155-156.



Teorie krytyczne najchętniej konstruowały modele społeczeństwa i historii oparte na tragedii i tragiczności. Postulowanie tak dużej roli tragedii dla teorii krytycznej ma prawo budzić zdziwienie. Słynni czytelnicy Kierkegaarda i Nietzschego – Unamuno, Szestow, Scheler, Simmel, Heidegger – nauczyli publiczność automatycznego kojarzenia pojęcia tragiczności z pojęciem losu, który paraliżuje albo uprzedza wszelki sprzeciw jednostki. Filozofia tragedii zdaje się teorią tradycyjną<sup>6</sup> i antyświeceniową w najgorszym, regresywnym znaczeniu tego słowa. Podtrzymuje zastany porządek ekonomiczno-polityczny, skoro ogłasza bezcelowość sprzeciwu wobec pewnych, starannie wyselekcjonowanych składników ludzkiego losu lub – co z perspektywy dialektyki oświecenia na jedno wychodzi – zachęca taka teoria, powrót do pierwotnego mitu, mitu źródłowego, podczas gdy teoria krytyczna pragnie przekroczyć instrumentalne *ratio*, by stanąć obiema nogami w dziedzinie rozumu prawdziwie rozumnego. Skoro jednak teoria krytyczna brzydzi się ideologią *conditio humana*, a mimo to, jak zobaczymy, opiera się na pewnym modelu tragiczności, to oznacza to, że wysokie spory o naturę międzyludzkiego świata pozwolą badaczowi literatury na nowo zobaczyć architekturę starszych i nowszych dzieł dramatycznych.

Teoria, ażeby być krytyczna wobec tego, co po prostu jest, i jednocześnie docenić niezbędność i trudność zmiany, musi wystrzegać się dwóch skrajności: woluntaryzmu i fatalizmu, które Lukács w *Historii i świadomości klasowej* nazwał dwiema stronami tej samej monety<sup>7</sup>. Tragedia grecka była widownią narodzin jednostki po raz pierwszy w dziejach objawiającej wolę, choć wolność przejawiała się negatywnie. W poddaniu się przemocy, ale takim, że przemoc zdradzała swą naturę i jawiła się niższa moralnie od pojedynczego człowieka, albo w tym, co Rosenzweig nazywa *Beharren* – w zaciętym milczącym uporze wobec fatum, które pochłania człowieka<sup>8</sup>. Tragedia grecka jawi się prasceną oświecenia: prasceną pierwszej krytyki mitu i samokrytyki rozumu, rozumu obserwującego konfrontację wolności z determinacją, jednostkowo-

<sup>6</sup> M. Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie* (1937). [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1998, t. 4, s. 178, 203-205; W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. 1, s. 279 i n.; C. Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt n. Menem 1996, s. 20-21, 38.

<sup>7</sup> G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. M. J. Siemek, Warszawa 1988, s. 72.

<sup>8</sup> F. Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 147 i n.

ści z ogólnością. Tak ujmowali ją wcześnie romantycy i Hegel w *Fenomenologii ducha*, choć obie partie zapewne inaczej sądziły o jednostkowości. Tragedia zatem to kamień probierczy teorii. Postać teorii tragedii, jaką przybiera w danej szkole, rozstrzyga, czy teoria tej szkoły jest prawdziwie krytyczna. Na tragedii oparli swoje modele społeczeństwa mistrzowie podejrzeń: Marks, Nietzsche, oraz Freud, zarówno gdy z Breuerem opracowywali „kataraktyczny” model terapii, jak i później. Wystarczy wspomnieć kompleks Edypa, oparty na Sofoklesie i Szekspirze, czy relację przeniesienia, która powiela (kopiuje i multiplikuje) model teatralnej identyfikacji wiodącej znów do katharsis.

Myślicielem, który najsilniej wpłynął na dwudziestowieczną krytyczną teorię tragedii, był Søren Kierkegaard. Kierkegaard opracował swoją teorię tragedii w polu przyciągania Hegla estetyki i ideologii tragiczności opierając się jednocześnie na jawnie konkurencyjnej wobec Heglowskiej interpretacji *Antygony* braci Schległów<sup>9</sup>, i w zażartym oporze wobec życia społecznego lat 40., zwieńczonych Wiosną Ludów, którą Kierkegaard uznał za spełnienie jego proroctw i punkt zwrotny jego myśli<sup>10</sup>. Najciekawszy filozofowie marksistowscy XX wieku często zaczynali od fascynacji Kierkegaardem: przede wszystkim Lukács, ale też Bloch i Benjamin. Kierkegaard prezentuje się wielu obserwatorom jako powidok Karola Marksa<sup>11</sup>. Ładnie ujął tych dwóch Karl Löwith w postaci biegów, społecznego i indywidualistycznego, powstałych w wyniku rozczepienia Heglowskiej jedności realnego i idealnego, jedności panującej w tym, co on rozumiał przez jednostkowość<sup>12</sup>. Jeżeli faktycznie za kryte-

<sup>9</sup> Zob. A. W. Schlegel, *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, przeł. J. Black, Pittsburgh 1833, s. 72 i n. Tutaj Antygona nie jest wcieleniem sił społecznych lecz samotną, opierającą się i lamentującą jednostką (tak w skrócie).

<sup>10</sup> Zob. K.-M. Kodalle, *Der non-konforme Einzelne. Kierkegaards Existenztheologie*, [w:] *Religionstheorie und politische Theologie*. t.1, *Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen*, red. J. Taubes, Monachium i Paderborn 1983; B. H. Kirmmse, *Kierkegaard and 1848*, „Pergamon. History of European Ideas”, vol. 20 (1995), nr 1-3; B.H. Kirmmse, „Out with it!”. *Modern Breakthrough*, Kierkegaard and Denmark, [w:] *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, red. A. Hannay, G. D. Marino, Cambridge 1998, M. J. Matušík, *Kierkegaard as Socio-Political Thinker and Activist*, „Man and World” 1994 nr 27; A. Hannay, *Two Ways of Coming Back to Reality: Kierkegaard and Lukács*, „Pergamon. History of European Ideas”, vol. 20 (1995), nr 1-3.

<sup>11</sup> Np. J. S. Veisland, *Kierkegaard and the Dialectics of Modernism*, New York 1985.

<sup>12</sup> K. Löwith, *Od Hegla do Nietzschego. Rewolucyjny przetom myśli XIX wieku*, przeł. S. Gromadzki, Warszawa 2003, s. 77, 145, też s. 175, 198, 199.

rium podziału na lewicę i prawicę Hegłowską należałoby przyjąć - jak czyni to Löwith - interpretację aforyzmu Hegła, że wszystko, co rzeczywiste, jest rozumne a wszystko rozumne jest rzeczywiste, to Kierkegaard, zwolennik monarchii absolutnej i główne źródło inspiracji dla teologii politycznej Carla Schmitta, przypadłby jednak lewicy, gdyż w przeciwieństwie do prawicy heglowskiej nie uważał, że to, co trwa od 1800 lat i nazywa się chrześcijaństwem jest rozumne, toteż w istocie nie istnieje albo nie zasługuje na istnienie<sup>13</sup>. Jest fałszywe i w złym znaczeniu słowa teatralne, bo nierozumne, gdy porównać je z grecką polis i pierwszym chrześcijaństwem<sup>14</sup>.

Wobec wydarzeń 1848 roku Kierkegaard zajął postawę analogiczną do poglądu Marksa na połowiczność wszystkich dotychczasowych rewolucji: francuskiej, tych z początku lat 30. XIX wieku, Wiosny Ludów: należało ostatecznie przeprowadzić rewolucję gruntowną i istotną. Charakterystyczne dla epoki było stopienie w jedno teorii polityki z teologią. Tak na przykład podział na prawicę i lewicę Hegłowską „pod względem formy wywodzi się [...] z politycznego podziału parlamentu francuskiego, pod względem treści zaś - z różnych zapatrywań w kwestii chrystologii”<sup>15</sup>. Kierkegaard ujrzał w rewolucji 1848 roku lustrzany obraz reformacji<sup>16</sup>: tak jak reformacja zmieniła religię w politykę, tak w toku Wiosny Ludów polityka stała się religią; spełniło się więc marzenie Feuerbacha, który pisał: „Musimy bowiem na powrót stać się religijni - polityka musi stać się naszą religią - może nią być jednak dopiero wtedy, gdy włączamy do swego światopoglądu coś najwyższego, co pozwala podnieść politykę do rangi religii”<sup>17</sup>. Lecz także dla Marksa - pod tym względem znów okazuje się uderzająco bliski Kierkegarda - krytyka religii stanowi początek wszelkiej teorii krytycznej:

<sup>13</sup> K. Löwith, dz. cyt. s. 93: „Zjawisko dwukierunkowości rozpadu szkoły Hegłowskiej zasadza się na tym, że twierdzenia o rozumności tego, co rzeczywiste, i rzeczywistości tego, co rozumne, połączone u Hegła w jednym metafizycznym punkcie, uległy rozpadowi na aspekt prawicowy i lewicowy - zrazu w dziedzinie problemów religii, następnie zaś - polityki. Prawica kładła nacisk na to, że tylko to, co rzeczywiste, jest także rozumne, a lewica, że jedynie to, co rozumne, jest również rzeczywiste, podczas gdy u Hegła aspekty konserwatywny i rewolucyjny były - przynajmniej formalnie - równoprawne”. por. też G.W.F. *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. F. Ś. Nowicki, Warszawa 1997, par 213, 445.

<sup>14</sup> K. Löwith, dz. cyt., s. 94.

<sup>15</sup> Tamże, s. 73

<sup>16</sup> Por. B. H. Kirmmse, *Kierkegaard and 1848, passim*.

<sup>17</sup> Cyt. za K. Löwith, dz. cyt., 106.

Jest zadaniem historii, skoro rozwiął się *nadziemski świat prawdy*, stworzyć podwaliny prawdy ziemskiej. Jest przede wszystkim zadaniem filozofii będącej na usługach historii, skoro zdemaskowano już świętą postać ludzkiej autoalienacji, zdemaskować tę autoalienację w jej nieświętych postaciach. Krytyka nieba przeobraża się w ten sposób w krytykę ziemi, *krytyka religii - w krytykę prawa, krytyka teologii - w krytykę polityki*<sup>18</sup>.

Krytyka religijnej polityki skorelowana została zarówno u Marksa, jak i Kierkegaarda ze szczególną estetyką, której podstawowe postulaty ściśle wiązały się z namysłem nad tragicznością, bowiem tragedia, zwłaszcza *Antygona* i *Oresteja*, jawiła się przecież po Heglu prasceną negocjacji religii z polityką. Pierwszy postulat najdobitniej wyraża się w teorii tragicznej ironii, zarówno ironii słów, jak i działań, działań słowami, drugi - w rozważaniach nad różnicą między starą a nową tragicznością, stanowiących najlepiej wykształcony, udokumentowany i najkonkretniejszy obszar teorii nowoczesności jako epoki. Oto te postulaty: 1. Poromantyczna „potencjalizacja”: czyli według definicji Novalisa dostrzeganie zwykłości rzeczy najzwyczajniejszych oraz, na odwrót, niezwykłości tego, co najzwyklejsze, tak, że w pospolita bela sukna stanowić może hieroglif tajemnicy wszechświata. Emblematem tej „potencjalizacji” może być zarówno Marksowski towar, wzrastający do rangi uniwersalnego klucza do społeczeństwa oraz przyrody, jak i Antygona tkwiąca w niezbyt rozmownej duńskiej mieszczoce opisywana przez Kierkegaarda w *Albo-albo*. 2. Walka z alegorią w imię właściwej symbolowi pełnej jedności konkretności z teorią: w swym eseju o Hegłowskiej filozofii prawa Marks wprost nazywa porządek obywatelski prawem alegorycznym i dla alegorii<sup>19</sup>, a Kierkegaard wtóruje mu w *Recenzji literackiej*, gdzie traktuje filozofię Hegla jako symptom epoki powszechnej niwelacji i rozpuszczenia w abstrakcji. Wyobraź sobie rysunek przedstawiający ludzkość złożoną wyłącznie z gzów, gdy o późnej porze, czarno na czarnym, gdy sowa Minerwy dawno wyleciała z kryjówki, która zieje teraz pustką, ludzkość ukazana w postaci chmury gzów kłębi się wokół lampy. Lampa to alegoria, bo podpisano ją wielkimi czarnymi literami: „abstrakcja”.

<sup>18</sup> K. Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1960, s. 458.

<sup>19</sup> K. Marks, *W kwestii żydowskiej*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, dz. cyt., s. 447.

## 2. Kierkegaard i teoria krytyczna tragedii

Rolę Kierkegaarda dla nowoczesnej teorii krytycznej, przede wszystkim w jej aspekcie tragicznym, pozwala w pełni ujrzeć książka dwudziesto-sześćioletniego Theodora W. Adorna *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Właściwie należałoby rzecz nazwać „de-konstrukcją tego, co estetyczne”, ponieważ autor obraca myśl Kierkegaarda przeciw niej samej, tak, że w tej katastrofie budowlanej albo nawet kosmicznej, gdy wali się logika „sfer” ludzkiego życia, rozbłyśka, jaśniej niż kiedykolwiek później u Adorna, acz równie efemerycznie „nadzieja”. Albo inaczej: w habilitacji Adorna (wykonanej pod opieką Paula Tillicha) myśl krytyczna używa przeciwko Kierkegaardowi wszystkiego, czego się od niego nauczyła. Zamiast budować sfery, konstruuje korelację myśli Kierkegaarda z Georgiem von Lukácssem – zarówno tym młodym, który był pod absolutnym wpływem Kierkegaarda, jak i z autorem *Historii i świadomości klasowej* – z Walterem Benjaminem, z Siegfriedem Kracauerem („memu przyjacielowi Siegfriedowi Kracauerowi” dedykuje Adorno *Konstrukcję estetyczności*), *last but not least* z Ernstem Blochem, który dokonał genialnego i rozstrzygającego o wszystkim dla krytycznej teorii tragedii połączenia Kierkegaarda, reprezentowanego przez Mozartowskiego Don Juana, z Hölderlina komentarzami do *Edypa i Antygony*<sup>20</sup>, konstelację odcinającą się na czarnym tle Heideggera i Jaspersa, pewnie też przemilczanych decyzyjonistów Carla Schmitta i Emanuela Hirscha<sup>21</sup>, tłumacza i komentatora Kierkegaarda. Książka Adorna dowodzi mimowiednie tezy, która staje się jej podstawową, niesformułowanej wprost przez autora, że dwudziestowieczna myśl krytyczna nie istnieje bez ambiwalentnej relacji z Kierkegaardem. (Nawet Habermas musiał dopełnić obrządek ku czci Duńczyka, choć nic nie przypomina tak bardzo Kierkegaardowskiej „gadaniwy” jak teoria działania komunikacyjnego<sup>22</sup>). Książka Adorna trafiła do księgarń w dniu dojścia Hitlera do władzy.

Adorno dowodzi, że deklarowana estetyka Kierkegaarda – czy mówi on o przedmiotach estetycznych, czy o jednej ze „sfer” życia, o życiu estety, czy wreszcie rozważa sposoby kształtowania przekazu filozoficznego (KA 24-25) – nie jest w stanie sprostać jego własnemu pisar-

<sup>20</sup> Esej z 1928 roku cyt. za: J. Thaler, *Dramatische Seelen. Tragödien-theorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, Bielefeld 2003, s. 41.

<sup>21</sup> O Hirschu zob. M. Morgan, *Adorno's Reception of Kierkegaard*, <http://www.sorenkierkegaard.nl/artikelen/Engels/095.%20Adorno's%20reception%20of%20kierkegaard.pdf> [dostęp 23 sierpnia 2011].

<sup>22</sup> J. Habermas, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate (Studies in Contemporary German Social Thought)*, Cambridge 1989, s. 251 i n.

stwu (KA 13). Rozważania estetyczne Kierkegaarda w najlepszym wypadku nie wychodzą poza Hegla, ale bywa i tak, że „kult wewnętrzności” blokuje Hegłowskie *Entäusserung* (uzewnętrznienie się ducha) i Kierkegaard popada w osiemnastowieczny normatywizm (KA 30-31) i nie potrafi go parodiować, jak czynił to Friedrich Schlegel, dotąd zonglujący definicjami, aż wywoływał zawrót głowy, podobny do doświadczanego w konfrontacji z pojęciem nieskończoności. Zatem przy dobrych wiatrach Kierkegaard uprawia reakcyjną „klasycystyczną, pokantowską idealistyczną estetykę treści” à la Schiller; także wówczas, gdy definiuje komiczność i tragiczność („patos”) ze względu na występowanie sprzeczności (KA 27) albo, tutaj należy wesprzeć Adorna własną irytacją, gdy uznaje za zadanie krytyka literackiego pisanie nudnych, długich streszczeń utworów, które omawia.

Pogarda Adorna oczywiście - według przyjętej w Europie i Stanach Zjednoczonych ludowej psychoanalizy - maskuje zależność: rozważania Kierkegaarda nad tragedią i nad farsą (*Posse*) bezpośrednio wpłynęły na teorię krytyczną. Właśnie wbrew Adornowi rezultaty rozważań, a nie maniera pisarska, która dziś wydaje się nieznośna i musiała żenować już w latach 30. Wszystko lub niemal wszystko, co Adorno znajduje w Kierkegaardzie, by przeciwstawić eksplicytniej estetyce Kierkegaarda, zostało przez Kierkegaarda i tak powiedziane w dialogu toczonym przez pseudonimowych narratorów jego prozy krytycznej. Ażeby odnaleźć w Kierkegaardzie to coś, co można przeciwstawić Kierkegaardowi, Adorno stosuje procedury destruktywnej krytyki, jak opracowywał ją Benjamin w eseju o *Pokrewieństwach z wyboru* Goethego i *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, ale nie wspomina Adorno, że na przykład Benjamin teoria alegorii to „potencjalizacja” procesów społeczno-historycznych opisywanych przez Kierkegaarda w *Recenzji literackiej* (1846) - niwelacji jednostkowości, powstania publiki i jej „gadaniny” - przyprawiona czasowością lęku, jak opisywał go Kierkegaard w eseju o tragedii i *Pojęciu lęku*. Niewątpliwie najważniejszą dla książki Adorna o Kierkegaardzie pracą był właśnie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Benjamin. Tam grecka tragedia zostaje przeciwstawiona barokowemu „trauerspielowi”, dramatowi żałobnemu - i dokładnie to przeciwstawienie przenosi Adorno na dzieło Kierkegaarda, gdy na teorię napuszcza praktykę, tak, że teoria okazuje się samooszustwem pisarza. W deklarowanej estetyce Kierkegaarda można rozpoznać idealistyczną estetykę greckiej tragedii, którą Benjamin preparował narzędziami idealistów i młodego Lukácsa, ujmującego tragiczny los i historię tragiczną nietzscheańsko, formę zaś po Schellingiańsku. Natomiast estetyka znaleziona przez nisz-

czycielską i ratującą krytykę, umykającą samemu Kierkegaardowi, odpowiadałaby trauerspielowi Benjamina. Tragedia wiązałyby się z Schellingniańską z ducha ideologią ofiarniczą: samoofiarowaniem się rozumu w planie poznania albo fetyszyzowaniem męczeństwa w myśli społecznej. Limesem drugiej formy – alegorycznej, strzelającej obrazami dialektycznymi, cezurą zrywającej następstwo przedstawień – byłoby zniesienie ofiary: tak Adorno polemizuje nie tylko z idealizmem, lecz również z Lukácsem, który wbrew temu, co twierdził np. Lucien Goldmann, w *Historii i świadomości klasowej* wcale nie wyzwolił się z ideologii tragiczności – idealistycznej bądź Kierkegaardowskiej. Tej polemice przewodzi wymierzony w metafizyczność Lukácsa ekskurs o tragedii, zamieszczony w obu wersjach *Geist der Utopie* Ernsta Blocha<sup>23</sup>, którego Adorno będzie się później przez całe życie wypierał i wstydzić, dopóki nie złoży mu ponownie hołdu w późnym eseju *Ucho, dzban i pierwsze doświadczenie*<sup>24</sup>.

Teraz dwa cytaty pokazujące zamierzenia Adorna:

Gdzie jego filozofia, samoświadoma własnego mitycznego pozoru, odpowiada „estetycznym” określeniom, tam najbardziej zbliża się do rzeczywistości: zarówno jej własnego stanu wewnętrzności bez obiektów, jak i przeciwstawnych jej obcych rzeczy. [...] Gdzie jednak jego filozofia w imię egzystencji pojmuje stan wewnętrzności bez obiektów i mitycznego zaklęcia jako substancjalną rzeczywistość, pada ofiarą pozoru, którego w głębi swego pograżenia wypiera się. Pozór, który obrazom myśli błyszczy w oddali jako konstelacja pojednania: w otchłani wewnętrzności płonie niczym pożerający ogień (KA 97–98).

Porządek sfer odwraca się. Gdzie Kierkegaard nie spodziewa się niczego prócz nieciągłości i przygodności kompletnej melancholii, tam popęd naturalny, gdy odmawia mu się spełnienia, podłącza się pod imiona jego przedmiotów i nigdzie w jego filozofii nie trwa nadzieja bardziej uparcie niż w estetycznych diapsalmach [otwierających pierwszą część *Albo-albo* – M. M.], których izolacja przecież na tym polega, według jego planu sfer, że to, co estetyczne, nie może osiągnąć ciągłości (KA 176).

<sup>23</sup> G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa*, dz. cyt., s. 107, 118, 135–137, 164–173, 181, 190, 197, 294, 258, 360–361, 398, 409, 412

<sup>24</sup> T. W. Adorno, *Ucho, dzban i pierwsze doświadczenie*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 1981 nr 7.

Pracami Kierkegaarda, z których Adorno i jego krytyczni nauczyciele nauczyli się najwięcej, tak, że mogli później przy pomocy tej wiedzy rozwarstwiać teksty samego Kierkegaarda, były te zawierające teorie tragiczności. Mniej nawet okrzyczana *Bojaźń i drżenie*: przeciwstawienie milczeń Agamemnona i Abrahama, wodnego człowieka i Hioba wpłynęło przede wszystkim na Franza Rosenzweiga z *Gwiazdy zbawienia* i poprzez niego na Benjamina wizję wyłącznie greckiej, pogańskiej tragedii. Na stosowaną i głoszoną estetykę teorii krytycznej wpływ miał przede wszystkim *Refleks* czy jak chce Jarosław Iwaszkiewicz *Odblask antycznego tragizmu w tragizmie nowoczesnym*, przeciwstawne mu *Powtórzenie*, zwłaszcza gdy omawia *Posse*, farsę, oraz starająca się dać syntezę teorii tragizmu z teorią pozagatunkowej farsy, wciąż nieprzetłumaczona na polski podstawa praca późniejszego Kierkegaarda *Nienaukowe postscriptum do „Okruchów filozoficznych”*, gdzie znajdujemy teorię patosu i komizmu oraz humoru, który jako incognito religii łączy patos z komizmem w jedną całość i zbawia estetyczność, dotąd piekielną: tantaliczną. Z kolei to, co nazwalibyśmy historiozoficzną estetyką życia społecznego teorii krytycznej lub krócej: teorią alegorii, zawiera się – w dużym stopniu – w innych tekstach Kierkegaarda o literaturze: *Recenzji literackiej* oraz w również nie tłumaczonym na polski późnym eseju *O mojej aktywności jako autora*. W swych eksplicytnych tekstach o estetyce Kierkegaard zapowiada pięć podstawowych chwytów pisarskich teorii krytycznej.

Po pierwsze, samą konfrontację antycznego tragizmu z nowoczesnością i właściwym nowoczesności smutkiem: to podstawa książki o trauerspielu Benjamina, arcydzieła myśli krytycznej XX wieku. Bez wątpienia poprzednikom Kierkegaarda – Schellingowi, Heglowi, Schillerowi – różnica między tragedią starożytną a nowożytną posłużyła do charakterystyki przeciwstawnych epok. Kierkegaard jednak pierwszy po idealistach przewartościował cel tragedii: nie było już nim „pojednanie”, lecz prezentacja dwóch afektów – naiwnego smutku i bólu, który jest refleksją nad smutkiem (w niemieckim przekładzie: *Leid* i *Schmerz*<sup>25</sup>). Teoria Trauer-spielu, dosłownie gry smutku, została oparta na tym schemacie, a Kierkegaarda diagnoza współczesności rozstrzygnęła o kształcie, jaki pod piórem Benjamina przyjął nowożytny trauerspiel<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Posługuję się przekładem z pewnością znanym przedstawicielom teorii krytycznej, być może niedoskonałym, ale wolnym od tak żenujących błędów jak ten Iwaszkiewicza: S. Kierkegaard, *Entweder-Oder. Ein Lebensfragment*, przeł. A. Michelsen, O. Gleiß, Lipsk 1885.

<sup>26</sup> Z całą mocą podkreśla tę rolę afektów dla nowoczesnej teorii tragedii K. H. Boh-



Po drugie, właśnie w tekstach o tragedii i komiczności Kierkegaard nie unika, choćby chciał, nawiązania bezpośredniego związku między tym, co estetyczne a religią, nawet po prostu zbawieniem. Inwestycja nadziei mesjańskich w sferę estetyczności charakteryzuje dwudziestowieczną myśl krytyczną. Argumentów za tym, że zbawienie zaszyfrowane w sztuce nie musi oznaczać ośmieszonego estetyzmu poza dobrem i złem, dostarczyła jej też estetyka czystego uczucia Hermanna Cohena, który odegrał rolę łącznika między krytycyzmem kantowskim a dwudziestowieczną teorią krytyczną, a że w późnych pismach religijnych inspirował się Kierkegaardem, pomógł też nawiązać do drugiej potężnej fali filozofii, która określała samą siebie jako krytyczna i wzbierała po śmierci Hegla w latach 40. XIX wieku. Cohen pokazał na przykładzie attyckiej tragedii, w jaki sposób wszelka relacja etyczna między podmiotami wymaga zapośredniczenia w sferze estetycznego pozoru (wspólnotowo przeżywanej fikcji). Estetyka okazała się nie zawieszeniem etyczności, ale jej warunkiem, niemniej właśnie w tym samym momencie wystawienie tragedii stało się, w kategoriach samego Cohena, nieodróżnialne od objawienia prawa<sup>27</sup>. Jeżeli Kierkegaard gdziekolwiek staje się naprawdę uwodzicielem, to chyba tylko wtedy, gdy określa relację między sferą estetyczną a religijną: tu oszałamia i dwudziestowieczni myśliciele kręcą się wokół niego. Oficjalna doktryna *Stadiów na drodze życia* głosi, że religia znosi etykę i estetykę tak, że z estetyki zachowuje się poczucie nieskończonej możliwości (modus *posse*), acz przepelniającej teraz *esse*. Kierkegaard oficjalnie broni oddzielenia tego, co etyczne, od tego, co estetyczne - widzi zatem niebezpieczeństwo ich zmieszania. W *Refleksie tragizmu antycznego* pomstuje na komiczną i głupią epokę, która w teatrze szuka zbudowania a wrażeń estetycznych w kościele (AA 168). W *Nie-naukowym postscriptum* straszy obrazem pastora-aktora i usiłuje przy pomocy paradoksu strzec religię przed estetyzacją.

Poznać religię po tajemnicy, szczęśliwość po cierpieniu, pewność wiary po niepewności, lekkość po ciężkości, prawdę po absurdalności. Jeśli nie będziemy przy tym obstawać, estetyka i religia stopią się w jednym pomieszaniu (UN 612).

---

rer, *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, Monachium 2009, przede wszystkim we wstępie.

<sup>27</sup> Szerzej: M. Mrugalski, *The Theatre of Law - Hermann Cohen's Theory of Greek Tragedy and Conditions of Possibility of a Jewish Philosophy*, [w:] *Traces of Judaism in Contemporary Philosophy*, red. A. Bielik-Robson, A. Lipszyc, Londyn 2012 [w przygotowaniu].

Tyle że tragedia, choć przynależy do sfery estetyki, jest opisywana przez Kierkegaarda przy pomocy paradoksów. Działanie okaże się też doznawaniem i cierpieniem, *Leiden*, wystawienie dramatu służyć będzie wystawieniu ukrywania tajemnicy. (Rosenzweig sformułuje, co wyczytał z Kierkegaarda następująco: dopiero wynalezienie dramatu pozwala milczeć w poezji<sup>28</sup>). Chociaż poeta ma żyć wyłącznie w dziedzinie wyobraźni i dopiero religia pozwala nawiązać istotną relację z ideą i rzeczywistością, to o dziwo niektórzy pisarze – na przykład autor noweli *Dwie epoki*, bohater *Recenzji literackiej* – prezentuje czytelnikowi „światopogląd”, który rozprzestrzenia confinium pomiędzy tym, co estetyczne, a tym co religijne: „nie jest wyłącznie rozsądkiem, lecz raczej rozsądkiem złagodzonym i uszlachetnionym namową uczuć i wyobraźni” (RL 37). Tak jak teistyczna religia czyni nieprzekraczalne prawo moralne rzeczą przedostatnią, bo wszak w Bogu jest ostateczne miłosierdzie i sprawiedliwość, tak też tragedia ma łączyć surową miłość ojcowską z miłością matczyną, przez co wzbogaca prawo o element ciągłości (AA 163-164<sup>29</sup>). To nie koniec paradoksów z dziedziny estetycznej, choć ich macierzą pozostaje – poza religią – tragedia: w *Powtórzeniu* poeta jest uprawnionym wyjątkiem (P 136, 148), niczym ów męczennik i bohater, który będzie mógł zbawić świat. Z kolei w *Nienaukowym postscriptum* komentuje Kierkegaard własne *Powtórzenie*, wprost mówiąc, że poetycka jednostka prezentuje lustrzany obraz religii: ni mniej ni więcej tylko obraz jednostkowości, a „tragiczny” (i z drugiej strony komiczny) młodzieniec, bohater *Powtórzenia* może być „fleksją” ogólności dla wszystkich i wzorem dla każdego (UN 410).

Łącznikiem między tym, co religijne, i tragicznym (*pars pro toto* estetycznym) jest katharsis: spośród jej składników może nawet nie tyle współczucie, ile lęk, którego zbawcze działanie – ponieważ lęk uświadamia grzeszność i grzech pierworodny, stanowi warunek zbawienia – opracował Kierkegaard w osobnej książeczce. W *Pojęciu lęku* lęk zostaje określony terminami teorii tragedii: dotyczy losu i stosunku między jednostkowym a ogólnym. Analogicznie tym, co według Kierkegaarda czyni Antygonę Sofoklesa tragedią, a nie po prostu interesującym dramatem wyboru wartości, jest dziedziczność jej winy. Kierkegaard gra, opracowując nowoczesny tragizm, z grzechem pierworodnym: inną dziedziczną winą, która zaciera granicę między działaniem a doznawaniem i domaga się ofiary (AA 169). Problem z trupem brata obgryzonym przez zwierzęta

<sup>28</sup> F. Rosenzweig, dz. cyt., s. 156.

<sup>29</sup> Nie zgadzam się z takim przekładem Iwaszkiewicza.

miał być dla Greków *non plus ultra*: tragedia Sofoklesa opowiada przede wszystkim o klątwie ciężącej nad całym rodem (AA 177). Greckie pojęcie losu, które generuje wspaniałe konstrukcje tragicznych fabuł, zawiera estetycznie zaciemnioną prawdę upadku stworzenia.

Większość eseju o tragedii z pierwszego tomu *Albo-albo* poświęca Kierkegaard lawirowaniu między pelagianizmem nowoczesności, uznającej jedynie estetyczną i prawną odpowiedzialność indywidualną, a winą tragiczną i religijną. Oczywiście, jak to ma w zwyczaju, przeczy też samemu sobie, twierdząc w innym miejscu, że Jehowa jest mimo wszystko aż nazbyt etyczny, by jego „wyroki” rzucać na całe pokolenia zainteresowały tragika na równi z poczynaniami greckich bogów, estetycznych *par excellence* (AA 170). W jednym miejscu powiada, że ukrzyżowanie Chrystusa to najgłębsza tragedia, w innym zaś – że to już nie tragedia a religia. Jednak tragedia prowadzi do katharsis, a estetyczne wstrząśnienie indywidualności – czytamy w *Recenzji literackiej* – jest zawsze duchowe, toteż światopogląd *Historii życia codziennego* przynosi ukojenie i uzdrowienie, czyli – dodajmy – katharsis. „Duchowe wstrząśnienie indywidualności jest *eo ipso* oznaką zdecydowanie religijnych kategorii” (RL 38). W czasach, gdy niemal nie sposób być chrześcijaninem, bo nie dopuszcza do tego religia oficjalna, być może tragedia, gdyby udało się ją odnowić, stanowiłaby właściwe źródło duchowych wstrząsów i objawień:

Tragizm zawiera smutek, ale i lekarstwo, którego w rzeczywistości nie należy odrzucać, a kiedy w sposób nadnaturalny, jak to się próbuje w naszych czasach, chce się ocalić samego siebie, traci się siebie i staje się komicznym (AA 163).

Po trzeciej, figura myśli, w której architektonika pisarstwa filozoficznego jak nigdzie indziej stapia się w jedno z „przesłaniem”<sup>30</sup>. Siegfried Krauer, Ernst Bloch, Walter Benjamin i Theodor W. Adorno mają predykcję do tragicznej formy narracji. Przez całą rozciągłość wywodu koncentrują grozę, ażeby na sam koniec zamigotać przed oczami jakąś niemożliwą i niezbędną nadzieją. Ta zapożyczona tyleż od greckich tragiczków, ile od poheglowskiej filozofii tragiczności forma migotliwego pojednania znakomicie nadaje się do uprawiania krytyki: pozwala bez litości i złudzeń odkryć grozę czasów, w których żyjemy, i jednościennie wypuścić na koniec racę, której powidok pod powieką zjawi się widmem gwiazdy, pobożnie Przewodniczką nazywanej w Polsce. Tego chwytu nauczyli

<sup>30</sup> Poza tym krytycy przejęli od Kierkegarda styl alegoryczny.

się dwudziestowieczni krytycy od Kiergearda, Kierkegarda zwracając przeciw Kierkegaardowi, ponieważ jego filozofia „chwili”<sup>31</sup>, gdy wieczność wdziera się w czas, rozbrzmiewa w odczarowanym świecie nieszczerym zaklinaniem. Na bezpośrednie zjawienia *sacrum* pozostają Adorno i jego starsi koledzy szczególnie wyczuleni i gdy tylko je zarejestrują, wrogo się do nich odnoszą. Z drugiej strony, w sferze estetycznej, *Don Juan* Mozarta – pisze Kierkegaard w eseju *Mozarcie z Albo-albo* – wprowadzać ma nas w wieczność, która nie leży poza czasem, lecz w samym środku czasu, „niezasłonięta żadną kurtyną”. Adorno skwapliwie podchwytuje motyw Don Juana (KA 164), lecz przecież nie zachęca swego i Kierkegarda czytelnika do pozostania w sferze nienasyconego pragnienia, bo ten bezczas zmysłowości, o ile jest funkcją braku zmiany, może być blisko spokrewniony z piekielną nudą i wiecznym powtarzaniem tego samego. Ernst Bloch wzmacnił już był dla Adorna eterycznego Don Juana, kiedy w recenzji z wystawienia opery, zaszczepiwszy na eseju Kierkegarda teorię cezury wziętą z komentarzy Hölderlina do tragedii Sofoklesa, pozwolił Kierkegardowskiej teorii zmysłowości rozbrzmiewać w szeroko rozwartych czeluściach piekielnych, bo tym miała być cezura u Sofoklesa: wystąpieniami Tyrezjasza, który wkracza „w przebieg losu jako stróż mocy natury, która to moc tragicznie usuwa człowieka z jego sfery życiowej, z ośrodka jego wewnętrznego życia wprost do innego świata, wyrwa go do ekscentrycznej sfery martwych”<sup>32</sup>. – Z tych względów tak obiecująca wydaje się dwudziestowiecznym krytykom ta trzecia jeszcze, ani wprost estetyczna i ani religijna „chwila” Kierkegarda, która rozbłyśnie wraz ze śmiercią nowoczesnej Antygony z *Refleksu antycznego tragizmu w tragizmie nowoczesnym*. Chwila tragiczna nie epatuje konfesyjnością, a przecież zbawia: „Tylko w śmierci może znaleźć spokój, jej życie poświęcone jest żalowi, i w ten sposób wskazuje ona jakby granicę, kładzie tamę nieszczęściu, które może brzemienne w następstwa przetrwałoby w następnych pokoleniach. Tylko w chwili swej śmierci może wyznać głębię swej miłości, może wyznać, że należy do niego, w momencie, kiedy już do niego nie należy” (A 186-187).

Po czwarte, Kierkegaard jest ważnym zawodnikiem w tej sztafecie, która ciągnie się od Tybingi Schellinga, Hölderlina i Hegla, a może od Kró-

<sup>31</sup> Oczywiście ważnym źródłem byłyby też książka o afekcie rozpacz *Choroba na śmierć*. Jednak filozofia „chwili” lepiej pozwala przełożyć się na formę snucia dyskursu niż filozofia rozpacz, która odnosi się raczej do „materiału” namysłu.

<sup>32</sup> F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke und Briefe*, red. Georg Mieth, Monachium 1989, t. 2, s. 391.

lewca Hamanna i Herdera. Otóż, w skrócie, filozofia Kierkegaarda, podobnie jak namysł poprzedników, próbuje zmierzyć się z terrorem, który w czasie Rewolucji Francuskiej wybuchnąć miał, gdy moralizatorska abstrakcja bezpośrednio zetknęła się z życiem, jakie sobie jest. Hamann i Herder będą wywlekać ograniczenia i ograniczającą moc Kantowskiego oświecenia, traktowanego powszechnie jako dzieło niemieckiego Robespierre'a<sup>33</sup>, Hölderlin w uwagach do *Edypa* i *Antygony* poleci współczesnym tragedię jako antidotum na niedociągnięcia filozofii i polityki. U Hegla w *Fenomenologii ducha* terror rewolucji wynika z abstrakcyjności oświeceniowego *ratio*, ale Kierkegaard, tak jak młody Marks, ogłasza filozofię Hegla, który całą swą filozofię zmienił w próbę zaradzenia terrorystycznej abstrakcji, ofiarą i winowajcą paneuropejskiej niwelacji tego, co prawdziwe ludzkie i rozumne. Bez Kierkegaarda gorzej rozumie się dialektykę oświecenia, która, jeszcze przed książką Kierkegaarda o Adornie, gdzie już wyraźnie dochodzi do głosu, rysuje się we wczesnych „esejach weimarskich” Kracauera, piszącego pod wielkim i nieskrywanym wrażeniem Kierkegaarda<sup>34</sup>. Wydana trzynaście lat po *Konstruktion des Ästhetischen* fundamentalna *Dialektyka oświecenia* Adorna i Horkheimera znajduje zapowiedź najważniejszych swoich też znajdzie właśnie w książce Adorna o Kierkegaardzie i jego estetyce.

Po piąte wreszcie najbardziej ezoteryczny motyw, zapewne dlatego że do zajmowania się nim przymusza proza Kafki, dla którego Kierkegaard stanowił coś na wzór herosa<sup>35</sup>. Kafka połączył sprawy rozsadzające, zadawałoby się Adornowi, filozofię Kierkegaarda; Adornowi, którego czołobitność wobec Kafki, że połączył te aspekty, równa była rozczarowaniu Kierkegaardem. Problemy przypadające tragedii – chociażby prawo i wina, dziedziczna wina – stapiają się u Kafki jakimś cudownym sposobem z dziedziną farsy i czystej możliwości (*Posse z Powtórzenia* Kierkegaarda). Wystarczy wspomnieć skazańca z *Kolonii karnej*, co wyczynia, jak błaznuje, gdy zostaje ocalony, choć nie uniewinniony, Sancho Pansę, Odradka, ostatni rozdział *Der Verschollene (Ameryka)*, gdzie

<sup>33</sup> Klasycy, którzy stworzyli topos: K. Marks, *Filozoficzny manifest historycznej szkoły prawa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieta*, t. 1, dz. cyt.; H. Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, [w:] *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Berlin i Weimar 1972, t. 5; H. Heine, *Lutetia*, [w:] *Sämtliche Schrifte*. München 1974, t. 5.

<sup>34</sup> S. Kracauer, *The Mass Ornament, The Hotel Lobby, Photography*, [w:] tegoż, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, przeł. T.Y. Levin, Cambridge i Londyn 1995.

<sup>35</sup> Por. zapisy z dziennika 21 sierpnia 1913, 27 sierpnia 1916.

*Gericht*, sąd, łączy się z jedzeniem różnych *Gerichte*, dań, przez członków gargantuicznego Teatru z Oklahomy. Połączenie bez widocznych szwów czystej teatralnej błazenady z tragicznością prawa i sprawiedliwości to najtrudniejszy i najbardziej pociągający moment pisarstwa Káfki, bo w nim najwyraźniej majaczy jakieś niekonfesjonalne zbawienie. Ofiara zdaje się niezbędna, opromienia pięknem – jak w *Antygonie* – a jednak nie wzbudza entuzjazmu, jak u Nietzscheanistów czy chrześcijan. To, co dwudziestowiecznej teorii krytycznej wydawało się niedościgłym ideałem, Káfka znajdował u Kierkegaarda.

#### ABSTRACT

##### **Kierkegaard and the Critical Theory of Tragedy**

The paper surveys the influence of Kierkegaard's theory of the Greek and the modern tragedy, spread through his various writings, on the 20th Century Critical Theory, especially Adorno. The theses that author formulates may be summarized as follows: there is a critical strain in the tragedy theory (i.e. an anti-metaphysical and anti-mythical strain) and Kierkegaard is one of its major proponents. Moreover, the way it embraces the Greek tragedy is a reliable sign for the theory's being critical. The author names five respects in which Kierkegaard influenced first Lukács, Rosenzweig, then Bloch and Benjamin and finally Adorno. These are: a very specific, based on a notion of sentiment, way of confronting the ancient and the modern tragedy; overlapping of the tragedy and the religious salvation; a philosophy of a special tragic "moment" that is responsible for the poetics of modern critical writing; special reading of tragedy as a forerunner of the dialectic of the Enlightenment; Kierkegaard's reading of the Greek tragedy and comedy as a key to Káfka's writings and especially their interpretation by the critical thinkers.

IZABELLA ADAMCZEWSKA  
Łódź

## POWIEŚĆ EKOLOGICZNA JAKO GATUNEK KRYTYCZNY

„Powieść ekologiczna”<sup>1</sup> to nazwa gatunkowa używana w polskim literaturoznawstwie incydentalnie, w słownikach nieobecna, stosowana wymiennie z terminem „powieść przyrodnicza”. Za granicą (zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych) zainteresowanie tą odmianą gatunkową wiąże się z grupą zjawisk, która zainspirowała również ekokrytykę – teorię skoncentrowaną na studiowaniu w literaturze relacji pomiędzy człowiekiem a środowiskiem naturalnym<sup>2</sup>. Ekoteorię literatury można wywodzić choćby z zainteresowania *Waldenem* Thoreau czy poezją i esejami romantyków. Ale nowoczesna, świadoma krytyka ekologiczna to dopiero lata 60. XX w<sup>3</sup>: obawy przed zagładą nuklearną, wzrastająca liczba zagrożeń

---

<sup>1</sup> W j. ang - *environmentalist (environmental) novel* lub *ecological novel* (choć *ecological novel* to również powieść środowiskowa). Podobnie w j. francuskim - *roman Œcologique* to nazwa gatunkowa używana na określenie i powieści środowiskowej, i powieści ekologicznej. W j. niemieckim - *Œko-Roman* lub *Œkologische Roman*.

<sup>2</sup> Greg Garrard w książce *Ecocriticism* definiuje ją następująco: *The widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term ōhuman” itself* (G. Garrard, *Ecocriticism*, New York 2004, s. 5). Za autora terminu podaje się Williama Rueckerta (1978). Ekokrytyka ma różne warianty - np. ekofeminizm (związany z kultem Matki Natury), ekokrytyka postkolonialna (która wypracowała takie terminy, jak ekokolonizacja czy bioimperializm); w powiązaniu z innymi dyscyplinami pisze się o ekoteologii czy ekokracji. W Polsce pierwszym przybliżeniem zjawiska ekokrytyki jest tekst Julii Fiedorczuk i Grzegorza Jankowicza (*Cyborg w ogrodzie. Zatożycielskie uwagi o ekokrytyce*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 399-408).

<sup>3</sup> Glen A. Love (*Practical ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*, Charlottesville VA, 2003) wyprowadza ekokrytykę z tekstów Josepha W. Meekera

nych wyginięciem gatunków zwierząt, podwyższający się poziom zanieczyszczenia wody i powietrza. W 1962 roku ukazuje się krytykująca stosowanie pestycydów *Milcząca wiosna* Rachel Carson, która zainspirowała ruchy ekologiczne. Ekologia (której tradycyjna definicja to *nauka o strukturze i funkcjonowaniu przyrody na różnych poziomach organizacji*<sup>4</sup>) przestaje kojarzyć się wyłącznie z dziedziną biologii, a zaczyna dotyczyć stylu życia. Ekokrytyka natomiast staje się ogniwem tzw. etycznego zwrotu w teorii literatury i rehabilitacji moralnych zobowiązań literatury. „Dylemat człowieka, który przed półką sklepową zastanawia się, czy wybrać mleko w butelce szklanej, czy w foliowym worku, nie jest hucpą niewartą wzmianki. Jest tematem godnym opowieści – pisze Michał Olszewski”<sup>5</sup>.

#### Powieść przyrodnicza a powieść ekologiczna

Próbie zarysowania związków pomiędzy literaturą a ekologią podjęta w *Święcie wiosny* Maria Gołaszewska<sup>6</sup>. Książka ma temat ogólniejszy – dotyczy ekoestetyki definiowanej jako „naukowa wiedza o współdziałaniu piękna z tezami ekologów”. Problematyki proekologicznej autorka doszukuje się już w tekstach antycznych, zwłaszcza sielankach. Za wywodzące się z ekologii uważa również docenienie natury w romantyzmie czy młodopolską krytykę industrializacji, wyrażoną w Reymontowskiej *Ziemi obiecanej* poprzez topos miasta-potwora. Ekoestetyka w ujęciu Gołaszewskiej obejmuje więc zjawiska bardzo różne – zgodnie z najszerszą, tradycyjną definicją ekologii. Omawiając na kilku stronach *Święta wiosny* powieść, autorka dostrzega trzy tendencje wiążące ten gatunek z ekologią: ujęcie sielankowe (w tej kategorii umieszcza np. *Dolinę Issy* Czesława Miłosza), ujęcie realistyczne, ukazujące faktyczny stan rzeczy wraz z ukazaniem zagrożeń ekologicznych (tzw. „nurt walczący”, np. *Pieśń stonia* Wilbura Smitha i *Raport pelikana* Johna Grishama). W trzeciej zasygnalizowanej przez Gołaszewską kategorii mieściłyby się teksty

---

(*The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, 1974) i Anette Kolodny (*The Lay of the Land: Metaphor as Experience in American Life and Letters*, 1975). Niektórzy francuscy krytycy literaccy za pierwszą powieść ekologiczną uważają *Korzenie nieba* Romaina Gary’ego (1956; powieść rozprawia się z eksterminacją stoni).

<sup>4</sup> Odwołuję się tu do hasła z *Encyklopedii Gazety Wyborczej*, Warszawa 2007, t. 4, s. 460.

<sup>5</sup> M. Olszewski, *W obronie żabek*, [w:] *Literatura polska 1989-2009*, dz. cyt., s. 412.

<sup>6</sup> M. Gołaszewska, *Święto wiosny: ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000. Poniższe cytaty – z tej publikacji.



krytyczne, ale wobec działania ekologów – dostrzegające „groteskową śmieszność w ich bojach o nieskazitelną czystość (...) otoczenia naturalnego”. Współczesne, potoczne rozumienie podejścia ekologicznego jako charakterystycznego dla „ruchów społecznych i politycznych stawiających sobie za cel ochronę środowiska” dotyczy kategorii drugiej i – *au rebours* – trzeciej. Gołaszewska nie próbuje dookreślić wspomnianych powieści gatunkowo. Nie wprowadza też rozróżnienia na teksty, w których ekologia jest tematem głównym i takie, w których rozbudowane opisy natury tworzą tło. W rezultacie teksty literackie ukazujące zagrożenie środowiska naturalnego sąsiadują z przykładami powieści regionalnej, w której natura jest elementem regionu (tak, jak zamieszkujący go ludzie), a fabuła koncentruje się często na walce człowieka z przyrodą.

Zasadne jest odróżnienie powieści przyrodniczej od powieści ekologicznej. Tę pierwszą definiowałabym jako tematyczną odmianę gatunkową powieści o walorach zazwyczaj głównie edukacyjnych, osadzoną w środowisku przyrodniczym. Tę drugą – jako ideologiczny wariant powieści, związany z powstaniem społecznych ruchów ekologicznych drugiej połowy XX wieku, niekoniecznie rozgrywającą się w środowisku naturalnym – walor ekologiczny może być w niej realizowany wyłącznie w warstwie dyskursywnej. O ile w powieści przyrodniczej dominuje antropocentryczny punkt widzenia, o tyle w powieści ekologicznej problematyzowany jest ekocentryzm<sup>7</sup>, a wykorzystywane są zdobycze literatury feministycznej i postkolonialnej. Bardzo wyraźny jest krytycyzm tej odmiany powieściowej.

Różnica jest wyraźna, bo funkcja pozytywistycznej powieści przyrodniczej (i jej wariantów: krajoznawczej<sup>8</sup> i fantastyczno-przyrodniczej) była dydaktyczna, a moda na nią wiązała się ściśle z prymatem nauki. Powstawały popularnonaukowe beletryzacje i pogadanki mające wprowadzić przede wszystkim dziecięcego czytelnika w świat przyrody. Dla przykładu: Erazm Majewski (naukowiec, m.in. archeolog i biolog) w *Doktorze Muchotańskim* (1890; podtytuł: *Fantastyczne przygody w świecie owa-*

<sup>7</sup> Odróżnia się ekocentryzm od bio- i zoocentryzmu na następującej zasadzie: perspektywa zoocentryczna przyznaje takie same prawa ludziom i „wyższym” zwierzętom, biocentryczna – wszystkim elementom przyrody ożywionej, ekocentryczna – całemu ekosystemowi.

<sup>8</sup> W XIX w. powieści krajoznawcze pisywali np. Klementyna z Tańskich Hoffmannowa, Teresa Jadwiga Papi i Zofia Urbanowska; Ryszard Waksmund wywodzi wykorzystywany schemat fabularny z *Cudownej podróży Selmy Lagerlöf* dodając, że chętnie przedstawiano zwłaszcza szlak wiślany – R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy-gatunki-konteksty)*, Wrocław 2000, s. 295-296.

dów) zmniejsza swojego bohatera i przenosi go w świat owadów. Wątku fantastyczna fabuła jest pretekstem do snucia wykładów z biologii, np. o życiu mrówek, mchach czy długości życia owadów, które są ozdobione rycinami i indeksem wzmiankowanych roślin i zwierząt. W zakończeniu tytułowy bohater przyznaje się do mistyfikacji, wyjaśniając, czym inspirowana jest zmiana perspektywy opowiadania o świecie przyrody:

Zamiast tylko zwykłego punktu widzenia, obrałem inny, właściwszy do ocenienia natury drobnych istot skrzydlatych, przewodnikiem moim było pragnienie, aby cię nie znudzić<sup>9</sup>.

Dominująca funkcja poznawcza ustępuje niekiedy moralizatorskiej. Taki wymiar ma *Gucio zaczarowany* Zofii Urbanowskiej z 1884 roku. Transformacja w muchę, która spotyka tytułowego bohatera, mizogina, ladaco i nieuka, to kara za lenistwo. Owszem, „człowiek pokutujący” poznaje tajniki pracowitego życia niektórych zwierząt i dowiaduje się, że „niesłusznie jest pogardzać mniejszymi od siebie”, ale prawdziwy cel ekspiacji jest inny – Guccio będzie muchą „dopóki nie pokocha pracy i przez to nie stanie się godzien być człowiekiem”. W powieści Urbanowskiej – tak, jak u Majewskiego – dominuje więc perspektywa antropocentryczna. Podobnie w popularnych w tym okresie powieściach podróżniczych, które wiąże z przyrodniczymi wybór tła; faunę i florę Tatr przybliży czytelnikowi na przykład robinsonada Stefana Gębarskiego *Robinson tatrzański* (1896). Podobną formą podporządkowania zwierząt (czy, ogólniej, przyrody) nauce (a więc człowiekowi) były animalia – zwierzęce kolekcje gromadzone w gabinetach osobliwości, animalie – dziwactwa przyrody, czy menażerie i zwierzyńce poprzedzające nowoczesne ogrody zoologiczne, przyrównywane zresztą współcześnie do kolonii<sup>10</sup>.

Modernizm przyniósł tendencje antyurbanistyczne, których pokłosiem był wysyp powieści osadzonych w naturze, lub – przeciwnie, w mie-

<sup>9</sup> E. Majewski, *Doktor MuchotapSKI*, Warszawa 1890, s. 367-368

<sup>10</sup> Por. G. Świtek, *Dział zwierząt*, „Czas Kultury” 6/2007, s. 4-15. Skojarzenie z koloniami w tym samym, „zwierzęcym” numerze „Czasu Kultury” podejmuje Teresa Podemska-Abt, nawiązując do spostrzeżenia Marjorie Spiegel – stosunek człowieka do zwierzęcia jest spuścizną czasów kolonialnej ekspansji. Abt dodaje: *W Australii podejmuje się akcje dekolonizacji ogrodów zoologicznych, rekonstruuując je w hospicja albo w „domy” dla zwierząt (Kangur w potrzasku*, „Czas Kultury” 6/2007, s. 43). W tym kontekście warto raz jeszcze wspomnieć o *Korzeniach nieba* Romaina Gary’ego – w powieści zestawiono racje przeciwnika zabijania afrykańskich słoni z argumentami autochtona pragnącego dekolonizacji Afryki.

ście, dla pokazania negatywnego wpływu przemysłu na człowieka i jego otoczenie. Dla przykładu: w *Hutniku* (1898) Artur Gruszecki pisał o szkodliwym działaniu cynkowych wylęgów na pracowników huty w Dąbrowie Górniczej. Również w *Lecie leśnych ludzi* Marii Rodziewiczówny (1920) krytykowane jest „niszczenie natury przez rozrost przemysłu”. Przyznanie bohaterom zwierzęcych kryptonimów (Rosomak, Pantera i Żuraw) i zacieranie w ten sposób granicy między światem ludzkim i zwierzęcym potraktować można jako próbę odejścia od perspektywy antropocentrycznej. *Lato leśnych ludzi* to jednak powieść regionalna – czy też nawet bioregionalna – (wpisująca się w inne upamiętniające Kresy utwory Rodziewiczówny, np. *Dewajtis*<sup>11</sup>) czy sławiąca krajobraz, a nie ekologiczna. Nawiązuje też do schematu robinsonady i ma nieść treści patriotyczne. Dominantą są więc w *Lecie* regionalizm i patriotyzm<sup>12</sup>, nie ochrona przyrody (nawet, gdyby uznać ten tekst za rodzaj ekologicznej utopii, bo przecież puszcza, w której przebywają leśni ludzie to w pewnym sensie topos *locus amoenus*).

### Gatunek krytyczny

W przeciwieństwie do powieści przyrodniczej, której dominantą jest funkcja dydaktyczna i moralizatorska, powieść ekologiczna jest gatunkiem krytycznym (zaangażowanym). Wprowadzając ten termin, nawiązuję do spostrzeżenia Stephena Greenblatta, który określił gatunki jako *specyficzne światopoglądy*<sup>13</sup>. Chociaż każdy gatunek literacki może w swoich indywidualnych przejawach stać się krytycznym, są – moim zdaniem – literackie formuły poprzez swoją krytyczność i ideologiczność definiowane. Jako przykład Greenblatt podaje satyrę i panegiryk, oparte na retoryce przyciany lub pochwały. Ale do kategorii gatunków krytycznych można zaliczyć również powieść polityczną (z pominięciem jej wariantów wyłącznie tematycznych) czy powieść feministyczną (w opozycji do na

<sup>11</sup> Por. E. Tierling-Śledź, *Mit Kresów w prozie Marii Rodziewiczówny*, Szczecin 2002 i J. Szcześniak, *Drzewo wiecznie szumiące niepotrzebne nikomu. Kresy w powieściach Marii Rodziewiczówny*, Lublin 1998.

<sup>12</sup> O przyznawaniu przyrodzie wartości symbolicznych, wypełnianiu zjawisk przyrody treścią narodową (już od romantyzmu) oraz integracyjnym walorze „przyrody narodowej” por. J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992.

<sup>13</sup> S. Greenblatt, *Murdering Peasants: Status, Genre, and The Representation of Rebellion*, in: *Representing the English Renaissance*, ed. By Stephen Greenblatt, Berkeley 1988, s. 17; cyt. za: R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 277.

przykład powieści pensjonarskiej czy tzw. *chick lit*). Jak w przypadku każdego gatunku ideologicznego, a nie tematycznego, powieści ekologiczne są formami hybrydycznymi, pasożytującymi na różnorodnych schematach gatunkowych. Dla przykładu: *Elizabeth Costello* Johna Maxwella Coetzee to powieść-esej, *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk – kryminał<sup>14</sup>, a *Low-tech* Michała Olszewskiego – powieść środowiskowa. Charakterystyczne dla problematyki ekologicznej jest również wykorzystywanie schematu utopii i antyutopii; taki walor ma choćby *Możliwość wyspy* Michela Houellebecqa. Powieść ekologiczna jest też modelowym przykładem „gatunku zmaconego”. Termin zaproponował Clifford Geertz, odnosząc go nie tyle do gatunków literackich, co do gatunków mowy. Ich hybrydyczność jest „czymś więcej, niż przeobrażeniem Harry’ego Houdiniego czy Richarda Nixona w bohaterów powieściowych, opisanie bandyckich wybryków ze środkowego Zachodu w stylu romansu gotyckiego”<sup>15</sup>, ponieważ dotyczy nie tylko krzyżowania form literackich, ale szerzej: praktyk dyskursywnych (jako przykład Geertz podaje „rozważania filozoficzne przybierające formę krytyki literackiej” czy „przypowieści udające opis etnograficzny”). Ujęcie problematyki ekologicznej w beletrystyczną formę jest doskonałym przykładem takiej strategii. W rezultacie, jak pisze Geertz, podobieństwa tekstów zachodzących przesłaniać ich różnice, czytelnik zaś postawiony jest nie przed jasno genologicznie określonym tekstem, lecz zbiorem rozmaitych dzieł, które można klasyfikować i porządkować zależnie od przyjętego celu<sup>16</sup>.

Przedstawię powieść ekologiczną na przykładzie trzech najciekawszych wariantów: traktatu filozoficznego, futurologicznej dystopii ekologicznej i powieści środowiskowej.

<sup>14</sup> Krytyczny potencjał kryminału dostrzega Katarzyna Szaniawska („Krytyka Polityczna”, *Feministki kochają Larssona*), pisząc: „powieść kryminalna zyskuje nowy status, staje się trybuną, z której autor zabiera głos „w obronie przegranych spraw”. Larsson upomina się o prawa kobiet, Anne Holt o prawa dzieci, Olga Tokarczuk w najnowszej powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* – o prawa zwierząt. Wątki kryminalne są w tych książkach jedynie pretekstem do opowiedzenia historii o cierpieniu, niesprawiedliwości i, miejmy nadzieję, bodźcem do rozpoczęcia, dzięki rosnącej popularności gatunku, publicznej debaty i działania na rzecz społecznej zmiany”.

<sup>15</sup> C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2004, s. 29.

<sup>16</sup> Jw., s. 30.

### Ekolog jest kobietą

W *Elizabeth Costello* John Maxwell Coetzee obrończynią praw zwierząt uczynił tytułową bohaterkę – siedemdziesięcioletnią (czyli niemłoda) pisarkę z Australii (czyli, z perspektywy amerykańskiej, z „drugiego końca świata”), była mieszkanką kolonii. Moralistka z ambicjami zreformowania społeczeństwa, uważa rodzinę za kryminalistów dopuszczających się gwałtu na zwierzętach, bo jedzących mięso. Jest to więc postać z kulturowego marginesu – i takich bohaterów kreuje w swoich powieściach. W najsłynniejszej postacią prowadzącą uczyniła Molly Bloom. Oparty na *Ulisessie* Joyce’a *Dom przy Eccless Street* to przykład herstory – rewizji kobiecych biografii literackich.

Z Costello zestawiana bywa słusznie bohaterka thrillera Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umartwych*. Osią fabularną powieści jest zagadka kryminalna – w Kotlinie Kłodzkiej dochodzi do tajemniczych zabójstw. Janina Duszejko podejrzewa, że ich sprawcami są mszczące się za swe krzywdy zwierzęta. Emerytowana nauczycielka, wyznawczyni astrologii, w opinii innych „nawiedzona wariatka”. Stare kobiety, dziwaczki – taki wybór wskazuje na powiązanie powieści ekologicznej z myślą feministyczną. Wiadomo, że argumenty Costello i Duszejko nie będą brane na poważnie, bo są emocjonalne i histeryczne. „Nieraz się zastanawiam, czy gdyby to samo co ja mówił jakiś piękny, młody, wyrośnięty mężczyzna, to też by go tak traktowano? Albo dorodna brunetka”<sup>17</sup> – mówi bohaterka Tokarczuk. Panowanie człowieka nad zwierzęciem przyrównane tu została do prymatu perspektywy maskulinistycznej i kulturowej dominacji mężczyzny nad kobietą.

W powieści Coetzeeego wybór narratorki jest tym bardziej znaczący, że odczyty Costello to włączone w obręb fikcji wykłady Tannera autora (opublikowane samodzielnie jako *Żywoty zwierząt*). Zdaniem Davida Attwella<sup>18</sup> Coetzee wykorzystał figurę Błazna, jak Erazm z Rotterdamu w *Pochwale głupoty*. Ale u Costello to nie szaleństwo i głupota maskują mądrość; pisarka może sobie pozwolić na otwarte wygłaszanie swoich racji, bo zasłaniają ją (i czynią bezkarną) wiek i płeć. Laura Wright<sup>19</sup> odczytała *Żywoty zwierząt* przez pryzmat teorii Judith Butler<sup>20</sup>, jako

<sup>17</sup> O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umartwych*, Kraków 2009, s. 38.

<sup>18</sup> D. Attwell, *The Life and Times of Elizabeth Costello*. J. M. Coetzee and the Public Sphere, W: J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual, ed. J. Poyner, Athens, Ohio 2006, s. 25-41.

<sup>19</sup> L. Wright, *A Feminist-Vegetarian Defense of Elizabeth Costello*, [W:] J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual, dz. cyt., s. 198.

<sup>20</sup> J. Butler, *Bodies that Matter*, London and New York 1993. Koncepcja Butler dotyczyła oczywiście *gender* (rodzaju; płci kulturowej przeciwstawianej biologicznej),

dialog performatywny, „wykład w przebraniu” (*lecture in drag*). Dzięki temu Coetzeeemu udało się wyjść poza binarną opozycję męskie-żeńskie – skoro o prawach zwierząt nie opowiada ani Costello, ani Coetzee, nie jest to głos jednoznacznie ani emocjonalny, ani racjonalny, ani męski, ani żeński. W wykładach Costello, na co Wright zwraca uwagę, i – na wyższym poziomie – w powieści Coetzee’ego kostium fikcji sprzyja przeciwstawieniu dwóch trybów dyskursu: zretoryzowanego, akademickiego wywodu oraz emocjonalnej, bazującej na doświadczeniu diatryby.

Wybór narratorek (a nie narratorów) na rzeczniczki praw zwierząt, czyli oddanie głosu słabszemu to także preludium do radykalnego odwrócenia perspektywy – z antropocentrycznej w ekocentryczną. W Elizabeth Costello sygnalizowane jest już na poziomie opisu. Pisarka porównywana bywa do foki, pytona czy kota, a zapożyczoną od Joyce’a bohaterkę swojej powieści przyrównuje do lwicy. Syn Costello mówi o matce: była mężczyzną. Była też psem. Potrafi wejść w skórę innego człowieka, żyć jego życiem<sup>21</sup>. Jakby na przekór tym słowom, w jednym z wykładów Elizabeth przytacza argument Thomasa Nagela: „Jak to jest, kiedy jest się nietoperzem”<sup>22</sup>? Amerykański filozof konkluduje: nie uda się odpowiedzieć na to pytanie, bo wczucie się w zwierzę jest niemożliwe. Costello dopowiada: Pytanie nie powinno zatem brzmieć: Czy mamy coś wspólnego – rozum, samoświadomość, duszę – z innymi zwierzętami? (Z taką konkluzją, że skoro nie mamy, to możemy traktować zwierzęta, jak chcemy, więzić je, zabijać, bezcześcić ich martwe ciała)<sup>23</sup>. Odnosi się zatem do dominacji człowieka w świecie natury – którą porównać przecież można do innych, ludzkich przestrzeni walki o równouprawnienie, zwłaszcza rasowych. Podobną intuicją wykazał się Peter Singer, apelując w książce *Wyzwolenie zwierząt* o uznanie za miarę podmiotu moralnego to, że czuje on przyjemność i ból<sup>24</sup>. Wprowadzając pojęcie „szowinizmu gatunkowego” („gatunkowizmu” – *specieism*), dookreślił:

---

która, zdaniem autorki, nie jest dana lecz nieustannie odgrywana, imitowana. Dla zobrazowania swojej teorii Butler posłużyła się przykładem *drag queen*.

<sup>21</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Kraków 2006, s. 32.

<sup>22</sup> Tekst można przeczytać w Internecie: <http://instruct.westvalley.edu/lafave/nagelnice.html> (dostęp z 13.05.2011).

<sup>23</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, dz. cyt., s. 94.

<sup>24</sup> „Właśnie zdolność odczuwania (...) stanowi jedyną dającą się obronić granicę respektowania interesów. Wyznaczenie ich za pomocą innych cech, jak inteligencja czy racjonalność byłoby arbitralne. Dlaczego nie wybrać jeszcze innej, na przykład koloru skóry?” (P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęśna, Warszawa 1997, s. 41).

Rasiści łamią zasadę równości, nadając w sytuacji konfliktu większe znaczenie interesom własnej rasy. Seksiści naruszają zasadę równości, faworyzując przedstawicieli własnej płci. Szowiniści gatunkowi przyznają interesom członków własnego gatunku pierwszeństwo przed ważniejszymi interesami istot innych gatunków. Schemat jest zawsze ten sam<sup>25</sup>.

Kontrargument można znaleźć w *Elizabeth Costello*. Jedna z oponentek pisarki krytykuje: „Łatwy, płytki relatywizm (...) Szacunek dla różnego widzenia świata, krowiego widzenia świata, wiewiórczego widzenia świata”<sup>26</sup>.

Bohaterka Coetzeego polemizuje z kartezjańskim racjonalizmem, uważaniem zwierząt za biologiczne automaty, którym nie przysługuje pełnia bycia, bo nie myślą i koncepcją, że człowiek powinien się stać *panem i posiadaczem przyrody*<sup>27</sup> i wykorzystać ją do celów utylitarnych. Istotna jest teologiczna geneza tego założenia. Natura postrzegana jest jako przypadkowa, metafizycznie chaotyczna - i dlatego negatywnie waloryzowana.

Wszechświat opiera się na rozumie. Bóg jest Bogiem rozumu (...) to, że zwierzęta, nie mając rozumu, nie mogą zrozumieć wszechświata, ale muszą ślepo przestrzegać jego reguł, dowodzi, że w odróżnieniu od człowieka, choć są częścią wszechświata, nie są częścią jego istoty: człowiek jest stworzony na podobieństwo Boga, zwierzęta na podobieństwo rzeczy<sup>28</sup>

- przytacza teologiczny argument Costello i kategorycznie zaprzecza: *rozum nie jest ani esencją wszechświata, ani esencją Boga*.

Teologiczny rodowód poglądów Kartezjusza, z którymi polemizuje Costello, wiąże się z batalią o zrównanie praw ludzi i zwierząt, jaką

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, dz. cyt., s. 110.

<sup>27</sup> Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie właściwego postępowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1980, s. 69 („zamiast filozofii spekulatywnej, której uczą w szkołach, można znaleźć filozofię praktyczną, przy pomocy której, znając siłę i działanie ognia, wody, powietrza, gwiazd, niebios i wszystkich innych ciał, które nas otaczają, równie dokładnie, jak znamy rozmaite warsztaty rzemieślnicze, będziemy mogli podobnie zastosować ciała te do celów, do których się nadają, i w ten sposób stać się panami i posiadaczami przyrody”).

<sup>28</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, dz. cyt., s. 82.

z Kościołem prowadzi Duszejko. „Nie wolno traktować zwierząt jak ludzi. To grzech, to ludzka pycha (...) Bóg dał miejsce zwierzętom niżej, w służbie człowieka” – poucza ją ksiądz<sup>29</sup>. „Duszę ma najpodlejszy zbrodniarz, lecz nie ty, piękna Sarno, ani ty, dzika Gęsi, ani ty, Świnio, ani Ty, Psie. Zabijanie stało się bezkarne” – konkluduje w innym miejscu bohaterka Tokarczuk.

Problem niesprawiedliwej dystrybucji władzy i dominacji kulturowej wiąże poruszoną przez Coetzeego tematykę ekologiczną ze zjawiskiem wielokulturowości i postulatem akceptacji różnic kulturowych. Na wzór multikulturalizmu o multinaturalizmie<sup>30</sup> pisze w *Polityce natury*<sup>31</sup> Bruno Latour – zauważając, że zamiast jednej natury (w opozycji do wielu kultur) mamy do czynienia z wieloma naturami. Wprowadza w odniesieniu do natury termin „kolektyw”, umieszczając w tej kategorii jako pełnoprawnych partnerów ludzi i nie-ludzi. Zarzuca tym samym opozycję pomiędzy naturą a kulturą (bo nie ma natury bez kultury), pisząc:

Wystarczy, że przestaniemy utożsamiać nie-ludzi z przedmiotami i pozwolimy im na wejście w skład kolektywu pod postacią nowych bytów o niepewnych brzegach – wahających się, drgających i wprowadzających zamieszanie, a będziemy mogli, co każdy przyzna, podciągnąć je pod kategorię aktorów społecznych<sup>32</sup>

(ludzkich i nie-ludzkich). W ten sposób „położyliśmy kres antropomorfizmowi podziału na podmiot i przedmiot”<sup>33</sup>. Co charakterystyczne, również Latour odnosi tematykę ekologiczną i kwestię traktowania zwierząt (szerzej – opozycję natura/kultura) do przeciwstawiania w okresie prefeministycznym mężczyzn i kobiet, zauważając, że natura jest, podobnie jak dawniej słowo „mężczyzna” w opozycji do „kobiety”, nienacechowane<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> O. Tokarczuk, *Prowadź swój ptąg przez kości umartwych*, dz. cyt., s. 274.

<sup>30</sup> Ten termin bywa też odnoszony do różnic biologicznych człowieka (nie zdefiniowanych kulturowo). Eduardo Viveiros de Castro używa go w odniesieniu do animistycznych wierzeń Indian, podając przykład z Piro w Peru – mieszkanka wioski utrzymywała, że picie gotowanej wody powoduje chorobę, uzasadniając to następująco: „Nasze ciała są inne, niż wasze” (E. Viveiros de Castro, *The Gift and the Given. Three Nano-essays on Kinship and Magic*, [w:] *Kinship and Beyond. The Genealogical Model Reconsidered*, ed. S. Bamford, J. Leach, 2009, s. 238).

<sup>31</sup> B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2009.

<sup>32</sup> Tamże, s. 122.

<sup>33</sup> Tamże, s. 129.

<sup>34</sup> Tamże, s. 78.



Pytanie o „człowieczeństwo” w kontekście „zwierzęcości” w sytuacji granicznej stawia również w „zwierzęcym” numerze „Czasu Kultury” (6/2007) Agata Araszkiewicz, przywołując esej Emanuela Levinasa *Pies albo prawo naturalne*<sup>35</sup>. Bohaterem opisaną przez filozofa historii jest tytułowy pies, sceną: obóz dla żydowskich więźniów w nazistowskich Niemczech. Zwierzę przychodziło na zbiórki i radośnie szczekało: „Dla niego – nie ulegało to wątpliwości – byliśmy ludźmi”. A zatem: „W najwyższej godzinie jej ustanowienia – bez etyki i bez logosu – pies zaświadczy o godności osoby. Przyjaciół człowieka – to właśnie to. Transcendencja w zwierzęciu!” Araszkiewicz dodaje jednak, że Levinas pozostał kartezjański: zwierzę nie jest Innym, ponieważ nie ma twarzy.

Ukazanie przyrody, przede wszystkim zwierząt, jako Obcego, czy tubylca, sytuje zagadnienia poruszane w powieściach ekologicznych w ramach współczesnej myśli antropologicznej<sup>36</sup>. Postawiony w diatrybie Costello argument można zestawiać z podejściem emicznym, nastawionym na poszukiwanie w danej kulturze jej subiektywnego sensu, tego, co Clifford Geertz nazwał „tubylczym punktem widzenia”. Geertz – podobnie jak Nagel – odrzuca empatię jako – wydawać by się mogło – najlepszą możliwość opisu Innego. W szkicu *Z punktu widzenia tubylca. O naturze antropologicznego rozumienia* pokazuje, jak pryska mit badacza kameleona, doskonale zestrojonego ze swym egzotycznym otoczeniem, wcielonego ideału empatii, taktu, cierpliwości i kosmopolityzmu<sup>37</sup>. Jeśli z człowiekiem – tubylcem nie można współodczuwać z powodu braku psychologicznej bliskości, tym bardziej nie jest to możliwe w przypadku zwierząt – choć o współodczuwanie Costello apeluje, porównując traktowanie zwierząt przez ludzi do istnienia hitlerowskich obozów śmierci.

Groza polegała na tym, że oprawcy nie chcieli się psychicznie postawić na miejscu ofiar, jak to czynili wszyscy inni ludzie. Mówili: „W tych przejeżdżających z łoskotem bydlęcych wagonach są „oni”<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> W zbiorze *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kurys, Atext, Gdynia 1991.

<sup>36</sup> Związek widzi np. Bruno Latour: „To właśnie antropologowie powinni mieć najmniej trudności z dostrzeżeniem (...) dramatycznego spotkania pomiędzy spojrzeniem antropologów a różnymi kulturami (naturami)” [Czy *nie-ludzie* zostaną zbawieni? *Argument ekoteologiczny*, przeł. M. Bokinić, [W:] *Ekologia. Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa 2009, s. 21].

<sup>37</sup> C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, dz. cyt., s. 63.

<sup>38</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, dz. cyt., s. 94 i 95.

Zestawienie losu zwierząt z Shoah to motyw przewodni powieści Coetzee'go. Zaproszona do Appleton Collage na wygłoszenie inauguracyjnego wykładu, Costello postanawia mówić o prawach zwierząt.

„Szli jak barany na rzeź”. „Umierali jak zwierzęta”. „Zabijali ich naziści”. „Zabijali ich naziści”. (...) Zbrodnią Trzeciej Rzeszy, mówi głos oskarżenia, było traktowanie ludzi jak zwierząt

- mówiła Costello - i odwróciła perspektywę: to zwierzęta w ubojniach, na farmach i w laboratoriach są masowo zabijane, jak w obozach koncentracyjnych. Nawiązanie do Zagłady pojawia się również w powieści Tokarczuk (która w jednym z wywiadów porównała ambony myśliwych do wież z obozów koncentracyjnych)<sup>39</sup>.

Zbrodnia została uznana za coś normalnego, stała się czynnością codzienną. Wszyscy ją popełniają. Tak właśnie wyglądałby świat, gdyby obozy koncentracyjne stały się normą. Nikt by nie widział w nich nic złego<sup>40</sup>

- zauważa Duszejko. Nawiązanie do Zagłady w kontekście praw zwierząt to nie tylko radykalne zerwanie zasady decorum, ale też włączenie kwestii zwierzęcej w obręb krytyki modernizmu - Zygmunt Bauman w *Nowoczesności i Zagładzie* wskazuje, że Holokaust oznaczał powrót do źródeł nowoczesności, która już u swych początków przejawiała symptomy kryzysu.

W Ostatecznym Rozwiązaniu potencjał przemysłowy i wiedza technologiczna, będące dumą naszej cywilizacji, osiągnęły niespotykaną wcześniej wydajność w radzeniu sobie z zadaniem o bezprecedensowej skali<sup>41</sup>

- pisze. Zdaniem Baumana, Zagłada nie oznaczała kresu cywilizacji, lecz kwintesencję kultury biurokratycznej.

<sup>39</sup> J. Sobolewska, *Błąd w oprogramowaniu świata. Rozmowa z Olgą Tokarczuk*, „Polityka”, nr 45, 2009.

<sup>40</sup> O. Tokarczuk, *Prowadź swój ptug przez kości umartwych*, dz. cyt., s. 129.

<sup>41</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1992, s. 39.

### Posthumanizm. Dystopia

Kartezjańskie „panowanie nad przyrodą” i prymat nauki to również biotechnologia, modyfikacje genetyczne i klonowanie. Ten nurt powieści ekologicznej ma źródło w historii Mary Shelley o Frankensteinie<sup>42</sup>. Współczesną refleksję na ten temat – i ogólniej, o konsekwencjach konsumpcyjnego kapitalizmu i ponowoczesności – przynosi *Możliwość wyspy* Michela Houellebecqa – przykład dystopii ekologicznej<sup>43</sup>. Katastroficzny model ukształtowania świata przedstawionego pojawia się w diagnozach futurologicznych, post-apokaliptycznych<sup>44</sup>. U Houellebecqa, jak w *Mieś-*

<sup>42</sup> Por. np. T. Clark, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, New York 2011, s. 66. Frankenstein antycypuje też literaturę postmodernistyczną – np. *Biały szum* Dona De Lillo (*White noise*, 1985) bywa podawany jako przykład powieści ekologicznej.

<sup>43</sup> Jacqueline Dutton zakwalifikowała powieść Houellebecqa jako utopię religijną; moim zdaniem jest to dystopia, i to dystopia ekologiczna (tym bardziej, że – o czym wspominam w tekście – religia zastąpiona została w tekście Houellebecqa przez naukę) – J. Dutton, *Forever Young?*, W: *Trans/forming Utopia. Looking Forward to the End*, vol. 1, ed. E. Russell, Bern 2009, s. 29. Innym sposobem poruszania problematyki ekologicznej w powieści jest ekotopia – odmiana utopii skupiająca się na problematyce społeczno-politycznej, ale po to, aby wykreować świat ekologicznie idealny. Za prototyp tej odmiany uważa się *Wieści z nikąd* Williama Morrisa (1890), a za pierwszą realizację – *Wyspę* Aldousa Huxleya (1962; w powieści Huxleya wbrew pozorom stosunkowo niewiele pisze się o ekologii, w zasadzie jej proekologiczny ładunek mieści się na dwóch stronach, kiedy mowa o nauce ochrony środowiska w szkołach: „Dobrze obchodzić się z Naturą, to Natura będzie dobra dla ciebie i Moralność, którą dziecko wyprowadza z faktów ekologii (...) należy do etyki uniwersalnej” – A. Huxley, *Wyspa*, przeł. S. J. Białostocki, Gdańsk 2004, s. 297 i 298), nazwa natomiast zaczerpnięta została z tytułu powieści Ernesta Callenbacha *Ecotopia* [*Ecotopia* (1975) i *Ecotopia Emerging* (1981)]. Etymologia tytułowego neologizmu to połączenie słów oikos lub eco i topos – miejsce, jak „homeplace” – za: J. Anderson, *Elusive Escapes? Everyday Life and Ecotopia*, [w:] *Global Ecological Politics*, red. L. Leonard, J. Barry, s. 93 – czyli ekotopia w sensie miejsca idealnego ekologicznie opublikowanej w 1975 roku. *To case study* (studium przypadku). Callenbach opisuje republikę powstałą z dawnych stanów Waszyngton, Oregon i Kalifornia, które odłączyły się od USA, żeby stworzyć ekologiczną przestrzeń. Po dwudziestu latach po raz pierwszy zwiedza ten izolowany kraj reporter nowojorskiej gazety William Weston. Charakterystyczna dla powieści środowiskowej kreacja głównego bohatera pozwala spojrzeć na sprawę z zewnątrz, z pozycji obcego, outsidera. Weston jak współczesny Guliwer dziwi się proekologicznym regułom, które mieszkańcy republiki wprowadzili w życie (np. zamiast aut jeżdżą rowerami, drzewa można ścinać tylko w uzasadnionych przypadkach; kraj jest nowoczesny też społecznie: obowiązuje dwudziestogodzinny tydzień pracy, a rząd zdominowany jest przez kobiety).

<sup>44</sup> Przykładem – *Earth Abides* George’a Stewarda (1949) czy *Słowo las znaczy świat* Ursuli K. Le Guin (ludzie zakładają na planecie Athshe kolonię i bazę mili-

*cie o czterech bramach* Doris Lessing, zagłada starego świata następuje w wyniku katastrofy nuklearnej<sup>45</sup>. Stopnienie lodów po eksplozji dwóch bomb termonuklearnych spowodowało zalanie prawie całego kontynentu azjatyckiego. Klęski dopełniła wielka susza. Ludzie ocalili – ale dotknął ich regres, żyją jak dzicy, w naturze. Miasta upadły, przemysł również. Oprócz istot pierwotnych, funkcjonujących jak zwierzęta, w świecie post-apokaliptycznym są również neoludzie – nieśmiertelni dzięki konserwacji DNA i retryfikacji genetycznej, czyli udoskonalonemu klonowaniu<sup>46</sup>. Mieszkają w zamkniętych enklawach. W przeciwieństwie do „dzikusów” zachowali dostęp do kultury, potrafią czytać i pisać. Ale odłączenie od natury spowodowało, że postradali umiejętność śmiechu i płaczu oraz zdolność do miłości. Do idei stworzenia sztucznego człowieka przyczynił się promujący ideę młodości konsumpcyjny kapitalizm. Neoludzie nie podlegają już dyskryminacji ze względu na wiek. Żeby nie popełniali samobójstw i nie musieli cierpieć z powodu seksualnego odrzucenia, ich pożądanie zostało zniwelowane, a kontakty z innymi neoludźmi ograniczone do minimum. Życie w oderwaniu od natury jest podkreślone przez uniezależnienie od matki – niepotrzebnej do odtwarzania neoludzi z DNA.

---

tarną „Nowe Tahiti”; schemat fabularny jest podobny do tego w wyreżyserowanym przez Jamesa Camerona filmie „Avatar”).

<sup>45</sup> Nowoczesne dystopie eksploatowały temat katastrofy nuklearnej głównie w latach 50. i 60., wiążąc go z Zimną Wojną. M. Keith Booker (M. K. Booker, *Science Fiction and the Cold War* [w:] *A Companion to Science-Fiction*, red. M. Seed, Blackwell 2005, s. 171-184) podaje następujące przykłady: *The Sheep Look Up* Johna Brunnera (1972) tematyzuje nieodpowiedzialność ekologiczną Amerykanów, ale tem jest Zimna Wojna. W *Earth Abides* George’a Stewarda (1949) ludność dziełkuje wojna nuklearna i tajemnicza plaga, spowodowana prawdopodobnie przez zmutowany wirus. Ocaleni odbudują cywilizację, być może bardziej scaloną z naturą. Booker wskazuje na to, że dystopie tego typu niekoniecznie były lewackie – w *Alas, Babylon* Pata Franka (1959) katastrofa nuklearna stała się sposobem na wyrugowanie komunizmu. Oczywiście sam motyw katastrofy ekologicznej nie wystarczy, by zakwalifikować powieść jako ekologiczną; przykładem – *Droga* Cormaca McCarthy’ego, w której temat ten pełni rolę pretekstową.

<sup>46</sup> Zapowiedź tej fabuły pojawiła się już w zakończeniu *Cząstek elementarnych* Houellebecqa – jeden z głównych bohaterów, Dzierżyński, publikuje *Prolegomena do powielania doskonałego*. Oczywiście jeszcze wcześniejsza była wizja Aldousa Huxleya, który w *Nowym wspaniałym świecie* przepowiadał sztuczne produkowanie człowieka i klonowanie. Podobieństw pomiędzy antyutopią Huxley’a a *Możliwością wyspy* Houellebecqa jest więcej – m.in. dzicy, którzy w *Nowym wspaniałym świecie* żyją w rezerwacie.

W schyłkowych wiekach ludzkiej cywilizacji (...) w Europie Zachodniej zaczęły się tworzyć ruchy inspirowane ideologią dziwnego masochizmu, zwanego ekologicznym (...). Ruchy te podkreślały konieczność ochrony „natury” przed ludzkim działaniem i występowały w obronie idei, że wszystkie gatunki, niezależnie od stopnia ich rozwoju, mają równe „prawo” do zajmowania planety; (...) niektórzy zwolennicy tych ruchów zdawali się nawet regularnie opowiadać po stronie zwierząt i przeciwko człowiekowi

- zauważa cyniczny narrator powieści Houellebecq, dodając z ironią: kiedy ludzie niemal wyginęli, na gruzach ich miast doskonale mnożyły się zwierzęta. W świetle postawionej w *Możliwości wyspy* diagnozy nowego znaczenia nabiera podział Latoura na ludzi i nie-ludzi - bo w jakim stopniu neoludzie pozostali ludźmi, skoro najwyraźniej przeciwstawiono im nie zwierzęta (też poddawane „klonowaniu”), lecz ludzi na powrót pierwotnych? Wraca argument Petera Singera: „skoro zdolność odczuwania stanowi jedyną dającą się obronić granicę respektowania interesów” (zdolność odczuwania, a nie inteligencja czy racjonalność) - jakie interesy należałoby respektować w przypadku neoludzi, którzy nie posiadają emocji, nie czują cierpienia i funkcjonują jak rośliny? „Skończył się postmodernizm, zaczyna - posthumanizm. Człowiek pyta o siebie w kontekście tych wszystkich żywych bytów, które ludźmi „wciąż” nie są: zwierząt, roślin, cyborgów” - zauważa Zygmunt Bauman<sup>47</sup>.

Houellebecqowskie zony, w których zamknięci są neoludzie, odgroźdzeni od przestrzeni natury i istot pierwotnych przywodzą na myśl obozy, o których - jako o biopolitycznym paradygmacie nowoczesności - w *Homo Sacer* pisze Giorgio Agamben. Biopolityka („wpisywanie naturalnego życia człowieka w mechanizmy i kalkulacje władzy<sup>48</sup>) prowadzi do tworzenia i mnożenia ludzi zredukowanych do „nagiego życia” (dzoe), czyli życia biologicznego<sup>49</sup>. Nie tylko poprzez klonowanie czy *in vitro*. Agamben

<sup>47</sup> Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*, Warszawa 2009, s. 130.

<sup>48</sup> G. Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 163.

<sup>49</sup> Obecnie jest ono wszędzie: w seksualnej atmosferze czasów, przewija się w rozmowach o uchodźcach, wyrzutek społecznych, zapłodnieniu *in vitro*, aborcji, w debatach o klonowaniu i podtrzymywaniu „neomortów” (ludzi-roślin) w ich comie (P. Nowak, Postłowie, [w:] G. Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, dz. cyt., s. 296).

pisze również o „neomorts” – ciałach utrzymywanych w stanie comy, by wykorzystać je na potrzeby ewentualnego przeszczepu, które mogą być postrzegane jako „istoty pośrednie pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem”. W teorii Agambena biopolityka prowadzi do zapanowania władzy nad sferą natury. U Houellebecqa inaczej: konsekwencją ponowoczesności jest kres społeczeństwa (bios) oraz polityki i zwrot ku biologii (zoe)<sup>50</sup>. Tyle tylko, że zagadnienie to przeniesione zostało w kontekst religijny (a raczej naukowy, bo w świecie wykreowanym przez Houellebecqa nauka zastępuje religię – co nie jest wcale odległym nawiązaniem, bo, jak zauważa Bruno Latour, „związek między technologią a teologią [...] opiera się na pojęciu panowania”<sup>51</sup>): do powstania neoludzi i upowszechnienia klonowania przyczyniła się sekta Elohimów, wzorowana na istniejącej religii – Ruchu Raeliańskim, którego wyznawcy wierzą w to, że początki życia na ziemi zaprojektowane zostało przy pomocy inżynierii genetycznej.

#### Ekologiczna powieść antykapitalistyczna

Powieści Coetzeego i Tokarczuk oraz dystopia Houellebecqa to nieoczywiste przykłady powieści ekologicznych. Przywołałam je między innymi po to, żeby zaznaczyć, że ta odmiana gatunkowa nie musi w publicystyczny sposób mierzyć się z problematyką np. globalnego ocieplenia czy skażenia wód i powietrza. Nie musi, ale może. W *Low-tech* Michała Olszewskiego pojawiają się aluzje do zdarzeń, które istotnie miały miejsce w Polsce ostatnich lat: obrony doliny Rospudy czy zabicia niedźwiedzia w Tatrach przez turystów. Powieść ma walor środowiskowy – bohaterem zbiorowym jest tu grupa ekologów walczących, organizujących manifestacje czy blokady. Tematyka proekologiczna została tu powiązana z krytyką kapitalizmu konsumpcyjnego; można umiejscowić ten tekst w nurcie tzw. małego realizmu antykapitalistycznego<sup>52</sup>. Powieści patronuje *Idiota* Dostojewskiego (motto: „Nie wierzę ja, nikczemny Lebidiew, w te wozy, które wiozą zboże dla całej ludzkości!”<sup>53</sup>). Bohater prowadzący o pseudonimie Cfiszen to „specjalista od gatunków zmaconych, miłośnik eklektyz-

<sup>50</sup> Pisze o tym również Bulent Diken (*Nihilism*, New York 2009).

<sup>51</sup> B. Latour, *Rozwój, głupcze! Czyli jak modernizować modernizację*, przeł. B. Szelewa, [w:] *Ekologia. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 73.

<sup>52</sup> Termin objaśniam [w:] I. Adamczewska, *Mały realizm (anty)kapitalistyczny w prozie roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, Rzeszów 2010, s. 117-135.

<sup>53</sup> M. Olszewski, *Low-tech*, Kraków 2009, s. 5.

mu”, osoba bez konturów. Płynny człowiek bez ideowego dookreślenia, tęskniący do „wielkiej opowieści”, która go zdefiniuje. Wejście do grupy ekologów sprawia, że projektujący luksusowe domy „młody wilk ciągle na stendbaju” rozpoczyna swój prywatny protest – ekologiczny i antykapitalistyczny. Troska o środowisko przyrodnicze jest dla protagonistów Olszewskiego walką o przestrzeń publiczną, która kurczy się, bo kapitalizm doprowadza do jej prywatyzacji (jeden z bohaterów zauważa: „Ktoś próbuje zabrać kolejny kawał świata, który nie podlega hegemonii kątów prostych”).

Cfiszten to oczywiście nazwisko mówiące – w języku niemieckim słowo *zwischen* oznacza *po między*. Można odczytywać *Low-tech* jako psychomachię: walkę o duszę Cfisztena pomiędzy przedsiębiorcą Ratnicynem i ekologicznym ekstremistą M-skim, który w finale powieści dokonuje samospalenia w hali odlotów (bo *bez samolotów można żyć*). W idealnym świecie M-skiego nie będzie

klimatyzacji, pól golfowych, zbyt szybkich pociągów. Autostrad, samolotów. Rękawic do grilla. Telefonów, ekranów, nawozów, nowości. Również starości, fabrycznie nowej, jaskrawych barw. Pudru, sorbetu, kremów, pachnących egzotyką mydeł... M-ski wprowadza idee w życie: Zamiast jednorazowej maszynki używam brzytwy, piorę też rzadziej, niż należy. Często śmierdzi ode mnie potem, bo półka na dezodoranty i perfumy świeci pustką. Jestem mało elegancki i mam plan iść dalej w tym kierunku. Już dawno zatraciliśmy umiar w biciu pokłonów przez Jego Wysokością Ciałem<sup>54</sup>.

Ratnicyn natomiast obawia się rozwiązań rewolucyjnych. „Płacę podatki, buduję kraj. Daję pracę ludziom, mam na zabawki dla dzieci, na wczasy i auto. Rewolucję w krajobrazie uprawiam (...) za pomocą cegły, dachówek i karton-gipsu”<sup>55</sup> – mówi.

Przedstawiona na kilku różnych przykładach powieść ekologiczna jest więc gatunkiem krytycznym, choć – w tych akurat przejawach – nie tendencyjnym. Światy przedstawione omówionych utworów nie są podporządkowane w sposób jednoznaczny i oczywisty idei, nawet, jeśli jest ona sformułowana wprost<sup>56</sup>. Ani Elizabeth Costello, ani bohaterka *Pro-*

<sup>54</sup> Tamże, s. 78.

<sup>55</sup> Tamże, s. 130.

<sup>56</sup> Wykorzystuję tu definicję tendencyjności Michała Głowińskiego (*Tendencyjna literatura*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 578).

*wadź swój pług przez kości umartwych* nie zostały ocenione przez żadną nadrzędną instancję – nie ma w tych powieściach narratora auktoralnego. Same też nie mogą być uznane za autorytety, ale nie oznacza to, że narracja traci walor moralistyczny. Powieści Coetzeego i Tokarczuk to przecież przykłady literatury zaangażowanej, która nie zakłada podporządkowania literatury interesom tej lub innej partii lub grupy społecznej, ale stanowi formę wyrażania indywidualnego stanowiska wobec zjawisk społeczno-politycznych<sup>57</sup>. Nawet w *Low-tech* Michała Olszewskiego proekologiczne, radykalne hasła złagodzone poprzez zestawienie z nimi argumentów oponentów. Przedstawienie dylematów Cfishena w formie psychomachii wynika z nawiązania do bachtinowskiej powieści polifonicznej, co było zresztą zabiegiem celowym<sup>58</sup>.

Wiązałabym ideologiczne zaplecze powieści ekologicznych nie tylko z nowoczesną redefinicją ekologii, ale i krytyką humanizmu po Nietzschem, Heideggerze i Foucaulcie. Ujawnienie, że ludzkie działanie i myślenie miewa motywacje pozapodmiotowe oraz podkopanie wiary w logocentryzm i antropocentryzm sprawiło, że konieczne stało się przemyślenie na nowo istoty człowieczeństwa i miejsca człowieka w naturze. Powieść ekologiczna korzysta z narzędzi wypracowanych przez krytykę rasizmu, seksizmu i nierówności klasowych, rozprawiających się z pojęciem normy i akcentujących konieczność tolerancji wobec różnicy. Stawia też istotne pytania o korzyści i straty wynikające z modernizacji.

W czasach rolniczych mogliśmy tylko skrobać powierzchnię ziemi, a teraz możemy zagłębiać się w molekularną maszynierię znajdujących się w tej ziemi bakterii. Podczas gdy trzy wieki temu mogliśmy tylko śnić, jak Cyrano de Bergerac, o podróży na Księżyc, teraz nasze roboty chodzą po Marsie (...) Podczas gdy w przeszłości moi galijscy przodkowie bali się tylko tego, że, mówiąc metaforycznie, „niebo spadnie im na głowy”, my dziś całkiem dosłownie obawiamy się tego, że może nas zniszczyć klimat<sup>59</sup>

<sup>57</sup> M. Głowiński, *Literatura zaangażowana*, W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 286.

<sup>58</sup> Por. *Jestem modelowym przedstawicielem pokolenia WSZYSTKO*, z M. Olszewskim rozmawia M. Baniak, <http://www.wydawnictwoliterackie.pl/ekurier.php?ID=artykul&ID2=113&ID3=23>, dostęp z 13.05.2011 (*Low-tech* nawiązuje do rosyjskiej prozy dziewiętnastowiecznej, zwłaszcza do Dostojewskiego, który budował swoje książki na konflikcie idei. Biesy, Zbrodnia i kara, czy Idiota to książki polifoniczne, w których występują depozytariusze bardzo różnych, czasem skrajnych i wykluczających się sposobów myślenia).



- zauważa Bruno Latour. „Modernizować czy ekologizować? Oto jest pytanie” - dodaje. I odpowiada: modernizacja nie wystarczy, ale nie wiadomo, co miałyby oznaczać ekologizacja<sup>60</sup>, bo „być może jeszcze nie nadzedł czas na odtrąbienie odwrotu i zdradę postępowego etosu nowoczesności przez nagłe przekształcenie się w ascetów”<sup>61</sup>.

#### ABSTRACT

##### The Ecological Novel as a Critical Genre

The Article is Dedicated to Present an Environmentalist (Environmental, Ecological) Novel as a 'Critical Genre'.

I show its attributes in contrast with a *nature novel* which in turn I define as a thematic novel form being mainly educational and set in nature. Ecological novel on the other hand is an ideological variety of a novel related to social ecological movements arising after the fifties. Its plot need not take place in natural environment and the ecological value may be emphasized merely in the discursive layer. While the *nature novel* is dominated by an anthropocentric viewpoint the *ecological novel* is strictly oriented towards 'ecocentrism' and utilizing accomplishments of feminist and postcolonial literature. The true commitment of this genre is quite distinctive. I demonstrate it exemplifying three characteristic types of ecological novel: the philosophical treaty (*Elizabeth Costello*, J.M. Coetzee), the futurological ecological dystopia (*Possibility of an Island*, M. Houellebecq) and the ecological novel ("powieść środowiskowa") about ecologists (*Low-tech*, M. Olaszewski), simultaneously highlighting its close connections with feminism (*Prowadź swój pług przez kości umartwych*, O. Tokarczuk) as well as criticism of capitalism.

<sup>59</sup> B. Latour, *Rozwój, głupcze! Czyli jak modernizować modernizację*, przeł. B. Szewlewa, [w:] *Ekologia*, dz. cyt., s. 61.

<sup>60</sup> B. Latour, *Czy nie-ludzie zostaną zbawieni?*, dz. cyt., s. 24.

<sup>61</sup> Tamże, s. 25.



AGNIESZKA KARPOWICZ  
Warszawa

## GATUNKI LOGOWIZUALNE OD KRYTYKI JĘZYKA DO KRYTYKI SPOŁECZNEJ

### Język krytyki

„Jeśli to możliwe, na litość boską, nie pokazuj tych, o pomstę wołających do nieba rzeczy (...) po przeczytaniu których dostałem biegunki, zwymiotowałem i zapadłem na suchoty. Dobieraj teksty starannie, jeśli ci moje życie miłe - lepiej już nic, niżli te okropne wiersze (...)”<sup>1</sup> - pisał węgierski poeta, Sandor Petofie, w liście do wydawcy pisma „Hazank”, a był to komentarz do opublikowanego tam wiersza w kształcie krzyża. Logowizualne formy ekspresji operujące wieloma mediami z rzadka mieściły się w ramach tradycyjnych estetyk, poetyk, kanonicznych rodzajów i gatunków oraz utartych sposobów percepcji dzieła sztuki. Nic więc dziwnego, że próbowano się zmierzyć z wielomedialnością - gwałtownie narastającą w dwudziestowiecznych praktykach artystycznych - za pomocą języka opisu immanentnie wartościującego. Formom tym zarzucano wielokrotnie bezgatunkowość lub amorficzną heterogeniczność tworzyw.

Po części dlatego właśnie co najmniej od początku XX wieku formy usytuowane między słowem a obrazem niosą ze sobą ładunek krytyczny. Prace określane mianem gatunków logowizualnych powstają w przestrzeni między różnymi mediami, istnieją między materią słowną a przestrzenią wizualną, często rozwijając się w kierunku sztuk plastycznych, natomiast wszelkie intermedia sztuki słowa to po prostu obszary pomiędzy nią a jakąkolwiek inną dziedziną. Chodzi tu przede wszystkim o zjawiska immanentnie dwumedialne, których status ontologiczny można

---

<sup>1</sup> List przytaczany przez Dicka Higginsa w książce *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany, 1987. Cyt. za: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s.248.

określić jedynie jako przejściowy, funkcjonujący i istniejący zawsze w przestrzeni „pomiędzy” słowem a obrazem i niesprowadzające się do jednego z tych mediów.

Kategoria intermediów została zaproponowana przez Dicka Higginsa w latach 60. XX wieku właśnie jako próba przerzucenia pomostu nad przepaścią dzielącą nowe działania artystyczne i tradycyjne, negatywne sposoby ich opisu<sup>2</sup>. Zasadniczo było to słowo definiujące wszelkie formy artystyczne, które nie mieściły się w ciasnych – choć do przesady czystych i schludnych – teoretycznych szufladkach literackości, teatralności, muzyczności czy plastyczności. Higgins oswajał w ten sposób prace artystyczne powstałe między różnymi mediami, na przykład *happeningi* oscylujące między kolażem, teatrem i muzyką lub wiersze wizualne i konkretne istniejące między materią słowną a przestrzenią widzialną.

Sam Higgins wyjaśniał w sposób intermedialny wzajemne przenikanie się mediów sztuki, tworząc oryginalne *Eseje wizualne*. Pierwszy powstał w 1976 roku i obrazował sytuację poezji. Została ona umieszczona w centrum narysowanego koła, a liczne strzałki prowadziły ze środka ku różnym dziedzinom. Według Higginsa wiersze wizualne rozwijają się w kierunku sztuk plastycznych. Na tej samej zasadzie wyróżniona została tu poezja video (w kierunku sztuki video), *mail art* (poczta), dźwiękowe wiersze konkretne (muzyka), poezja konceptualna (filozofia). Wszelkie intermedia sztuki słowa to po prostu obszary pomiędzy nią a jakąkolwiek inną dziedziną.

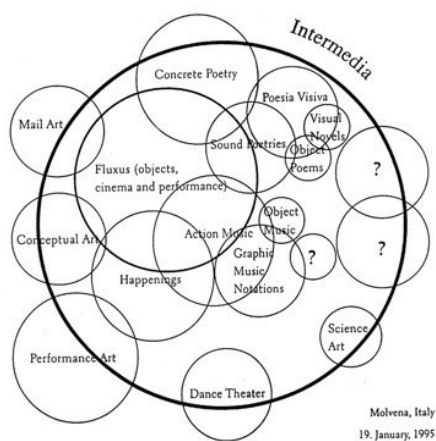
Podobnie autor wyjaśniał inne formy artystyczne takie, jak *performance*, *environment*, *fluxus*, sztuka konceptualna. Ten sposób myślenia o rozwoju dzieł artystycznych obrazuje także kolejny intermedialny esej<sup>3</sup>:

Obszary oznaczone znakiem zapytania podkreślają płynność, niestabilność i otwartość intermedialnej sztuki, a także nie ortodoksyjność samego jej kategoryzowania.

Już sama płynność, niestabilność i otwartość intermedialnej sztuki, a także nie ortodoksyjność samego jej kategoryzowania sprawia, że

<sup>2</sup> Zob.: D. Higgins, *Intermedia i inne eseje*, przeł. M. i T. Zielińscy, Warszawa 1985; D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb., oprac., postowie P. Rypson, przeł. K. Brzeziński, Gdańsk 2000 (prezentacja koncepcji intermediów w tym artykule została oparta głównie na eseju *Intermedia* opublikowanym w tym tomie). Zob. także: D. Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany 1987; D. Higgins, *George Herbert s pattern poems: in their tradition*, New York 1977; D. Higgins, *Horizons: the poetics and theory of the intermedia*, Carbondale 1983.

<sup>3</sup> D. Higgins, *Nowoczesność*, dz. cyt., s. 114.



1. Esej wizualny Dicka Higginsa

język logowizualności staje się krytyczny wobec zastanych sposobów klasyfikowania. Intermedialność bywa dla Higginsa podstawą przewrotnego wartościowania dzieł. Na tej zasadzie *ready-made* – jako niezgodny z żadnym czystym medium – funkcjonuje na granicy artystycznych środków wyrazu i takich, „którymi wyraża się życie”<sup>4</sup>. Przedmiot gotowy jest więc przede wszystkim czymś pomiędzy rzeźbą i jakąś inną formą, ale nigdy nie daje się utożsamić z jedną dziedziną. Taki twór nie osadzony bytowo w konkretnej płaszczyźnie ekspresji może być bardziej wartościowy niż na przykład obrazy Picassa hołdujące jednemu medium. W tej koncepcji krytyce podlegają też *pop-art* i *op-art* jako dzieła będące wynikiem samoograniczenia artystycznego, wynikającego z wykorzystania środków wyrazu zawężonych do dawnych funkcji sztuki, głównie dekoracyjnych. Autor próbuje więc przekroczyć wszelkie poetyki i estetyki oparte na czystych środkach ekspresji, opracowując koncepcję wobec nich krytyczną gdzieś na przecięciu logowizualnej praktyki i intermedialnej teorii.

Istotne wydają się także twierdzenia artysty-teoretyka dotyczące wszechobecności odwiecznie istniejących intermedii zwykle marginalizowanych i usuwanych poza centrum estetyczne przez badaczy-urzędników kierujących się kategorią czystości tworzyw. W długiej tradycji gatunków logowizualnych, pełniących bardzo różne funkcje w odmien-

<sup>4</sup> Tamże, s. 120.

nych kontekstach historyczno-kulturowych, ten ładunek krytyczny wyznaczało mniej lub bardziej wyraźnie niepewne, amorficzne usytuowanie gatunku, który prowokował do pytań o granice literatury, sztuk plastycznych, poezji czy po prostu wiersza, a więc podważał ustalone klasyfikacje oraz ramy klasycznych poetyk i estetyk.

Dick Higgins dostrzega w intermedialności wyróżnik dwudziestowiecznych form artystycznych, zwracając jednocześnie uwagę, że idea podziału tworzyw sztuki nie istnieje obiektywnie, odwiecznie i niezbywalnie jako bezsprzeczny fakt. Autor lokalizuje w epoce renesansu narodziny koncepcji sztuki czystej, a następnie łączy ją z ówczesną strukturą społeczną oraz świadomością. Według Higginsa podział estetyczny odzwierciedla bowiem stratyfikację społeczną, opartą na mechanistycznym, klasyfikującym sposobie myślenia. Demokryzacja jest według niego procesem, który nie pozwala dłużej uzasadniać sztywnych kategorii pojęciowych czy artystycznych lub używać ich w stosunku do zjawisk twórczych. Jak teatr sceniczny odzwierciedlał i podtrzymywał siedemnastowieczne pojęcie porządku, tak intermedia mają być oparte na współczesnym pojmowaniu ładu społecznego – dowodził Dick Higgins. Nie zawsze jednak formy logowizualne funkcjonowały w kontekście krytycznym i wydobywając rozdźwięk między słowem a obrazem oraz znakiem i znaczeniem.

Wydaje się jednak, że krytyczność języka logowizualnego została wydobyta na plan pierwszy dopiero w dwudziestowiecznych formach. Gatunek ten jest pierwotnie rękopiśmienny. Właściwym sposobem jego istnienia był rękopis, a potem tekst wizualny. To osadzenie medialne gatunku pozwala wykorzystać wizualność właściwą pismu i uwypukla jego prymarną przestrzenność, a więc widzialność, kształt graficzny, a także odwołuje do praktyki wizualizacji słowa czy zapisywania obrazem (ideogramy, piktogramy, hieroglify, kryptografia egipska, rebusy). Te potencje pisma stają się w przypadku poezji wizualnej nie tylko elementami kompozycyjnymi, ale też semantycznymi.

Poezja wizualna w sensie ścisłym zaczęła powstawać wraz z autonomizacją i specjalizacją sfery artystycznej, w tym literackiej<sup>5</sup>. Sama forma i sposób przekazu, charakterystyczne dla tego gatunku, pojawiały się jednak już wcześniej, pełniąc funkcje odmienne od artystycznych czy poetyckich, a mianowicie: funkcję mnemotechniczną (zapis wykorzystywany

---

<sup>5</sup> Zob. m.in.: J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002; P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

w funkcji pamięci), magiczną (słowo pisane traktowane jako rzecz). Twory formalnie bliskie poezji wizualnej powstawały jako logowizualne modlitwy, zaklęcia, amulety gnostyczne, piśmienne formuły magiczne, kwadraty magiczne, zaklęcia lecznicze, do której to tradycji odwoływali się często późniejsi autorzy poezji wizualnej skupieni w swojej twórczości na alchemii liter i liczb czy mistycznej filozofii języka, czego świadectwem są średniowieczne, a potem renesansowe i barokowe, labirynty literowe lub dzieła kryptograficzne.

Związek słowa z rzeczą był wydobywany także w najwcześniejszych realizacjach właściwej poezji wizualnej, powstającej w sferze artystycznej. Przykładem może być literatura grecka okresu aleksandryjskiego. Wtedy to powstawały wiersze wizualnie wyobrażające przedmioty, do których odnosiła się warstwa werbalna, nazywane *technopaegnia*, spośród których najstynniejsze to utwory *Topór*, *Skrzydła*, *Jajko* autorstwa Symiasza z Rodos, datowane na około 325 r. p.n.e. Przedstawiały one kształty tytułowych przedmiotów przy pomocy graficznych znaków-liter. Istnieje hipoteza, że mogły być przeznaczone do umieszczania na konkretnych przedmiotach jako inskrypcje.

Wiersze-obrazy powstające jako utwory literackie, ale pełniące także pozaartystyczne funkcje, były szczególnie popularne w starożytnym Rzymie. Z tego kręgu kulturowego pochodzą ich najbardziej znane formy, *carmina cancellata* [pol. wiersze kratkowe], zwłaszcza autorstwa Optacjana. Były to wiersze wplecione w tekst zasadniczy, układające się na przykład w znak krzyża czy monogramy Chrystusa. Stanowiły one głównie formy symboliczne. W ówczesnym kontekście kulturowym poezja wizualna szybko zaczęła stanowić wyraz ideologii religijnej i państwowej, pełniąc częstokroć funkcję panegiryczną czy wręcz propagandową, a także odwołując się do źródłowej funkcji wizualizowanego pisma funkcjonującego w formie inskrypcji.

Ta tradycja logowizulaności została najpełniej wydobyta w popularnych w epoce baroku wierszach-pomnikach, wierszach-herbach czy wierszach-piramidach. Takie utwory architektoniczne, nawiązujące do celebracyjnej roli kolumn, obelisków czy innych form monumentalnych, pełniły funkcję użytkową. Tworzono je z okazji różnych uroczystości, miały wychwalać i upamiętniać, odwołując się kształtem wizualnym do form przedmiotowych, a także nawiązując do tradycji inskrypcji na posągach bogów, pomnikach władców, murach świątyń czy nagrobkach, przesuwając zarazem ich znaczenie celebracyjne z przestrzeni publicznej w sferę coraz bardziej prywatną – od dworów królewskich po dworki szlacheckie. Poezja wizualna uświetniała druki okolicznościowe, dedykowane na

przykład przedstawicielowi rodu szlacheckiego, czy druki funeralne powstające na cześć osób zmarłych.

Równolegle poezja wizualna funkcjonowała w autonomizującej się stopniowo sferze literackiej, pełniąc nie tylko funkcję ludyczną – jako zabawa, szarada czy gra literacka, ale także czysto estetyczną – jako praktyka utożsamiana z poezją kunsztowną, uczoną. Ta tendencja, sięgająca korzeniami do tradycji labiryntów słownych, logogryfów, polyptotonów czy tautogramów, zaowocowała trwałym nurtem *poesis artificiosa*. Około XVI-XVIII wieku wykształciła ona emblematykę, hieroglifikę oraz ikonologię nowożytną. Emblematyka z kolei stopniowo stawała się oddzielną dziedziną sztuki. Ten gatunek wiązał się z erudycyjną, intelektualną grą, ale równocześnie miał charakter moralizatorski, dydaktyczny, a także w symbolicznej formie zdawał sprawę z tajemnic boskich. Klasyczny emblemat jako gatunek ustabilizowany składał się z sentencji (*motto, lemma*), ryciny umieszczonej pod nią (*ikon, pictura, imago*) oraz umieszczonego jeszcze niżej wiersza (*epigramma, subscripti*). Treść motto prowokowała do gry znaczeń w zderzeniu z treścią ikonu, przypominając formę rebusu. Napięcie znaczeniowe prowadziło tu jednak do odkrycia wspólnego znaczenia, a słowo i obraz funkcjonowały w pewnym sklejeniu semantycznym, odwołując do spójnego sensu. Funkcja emblematów – związana z kunsztem artystycznym, wartościowanym pozytywnie wraz z autonomizowaniem się sfery artystycznej w kulturze europejskiej – pierwotnie odwoływała się jednak do mozaik czy umieszczanych na przedmiotach użytkowych aplikacji, traktowanych jako ozdoby i określanych właśnie terminem *emblema*. Ta forma poezji wizualnej ściśle wiązała się z heraldyką i z niej też jest wywodzona.

Po wynalezieniu druku zapis typograficzny wypierał drzeworytnicze, miedziorytnicze czy rękopiśmienne realizacje gatunków logowizualnych, przekształcając ich formę i funkcję. Typografia jest idealizacją pisma, ale poezja wizualna we wszystkich swoich odmianach posługuje się koncepcją nieprzezroczystości słowa pisanego lub drukowanego. Samo medium zwraca w ten sposób na siebie uwagę w lekturze (nieprzezroczystość), nie pozwalając traktować słów jako przejrzystych naczyń na treść. Kulturowa funkcja czytelności, przejrzystości przekazu pisanego, a zwłaszcza typograficznego, właściwa tekstom w sensie ścisłym, staje się tu materiałem artystycznym, materią plastyczną. Logowizualność deautomatyzuje w ten sposób medium, w jakim powstaje, a także właściwy mu sposób odbioru. Dokonuje ona swoistej interpretacji słowa typograficznego jako przedmiotu widzialnego, zmysłowego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowego od swojego nośnika i medium, od



formy dźwiękowej lub wizualnej. Innymi słowy, jest to sztuka słowa wydobywająca nie tylko materialność tekstu, ale także materialność samego znaku językowego, co zostało w pełni wykorzystane w nowoczesnej i współczesnej tradycji logowizualnej.

### Krytyka języka

Potencjał krytyczny nowoczesnych gatunków logowizualnych tkwi już w samym zderzeniu dwóch różnych mediów (słowa i obrazu) w jednym dziele, co prowokuje do wzajemnego podważania, kwestionowania każdego z nich.

Nowoczesna tradycja typograficznej poezji wizualnej sięga przełomu XIX i XX wieku<sup>6</sup>. Duże znaczenie dla form logowizualnych mają wtedy dwa czynniki: zmieniające się środowisko medialne oraz rozwijające się gwałtownie nowe techniki reprodukcji (litografia, chromatografia, mechaniczna reprodukcja). Literacki tekst wizualny ulega przekształceniom w interferencji poezji z typograficznymi praktykami logowizualnymi, takimi jak szyldy, plakaty, komiksy, reklamy, pocztówki, magazyny ilustrowane. Najpełniejsze świadectwo tej przemiany daje jeden z głównych twórców dwudziestowiecznej poezji wizualnej, Guillaume Apollinaire: „Czytasz prospekty katalogi afisze śpiewające głośniejsze niż kobiety/Oto poezja dzisiejszego poranku a dla prozy są liczne gazety”<sup>7</sup>.

W tym sensie gatunki typograficzne – plakaty, odezwy, afisze, deklaracje, manifesty, ogłoszenia i reklamy, współtworzące miejską logosferę, zaczynają stawać się także materiałem przetwarzanym twórczo przez twórczość logowizualną. Sztuka plakatu, jako nowa forma wizualnego komunikatu werbalnego, przetworzyła w sposób artystyczny informacje funkcjonujące od dawna w urbanistycznym pejzażu na słupach ogłoszeniowych. Była także polem eksperymentów typograficznych, modyfikujących potem tradycyjne formy sztuki.

Pojawienie się nowych mediów oraz sposobów przetwarzania słowa i obrazu wzmogło literacko-plastyczne poszukiwania autodefinicji. Mechaniczna reprodukcja, która pojawiła się w kulturze europejskiej wraz z prasą drukarską, wykorzystywana przede wszystkim do powielania przekazów werbalnych, od końca XIX wieku pozwalała na coraz łatwiej-

<sup>6</sup> Zob.: B. Śniecikowska *Słowo - obraz - dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005; „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wystouch, Gdańsk 2006.

<sup>7</sup> G. Apollinaire, *Strefa*, przeł. A. Ważyk, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 37-38.

sze powielanie obrazu czy słowoobrazu jako całościowego znaku. Te przemiany środowiska wizualnego znalazły również wyraz w literaturze i przeorganizowały jej dawne formy. Jednocześnie formy logowizualne możliwe już do łatwego i szybkiego powielania otwierały dyskusję związaną z krytycznym podejściem do reprodukcji, ale i systemów reprezentacji. W 1989 roku Hans W. Singer uważał za całkowicie naturalną możliwość użycia dzieła plastycznego w celu stworzenia nowego gatunku, ponieważ mechanicznej reprodukcji poddawane jest nie tylko słowo, ale także wizerunek. Autor zakłada, że właściciel fabryki mydła może kupić obraz olejny przedstawiający dziecko puszczające bańki mydlane, zlecić zakładowi litograficznemu druk barwnych kopii faksymilowanych i dodać nazwę swej firmy, aby w ten sposób otrzymać dzieło sztuki popularnej<sup>8</sup>. łącznie z wynalazkiem fotografii litografia uczyniła szybkimi oraz masowymi czynności charakterystyczne dla dwudziestowiecznej ekspresji artystycznej: wydzieranie z kontekstu i cytowanie słów oraz obrazów, umieszczanie ich w nowym kontekście, zestawianie z dowolnym elementem, przetwarzanie oraz powtarzanie dzieła sztuki, ale także reprodukowanie słowo-obrazów jako całościowych znaków. Ważnym źródłem była też sztuka reklamy, wykorzystująca nowoczesny druk. Na początku XX wieku odkryto całe spektrum krojów, rozmiarów i wyglądków czcionek oraz liter<sup>9</sup>. Plakat reklamowy mógł już być skutecznym działaniem słowem nawet bez udziału tradycyjnego obrazu. W 1912 roku pisał o tym Apollinaire, który „rozszerzał listę poetyckich rekwizytów o billboardy, tablice i ogłoszenia, porównując je wszystkie do stada rozwrzeszczanych, barwnych papug<sup>10</sup>”.

Nurt wizualny poezji był najpełniej reprezentowany i wykorzystywany w kręgach awangardowych. Przywołano wtedy w poezji wygląd reklamy czy ogłoszenia prasowego, na przykład wykorzystując druk dwuszpaltowy. Charakterystyczna jest tu tendencja – zwłaszcza w utworach futurystycznych – do łączenia w wizualnej przestrzeni tekstu słowa, obrazu i zapisu liter jako idealizacji dźwięku. Tradycja wizualna łączyła się tu także z koncepcją wiersza fonetycznego oraz optofonetycznego. Stanisław Młodożeniec podjął w jednym z wierszy próbę przedstawienia rozmowy telefonicznej:

<sup>8</sup> H. W. Singer, *Sztuka plakatu*, przeł. A. Steinborn, [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 483.

<sup>9</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 11-12. Zob. także J. Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago 1994.

<sup>10</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 12.

-----  
 o jakże - jak?!! - o - - Holi - ho  
 ----- o - mia „lumba” - -  
 wyrzekłaś mi dalekie „tak”  
 i znikłaś w chińskich klombach  
 -----  
 -----<sup>11</sup>.

Element wizualny (kreska) staje się tu obrazem dźwięku-szmeru, odgłosu-szumu. Obraz słowa w tym przypadku jest wyobrażeniem dźwięku, natomiast inspiracją był tu niewątpliwie telegraficzny zapis komunikatu, związany z upowszechnieniem nowego sposobu komunikowania się.

Ekspresja logowizualna w swojej wersji typograficznej stanowiła wyraz dwudziestowiecznych poszukiwań jedności lub odpowiedniości warstw słuchowych i wzrokowych, przypominających dążenie do reaktywowania utraconego zespolenia wszystkich sztuk w jedną, integralną i nierozzerwalną, wielomedialną całość, nawiązując w ten sposób do odwiecznej idei korespondencji sztuk, ale odchodziła ona jednak od wcześniejszej symboliczności przekazu oraz wyrafinowanego kunsztu związanego z wierszem-ornamentem.

Takie intermedialne zestawienie jest krytyczne wewnątrz, co wiadać już w przypadku praktyk kubistycznych. Słowa, fragmenty tekstów i litery pojawiające się w przestrzeni obrazów, stanowią pierwszy krok w kierunku kubistycznych *papiers collés*. Georges Braque i Pablo Picasso równocześnie zaczęli wprowadzać słowa do utworów plastycznych. Do tej pory istniały one zwykle w europejskiej przestrzeni plastycznej w miniaturowym malarstwie tablicowym i pełniły tam najczęściej rolę komentarza do przedstawionych plastycznie scen. Do XIX stulecia słowo partycypowało w obrazie jako inskrypcja, banderola lub napis, pełniąc funkcję emblematyczną, aby całkowicie zniknąć z przestrzeni malarskiej w ciągu XIX wieku. Dopiero za sprawą kubistów pojawiło się ono w funkcji czysto plastycznej w przedstawieniu malarskim, w formie niesymbolicznej oraz nieemblematycznej<sup>12</sup>, co oznacza że litera stawała się tu obrazem, formą plastyczną, nieodnoszącą do znaczeń, które zwykliśmy odczytywać czy rekonstruować mając do dyspozycji ciąg liter.

<sup>11</sup> S. Młodożeniec, *Radiatoromans*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wyb. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 185.

<sup>12</sup> Zob.: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 226-228; P. Rypson, *Obraz słowa*, dz. cyt., s. 143.

Kubiści bardzo szybko uświadomili sobie niebezpieczeństwo tworzenia sztuki, która nie będzie próbą unacznienia struktury świata, lecz czymś całkowicie oderwanym od życia. Braque wdrukował w obraz całą frazę: namalowane przez szablon litery „BAL”, prawie niewidoczne „O”, „CO” obok znaku „&” i cyfr 10, 40 (*Portugalczyk*, 1911). Włączał sylaby pomiędzy dębową tapetę i linie rysowane węglem (*Miska z owocami*, 1912). Celem było dokonanie zróżnicowania płaszczyzny. Nieme, pozbawione znaczenia litery, sylaby, słowa są tu formami znaczącymi o tyle, o ile stanowią element płaski wśród przestrzennych form wyobrażonych plastycznie. Przedmioty zaczynały więc reprezentować, podczas gdy litera-forma mogła być tylko samą sobą<sup>13</sup>. Centrum zainteresowań nie jest tu oczywiście język, lecz możliwości oraz sens plastycznego wyobrażenia rzeczywistości. Słowa przede wszystkim „podbijały” złudzenie realności oraz znaczenie elementów wyobrażonych technikami malarskimi:

W przeciwieństwie do innych reprezentacji, litery żyły także na zewnątrz obrazu. Wdrukowane litery żywego języka mają nieredukowalne ponadbrzmieniowe znaczenia; samodzielne lub ułożone w słowa nie mogą być jedynie oglądanym przedmiotem - zawsze domagają się odczytania. Około 1911 roku obaj artyści używali izolowanych liter oraz słów w kubistycznych płótnach [...] włączając je w swe kompozycje jako notatki z rzeczywistości, wymagające odczytania przez widza. [...] W tej podwójnej roli abstrakcyjnych elementów kompozycji i argumentów *ad hominem* (co znaczy, że funkcjonowały w dwóch różnych rodzajach rzeczywistości) malowane litery otworzyły drzwi wklejanym w obraz kawałkom gazet<sup>14</sup>.

Ten przełomowy moment w pewien sposób uwolnił potencjał krytyki języka, tkwiący w formach logowizualnych, a kluczem do zrozumienia tego zjawiska jest powiązanie znaczenia słowa z jego formą, ponieważ druk to idealizacja pisma, którego zasadniczą funkcją jest zapis idealizowanej mowy: „Związek między słowami a obrazami jest odwzorowaniem na planie przedstawienia, znaczenia i komunikacji związków, których istnienie zakładamy między symbolami a światem, między znakami a ich znaczeniami”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> E. Wolfram, *History of Collage*, New York 1975, s. 16.

<sup>14</sup> H. Janis, R. Blesh, *Collage. Personalities - Concepts - Techniques*, Philadelphia and New York 1962, s. 12 (przeł. A.K.).

<sup>15</sup> W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 43 (przeł. AK).

Zapis oparty na alfabecie fonetycznym dzieli przekazywaną treść na małe elementy (litery), które nie przypominają niczego rozpoznawalnego w otaczającej rzeczywistości, a nawet w samym języku. Można je więc traktować jako niemimetyczne formy plastyczne i eksplorować artystycznie przestrzenie między pismem, znakiem wizualnym a znaczeniem:

Tak więc filtr alfabetu gruntownie odmienił język, również język mówiony – w sensie pozytywnym, którym nie sposób się tu zająć, i w sensie negatywnym, a to głównie dlatego, że język nie tylko został wypłukany ze swojej jakości dźwiękowej (zwłaszcza w poezji), lecz także wizualny wymiar jego znaków uległ sfunkcjonalizowaniu w służbie utrwalania języka werbalnego, a zatem nastąpiła w owym wymiarze utrata substancji<sup>16</sup>.

Ten brak substancji przedstawienia plastycznego i werbalnego (a więc reprezentacji) podlega krytyce, a jednocześnie próbuje się ją tu przywrócić. Nowoczesne formy logowizualne traktujące pisane słowo jak obraz przynoszą bowiem koncepcję słowa jako przedmiotu konkretnego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowo od swojego nośnika i medium, czyli na przykład formy wizualnej. Dla artystów reprezentujących ten nurt słowo pisane, mimo swojej abstrakcyjności, jest zmysłowo-konkretnie, faktyczne, zmaterializowane i materializujące się w sztuce. Na początku XX wieku słowo zaczęło pojawiać się masowo w formie bezpodmiotowej na plakatach, szyldach, w reklamach, gazetach, będąc niema literą wizualnych płaszczyzn. Stąd wynika po części problem znaczenia słowa pisanego, które zaczęło budzić wątpliwości co do językowych możliwości oznaczania w ogóle:

Poeta wizualny nie dowierza „czystemu słowu”, jest świadomy jego niewystarczalności. Dlatego właśnie proponuje przekroczenie granic izolowanych, technologicznie heterogenicznych języków poprzez oryginalną kombinację. Jednocześnie przekształca strukturę kodów komunikacji, a także kodów estetycznych<sup>17</sup>.

Niedowierzenie, podważanie, badanie i sprawdzanie znaczeń to stosunek do „znaczenia znaku” (słowa lub obrazu) pobudzający powstanie kolej-

<sup>16</sup> F. Mon, *Pędy języka rosą i rosą*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11/12, s. 252.

<sup>17</sup> M. D'Ambrosio, *Collage et poesia visiva: problèmes de définition, lecture et analyse rhétorique*, „Revue d'Esthétique” 1978, nr 4, s. 152 (przeł. A.K.).

nych sposobów wykorzystania słowa pisanego lub drukowanego w przestrzeni plastycznej. Artysta surrealistyczny, René Magritte, zwykł na przykład umieszczać podpisy pod malarsko przedstawionymi przedmiotami. Na obrazie *Klucz snów* widzimy obrazy podpisanych po angielsku przedmiotów: zegar nosi „nazwę” „wiatr”, dzbanek to „ptak”, łeb konia – „drzwi”, a walizka – „walizka”. Z jednej strony, tematem pracy plastycznej jest stosunek wizualnego przedstawienia danej rzeczy do niej samej oraz jej nazwy:

Sposób, w jaki postrzegamy rzeczy, zależy od naszej wiedzy bądź wiary. W średniowieczu, gdy wierzono w fizyczne istnienie piekła, widok ognia musiał mieć inne znaczenie aniżeli to, które ma obecnie. [...] Widzenie, które poprzedza słowa i które nigdy nie daje się do końca w nich zawrzeć, nie sprowadza się jednak do mechanicznej reakcji na bodźce. [...] Widzimy tylko to, na co patrzymy. Widzenie jest aktem wyboru<sup>18</sup>.

Z drugiej strony, artysta dotyka też problematyki językowej nazwy i rzeczy, do której to określenie ma się odnosić, ponieważ: „Każdą ekspresję językową obarcza ryzyko nieufności. Nigdy nie jest całkowicie pewne, czy to, co mówię, odpowiada temu, co skłania mnie do danego oznajmienia [...]”<sup>19</sup>.

Krytyka języka przywołuje tu problem znaku językowego i związanego z nim procesu z zakresu historii mediów. Samo słowo pisane to zjawisko wizualne. Tę specyfikę zawdzięcza ono między innymi rozwojowi nowych mediów materializujących język w formie graficznej. W koncepcji Waltera J. Onga pismo alfabetyczne, a następnie druk poddają słowo mówione dekontekstualizacji, czyniąc je zjawiskiem statycznym, przestrzennym, wizualnym, a jednocześnie abstrakcyjnym<sup>20</sup>. Pisane litery bezpośrednio nie odnoszą się do żadnych znaczeń, więc odbieramy je jako abstrakty, jednak mają one zawsze swoją własną, graficzną materialność. Samo medium zwraca w ten sposób na siebie uwagę w lekturze (nieprzezroczyście), nie pozwalając traktować słów jako przejrzystych naczyń na treść. Pozornie pismo alfabetyczne, szczególnie w porządku typograficznym drukowanej stronicy, wydaje się niematerialnym, niemal przezroczystym naczyniem na treść bezpośrednio zapośredniczoną przez

<sup>18</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 8.

<sup>19</sup> F. Mon, *Pędy języka rosna i rosna*, dz. cyt., s. 250.

<sup>20</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmienność*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.

mowę. Słowo pisane jest jednak zawsze formą postrzeżeniową, przy czym jej specyfika polega na tym, że patrzymy równocześnie na nią i przez nią<sup>21</sup>.

Według Stefana Themersona, jednego z autorów awangardowej sztuki logowizualnej, ludzki sposób myślenia o świecie wyłania się zza dźwiękowej i obrazowej fizyczności liter, stosunków przestrzennych słów lub gramatycznych, logiczno-syntaktycznych form języka. Themerson sugeruje, że eksperymentując na zewnętrznej materialności znaków można działać w rzeczywistości – modelować ją i zmieniać stereotypowe formy percepcji. Punkt wyjścia to przekonanie, że struktura medium, w którym wyrażamy poglądy o świecie jest tożsama ze strukturą naszego myślenia o tym świecie. W tej kwestii Themerson wypowiada się niczym Marshal McLuhan:

We wczesnej fazie druku, i dzisiaj jeszcze, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem (...). W rezultacie otrzymywano czysto linearny układ słów. A jeśli [...] układ znaków lingwistycznych, takich jak te na zadrukowanej stronie, odzwierciedla stosunki zachodzące w świecie, to technika drukarska musiała mieć jakiś związek z naszym sposobem myślenia. Zaiste, linearny sposób drukowania, linearny sposób mówienia i linearny sposób myślenia zostały, nie wiadomo czemu, uznane za naturalne, przynajmniej dla gatunku ludzkiego [...]. Czy wolność w układaniu symboli w dwóch wymiarach na zadrukowanej stronie spowoduje, ułatwi, nielinearny sposób filozoficznego myślenia o strukturze świata?<sup>22</sup>

Zasada typograficznej przejrzystości tekstu trwa prawie w niezmiennym stanie od połowy XV wieku. Ta technika drukowania została nazwana wprost idealizowaniem pisma, do dziś wiernym swej pierwotnej funkcji imitowania kaligrafii metodami pozwalającymi ją reproduковать szybko i łatwo. Kształt liter staje się więc zjawiskiem estetycznym, zależnym formalnie od rodzaju alfabetu. Mamy tu oczywiście do czynienia ze sztuką funkcjonalną. Znaki łacińskie warunkują swoim kształtem formalne nieregularności, ale to właśnie dzięki nim pismo staje się czytelne. Typografia książkowa podporządkowana jest przecież zasadzie, według

<sup>21</sup> M. Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of the Media*, Chicago 1991, s. 120.

<sup>22</sup> S. Themerson, *Logic, Labels and Flesh*, Gaberbocchus, London 1974. Fragment w przekładzie E. Kraskowskiej, cyt. za: tejsze, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Wrocław 1989, s. 115.

której musi ona pozostać niezauważalna, żeby umożliwić łatwą lekturę tekstu, czyli w istocie treści.

Ostateczną instancją warunkującą kształt drukowanej strony jest przecież zawsze człowiek-czytelnik, a we wszystkich układach drukowanych, praktykowanych przez rozmaite szkoły, wzorcem i miarą nadrzędną typografii są proporcje ludzkiego ciała, a zwłaszcza oka, dłoni, przedramienia oraz anatomia umysłu.

Jednak według Themersonów drukowany znak to materialna warstwa dzieła sztuki, a na obrazie, jakim jest drukowane słowo można przeprowadzać podobne operacje, jak na warstwie dźwiękowej czy brzmieniowej słów, albo na taśmie filmowej lub błonie fotograficznej. Środki techniczne, a w tym rzemiosło typografa, przeobrażają się tu w kategorie artystyczne, zmieniając potencje twórcze artysty i poszerzając przestrzeń, w której może on działać. Dzięki temu zwiększa się obszar percepcji oraz sposób myślenia o materii świata. Themersonowie natomiast dają żywe świadectwo narodzin nowego, dwudziestowiecznego środowiska audiowizualnego, co jest przejawem nowej świadomości, współczesnego sposobu bycia w świecie i myślenia o nim.

Warto przywołać w tym kontekście hipotezę teoretyka mediów – Marshalla McLuhana – mówiącą, że to właśnie wynalazek druku stanowił przyczynek do hegemonii okocentryczności i percepcji wzrokowej w XX wieku. Już samo czytanie jest w tej koncepcji początkiem narastającego procesu wizualnego zdobywania, powielania i rozpowszechniania wiedzy oraz wiąże się z narodzinami dominacji widzenia słowa nad jego słyszeniem. McLuhan wydobywa więc kolejną warstwę spłotu znaku pisanego z obrazem, odwołując się do mentalnego poziomu percepcji, a więc początek współczesnej kultury obrazkowej, o której często mówi się niesłusznie, że zabija kulturę książkową, to właśnie wynalazek druku.

W twórczości Franciszki i Stefana Themersonów także typografia stała się pełnoprawną wypowiedzią artystyczną, sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu i też była wyrazem tej postawy artystycznej. Punkt wyjścia to przekonanie, że struktura medium, w którym wyrażamy poglądy o świecie jest tożsama ze strukturą naszego myślenia o tym świecie. Themerson sugeruje więc, podobnie jak jeden ze współczesnych typografów, autor *Elementarza stylu w typografii*<sup>23</sup>, że porządek, w jakim drukujemy i zapisujemy treści jest jednocześnie porządkiem intelektualnym, a w konsekwencji odsyła do porządku społecznego przez ukrytą

---

<sup>23</sup> R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków 2007.



w nim strukturę logiczną, hierarchiczną, światopoglądową. W poetycko-metaforycznej formie autor *Elementarza* pisał o małżeństwie pisma i tekstu polegającym na tym, że każde z nich wnosi w ten związek swój rodowód, czyli dziedzictwo kulturowe. Majuskuła i miniuskuła stają się w tej perspektywie reprezentacją „monarchii konstytucyjnej alfabetu”, a więc jednymi z instytucji kultury. Mowa tu o warunkowanych społecznie modach wyrażających się także w kroju pisma. Przyjmowane powszechnie miejsce przypisów w tekście współgra na przykład z wiktoriańskim porządkiem, w którym służba kuchenna powinna pozostawać poza zasięgiem wzroku. Bringhurst potrafi w typograficznej formie dostrzec przejawy rasizmu albo etnocentryzmu, kiedy fonty składają jedynie alfabet angloamerykański. Nawet banalny – wydawałoby się – problem wizualnego rozróżnienia liter „f” i „i” w alfabecie tureckim prowadzi tu do odkrycia relatywizmu typograficznego na wzór relatywizmu kulturowego – zjawiska nieobecnego w potocznym myśleniu o druku.

Od projektów książeczek dla dzieci przez awangardową technikę Wewnętrznego Pionowego Justunku po wydawane przez nich książki-dzieła sztuki, twórczość Themersonów wiąże się właśnie z przekonaniem, że wizualna forma liter i słów w porządku drukowanej strony jest nie tylko dziedziną ekspresji artystycznej, ale też formą wyrażającą i pozwalającą przeorganizować sposoby ludzkiego myślenia o świecie; że łączy się z problemem mentalności, etyki i polityki. Typografia jest tu nie tylko wypowiedzią plastyczną, ale także przedłużeniem myśli.

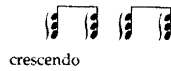
W dziedzinie sztuki słowa artyści eksplorowali także skład graficzny i typografię, eksponując materialność i fizyczność słowa czy pojedynczej litery poszukując odpowiedników między słowem, obrazem, dźwiękiem, ruchem oraz znaczeniem. „Multimedialne” eksperymenty, umieszczające dzieło na pograniczu sztuki słowa, obrazu i dźwięku są także badaniem możliwości przekładu tego, co słyszalne na kategorie widzialne, a wzrokowego na brzmieniowe. Literackość, obrazowość oraz muzyczność funkcjonują jako ekwiwalentne, przekładalne współtworzące semantykę dzieła totalnego.

W literaturze Themersona kategorie i symbole graficzne oraz typograficzne mogą wyrażać wartości brzmieniowe lub rytmiczne, a także wprowadzać ruch w czasie i przestrzeni. Pytanie o możliwość oddania dźwięku lub ciszy na milczącej kartce papieru za pomocą milczących znaków w jej przestrzeni próbuje autor rozwiązać na przykład w *Wykładzie profesora Mmaa* za pomocą graficznych symboli zapisu nutowego<sup>24</sup>.

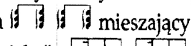

<sup>24</sup> S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, Warszawa 1994, s. 262-263.

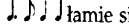






Jest to jednak dźwięk, który milczy i trwa, zamiast brzmieć i wybrzmieć. Stanowi jedynie partyturę, która nabierze znaczenia dopiero w momencie wykonania. Przestrzeń audialna uaktywniona być musi w sposób intelektualny, a nie zmysłowy:

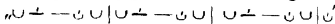
Instytut Sejsmograficzny donosił, iż fala wstrząsów powtarza się z periodycznością: 1, 3, 5, a potem: 2, 4, 6; 1, 3, 5, a potem znów – za każdym razem o około 600 milimetrów bliżej – 2, 4, 6...



Przy lekturze będzie więc zrealizowana w ciszy myśl jako wyobrażenie dźwięku, tonu, rytmu i czasu trwania. Muzyka istnieje bowiem w czasie, natomiast zapis graficzny – w przestrzeni. Wizualnym odpowiednikiem wartości dźwiękowych jest więc zawsze partytura, zapis nutowy, dający wskazówki dotyczące wykonania:

Sekretarz Ministra stał bezradnie gdzieś o kilka warstw termitów nad nim i nie mógł się ruszyć z miejsca. *Formicae* szły w górę, od strony okupowanych już piwnic, o fortyń-brasowej odsieczy ani słychu nie było i tylko ten Rytm z zewnątrz, rytm  mieszający się teraz z rytmem typu „Żiźń Czełowieka”: 

– Czy nie sądzi pan, panie profesorze – szepnął Artur Rzczucha – że te rytmy walczą ze sobą, że się biją. Niech pan profesor przyłoży wyrostek słuchowy do ściany. Rytm:  łamie się i cichnie, a rytm:  dzieli się na dwa:  i  Czy pan profesor słyszy, jak  przyspiesza, skacze, jak gdyby wokół  zwycięża go. Podczas gdy  zatrzymuje się powoli, niby o b o k tamtych...

Detektyw, który przez cały czas nie odzywał się ani słowem, zagruchał teraz szyderczą pieśń Odwiecznego Wroga Termitów Gołębia: 

Podobne eksperymenty wymagają od czytelnika umiejętności lektury, jakimi dysponowali być może ludzie wiele tysięcy lat przed naszą erą, kiedy królowała jeszcze percepcja słuchowa. Hipotetycznie czytanie mogło wtedy polegać na „s ł y s z e n i u zapisu klinowego” i „halucynacji mowy”<sup>25</sup>.

Drugi typ eksperymentów typograficznych Themersonów to kolaż typograficzny, podkreślający samoistność słowa, czyli zjawiska graficznego lub dźwiękowego. To język rozumiany jako system konkretnych, materialnych znaków. Jest nim typografia, eksponująca materialność i fizyczność słowa, a nawet litery. W ten sposób język przestaje być rozumiany jako przezroczyste naczynie na abstrakcyjne sensory; przestaje odnosić i reprezentować, lecz po prostu jest. Ponadto zostaje wpisany w wizualną, wzrokową praktykę odbioru drukowanego tekstu. Punktem dojścia do typograficznej koncepcji Wewnętrznego Pionowego Justunku (WPJ) była Poezja Semantyczna, która wymagała zastąpienia w druku jednego słowa wieloma wyrazami budującymi jego definicję tak, aby w tekście pojawił się oczyszczony, jednoznaczny przekaz utkany ze słów, które byłyby ściśle precyzyjne, a więc nie zafałszowałyby znaczeń. Przekład pieśni *Hajda trojka* na Poezję Semantyczną wzbogacony został o graficzne przedstawienie płatków śniegu, eksponujące ich przynależność do „systemu hexagonalnego”<sup>26</sup>. Dzięki temu wszystkie słowa definicji śniegu istnieją symultanicznie, są nierozzerwalnie związane ze sobą. Koncepcja WPJ nie jest tylko graficznym ozdobnikiem strony, lecz kryje się w niej bunt intelektualny. W *Bayamusie* to konsekwencja projektu odnawiania i odświeżania języka, a ostatecznie – ludzkiego, bardzo automatycznego stosunku do słowa oraz jego wyglądu, co oznacza również automatyczny stosunek do rzeczywistości.

Charakterystyczna jest tu także jednoczesna zabawa werbalna i wizualna. Eksperymenty optofonetyczne polegające na akcentowaniu wzrokowej lub brzmieniowej warstwy utworu wytrącają słowa z ich tradycyjnych, automatycznych sensów. Przez literackie eksperymenty na językowym tworzywie przemawia głęboka samoświadomość oraz potrzeba odnalezienia nowej funkcji słowa (i twórczości słownej) w kulturze przechodzącej właśnie od dominacji słowa drukowanego do wielości mediów słowa i obrazu. Obraz był w tej twórczości interpretowany wielokrotnie

<sup>25</sup> A. Manguel, *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 76-77.

<sup>26</sup> S. Themerson, *Bayamus*, [w:] *Generał Pięść i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 74.

jako część logosfery, natomiast słowo pisane czy drukowane rozumiano jako element dwudziestowiecznej ikonosfery, co pozwalało ujrzeć całe spektrum praktyk, które współtworzą środowisko typograficzne i nie ograniczać przestrzeni druku do białej karty książki; nie zamykać drukowanego tekstu w abstrakcyjnym uniwersum czarnych, jednolitych znaczków-liter zamieszkujących białe stronicę książek. Praktyki kultury druku to przecież także karty wizytowe, znaczki pocztowe, instrukcje obsługi, formularze, napisy na opakowaniach produktów, plakaty, szyldy, reklamy. Dlatego też Themersonowie wykorzystywali bardzo różne gatunki i formy druku w literaturze oraz edytorstwie.

Traktowanie słowa drukowanego jako wartości odbieranej wzrokowo towarzyszyło Themersonom także w pracach nad imponującymi układami graficznymi książek wydawanych we własnej oficynie Gaberbocchus, założonej na emigracji w 1948 roku w Londynie, gdzie Themersonowie zmuszeni byli schronić się w czasie drugiej wojny światowej. Kolaże typograficzne zawsze towarzyszyły twórczości Themersona, który był przecież uczestnikiem europejskiego ruchu poezji wizualnej, wielbicielem Apollinaire'a i jego kaligramów.

Zabawne niekiedy eksperymenty typograficzne zaczynają tu nagle odpowiadać procesowi docierania do prawdy o rzeczywistości, mają pobudzać do działania, ale też wykraczać daleko poza książkową stronę, pokazywać alternatywność, równoważność różnych sposobów zapisywania myśli, ale i samych myśli, a w konsekwencji uczyć tolerancji i szacunku dla wszelkich form, które wydawałyby się nam nawet dziwacznymi eksperymentami, trójnożnym Bayamusem, tytułowym bohaterem jednego z opowiadań Themersona nie posiadającym określonej płci i wyglądającym jak dziwoląga, dziwacznymi wynaturzeniami, odbiegającymi od normy - na przykład od normy typograficznej.

O plastycznych kolażach innego emigranta, swojego przyjaciela, Kurta Schwittersa, który jako niemiecki dadaista żydowskiego pochodzenia został wygnany z hitlerowskich Niemiec pisał Themerson jak o próbie tworzenia alternatywnego porządku rzeczywistości właśnie przez rozbijanie utartych klasyfikacji, klas i norm:

Dzisiaj wydaje się nam, że akt zestawienia ze sobą dwóch niewinnych słów, powiedzenie: «Błękit jest kolorem twoich żółtych włosów» to niewinna kwestia estetyczna; że akt zestawienia razem dwóch lub trzech niewinnych przedmiotów, takich jak bilet kolejowy i kwiat z kawałkiem drewna - to niewinna kwestia estetyki. Lecz wcale tak nie jest. Bilety są własnością przemysłu kolejowego, kwiaty należą

do ogrodników, kawałki drewna do handlarzy drzewem. Jeśli zmieszasz te przedmioty ze sobą, powodujesz bałagan w systemach klasyfikacyjnych, na którym opiera się cały reżim, odzwyczajasz ludzkie umysły od utartych sposobów myślenia, a utarte sposoby myślenia są podstawą ładu, czy to będzie Stary czy Nowy Ład. Jeśli burzysz sposób myślenia, wtedy – nawet jeśli nie jesteś Galileuszem ani Giordano Bruno z ich zabawnymi koncepcjami ruchu, ani Einsteinem z jego zabawnymi koncepcjami czasu i przestrzeni, (...) ani kubistami z ich zabawną koncepcją formy (...) – jesteś, czy tego chcesz czy nie, jesteś w samym sercu politycznych zmian. Hitler o tym wiedział<sup>27</sup>.

Rozrywanie schematów typograficznych, eksperymentowanie na czymś tak małym, drobnym pozornie nikłym, oczywistym i nieważnym, jak literka, staje się więc wyrazem postawy etycznej Themersona, jaką zawsze głosił: „Boże, który jesteś we mnie, /nie pozwól mi myśleć za pomocą nalepek, / żółknących nad szufladami, na które podzielono świat”<sup>28</sup>, a miał tu też na myśli sztamkowe, ujednolicone i schematyczne czcionki rozmieszczone w szufladkach zecerskich.

#### Logowizualność – krytyka społeczna

W wielomedialnym środowisku XX i XXI wieku, poddającym słowo i obraz technologicznej reprodukcji i wykorzystującym je w funkcji propagandowej, reklamowej, ideologicznej czy perswazyjnej, sztuka logowizualna staje się gatunkiem podważającym i kwestionującym relację między słowem, obrazem a znaczeniem, dziedzicząc tym samym pierwsze tendencje awangardowe, ale także stając się samoświadomą, filozoficzną refleksją krytyczną nad systemami reprezentacji<sup>29</sup>, z czym mieliśmy do czynienia już w niektórych realizacjach awangardowych, na przykład w twórczości Stefana Themersona:

Chciałem język otrząsnąć z tych wszystkich skojarzeń i parafialnych subtelności (...). Działo się to bowiem w okresie, w którym jądra słów straciły były wszelki kontakt z rzeczywistością, a emocjonalne wokół nich aureole zaistniały same w sobie i uzyskały moc magiczną działania na nasze systemy nerwowe. Wystarczyło parę sylab, by

<sup>27</sup> S. Themerson, *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych*, [w:] *Generał Pięść*, dz. cyt., s. 162.

<sup>28</sup> Tenże, *Kurt Schwitters in England*, London 1958 (przeł. AK).

<sup>29</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, dz. cyt.

zmusić nas do kupowania pasty do zębów albo do wyrzynania się nawzajem na śmierć. Buntowałem się przeciw tym aureolom. Chwilami wydawało mi się, że urodziłem się był na Marsie i, kiedy spoglądałem na napuszone ziemskie słowa, widziałem dżunglę mięsożernych storczyków mówiłem sobie: „Konie rozumiem, Psy rozumiem, Ludzi - nie rozumiem”. Ponieważ sprawami koni i sprawami psów są zawsze sprawy żywotne obecnej chwili, podczas gdy sprawami żywotnymi ludzi są słowa, które reprezentują sprawy żywotne dnia wczorajszego. Chciałem je odrzeć z asocjacji. [...] Chciałem słowa wydezynfekować, wyszorować do samej kości ich słownikowej definicji<sup>30</sup>.

Świadectwem kontynuacji takiej postawy intelektualnej jest zbliżenie poezji wizualnej do grafiki literowej, właściwe poezji konkretnej. Utwór stanowiący koncept graficzno-semantyczny nadal podważa granice kategorii klasyfikujących i porządkujących zjawiska estetyczne, ale najważniejszy wydaje się tu potencjał krytyki języka. Wydobywa się tu znak językowy, jego materialność i jego graficzną formę.

W drugiej połowie XX wieku poezja wizualna była praktykowana przede wszystkim w formie poezji konkretnej. Tekst wizualny w takim kształcie wywodzi się z tradycji letryzmu łączącego doświadczenie malarzkie, literaturę, inscenizację-akcję lub film, a także kaligraficzne haiku. Poezja konkretna zbliża się do grafiki literowej, stanowiąc koncept graficzno-semantyczny. Ujawnia się w niej problem samego znaku językowego, jego materialności i formy graficznej. Dominuje tu asceza, tendencja konceptualna, doświadczenie świadomości arbitralności znaku językowego, co przejawia się w formie okaleczonego i oczyszczonego języka, badanego w jego najbardziej abstrakcyjnej postaci, co jest z kolei związane ze świadomym wydobywaniem dekontekstualizacji, z jaką mamy do czynienia w przypadku tekstu drukowanego. Głównym problemem staje się relacja między literą, słowem a znaczeniem, a sama litera, jako typograficzny znak na kartce papieru, zaczyna tu być przedmiotem konceptualnych eksperymentów, doświadczeń na typograficznej tkance tekstu. Słowo i obraz kwestionują wzajemnie swoją referencyjność.

Pograniczność, przejściowość i intermedialność poezji wizualnej wyraża się więc także w stałym powracaniu do niej jako właściwej formy artystycznego wyrazu w momentach, w których niezbędne jest odnowie-

<sup>30</sup> S. Themerson, *Jestem czasownikiem czyli zobaczyć świat inaczej*, wyb. i oprac. M. Grala, Płock 1993, s. 91-92.

nie komunikacyjności tekstu poetyckiego, kiedy wyrażanie nowych idei wymaga zmiany jakości nośnika, a środowisko werbalno-wizualne zmusza do odświeżenia artystycznego sposobu komunikowania, zwłaszcza w obliczu wnikania w tkankę kultury nowych mediów słowa i obrazu.

Dlatego też poezja konkretna bywa opisywana jako punkt kulminacyjny poezji wizualnej jako przejawu tak zwanych „kryzysów reprezentacji”, „zmierzchów sztuki i literatury”, „upadków języka” czy „śmierci słowa”, która to interpretacja ma długą tradycję historycznoliteracką. Reprezentatywna niech będzie tutaj wypowiedź Stanisława Estreichera na temat wizualnych wierszy Simandiego:

Jest to bardzo ciekawy okaz dla poznania ideału poetyckiego w chwili najgłębszego upadku litery. Cała książka składa się z nader sztucznych anagrammatów, pełnych sztuczek zabawek, zagadek, ekwiwoków, rebusów, zwyrodnień artystycznych<sup>31</sup>.

Głównym problemem staje się relacja między literą, słowem i znaczeniem, a sama litera jako typograficzny znak na kartce papieru zaczyna tu być przedmiotem konceptualnych eksperymentów, doświadczeń na typograficznej tkance tekstu. Słowo i obraz kwestionują wzajemnie swoją referencyjność. Taka wizja jest istotną alternatywą na przykład wobec strukturalistycznej teorii arbitralnego, abstrakcyjnego znaku językowego. Najbardziej reprezentatywny dla tego nurtu poezji wizualnej jest utwór Stanisława Dróżdża w sposób skrajny wyrażający tę problematykę w wizualnej formie wiersza konkretnego, zapisanego na środku pustej kartki: „słowo” (Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu*, 1972).

Równocześnie z tą tendencją konceptualną, „obrazy słowa” są kontekstualizowane przez umieszczanie tekstów napisowych w przestrzeni publicznej (na przykład w codziennych przestrzeniach miejskich), łącząc się z różnymi odmianami działania przez sztukę (literowe *environmenty* Stanisława Dróżdża, twórczość Jadwigi Sawickiej czy grupy „Twożywo”). Ważny staje się kontekst wizualnej przestrzeni sztuki słowa, który ma wpływ na znaczenie przekazu werbalnego. Przeniesienie samego tekstu z jego macierzystego nośnika - kartki papieru, i umieszczenie go w przestrzeni miejskiej zmienia znaczenie i funkcję tego tekstu.

Dzieje się tak, ponieważ podważany tutaj mechanizm pisma łączy się z niekoniernie jawnym mechanizmem sprawowania kontroli społecznej. Pismo alfabetyczne jest bowiem narzędziem sprawowania wizualnej

<sup>31</sup> Cyt. za: P. Rypson, *Obraz słowa*, s. 248.

kontroli i bodajże pierwszym, znanym człowiekowi, mechanizmem pannoptycznym, który pojawił się w przestrzeni publicznej na długo przed ekspansją kamer i ekranów. Pozornie, szczególnie w porządku typograficznym drukowanej strony, wydaje się ono niematerialnym, niemal przezroczystym, nośnikiem treści. Charakter typograficzny nadaje językowi kształt wizualny pozornie przezroczysty, niewinny, niemal niewidzialny, co wspomagają równe linijki drukowanych liter podporządkowane schematowi wizualnego ładu, porządku i normy<sup>32</sup>. Daleko idące konsekwencje tej specyfiki druku dostrzega Michel de Certeau:

Druk wyobraża owo artykułowanie tekstu na ciele za pomocą pisma. Obmyślony porządek – poczęty tekst – staje się ciałem – czyli księgami – powielającymi go, wytyczającymi ulice i ścieżki, będącymi sieciami racjonalności w niespójności świata. Proces ten będzie powtarzany. Na razie stanowi zaledwie metaforę techniki, które – gdy zostaną lepiej zorganizowane – przekształcą żywe istoty w wydruki porządku<sup>33</sup>.

Pismo ma moc sprawowania władzy nawet wtedy, gdy władza lub jej wysłannik-strażnik jest nieobecny. Umożliwia ono kontrolę społeczną na odległość, ponieważ wizualny znak słowa przenosi ludzki głos w czasie i przestrzeni:

Wdrożeniu piśmiennych aparatów nowoczesnej „dyscypliny”, nieodłącznej od „kopiowania”, które umożliwiło drukowanie, towarzyszyła podwójna izolacja, zarówno „Ludu” (od „mieszczństwa”), jak i głosu (od pisma). Stąd przekonanie, że „Lud przemawia” w oddali, zbyt daleko od władz ekonomicznych i administracyjnych<sup>34</sup>.

Napisy w przestrzeni miejskiej, z którymi interferują współczesne formy sztuki logowizualnej, stworzone najczęściej z dużych, drukowanych liter dziedziczą i uwypuklają typograficzną przezroczystość, czyli bezosobowość, apodyktyczną arbitralność, bezdyskusyjność, obiektywność czy nieodwołalność przekazu. Przykłady takiego działania znajdziemy przede wszystkim w przestrzeniach publicznych, a władza świecka i kościelna

<sup>32</sup> Zob.: M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J. Stokłosa, Poznań 2001.

<sup>33</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 145.

<sup>34</sup> Tamże, s. 133.



od zawsze zdawała sobie sprawę z tej funkcji pisma, o czym wielokrotnie przekonywała historia. Armando Petrucci pisał szczegółowo na temat władzy manifestującej się i celebrującej samą siebie przez pismo eksponowane w przestrzeni miasta<sup>35</sup>. Ekspansję liter na ulicach miast zwykło się kojarzyć z wizualną rewolucją przełomu XIX i XX wieku, ponieważ wtedy szyldy, plakaty i reklamy wtargnęły ze zdwojoną mocą w przestrzeń miasta dzięki rozwojowi techniki (litografia, chromatografia, mechaniczna reprodukcja). Można jednak wskazać głębokie powiązania tych zjawisk z obecnością pisma w mieście w tradycji europejskiej. Świadczą o tym chociażby celebracyjne lub upamiętniające formy napisowe obecne na pomnikach i budynkach Europy już w XI wieku. Buduje to szeroki kontekst dla warunków wprowadzania i upowszechniania pisma w przestrzeni publicznej, ale także zdaje sprawę ze społecznej funkcji pisma, predestynującej je do pełnienia ważnej roli w rękach władzy.

Podjmując problem przestrzenności pisma, które w swej istocie jest formą graficzną, warto wskazać na pierwotne związki znaków alfabety z architekturą, o czym świadczą chociażby napisy pomnikowe i epigrafia funeralna na kamieniach nagrobnych. Można wręcz ujawnić rygorystyczną normę, geometryczne odniesienia między obrazem a literą, literą i jej miejscem w przestrzeni, co pokazuje przynależność pisma do pewnego porządku, ładu, przestrzegania obowiązującej normy: od renesansowych imitacji antycznych i średniowiecznych zasad inskrypcji do barokowych transformacji napisów, związanych nie tylko z estetyką wyrażoną przez przemianę i komplikację form. Rozluźnieniu norm towarzyszy także zakorzenienie się druku w kulturze, zmiana przeznaczenia pisma, a także materiału i technologii. Ważnym łącznikiem między zjawiskami wizualizującymi literę oraz pisanem w mieście okazuje się zaadaptowanie klasycznej typografii – funkcjonalnej i jednolitej – wspomagającej proces uniformizacji oraz standaryzacji, wykorzystywanej na tabliczkach zakazu.

Pisanie w miejscach publicznych było od wieków zarezerwowane dla autorytetów publicznych, klasy dominującej. W zasadzie słowo pisane w mieście okazuje się pierwotnie ideologiczne, publiczne, trzymane twarde ręką przez oficjalne instytucje. Dopiero dziewiętnastowieczny *logos* władzy politycznej zaczynał być słowem sprywatyzowanym za sprawą powszechnej alfabetyzacji, a postęp techniczny, umożliwiający rozwój pla-

---

<sup>35</sup> A. Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. Anna Osmólska-Mętrak, Warszawa 2010.

katu, szyldu i reklamy wizualnej, rozluźnił normę posługiwania się pismem w mieście, czyniąc to zjawisko bardziej demokratycznym.

To zagadnienie znów zbliża nas do koncepcji Michela de Certeau, według którego ekonomia piśmienna polega na „wdrukowywaniu” zachowań i „zapisywaniu” prawa także na ciałach jednostek<sup>36</sup>. W przestrzeni publicznej za sprawą oddolnych, twórczych form, jak na przykład graffiti, rozgrywa się więc nieustannie walka „na pismo”, a jej przedmiotem była między innymi prestiż i władza. Pisząc w tym obszarze, można nim symbolicznie zawładnąć, zawłaszczyć jego fragment. Zdają z tego sprawę choćby dwudziestowieczne nurty awangardowe czy rewolucyjne, manifestujące swój sprzeciw właśnie przez pismo w mieście i próbujące narzucić własną wizję porządku społecznego w hasłach na murach (Petrucci analizuje jako przykład rolę *graffiti* w stolicach europejskich w 1968 roku). Miejskie obszary otwarte, ze swoimi tabliczkami zakazu, nakazu, drogowskazami i piśmienną celebrą norm i zasad, zostają utożsamione z przestrzenią reżimu. Z kolei swobodne, demokratyczne pisanie w tej przestrzeni oznacza łamanie owych obwarowań, indywidualne realizowanie się w piśmie, oddolne, graficzne anektowanie i prywatyzowanie części przestrzeni otwartej.

W wielomedialnym środowisku, poddającym słowo i obraz technologicznej reprodukcji i wykorzystującym je w funkcji propagandowej, reklamowej, ideologicznej czy perswazyjnej, poezja wizualna staje się gatunkiem podważającym i kwestionującym relację między słowem, obrazem a znaczeniem, dziedzicząc tym samym pierwsze tendencje awangardowe, ale także stając się samoświadomą, filozoficzną refleksją krytyczną nad systemami reprezentacji: „W akcie przemiany literatury w sztukę poezja wizualna odnosi się nie tylko do siebie samej, ale również do owego własnego odnoszenia się”<sup>37</sup>.

Współczesne gatunki logowizualne powstają głównie w formie miejskich neonów czy billboardów, ale pojawia się także na ścianach galerii wystawienniczych i w salach muzealnych w postaci instalacji lub *environmentów*. Jej właściwym obszarem występowania jest dziś przestrzeń pograniczna między literaturą a reklamowym sloganem, sztuką a obrazem reklamowym, między sztuką i poezją a *graffiti* i *designem*. W tej postaci poezja wizualna pełni często nie tylko funkcję krytyczną wobec języka i arbitralności znaku, ale także wobec konsumpcjonizmu czy kultury masowej.

<sup>36</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, dz. cyt.

<sup>37</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 16.

Historia gatunku zatacza więc koło, nawiązując współcześnie w pewien sposób do jego źródłowej przedmiotowości, inskrypcyjności, użytkowości. Poezja wizualna przekracza obszar kartki papieru oraz indywidualnej, cichej, poetyckiej lektury, zagnieżdżając się w sferze publicznej, w obszarach zapewniających komunikatywność i komunikowalność przekazu artystycznego we współczesnym środowisku medialnym.

Wizualna litera jako forma kontestacji jest - paradoksalnie - próbą anulowania pisma publicznego przez pismo w przestrzeni publicznej, co umożliwiła dopiero powszechna alfabetyzacja, prowadząca do zindywidualizowania, spersonalizowania pisma oraz nowe, łatwe techniki wprowadzania napisów w architekturę miasta. Nie bez przyczyny piśmienne instytucje władzy obracają się przeciwko pismu, kiedy nie pozwalają umieszczać żadnych form napisowych w danym miejscu, o czym informują oczywiście umieszczając tam tekst zakazu.

Formy typograficzne, składające się na współczesny panoptikon, są w interesujący sposób dekonstruowane w sztuce współczesnej również przy pomocy pisma. Można powiedzieć, że gatunki logowizualne to broń obosieczna: doskonałe narzędzie sprawowania władzy, a jednocześnie idealny środek służący jej podważaniu i kontestowaniu. Panoptyczne właściwości pisma jako mechanizmu sprawowania kontroli społecznej nie są jedynie efektem jego pozornie przezroczystej wizualności. Wydaje się, że przyczyną jest tu także mechanizm języka jako takiego. Bywają sytuacje, w których sprawuje on kontrolę i stoi na straży porządku społecznego, chociaż żadna władza nie dzierży go w sposób jawny ani widzialny. Nie chodzi tu tylko o język wywłaszczający, jak rozumie go Jacques Lacan, będący narzędziem socjalizacji i jedynym sposobem wkroczenia w porządek symboliczny, pozbawiającym jednak podmiot autonomii.

Ważniejszą kwestią jest nadzór językowy sprawowany w sposób niewidzialny, bo uwewnętrzniony, czyli wszechwładza nad zachowaniami językowymi, warunkowana normami kulturowymi, co manifestuje się w zjawisku tabu językowego czy w wielokrotnie analizowanych już z tej perspektywy formach „trzeba”, „należy”, „się” i wielu innych. Warto przy tym pamiętać, że zachowania językowe są jednocześnie sposobami działania oraz bycia w świecie, natomiast mowa i pismo stanowią w dużej mierze zwyczaj słowny<sup>38</sup> warunkowany kulturowo, a więc podporządkowany władzy norm czy zasad, choć z drugiej strony język to byt elastyczny, pojemny na tyle, żeby jednostka mogła owe nakazy i zakazy prze-

<sup>38</sup> J. Ortega y Gasset, *Człowiek i ludzie*, przeł. H. Woźniakowski, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 1982.

kraczać. Słowo może wspomagać sprawowanie władzy, ale i ją dyskredytować, co dobrze pokazuje przykład logowizualnych gatunków pisanych w przestrzeni publicznej. Uwewnętrzniona kontrola językowa to z kolei efekt współbycia społecznego, w którym w zasadzie każdy z nas nosi w sobie niewidocznego strażnika panoptikonu, a także staje się potencjalnym nadzorcą wobec innych w interakcjach międzyludzkich. Pismo jednak obiektywizuje władzę językową, odrywa ją od konkretnej jednostki, absolutyzując zakazy i nakazy oraz wiążąc literę alfabetu z literą zinstytucjonalizowanego prawa, przez co pozwala ono nadzorować ład społeczny na odległość oraz upowszechniać poczucie bycia obserwowanym przez niewidoczne oko strażnika – prawodawcy władającego pismem, sposobem jego funkcjonowania i miejscem umieszczenia tekstu w przestrzeni publicznej.

Ten wymiar krytycyzmu właściwego gatunkom logowizualnym przypomina, że podobne formy wynikały zwykle z chęci odnowienia podstaw komunikacyjnych tekstu, kiedy to wyrażanie nowych idei wymagało zmiany jakości nośnika, a środowisko werbalno-wizualne zmuszało do zakwestionowania oraz odświeżenia artystycznego sposobu komunikowania. Krytyczna refleksja nad językiem i systemami reprezentacji, niejako przyglądającymi się sobie w obrębie jednego dzieła, podważającymi się wzajemnie i prowokującymi odbiorcę do krytycznego, zdeautomatyzowanego typu odbioru, po części wynika z dwudziestowiecznych doświadczeń historycznokulturowych, a zawarta tu krytyczna refleksja nad językiem płynnie przechodzi w krytykę społeczną, krytykę kultury.

**ABSTRACT****Logo-Visual Genres - From Language to the Social Criticism**

Since at least the beginning of the 20th century located in between word and picture logo-visual forms have a critical charge, which results from the impact of two different media (word and picture) in a single work. This clash provokes the challenge and question of each of them.

Modern tradition of typographic poetry comes from the turn of the 19th and 20th centuries. Two factors: changes of media environment and rapid growth of new reproduction techniques were crucial for the development of the logo-visual forms. The multimedia of the 20th and 21st centuries, use technically reproduced word and picture for advertising, ideological or persuasive purposes. Logo-visual art becomes a genre, which call into doubt relationship between word, picture and the meaning. It becomes a philosophical and critical reflection on the systems of representation.

Critical reflection on language and systems of representation, when one medium is reflected by the other one in a single work, makes spectator's reception of the work critical and non-automatic. This way of expiring of the work partly results from the twentieth-century experiences, thus the critical reflection on language fluently passes into cultural criticism.



GRAŻYNA GAJEWSKA

Gniezno

## „SCIENCE FICTION” W METAFORYZOWANIU ŚWIATA POSTINDUSTRIALNEGO I POSTBIOLOGICZNEGO

### 1. W poszukiwaniu nowych metafor

Celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi na upływnianie granic między kulturą popularną a wysokoartystyczną czy inaczej – konwergencji popkultury i kultury wysokoartystycznej na przykładzie *science fiction*. W moim przekonaniu, owe rozmywanie linii demarkacyjnych następuje przede wszystkim ze względu na olbrzymi potencjał bohaterów, tematów i konwencji fantastyki naukowej w ukazywaniu problemów świata postindustrialnego i postbiologicznego, a więc takiego, w którym technologia odgrywa znaczącą rolę. Zastanowić się jednak należy, czy to akurat utwory *science fiction* stanowią właściwy teren rozpoznawania wyobrażeń o ludzko-technologicznej imersji. Istnieje przecież wiele innych obszarów artystycznej kreacji, które wydają się do tego bardziej predysponowane: film, komiks, performance, czy wreszcie multimedia. Zwłaszcza cyberkultura jako kraina pomieszanych porządków i sztuczności jest wymarzonym środowiskiem do kreacji cyber-ciała<sup>1</sup>, cyber-płci<sup>2</sup>, cyber-duszy<sup>3</sup>. Tu

---

<sup>1</sup> W tej kwestii najczęściej przywoływany przykład to performance australijskiego artysty Stelarc’a. Zob. R. W. Kluszczyński, *Spoteczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2002 s. 185–202.

<sup>2</sup> Zagadnienie to jest podejmowane przede wszystkim przez cyberfeminizm, zwłaszcza w książce Sadie Plant: *Zeroes + Ones: Digital Women and the New Technology*. Doubleday 1997.

<sup>3</sup> Dla Moniki Bakke teoretyczne pole takich rozważań otwiera filozofia pitagorejska: „Pitagorejska dusza [...] ma charakter liczbowy, a zatem jest już blisko cyber-duszy, która przecież ma charakter zero-jedynkowy”. Monikka Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 165.

nie ma już mowy o człowieku jako psychofizycznej całości. Wielości mentalnych światów przeciwstawiona zostaje procesualność i płynność.

Narracja literacka w zestawieniu z multimediami wydaje się anachronizmem kultury mieszczańskiej. Jest coś dziwnego w tym, że latamy na księżyc, korzystamy z komputerów i „poruszamy” się w cyberprzestrzeni, a czytamy w tempie i stylu nie naszych czasów. Podstawowa kwestia nie dotyczy jednak tego, czy literatura to odpowiedni przedmiot badań, należy raczej zastanowić się, jakie utwory mogą wejść w obszar zainteresowań badaczy kultury postindustrialnej i postbiologicznej. Haraway już w latach osiemdziesiątych XX w. stwierdzała, że dla opisu współczesnej symbiozy człowieka i technologii potrzebne są nowe metafory, a także odmienne sposoby komunikowania, dlatego powieści mieszczańskiej (realizm) przeciwstawiła *science fiction* (postmodernizm)<sup>4</sup>. Mimo pewnych postulatów reaktywacji realizmu w literaturze (także w literaturoznawstwie polskim<sup>5</sup>), to właśnie fantastyka – zwłaszcza *science fic-*

<sup>4</sup> Donna Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technika i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 1, 2003, s. 64. Warto też podkreślić, że wyczerpanie realizmu jako określonej estetyki kultury mieszczańskiej, sytuującej się na styku akademizmu i kiczu oraz przejście do estetyki postmodernizmu – chociaż przede wszystkim w zakresie sztuk plastycznych – analizował także Jean-François Lyotard. Zob.: J. F. Lyotard, *Co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, [w]: *Postmodernizm: antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 50 i nast.

<sup>5</sup> Odwołuję się tutaj do tekstu Przemysława Czaplińskiego *Polska poróżniona* zamieszczonego w książce *Świat podrobiony*, w którym opisuje stan kryzysu *mimesis*: „Gdy [...] z literatury znika realizm, w stan kryzysu wchodzi dialog z tradycją, słabnie nasze rozumienie teraźniejszości, a w miejsce rozumnego projektowania jutra wchodzi reakcja lękowa bądź naiwność”. Według Czaplińskiego proza, w której świat przedstawiony jest rzetelnie, staje się ważnym środkiem komunikacji społecznej, stąd brak takiej prozy uważa za niepokojący [P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura* wobec nowej rzeczywistości, Kraków 2003, s. 194-195]. W 2008 r. w „Tekstach Drugich” Jerzy Jarzębski podjął polemikę z tym stanowiskiem. Według niego współczesna fantastyka jest „swoistą odmianą metafizyki” i zaproponował, by spojrzeć na nią „jako na wizję rzeczywistości alternatywnej, zrodzonej ze zderzenia tego, co o świecie wiemy poza literaturą, ze szczególną logiką wytwarzaną przez konwencje literackiej fikcji”. Z tej perspektywy okazuje się „pozostając w obrębie realizmu jako poetyki niezwykle trudno uzyskać to, co wciąż zdaje się niezbędnie potrzebne literaturze, a mianowicie poczucie sensu i moralnego ładu rządzącego powieściowymi zdarzeniami. Fantastyka jako proteza sensu wykorzystywana przez abdykujący z ambicji porządkowania świata realizm – oto prawdziwie zabawny kres sporów o konieczność napisania w nowej Polsce nowej wersji *Przedwiośnia* Żeromskiego” [J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” nr 6, 2008, s. 45, 53].



tion - stała się nowym sposobem wyrażania problemów, które niesie współczesna cywilizacja. W tej odmianie fantastyki odślaniane są zarówno totalitarne zapędy technologii, jak i jej demokratyczny oraz decentralistyczny potencjał, może więc stać się terenem badania wyobrażeń ludzko-technicznej symbiozy.

## 2. „Science fiction” w literaturze, filmie, grach komputerowych

Czym jest *science fiction*? Wśród literaturoznawców nie ma zgody w tej kwestii. Termin „science fiction” została po raz pierwszy użyta w 1920 r. i według wielu krytyków od tego momentu zaczyna się era „prawdziwej sf”<sup>6</sup>. Co jednak w takiej sytuacji zrobić z utworami powstałymi wcześniej, na przykład z powieściami Julesa Verne’a lub Herberta George’a Wellsa? By móc włączyć te utwory, a także takie, które zostały napisane jeszcze wcześniej, ale do dziś oddziałują na problematykę podejmowaną w *science fiction* (na przykład przypowieści o Golemie ulepionym przez rabiną, powieść *Frankenstein, czyli nowożytny Pometeusz* z 1818 r. Mary Wollstonecraft Shelley), wprowadzono podział na długą i krótką historię *science fiction*<sup>7</sup>. Pierwsza zaczyna się już w epoce romantycznej, a według innych koncepcji jej ślady można odnaleźć nawet jeszcze wcześniej<sup>8</sup>, natomiast druga od 1929 r., kiedy ukazał się pierwszy numer czasopisma „Science Wonder Stories”. W czasopiśmie tym Hugo Gernsback wyraźnie określił, co rozumie przez pojęcie „science fiction” i jakie utwory będzie publikował na łamach tego czasopisma. Według redaktora czasopisma „science fiction” to takie utwory, w których bezwzględnie respektowane są prawa naukowe lub w procesie logicznego wnioskowania przedstawiane są nowe, ale z zachowaniem naukowej perspektywy. Definicja ta straciła sens w obliczu przemian „science fiction” w kolejnych dziesięcioleciach, gdy zaczęły powstawać takie odmiany, jak socjologiczna, antropologiczna, a później ekologiczna „science fiction”. W nurtach tych odwoływano się nie tylko do motywów zaczerpniętych z nauk ścisłych, lecz także do motywów zaczerpniętych z fantastyki niesamowitej („horror story”, „weird fiction” czy „ghost story”), lub z „fantasy”, wywodzone najczęściej od baśni. W takich utworach wymóg bez-

<sup>6</sup> A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London and New York 2006, s. 50.

<sup>7</sup> Tamże, s. 37-70.

<sup>8</sup> Zob.: V. Graafl, *Homo futurus. Analiza współczesnej Science Fiction*, przeł. Z. Fonferko, Warszawa 1971, s. 21; Z. Lekiewicz, *Filozofia science fiction*, Warszawa 1985, s. 22-23.

względego respektowania praw naukowych schodzi na drugi plan, a ważniejsze stają się problemy społeczne, dylematy moralne bohaterów, rzeczywistość psychiczna.

W konsekwencji trudno bezkrytycznie przyjąć także wyznaczniki „science fiction” podane przez Gary’ego Westfahla, według którego są to utwory pisane prozą, omawiające lub wyjaśniające fakty naukowe albo będące refleksją na temat koncepcji naukowych, opisujące lub obrazujące jakieś zagadnienia, czy też wydarzenia, które nie mają miejsca w czasie, w którym są spisane<sup>9</sup>. Dziś „science fiction” nie ogranicza się wyłącznie do utworów literackich eksplorujących zagadnienia naukowe albo będących refleksją na temat tychże koncepcji i podejmują spekulacje o poszczególnych aspektach rozwoju nauk szczegółowych oraz techniki (na przykład cudownych wynalazków) nieistniejących w okresie, w którym zostały opisane. Perspektywa Westfahla wyraźnie określa cechy charakterystyczne „science fiction”, wymienić jednak można także wiele utworów, które kształtując „science fiction”, nie spełniają tych kryteriów.

Problematyczna staje się w tym kontekście klasyfikacja ważnych dla „science fiction” utworów, takich jak: sztuka *R.U.R* z 1921 r. Karela Čapka; z cykl filmowy *Gwiezdne wojny* z lat 1977–2005 w reżyserii George’a Waltona Lucasa (z wyjątkiem części V i VI); z serią komiksów *Strażnicy* z 1986–1987 r. (2002–2003) autorstwa Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa, zeszyty *Ratman* z lat 2003–2004 Tomasza Niewiadomskiego, których tytułowy bohater powstał w wyniku zmieszania „genów” Myszki Miki, Profesora X i szczura. Co począć z „kosmicznym jazzem” Sun-Ra prezentowanym na przykład w albumie *We Travel Spaceways* z 1960 r.; z grą komputerową *Spore* z 2008 r. wymyśloną przez Willa Wrighta, w której proponuje się eksperyment alternatywnych przebiegów ewolucji biologicznej i alternatywne rozwroje cywilizacji; z grafikami Chrisa Fossa (wł. Christopher Foss) – ilustratora książek Isaaca Asimova, w Polsce znany z okładek „Młodego Technika” i „Fantastyki” – kształtującymi wizualną estetykę „science fiction”?; lub fotomontażami cyklu *Narodziny robota* z 1934 r. autorstwa Janusza Marii Brzeskiego, które ilustrują apokaliptyczne nastroje w okresie międzywojennym?

Angielski literaturoznawca, Adam Roberts, autor książki *Science Fiction. The New Critical Idiom*, proponuje, by spojrzeć na „science fiction” jak na kompleksowo złożony interaktywny dyskurs<sup>10</sup>. Powołując się

<sup>9</sup> G. Westfahl, *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction*, Liverpool 1998.

<sup>10</sup> A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom...*, s. 23.

na tautologiczne oświadczenie Damona Knighta, że „science fiction jest tym, co my za to uznajemy”, pyta kim są owi ‘my’ i czym jest ‘to’. Na postawione pytania odpowiada: ‘my’ to „ludzie, którzy interesują się SF: fani, czytelnicy, krytycy, studenci”<sup>11</sup>. Możemy wybierać różne utwory, ale także dodawać „do puli” już istniejących nowe i przesuwając granice *science fiction*. Z tej perspektywy dla niektórych (fanów, czytelników, krytyków, studentów) cykl komiksowy *Strażnicy* będzie utworem science fiction, a dla innych nie. Jedną z ważniejszych cech tak rozumianej grupy (‘my’) zajmującej się „science fiction” jest akceptacja różnorodności utworów, nie tylko w zakresie tematycznym, lecz także w zakresie odmian strukturalnych i stylistycznych. ‘To’ nie jest traktowane jako monolit, lecz właśnie jako interaktywny, zmienny dyskurs. Tworzą go nie tylko rozmaite utwory literackie, lecz także tekstowo-obrazowe (komiksy), filmy, gry komputerowe.

Uzasadnienia do takiego ujęcia dostarczają sami literaturoznawcy, którzy podkreślają, że żywotność i popularność „science fiction” bierze się stąd, że jest ona adaptowana, reinterpretowana w innych rodzajach twórczości artystycznej, na przykład w filmie. Jak czytamy w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, można nawet mówić „o wzajemnych zapożyczeniach i fascynacjach, a sztuka kina ze względu na swoje techniczno-wizualizacyjne możliwości poprzez liczne adaptacje i trawestacje wyraźnie wspiera żywotność gatunku”<sup>12</sup>. Tak na przykład nominowany do Oscara w 2003 r. krótkometrażowy film animowany *Katedra* z 2002 roku Tomasza Bagińskiego powstał na podstawie opowiadania Jacka Dukaja z 2000 r. pod tym samym tytułem<sup>13</sup>. Film *Solaris* z 1972 r. w reżyserii Andrieja Tarkowskiego powstał na podstawie powieści Stanisława Lema z 1961 r.<sup>14</sup>. Film był nominowany do Złotej Palmy na Festi-

<sup>11</sup> Tamże, s. 24.

<sup>12</sup> *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Markowskiej, Kraków, s. 2006, s. 686. Przy okazji wyłania się jeszcze jeden problem, mianowicie, czy „science fiction” jest gatunkiem? Jak podają Andrzej Niewiadomski i Antoni Smuszkiewicz „W języku potocznym, a także w niektórych opracowaniach naukowych i krytycznych, określa się fantastykę naukową jako gatunek literacki”. Jednocześnie literaturoznawcy ci podkreślają, że taki sposób klasyfikacji wzbudza wiele zastrzeżeń i nie jest powszechnie przyjęty. Jak dotąd nie wypracowano jednak jednej obowiązującej teorii w tym zakresie, więc „różne szkoły badawcze różnie określają zarówno zakres tego pojęcia, jak i ustalają odmienne kryteria klasyfikacji materiału literackiego” A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 294–295.

<sup>13</sup> J. Dukaj, *Katedra*, [w:] tenże, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2000.

<sup>14</sup> S. Lem, *Solaris*, Warszawa 1961.

walu Filmowym w Cannes (1972) i zdobył nagrodę FIPRESCI oraz Grand Prize of the Jury na tym samym festiwalu. W 2002 r. powieść została zekranizowana przez Stevena Soderbergha. W następnym roku film nominowano do nagrody Złotego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. Choć film nie otrzymał głównej nagrody, to warto odnotować fakt zainteresowania wybitnym utworem fantastyczno-naukowym przez środowisko filmowe, dzięki czemu powieść Lema ponownie, lecz w nowej interpretacji, zaistniała w kulturze współczesnej. Także dla twórców gier komputerowych inspirację stanowią literackie i filmowe utwory „science fiction”: w grze *Ubik*<sup>15</sup> wykorzystano motywy powieści o tym samym tytule wydanej w 1969 r. (1975) autorstwa Philipa Dicka<sup>16</sup>, gra *Blade Runner*<sup>17</sup> została oparta na motywach utworu *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Dicka wydanej w 1968 r. (1995)<sup>18</sup> oraz filmu *Blade Runner (Łowcy androidów)* wyreżyserowanego przez Ridleya Scotta w 1982 r., natomiast w grze *Piąty element*<sup>19</sup> na motywach filmu pod tym samym tytułem z 1997 r. w reżyserii Luccy Besona. Fenomen popularności „science fiction” nie jest więc związany tylko z rosnącą liczbą utworów literackich zaliczanych do tej odmiany fantastyki<sup>20</sup>, lecz także z wielorakimi inspiracjami (np. twórczością określonych pisarzy), zapożyczeniami (np. tematów, motywów, charakterystycznych bohaterów), co ujawnia się w różnych obszarach kultury współczesnej.

<sup>15</sup> *Ubik*, Cryo Interactive 1998.

<sup>16</sup> Ph. K. Dick, *Ubik*, przeł. M. Ronikier, postł. S. Lem, Kraków 1975.

<sup>17</sup> *Blade Runner*, Westwood Studios 1997.

<sup>18</sup> Ph. K. Dick, *Blade Runner: Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, przeł. S. Kędziński, Warszawa: „Fantastyka”, 1995.

<sup>19</sup> *The Fifth Element*, Calisto 1998.

<sup>20</sup> Jak badań przeprowadzonych przez Scotta McCrackena, w Wielkiej Brytanii co dziesiąta książka beletrystyczna zaliczana jest do „science fiction”, natomiast w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej jest to co czwarta książka [S. McCracken, *Pulp: Reading Popular Fiction*, Manchester 1998, s. 102.] Według Johna Clute’a pod koniec XX w. tekstów klasyfikowanych jako „science fiction” było znacznie więcej niż w pierwszych dziesięcioleciach XX w. Przykładowo, w tzw. Złotym Wieku fantastyki (1938-1950) było to około sto opowiadań rocznie, a pod koniec XX w. liczy się je w tysiącach. Jest to związane nie tylko z zainteresowaniem czytelników tą odmianą fantastyki, lecz także z przeobrażeniami „science fiction”: włączaniem nowych tematów, zmianami strukturalnymi i stylistycznymi, rozmywaniem granic między *science fiction* a *fantasy* [J. Clute, *Look at the Evidence: Essays and Review*, Liverpool 1995, s. 17-18]. W Polsce popularność fantastyki naukowej zaczęła rosnąć w latach 80. XX w. Tendencją ową można tłumaczyć tym, że proza ta była wówczas najbardziej wyrazistym przejawem kultury popularnej.

### 3. Między popkulturą a krytyką akademicką

Do niedawna kultura popularna sytuowała się na antypodach zainteresowań środowiska akademickiego, a jeśli już się ono pojawiało, to miało zdecydowanie krytyczny, niepocholebny charakter. Tak na przykład antropodzy krytykowali ją z dwóch różnych pozycji, które Waldemar Kuligowski określa jako postawę arystokratyczną i demokratyczną<sup>21</sup>. Według badacza przedstawicie szkoły frankfurckiej i ich kontynuatorzy widzieli (widzą) w popkulturze narzędzie zniewalania społeczeństwa przez grupę sprawującą władzę w zakresie administracyjnym i finansowym. W tej wizji elity manipulują społeczeństwem, narzucając określone opinie, wartości, gusta. Ludzie, którzy przyjmują te komunikaty bezrefleksyjnie, stają się trybami maszyny władzy i utwierdzają określony przez elity porządek. W wariacie krytyki demokratycznej kultura popularna była (jest) postrzegana jako mierny wariant kultury ludowej. Jednocześnie wypacza ona tzw. kulturę wysoką. W tym ujęciu kultura popularna nie ma własnych właściwości, lecz jest gorszą wersją „autentycznej” kultury ludowej i wysokiej.

W dyskusjach tych ciągle powraca problem poziomu artystycznego i zniewalającej mocy kultury popularnej. Milcząco zakłada się, że jej odbiorcy to bezwolne masy, sterowane odgórnie lub też niewybredni konsumenci sami napędzają przemysł kultury popularnej, wymuszając banalizację tego, co wartościowe. Taki pogląd - co podkreśla Kuligowski - należy już odłożyć do lamusa z dwóch powodów. Po pierwsze, odbiorcami tekstów kultury popularnej są często ludzie aktywni, którzy dokonując własnych odczytań i reinterpretacji tych tekstów, twórczo współtworzą ich sens<sup>22</sup>. Po drugie, badacze, którzy chcą uchwycić sensotwór-

---

Wydawana od 1982 roku „Fantastyka” rozchodziła się w nakładzie 100 tys. egzemplarzy. Fani prozy fantastycznej utworzyli też własne środowisko opiniotwórcze promujące wybrane utwory i ich autorów. Zaczęto przyznawać nagrody: im. Janusza Zajdla, Śląkfa, Sfinks, później także Fantom, Elektrybałt i Srebrny Glob, które były pierwszymi nagrodami w obiegu popularnym [P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 185]. Należy wziąć pod uwagę także zachodzące od kilku lat zmiany w funkcjonowaniu rynku wydawniczego, łatwość publikowania tekstów młodych pisarzy w czasopismach fanowskich i w Internecie [Zob. J. Dukaj, *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, „Nowa Fantastyka” nr 1, 2007].

<sup>21</sup> W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 114.

<sup>22</sup> Kuligowski powołuje się przede wszystkim na badania Stuarta Halla, Johna Fiske’a i Davida Morleya. Zob. tamże, s. 113-121.

czy charakter kultury popularnej, stawiają wobec niej pytania nie tyle z obszaru estetyki, co raczej etyki i gier społecznych.

W takim ujęciu mody oraz poglądy oferowane przez producentów nie są biernie przyjmowane, lecz „społecznie negocjowane, a ich modyfikacja może całkowicie zaprzeczyć ‘pierwotnym’ zamysłom twórców i rzekomo immanentnej logice owych treści”<sup>23</sup>. Niegdyś konsumenci kultury popularnej byli postrzegani jako osoby bezkrytycznie poddające się przymusowi przeciętności (dla Friedricha Nietzschego byli to „ludzie bez pierśi”, dla Ericha Fromma „osobowość na sprzedaż”, Arnold Green widział „mężczyznę-dziecko”, Herbert Marcuse pisał o „człowieku jednowymiarowym”, Robert Musil o „człowieku bez właściwości”, a David Riesman o „człowieku zewnątrzsterownym”). Współcześnie, w warunkach wielokulturowości i globalizacji kultura popularna pełni ważną rolę w utrzymywaniu tożsamości etnicznej<sup>24</sup>. Dlatego motywację dla twórców tekstów kultury popularnej niekoniecznie musi stanowić „tania rozrywka”. Antropolodzy badający te zjawiska rezygnują więc z wartościowania opartego na dualizmie: centrum - peryferia, kultura wysoka - kultura niska i koncentrują się na roli, jaką teksty kultury popularnej odgrywiają w „oswajaniu świata” i określaniu tożsamości.

Literaturoznawcy interesują się literaturą popularną (czy szerzej kulturą popularną) z dwóch powodów: pomagają one zrozumieć społeczne nastroje i zrewidować kanon. Badacze dostrzegają istotny wpływ tekstów kultury popularnej na kształtowanie mód, postaw i poglądów współcześnie żyjących ludzi. Mariusz Kraska we wprowadzeniu do książki o grach i konwencjach *political fiction* podkreśla na przykład, że: „Wszechobecność, presja, jaką wywierają [teksty kultury popularnej - G. G.] - decydują o przewartościowaniach całej kulturowej rzeczywistości, nie tylko tej uznawanej za sferę masowej rozrywki”<sup>25</sup>. Ryszard Kazi-

<sup>23</sup> Tamże, s. 120.

<sup>24</sup> Oglądanie starych westernów przez współczesnych „miejskich Indian” nie musi być przejawem oszołomienia kultury masowej, lecz odtwarzaniem pamięci o czasach, gdy zmagania rodowitych mieszkańców Ameryki i przybyszy z Europy nie znalazły jeszcze finału w całkowitym podporządkowaniu rdzennej ludności cywilizacji zachodniej. Odtwarzanie brawurowych napadów Indian na pociągi, czy ataków na obozy europejskich przybyszy to nie przejaw ogłupienia ani gloryfikacji przemocy, lecz sposób określenia dziedzictwa i tożsamości kulturowej, które w posttradycyjnym społeczeństwie zostało zachwiane. Założenia produkcji klasycznych westernów (dzielni przybysze z Zachodu zmagają się z „dzikimi” tubylcami, by ustanowić prawo i porządek oparty na standardach tzw. cywilizowanego świata) podlegają reinterpretacji i negocjacji. Tamże, s. 121.

<sup>25</sup> M. Kraska, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003, s. 7.

mierz Przybylski podkreśla, że sądy wygłaszane niegdyś w środowisku akademickim, jakoby kultura popularna była marginesem symbolicznego świata, w którym żyjemy, brzmią dziś anachronicznie. Przede wszystkim należy zwrócić wagę, że kultura ta „daje szansę uczestnictwa w zbiorowo przeżywanym formach myślenia mitycznego. [...] Mity kultury popularnej są różnorodne i niebywale mobilne. Odpowiadają wszak na zmienne koniunktury rynkowe i szybko przeobrażającą się rzeczywistość społeczną”<sup>26</sup>. Badanie kultury popularnej można więc traktować, zgodnie z sugestią Przybylskiego, jako zadumę nad współczesną świadomością<sup>27</sup>.

Zainteresowanie literaturoznawców tym obszarem kultury wynika także z postawy etycznej i krytycznego podejścia do kanonu literackiego. Taką perspektywę dostrzec dziś można w badaniach feministycznych, a także postkolonialnych, gdy społeczno-politycznej interpretacji poddaje się literaturę z obszarów, które przez wiele lat były pod kolonialną dominacją Europejczyków, co wiązało się z narzucaniem ich języka i pojęcia ‘kultura’ (rozumiana jako kultura europejska, czyli uniwersalna) oraz wzorców estetycznych (w tym także literackich). Charakter sensotwórczy odnajdujemy nie tylko w utworach wysokoartystycznych, lecz także w opowieściach konstruowanych wbrew panującym schematom, które poprzez przekraczanie, przekształcanie i refigurację podważają panujące ideologie. W przypadku science fiction możemy mówić o podejmowaniu problemów rasowych, płciowych, czy ekologicznych. Adam Roberts za najistotniejsze uważa trzy perspektywy współczesnej science fiction: feministyczną, postkolonialną i cyberpunkową<sup>28</sup>. Tu ujawnia się krytyczny gest tej odmiany fantastyki wobec uniwersalności *anthropos*, a jednocześnie oferowany jest nowy idiom, alternatywne, spekulatywno-metaforyczne próby ujęcia rzeczywistości, które możemy wiązać z „performatywnym zwrotem humanistyki”.

Perspektywę tę zauważyć można także w polskich badaniach literaturoznawczych, by wspomnieć chociażby zarys literatury afroamerykańskiej *Długa czarna pieśń* autorstwa Krzysztofa Andrzejczaka<sup>29</sup>, w którym obok utworów wysokoartystycznych autor wymienia także powieści i opowiadania *science fiction* Octavi Butlery i Samuela R. Delany’ego. Literatura *science fiction* i *fantasy* stają się coraz częściej przedmiotem ba-

<sup>26</sup> R. K. Przybylski, *O tym jak Leopold Tyrmand wataśał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 15.

<sup>27</sup> Tamże, s. 14.

<sup>28</sup> A. Roberts, *Science Fiction: the New Idiom*, s. 71-134.

<sup>29</sup> K. Andrzejczak, *Długa czarna pieśń. Zarys literatury afroamerykańskiej*, Kraków 2005, s. 145-146.

dań feministycznych. Inga Iwasiów w artykule *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”* podkreśla, że feministyczna *science fiction* „była pierwszą grupą tekstów prze-pisanych, przyjętych z kanonu. Miała ona od początku polityczny wymiar, brała udział w dyskusji o rolach płciowych, czego ślady odnaleźć można w strukturze i semantyce poszczególnych utworów”<sup>30</sup>. Z kolei w *Parafrazach i reinterpretacjach* Iwasiów zinterpretowała powieść Evy Hoffman *Tajemnica. Przypowieść na nasze czasy* z perspektywy teorii feministycznych (przede wszystkim wykorzystując ujęcie Julii Kristevej i Luce Irigaray)<sup>31</sup>. Utworom fantastycznym poświęciła uwagę także Grażyna Lasoń-Kochańska w publikacji *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*<sup>32</sup> oraz Agnieszka Gajewska w książce *Hasto: Feminizm* Agnieszki Gajewskiej<sup>33</sup>.

Linie demarkacyjne między głównymi nurtami literackimi a literaturą popularną nieustannie ulegają przesunięciom. Literatura artystyczna i popularna podlegają wzajemnym wpływom i negocjacjom. Tezie Kazimierza Bartoszyńskiego, że „powieść artystyczna pędzi żywot pełen wyraźnych przemian i przeskoków w zakresie rządzących nią konwencji, a także w dziedzinie jej czytelniczego rozpowszechniania”<sup>34</sup>, podczas gdy „powieść popularna płynie nurtem względnie stabilnym, a przede wszystkim stosunkowo niezależnym od wpływów krytyki literackiej głównych nurtów rozwoju powieści”<sup>35</sup> przeczy zarówno wspomniane już wyżej zainteresowanie literaturoznawców literaturą popularną, jak i przeobrażenia samej literatury. Historia prozy *science fiction* świadczy o tym, że wcale nie płynie ona stabilnym nurtem, lecz przeciwnie, jest wyraźnie związana z przemianami literatury głównych nurtów. Ta odmiana fantastyki, nie tylko przechodziła rozmaite zmiany w zakresie tematów, motywów, metod fabularyzowania i sposobów przedstawiania bohaterów, czego wyrazem są cezury czasowe: Złoty Wiek (1938-1950), Nowa Fala (60. i 70. XX w.), Czas Mediów (od połowy lat 80.), lecz także wchodziła w rozmaite relacje z literaturą głównego nurtu. Związki te stały się

<sup>30</sup> I. Iwasiów, *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, „Teksty Drugie” nr 6, 1999, s. 45.

<sup>31</sup> Tamże, *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*, Szczecin 2004, s. 194-202.

<sup>32</sup> G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.

<sup>33</sup> A. Gajewska, *Hasto: Feminizm*, Poznań 2008.

<sup>34</sup> K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 146.

<sup>35</sup> Tamże.



istotnym czynnikiem przeobrażeń wewnątrz science fiction, a jednocześnie ta odmiana fantastyki wpływała i wpływa na przemiany prozy w głównym nurcie.

W latach pięćdziesiątych XX w. Robert Anson Heinlein, Isaac Asimov i Arthur Charles Clarke wzorowali się na modernistycznych formach narratywizowania. Sytuacja ta miała jednak charakter jednostronny, dlatego science fiction ciągle ulegała gettoizacji. Jednak w okresie Nowej Fali nastąpiła interakcja między fikcją zaliczaną do kultury wysokiej a tą, którą prezentowała science fiction. Według Briana McHale'a można wyznaczyć kilka cezur dla tych relacji<sup>36</sup>. Początkowo literatura postmodernistyczna eksplorowała i przyswajała stare motywy głównie z tzw. *space operas*<sup>37</sup> oraz z popularnych magazynów i czasopism tego nurtu. I tak np. w powieści V. Thomasa Pynchona pojawia się Vheissu, kobieta stworzona z mechanicznych protez. Z kolei pisarze *science fiction* przyswajali elementy poetyki z lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Ta faza interakcji między fikcją „wysoką” a „niską” ma raczej charakter historyzujący, odbiegający od eksperymentów postmodernizmu.

Okolo 1970 r. „poważna” i „popularna” fikcja znalazły się na wspólnej płaszczyźnie, zarówno pod względem chronologicznym, jak i funkcjonalnym. Należy tu wymienić chociażby prace Jamesa Ballarda z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, opowiadania Philipa Kindreda Dicka czy Samuela Raya Delany'ego. Jednocześnie literatura postmodernistyczna zaczęła otwierać się na motywy i koncepcje fikcyjności proponowane przez pisarzy science fiction. McHale dostrzega takie sprzężenie na przykład w twórczości Josepha McElroya, skupiającego się na problemach steoretyzowanego i stechnologizowanego społeczeństwa amerykańskiego<sup>38</sup>.

W latach osiemdziesiątych między science fiction a fikcją postmodernistyczną zaczęły następować wielorakie interakcje. Fantastyka wchłaniała postmodernistyczne metody komponowania świata przedstawione-

<sup>36</sup> B. McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM*, [w:] *Postmodern Literary Theory. An Anthology*, ed. by Niall Lucy, 2000, s. 247-258. O relacjach między *science fiction* a literaturą postmodernistyczną w kontekście przeobrażeń powieści XX w. McHale wzmiankował także w artykule: tenże, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 361, 371.

<sup>37</sup> Terminu tego zaczęto używać na początku lat czterdziestych XX w. dla określenia popularnych, aczkolwiek naiwnych i nieporadnych opisów przygód bohaterów w przestrzeni kosmicznej.

<sup>38</sup> B. McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM...*, s. 253.

go, a następnie, zataczając krąg, przeobrażała się. Warto zwrócić uwagę, że metody postmodernistycznego fikcjonalizowania zawierają już w sobie metafory, konwencje, motywy, a także tematy z literatury science fiction. Taka sytuacja uniemożliwia postawienie na przeciwległych biegunach *science fiction* i literatury postmodernistycznej ani utrzymanie podziału na literaturę popularną i literaturę wysokoartystyczną. To sprzężenie zwrotne najlepiej ujawnia się w nurcie cyberpunk. Literaturę tę, jak zauważa McHale, „możemy postrzegać jako science fiction, wprowadzając właściwe sobie elementy z wiodącego nurtu fikcji postmodernistycznej, która w pewnym stopniu jest już określona przez science fiction”<sup>39</sup>. Owo sprzężenie należy widzieć także w szerszym kontekście, sygnalizowanym przez Fredrica Jamesona, mianowicie ‘postmodernizm’ oznacza między innymi wymykanie się wyrazistym rozgraniczeniom i podziałom, zwłaszcza rozmywa „rozdzielenia na kulturę wysoką i tak zwaną kulturę popularną”<sup>40</sup>.

We współczesnej prozie wiele tematów, motywów i metafor literatury science fiction rozgwieździło się, ale też rozpleniło<sup>41</sup> poza tę odmianę fantastyki. Przykładem rozgwieżdżenia może być powieść *Możliwość wyspy* z 2005 r. (2006) Michela Houellebecqa. W utworze pojawiają się klony głównego bohatera (figury tożsamości doprowadzone do absurdu), które żyją w odległej przyszłości (Daniel 24 i Daniel 25). Konfrontacja tego samego i innego pozwala budować napięcie między światem ludzkich emocji a światem z nich wyzutym. Klon - bohater *science fiction* - w utworze Houellebecqa staje się figurą powierzchownej wrażliwości zachodnich społeczeństw. Z kolei akcja powieści *Hełm grozy* wydanej w 2005 r. (2006) Wiktora Pielewina toczy się na stronach internetowego czatu, które stają się dla bohaterów wirtualnym więzieniem, co również jest częstym motywem science fiction, by wymienić powieści: *Neuromancer* Williama Gibsona, *Gamedec. Granica rzeczywistości* z 2004 r. Marcina Przybyłka, czy filmową trylogię *Matrix* z lat 1999, 2003 w reżyserii Larry’ego i Andy’ego Wachowskich. W utworze *Złodziej twa-*

<sup>39</sup> Tamże, s. 253. Krytyk używa terminu, trudnego do przetłumaczenia na język polski, według McHale’a literatura postmodernistyczna jest już ‘*science-fictionized*’.

<sup>40</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 192.

<sup>41</sup> O rozgwieżdżeniu, połamaniu, rozplenieniu jako metaforyzowaniu tekstu zob. R. K. Przybylski, *O (z)metaforyzowaniu pojęcia tekstu*, [w:] *Porwani przez przenośnię: o literaturoznawczych metaforach*, pod red. E. Balcerzana, A. Kwiatkowskiej, wstęp E. Balcerzan, Poznań 2007, s. 13-18.

rzy z 2006 r. Jacka Dąbały główny bohater wykorzystuje współczesną medycynę do kradzieży twarzy młodych kobiet. Przeszczepia je żonie, która została okaleczona w trakcie wypadku. Różnorodne komplikacje zmuszają mężczyznę do ucieczki i nieustannego przemieszczania. Kradzież, ucieczka, ukrywanie się i poszukiwanie przestępcy to motywy właściwe powieści kryminalnej, ale to, że kradnie się tu nie przedmioty, lecz twarze (a więc także tożsamość) i to w dość surrealistycznych realiach, należy już do konwencji fantastyki naukowej. Zabiegi wykonywane są po kryjomu, z dala od szpitalnych standardów, w atmosferze sprzeniewierzenia się etyce lekarskiej, normom moralnym, prawu. Bohatera można przedstawić jako współczesną re-figuracją doktora Frankenstein, w utworze ujawnia się współczesna fascynacja medycyną, zwłaszcza chirurgią plastyczną, ale także problem handlu ludzkimi organami.

Tematy, motywy, bohaterowie science fiction funkcjonują dziś więc także poza prozą science fiction, stają się atrakcyjne (jako konwencja czy stylizacja) i przydatne do opisu cywilizacji postindustrialnej oraz społeczeństwa posttradycyjnego. Z uwagi na to, że globalizacyjny charakter przemian cywilizacyjnych dotyka ludzi w różnych obszarach świata, tematy, motywy i sylwetki bohaterów science fiction pochodzą z różnych kręgów kulturowych (z literatury francuskiej, rosyjskiej i polskiej, ale jak wspomniałam wcześniej, w drugiej połowie XX w. zostały one odkryte także przez pisarzy afroamerykańskich). Jean Baudrillard uważa, że doświadczenie rzeczywistości coraz bardziej jest zapośredniczane przez kreacje science fiction, co problematycznym czyni ich wyraźne rozróżnienie<sup>42</sup>. Wychodząc z tego założenia można stwierdzić, że używanie motywów i figur science fiction do opisu naszych czasów nie jest niczym zaskakującym. Tezę tę głoszą nie tylko krytycy kultury współczesnej, lecz także pisarze. We wstępie do antologii najlepszych opowiadań science fiction Orson Scott Card wysuwa przypuszczenie, że być może „dotarliśmy do Wieku Science Fiction i już go przeżyliśmy”<sup>43</sup>. W tych ujęciach fantastyka naukowa nie pokrywa się z rzeczywistością ani nie staje się (jeszcze) symulakrum rzeczywistości, lecz okazuje się najbardziej adekwatnym sposobem opowiadania o stechnologizowanym świecie (technopolu w ujęciu Neila Postmana<sup>44</sup>) i jego współorganizowania.

<sup>42</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 149-156.

<sup>43</sup> O. Scott Card, *Wstęp*, [w]: *Arcydziela. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, Warszawa: 2006, s. 8.

<sup>44</sup> N. Postman, *Technopol: triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995.

O popularności tej odmiany fantastyki, a także wykorzystywaniu konwencji science fiction przez inne dziedziny sztuki w celu eksponowania problemów współczesnego świata, świadczy także repertuar polskiego teatru. 2 października 2009 r. w warszawskim Teatrze Rozmaitości miała miejsce premiera spektaklu *Solaris. Raport* w reżyserii Natalii Korczakowskiej (il. 3) inspirowanego powieścią Lema. 22 maja 2009 r. w szczecińskim Teatrze Współczesnym wystawiono sztukę *U.F.O. Spotykacz* Pawła Passiniego w konwencji science fiction: przygotowania ludzi do spotkania z pozaziemskimi istotami stały się pretekstem do rozważań o naszej kondycji na progu XXI w. Konwencję science fiction wykorzystał także Marcin Wierzchowski, który 16 maja 2009 r. na deskach krakowskiej Łaźni Nowej wystawił spektakl *Supernova. Rekonstrukcja*. Reżyser zaprasza do zwiedzenia muzeum pamięci poświęconego ludziom żyjącym w XXI w., lecz z perspektywy widzów patrzących na swych przodków w roku 3209. Wynika z tego, że tematy i motywy charakterystyczne dla science fiction są dziś wykorzystywane poza wąsko rozumianą kulturą popularną, rozpleniły się na różne obszary kultury współczesnej, przedstawiane są w nowych interpretacjach, a tym samym prowokują widzów do różnorodnych interpretacji.

Trzeba także zauważyć, że nowy kontekst funkcjonowania science fiction w kulturze współczesnej tworzy także krytyka literacka. Motyw alternatywnych historii, który jest charakterystyczny zarówno dla fantastyki naukowej, jak i fantastyki politycznej (*political fiction*)<sup>45</sup>, czego przykładem jest serial *Ekipa* w reżyserii Agnieszki Holland, Katarzyny Adamik i Magdaleny Łazarkiewicz z 2007 r., od dawna jest przedmiotem spekulacji literaturoznawców. Tak na przykład w 1962 r. Kazimierz Wyka

---

<sup>45</sup> Wśród literaturoznawców nie ma zgody co do genologii *political fiction*. Autorzy *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* widzą w fantastyce politycznej odmianę *science fiction*, spokrewnioną z historią przyszłości, a także zbliżoną do utopii lub dystopii [*Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 285. Z kolei Mariusz Kraska uważa, że „to wszystko, co stanowi o istocie *political fiction* – pojawiło się, w mniejszym lub większym stopniu, w utworach, które mieszczą się w bardzo pojemnej ponadgatunkowej kategorii thriller’a”; przyznaje jednak, że istnieją genologiczne kłopoty z terminem *political fiction*. W konsekwencji „niektóre twory literatury popularnej (za przykład służyć mogą western, kryminał, *fantasy*, *science fiction* czy *political fiction*) ustanawiają własne prawa genologiczne, wedle których egzystują w czytelnickim odbiorze na zasadzie gatunków” [M. Kraska, *Na tropie Szakala*, s. 35, 50]. W kontekście, w którym omawiam utwory *political fiction* kwestie genologiczne nie odgrywają jednak zasadniczej roli, interesuje mnie raczej sposób, w jaki utwory te współuczestniczą w przemianach współczesnych metod badawczych.

w eseju *Wyznania uduszonego* zaprezentował niebyłą historię literatury<sup>46</sup>. Badacz przedstawił „wariacje” na temat wymarzonych, lecz nieistniejących utworów literackich. Istnieje pewna paralelność między tymi działaniami w obszarze literaturoznawstwa i samą fantastyką, gdyż recenzje nieistniejących utworów pisali na przykład Jorge Luis Borges i Stanisław Lem. Teoria niebyłej historii literatury stała się także atrakcyjnym narzędziem do analizowania stłumionych początków polskiej fantastyki naukowej, czego przykład odnajdujemy w rozważaniach Antoniego Smuszkiewicza o znanej z krótkich fragmentów i listów *Historii przeszłości* Adama Mickiewicza i nieukończonych *Stawie* Bolesława Prusa<sup>47</sup>. Niebyłej historii literatury został poświęcony także jeden z numerów „Dekady Literackiej” z 2003 r.<sup>48</sup>, w którym redaktorzy pytali, jakimi ścieżkami potoczyłaby się kultura polska, gdyby nie było Jałty. Spekulatywny aspekt tych rozważań ukazuje nie tylko zawite, społeczno-polityczne tory kultury, od których nie jest wolna ani twórczość literacka, ani rynek wydawniczy, ani oczekiwania czytelników, lecz pozwala także kształtować krytyczne nastawienie do tych mechanizmów studentów humanistyki, czego przykładem jest jeden z wykładów szczecińskich Ingi Iwasiów opublikowany w książce *Gender dla średnio zaawansowanych*<sup>49</sup>.

W dziedzinie historiografii zauważyć można także zainteresowanie rozważaniami dotyczącymi alternatywnych przebiegów zdarzeń wiązanych do tej pory raczej z fikcją literacką niż z pracą naukową. Za przykład może posłużyć książka *Niebyła historia: co by było gdyby?* Alexandra Demandta, w której czytamy: „Bez konstruowania hipotez na temat niezaimplementowanych ewentualności nie można rekonstruować historycznej rzeczywistości. Rozważanie alternatywnych rozwiązań jest nieodzownym składnikiem historii jako nauki”<sup>50</sup>. Do naukowej fikcji (*scienti-*

<sup>46</sup> K. Wyka, *Wyznania uduszonego*, [w:] tenże, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.

<sup>47</sup> A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra: zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 45-52, 87-90, 95. Chociaż Smuszkiewicz nie posługuje się pojęciem „niebyła historia”, to kontekst wywodu skłania do wniosku, że chodzi o ukazanie przyczyn, dla których utwory Mickiewicza i Prusa nie zostały ukończone, nie są też znane fanom fantastyki. Jednocześnie autor *Zaczarowanej gry* podejmuje charakterystyczne dla logiki „niebyłej historii” spekulacje dotyczące tego, jak potoczyłby się rozwój tej odmiany fantastyki, gdyby utwory te ukazały się.

<sup>48</sup> „Dekada Literacka”: *Kultura polska bez Jałty*, nr 1/2, 2003. Zob. także: T. Wasilas, „*Niebyła*” historia literatury, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa.

<sup>49</sup> I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa, s. 52-58.

<sup>50</sup> A. Demandt, *Historia niebyła: co by było, gdyby?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999, s. 47.

*fic fiction* w odróżnieniu od *science fiction*) sytuującej się między *science fiction* a literaturą faktu, należy też znana polskim czytelnikom książka *Kwintet z Cambridge. Owoc naukowej wyobraźni* z 1998 r. Johna L. Castiego, w której przy jednym stole zasiada pięciu naukowców reprezentujących różne dyscypliny naukowe: Charles Percy Snow, Alan Turing, John Burdon Sanderson Haldane, Erwin Schrödinger i Ludwig Wittgenstein, którzy dyskutują o tym, czy możliwe jest stworzenie sztucznej inteligencji, a także mechanicznego sobowtóra człowieka. Chociaż spotkanie takie w rzeczywistości nigdy nie miało miejsca, to eksperyment myślowy autora książki, polegający na wykorzystaniu a jednocześnie przekroczeniu gatunkowych granic fantastyki i literatury faktu, pozwolił na „konstruowanie sporów między bohaterami”<sup>51</sup>. Jednocześnie strategia ta umożliwiła Casti’emu „żywo i wszechstronnie zaprezentować intelektualne i emocjonalne wątpliwości związane z rozwojem ludzkiej wiedzy. Zatem celem naukowej fikcji jest w jakimś sensie próba odtworzenia, w jaki sposób decyzje podjęte w przeszłości wpłynęły na kształt świata, w którym obecnie żyjemy, a także na wyobrażenie sobie, jak podejmowane dziś decyzje wpłyną na kształt świata w przyszłości”<sup>52</sup>. W książce postawione więc zostały dwa cele: jeden to ukazanie niewspółmierności teorii naukowych wobec zagadnienia sztucznej inteligencji, które z każdą dekadą coraz bardziej nas absorbuje, drugi natomiast dotyczy popularyzacji wiedzy na ten temat przy wykorzystaniu „nieczystych” gatunkowo środków wyrazu. Można więc mówić nie tylko o przeniesieniu, czy wykorzystywaniu tematów i motywów prozy *science fiction* w innych rodzajach twórczości artystycznej, lecz także o ich przydatności w opracowywaniu nowych metod badawczych oraz w popularyzowaniu wiedzy.

---

<sup>51</sup> J. L. Casti, *Kwintet z Cambridge. Owoc naukowej wyobraźni*, przeł. B. Orłowski, Warszawa 2007, s. 9.

<sup>52</sup> Tamże, s. 9.

**ABSTRACT****Science Fiction in the Metaphors of the Postindustrial and Post-Biological World**

The key point of this article is: on the XX/XXI centuries we more and more often apply heroes, subjects and conventions of the science fiction, particularly when we talk and write about problems of the contemporary civilization. Donna Haraway in the eighties XX century claimed that for the description of the contemporary symbiosis of the human and technology we need new metaphors. In her articles a cyborg is the main character of a new world, and science fiction is an important literary genre, more important than realism genre. Jean Baudrillard claimed that our experiencing reality is shaped through science fiction. In the other words, we are talking about world (technology, telecommunication, techno-science, techno-medicine) using metaphors science fiction. Not only critics of the contemporary culture, but also writers are delivering this opinion, for the example writer Orson Scott Card claimed that we live in the days of the science fiction, and our reality is science fiction. In the article I am presenting arguments in support of these theses. I am concentrating on such phenomena, as technology, telecommunication, techno-science, techno-medicine. The first, I am interested above all in; the second, I am interested how people are describing these occurrences, what words and metaphors they are using to describe contemporary techno-world.





IWONA SŁOMAK  
Katowice

## DYSKURSY O „RAPTULARZU” I ICH KRYTYCZNY POTENCJAŁ

Kategoria „raptularza” nie doczekała się u nas satysfakcjonującego czy w ogóle obszerniejszego opracowania naukowego – inaczej niż w przypadku pamiętnika, dziennika, brulionu czy sylwy<sup>1</sup>. W nielicznych definicjach i wzmiankach funkcjonuje jako nazwa form pokrewnych wymienionych gatunków<sup>2</sup>. Rekonesans wśród powstałych na przestrzeni kilku stu-

---

<sup>1</sup> O „raptularzu” nie wspominają: M. Czermińska, hasło: *Autobiograficzne formy*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1992; H. Dziechcińska, hasła: *Pamiętnik* i *Diariusz*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1990; R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983; R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych „sylwa”*, [w:] eadem, *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa 1969; J. Trznadłowski, *Struktura relacji pamiętnikarskiej*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, pod red. Z. Czernego, H. Markiewicza, J. Nowakowskiego, M. Romankówniej, K. Wyki, Kraków 1961; M. Zachara, *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, pod red. H. Dziechcińskiej, Wrocław 1980. Lubas-Bartoszyńska (dz. cyt., s. 185-205), oprócz pamiętnika, autobiografii, dziennika czy sylwy, wymienia nazwy trzech form „przy-pamiętnikarskich (notes, cahiers i carnets) – bliskich „raptularzowi” jako odnoszących się do zapisków w różnym stopniu nieuporządkowanych, pisanych spontanicznie i stanowiących zbiory form synkretycznych.

<sup>2</sup> Bardzo ogólnie definiuje „raptularz” Marian Kaczmarek, jako odmianę diariusza – „zwięzłego i rzeczowego w treści, eliminującego opis na rzecz krótkiej informacji i pomijającego „rozbudowany komentarz autorski, pisanego »na gorąco«. Autor nie rozwija tego zagadnienia, definicję uzupełniając wzmiankami o „raptularzowych” w formie notatek na kartach drukowanych kalendarzy, zob. M. Kaczmarek, *Wstęp* [w:] *Antologia pamiętników polskich XVI wieku*, pod red., R. Pollaka, Wrocław 1966, s. XXIII-XXVI. Podobnie Przemysława Matuszewska, która kategorię „raptularza” odnosi, jak się wydaje, do „doraźnych zapisków na luźnych kartkach – pier-

leci „raptularzy” pozwala jednak mówić o pewnej ich swoistości, którą należałoby rozpatrywać przede wszystkim na tle dzisiejszej definicji sylwy.

Etykietka pochodzi od czasownika *rapiro*, *-ere*, którego sens zawiera się pomiędzy aspektami szybkości i przemocy; w łacinie klasycznej oznaczał on „(gwałtownie) porwać, chwycić, wyrwać, odciąć”; „szybko coś robić, przedsięwziąć, podjąć, wykorzystać”, a także (przenośnie) m.in. „zdobyć, zabrać, pochwycić”; „unieść, uprowadzić”; „nakłonić, ogarnąć”; „gwałtownie pociągnąć za sobą, powlec”; „zrabować”<sup>3</sup>. Dopiero jednak badacze łaciny średniowiecznej odnotowują znaczenie dla nas kluczowe – „spiesznie zapisywać” – obok innych, takich jak „poczytywać sobie za obrazę” czy „zmieniać zdanie albo (w znaczeniu nieprzechodnim) „odwołać się do czegoś”<sup>4</sup>. W średniowieczu też miał się pojawić rzeczownik *raptura*, *-ae*, objaśniony jako „rabunek, grabież, kradzież” (inaczej: *rapina*, *spoliatio*) i „to co zostało zabrane”, czyli tutaj: zapisane<sup>5</sup>. Spolszczone derywaty od łac. czasownika, powszechnie używanego<sup>6</sup>, spopularyzo-

---

wszej, brulionowej wersji *Historii Polski*, opublikowanych przez Karola Sienkiewicza w 1839 r. jako *Pamiętnik ks. J. Kitowicza*, zob. eadem, *Proza Jędrzeja Kitowicza*, Wrocław 1965, s. 15, 25, 31-32 i in. Z „księgą gospodarską w dawnej Polsce utożsamia go Janusz Sławiński, hasło: *Raptularz* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red., M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1998. Tak samo Czesław Hernas, który wzmiankuje o formie „rodzinnego raptularza, zob.: tegoż, *Barok*, Warszawa 1998, s. 170. Przy niejednoznaczności nazwy „raptularza i równocześnie jego „podrzędności względem pamiętnika obstaruje Andrzej Cieński; autor pamiętnik definiuje przy tym szeroko, jako formę służącą „upamiętnieniu zdarzeń przez opisanie ich, a przy tym jej warianty „chaotyczne, niekoherentne, niedokończone – „śmieciowe, „niższe, choć, z punktu widzenia badacza kultury, istotne – sytuuje na pograniczu, czy u źródła pamiętnikarstwa, zob. tegoż, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981, s. 8-24, 52-69 i in.; tegoż, *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Wrocław 1992, s. 15, 17 i in.

<sup>3</sup> Słownik łacińsko-polski, pod red. M. Plezi, Warszawa 1974, t. 4.

<sup>4</sup> Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce, pod red. M. Rzepieli, Kraków 2002, t. 8, z. 1(63).

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Jeden z derywatów uległ leksykalizacji w terminie prawniczym: *raptio puellae*, stosowanym od połowy XVI w. (zob. J. Bardach, B. Leśnodorski, M. Pietrzak, *Historia państwa i prawa polskiego*, Warszawa 1976, s. 124, 160-161, 272). Jego warianty znajdziemy także poza domeną sądownictwa, np. w popularnym poemacie Claudianusa *De raptu Proserpinae* i w świadectwach debaty wszczętej w XVI w. za sprawą pogłosek o porwaniu do nieba pewnej panny – Estreicher (*Bibliografia polska*, Kraków 1898, t. 8, s. 67, 68; t. 9, s. 734, 773) wymienia dotyczące tej sprawy pisma Marcina Białobrzzeskiego (*Censura de raptu in coelum puellae conjicto*) Teofila Prawdzickiego (*Refutatio censurae de raptu puellae*), *Hyperaspistes Ireneusa* (*Adversus praetigiatorem de raptu puellae*) oraz autora o pseudonimie „Raptus (*De raptu virgineo libri III*).

wały się stosunkowo późno – na podstawie słowników dawnej polszczyzny możemy przyjąć, że w wieku XVIII – Linde, podobnie jak jego następcy, objaśnia kolejno: „rapt” – „porwanie kogo, uwięzienie”; „raptem”, „raptownie” – „nagle, porwannie”, porywając, zrywając się, jak z bicia, z trzaskiem; „raptowny” – „nagły, porwanny”; „raptura”, „raptularz” – „księga prędkich konotatak, od napisania z pierwszego pustu”; „raptus” – „szus waryjacki”<sup>7</sup>.

Zrealizowane kwerendy wskazują, że nie zachowało się wiele zinentaryzowanych zabytków „raptularzy” – o takim nagłówku – sprzed XIX wieku; są to rękopiśmienne *annales* (*Raptularz spraw czechowych sławnego smuklirskiego* [bractwa] *na rok pański 1650*<sup>8</sup>), rejestry gospodarskie (*Raptularz oblikwidacyi zbożnej i pieniężnej w folwarku Milczyckim z lat 1793-1794*<sup>9</sup>), przybornik kancelaryjny (*Raptularz form na przywileje*<sup>10</sup>), kaznodziejski brulion (*Raptulare concionum...in anno Domini 1751... habitarum*<sup>11</sup>). Żadnej pozycji z tego okresu nie odnotowuje opracowanie *Pamiętników i relacji w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej*<sup>12</sup>. Dwa źródła wymienia obszerna, licząca sobie prawie

<sup>7</sup> S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1854-1860, t. 5. „Raptury i żadnych innych polskich derywatów od *rapio* nie wymienia *Słownik staropolski* (pod red. S. Urbańczyka, Warszawa 1976, t. 7), *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego* (pod red. M. Kucały, Kraków 2008), *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska* (pod red. H. Konecznej, Wrocław 1965, t. 2), brak ich w słowniku Juliusza Słowackiego (na podstawie: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952); hasel „rapio czy „raptura nie uwzględnia popularny staropolski leksykon polsko-łaciński (G. Knapski, *Słownik polsko-łaciński*, Kalisz 1769, t. 2). Spolszczone derywaty („raptem”, „raptus i „raptusowy) znajdują się natomiast w *Słowniku języka Adama Mickiewicza* (pod red. K. Górskiego, S. Hrabca, Wrocław 1971, t. 17). Definicję Lindego bez większych zmian powtarza słownik wileński. Redaktorzy słownika warszawskiego „raptularz (synonimy: „rapturał” i „raptura” wywodzą od łac. słowa *rapturus* (dosłownie: „mający porwać), nieobecnego w przywołanych wokabularzach łacińskich, a w dalszej kolejności od czasownika *rapio*; definiują je jako „zeszyt lub księgę do spisywania odręcznie zdarzeń, wypadków, w ogóle rzeczy, które chcemy zapamiętać; zbiór tymczasowych notat, notatnik, brulion (*Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, Warszawa 1898, t. 5).

<sup>8</sup> Zapiski z lat 1650-1671 (różnymi rękami) dotyczą obioru starszyny, przychodów i wydatków, obrad sądu bractwa, przyjmowania chłopców do terminu – Biblioteka Jagiellońska, rkps 3038.

<sup>9</sup> Biblioteka Ossolineum, rkps 9746 III.

<sup>10</sup> [W:] Sz. Gawroński, *Pharaphrases seu varia sapientum notationes*, Biblioteka Kórnicka, rkps 1023.

<sup>11</sup> Biblioteka Ossolineum, rkps Pawl. 212.

<sup>12</sup> Opr. D. Kamolowa przy współpracy T. Sieniackiej, Warszawa 1998.

pięć i pół tysiąca pozycji, *Bibliografia pamiętników polskich i polski dotyczących (druki i rękopisy)* Edwarda Maliszewskiego<sup>13</sup>: *Raptularz karmelity bosego kowieńskiego* (z 1773 r.) i *Raptularz wypadków od roku 1700 - 1817*. Obydwa rękopisy należy jednak uznać za stracone<sup>14</sup>. Jedynie użycie kategorii „raptularza”, które pełniej wydobywałyby znaczenia źródłosłowowe, pochodzi z najprawdopodobniej kiedyś stosunkowo popularnego *Wojska serdecznych nowo rekrutowanych afektów* Hieronima Fałęckiego<sup>15</sup>. Było to dziełko rekolekcyjne, inwencyjnie, dyspozycyjnie i elo- kucyjnie podporządkowane dwu pokrewnym koncepcjom: modlitewnika nawiązującego formułą do ideału Pańskiego wojska oraz książki pomyślanej jako rodzaj ekscytarza<sup>16</sup> - zbioru „afektów służących pobudce do zwycięskiego, »podboju Niebios«” i „szturmujących równocześnie do czytelnicznych serc”. Fałęcki podsumował ostatni rozdział książki słowami: „i ja tak tę piątą część tego raptularza kończę”<sup>17</sup> - z uwagi na zorganizowanie tekstu, wykluczające jego powstanie *ad hoc*, zdanie to mieściłyby się w topice skromności, choć należy wziąć pod uwagę dwie przesłanki: 1) dzieło od początku do końca eksponowało motywy militarno-kupidynowe (rapt leżał w jego intencji wyłożonej *explicite*, a przy tym określał stan porwania modelowego czytelnika zgromadzonych w *Wojsku* aktów strzelistych)<sup>18</sup>; 2) autor szczególnie często operował paronomazją - kategoria „raptularza” przed połową XVIII wieku nie musiała wskazywać na mowę afektywną i apelującą do afektów, jednakże w tym przy-

<sup>13</sup> Warszawa 1928, poz. 5118, 5119.

<sup>14</sup> Nie uwzględnia ich opracowanie pamiętników ze zbiorów Biblioteki Narodowej, a zatem - jako manuskrypty należące przed II wojną do Biblioteki Ordynacji Krasieńskich (z numerami inwentarzowymi: 3130 i 3362) - spaliły się najprawdopodobniej po upadku powstania warszawskiego, podpalone przez Niemców w gmachu przy ul. Okólnik 9.

<sup>15</sup> Wydane trzykrotnie w Poczajowie w 1739, a właściwie w 1740 r., a następnie w Poznaniu 1746 r. - więcej na ten temat: I. Słomak, „*Wojsko serdecznych afektów Hieronima Fałęckiego - z problematyki edycji, poetyki i recepcji*, [w:] *Sarmackie theatrum V*, red. M. Barłowska, M. Walińska, artykuł po recenzji złożony do druku.

<sup>16</sup> Inaczej pobudki, podniety, zachęty, ekhortacji, obejmujących m.in. odmianę mów zagrzewających do bitwy - zob. M. Barłowska, *Ekscytarz Chodkiewicza w Wojnie chocimskiej Wacława Potockiego. Powinowactwa literackie i rzeczywiste*, „Barok” 2001, nr 1 (15), s. 82-83 i n.

<sup>17</sup> Tak w jednym z wydań (C) poczajowskich; w pozostałych edycjach widoczna pomyłka („pierwszą część”) - zob. I Słomak, „*Wojsko serdecznych afektów...*”, dz. cyt.

<sup>18</sup> Obszerniej na ten temat: I. Słomak, *Militaria w wybranych modlitewnikach XVIII w. - wobec tradycji emblematycznej*, „Terminus” 2011, nr 2, tekst po recenzji oczekuje na druk.

padku taki jej wymiar mógł być sugerowany. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w epoce Fałęckiego etymologia słowa „raptularz” musiała być dobrze czytelna dla przeciętnego wykształconego odbiorcy, który używał łacińskiego rzeczownika *raptura* m.in. na określenie „porwania „kordialnego”. W sylwie z I połowy XVIII w. (pisanej częściowo ręką Piotra Słowakowicza, ucznia ostatniej klasy Akademii Zamojskiej), zawierającej, oprócz wyboru mów, listów, sentencji, toposów (znalazła się tu również mowa autorstwa Fałęckiego<sup>19</sup>), teoretyczny ustęp poświęcony afektom oraz odpowiednim do nich „impetom”, autor wpisu na temat astrologicznych uwarunkowań sfery uczuciowej zanotował odnośnie dnia Merkurego (czyli środy): „Ad rapturam cordis hic nos Mercurius inclinare videtur”<sup>20</sup>. Warto zaznaczyć, że istniał też łaciński rzeczownik *raptor*, *-oris*, tłumaczony jako „rabuś, uwodziciel”<sup>21</sup>.

Bardziej różnorodnie reprezentowane są „raptularze XIX-wieczne; nagłówkiem tym opatrywano drukowane terminarze kancelaryjne adresowane do środowiska prawniczego (w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej zachowały się niektóre egzemplarze serii krakowskiej rozpoczętej w 1889 r. przez Lesława Borońskiego i kontynuowanej przez Leopolda Caro<sup>22</sup>, a także dwa tomy z serii rzeszowskiej wydawanej przez Juliana Malca<sup>23</sup>. Krakowska seria, zgodnie z deklaracją wydawcy, miała być konkurencyjna względem popularnej serii niemieckiej – „Geschäftsblätter”<sup>24</sup>), oraz osobiste zapiski, np. *Raptularzyk Celestyny z Zamojskich Działyńskiej z pobytu w Paryżu w 1825 r.* (tytuł dzienniczka prowadzonego na kartach drukowanego kalendarza dopisany został jednak później, inną ręką)<sup>25</sup> czy pugilares Juliusza Słowackiego (nazwany *Raptularzem 1843-1849* najprawdopodobniej przez sukcesora spuścizny pisarskiej po autorze, Teofilu Januszewskiego<sup>26</sup>). Kilka podobnych dokumentów o charakterze

<sup>19</sup> Wydana wcześniej z nagłówkiem *Pańskie życie, Pańska śmierć, pańska w niebie korona Jaśnie Oświeconej Księżny Maryjanny z Lubomirskich Sanguszkowej*, Lublin 1729, Biblioteka Jagiellońska 392937 III Mag. St. Dr.

<sup>20</sup> „Merkury jawi się jako nakłaniający nas do porywu serca (tłum. I.S.) – *Liber variarum gratulationum*, k. w tej części nlb., Biblioteka Kórnicka, rkps 609.

<sup>21</sup> Słownik łacińsko-polski, dz. cyt.

<sup>22</sup> Sygn. 14654 III oraz 5911 III Czasop.

<sup>23</sup> Sygn. 15541 III.

<sup>24</sup> Zob. *Raptularz 1889*, wyd. L. Boroński, Kraków 1888, s. 4.

<sup>25</sup> Biblioteka Kórnicka, rkps 7300.

<sup>26</sup> Zob. wydanie faksymilowe: J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, opr. M. Troszyński, Warszawa 1996, s. IV.

brulionu opracowania historycznego (*Raptularz notatek o Uniwersytecie Królewskim w Warszawie 1816-1831* przypisywany Feliksowi Bentkowskiemu<sup>27</sup>), diariusza (*Jak to in illo tempore bywało. Z raptularza Szczepana Turny*<sup>28</sup>) i pamiętnika (*Historia domu naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta* Tadeusza Konopki<sup>29</sup>) doczekało się streszczeń lub wydań w opracowaniu, przy czym ich nagłówki z reguły pochodzą od wydawców (także kilka nie wymienionych tu manuskryptów zatytułowano podobnie już w archiwum). Jeden z „raptularzy najprawdopodobniej spreprowano w środowisku bibliofilów - *Raptularz Imć. Pana Skarbnikowicza Braclawskiego*<sup>30</sup>, niedługą „konfesję (dzieje tragicznego romansu z patriotycznymi akcentami), którą dopełniają dwa „listy” stanowiące jej pointę. Wspomnieć należałoby jeszcze o powieści awanturkowej Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Raptularz Pana Mateusza Jasienieckiego*<sup>31</sup>), naśladowanej szlachecki pamiętnik.

Etykieta raptularza stała się nadzwyczaj popularna w wieku XX. Opatrywano nią rękopiśmienne i drukowane (współczesne i wcześniejszej proveniencji) memuary, częściej dzienniki czy notatniki (także teksty stylizowane na pamiętniki, notatniki i diariusze), m.in. *Raptularz* Romana Brandstaettera z 1956 r.<sup>32</sup>, *Raptularz* Stanisława Kościałkowskiego (Londyn 1973), *Raptularze 1965-1967* (Kraków 1996), 1967-1968 (Warszawa 1993), 1968-1969 (Kraków 1997) Zbigniewa Raszewskiego, *Raptularz z końca wieku* Krzysztofa Rutkowskiego (Gdańsk 1997), *Raptularz* Jarosława Klejnockiego<sup>33</sup>. Często, zwłaszcza w przypadku zbiorów przygotowanych do publikacji, poddanych różnorodnym zabiegom redakcyjnym, pisanych przez biegłych stylistów, nieadekwatne staje się rozróżnienie dziennik - pamiętnik, dla którego, w przeciwieństwie do diariusza, przyjmujemy formułę określoną przez perspektywę dystansu/retrospekty-

<sup>27</sup> Wyd. A. Kraushar, Warszawa 1911.

<sup>28</sup> [W:] M. Rolle, *In illo tempore... Szkice historyczno-literackie*, Brody- Lwów 1914.

<sup>29</sup> Wyd. W. Konopka, Warszawa 1993.

<sup>30</sup> Wyd. S. Krzyżanowski, Kraków 1870. Na stronie tytułowej egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 20776 II) pozostawiono ręczny dopisek: „Darowski zażartował sobie z Krzyżanowskiego, sfabrykował rękopis i podsunął mu przez żyda.

<sup>31</sup> Pierwodruk powieści ukazywał się w „Kurjerze Warszawskim (nr. od 224 z 1879 r. do 3 z 1880 r., z przerwami); premiera książkowa miała miejsce w 1881 roku - zob. S. Grzeszczuk, *Postowie* [w:] I. Kraszewski, *Szatawiła; Raptularz Pana Mateusza Jasienieckiego*, Warszawa 1962, s. 294.

<sup>32</sup> Biblioteka Ossolineum, rkps 18048 II.

<sup>33</sup> Blog rozpoczęty w sierpniu 2008 r., dostępny w Internecie: <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl/strona/37/>, dnia 29.06.2010.

wność, integrującą rolę zabiegów podporządkowujących poszczególne elementy narracji nadrzędnym celom (np. funkcji parenetycznej) oraz ustrukturywanie ich według reguł sztuki narracyjnej, eksplikacyjność, jak również przemyślaną pozycję nadawcy i odbiorcy tekstu<sup>34</sup>. Niektóre spośród wymienionych pozycji to zbiory esejów stylizowanych na pamiętnik, dziennik albo notatnik, a także nasycone „osobistą perspektywą antologię szkiców o tematyce kulturalno-literackiej – dotyczy to również *Raptularza literackiego* Zygmunta Lichniaka (Warszawa 1957), *Raptularza świętokrzyskiego* (Łódź 1970, 1983) i *Z raptularza* (Kielce 1999) Świętosława Krawczyńskiego, *Raptularza krytycznego* Włodzimierza Odziejewskiego (red. S. Barć, Lublin 1994) oraz książki (w autorskiej przedmowie nazwanej „egzystencjalnym raptularzem) Michała Pawła Markowskiego *Stońce, możliwość, radość* (Wołowiec 2010). Tytułowano w ten sposób powieści oparte na zamyśle gry z konwencją (*Rękopis z gospody „Pod Łososiem: raptularz dla pełnoletnich dzieci* Franciszka Fenikowskiego, Gdynia 1957), „serdeczną poezję legionową” (*Mocniejsza niżli śmierć. Raptularz żołnierza-poety* Józefa Andrzeja Teslara, Warszawa 1928), tomiki poetyckie utrzymane w tonie refleksyjnym (*Raptularz szamotulski* Zenona Tomasza Pohla, Szamotuły 1984), podejmujące temat cierpienia i śmierci (*Raptularz i Raptularz* oraz *Raptularz czyli Święta liczba, chronometria i nierozgrzeszenie* Marka Bazylczuka, Łódź 1985 i 1988), poezje mistycyzujące (*Raptularz z czasów choroby Janiny Poborczyk* – Skierniewice 1998) oraz zbiory fraszek (*Raptularz zakochanych* Jana Sztaudyngera – Warszawa 1986, 1993, 1994) czy złotych myśli (*Raptularz humanisty* Czesława Włoska – Katowice 2003). „Raptularzami” nazywali cykle felietonów i notatek prasowych: Artur Sandauer (*Raptularz radziecki* utrzymany w konwencji listów z podróży – „Polityka” 1988, nr. 22, 25, 27), Wilhelm Szewczyk („Dziennik Zachodni” 1989, nr. 71, 75, 87, 93, 99 i kolejne), Stanisław Zawiśliński („Trybuna” 1990–1991, nr. 243–68). Nagłówkiem tym opatrywano zbiory szkiców (o charakterze naukowym, a także utrzymanych w konwencji gawędy) i materiałów historycznych oraz opracowania kronikarskie, przykładem *Raptularz Kielecki* (Kielce 1981–1988, t. 1–3), *Historyczny raptularz: szkice z dziejów Kościoła w Polsce i nie tylko* Marka Budziarka (Wrocław 1991), *Idzie Papież słowiański: raptularz wydarzeń* Anny Ruszkowskiej-Hartel-Ma-

<sup>34</sup> Zob. m.in. J. Trznadłowski, dz. cyt., s. 579 i in.; M. Czermińska, dz. cyt., s. 49; M. Głowiński, hasło *Pamiętnik*, [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt.; A. Cieński, *Pamiętniki i autobiografie*, dz. cyt., s. 17; R. Lubas Bartoszyńska, dz. cyt., s. 11–12 i in.

zaraki (Warszawa 2003), *Raptularz poznański* (pod red. Danuty Książkiewicz-Bartkowiak i Agaty Schneider-Wawrzaszek, Poznań 2003), *Raptularz kabaretu Pstrąg* ([w:] *Z ikrą i pod prąd...* Wiesława Machejki, Warszawa 2005), *Raptularz franciszkanów z Prudnika* Antoniego Kazimierza Dudka (Prudnik Las 2005), *Olsztyn 1945-2005. Raptularz miejski* Bohdana Łukaszewicza (Olsztyn 2006), *Kronika lekarskiej przyjaźni. Raptularz lekarski* Sławomira Hansa, Stanisława Januszki i Waldemara Jędrzejczyka (Toruń 2009), *Raptularz średzki* Bożeny Urbańskiej (Środa Wielkopolska 2010). Dalej – periodyki, nieregularniki, jednodniówki: „Raptularz Kulturalny (Dąbrowa Górnicza, 1997-), „Raptularz Ostródzki. Gazeta zamkowa (Ostruda 1997-1999), „Raptularz Silesianki (Katowice, 2000-); serie wydawnicze, jak leżajska („Raptularz), dotycząca m.in. spraw ogólnomiejskich, zainicjowana w 1996 r. przez Kazimierza Kuźniara oraz supraska („Supraski Raptularz”), rozpoczęta przez Wojciecha Załęskiego w 2005 roku. Należałoby na koniec wspomnieć o wydawnictwach nutowych (*Raptularzyk Lutni 1887-1901*, Warszawa 1901 oraz *Raptularzyk szkolny pieśni okolicznościowych* Stanisława Kazuro, Wilno 1925) i „raptularzach terenowych”<sup>35</sup>.

Na podstawie przeglądu można przyjąć, że najpowszechniej określa „raptularz jego adtemporalność – służyć ma „chwytaniu stanów, wydarzeń, także spersonalizowanych doświadczeń czy odczuć silnie związanych z określonym miejscem i czasem”. Jego poetykę doskonale oddaje formuła zaproponowana przez Stefanię Skwarczyńską w odniesieniu do sylw: dominantą będzie tu zasada *varietas* przejawiająca się w wielości, różnorodności i niewspółmierności jednostek oraz ich uszeregowaniu w planie teoretycznie nieskończonym, otwartym<sup>36</sup>. Z uwagi na ogólną popularność tej formuły nie dziwi obecne wymienne stosowanie kategorii sylwy i raptularza. Metaliterackie uwagi niektórych autorów eksponują brak odredakcyjnych zabiegów kompozycyjnych, spontaniczność kolejnych zapisków – traktowanych jako swoista gwarancja „uchwycenia „prawdy czasu”. Tak będzie m.in. w przypadku Raszewskiego, który, jak zapewnia wydawca jego *Raptularzy*<sup>37</sup> (w pełni realizujących wspomnia-

<sup>35</sup> Chodzi o formularze specyfikacyjne opracowane w ramach Systemu Informatycznego Lasów Państwowych (dostępne w Internecie: [www.zilp.pl](http://www.zilp.pl), dnia 31.07.2010 r.).

<sup>36</sup> S. Skwarczyńska, *Kariera form literackich bloku „silva*, [w:] tejsze, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 185.

<sup>37</sup> Ze spisywanych od listopada 1965 do maja 1992 roku brulionów ukazały się dotychczas trzy, obejmujące lata 1965-1969; zob. *Nota edytorska* [w:] Z. Raszewski, *Raptularz 1968-1969*, dz. cyt., s. 113.



na formułę), przygotowując przed śmiercią materiały do druku, „nie poprawiał błędów i nie korygował mylnych informacji czy plotek<sup>38</sup>; chodziło bowiem – jak dowiadujemy się z fragmentu listu Raszewskiego do czytelnika – o oddanie „atmosfery epoki, nie zaś perspektywę historyka czy lektora, który „zna dalszy ciąg i „dostrzega związki przyczynowe tam, gdzie piszący „widział przypadek<sup>39</sup>. Deklarowana „surowość tekstu jest w tym przypadku efektem decyzji redakcyjnych, wynika z określonej świadomości językowej i literackiej autora odwołującego się do określonego miejsca wiedzy wspólnej, przekonania, iż pisanie bezpośrednio pod wpływem odczuć, wrażeń, emocji (sumujących się w tym przypadku na ową „atmosferę epoki) skutkuje wykroczeniami przeciwko pewnym regułom sztuki na poziomie inwencji, dyspozycji i elokucji. Świadomość odpowiedniości formuły „raptularza do ekspresji dającej wyraz bezpośrednim emocjom sygnalizuje Klejnocki w felietonie inicjującym jego *Raptularz końca czasów*, gdzie zresztą posługuje się wymiennie pojęciem „raptularza” i „sylwy”;

Jest jeszcze słowo raptus – pisze – też wywodzące się z podobnego [jak *silva* – I. S.], łacińskiego źródła. Charakteryzuje ono człowieka gwałtownego, powodującego się emocjami, trochę choleryka. Jedno z drugim ma wiele wspólnego, albowiem chciałbym, aby moje zapiski dotyczyły wszelkich możliwych spraw – nie tylko literackich – chwytanymi często na bieżąco, z emocjami i subiektywnymi komentarzami [...]<sup>40</sup>.

Niedwuznacznie daje wyraz autorskim intencjom treść motto (zaczepniętego od Kraszewskiego), jakim opatrzył z kolei swój „raptularz” Rutkowski: „Dobroczynny, ale raptusowo i jakby od niechcienia, w sercu pełen namiętności i uczucia, szydził, aby pokryć, jak wiele cierpiał, jak czuł wiele<sup>41</sup>; „raptusowo” – zgodnie z definicją słownikową – oznacza „po wariacku”, a zatem bez dbałości o normy, konwencje, wbrew oczekiwaniom, z podpowiedzi tego, co nieracjonalne. Autor wielokrotnie podsuwa czytelnikowi wniosek o afektywnej motywacji kształtu swojej książki, stylistycznie bliskiej gawędzie<sup>42</sup>, w której podejmuje m.in. kwestię zależności

<sup>38</sup> Tamże, s. 113.

<sup>39</sup> Tamże, s. 113.

<sup>40</sup> <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl/strona/37>, dnia 29.06.2020 r.

<sup>41</sup> Tamże, s. 5.

<sup>42</sup> Por. Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*, [w:] *też*, *Studia i portrety*, Warszawa 1969, s. 349 i in.

między dolegliwościami brzuszными i pisaniem „ułomkowym, obsesyjnym, rwanym”<sup>43</sup>. Wyznaje, że został „zniewolony przez „coś”<sup>44</sup> pojawiające się wraz z lekturą *De signatura rerum* Jakuba Boehmego, którą spuentuje: „Świat wzywa do czytania. Świat zachwyca”<sup>45</sup>. Rutkowski, podobnie jak Nycz<sup>46</sup>, kwalifikuje także sposób pisania, który sam w pewnej mierze uprawia, jako opozycyjny względem istniejących konwencji pisarskich, a w efekcie umożliwiający „literaturę, pojmowaną jako domena wolności:

[literatura] schroniła się pośród „niskich i codziennych gatunków mowy, aby ocalić siebie, swą istotę i swą wolność, prawo do błędu, obłądzenia, naciągania, bajdurzenia, fantazjowania, zmyślenia, dawania świadectwa prawdzie i zadawania kłamstwa, prawo do gędźby i prawo do gładźby.

(K. Rutkowski, dz. cyt., s. 36)

Wspomniane wyżej przekonanie czy miejsce wspólne zbiorowego doświadczenia (rodzaj heurystyki<sup>47</sup>), do którego, podobnie jak Raszewski, odwołują się Klejnocki czy Rutkowski, a także autorzy podobnych „raportów przygotowanych do publikacji, a zatem kształtowanych z uwzględnieniem elementarnych reguł komunikacyjnych (kategorię raportu w nagłówkach dzieł można traktować jako sygnał informujący o aktualizowanej konwencji gatunkowej, umożliwiający orientację co do modelowej<sup>48</sup> sytuacji odbioru<sup>49</sup>), rozumieć przy tym należy za klasykami retoryki jako jeden ze środków służących uwierzytelnianiu wypowiedzi, ze względu

<sup>43</sup> Zob. m.in. komentarz poświęcony pisarstwu Maine de Birana - K. Rutkowski, dz. cyt., s. 206-207.

<sup>44</sup> Tamże, s. 287.

<sup>45</sup> Tamże, s. 289.

<sup>46</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 24 i in.

<sup>47</sup> Por. H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] *Arystoteles, Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 50 i in.

<sup>48</sup> W ramach „porozumienia między pisarzem i czytelnikiem - zob. m.in. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, S. 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 134-135.

<sup>49</sup> Którą czytelnik może przekroczyć - w akcie lektury podejrzliwej, upatrując w tekście potencjału ludyczno-demistyfikatorskiego albo skupiając na możliwości różnicowania znaczeń zamiast na ich tożsamości, zob. D. Pawelec, *Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna*, „Teksty Drugie 1994, nr 5-6, s. 136-138. Niektóre z wymienionych dzieł wyraźnie prowokują do takiej właśnie krytycznej lektury; wszystkie powinny zostać jej poddane.

na funkcję jaką pełni w dziedzinie perswazji, pokrewny zarówno toposom, rozumianym jako źródła dowodów, ogólne schematy argumentacyjne, jak i przesłankom większym<sup>50</sup>. Do wspomnianego miejsca odwoływał się niegdyś Stacjusz, zapewniając w swoich epicediach (włączonych do *Silvarum librorum*) – *nota bene*: kształtowanych z uwzględnieniem retorycznych reguł i wypracowanych metrycznie – iż pisze „ucią- żliwy Apollinowi („Phoebo gravis”), „szarpiąc lutnię błędnymi palcami („incertum digitis errantibus amens / tundo chelyn”), w towarzystwie oniemiałych Muz („et nil dulce sonantem / nec digitis nec voce Deae”)<sup>51</sup>. Świadomy specyfiki dykcji afektywnej był Kwintilian, który „bezładność” czy „płytkość” sylw pisanych w przypiływie „doraźnego zapału”, „bez namysłu, gotów był jednak usprawiedliwić wymogami sytuacji komunikacyjnej: „[...] aliquando tamen affectus sequimur, in quibus fere plus calor, quam diligentia, valet [...]”<sup>52</sup>.

Obecnie definiuje się sylwy (co dotyczy także utożsamianych z nimi raptularzy) poprzez ich „negatywne odniesienie do retorycznego modelu wytwarzania, budowy i oddziaływania wypowiedzi” czy o „kształtowaniu ich podstawowych wyznaczników jako przeciwstawnych ujęć trzech zasadniczych planów retorycznego schematu: inwencji wraz z pamięcią, dyspozycji i elokucji” (albo „dominacji jednego z tych planów w ich sylwicznej modyfikacji jako kryterium różnicowania sylw”<sup>53</sup>). Jest to możliwe w sytuacji, gdy retoryczne reguły (odnośnie trzech wyżej wymienionych planów) postrzegane są jako w wysokim stopniu spetryfikowane; nie uwzględnia się zatem zaleceń dawnej teorii krasomówstwa:

Nemo autem a me exigat id praeceptorum genus, quod est a plerisque scriptoribus artium traditum, ut quasi quasdam leges, inmutabili necessitate constrictas, studiosis dicendi feram: utique *proemium* et id quale; proxima huic *narratio*, quae lex deinde narrandi; *propositio*

<sup>50</sup> Zob. m.in. Arystoteles, dz. cyt.; tenże, *Topiki*, wstęp i przekł. K. Leśniak, Warszawa 1978; Cicero, *Topiki*, [w:] tenże, *Pisma filozoficzne*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1963, t. 4; Cicero, *O wynalezieniu retorycznym*, [w:] tenże, *Pisma filozoficzne*, cz. 2, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1879, s. 436-441 i in.

<sup>51</sup> Publii Papinii Statii *Libri quinque silvarum*, wyd. N. E. Lemaire, Parisii 1825, s. 609, 681, 683.

<sup>52</sup> Quintilianus, *De institutione oratoria*, wyd. N.E. Lemaire, Parisii 1821-1825, t. 4, lib. X, cap. 3, par. 18. W przekł.: „Niemniej jednak w pewnych wypadkach pójdziemy za tym, co nam będą dyktowały uczucia; bo w ich dziedzinie więcej znaczy żywe uniesienie niż wszelka staranność – za: Quintilianus, *Kształcenie mówcy*, przeł. i red. M. Brożek. Wrocław 2005, s. 321.

<sup>53</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 15-16.

post hanc, vel, ut quibusdam placuit, *excursio*; tum *certus ordo quaestionum*, ceteraque, quae, uelut si aliter facere fas non sit, quidam tamquam iussi secuuntur. Erat enim rhetorice res prorsus facilis ac parua, si uno et breui praescripto contineretur; sed mutantur pleraque causis, temporibus, occasione, necessitate; atque ideo res in oratore praecipua consilium est, quia varie, et ad rerum momenta, conuertitur<sup>54</sup>.

Liczni XX-wieczni twórcy „raptularzy aktualizujący pewną poetykę łączoną z kategorią „sylwy” niewątpliwe posługują się przy tym jednym z konwencjonalnych środków uwierzytelniania swojej wypowiedzi jako niezależnej względem norm sztuki słowa, spontanicznej, kształtowanej pod dyktando okoliczności, uczuć. Jak skuteczny to środek, niech świadczy okoliczność, że w zasadzie dotychczas nie kwestionowano takiego ich wymiaru (tj. nie wskazywano na umowność owej „spontaniczności”, „niekonwencjonalności”<sup>55</sup>), pomimo że opisywano już typ mowy „bezlądnej formalnie i treściowo, fragmentarycznej” – jako ściśle konwencjonalny, umownie charakteryzujący człowieka powodowanego afektem czy, ogólniej, temperamentem:

Cholerici concitato sunt stylo, melancholia sicco, sanguinei florido, phlegmatici dissoluto et iacenti. [...] Amans secum ipse disceptabit,

<sup>54</sup> „Nikt jednak nie może spodziewać się ode mnie tego rodzaju przepisów, jakie nam w przeważnej części przekazali autorzy prac o retoryce. Nie mam bowiem zamiaru dyktować tutaj pragnącym poznać tę sztukę żadnych i jakby niezmiennych i jakichś ściśle obowiązujących w niej praw, np. najpierw wstęp, tj. *proemium*, i przepisy co jego wyglądu; potem zaraz przedstawienie sprawy, czyli *narratio*, i odnoszące się do niego paragrafy; następnie tzw. *propositio*, czyli ustęp zbaczający od głównego tematu, który inni wolą nazywać *excursio*; dalej w odpowiednim porządku poszczególne punkty sporne i dalsze reguły, których – jak gdyby nie było wolno inaczej postąpić – trzymają się niektórzy dosłownie, jakby jakiegoś rozkazu. W takim razie bowiem, gdyby się retorykę dało ująć w podobny zwięzły zbiór przepisów, byłaby ona sztuką bardzo prostą i ograniczoną. Tymczasem przecież wszystko w niej po największej części ulega zmianom stosownie do treści spraw, czasu, okoliczności, potrzeby. Dlatego to najważniejszym przymiotem mówcy jest ten zmysł krytyczny, który mu pozwala zmieniać postępowanie w różny sposób, stosownie do okoliczności konkretnej sprawy – przekł. za: Quintilianus, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., s. 197-198.

<sup>55</sup> Jak to zrobiono m.in. odnośnie gawędy, por. Z. Szmydtowa, dz. cyt., s. 355; M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione*, [w:] tegoż, *Poetyka: gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1877, s. 34-66.

conscientiam sibi solvet, sperabit, desperabit, cogitata dissipabit, nova inducet, amabit, irascetur, concludet saepe prius, quam cogitet, evertet omnes affectus in se pervertetque, sensum saepe in oratione non perficiet, plus affectu quam argumentis aget<sup>56</sup>.

(M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesii, sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, wyd. S. Skimina, przeł. M. Plezia, Wrocław 1954, s. 150)

Ową skuteczność można tłumaczyć w odwołaniu m.in.<sup>57</sup> do wiedzy na temat retorycznej teorii afektów. Jedno z jej założeń mówi, że przede wszystkim mówca lub poeta „zapalony” uczuciem może „rozpalić odbiorcę”:

[...] ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est - pisze Ciceron - quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit<sup>58</sup>.

„[...] quamobrem veterum praeceptum fuit” - podkreśla Scaliger w rozdziale poświęconym sylwom typu Stacjuszowego, które, jak wskazuje, odnieść należy przede wszystkim do dziedziny oratorstwa -

consolatori quoque dolorem prae se ferendum, augendamque rei atrocitatem: atque huius quidem rei nullam afferunt rationem. [...]

<sup>56</sup> „[...] choleryków cechuje styl podniosły, melancholików suchy, sangwiników kwiecisty, flegmatyków niedbały i bezbarwny. [...] Zakochany mówi sam ze sobą, chętnie sobie pobłaża, już to żywi nadzieję, już to wpada rozpacz, porzuca to, co wymyślił, a układa nowe plany, kocha i gniewa się, pierwiej nieraz postanawia, niż się namyśli, lubi grzebać we własnych uczuciach, mówiąc często nie kończy myśli, więcej oddziaływa na nas swoim uczuciem niż argumentami - tłum za: M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesii*, dz. cyt., s. 150.

<sup>57</sup> Szerszy wachlarz możliwości prezentuje Jarosław Płuciennik, opierając się na licznych źródłach starożytnych i późniejszych, a także na współczesnych, również własnych, badaniach dotyczących kognitywnych aspektów poetyki - tegoż, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 176-184 i in; tegoż, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004, s. 8-10 i n. Tamże bogata bibliografia.

<sup>58</sup> Cicero, *De oratore*, wyd. R. Klotz, Lipsiae 1888, lib. II, cap. XLV, par. 190. W przekł. „Jako nie ma tak palnego materiału, żeby się zapalił, jeśli doń ognia nie przyłożysz, tak nie ma człowieka jakkolwiek gotowego do przyjęcia wszelkich wrażeń od mówcy, który by mógł się zapalić, jeśli sam pałający ogniem do niego się nie zbliżysz - za: Cicero, *Rozmowa o mówcy*, [w:] tegoż: *Pisma krasomówcze i polityczne*, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1873, s. 127.

Melius auditori persuaderi posse, acquiescendum sibi esse, si vi- deat nos item aequo animo ferre [...] <sup>59</sup>.

„Noster autem orator” – zaznacza we wstępie obszernego rozdziału o afektach Caussin –

[...] affectibus, quasi ventis rapitur, et eos ipsos in auditorum animis excitare solet [...] <sup>60</sup>.

Uczucia, które odbiorca mógłby odwzajemnić, muszą być wyrażone w sposób wiarygodny, a przy tym dobitny, co oznacza także: konwencjonalny; w odniesieniu do owych typowych znamion pisze Arpinata:

verba enim neminem movent nisi eum, qui eiusdem linguae societate coniunctus est sententiaeque saepe acutae non acutorum hominum sensus praetervolant: accio quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant <sup>61</sup>.

Wspomniani twórcy raptularzy manifestując stany „porwania” (uwiedzenia przez okoliczności zewnętrzne i własne afekty) w sposób wiarygodny (oparty na określonej konwencji mowy) projektują pewien model odbioru. Uwodzielska siła dzisiejszego „raptularza” bierze się zatem, m.in., właśnie z jego umownego usytuowania poza sferą sztuki pojmowanej jako zbiór norm, także poza sferą racjonalną: w odpowiedzi na wypowiedź „afektywną” audytorium/czytelnik reaguje empatycznie nie kwestionując jej afektywnego wymiaru – tłumaczyłoby to karierę raptularzy w cza-

<sup>59</sup> I. C. Scaligeri *Poetices libri septem*, wyd. J. Crispinus, Genève 1561; w przekł. I.S.: „I dlatego starożytnych zasada mówiła: pocieszyciel także powinien okazywać ból i wyolbrzymiać okropność rzeczy, przedstawiając ją również jako niemożliwą w kalkulacji. [...] Lepiej słuchacza ukoić, jeśli może ujrzeć, że powodowani jesteśmy tym samym co on uczuciem.

<sup>60</sup> N. Caussini *De eloquentia sacra et humana*, wyd. M. Henault, N. de a Vigne, P. Gaultier, N. de la Coste, Lutetia Parisiorum 1630, s. 459; w przekł. I. S.: „Nasz z kolei orator [...] afektami jakby wichrem jest porwany, i owe własne uczucia w słuchaczy sercach roznieca.

<sup>61</sup> Cicero, *De oratore*, dz. cyt., lib. III, cap. 59, par. 223; w przekł.: „[...] bystre myśli często nie są zrozumiane przez ludzi nie mających bystrego pojęcia; ale akcja, która wyraża wzruszenia duszy, wszystkich wzrusza; bo wszyscy ludzie doznają tych samych uczuć, wszyscy je tymi samymi znakami objawiają, i te znaki w drugich postrzegają – za: tegoż, *Rozmowa o mówcy*, dz. cyt., s. 249.

sach poromantycznych, kiedy stosowanie się do utartych reguł pisarstwa nosi znamiona epigonizmu czy „wyczerpania”, natomiast mowa odbierana jako bezpośrednia, dyktowana afektem, postrzegana jest jako zindywidualizowana i opozycyjna względem istniejących konwencji. Na takim rozgraniczeniu opiera się zarówno krytyka XIX-wieczna, zob. charakterystyczny komentarz do *Sylw* Stacjusza, jak i dzisiejsza, przykładem objaśnienia do *Raptularza* Słowackiego, wydanego *in toto* dopiero pod koniec ubiegłego wieku:

Status quum subito calore et quadam festinandi voluptate, ut ipse ait, ideoque magis impetu quam consilio carmina scripsisset, haec etsi multis vitiis laborent, id tamen habent proprium, quod nativum quemdam colorem referunt, et ubi non ad dolosa artificia aberrant, aut lascivo acumine ludunt, veram exhibent naturae imaginem; id quod maxime in descriptionibus rerum oculis perceptarum cernitur<sup>62</sup>.

(Ferdinand G. Hand, [w:] *Praefatio recentioris editoris ad lectorem*. [w:] *Publii Papinii Statii*, dz. cyt., s. XV)

Wiele nakładających się na siebie przyczyn mogło wpłynąć na powstanie oryginalnej sylwy Słowackiego. Niepoślednią rolę odegrało poczucie zbliżającej się śmierci, braku czasu czy choćby ochoty na cyzelowanie zdań. Przeżycia okresu mistycznego nie poddawały się też łatwo dyskursywnemu opisowi. Niekonwencjonalna mieszanina treści i form to w końcu też naturalne zwieńczenie eksperymentatorskiej pasji poety przełamującego kanony i kwestionującego romantyczny język.

(M. Troszyński, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, dz. cyt., s. VII)

Dzisiejsze „raptularze” mieszczące się w typie omówionym w ilustracjach odpowiadają odmianie sylwy rozumianej jako *miscellanea* czy notatnik bardziej, niż sylwom opisanym przez Scaligera – w tym sensie, że nie aktualizują retorycznych wzorów formułowania pochwały, kondolencji, gratulacji czy pobudki (pamiętajmy jednak, że Scaliger, podobnie jak Kwin-

<sup>62</sup> „Stacjusz z nagłym zapałem” i nie bez pewnej przy tym kontentacji, jak sam powiedział, i dlatego bardziej w natchnieniu niż z namysłem pieśni napisał, które jeśli nawet licznymi błędami szwankują, jednak posiadają tę swoistość, poprzez którą pewien naturalny styl oddały, i gdy nie ze względu na zdradliwe sztuczki błędzą lub swawolnym dowcipem igrają, prawdziwy przedstawiają natury wizerunek; to, co najbardziej w opisach rzeczy oczyma ujętych jest widziane – tłum. I. S.

tylian, zaleca oratorowi/poecie innowacyjność, podkreślając, że zużyte środki perswazji tracą moc oddziaływania)<sup>63</sup>. Ich autorzy korzystają jednak z podobnej jak u Stacjusza formuły eksplikacyjnej, często dostosowując ją do dzisiejszych standardów tekstu zrodzonego *ad impetu calorem* (nie tylko deklaratywnie „surowego czy „beźładnego, ale i wytwarzającego często efekt owej „surowości, „beźładności, braku szlifów, poprzez odpowiednią (de)kompozycję, niejednorodność tematyczną czy naśladowanie języka mówionego). Pozostają też „raptularzami” tyleż samo, co dzieło Fałęckiego, które należy wszakże odnieść do standardów obowiązujących w jego epoce. Jeśli przy tym kategorie raptularza i sylwy funkcjonują dziś wymiennie, to pierwsza z nich poprzez wskazywanie na afektywność określonej poetyki (inaczej niż sylwa), równocześnie stawia w stan podejrzenia/krytykuje przekonanie o rozdzielności uczuć oraz domeny konwencji. Sylwy jako „sylwy” (w ujęciu najbardziej dziś rozpowszechnionym) wskazują głównie na zasadę *varietas* jako krytyczną względem stałego dążenia mowy i literatury do petryfikacji; sylwy jako „raptularze” prowokują do pytań o możliwości komunikacji poza domeną umowności, konwencji, gatunków, retoryki.

## ABSTRACT

### Discourses about a „Raptularz” and Their Critical Potential

In my article I focus on the category of *raptularz* which was not yet elaborated. It appeared in old Polish language, and it gained a great popularity in the 20th century. Using the dictionaries and recalling the examples from the area of old and new writing, the author shows diverse panorama of discourses about the *raptularz*.

This name is often used interchangeably with the category of the *sylwa*, and thus, taking into account certain characteristics of poetics of the *sylwa* and of the *raptularz*, as well rhetorical mechanisms (they are particularly distinct in the *raptularz*) which are related of them, we can be more critical in relation to the tradition of excluding the *sylwa* and the *raptularz* from the convention and rhetoric domain.

---

<sup>63</sup> Więcej na ten temat: I. Słomak, *Prozatorskie i poetyckie sylwy - wobec tradycji retorycznej*, tekst złożony w redakcji „Śląskich Studiów Polonistycznych” oczekuje na recenzję.





THE PROBLEMS OF LITERARY GENRES

LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

**54, z. 2 (108), ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH**

**54  
z.  
2  
(108)**

**2011**

**PL ISSN 0084-4446**