Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Gatunki i potwory

Edward BALCERZAN
W stronę genologii multimedialnej

Stanisław BALBUS
„Zagłada gatunków"

Inga IWASIÓW
Gatunki i konfesje w badaniach „gender"

Leonard NEUGER
„Kosmos" Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności

Renate LACHMANN
Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Brunona Schulza

Stanley FISH
Dowodzenie *vs* perswazja: dwa modele krytycznej działalności

6 [59] 1999
cena 13,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Adam Makowski, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Tomasz Burek, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. 828.32.06, 657.28.07, fax 826.99.45

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN, Helena Dziurnikowska, Krystyna Petryk**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

Tegoroczne numery „Tekstów Drugich" wydane zostały przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Stowarzyszenia „Pro Cultura Litteraria".

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Włodzimierz BOLECKI 4 O gatunkach to i owo

Szkice

Edward BALCERZAN 7 W stronę genologii multimedialnej

Stanisław BALBUS 25 „Zagłada gatunków"

Inga IWASIÓW 41 Gatunki i konfesje w badaniach „gender"

Leonard NEUGER 57 *Kosmos* Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności

Roztrząsania i rozbiory

Michał GŁOWIŃSKI 71 Wszystko o Chopinie

Adam KARPIŃSKI 75 Ripa w pigułce

Zofia MITOSEK 83 Ingarden ponowoczesny?

Kazimiera SZCZUKA 91 Tajemnica złotego pierścienia i „to", które bywa na jedną chwilę

Interpretacje

Renate LACHMANN 103 Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Bruno Schulza (przeł. *Jan Balbierz)*

Marta SKWARA 121 Schulz i Witkacy – głos drugi

Krzysztof OBRĘBSKI 139 Witkacy Arystotelesem „podszyty" *Mimesis* i Czysta Forma

Elżbieta ZARYCH 149 Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?

Prezentacje

Stanley FISH **161** Dowodzenie *vs* perswazja:
dwa modele krytycznej działalności
(przeł. *Krzysztof Abriszewski*)

Polemiki

Andrzej SZAHAJ **175** Gonić harcowników?

O gatunkach to i owo

Przyrodnicy, znajdując żyjątko, mówią, że jest to „egzemplarz gatunku". Gdy odnajdują żyjątko zupełnie nie znane, które nie wiadomo jak zaklasyfikować, dodają, że jest to egzemplarz gatunku jeszcze „nie znanego". Ten jedyny egzemplarz będzie więc zawsze genologicznym śladem, informacją, dowodem na istnienie gatunku, choćby nikt nigdy nie trafił na jego kolejne egzemplarze. Natura nie zna pojedynczego egzemplarza istniejącego poza gatunkiem. Miarą doskonałości gatunkowej jest więc liczba mnoga. W kulturze bardziej ceni się pojedynczość.

Dla przyrodnika gatunki są lepiej lub gorzej przystosowane do swoich życiowych funkcji i warunków, są słabsze lub silniejsze, mniej lub bardziej skomplikowane pod względem budowy. Normą jest gatunkowy wzór, a nie krzyżówki, mutacje i hybrydacje, i choć takie się zdarzają, to jednak mieszanie się gatunków nie jest w naturze zjawiskiem naturalnym oraz, co ważniejsze, nieograniczonym. Można oczywiście skrzyżować psa z wilkiem, jabłko z gruszką czy konia z osłem, pewne trudności mogą się jednak pojawić przy krzyżowaniu słonia z jaszczurką, karpia z kukułką, czy konia z kolibrem lub wszystkiego razem – choć, oczywiście, genetycy nie z takimi problemami potrafią już sobie poradzić.

Czemu ta natura tak nieskłonna do wynaturzeń? Oczywiście, z powodów życiowych – egzemplarze tego samego gatunku są potrzebne temuż gatunkowi do rozmnażania się, czyli przekazywania genów. Tu kultura (współczesna) dość daleko odeszła od natury. W kulturze gatunki, żeby żyć, muszą się zdrowo wynaturzyć.

Wzorce myślenia naturalistycznego istniały w literackich dyskursach genologicznych dość długo, tu i ówdzie jeszcze można je odnaleźć, dziś mamy już jednak zupełnie inne kłopoty. W literackich teoriach genologicznych przekonanie, że egzemplarz jest (i powinien być) wypełnieniem i powtórzeniem wzorca, rozpadł się ostatecznie w romantyzmie. Mogłoby się wydawać, że romantyczna świadomość genologiczna czyniąca z hybrydyzacji i niestosowności wobec kanonów normę estetyczną, patronuje genologicznemu permisywizmowi ponowoczesności. A kuku!

Romantyczna „genologia" była oparta na kryterium oryginalności i niepowtarzalności, toteż kompletnie zawodzi w konfrontacji z kulturą współczesną. W dyskursach teoretycznych celebruje się dziś „powtarzalność", „kliszę" i niechęć do nowatorstwa, a w dyskursach popularnych – wszelkiego typu standaryzację gatunkową, która jest warunkiem uczestnictwa i komunikacji w kulturze masowej. Równocześnie jednak

powtórzenie wzorca stało się w wielu sytuacjach sztuką – wyznacznikiem kompetencji i najwyższych umiejętności literackich. Napisanie sonetu, limeryku, gazeli, oktostychu czy kasydy nie każdemu jest pisane. Wbrew pozorom, poruszanie się w multimedialnych przekazach współczesnej kultury wymaga wyjątkowo dobrej orientacji genologicznej.

Jak to pogodzić z potocznym dziś przekonaniem o bezużyteczności genologicznych taksonomii spowodowanej dążeniem pisarzy (szczególnie poetów) do jednorazowej gatunkowości wielu tekstów oraz gruntownym przemieszaniem wszystkich gatunków? Czy możliwa jest sytuacja pojawienia się tekstu bezgatunkowego, nie będącego ani realizacją, ani aktualizacją, ani hybrydą, ani nawet krytyką istniejących gatunków – po prostu będącego tekstem, który przybywa z genologicznej próżni i który nie ma w sobie cech pozwalających czytelnikowi na jakąkolwiek gatunkową identyfikację?

Pytanie jest retoryczne, bo współczesna kultura dostarcza nam wielu przykładów, w których tekst na pozór bezgatunkowy krystalizuje się wokół wyrazistych, choć zupełnie nietypowych wyróżników, będących jego własnymi wyznacznikami genologicznymi. Przykładami mogą być tematy, sytuacje, zachowania werbalne i niewerbalne. Odnaleźć tę ***inną genologię*** *można choćby w koncepcjach Bachtina czy Austina – w dwóch najsłynniejszych teoriach sprawczej siły „gatunków" mowy współkonstytuowanych przez społeczne sytuacje komunikacyjne. Z podobnych elementów, spoza tradycyjnej genologii, stworzył swą niepowtarzalną galerię gatunków Białoszewski: wszystkie te „faramuszki", „wyrwy z pamięci", „fatygi", „zlepy", „zanoty", czy „szumy". Warunkiem tak rozumianej genologii są, jak wiadomo, serie utworów czyli „ciągi" – dalsze.*

Jeśli źródłem gatunku może być temat, to oczywiście może być nim także płeć. Płeć to także temat „ciągu". a nawet, powiedzmy wprost, pociągu – nic dziwnego, że genologia feministyczna pokazuje nam życie w gatunkach od nieznanej strony. To, że płeć może modyfikować gatunki jest odkryciem w genologii nowym, a przez to rozpoznawalnym na razie dla czytelników zainteresowanych.

Wyznacznikami nowej genologii stają się więc czynniki i zjawiska nigdy dotąd tak wyraźnie przez genologię nie uwzględniane: media i sytuacje komunikacyjne, płeć, ponadgatunkowe typy dyskursów należących do różnych systemów semiotycznych, te-

maty, wzorce publicznego mówienia, etc. Pisarz, choćby opisywał sytuację jedyną i niepowtarzalną, w jedyny i niepowtarzalny sposób, zawsze ją uniwersalizuje i zawsze, choćby przez zaprzeczenie, odwołuje się do jakiegoś wzorca mowy – właśnie dlatego, że pisze. Genologia literacka wpisana jest więc zawsze w pisanie, w akty publicznego używania (sobie) języka. Nie można jednak pisać nie czytając, choćby własnego tekstu. Ale czy możliwa jest lektura tekstu dokonywana poza wszelkimi kategoriami gatunkowymi? Również i to pytanie jest retoryczne. Wszak czytelnik zawsze wnosi do lektury każdego tekstu własną wiedzę taksonomiczną. Trafne czy nietrafne, świadome czy nieświadome presupozycje i rozpoznania genelogiczne czytelnika tworzą filtr, dzięki któremu ciąg znaków jest czytany, a nie, na przykład, lizany, jest rozumiany jako literatura, a nie jako instrukcja obsługi jakiegoś urządzenia.

W rozważaniach o nieistnieniu i nieistotności gatunków, a w konsekwencji o zbędności genologii we współczesnej kulturze tyleż jest diagnostycznej trafności, co w twierdzeniu, że skoro na jezdni nie widać znaków i poruszają się po niej różne pojazdy, a nawet osoby, to kodeks drogowy nie istnieje, a na pewno nie jest potrzebny.

Włodzimierz BOLECKI

Edward BALCERZAN

W stronę genologii multimedialnej

Taka dziedzina wiedzy (ani taka nazwa) nie istnieją, znane są jednak tematy osobne, a przecież nierzadkie, świadczące o zainteresowaniu podobieństwami i pokrewieństwami morfologii tekstów – funkcjonujących w różnych systemach znakowych (a to właśnie jest przedmiotem naszej troski). W istocie z każdej próby badań interdyscyplinarnych, gdy oświetlane są wspólne obszary dwóch (lub więcej) porządków komunikacyjnych – liturgii i teatru, liryki i muzyki, mitu i filmu – musi wyłonić się pytanie o typowe dla porównywanych kodów kształty całości tekstowych. Czyli o gatunki, które sprzyjają lub przeciwdziałają poczuciu wspólnoty „tekstowego świata"[1].

Najprostszym sygnałem więzi między gatunkami odmiennych systemów komunikacyjnych są – na poziomie terminologicznym – epitety dodawane do nazw zapożyczonych: *portret* (także *collage*) – *literacki, esej* (także *felieton*) – *filmowy, miniatura – poetycka, poemat – symfoniczny, powieść – radiowa, powieść – polifoniczna.* Inne znów translokacje form gromadzą się w „pamięci" nazw-homonimów, jak *arabeska*[2] czy *melodramat*, ta druga nazwa odnosi się do całej serii tekstów zbudowanych z rozmaitych tworzyw i angażujących różne media (teatr, muzykę, literaturę, film, a nieraz i „życie samo"). Co takie formy łączy naprawdę, a co pozostaje iluzją identyczności – wynikającą z tożsamości terminu, to właśnie dopomina się o rozstrzygnięcie w granicach systemu, który trzeba zorganizować. Miejsce dzieła kanonicz-

1/ Metafora R. Nycza, zob. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* Warszawa 1993.

2/ Fryderyk Schlegel „mówił niekiedy o arabesce w związku z plastyką [...], ale znacznie częściej [...] przenosił arabeskę na teren literatury", traktując ją jako „osobny gatunek literacki". J. Woźniakowski *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu.* W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk.* Studia pod redakcją T. Cieślikowskiej i J. Sławińskiego. *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. LVI, Wrocław 1980, s. 194.

nego, odważnie przekraczającego granice uprzedzeń i uczącego dobrej roboty badawczej, należałoby się studium Erwina Panofsky'ego[3], w którym ukazane zostały podobieństwa konstrukcji (oraz implikowanych przez nie sensów) katedry gotyckiej i traktatu scholastycznego. Inną, inspirującą próbą odnalezienia wspólnych reguł organizacji utworu w sztuce słowa i sztukach wizualnych jest *Poetyka kompozycji* Borysa Uspienskiego[4].

Refleksje nad pojedynczymi analogiami schematów kompozycji tekstowych, a także porównywanie zaprzyjaźnionych porządków komunikacyjnych („literatura a muzyka", „wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna") wspierają dążenie do wiedzy integrującej owe próby. Nie mogą jej jednak zastąpić. Rodzi się bowiem pokusa – powiedziałby Julian Przyboś – zamachu na Wszystkość.

Jak tę nieukonstytuowaną, bezimienną wiedzę nazwać? W nazwie kryje się zarys działalności i hierarchia zadań.

Nastawienie na uniwersalne reguły odgraniczania oraz rozróżniania form genologicznych pozwoliłoby mówić o g e n o l o g i i o g ó l n e j (jak mówimy o językoznawstwie ogólnym). W tej perspektywie głównym zadaniem badawczym byłaby tożsamość rodzaju jako rodzaju i gatunku jako gatunku: pod warunkiem, iż oba bieguny (rodzajowy oraz gatunkowy) ostałyby się w ogólnej typologii form. Niektóre genologie obywają się nie tylko bez terminów „gatunek" i „rodzaj" (muzyczne odpowiedniki gatunków nazywane są „formami muzycznymi")[5], ale i bez rozróżnień rodzajowych; inne na nich poprzestają – eliminując gatunek[6]. Genologia ogólna musiałaby się z tym malowniczym rozgardiaszem uporać (lub dla jego nieustępliwości znaleźć racje wyższe).

Argumentem metodologicznym dla obserwacji prowadzonej z tak wysokiego poziomu abstrakcji jest (wypielęgnowana przez semiotykę) kategoria tekstu; w pełni tedy prawomocne byłoby mówienie o g e n o l o g i i s e m i o t y c z n e j czy s e m i o l o g i c z n e j. Biorąc z kolei pod uwagę fakt, iż tekst w ujęciu semiotycznym interesowałby nas jako tekst kultury (by już nie komplikować za-

---

3/ E. Panofsky *Architektura gotycka i scholastyka* (tłum. P. Ratkowska), w zbiorze tegoż autora: *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 33–65.

4/ B. W. Uspienski *Poetika kompozicji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozicjonnoj formy*, Moskwa 1970 (*Poetyka kompozycji*, przekład P. Fasta, Katowice 1997).

5/ Zob. B. Schaffer *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969, s. 28–35.

6/ Np. R. Ingarden w literaturze artystycznej, nazywanej wymiennie „poezją", wyróżniał trzy (dobrze znane) rodzaje: poezję epiczną, liryczną i dramatyczną, a także – „formy", „odmiany" i „twory graniczne"; wolał skomplikować podział posługując się kategorią „rodzaju rodzaju" (tragedia, komedia, melodramat, dramat w węższym znaczeniu nazywał „rodzajami poezji dramatycznej"), byle ominąć „gatunek". Zob. *Poetyka – teoria literatury artystycznej*, w zbiorze tegoż autora: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 312–313.

dań karkołomnymi wyprawami poza jej granice), szanse upowszechnienia miałaby nazwa pokrewna i konkurencyjna: g e n o l o g i a k u l t u r y.

Z kolei ukierunkowanie empiryczne, czyli myśl zaprzątniętą translokacjami konkretnych form i nazw (lub tylko form, albo jedynie nazw) – na tle tego, co zamknięte w genologiach „lokalnych", uznalibyśmy za domenę g e n o l o g i i p o r ó w n a w c z e j czy, co na jedno wychodzi, k o m p a r a t y s t y c z n e j (ewentualnie: k o n t r a s t y w n e j).

Pewne racje przemawiałyby na koniec za tym, by nie naśladując schematów nomenklatury gotowej, dla innych celów niż nasz powoływanej do życia, a obciążonej zagmatwanymi nieraz konfliktami, szukać inspiracji w żywych leksykonach współczesności, z żywymi energiami mowy naprzód iść, po nazwy sięgać nowe.

Takim nośnym, ekspansywnym dzisiaj słowem (najzupełniej *à propos*) są m u l t i m e d i a – tym bardziej kuszące, że polisemiczne. Mówi się[7] dziś o multimediach oświatowych, takich jak komputerowe podręczniki i encyklopedie (wszechświata, historii przyrody), które otwierając wirtualną rzeczywistość przemawiają słowem pisanym, planszą, zdjęciem, reprodukcją, cytatem z filmu dokumentalnego czy fabularnego, obrazem nieruchomym i animowanym, odzywają się głosem ludzkim, zwierzęcym, muzyką instrumentalną, rykiem wielkiego wybuchu. Zarazem „multimedia" – inaczej niż „media" utożsamiane z instytucjami komunikacji masowej – szczęśliwie nie zostały zawłaszczone (jako termin) – przez wszystkożerny metajęzyk cywilizacji. Multimediami nazywane są niekiedy działania *par excellence* artystyczne, a mianowicie „widowiska operujące równocześnie środkami różnych dziedzin sztuki i rozmaitymi formami przekazu: łączące muzykę, poezję, teatr, sztuki plastyczne oraz wyzyskujące środki techniczne filmu i telewizji, przezrocza, aparaturę dźwiękową, świetlną i elektroniczną, urządzenia mechaniczne (ruchome bryły, lustra i ekrany, dźwigi, zapadnie itp."[8].

Do wykazu nazw proponowanych dla postulowanej dyscypliny można dołączyć g e n o l o g i ę m u l t i m e d i a l n ą, widząc w tej kategorii nie tylko „metaforę teraźniejszości" (metaforę *notabene* mającą niejedno wcielenie wcześniejsze – od starożytności poczynając)[9], ale pewien dział semiotyki – analizujący i systematy-

---

7/ Prac komentujących inwazję form komunikacji multimedialnej przybywa, szczególną aktywność wykazują tu teorie inspirowane Derridiańską wizją kultury, w której pojęcie „hipertekstu" sprzyja idei już nie tylko multi-, ale wręcz triumfalnej hipermedialności w erze postmodernizmu, zob. R.W. Kluszczyński, *FILM – WIDEO – MULTIMEDIA. Sztuka ruchomego obrazu w kulturze elektronicznej*, Warszawa 1999.

8/ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego. Wydanie trzecie, poprawione i poszerzone, Wroclaw 1998, s. 328.

9/ „Ideologiczne" spojrzenie na multimedia jako na podstawowy wyróżnik kultury postmodernistycznej osłabia poczucie ciągłości historycznej komunikacji wieloprzekaźnikowej, każe dopiero w latach sześćdziesiątych XX w. poszukiwać „archeologii" nowych form, „przede wszystkim w konceptualizmie, a także w sztuce instalacji, happeningu i performance" (J. Zydorowicz *Archeologia multimedialna*, „Gazeta

zujący genologiczne konsekwencje istnienia wielu różnych przekaźników w przestrzeni kultury.

Z uwagi na asymetrie między systematyką gatunków a systematyką rodzajów w różnych genologiach „lokalnych" – trzeba te dwa obszary rozdzielić; idąc w stronę genologii multimedialnej najpierw przez gatunki, potem przez rodzaje.

1. W stronę multimedialnej teorii gatunku

Czym jest gatunek? Jest powtarzalną kombinacją chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, podporządkowanych jakimś celom komunikacyjnym i zdeterminowanych przez materiał[10] oraz technikę przekazu (medium).

Wstępnych uzgodnień domagają się kwestie:

a. powtarzalności kombinacji chwytów,

b. celów komunikacyjnych,

c. uzależnienia gatunku od techniki przekazu.

P o w t a r z a l n o ś ć jest potencjalną cechą każdej kombinacji chwytów. Zdecydowanej większości form komunikacji międzyludzkiej uczymy się naśladując, czyli powtarzając kierujące nimi reguły. Gatunek (także artystyczny) ma genezę edukacyjną, niezależnie od tego, czy jest to autoedukacja „na wyczucie", czy korzystanie z instrukcji typu „Word krok po kroku", „Jak nawiązać znajomość w pociągu", „Jak napisać scenariusz filmowy". Reguł komunikacji można się uczyć dlatego, że nie ma form niepowtarzalnych (niepowtarzalne są teksty). Bez mechanizmów naśladowania (adaptacji, pastiszu, trawestacji, przekładu) trudno by było sobie wyobrazić istnienie gatunków.

Czy to znaczy, że z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunku? Tak, i to jest jedna z tez mojego szkicu. Zazwyczaj mamy do czynienia albo z hipotetycznym „pratekstem", albo z grupą tekstów wzorcowych (zwłaszcza w dziejach odmian gatunkowych np. powieści), ale źródłem gatunku może być tekst konkretny. Choćby fragment *Poloneza* Rajnolda Suchodolskiego:

Kto powiedział, że Moskale
To są bracia nas, Lechitów,
Temu pierwszy w łeb wypalę
Przed kościołem Karmelitów.

Malarzy i Poetów" 1999 nr 4, s. 32). W mojej propozycji ważne są wszelkie postaci multimedialności, poczynając od tego, co twórcy poetyki historycznej nazywali pierwotnym synkretyzmem.

10/ Pojęcia z kręgu wiedzy o literaturze oraz innych przejawów artystycznej inwencji człowieka, takie jak „chwyt", „kompozycja", „morfologia", „tekst", „przekaz" „materiał" traktuję tu jako w pełni odpowiednie również dla opisu tekstów nieartystycznych: w tym sensie kompozycjami będą nie tylko symfonie, sonety, horrory czy instalacje plastyczne, ale także mapy, podręczniki, regulaminy musztry, toasty, konferencje prasowe, nabożeństwa itd.

Dobroci krakowskich przyjaciół, a osobliwie Stanisława Balbusa zawdzięczam posiadanie cyklu trawestacji tego czterowiersza – napisanych przez Wisławę Szymborską[11]. Trawestacje owe, zwane moskalikami, zachowują składniową, rytmiczną i znaczeniową konstrukcję przytoczonej całości (w sposób bardziej rygorystyczny niż limeryki, a nie mniej niż biografioły), zarazem szydzą z sarmackiego „celu komunikacyjnego", a że pisanie moskalików staje się w stolicy Małopolski faktem społecznym, śmiało możemy mówić o nowym gatunku. Kilka próbek:

Kto powiedział, że Łotysze
używają ludzkiej mowy,
z listy zdrowych go wypiszę
pod murami Częstochowy.

Kto powiedział, że Murzyni
korzystają czasem z wanny,
tego chromym się uczyni
pod katedrą Marii Panny.

Kto powiedział, że się Czukcze
Rozmnażając łączą w pary,
Tego kres wiwatem uczczę
Na schodach poznańskiej fary.

Kto rzekł, iż Aborygeni
Wiedzą, co to mrok, co ranek,
Ten istnienia formę zmieni
Pod klauzurą urszulanek.

(Dwa ostatnie moskaliki nie są już autorstwa Noblistki, mają genezę wielkopolską).

Moskaliki zasługują na uwagę jako gatunek *in statu nascendi*, formujący się na naszych oczach, modyfikowany (cóż, że w celach zabawowych?) tu i teraz[12]. Trawestacja okazuje się zaledwie środkiem: celem jest rozwój gatunku, w którym powinny ocaleć ślady pierwowzoru tak, by pozwoliły na identyfikację kolejnych realizacji jako – wciąż – wiernych normie moskalikowej i jednocześnie „nie przeszkadzały" autorom w podejmowaniu nowych zadań i wypróbowywaniu nowych konceptów. Już dziś nakazy „kanonu" (a za taki trzeba uznać cykl Szymborskiej) zostają kolejno „zdradzane": zamiast nazw narodowości pojawiają się w pierwszym

11/ W chwili gdy piszę ten szkic, cykl moskalików W. Szymborskiej nie ukazał się jeszcze drukiem.

12/ „Czy wie Pan, że autorami nazwy gatunkowej «moskalik» jest Joanna Szczęsna i ja? – pisał do mnie niedawno w «liście elektronicznym» Michał Rusinek. – Tak wymyśliliśmy dla potrzeb korespondencji emailowej (subject: moskaliki)".

wersie nazwiska realnych postaci, miejscem kaźni bywa niekatolicka przestrzeń kultu religijnego lub katolicka, ale niepolska, niekiedy jest to *sacrum* sztuki; rozchwiewa się także zasada przypisywania bohaterom cech neutralnych; transformacje w ograniczonym zakresie obejmują kształt wierszowy tekstu, rym żeński bywa zastępowany męskim. A moskalik nadal pozostaje moskalikiem.

Oto przykłady „liberalizacji" norm w tekstach Michała Rusinka, Stanisława Balbusa i moich:

Kto powiedział, że Rusinek
Ma stosowną ilość nerek,
Ten nie wstanie już z roślinek
W oranżerii sakrekerek.

Kto śmie rzec, że Kołakowski,
Da się czytać do poduszki,
Temu wyrwę wszystkie włoski
W takt kantaty S. Moniuszki.

Kto powiedział, że Balcerzan
To poeta mocny w pysku,
Ten zostanie w mig obrzezan
Pod cerkiewką w Wołkowysku.

Kto powiedział, że w Bałbusie
Jest rozsądku choćby gram,
Tego spalę w autobusie
Na parkingu pod Notre Dame.

Skoro gatunkiem jest skład zasad organizacji tekstu, zatem należałoby postawić znak równości między morfologią a gatunkiem, co oznacza identyczność „bycia tekstem" i „bycia w gatunku". W perspektywie teoretycznej nie ma mowy o utworach pozagatunkowych, tracą sens pojęcia „gatunków mieszanych", hybrydalnych itp. – wszystkie są jednym i tym samym: kombinacjami chwytów.

Inaczej w perspektywie historycznej[13]. Tu z kolei o aktualizacjach i zróżnicowaniach gatunkowych decyduje drugi czynnik – wyróżniony w definicji: c e l e k o m u n i k a c y j n e, czyli świadome i (lub) nieświadome motywacje zachowań

13/ W momentach schyłkowych oraz przełomowych – jak moment obecny – dochodzi do kolizji między myśleniem teoretycznym a emocjami wzniecanymi przez historię. Nierzadko historia wydaje się jawną niesubordynacją wobec teorii, a teoria – czystą spekulacją, co u rozczarowanych, „niepocieszonych i chwiejnych" (Zbigniew Herbert) wyzwala gest odrzucenia teorii (lub, jak obecnie, gdy kwestionuje się „wielkie narracje", odrzucenia lub pomniejszenia historii). Nie przynosi to wszak ukojenia, raczej wzmacnia poczucie zamętu, skłania do wiary w zagładę gatunków.

w przestrzeni kultury. Cele komunikacyjne stanowią podstawę ewoluujących systemów wartości; mam na myśli zwłaszcza słynne „wtórne systemy modelujące" oraz ich przymierza i splątania w poszczególnych czasoprzestrzeniach kultury. Ale także cele tematyczne, ideologiczne itp.

Tutaj pora ujawnić – ukrywany dotąd – najtrudniejszy (niemalże wstydliwy) problem genologii: jak – i czy w ogóle można – odróżnić chwyty gatunkotwórcze, decydujące o kształcie całości tekstowej, od chwytów stylistycznych, retorycznych, należących do porządku języka (potocznego, poetyckiego, widowiskowego, filmowego)?

Otóż takich rozróżnień przeprowadzić się w teorii nie da. Jurij Łotman napisał o pewnej odmianie prozy nowoczesnej, że każde dowolne, sąsiadujące ze sobą słowa, mogą być metaforą. Obserwację tę chciałbym poszerzyć – obejmując nią wszelkie chwyty. Potencjalnie każda wyróżnialna cecha tekstu (zarazem też i języka) stanowi chwyt komunikacyjny. O tym, że pewne cechy „stają się" chwytami komunikacyjnymi, a pewne chwyty komunikacyjne „stają się" chwytami genologicznymi, decyduje moment historyczny oraz dominujące w nim cele. Tu słowo „stają się" oznacza „są postrzegane jako".

Nie wystarczy, by podobieństwa form były rozpoznawalne – w naśladownictwach, trawestacjach i modyfikacjach polemicznych. Muszą pojawić się dodatkowe powody, by pozornie amorficzne twory, zagadkowe UFO literackie czy muzyczne, jakaś, powiedziałby Bolesław Leśmian, „mgła nierozeznawka", dały się ująć w kategorie genotypu. A przecież z biegiem czasu „bunt się ustatecznia" i zachowania komunikacyjne, postrzegane kiedyś jako amorficzne, stają się modelami form zniewalających (syndrom *Ferdydurke*).

Konfiguracje celów (czyli konwencje kultury) powodują, iż pewnych modeli – z jakichś względów, w jakiejś sytuacji – użytkownicy mowy nie reprodukują, albo faktyczna powtarzalność pewnych form zostaje przeoczona, a dostrzeżona – nie ma nazwy, a nazwana – może otrzymać sygnaturę niegenologiczną, sytuującą się w jakimś innym porządku kultury.

Swego czasu znawcy poetyckiej współczesności zrekonstruowali reguły morfologiczne czterech odmian monologu lirycznego w okresie międzywojennym: 1. tekst, w którym „główny czynnik konstrukcyjny stanowiło z e s t a w i e n i e"; 2. utwór, w którym „głównym czynnikiem motywującym bieg wypowiedzi jest ukierunkowany s t r u m i e ń a k t y w n o ś c i p e r c e p c y j n e j «j a»"; 3. „potraktowanie wypowiedzi jako swego rodzaju i m i t a c y j n e g o o d p o w i e d n i k a s w o b o d n e g o b i e g u s k o j a r z e ń"; 4. „mechanizm rozwijania tekstu, w którym rola główna przypada o p e r a c j o m d o k o n y w a n y m n a z n a c z e n i a c h w p r o w a d z a n y c h s ł ó w i w y r a ż e ń"[14]. Mimo iż owe morfologie noszą wszelkie znamiona gatunku, ba: są genologicznie wyrazistsze od takich „uznanych" gatunków, jak pieśń czy elegia, to jednak –

14/ *Wstęp* (do): *Poezja polska okresu międzywojennego*, wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, przypisy opracował J. Stradecki, cz. I, Wrocław 1987, s. LXVI–LXXIX.

w znacznej mierze z powodu braku lapidarnych nazw – nie dostały się one dotychczas do nomenklatury genologicznej, nie zostały zaszeregowane gatunkowo: wciąż są „w drodze".

Rzecz w tym, iż gatunki potencjalnie tkwiące w „mrowiu" tekstów nie mogą zostać zaktualizowane wszystkie naraz. Jeżeli każda kombinacja chwytów może zostać „wyzwolona z fenotypu", by – przeniesiona w przestrzeń genotypu, włączona w obyczaj czy modę – być zauważoną oraz zaakceptowaną jako nowy gatunek (ewentualnie nowa odmiana gatunkowa), to w historii świadomości każdej epoki muszą funkcjonować mechanizmy selekcji – ocalające pragmatyczny wymiar genologii, czyli jej zdolność do klasyfikacji zjawisk.

Trzecim ważnym elementem w definicji gatunku są m e d i a (p r z e k a ź n i k i) czyli u r z ą d z e n i a k o m u n i k a c y j n e o skomplikowanej typologii wewnętrznej, zróżnicowanej historycznie, kulturowo, technologicznie, funkcjonalnie, a nade wszystko hierarchicznie. Media nie są urządzeniami emocjonalnie obojętnymi dla użytkowników; przekaźnik bywa nie tylko (jak chciał Marshall McLuhan) utożsamiany z przekazem, ale i z – wartościowanym dodatnio lub ujemnie – typem więzi międzyludzkiej (z tego też względu, jak sądzę, Roman Jakobson komentując swój schemat aktu komunikacji podkreślał, że „kontakt" należy rozumieć jako „fizyczny kanał i psychiczny kontakt między nadawcą i odbiorcą")[15]. Wymiana urządzeń komunikacyjnych budzi u jednych radosną euforię (futuryści), rodzi triumfalne wizje postępu cywilizacyjnego, który oznacza postęp komunikacyjny, czyli nowy głos dla „nowych ust" ludzkości (Tadeusz Peiper), innych nastraja nostalgicznie i każe potępiać nasze zdrady mediów starszych, jakby szlachetniejszych, bardziej „ludzkich". W *Elegii na odejście pióra, atramentu, lampy* Zbigniew Herbert nazywa wzgardliwie długopisy „głupiopisami"; choć papier ze śladami długopisu może stać się niebawem symbolem komunikacji „prawdziwszej" niż np. internetowa... Nie trzeba szukać przykładów wyłącznie w manifestach Peipera i liryce Herberta. Mówię o rzeczach powszechnie doświadczanych i komentowanych – także w naszym środowisku.

„Wysłałem do Ciebie ostatnio list normalną pocztą – komunikuje mi elektronicznie Jerzy Swięch – żebyś zafascynowany e-mailem, buszujący po Internecie [tu mocno przesadził – E.B.] – nie zapomniał, że istnieją też (na szczęście) inne sposoby i formy korespondencji, bardziej ludzkie. Ściskam, Jurek".

Zapis jakże odmiennej postawy otrzymałem niemalże w tym samym czasie (sierpień 1999) w elektronicznym liście debiutującej e-mailowo Anny Legeżyńskiej:

„To niezwykłe, jak wiele nowych wrażeń i odkryć psycholingwistycznych wynika z tej formy komunikacji! Trochę jak pisanie pamiętnika, a trochę telegramu".

Lecz jednocześnie w tym samym liście pojawiła się (równie dla naszych czasów charakterystyczna) odmowa korzystania z medium zwanym „automatyczną sekre-

15/ R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa* (tłum. K. Pomorska), w zbiorze tegoż *W poszukiwaniu istoty języka* wybór, red. naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 81.

tarką": i tu, proszę zwrócić uwagę, wkracza znamienne przeciwstawienie temu, co „ludzkie" (w mediach), tego, co „nieludzkie".

„Oczywiście wiem, że sekretarka mówi Twoim głosem, niemniej pozostaje wrażenie jakiejś symulacji ludzkiego kontaktu. Zatem wybacz, że tej maszyny nie polubię".

Z tej samej serii list Wiesławy Wantuch: „Czy mogę prosić o adres e-mailowy Stanisława Balbusa, bo nie cierpię sekretarek, które mówią męskim głosem (w szczególności automatycznych) i przyrzekłam sobie nie odzywać się do nich".

Skomplikowanie ocen i emocji ma powody zarówno czasowe (historyczne), jak i przestrzenne (ontologiczne), wynikające z trudnej do usystematyzowania rozmaitości sposobów istnienia mediów. Przekaźnik może być wszak naturalny (żywa mowa, śpiew) i sztuczny (fotografia, słowo drukowane), może stanowić jedność z nadawcą i tekstem (improwizacja autorska), albo służyć emisji tekstów oddzielonych od nadawcy, utrwalonych w jakimś materiale (malowidło, płyta kompaktowa, film); możemy posługiwać się jednym typem znaków (rękopis) i splotami wielu kodów (spektakl operowy), aż do sprzężenia kilku przekaźników (telewizyjna transmisja „na żywo" festiwalu piosenki)[16]; niejednakowy status mają także media różnicujące się ze względu na bezpieczeństwo oraz niebezpieczeństwo udziału w zdarzeniu komunikacyjnym (spektakl, wiec, i – niech to zabrzmi groźnie – corrida, msza satanistyczna, publiczna egzekucja).

Tych komplikacji (uczuciowych i typologicznych) wcale nie potęguje – o dziwo! – wprowadzony do labiryntu multimedialnego g a t u n e k. Przeciwnie, kojąco łagodzi napięcia.

Z genologicznego punktu widzenia przekaźnikiem (a nie jego kolejną wersją) jest takie urządzenie komunikacyjne, które pozwala ukonstytuować przynajmniej jeden gatunek swoisty, jedyny w swoim rodzaju, różniący się od gatunków pokrewnych choćby tylko jedną cechą (jednym jedynym chwytem partycypującym w kompozycji tekstu). Kino (nieme, czarno-białe, barwne), radio, telewizja dostarczają licznych przykładów. Niektóre urządzenia, funkcjonujące wedle odmiennych receptur, ale służące tym samym gatunkom, są – niezależnie od wielu nazw – jednym i tym samym przekaźnikiem. Czy płyta gramofonowa, płyta adapterowa, kaseta, dysk – to wciąż to samo medium? Pierwszy wynalazek umożliwiający utrwalanie oraz wielokrotne odtwarzanie w niezmienialnej wersji dźwiękowej jednorazowych i znikających przedtem bezpowrotnie tekstów fonosfery (śpiew, koncert, recytacja, oracja) był jednocześnie wynalazkiem nowego gatunku komunikacyjnego, a mianowicie n a g r a n i a. Jest to gatunek ewoluujący. Tu ewolucja przebiegała od zamknięcia do otwarcia tekstu, a wiec od utrwaleń sugerujących idealny, pozaczasowy, wyczyszczony z wszelkich przypadków zapis koncertu muzycznego – do zapisów „reporterskich", które pozwalają słyszeć to, co niemuzyczne, a jednak obecne w koncertującym świecie:

16/ W 1968 r. interesującą próbę uporządkowania kodów oraz przekaźników przedstawił U. Eco w książce *Pejzaż semiotyczny* (polski przekład A. Weinsberga, z przedmową M. Czerwińskiego, Warszawa 1972).

Brzęk potrąconej szklanki, czysty, nie zatarty
przez gwar, dym i oklaski klubu w Kopenhadze
gdzie trzydzieści lat temu nagrywa standardy
trio Billa Evansa: albo ten w zasadzie

niesłyszalny, gdy muzyk siedzi na estradzie,
a w nagraniach wyraźny, po swojemu czysty,
metalowo-cielesny szmer, gdy po podkładzie
strun przesuną się ścisłe palce gitarzysty

Pisze Stanisław Barańczak w wierszu *Hi-Fi*[17], i tak, w tym samym wierszu komentuje nową konwencję nagrań:

[...] Dziś dyski
każą czy pozwalają słyszeć, co przez długi

czas wytłumiał prymityw taśm i płyt: pomruki
dyrygenta, przyświsty fletu, czy pacnięcie
struny o gryf – bez żadnej muzycznej zasługi
szemrane towarzystwo szmerów i bezdźwięcznie

wtrącających się w każdym takcie czy momencie
zgrzytów życia. Techniczny postęp? Szło o podsłuch
muzyki.

Ewolucja gatunku „nagranie" ukazuje, jak w granicach tego samego medium pewna cecha tekstu, zdawać by się mogło, statyczna, zostaje nagle skontrastowana z inną cechą i – uwyraźnia się jako chwyt wobec chwytu.

Lecz jeżeli wyróżnik gatunkowy ułatwia porządkowanie przekaźników, to jednocześnie wyróżnik medialny zagraża czystości gatunkowych wyodrębnień. Stajemy w obliczu nadmiaru, wobec klęski urodzaju nazw. Czy walc i walc nagrany na dysku to są dwa różne gatunki? A powieść i jej ekranizacja? A jakie zaszeregowania byłyby poprawne genologicznie, gdybyśmy musieli gdzieś „umieścić" liryk Przybosia pt. *Słowik*, który poznajemy z płytowego nagrania recytacji autorskiej?

Odpowiedź na tego rodzaju pytania wymaga wyróżnienia dwóch obszarów: w jednym grupują się gatunkowe s z e r e g i m o n o m e d i a l n e, w drugim p o l i m e d i a l n e.

Szereg monomedialny tworzą gatunki wykorzystujące możliwości jednego urządzenia komunikacyjnego, które – zgodnie z omówionymi już kryteriami – może być technicznie jednorodne (pismo) lub łączące rozmaite techniki (opera).

W żadnym szeregu monomedialnym gatunki się nie dublują; tworzą natomiast serię metonimiczną, czyli pozostają względem siebie w stosunku – mniej lub bar-

17/ Z tomu *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998, s. 21–22.

dziej odległej – styczności. „Odległa styczność" (choć pachnie oksymoronem) jest realnością każdej serii. Im więcej chwytów powtarza się w danych gatunkach, a także im bliższe są ich cele komunikacyjne, tym mniejsza jest między nimi odległość (i odwrotnie). Tak więc w serii form genologicznych, rozwijających się za pośrednictwem medium mowy – gatunkami bliskimi są nowela i opowiadanie, a gatunkami dalekimi opowiadanie i aforyzm, ale skoro opowiadanie i aforyzm należą do tego samego porządku metonimicznego, są one, mimo znacznej odległości, styczne.

W szeregach polimedialnych – odwrotnie – nie ma gatunków dalekich i bliskich, łączy je bowiem – oraz różnicuje – stopień podobieństwa. Wszelkie układy polimedialne w świecie gatunków są związkami metaforycznymi: tutaj jeden gatunek (np. film fabularny) może być mniej lub bardziej wiarygodną metaforą innego gatunku (np. powieści).

Komentowany tu wcześniej mechanizm działań naśladowczych (pastisz, trawestacja itd.), które to działania pozwalają gatunkom odnawiać się w kolejnych realizacjach tekstowych, funkcjonuje wyłącznie w szeregach monomedialnych. Natomiast w zbiorach polimedialnych każde z wymienionych tutaj pojęć trzeba ująć w cudzysłów. (Nie znaczy to wszak, iżby w systemie kultury podobieństwo form było czymś „gorszym" od ich przyległości: to są po prostu inne odniesienia: równie ważne).

Proponowane tutaj rozróżnienie okaże się przydatne także w rozważaniach na temat rodzajów.

2. W stronę multimedialnej teorii rodzajów (czyli paradygmatów)

Czy kategoria rodzaju ma odniesienia mono- czy polimedialne? Literaturoznawca byłby skłonny sądzić, iż głos rozstrzygający mają w tej kwestii cele komunikacyjne, które każą przestrzegać jednorodności mediów, a zatem wspierają odmianę monomedialną (dodatkowo ograniczoną do form artystycznych). Wszak osobno formują się rodzaje literackie, osobno filmowe i...

... natychmiast „zaczynają się schody". Oto w obszarach nieliterackich (nie tylko w aktach mowy) rozpoznawane są – kontynuacje? linie równoległe? – literackich paradygmatów rodzajowych (liryki, epiki, dramatu), acz okazują się one niepełne i zdeformowane. Niektóre szkoły muzykologiczne znają lirykę jak rodzaj muzyki, lecz już dramat traktują jako kategorię gatunkową i – obywają się bez epiki[18]. Z kolei w szkołach filmoznawczych[19] akceptowane są, owszem, trzy klasyczne rodzaje literackie, ale „dramat", „film epicki" oraz „film liryczny" są tu nazwami gatunków, podczas gdy rodzaje filmowe (film fabularny – film dokumentalny) okazują się paradygmatami eksponującymi inne opozycje, obecne w sztuce słowa (literatura – literatura niefikcjonalna) i (mocą zwyczaju) traktowane przez literaturoznawców jako kategorie o niejasnej aktywności genologicznej.

18/ Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński [i in.], Warszawa 1968.

19/ Zob. M. Hendrykowski *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Pokonywanie barier monomedialnych, czyli równouprawnienie przyległości i podobieństwa form, co pozwalałoby mówić o polimedialnych rodzajach (jak wspomniana tu liryka w literaturze i muzyce), ma uzasadnienie dwojakie: archaiczne oraz futurologiczne. Archaiczne, gdyż jest to próba wskrzeszenia pamięci o polimedialnych prapoczątkach epiki, liryki i dramatu. Futurologiczne, bowiem izolacja literatury jako faktu monomedialnego, spowodowana wynalazkiem Gutenberga, staje się poważnie zagrożona w epoce upowszechnienia Internetu.

Nie jest tak, iż kultura słowa ma zostać wyparta przez kulturę obrazu (to proroctwo się nie sprawdza); prawdopodobnie przekazy polimedialne staną się powszechną normą komunikacyjną, potrzebne będą nowe typologie (nowe autointerpretacje globalnych dążeń kultury). Trzeba jednak pokonać opory głęboko zakorzenione w tradycji genologicznej.

Podział na rodzaje zawsze jest próbą sprowadzenia różnorodności komunikacyjnej kultury do elementarnej typologii, łączącej maksimum form i celów w minimum paradygmatów tak, by każdy paradygmat zachowywał optymalną zgodność między naczelnym celem a wybranymi cechami wypełniających go form.

Rodzaje genologiczne należą do rzeczywistości paradygmatów. Rodzaje są paradygmatami. Paradygmaty (rodzajowe, periodyzacyjne, nacechowane światopoglądowo czy ideologicznie itd.) porządkują zjawiska kultury wedle kryteriów najróżnorodniejszych, ale zgodnie z powtarzającą się procedurą.

Zajmujące tutaj nas paradygmaty rodzajowe usiłują ocalić pozycję ahistoryczną – apelując do wartości odwiecznych; a nie są tak naprawdę uniezależnione od historii. Tu nie ma rozwiązań „jedynie słusznych", gdyż – patetycznie mówiąc – człowiecza natura i kultura są tak bogate, że wystarczy podstaw „równie słusznych" dla wielu typologii równoległych, nieklasycznych, które albo są uzupełnieniami klasycznej triady (o rodzaj satyryczny, dydaktyczny czy autoteliczny), albo translokacjami z gatunku do rodzaju (powieść jako nowy rodzaj literacki)[20].

U podstaw każdej typologii paradygmatycznej znajduje się jakaś opozycja binarna (typu: rozum – uczucie, fikcja – autentyk, głos – pismo, wiersz – proza, monolog – dialog, asceza – obfitość, umiar – nadmiar, męskie – żeńskie *etc.*). Żadna z tych lub tym podobnych opozycji nie jest wspierana przez praktykę komunikacyjną – całkowicie oraz bezapelacyjnie; natychmiast pojawiają się herezje i hybrydy, co skłania do wyjścia poza binarność w stronę typologii trzy- i więcej – składnikowej, przy czym każdy nowy składnik wnosi dodatkowe „zanieczyszczenia" klasyfikacyjne.

Rodzajowe typologie genologiczne funkcjonują zarówno jako opozycje binarne, jak i złożone z trzech lub większej liczby składników.

Układ liryka – epika – dramat jest typologią, której podstawę stanowią dwie opozycje: monolog – dialog oraz fabularność – niefabularność. Opozycja pierwsza każe przeciwstawiać rodzaje oparte na monologu (epika i liryka) dramatowi jako

---

20/ Zob. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze, Prace wybrane Henryka Markiewicza*, red. S. Balbus, t. 3, Kraków 1996, s. 151–185 (tu szczegółowa bibliografia).

rodzajowi dialogowemu. Opozycja druga zmienia konfigurację: po jednej stronie mamy epikę i dramat (rodzaje fabularne), po drugiej lirykę (rodzaj niefabularny).

By nie zawężać pola obserwacji do literatury – pokażmy wariantowość typologii rodzajowej na przykładzie filmu. Janusz Sławiński widzi w filmie jeden rodzaj podstawowy (film fabularny)[21]; Marek Hendrykowski pisze o dwóch rodzajach filmowych (film fabularny – film dokumentalny);[22] w tym ujęciu film animowany staje się odmianą filmu fabularnego (gorzej z animowanym filmem oświatowym). Gdybyśmy jednak przyjęli jako podstawę podziału postać: główny nośnik znaczeń – wyodrębniłyby się trzy rodzaje filmowe: jeden skupiałby filmy aktorskie (człowiek gra „nie-siebie"), drugi – filmy dokumentalne nieinscenizowane (człowiek „gra" siebie), trzeci – filmy animowane (postać filmową „grają" atrapy). W tej perspektywie można bronić triady rodzajów filmowych – jako jednej z wielu prób typologicznych.

Rodzaje utrwalone w genologii dzielą z innymi paradygmatami tę samą ułomność, która polega na niejednakowej „zgodzie" z faktami kultury. Są one bowiem – zawsze – rezultatami jej globalnej autointerpretacji.

W dziejach teorii rodzajów, zwłaszcza literackich, rodzajami były te paradygmaty, które zostały zgłaszane do listy rodzajów. Nad funkcją dominowała nazwa. Tymczasem w typologii rodzajowej – w praktyce – partycypują paradygmaty, których nie nazwano rodzajami, choć od rodzajów niczym się nie różnią. Wszak od dawna triadę rodzajów literackich zastępuje (skrycie?) opozycja „proza – poezja", która w znanej interpretacji Michaiła Bachtina jest nie tylko opozycją kodów, ale także przypisanych im wartości komunikacyjnych. Zatem próby typologii rodzajowych w obrębie genologii multimedialnej nie powinny być oceniane bardziej restrykcyjnie niż to, co znamy z teorii rodzajów literackich czy filmowych, a także z dziejów innych paradygmatów kultury.

Jedną z[23] takich prób pragnę (na koniec) przestawić. Zastanawiałem się niedawno nad perspektywami Nowej Genologii – obejmującej swym zasięgiem artystyczne, paraartystyczne i nieartystyczne formy komunikacji piś-

---

21/ *Słownik terminów literackich*, s. 158–159.

22/ M. Hendrykowski, *Słownik...*, s. 63–64 i 88.

23/ Powiadam „jedną z" nie dla osłony przed wątpliwościami, lecz dlatego, że im większą rozmaitość form chcemy poddać zabiegowi typologizacji, tym większe prawdopodobieństwo porządków konkurencyjnych. M.in. paradygmatem nie uwzględnionym, a w pełni realnym i ważnym, „rodzajowym" oraz multimedialnym, ogarniającym teksty z różnych kanałów i tworzyw, jest „klasa sztuk fabularnych", opisana przez Jerzego Ziomka w rozprawie *Powinowactwa przez fabułę* (w zbiorze tegoż autora: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 7–101). Niejedna teoria dotycząca dzieł fabularnych nie budziłaby tylu protestów i nieporozumień, gdyby jawnie przyznawała się do swych wieloprzekaźnikowych odniesień; głośna kiedyś „socjologia powieści" Lucien Goldmanna, mocno w Polsce atakowana za lekceważenie swoistości „tego, co powieściowe", była w istocie socjologią całej „klasy sztuk fabularnych", czyli w równej mierze socjologią dramatu, filmu, reportażu itd.

m i e n n i c z e j[24]. Dziś sądzę, że wyróżnione przeze mnie paradygmaty przekraczają monomedialne granice piśmiennictwa (czy mowy) i mogą być traktowane jako rozwijające się równolegle w innych kodach i mediach. Wbrew obyczajom utrwalonym w genologii – podstawą proponowanej systematyki (*quasi*-rodzajowej) nie będą twory zamierzchłe, najpierwsze, bo nie ma powodów, by bezustannie szukać modeli w najciemniejszych komnatach archiwum kultury; moimi modelami są trzy gatunki zrodzone w komunikacji ery nowożytnej, do dnia dzisiejszego aktywne zarówno w sztuce wysokiej, jak i w obiegach potocznych, i co istotne: są to formy pochodzące z pogranicza sztuki i niesztuki. Owe gatunki modelowe to

esej – reportaż – felieton.

Ich cechy konstytutywne, wyróżniające r e p o r t e r s k o ś ć, e s e i s t y c z n o ś ć i f e l i e t o n o w o ś ć, uobecniają się nie tylko w tekstach, które są gatunkowo reportażami, esejami lub felietonami[25]. Owe jakości dają o sobie znać we wszelkich stanach i procesach semiosfery, pojawiają się w mowie pisanej i ustnej, w obrazie i dźwięku, a ich fundamentalne właściwości można rozpoznać niezależnie od przyjętej nomenklatury genologicznej. W słowniku terminów filmowych, podobnie jak w leksykonach sztuki radiowej czy telewizyjnej, nie dziwi dziś reportaż, felieton i esej. Sprzyja to bez wątpienia podjętej tu próbie wykroczenia poza mono- w stronę polimedialności. Ale z faktu, że nie znają tych gatunków leksykony muzyki czy malarstwa wcale nie wynika, iż w muzyce, malarstwie, architekturze *etc.* nie działają energie, które uformowały reportaż, felieton i esej. Mam tu na myśli zarówno swoistości konstrukcyjne, jak i t r e ś c i i m p l i k o w a n e, składające się na wizerunek podmiotu, określające (za każdym razem zdecydowanie inaczej) stosunek „ja" wewnątrztekstowego do świata, do kodu kultury, wreszcie do publiczności. Dominacja ambicji felietonowych, ukierunkowanie reporterskie oraz żywioł eseistyczny są – by tak rzec – fenomenami hermeneutycznymi[26], tworami z pogranicza

---

24/ E. Balcerzan *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, w: *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Kozielecki, Warszawa 1999, s. 358–380.

25/ Nie sposób w tym miejscu zrezygnować z pomocy Hermanna Hessego i jego pamfletu na „epokę felietonu" (*Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, Poznań 1971, s. 17 i nast.), który ujawnia podatność tego gatunku na zabieg – nazwijmy to tak – wielkiej amplifikacji; podobne amplifikacje znane są dziejom reportażu (Nowa Rzeczowość, literatura faktu, pogranicze powieści, kariera autentyku *etc.*) oraz próbom poszerzenia granic eseju (teza o eseizacji powieści).

26/ „Estetyka musi roztopić się w hermeneutyce", głosił Hans-Georg Gadamer w artykule *Rekonstrukcja i integracja jako zadania hermeneutyczne* (tłum. M. Łukasiewicz), w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył H. Orłowski, Warszawa 1986, s. 19. Nie jestem entuzjastą tej idei, ale niekiedy, w wyznaczaniu szerokich obszarów komunikacyjnych, założenie o – tymczasowym – „roztopieniu się" estetyki bywa pożyteczne.

estetyki i anestetyki[27]: łatwo przenikają z kodu do kodu, z przekaźnika do przekaźnika. W zróżnicowanych przebiegach komunikacyjnych mogą się one uobecniać i określać kształty oraz sensy poematu (który czytamy jak esej), zbioru nowel (które spełniają wymagania reportażu), traktatu filozoficznego czy dramatu (które sięgają po atrakcje felietonu)[28]. Każdy z zajmujących nas tutaj porządków może odezwać się w mowie sejmowej, w poradniku dla grzybiarzy, w spektaklu teatralnym, w serialu telewizyjnym, i może decydować o charakterze koncertu gwiazdy rocka, „aurze" instalacji plastycznej, treściach dzieła architektury itd. Tak oto spotykamy się już nie z gatunkami, ale z paradygmatami *quasi*-rodzajowymi.

Charakteryzując *quasi*-rodzaje multimedialne nie dążę do pełnej harmonii, jakiegoś „piekła porządku" (Szymborska); tu nie wystarcza enumeracja „wyznaczników". Paradygmat oznacza zarówno współdziałanie cech, jak i dynamiczne kolizje wewnętrzne, nieodzowne napięcia między sprzecznościami.

Podstawowym dylematem tekstów powstających w intencji reporterskiej jest – manifestowana jawnie lub ukryta – sprzeczność między dwoma przeświadczeniami. Jedno zakłada bezsporne istnienie rzeczywistości obiektywnej, faktycznej, która zawiera w sobie – o sobie – komunikowalną prawdę (a „jedynie prawda jest ciekawa"); drugie jest skażone podejrzeniem, iż na drodze od faktu do tekstu prawda ulega wielorakim deformacjom, „słowo kłamie głosowi, a głos myślom kłamie", w związku z czym „reportaż" (czy „raport") wymaga przeciwdziałania entropii.

Elementarną postacią tekstu, który odpowiada intencji reporterskiej, jest komunikat (w dziennikarskim języku materiał), powiadomienie o faktycznym stanie rzeczy. I on bywa oskarżany o fałsz lub niemożność komunikacyjną. Dramatyczne problemy rodzą się w chwili, gdy „stan rzeczy" pojmujemy nie tylko jako faktyczność podległą deskrypcji, ale także jako sytuację wśród praw sterujących faktami. W kręgu intencji „reporterskich" funkcjonują konstrukcje o zróżnicowanym stopniu złożoności: serwis informacji agencyjnych, telewizyjny zapis zdarzeń, ekspertyza biegłego w procesie sądowym, studium o inteligencji małp, praca z historii myśli politycznej, a nadto wszelkie warianty sztuki werystycznej, naturalistycznej, realistycznej (malarstwo portretowe, rodzajowe, historyczne), zmagającej się wciąż od nowa z pokusą *mimesis*.

Najtrudniej owo dążenie rozpoznać w muzyce. Lecz np. kompozycje muzyki programowej, współpracującej ze słowem (choćby poprzez tytuł np. poematu symfonicznego)[29], podobnie jak „muzyka źródeł", która o swych kulturowych czy et-

---

27/ Zob. W. Welsch *Estetyka i anestetyka*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 521–546.

28/ Na felietonowy charakter dramatów Sławomira Mrożka zwracał uwagę Andrzej Kijowski w *szkicu Mrożek u bram raju*, „Dialog" 1963 nr 5, s. 103–105.

29/ Tu, podobnie jak i w następnych przykładach, korzystam z sugestii, jakie pojawiły się dyskusji nad tym tekstem, przedstawionym (w wersji skróconej i nieco „brudnopisowej") na XXIX Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. *Genologia dzisiaj* (Cieszyn, wrzesień 1999 r.).

nicznych rodowodach komunikuje prawdę lub nieprawdę, a także dzieła muzyki konkretnej, przekazującej naturalistyczne „reportaże z fonosfery" (nagranie śpiewu ptaków czy odgłosów morza w muzyce New Age), wreszcie opisane w *Hi-Fi* Barańczaka utrwalenia przypadkowych głosów, szmerów, hałasów, które towarzyszą koncertowi, każą pamiętać i o tym medium kultury.

Intencja reporterska (podobnie jak dwie pozostałe w naszej propozycji) jest starsza od gatunku reportażu i, rzecz jasna, od nazwy „reportaż". Ma taką samą „odwieczną" i „ogólnoludzką" naturę jak – w tradycyjnych typologiach – epika czy komizm.

Istotą i n t e n c j i e s e i s t y c z n e j są z kolei – powiem tak za Szymborską – „pytania zadawane sobie", przy czym najważniejszy jest w nich konflikt między autokomunikacyjną taktyką eseju a jego ambicjami socjotechnicznymi. Mam na myśli style kontemplacyjne oraz inwazyjne, z jednej strony zamyślenia, z drugiej apele skłaniające do przemyśleń, pedagogiczne perswazje mające zachęcić odbiorcę do refleksji filozofującej (w stylu „Spróbuj raz, koteczku, mieć światopogląd" Witkacego), formy dydaktyki homilijnej, gatunki retoryki wychowawczej *etc.* Inny, równie istotny dylemat eseju wymaga wyboru między myślą idiograficzną, nakierowaną na fenomen jedyny w swoim rodzaju i niepowtarzalny, a myślą nomotetyczną[30]. Żywiołem głównym pozostają tu powaga i odpowiedzialność, gra o człowieka (jego „ja", „my", „wy"), o jego *psyche*, a także „kłębiące się" dokoła mity, wiary, ideologie, filozofie, kontrowersje natury etycznej, estetycznej, metafizycznej...

Tu postacią zalążkową jest s e n t e n c j a: „złota myśl", przysłowie, aforyzm, ale także obraz (alegoria, symbol) np. religijny, ojczyźniany, klasowy itp. Efekt eseistyczny wcale nie musi wynikać jedynie z dyskursu: realizacjami tej intencji są zarówno kompozycje traktatowe, dramaty czy powieści nasycone „rozmowami istotnymi" (Witkacy), gdy bohaterowie mówią esejami (Stanisława Wyspiańskiego *Wyzwolenie*, Tomasza Manna *Czarodziejska góra*, Stanisława Lema *Głos Pana*), a zarazem wymowne kalejdoskopy obrazów, konfiguracje metafor, odpowiednio ukierunkowane organizacje świata przedstawionego, które w sposób niedyskursywny – za pośrednictwem informacji implikowanej – inspirują emocje, jakie zna esej „czysty" („ballady filozoficzne" Leśmiana, poetyckie „gry znaczeń" Witolda Wirpszy, filmy Federico Felliniego). Powoływałem się tu już na dostrzeżone przez Panofsky'ego analogie między katedrą gotycką a traktatem scholastycznym: w jednym i drugim wypadku są to szczególne postaci „eseju". Podobnymi „esejami" nazwalibyśmy obrazy Edwarda Munka, Pabla Picassa, Jerzego Nowosielskiego.

Zwracałem już kiedyś uwagę na więź łączącą z gatunek eseju, w tym także eseju lirycznego (analizowanym przeze mnie przykładem był manifest Kazimierza Malewicza *Suprematyzm* i przemawiający cytatami oraz parafrazami zdań z tego ma-

---

30/ Znakomitym przykładem gatunku, w którym uwyraźniają się napięcia między tymi biegunami, jest autobiografia uczonego, będąca tyleż dokumentem osobistym (często paraliterackim) co sposobem zgłębienia oraz uogólniania zjawisk typowych, zob. *Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, cz. I, red. T. Rzepa, Piła 1992.

nifestu wiersz Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu*)[31] z malarstwem. Nie jest rzeczą przypadku, iż niektóre style komunikacji wizualnej (kubizm, suprematyzm, abstrakcjonizm, konceptualizm) rodzą całe bogactwo manifestów, komentarzy, ujęć filozoficznych. Rzec by można, iż istnieje taki wewnętrzny porządek sztuki wizualnej – eseistyczny *sensu largo* – który dopomina się o esej *sensu stricto*. W tym porządku trzeba by usytuować formy muzyki poważnej (fuga), kompozycje będące projekcjami procesu myślenia oraz swoistej organizacji emocji[32], bo i muzyka – zwłaszcza nowatorska – ewoluuje wespół z poświęconymi jej komentarzami i „filozofiami", narzucając odbiorcy nie wyłącznie fizjologiczny czy „bebechowy" (Witkacy), ale rozumiejący, czyli „eseistyczny" typ recepcji.

Wreszcie intencja felietonowa. Żywiołem gatunku zwanego felietonem jest język jako magazyn stereotypów; zadaniem – ich przegląd krytyczny i zdroworozsądkowy, a jednocześnie zabawowy, z uwrażliwieniem na czas teraźniejszy oraz jego zmienne koniunktury. Tworzywem tekstów, które nie zawsze są felietonami *par excellence*, lecz należą do paradygmatu felietonowego, są obyczaje kultury i ukryte w nich wierzenia ogółu. Chodzi o to, by je wydobyć, oświetlić, ocenić, a przy okazji zabawowo pomajsterkować w składnicach form niczyich i odwyraźnionych wskutek nadużywania. Postacią najprostszą jest tu dowcip językowy, zwłaszcza – ironiczny, operujący cudzysłowem. Także inne przejawy humoru: dowcip graficzny, karykatura (Duda-Gracz), gag filmowy, burleska, wszelkie odmiany parodii – plastycznej, teatralnej, filmowej, muzycznej.

Genologia multimedialna byłaby wiedzą o normach „gry znaków", „gry form" słownych, wizualnych, dźwiękowych, które pojawiają się w dowcipach, reklamach, kampaniach wyborczych, nie są też obce literaturze, manifestom z „przymrużeniem oka" (Juliana Tuwima *Pegaz dęba*, Stanisława Barańczaka *Pegaz zdębiał*), utworom satyrycznym, parodystycznym, rozgałęzieniom – spokrewnionego z felietonem – kabaretu (więc i poezji kabaretowej)[33], centonom, kolażom, „wiązankom" melodii, „kłączom" postmodernistycznym, „hipertekstom", aż do sztuki autotematycznej, która oscyluje między intencją eseistyczną a felietonową.

Spośród wielu kolizji, jakie muszą pokonywać teksty powstające w intencji felietonowej, na plan pierwszy występuje kolizja celów. Z jednej strony chodzi o zdroworozsądkową interwencję w „gramatykę" komunikacji międzyludzkiej (Witold Gombrowicz). Z drugiej – o niefrasobliwą zabawę, która – w odróżnieniu od reportażu – zawiesza spór o prawdę obiektywną, a w odróżnieniu od eseju – uchyla imperatyw odpowiedzialności.

31/ E. Balcerzan *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 151–153.

32/ Przykładem klasycznym, jakże sugestywnym w tej dziedzinie, jest esej S. Kierkegaarda *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* (tłum. A. Buchner, „Res facta" 1971 z. 4). Zob także L.B. Meyer *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.

33/ O bliskości felietonu i kabaretu zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996, s. 14–30.

Każdy z przedstawionych tu paradygmatów bywa poddawany ostrej krytyce (z perspektywy paradygmatów sąsiednich)[34]: w moim ujęciu, rzecz prosta, żadna nazwa nie ma charakteru wartościującego.

Czy *quasi*-rodzajowa triada multimedialna ogarnia wszystkie bez wyjątku formy i teksty kultury? Niektóre wymykają się jej, zmuszają do mnożenia wyjątków od reguły, do wydzielania bytów problematycznych. Lecz tak dzieje się w genologii „od zawsze", i nie tylko w genologii: w każdym spotkaniu modelu z empirią. Dlatego szczególnie przydatna okazuje się w słowie „multimedia" cząstka „multi- ". Jeżeli nie da się osiągnąć stanu *omnis*, pozostaje (skromniejsza) szansa porządków „większościowych" – ogarniających stan *multus*.

34/ Wymownym przykładem ostrej niechęci do felietonowych „kalamburzystów" są konfrontacje powagi i niepowagi w *Biesach* i innych dziełach Fiodora Dostojewskiego (rzecz godna odrębnego studium).

Stanisław BALBUS

„Zagłada gatunków"

Tytuł tego artykułu opatrzyłem cudzysłowem. Z paru względów – różnej wagi – które po kolei wyjaśnię. Po pierwsze więc dlatego, że jest to cytat. Cytat z tytułu wiersza (i zarazem tomu poetyckiego), który mi się po prostu podoba, ale przecież w tym kontekście użyty nie bez merytorycznego uzasadnienia, choć na pierwszy rzut oka nie jest to wcale oczywiste. Wiktor Woroszylski mówiąc trzydzieści lat temu poetyckim słowem o „zagładzie gatunków"[1], ma na uwadze po prostu kontekst ekologiczny, tak jak nieco później choćby Czesław Miłosz:

I o duszę kondora rzucaliśmy kości.
– Czy ułaskawimy kondora?
– Nie ułaskawimy kondora.
Ginie, bo nigdy nie jadł z drzewa wiadomości.[2]

„Zagłada gatunków" zatem oznacza tu niwelację (i likwidację) nadmiernej różnorodności zjawisk świata w celu przystosowania ich do aktualnie założonej antropocentrycznej normy. Gdyby przenieść to jako naturalistyczną metaforę na płaszczyznę kultury (więc teraz: literatury), wypadałoby powiedzieć, że od romantyzmu przynajmniej poczynając, trwa i konsekwentnie natęża się „zagłada" wszystkich tradycyjnych gatunków (i w ogóle form) literackich, które przestały mieścić się w kręgu aktualnych światopoglądów i potrzeb estetycznych. Zniknęła nowela, zanika powieść, parę razy umierały już pewne jej odmiany, zniknęła tragedia, zanikła zdecydowana większość form liryki. Nie ma opisowych ani epickich poematów; ody, hymny, elegie, ballady, sonety zjawiają się już najwyżej w ramach styliza-

1/ W. Woroszylski *Zagłada gatunków*, Warszawa 1970, s. 5–8.

2/ Cz. Miłosz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, (cz. II: *Pamiętnik naturalisty*), [1974], Kraków 1980, s. 97.

cji. „Nie ułaskawiliśmy" – poza bardzo szczególnymi (i „nienaturalnymi") okolicznościami – żadnej z tych form.

Nie trzeba jednak wielkiej przenikliwości, aby dostrzec, jak bardzo byłaby ta naturalistyczna metafora myląca, gdyby ją potraktować prostodusznie. Wprawdzie zarówno ballady i romanse, jak kondory i bizony są „gatunkami martwymi", tzn. „nie rodzą" nowych indywiduów swojego gatunku, ale w odniesieniu do świata naturalnego – im mniej gatunków, tym mniejsza różnorodność zjawisk; w odniesieniu do świata literatury – akurat na odwrót. Im mniej kategorializacji gatunkowych, tym większe bogactwo indywidualnych form życia. „Zagłada gatunków" oznaczałaby więc tylko zdjęcie z literatury siatki taksonomicznej, krępującej ruchy tekstowym indywiduom oraz procesom twórczym. Wyzwolenie – nie zubożenie.

To dla teoretyka i historyka literatury powinno być oczywistością, a ewokujący naturalistyczną metaforę tytuł niniejszego artykułu – zgoła bałamutny. Słynna książka Blanchota z 1959 r.[3] zdaje się stawiać tę sprawę zupełnie jasno. Mówiąc o likwidacji gatunków w europejskiej literaturze nowożytnej (poromantycznej przynajmniej), pokazuje badacz, jak ż y w e dzieła literackie rozrywają sieci taksonomii genologicznych, jak się z nich wymykają. Jest to proces dobrze znany i dobrze już wielokroć opisany[4]. Zjawisko gatunków „mieszanych", „krzyżowanie się gatunków", „gatunki synkretyczne", powstawanie gatunków nowych w sferach tranzytywnych, konieczność konstruowania nowych, coraz bardziej liberalnych i rozmytych genologii, uwzględniających tę tranzytywność zjawisk, ich kategorialną wielopłaszczyznowość i organicznie niestabilny charakter. W Polsce z końcem lat siedemdziesiątych pojawia się, idąca bodaj najdalej, a nie tracąca przy tym z oczu genologicznej tradycji, koncepcja „sylwiczności" sformułowana przez R. Nycza[5].

Żadnego przeglądu nowszych genologicznych teorii przedstawiać tutaj oczywiście nie zamierzam. Sam tylko ich rejestr byłby ogromny[6]. Ale we wszystkich tego rodzaju współczesnych koncepcjach chodzi w istocie o to samo: o skonstruowanie nowej – choć i możliwie elastycznej – siatki taksonomicznej, której zastosowanie opisowo-wyjaśniające ma jeden cel podstawowy: wydobyć k a t e g o r i a l n ą i s t o t ę pojedynczego zjawiska, uwzględniając możliwie liberalnie szeroką „szarą strefę" mniej lub bardziej nieprzewidywalnych wariantów, ale wariantów kategorialnych jednak. Więc *nouveau roman*, a nawet *anti-roman*, ale jed-

---

3/ M. Blanchot *Le livre à venir*, Paris 1959.

4/ W Polsce oczywiście gł. S. Skwarczyńska w III tomie swego *Wstępu do nauki o literaturze: Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965. Zob. także zwł. I. Opacki *Genologia a historycznoliterackie konkrety*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1959 z. 2 oraz *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki" 1963 z. 4.

5/ R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu* [1984], wyd. 2, Kraków 1996.

6/ Zob. chociażby: H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze* [wyd. VI], Kraków 1996; bibliografia do rozdz. *Rodzaje i gatunki literackie*, s. 179–185.

nak *„roman"*; więc *poéme en prose*, ale jednak *poéme*, „wiersz"; więc „wiersz wolny" (czyli niejako „mowa roz-wiązana"), ale jednak „wiersz" (czyli „mowa wiązana"); więc monodram (rzecz zatem „antydramatycznie" bezdialogowa), ale jednak „dramat". Gatunki zanikają, ale gatunki powstają i trwają. Ciągle, z każdym nowym utworem i w każdym nowym utworze. Odnosi się wrażenie, że nie one mają kłopot z własnymi bezgatunkowymi (a więc jakby z nieprawego łoża) narodzinami. I nie ich rodzic – autor. Kłopot należy dopiero do (profesjonalnych) odbiorców. A polega na tym, „gdzie to umieścić", „jak to czytać", w ostateczności więc: „jak zaklasyfikować"? A zatem przede wszystkim jest kłopotem badaczy literatury.

Badacze literatury zaś (i jak sądzę, wspomniany Blanchot do nich należy) radzą sobie w ostateczności z tym kłopotem tak, że w najbardziej skrajnych przypadkach skłonni są przyznać kwalifikacje gatunkowe (a zatem kategorialne) nawet pojedynczemu utworowi, o ile utwór ten pozwala na wyrazisty opis swojej struktury semiotycznej, o ile prezentuje się jako taka struktura, jako „archetekst", choćby w danym momencie nie posiadał (jeszcze) kolejnych powieleń, nie wyprodukował strukturalnej s e r i i.

Obstawanie przy takim stanowisku nie jest żadną teoretyczną ekstrawagancją „post-nowoczesności". „Każdy utwór poetycki to gatunek sam dla siebie" – powiadał jeszcze F. Schlegel (w *Rozmowach o poezji*[7]), a mimo to przecież gatunkowość jest istotą poezji i takie o niej myślenie tę istotę wyjawia. Co to znaczy dzisiaj? Bo dla Schlegla znaczyło parę rzeczy, które już dla nas niekoniecznie wiele znaczą, np. odpowiedniość mikrokosmosu istnienia jednostkowego oraz makrokosmosu, w którym to istnienie uczestniczy; ale także, iż byty jednostkowe są między sobą nieporównywalne. Dziś znaczyć to może tylko tyle, że posługując się pojęciem gatunku w odniesieniu do pojedynczego utworu i niekoniecznie zadając przy tym pytania, co ten „gatunek" reprezentuje, do jakiej klasy należy – wyjawiamy e j d e t y c z n y o ś r o d e k jego formy artystycznej, a więc – bez względu na to, czy jest ktoś fenomenologiem, czy nie – przeprowadzamy swoistą „redukcję fenomenologiczną" choćby i najbardziej niepowtarzalnego, „nieklasyfikowalnego" zjawiska artystycznego.

W tym duchu – jak sądzę – można rozumieć znaną tezę J. Łotmana, iż każdy poszczególny utwór literacki, realizując pewną wiązkę kodów artystycznych tradycji (z językiem naturalnym jako bazą ich urzeczywistnienia na czele) – jednocześnie „naucza" w procesie lektury swego własnego niepowtarzalnego kodu, projektuje swoją własną i sobie tylko właściwą *langue*[8]. Jerzy Kwiatkowski (wybitny interpretator, i bynajmniej nie teoretyk, literatury), omawiając w 1967 roku ostatnie wówczas dokonania poetyckie Wisławy Szymborskiej, zauważył, że „każdy niemal wiersz oparty jest tu na odmiennej zasadzie, powołuje do życia osobna poetykę"[9].

7/ Cyt. za: Z. Łempicki *Studia z teorii literatury*, Warszawa 1966, s. 39.

8/ Zob. J. Łotman *Struktura chudożestwiennogo tiekśta*, Moskwa 1970, s. 92–98.

9/ J. Kwiatkowski *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 99 oraz tenże: *Przedmowa* do: W. Szymborska *Poezje*, Warszawa 1970, s. 8–9.

A więc gatunek. – Po co interpretatorowi tekstów potrzebna była ta globalizująca „poetyka"? Przecież nie dla ułatwienia syntezy. Potrzebna mu była jako wskazanie na „ś w i a t o p o g l ą d f o r m y", nadrzędny wobec tematu danego tekstu, choćby ów światopogląd przejawiał się tylko w tym oto tekście i nigdzie indziej poza tym. Chodziło zatem o k a t e g o r i a l n e e i d o s, a nie o wyodrębnienie samej zasady kategorializacyjnej, czyli genologicznej taksonomii.

Takich przykładów znaleźć można zapewne wiele. Wynika stąd, że dwudziestowieczny dekret o „zaniku gatunków" niekoniecznie odnosi się do zasobu aktualnie powstającej literatury, ale oznacza k r y z y s j e j t e o r i i. Naprawdę chodzi o to, że to literatura nieustannie rozrywa n a r z u c a n e j e j z z e w n ą t r z przez teoretyczny umysł porządkujący siatki taksonomiczne, a umysł ów – uznając jakby „poniewczasie" nieadekwatność swoich ustaleń – stale, i bez finalnego skutku, szuka „coraz to lepszych" rozwiązań.

„Wygląda na to" – ale czy tak jest? Najbardziej pierwotna i fundamentalna, Arystotelesowska taksonomia gatunkowa, nie była bynajmniej próbą narzucenia literaturze z zewnątrz opisowo-wyjaśniających kategorializacji form. Była próbą wyprowadzenia z faktyczności dzieł literackich takiej kategorializacji, opartej na przeświadczeniu, że tego rodzaju opis potrafi uchwycić istotę, entelechię konkretnego dzieła jako podstawę jego indywidualności, a więc podstawę wszelkich indywidualnych wariantów formy gatunkowej, a więc kategorialnej przynależności[10].

To, że owa f i l o z o f i a f o r m stała się w kulturze europejskiej poetyką normatywną; to, że poetyce tej z konieczności musiały się ciągle wymykać liczne późniejsze formy nie przystające do pierwotnie ustalonego ich paradygmatu – to sprawa oczywista i tutaj nieistotna. Ważny natomiast pozostaje fakt, że wszelkie ugruntowane w niej propozycje genologiczne posiadały charakter l i t e r a c k i, a w każdym razie estetyczny; były – z pewną licencją mówiąc – a u t o t e l i c z n e (co nie oznacza, że chciałbym np. lekceważyć nadrzędną, psychologiczną w istocie, kategorię Arystotelesowskiej *katharsis*). I w ramach tego autotelizmu modyfikowały i poszerzały (nieraz bardzo znacznie) swoje propozycje. Ograniczały się one jednak do konstatacji i opisu postaci wariacyjnych: mieszania, krzyżowania, multiplikowania, a nawet transformacji negatywnej macierzystych form l i t e r a c k i c h. I nawet jeszcze u progu lat pięćdziesiątych naszego stulecia fenomenolog (ale i hermeneutyk przecież, więc „idiografista"), Emil Staiger wyprowadzał przecież naczelną zasadę genologiczną z rozgraniczenia pojęć „liryczności", „epickości" i „dramatyczności", traktowanych jako estetyczno-egzystencjalne entelechie, wcielające się w różne – i prawdę mówiąc dowolnie zróżnicowane pod względem stylistycznym – f o r m y; formy istnienia, poznania i ekspresji zarazem[11].

Z przyczyn czysto praktycznych, a i z braku kompetencji, muszę na bok odsunąć pytanie, dlaczego przynajmniej od czasu romantyzmu tak się stało, że za-

---

10/ Por. R. Crane *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953, s. 43–49.

11/ E. Staiger *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

sada taksonomii form literackich zaczęła przenosić się poza samą literaturę, a nawet poza sferę podporządkowaną estetyce. Ale tak się stało. I dzieje się tak nadal. Taksonomie form literackich (nieważne, czy określać je według tradycyjnych zasad genologii) nie pozwalają się dzisiaj – jak się okazuje – wyprowadzać z kategorializacji, która mogłaby się odnosić do samej literatury. Konstrukcje formalne związane z epiką przestały być epickie, stylistyczne konstrukcje czerpiące z tradycyjnych zasobów liryki – nie muszą być liryczne; poetyckość – wcale niekoniecznie wyróżnia poezję, a tzw. dawniej mowa wiązana, czyli metryczność jako istota wierszowości, straciła rację bytu w wierszu wolnym.

Temu wszystkiemu w zasadzie prawie nikt – to znaczy prawie nikt z badaczy literatury – nie zaprzecza. Krystalizują się natomiast od około 50 lat wśród nich dwa główne i diametralnie rozbieżne stanowiska teoretyczne.

Pierwsze wydaje się proste i niepodważalne. Nie ma gatunków. Są dla rozumienia i wyjaśniania dzieł literackich bytem zbędnym, gdyż niefunkcjonalnym. Są teksty. „Nie ma nic prócz tekstów", aby posłużyć się na tę okazję znanym aforyzmem Derridy. Słowem – „brzytwa Ockhama". Trwając jednak na takim stanowisku, miesza się taksonomię z kategorializacją, tj. zagadnienie porządkującego opisu zjawisk z ich opisem ejdetycznym; nie ma powodów, ażeby klasa nie była reprezentowana przez jeden jedyny egzemplarz. Tak jak w rozpoznaniu form artystycznych Szymborskiej przez Jerzego Kwiatkowskiego, który jeden utwór poetki skłonny był potraktować jako unikatowy egzemplarz „formy poetyckiej jednorazowego użytku". Nie jednorazowego tekstu, ale właśnie formy – danej za pośrednictwem jednorazowego tekstu. Gdyby wszakże konsekwentnie przyjąć owo „bezgatunkowe" stanowisko, należałoby wykluczyć z literaturoznawstwa poetykę, zastępując ją czysto empatyczną sztuką interpretacji albo przynajmniej idiografizmem pojętym dosłownie i tym samym skrajnie. Sama genologia byłaby tedy w literaturoznawstwie współczesnym nauką nie tylko pedanteryjnie formalistyczną, ale i wręcz archaiczną, „zabytkową".

Zwolennicy stanowiska drugiego są dociekliwi i uparci. Twierdzą, że skoro żywa literatura w toku swego historycznego rozwoju konsekwentnie wymyka się wszelkim stałym typologiom gatunkowym, znaczy to, że owe typologie są powierzchniowe (niekoniecznie: powierzchowne) i podstaw ich należy szukać głębiej, u samych podstaw językowego kontaktu, ponieważ do tego przecież w ostateczności sprowadza się byt literatury jako sztuki słownej. Innymi słowy – prawomocne i adekwatne wobec dynamicznego obszaru faktycznych zjawisk literackich jest takie postępowanie genologiczne, które zmierza do ustalenia ostatecznych inwariantów gatunkowych, które zawierałyby semantyczne i pragmatyczne jądro form tekstowych i tym samym – acz już na mniej ważnym planie – podstawę ich klasyfikacji, czyli także: opisu ejdetycznego, z tym że owa struktura ejdetyczna byłaby uchwytna dopiero na poziomie niejako przed-literackim, poziomie komunikacyjnych prototypów.

Postawę taką spośród dość dobrze znanych w Polsce teoretyków literatury reprezentuje Tzvetan Todorov w książce *Les Genres du discours* z 1978 r[12]. Najkrócej mówiąc, stanowisko to sprowadza się do przekonania, że ponieważ literatura – przy wszystkich nadbudowanych komplikacjach estetyczno-artystycznych – jest formą międzyludzkiego kontaktu, przeto w ostateczności sprowadzać się musi do form aktów mowy, a mianowicie każdy utwór literacki stanowi efekt rozwinięcia, transformacji i kombinacji odpowiednich form Austinowskich illokucji (być może, z Searle'owską poprawką: „*quasi*-illokucji"[13], acz nie w całej rozciągłości).

Todorov nie jest w tym mniemaniu odosobniony. Można by nawet rzec, że wyraża swój pogląd dość oględnie. „Pisanie jest w stosunku do mowy pasożytnicze" – powiada R. Ohmann (1971). „Tekst literacki stanowi narośl na akcie mowy" – dopowiada J. Culler (1975)[14].

Akty pragmalingwistycznych illokucji są – w tym ujęciu – oparciem, punktem wyjścia i najgłębszym rdzeniem wszelkiej literackiej komunikacji. Specyfika tekstu literackiego i jego kategorialna istota polegałaby tu jedynie na odpowiedniej kombinatoryce, implicytnych procedurach transformacyjnych i – w obrębie struktury powierzchniowej – na adekwatnym wystroju retoryczno-stylistycznym tekstu. Jego i s t o t a g a t u n k o w a sprowadza się wszakże do poziomu i l l o k u c y j n y c h p r o t o t y p ó w komunikacji praktycznej. Żeby to ująć przykładowo i najprościej: nowela czy opowiadanie wywodzą się stąd (i na tym się zasadzają), że nieodłączną właściwością ż y c i a c z ł o w i e k a w m o w i e jest opowiadanie anegdot; liryka erotyczna wywodzi się stąd, że ludzie czynią sobie wyznania miłosne itd. Hipotetyczna geneza (bardzo już w dalszym toku skomplikowanych) form stanowi zarazem tychże form aktualne kategorialne jądro. Trochę to tak jak u Bachtina[15]. Ale niezupełnie. Wrócę do tego.

12/ Przekład jej trzeciego rozdziału (pióra A. Labudy) pt. *O pochodzeniu gatunków* ukazał się w „Pamiętniku Literackim" 1979 z. 3; przedruk w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, II, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 206–219.

13/ Zob. J. Searle *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, w: *Studia z teorii literatury*, II, s. 24–36.

14/ Cyt. na podst. przekładów: R. Ohmann *Mowa, działanie, styl* (tłum. K. Rosner); J. Culler *Konwencja i oswojenie* (tłum. I. Sieradzki), w: *Znak, styl, konwencja*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 135, 150.

15/ Mam tu oczywiście na uwadze jego pochodzącą z początku lat pięćdziesiątych, a opublikowaną w końcu lat siedemdziesiątych rozprawę *Problem gatunków mowy*, w: *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348–402. – Już Bachtin mówi o komplikacji i kombinatoryce gatunków elementarnych i powstawaniu tą drogą gatunków złożonych, które leżą (a w każdym razie mogą lec) u podstaw gatunkowych form literatury. W Polsce próbę typologii tego rodzaju form pragmalingwistycznych, z których znaczna część dałaby się potraktować jako prototypy gatunkowych form literackich, podjęła (z powołaniem się na Bachtinowską inspirację) A. Wierzbicka *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus, Wrocław 1983, s. 125–137.

Nie będę teraz z tą koncepcją dyskutował. Powiem tyle: w gruncie rzeczy jej tezy głoszą, że literatura polega na tym, iż ludzie, którzy ją tworzą i czytają, potrafią posługiwać się mową. Wszelka dalsza specyfikacja owych gatunkowych podstaw czy „gatunkowych prototypów" rodzajów tej komunikacji mownej jest sprawą wtórną, nadbudowaną i wykracza poza możliwości tak ugruntowanych zasad gatunkowej typologii. Innymi słowy – możliwość wyrazistych typologii genologicznych leży w literaturze niejako p o n i ż e j poziomu l i t e r a c k i c h charakterystyk i specyfikacji jej wypowiedzi (dzieł).

To nie przypadek – aczkolwiek nie wiem, czy sam badacz pozostawał tego świadom – że zasadniczy pod interesującym nas tu względem rozdział książki Todorova nosi tytuł *Pochodzenie gatunków* [*L'origine des genres*] – dokładnie zatem tak jak najsłynniejsze dzieło Darwina, na którego podstawach prawie sto lat wcześniej [1890] F. Brunetiere próbował budować naturalistyczną – więc wówczas „czysto obiektywną" – teorię gatunków literackich, ich ewolucyjnych przemian, wzajemnych filiacji i zróżnicowania. Robię tę komparację dlatego tylko, że w takim zbliżeniu widać całkiem nieźle, jak nowsze teoretyczne próby „ocalania" gatunków literackich od „zagłady" – prowadzą do efektu wręcz przeciwnego. Oto coraz bardziej się różnicującym pod względem formalnym zjawiskom literackim, a więc konkretnym literackim tekstom, które gruntownie i skutecznie wymykają się taksonomiom ustalanym dla nich na gruncie literackim i z przesłanek literackich tak czy owak się wywodzącym – narzuca się (aby utrzymać typologiczne, genologiczne o nich myślenie) taksonomię z gruntu pozaliteracką, „n a t u r a l n ą", wypływającą bowiem z „naturalnych", pozaestetycznych użyć ludzkiej mowy, tak jak – *toutes proportions gardées* – genologia Brunetière'owska szukala gruntu w uznawanych wówczas za uniwersalne prawach rozwoju i zróżnicowania „organizmów żywych".

Prawda – cały ten zamęt taksonomiczny w literaturoznawstwie pozostaje wyraźnie zbieżny z coraz bardziej nasilającym się (a już przecież nie nowym) procesem bodaj generalnym, zachodzącym w obrębie samej literatury. A mianowicie z zacieraniem się granic już nie między klasycznymi czy po prostu tradycyjnymi gatunkami, ale między formami literackimi a nieliterackimi (czyli praktycznymi) i zasiedlaniem się w literaturze artystycznej takich form komunikacji praktycznej, jak np. reportaż, bio- i autobiografia, pamiętnik, dziennik, wywiad. To problem ważki, ale jednak osobny i nie chciałbym się teraz nad nim zatrzymywać.

Pragnę natomiast zwrócić uwagę na inne – właściwie zgoła temu przeciwstawne – zjawisko zachodzące we współczesnych praktykach literackich i nie pozbawione silnego oddźwięku w p r a k t y k a c h c z y t e l n i c z y c h, a może nawet w praktykach tych znacznie wyraziste, niż teorie lektury chciałyby przyznać.

Otóż im bardziej gatunki literackie się rozpadają, tzn. im bardziej dekonstruują się ich paradygmaty, lub mówiąc ściślej – im bardziej konkretne teksty literackie z paradygmatów tych nie chcą korzystać, albo co więcej – korzystają z nich, aby im zaprzeczyć – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju i rzędu sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej. Można by to uznać za proste

akty artystycznej przewrotności i przejść nad tym małym kosztem interpretacyjnym do porządku. Gdyby nie fakt, że występuje to zjawisko w literaturze najwyższego lotu i nie należy do wyjątków.

Witkacy na przykład mówił konsekwentnie o swoich dziwacznych – i robionych na przekór wszelkiej tradycji literackiej – dziełach *Nienasycenie* i *Pożegnanie jesieni* „powieści". Ale więcej jeszcze – dużo dużo wcześniej Gogol sam, własną ręka, za-pod-tytułował jako „p o e m a t" *Martwe dusze*, które ostatecznie można uznać za nowe wcielenie powieści łotrzykowskiej, za powieść obyczajową, za epicką przypowieść nawet, ale przecież nie za poemat, nawet po *Eugeniuszu Onieginie*. A można przytoczyć przykłady jeszcze bardziej drastyczne. Jedno z ostatnich arcydzieł Turgieniewa nosi (już nie podtytuł, ale tytuł) *Stichotworienija w prozie*. To po rosyjsku brzmi o wiele ostrzej – i bardziej paradoksalnie niż (nieco wcześniejszy) bezpośredni odpowiednik francuski *poéme-en-prose*, ponieważ po rosyjsku nie sposób się tu pozbyć źródłosłowu *„stich"* – utwór wierszowany, poetycki więc wówczas w pierwszym rzędzie, ale także i wers, linijka metryczna. To są przykłady głęboko XIX-wieczne, a więc nawet nie pre-post-modernistyczne, lecz na dobrą sprawę i co najwyżej pre-modernistyczne.

Co takie (autorskie w obu przypadkach!) kwalifikacje genologiczne mogły wówczas znaczyć – znaczyć dla wykwalifikowanego odbiorcy, bo przecież nie była to *„litieratura dla prostogo naroda"*? Na pierwszy rzut oka było widać przecież, że przygody Cziczikowa, tak jak zostały opowiedziane (a opowiedziane zostały bynajmniej nie „poetycko"), to w żadnym wypadku nie „poemat" (pomijając już fakt, że w I połowie XIX wieku jakikolwiek rosyjski poemat musiałby być napisany metrycznym wierszem). W przypadku Turgieniewa ta ostra antynomia między jawną konstrukcją stylistyczną tekstu a jego arbitralną i apodyktyczną autorską kwalifikacją jest jeszcze bardziej uderzająca, mimo iż estetyka czasu uległa już daleko idącej zmianie. Więc – bardzo poważnie – co to znaczy? Znaczy to, że według wyraźnych i n s t r u k c j i a u t o r s k i c h (tak samo obowiązujących, jak te, które dyktuje konstrukcja utworu) *Martwe dusze* należy c z y t a ć w kontekście ówczesnej poezji epicko-dygresyjnej, a więc np. *Eugeniusza Oniegina*, ze znaczeniorodnym wykorzystaniem wszystkich antynomii intertekstualnych (czy dokładniej: architekstualnych), jakie w tym hermeneutycznym kontekście się zrodzą. Znaczy to, że Turgieniewowskie *senilia* – mimo ich formalnie prozatorskiej formy – chcą być umieszczone w tej samej przestrzeni hermeneutycznej, co np. metryczne wiersze Tiutczewa czy Fieta. Nie po to, żeby się z nimi zasymilować. Po to, aby wejść z nimi w znaczeniorodne korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje, w każdym razie w h e r m e n e u t y c z n y k o n t a k t, w jakiejś mierze przy tym niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur.

Podałem te przykłady przecież nie dlatego, że dostarcza ich dopiero literatura rosyjska. Po prostu – są stosunkowo wczesne, a zarazem szczególnie jaskrawe. W literaturze polskiej – co najmniej od początku stulecia – można ich znaleźć mnóstwo. I to się w ostatnich dziesięcioleciach natęża. Przypadkowo wybrany

przykład. Jan Józef Szczepański (w roku 1970) wydaje utwór będący – od strony formalnej i sam tekst bardzo to eksponuje – rodzajem fragmentarycznych przyczynków autobiograficznych, pt. *Trzy czerwone róże* – i traktuje to jako powieść; jako powieść oznacza z kolei wprost (podtytułem) traktat moralno-polityczny pt. *Kapitan* (1986), gdzie w samym tekście wyraźnie dba o to, aby właśnie nie stworzyć epickiego „świata przedstawionego", aby zlikwidować wszelkie znamiona literackiej fikcji, a nawet zwyczajnie – konsekwentnej fabuły (acz kanwę stanowi związany z konkretną postacią zespół (nie „ciąg" jednak) zdarzeniowy. Ale każe równocześnie w ramach epickiej konwencji w pierwszej instancji tak tekst ów rozpoznać, by móc wymusić na czytelniku oczywiste konwencji tej przełamanie.

Z innej sfery genologicznej. Tadeusz Nowak na przestrzeni około 15 lat (65–80) pisze zwrotkowe regularne i rymowane wiersze, które uporczywie nazywa w tytule p s a l m a m i. I z formą gatunkową psalmów – która w literaturze polskiej, od Kochanowskiego przynajmniej, zajmuje miejsce szczególne i eksponowane – formalnie (tzn. konstrukcyjnie, stylistycznie, obrazowo, a nawet wersyfikacyjnie) dość niewiele mające wspólnego. A jednak obligatoryjnie domaga się, aby wiersze te czytać właśnie jako psalmy, jako formę specyficznie liturgiczną. Jedynymi (nie licząc formuł tytułowych) wewnątrztekstowymi względnie umotywowanymi i n d e k s a m i g e n o l o g i c z n y m i tych tekstów są liczne – ale nader swobodnie traktowane – aluzje biblijne (bardzo rzadko jednak psalmiczne). Więc właśnie: a l u z j e – wskazanie kierunku odniesienia gatunkowego, nie zaś (choćby i swobodna) realizacja gatunkowej zasady konstrukcyjnej.

Sformułuję już teraz (mimo iż nie poparty należytą egzemplifikacją materiałową) wniosek.

Gatunki literackie nie uległy bynajmniej „zagładzie". Taksonomia genologiczna się nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili dokładniej określić, od jak dawna już) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. W jakie „inne" i w stosunku do czego „inne"? Ryzykując znaczne uproszczenie – a może tylko znaczny skrót dowodowy – powiem tak: przeniosła się z obszaru p a r a d y g m a t y k i f o r m l i t e r a c k i c h w rejony h e r m e n e u t y k i tych form.

Trzeba jeszcze raz zapytać: co to naprawdę znaczy? Znaczy to, że konkretne formy literackie (objawiające się w strukturze artystycznej konkretnych utworów) n i e r e a l i z u j ą (w każdym razie n i e m u s z ą realizować) o k r e ś l o n y c h p a r a d y g m a t ó w g a t u n k o w y c h, apriorycznych wobec nich i „danych z góry" – tak jak jakaś *langue* poprzedza każde zrealizowane w niej *parole* – ale z całą pewnością zjawiają się zawsze – tak od strony nadawcy, autora, jak od strony odbiorcy, czytelnika – w mniej lub bardziej dokładnie wyznaczonej p r z e s t r z e n i h e r m e n e u t y c z n e j, gdzie gatunki jako takie, jako pewne ustalone już i historycznie okrzepłe paradygmaty i s t n i e j ą; istnieją po prostu jako dostępny potencjalnie każdemy z a s ó b f o r m t r a d y c j i l i t e r a c k i e j, form reprezentowanych na ogół przez określone – tj. charakterystyczne – tekstowe reprezentacje. Tak proponowałbym rozumieć Genette'owski termin „architekstu-

alność"[16]. Jako p o l e o d n i e s i e ń g e n o l o g i c z n y c h tekstu, w którym niekoniecznie muszą znajdować się wyłącznie teksty, reprezentujące gatunek, który dany tekst (hipertekst) realizuje. Nawet – dziś – przede wszystkim nie tego rodzaju teksty, tj. nie teksty paradygmatycznie homogenne.

Zamiast względnie homogennego paradygmatu genologicznego (homogennego „w z g l ę d n i e", gdyż „z poprawkami" na gatunkowe warianty, krzyżówki, mieszanki i formy przejściowe) – mielibyśmy w takim wypadku do czynienia ze zróżnicowanym p o l e m g e n o l o g i c z n y c h o d n i e s i e ń, odniesień na ogół wielowartościowych, tak jak właśnie wielowartościowe, wieloaspektowe i niejednoznaczne – a przez to zmierzające ku samolikwidacji – w y d a j ą s i ę dziś wielu teoretykom literatury gatunkowe kwalifikacje. Gatunek literacki danego „hipertekstu" nie ma w takim ujęciu żadnego „obowiązku" realizacji jakiegokolwiek gatunkowego paradygmatu – choćby i w sensie n e g a t y w n y m (z czego Todorov np. zdaje się robić uniwersalną zasadę). Musi natomiast – na różne sposoby – w s k a z y w a ć na rozmaite punkty genologicznych odniesień. Rzecz w tym, że owych punktów może być wiele i nie muszą one bynajmniej pozostawać ze sobą w stosunkach komplementarnych uzgodnień. Indeksy tych odniesień bywają zaś bardzo różne – od nazw gatunkowych, arbitralnie wprowadzonych w nagłówki dzieła, do różnego rodzaju genologicznie (w tradycji literackiej) zobligowanych aluzji tematycznych, a także i „aluzji konstrukcyjnych".

Przytoczę – teraz nieco szerzej – jeszcze jeden przykład.

Składający się z siedmiu części i liczący około pięćdziesięciu stron druku (co we współczesnej poezji wierszowanej jest formą ogromną) poemat Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) jest najbardziej, by tak rzec, ekstremalną s y l w ą l i t e r a c k ą (w sensie, jaki dla tego terminu ustaliła prekursorska książka R. Nycza[17]), jaką sobie wyobrazić można. Jego synkretyzm konstrukcyjny niepomiernie przewyższa np. *Ziemię jałową* Eliota. Nie ma tu jednolitości stylistycznej, wersyfikacyjnej, jedności narratora, bohatera, tematu, jakiejkolwiek koherencji czasowej, więc i zdarzeniowej. Następują po sobie fragmenty dostojnych wywodów filozoficznych, traktatów religijnych, urywki narracji fabularnych, to znów, jak w greckiej tragedii, partii chóralnych, zróżnicowane stylistycznie monologi wewnętrzne różnych postaci, prezentacje scen obyczajowych, fragmenty wspomnień, wyznania osobiste, wyodrębnione partie czysto liryczne, pieśni i „piosenki", teksty faktycznie cudze i teksty na cudze stylizowane, także dłuższe partie obcojęzyczne, liczne cytaty. A jeszcze prócz tego – włączone w tekst na równych w zasadzie prawach – (jaskrawo prozatorskie) komentarze filologiczne i historyczne, przypisy autorskie, fragmenty cudzych dzienników, cytaty z encyklopedii itd. Na pierwszy rzut oka może to robić wrażenie chaotycznej antologii, a nawet dzie-

---

16/ Zob. G. Genette *Introduction à l'architexte*, Paris 1979.

17/ R. Nycz samym tym poematem w zasadzie się nie zajmuje, aczkolwiek „sylwicznej" twórczości Miłosza poświęca w swojej książce osobny obszerny rozdział (*Sylwy współczesne*, s. 58–84).

więtnastowiecznego „klocka" z biblioteki w dworku szlacheckim. A przecież jest to jeden z największych (w skali nie tylko polskiej) poematów epickich XX wieku. Ujmuje całość świata, jaki był dostępny bezpośredniemu doświadczeniu życiowemu, intelektualnemu, lekturowemu i wyobraźniowemu autora, który dba przy tym bardzo, aby w granicach własnej, najszerzej pojętej, biografii się nie zamykać. Jest to obraz epickiej całości świata, tak jak on jawić się może z perspektywy uczestnika dwudziestowiecznej historii, kultury i jej tradycji.

Oczywiście, w całym utworze istnieje mnóstwo różnego rodzaju „aluzji genologicznych", zmiennych, i zmiennych nieraz błyskawicznie. Miłosz ze szczególną starannością dba o to, aby umieścić swoje dzieło w kontekście zróżnicowanej tradycji literackiej (i nie tylko literackiej) kultury europejskiej i aby w ten sposób kontekst ten uaktywnić. Ale dba też o to, by już na wstępie dać wyrazisty – i niejako nadrzędny – sygnał jego „właściwej" gatunkowej przynależności, tej jaskrawej „sylwy", tej „antologii fragmentów", przynależności do wielkich form epickich, ujmujących – i do tego niejako organicznie przeznaczonych – całość dostępnego świata, „kosmosu".

Co było tradycyjnie głównym wstępnym konstrukcyjnym sygnałem takiej epickiej przynależności? Oczywiście inwokacja. Wezwanie do Muzy – dawczyni natchnienia, przewodniczki i opiekunki całej pracy twórczej nad dziełem i gwarantki twórczego sukcesu. A zatem – jeśli uwzględni się rozmaitość konwencji retorycznych w różnych epokach – istotą epickiej inwokacji pozostaje fakt, iż ma ona zawsze charakter autotematyczny, a przynajmniej metaliteracki; tak jest u Homera i Wergiliusza, ale tak jest też na przykład w *Panu Tadeuszu* i, powiedzmy, w *A Dorio ad Phrygium* Norwida. I tak jest też u Miłosza. Chociaż nie istnieje tu ani wezwanie do jakiejkolwiek muzy, ani nawet nie została zachowana obowiązkowa w epickich inwokacjach konstrukcyjno-stylistyczna forma zwrotu do drugiej osoby. Zaczyna się wszakże od tego, co w wewnętrznej strukturze inwokacji najistotniejsze: od osobistej, podmiotowej refleksji metaliterackiej (i na dalszym, zakamuflowanym nieco planie – autotematycznej):

> Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
> Gdziekolwiek odnajdą mnie, na taflach atrium, w celi klasztornej,
> w sali przed portretem króla,
> Spełniam do czego zostałem w prowincjach wezwany,
> Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zaczynam i po co.
> Tak i teraz, pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego.
> Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach,
> Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie.
> A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
> Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
> Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,
> Grypy jak ta ostatnia i jej żałobnych objawień,[18]

[18] Cz. Miłosz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Kraków 1980, s. 93.

Widać wyraźnie: zarazem jest to epicka inwokacja, ślady tylko (acz oczywiste) takiej inwokacji, i (w czterech ostatnich wersach cytatu) jest to dość jaskrawe formy tej zaprzeczenie. Konstrukcja (i zasada) klasycznej formy została naruszona, o ile nie zburzona. Poeta otworzył jednak i wprowadził nas niewątpliwie w określoną hermeneutyczną przestrzeń genologiczną, w której pozostaniemy do końca lektury, niezależnie od tego, jak potoczą się w dalszym toku utworu perypetie konstrukcyjno-stylistyczne (zatem gatunkowe) z „obrzydliwością rytmicznej mowy" i jakie nowe pola genologicznych odniesień się w tej hermeneutycznej grze przed nami otworzą. Ale żaden spójny paradygmat gatunkowy w trakcie tej gry, w trakcie przebiegu tekstu, się nie wykrystalizuje. Chyba że poprzestaniemy na skonstatowaniu genologicznej sylwiczności. Ale to przecież oznacza dekonstrukcję paradygmatu genologicznego. A jednak całościowy plan genologiczny, całościowa rama gatunkowa od razu zostały wskazane. Nie – dane. Wskazane właśnie – jako pole odniesienia.

Dla rozjaśnienia sprawy (i wreszcie na zakończenie tych wywodów) odwołam się jeszcze do pewnego przykładu teoretycznoliterackiego. To znaczy do przykładu pewnej niezmiernie doniosłej w humanistyce XX wieku literaturoznawczej, genologicznej konceptualizacji.

Na pierwszy rzut oka może się on tutaj właśnie wydać całkowicie nie na miejscu. Chodzi bowiem o teorię poetyki historycznej Bachtina, gdzie nurt geneologiczny zajmuje pozycję centralną, ale też i cała ta koncepcja uchodzi za bodaj najmocniejszą współcześnie paradygmatyczną teorię gatunku. Pozwolę sobie sądzić, że tak jednak nie jest. Stanowi ona – w moim mniemaniu – niezwykle klarowną propozycję właśnie genologii hermeneutycznej[19].

Na pozór sprawa przedstawia się tak: polifoniczna powieść Dostojewskiego realizuje złożony gatunkowy paradygmat, w którego głębokich warstwach strukturalnych skumulowały się różne – ale stosunkowo homogenne – zasady strukturalne kilku lub nawet kilkunastu gatunków żywotnych w różnych momentach historii kultury – np. powieść obyczajowa, romans awanturniczy, dialog sokratejski, satyra menipejska, wreszcie paraliterackie formy typu saturnaliów, a na koniec – zupełnie już pozaliteracki – karnawałowy obrzęd. Rdzeń tego schematu teoretycznego powtarza się w zasadzie w znacznie późniejszym dziele o twórczości Rabelais'go.

Pewnie – wolno w ostateczności interpretować tę koncepcję np. w duchu poetyki historycznej Wiesiołowskiego czy nawet semantyki historycznej Potiebni – jak to zresztą sam przed laty, w poczuciu pewnej teoretycznej bezradności, usiłowałem czynić[20]. Wówczas poszczególne warstwy zaktualizowanej tradycji gatunkowej

---

19/ Chodzi oczywiście o drugą wersję książki o Dostojewskim z 1963 r. (tłum. polskie N. Modzelewskiej: *Problemy poetyki Dostojewskiego,* Warszawa 1970).

20/ *Propozycje metodologiczne Bachtina i ich teoretyczne konteksty*; przedmowa do: M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu,* tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 6–56.

nakładają się niejako na siebie i razem wzięte generują jednostkowe i nowatorskie struktury gatunkowe dzieł Dostojewskiego na zasadzie – słowami Janusza Sławińskiego mówiąc – projekcji wielogatunkowej diachronii w złożoną, ale jednolitą gatunkową synchronię[21].

Kto jednak naprawdę zna i lubi czytać Dostojewskiego, kto jest ze światem jego powieści zżyty (i nawet niekoniecznie aż w takim stopniu jak sam Bachtin), ten łatwo dostrzeże, że np. opowiadanie *Bobok* bynajmniej nie realizuje gatunkowego paradygmatu *Rozmów zmarłych* Lukiana, że *Biesy* nie wcielają w poszczególnych warstwach swej struktury gatunkowej powieści awanturniczej, menipei i reguł karnawału, ale w różnych momentach do tych zjawisk zaktualizowanej przestrzeni hermeneutycznej – tj. przestrzeni ożywionej tradycji literackiej – właśnie (i tylko) s i ę o d n o s z ą; odnoszą na zasadzie relacji intertekstualnych z wyeksponowaniem na plan pierwszy poziomu architekstualnego[22]. I istota owych relacji polega nie na obejmowaniu dzieł Dostojewskiego paradygmatycznymi regułami pochodzącymi z (bardzo przecież odległych i czasowo, i paradygmatycznie) archetekstów, ale na wchodzeniu z nimi w interakcje znaczeniowej (i znaczeniorodnej) g r y s e m i o t y c z n e j. Gry, której samo semiotyczne sedno polega właśnie na tym, że żaden aktualny hipertekst, tzn. żaden tekst Dostojewskiego, się z tymi archetekstami paradygmatycznie nie identyfikuje. Wchodzi po prostu w hermeneutyczne pole genologiczne – i sam aktywny z natury rzeczy, aktywizuje „wybrane" jego (dokładniej: wskazane) – odrębne od siebie samego – składniki.

Te gatunki w samej strukturze utworów Dostojewskiego pozostają nieobecne, czy przynaj-mniej nie w pełni lub nieobligatoryjnie obecne, jako wcielenia architekstualnych paradygmatów. Obecne są tylko – w rozmaitym stopniu uwidocznione i w różnej mierze ekstensywne – indeksy do nich. Różnego rodzaju aluzje gatunkowe. Ale same teksty, a dokładniej same formy gatunkowe – pozostają obecne (uobecnione) tylko w p r z e s t r z e n i h e r m e n e u t y c z n e j utworów aktualnych. I, rzecz jasna, trzeba było dopiero znawcy nie tylko utworów Dostojewskiego, ale przede wszystkim znawcy owej karnawałowej, para- i *quasi*-karnawałowej przestrzeni, Bachtina, żeby dostrzec to i ujawnić.

W proponowanym przeze mnie ujęciu nie chodzi więc bynajmniej (jak mogłoby wynikać z wcześniej przytoczonych przykładów) o proste autorskie (przeważnie podtytułowe) wskazówki gatunkowe, ani tym bardziej o sprzeczność (jak w wypadku Gogola) lub tylko niezupełną adekwatność (jak w przypadku Nowaka) między taką arbitralną gatunkową nazwą a charakterem konstrukcyjnym utworu, ani o równoczesną wyrazistą negację jednej z podstawowych zasad „cytowanej" formy

---

21/ J. Sławiński *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* [1967], w: *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.

22/ Ten termin G. Genette'a stosuję w tym momencie w znaczeniu, jakie zdaje się on przybierać w późniejszej jego książce: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 11.

(jak w przypadku Miłosza)[23]. Sięgnąłem po takie dość drastyczne przykłady dla uwypuklenia faktu, że kwalifikacje gatunkowe tekstów literackich nie muszą zawierać się w ich konstrukcyjnych paradygmatach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą przeprowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej, pola tradycji literackiej, w obrębie której gatunki bytują i której – co więcej – poza gatunkami, bez ich pośrednictwa, wyobrazić sobie niepodobna. Dzieje się tak – dziać tak się musi – po prostu dlatego, że nie jest rzeczą możliwą lektura jakiegokolwiek tekstu literackiego w oderwaniu od takiej hermeneutycznej przestrzeni, niezależnie od tego, w jakim stopniu jest ona poszczególnym konkretnym odbiorcom literatury dostępna.

Mówienie zatem w literaturoznawstwie o „zaniku gatunków", o nastaniu czasów dysfunkcjonalności kategorii genologicznej w interpretacji czy to procesu historycznoliterackiego, czy to konkretnych tekstów literackich – możliwe jest jedynie wówczas, po pierwsze, gdy aktualność literacką traktuje się czysto prezentystycznie, tj. po prostu jako „aktualną produkcję literacką", zdominowaną przez tendencje anarchistyczne lub przynajmniej „dokonstrukcyjne", wziętą w separacji od całej ogromnej przestrzeni żywej tradycji literackiej (co jest zabiegiem absurdalnie abstrakcyjnym i praktycznie niewykonalnym), po drugie – gdy rozważa się ją jako zbiór wzajemnie wyizolowanych „faktów konstrukcyjnych", z trudem od pewnego czasu (powiedzmy, od przełomu romantycznego czy modernistycznego) poddających się koherentnym genologicznym kategorializacjom. Czyli inaczej – na gruncie prezentystycznej poetyki formalnej. Nie wówczas jednak, gdy pozostajemy w obrębie poetyki historycznej i poetyki pragmatycznej, traktując dzieła jako fakty literackie, faktyczne przez to właśnie, że za każdym razem możemy i musimy je uchwycić w określonych (choć w różnym stopniu wyrazistych i bogatych) znaczeniorodnych r e l a c j a c h do innych tego rodzaju faktów przestrzeni historycznej, konstatowanych w określonej przestrzeni hermeneutycznej.

„Zagłada gatunków" literackich – jako zasadniczych, fundamentalnych kategorii myślenia o literaturze i jej interpretacji jest więc po prostu niemożliwa, i to w znacznym stopniu niezależnie od tego, jakie kształty konstrukcyjne – czy dokonstrukcyjne – przybierają aktualnie powstające utwory literackie, w jakiej mierze poddają się „z osobna" paradygmatycznym kwalifikacjom i taksonomiom. Każda bowiem taka konstrukcja zjawia się zawsze i nieodzownie w ś r ó d gatunków, które już zaistniały i w najlepsze istnieją nadal, stanowiąc zespoły realnych przedmiotów hermeneutyki historycznej (czyli w ogóle każdej rzeczywistej hermeneutyki).

Poemat Wiktora Woroszylskiego, z którego wypożyczyłem sobie tytuł tego artykułu, został poprzedzony mottem z Carla Sandburga: „*The buffaloes are gone. And those who saw buffaloes are gone*". Dlatego „zagłada gatunków" biologicznych, zagłada potraktowanych przez Woroszylskiego synekdochicznie bizonów – jest

[23] „Muza", duch gatunku, duch samego języka poetyckiego nie wspiera wszak tutaj zaczynającego dzieło poety, ale mu przeszkadza, jest „obrzydliwością", czynnikiem zniewolenia, żeruje na słabości poety, chorobie.

pełna i nieodwołalna. Na obszarach kultury tak się jednak dzieje, że z a w s z e istnieją „ci, którzy widzieli bizony" – tragedie Sofoklesa i tragedie Szekspira, ody Horacego i pieśni Kochanowskiego, powieści Prusa i „antypowieści" Robbe-Grilleta. „Zagłada gatunków" byłaby tu możliwa jedynie w wypadku nie tylko pełnej kulturowej amnezji, lecz i całkowitej zagłady wszelkich zbiorów bibliotecznych. Ale wtedy nikt by się oczywiście nie zajmował nauką o literaturze.

Inga IWASIÓW

Gatunki i konfesje w badaniach „gender"

I. Refleksja genologiczna stanowi jeden z ważnych obszarów badań krytyki feministycznej, czy – szerzej – *gender studies*. Pytanie, stawiane także w polskim literaturoznawstwie, o „płeć"[1] tekstu miałoby prowadzić do odkrycia reguł wyrażania, których konsekwencje byłyby w nim widoczne, na różnych poziomach, także w wyborach gatunkowych. Łączne traktowanie krytyki feministycznej (także w odmianie lesbijskiej) i gejowskiej wydaje się postępowaniem dominującym w myśleniu lat dziewięćdziesiątych, a w polonistyce zaproponował je German Ritz, który zauważył:

> *Gender* jako kategoria kulturalna jest kategorią historyczną, jest nią także na poziomie swego wyrazu literackiego. Inność kobieca i homoseksualna w niniejszym rozumieniu to kategoria nowoczesnej kultury. Konstytuuje się w okresie Renesansu i w XVIII w., a na przełomie stuleci zaczyna odsłaniać się w swym historycznym uwarunkowaniu. Jej najważniejszym nosicielem staje się mieszczaństwo, preferowanym rodzajem tekstu – powieść lub opowiadanie.
>
> Kategorie *gender* w poetyce powieści nabierają nośności zwłaszcza wtedy, gdy mamy do czynienia ze zmianą we wzajemnym stosunku ról płciowych, która się zbiega z odnową powieści względnie opowiadania. Tego rodzaju związek zachodzi od przełomu wieków między ruchem emancypacji kobiet i homoseksualistów a powstającą w tym samym czasie nowoczesną powieścią europejską. Aktanty nowej walki płci ewidentnie stają się w nowej powieści zarówno podmiotami, jak i przedmiotami odmienionej narracji. Toteż *gender* jako kategoria poetologiczna bezwzględnie wymaga historycznego ujmowania świadomości płci i poetyki gatunków literackich.[2]

1/ Np. A. Łebkowska *Czy „płeć" może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

2/ G. Ritz *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1997.

W ustaleniach Ritza bardzo ważne jest kontekstualizowanie kategorii poetologicznych, traktowanie ich jako obrazu relacji zachodzących w kulturze i życiu społecznym – co zgodne jest z szerzej traktowaną teorią powieści. Uprzywilejowanie, w badaniach *gender*, epiki ma uzasadnienie w tymże kontekście. Zainteresowania Ritza zwracają się ku głównemu nurtowi przemian w obrębie prozy; badacz zauważa także wielokrotnie, iż włączenie do rozważań kontekstu biograficznego nie jest konieczne. Dla przykładu: nie interesuje się faktycznym homoseksualizmem Jerzego Andrzejewskiego a estetycznymi uwarunkowaniami wyobraźni homoseksualnej w jego tekstach[3]. Polska krytyka feministyczna (bo o *gay-studies* nie można jeszcze w ogóle mówić) bardzo ostrożnie traktuje polityczną oraz osobistą funkcję swoich zatrudnień; dlatego większość przeanalizowanych przeze mnie przykładów pochodzić będzie z prac anglosaskich. W pracach tych dominuje wyraźnie nurt konfesyjny, manifestujący osobiste zaangażowanie badaczy, chociaż opcja, której przykładem jest w tym tekście dorobek naukowy Germana Ritza, ma także swoich licznych zwolenników.

Konfesyjność tekstu literaturoznawczego jest tematem szerszym, wykraczającym poza granice analizy retoryki czy procedur komunikacyjnych: wiąże się z politycznością krytyki *gender* oraz kontekstem społecznym. Oczywista kolejność – od konfesji do teorii – stosowana z powodzeniem w tych miejscach, gdzie w ogóle mówić można o zaawansowanych studiach w interesującej tu mnie dziedzinie – nie jest możliwa w polskim literaturoznawstwie z przyczyn raczej zewnętrznych niż warunkowanych specyfiką dyscypliny.

Generalna obserwacja gatunków w powiązaniu z płciowością przyporządkowuje estetyce homoseksualnej gatunki wysokie, a estetyce kobiecej (szczególnie lesbijskiej) gatunki niskie. Można ten – szkicowy i nie w każdym przypadku trafny – podział wyjaśniać historycznie oraz ideologicznie. Męski homoerotyzm jest w istocie uprzywilejowanym w kulturze idiomem, wywodzonym od Platona, a kultywowanym (choć paradoksalnie kamuflowanym) przez język patriarchalnych symboli. Kobiecy homoerotyzm, jedno z najściślej przestrzeganych tabu, korzysta z mówienia półprywatnego, marginalnego, wyciszanego. Często towarzyszy mu odium szaleństwa lub grafomanii. Taki stan rzeczy wymagałby analizy, na jaką nie mogę sobie pozwolić w tym tekście: jest zastanawiające, jakimi drogami biegnie myśl wartościująca ludzkie zachowania seksualne, skoro jedno z nich znajduje wyraz we wzniosłości platońskiej uczty, a drugie w emblemacie szalonej, histeryczki, samobójczyni – bohaterki drugorzędnej powieści.

Mając w pamięci wspomnianą wyżej różnicę między tekstem „męskim" a tekstem „kobiecym", powoływać się jednak będę na prace z dziedziny *gay-studies*, w celu pokazania niektórych pokrewieństw metodologicznych, a także cech wspólnych poetyki samych tych opracowań.

3/ Por. G. Ritz *Jerzy Andrzejewski. Maski pożądania i ich funkcja w poetyce powiesci*, przeł. A. Kopacki, w: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*. Cz. I *Miłość*, pod red. I. Iwasiów i P. Urbańskiego, Szczecin 1998.

Interesujące mnie badania traktują problem specyfiki gatunkowej w powiązaniu z kategorią płci na trzy zasadnicze sposoby. Po pierwsze, byłoby to poszukiwanie w tradycji gatunków typowo kobiecych, homoerotycznych, lesbiańskich, co prowadzi do zbudowania alternatywnej historii literatury. W przypadku *gay-studies* owa „alternatywna historia" wchłania główny nurt, pokazując model kultury homoseksualnej jako model uniwersalny. Po drugie, metarefleksja, wskazująca na efekty świadomego oddziaływania teorii na literaturę: tu najistotniejszy wydaje się problem tekstu popularnego, z pogranicza, czy – jak chcą niektóre badaczki – „ze śmietnika" wysokoartystycznych, heteropatriarchalnych kodów. Po trzecie, krytyka *gender* poszukuje cech podmiotowej wrażliwości oraz obrazowania w tekście ze względu na płeć i orientację seksualną, ponad podziałami gatunkowymi.

1. Jedną z klasycznych prac, porządkujących obraz historii literatury angielskiej ze względu na udział w niej piszących – czytających kobiet, jest rozprawa D. Spender[4]. We wstępie do tej rozprawy autorka wyjaśnia, że w momencie przystąpienia do pracy widziała pierwszą samodzielną autorkę w Jane Austen, a więc sięgała wstecz do początku XIX wieku. Nie miała wówczas pojęcia, że ponad 150 lat przedtem kobiety już pisały powieści i wobec tego trzeba się cofnąć do XVIII wieku, by odtworzyć długą tradycję kobiecej prozy, odziedziczoną przez Jane Austen. Ta długa tradycja, w porządku oficjalnej historii literatury, zupełnie się rozmyła, zniknęła z pola widzenia. Spender wyciąga z tego rewindykacyjne wnioski: nie mógł być przypadkiem fakt, że tych przynajmniej sto (odnalezionych w toku badań) pisarek zostało zamienionych, można by rzec – podmienionych – przez zaledwie pięciu geniuszy XVIII-wiecznej prozy angielskiej. Proporcja faktycznie wyglądała tak, że co najmniej 100 piszących (i zapomnianych) kobiet działało w czasie, który w lekturze historycznej należy do owych pięciu z „patriarchalnej listy", a kiedy faktycznie działało co najwyżej pięćdziesięciu autorów[5]. „Patriarchalna lista", czyli oficjalny kanon, jest więc mitem męskiej wyobraźni. Skąd w przeszłości tyle piszących kobiet i czemu były i są tak ważne? Spender, odtwarzając historię powieści, zwraca szczególną uwagę na ich pedagogiczny aspekt oraz poetykę odbioru. Odnoszony przez autorki sukces brał się z zaspokajania potrzeb czytelniczek, włączanych poprzez literacką, półoficjalną edukację w kobiecą tradycję. Sukces kobiet musiał wywołać reakcję mężczyzn, oficjalne gusty i hierarchie upodrzędnily pisarstwo kobiet mniej wartościowe z definicji, bowiem przeznaczone „dla kobiet". Wywód Spender wyjaśnia przyczyny wyraźnego, ideologicznego zwrotu ku literaturze popularnej, który jest nie tylko poszukiwaniem na marginesach, ale także powrotem do tradycji, do ekspresji spoza głównego nurtu normatywnego dyskursu estetycznego.

Także w obrębie *gay-studies* historycznoliteracka analiza sięga do genologii, szukając odpowiedzi na pytania o normatywny, niejawny mechanizm opisu i represji homoseksualizmu. W pracy Bruce'a R. Smitha (*Homosexual desire in Shakespeare's*

4/ D. Spender *Mothers of the Novel. 100 good Women Writers before Jane Austen*, London 1986.

5/ Tamże, s. 5–6.

England[6]) odnajdziemy rekonstrukcję sześciu mitów literatury klasycznej, analizowanych w odniesieniu do gatunków literatury renesansowej i struktury społecznej wczesnonowożytnej Anglii. Pokazanie związków mitu-poetyki-gatunku-otoczenia społecznego oraz wymuszanych w przebiegu procesu historycznoliterackiego zmian sposobów mówienia w tekście (powiązanego z ideologią), demaskuje dyskursy wokół homoerotyzmu, jako struktury niejawnej przemocy i świadomego zatarcia, eksponując jednocześnie uniwersalizm kodu homoseksualnego.

Również w książce Mario Digandi (*The Homoerotics of early modern Drama*[7]) przedmiotem namysłu są gatunki, wpływające na przyjęcie sposobu mówienia oraz interpretację problemu. W ramach tych gatunków, nadrzędnych struktur znaczeniowych, kodyfikowane są przeświadczenia i nastawienia. Analiza tekstów Marlowe'a, uwzględniająca kategorię pożądania (np. w zjawisku faworytyzmu), łączy problematykę stylu mówienia z ideologicznymi przesłankami narracji homoseksualnej. Narracja ta zaś jest, w ramach wspomnianych badań, podstawowym, choć kamuflowanym, kanonem estetycznym, bowiem historia literatury zostaje w pracach radykalnych badaczy renesansu przemianowana na historię gejowską.

By dokonać takiego przewartościowania, konieczne jest uruchomienie języka opisu, w którym pobrzmiewają głosy Rolanda Bartha i Michela Foucaulta. Bliskość faworyta i króla, wyznaczająca dramaturgię i ukryte sensy dzieła Marlowe'a może być przełożona na kategorię *close readers*, proponowaną przez Alana Stewarda w analizie humanizmu i sodomii we wczesnonowożytnej Anglii (*Close Readers. Humanism and Sodomy in early modern England*[8]). Tak jak ciało w analizie faworytyzmu, „dzielenie książki" znamionuje „dzielenie pożądania", odtwarzając jednocześnie „serię społeczną", sprzyjającą powstawaniu więzi homoseksualnych.

D. Spender pisze wprawdzie o zatarciu, zakłamaniu historii kobiecego udziału w powstawaniu nowoczesnej powieści, ale centrum jej refleksji stanowi „pisanie dla kobiet", punktem wyjścia jest gatunek związany z rozwojem i demokratyzacją społeczeństwa, a także z jego krytyką. Spender w żadnym miejscu nie twierdzi, że tylko kobiety pisały. Mówi, że osiągane przez nie rezultaty wydawały się patriarchatowi groźne i skutkowały restrykcjami. Badacze brytyjskiego renesansu stawiają tezy idące znacznie dalej: bez homoseksualnej wrażliwości nie byłoby kultury w jej obecnym kształcie.

2. W potocznej świadomości gatunek „kobiecy" to romans, czego wyjaśnienie znaleźć by można wracając do lektury starego tekstu Wirginii Woolf *Własny pokój*. Uprawianie gatunków, których naturalnym środowiskiem byłoby potoczne doświadczenie: opowieści „spod serwety" w bawialni wiktoriańskiego domu wiązała

---

6/ B.R. Smith *Homosexual Desire in Shakespeare's England. A Cultural Poetics. With a new Preface*, The University of Chicago Press 1994.

7/ M. Digandi *The Homoerotics of early modern Drama*, Cambridge University Press 1997.

8/ A. Steward *Close Readers. Humanism and Sodomy in early modern England*, Princeton, New Jersey 1997.

Woolf z trybem życia i horyzontem poznawczym kobiety piszącej. Rewolucyjny postulat – nazwijmy go tak – „zawłaszczania form wypowiedzi" nie stracił na aktualności także w latach dziewięćdziesiątych, chociaż jego sens jest zupełnie inny. Jeśli autorka *Własnego pokoju* prorokowała kobietom wejście w otwarty świat naukowego eseju z jednej, liryki z drugiej strony, to drogi te byłyby ekwiwalentami eksploracji przestrzeni i własnej świadomości – dotychczas dla kobiet zamkniętych. Paradoksalnie – a może nie, do czego jeszcze wrócę – ta otwarta przestrzeń wypowiadania świata i siebie zwróciła czy zawróciła badaczki feministyczne do źródeł lektury rozrywkowej, ku pogardzanej wśród „patriarchalnego establishmentu" prozie popularnej. Tym aspektem teorii *gender* warto się zająć w kontekście literatury i krytyki literatury feministycznej w Polsce, cierpiących na przerost wysokoartystycznych ambicji.

Jedną z ważniejszych w latach dziewięćdziesiątych książek feministycznych rozpatrujących problem gatunków jest rozprawa A. Guarry-Francis, *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*. Autorka omawia w niej następujące, feministyczne odmiany popularnych gatunków powieściowych: *science-fiction*, utopie, powieści detektywistyczne, romanse. Taki miałby być punkt dojścia, rezultat kilkudziesięcioletniego procesu kształtowania literatury „wrażliwej na płeć", bowiem teksty omawiane w tej książce należą do grupy pisanych z wyraźną intencją feministyczną.

Feministyczna *science-fiction* była pierwszą grupą tekstów świadomie prze-pisanych, przejętych z kanonu. Miała ona od początku polityczny wymiar, brała udział w dyskusji o rolach płciowych, czego ślady odnaleźć można w strukturze i semantyce poszczególnych powieści. Jedno z bardziej znanych wydawnictw specjalizujących się w kobiecej *science-fiction*, „Women's Press", zamieszcza na okładkach poszczególnych książek manifest, w którym czytamy między innymi: „mamy nadzieję, że ta seria zachęci więcej kobiet i do czytania, i do pisania *science-fiction*, że tradycyjna *s-f* zdobędzie nowe perspektywy". Ważnym elementem tego manifestu jest zwrócenie się do grup czytelniczych, które mogą wchodzić w obie role: autorek lub odbiorczyń; akt pisania i akt lektury zyskują więc równie wysoką rangę.

Autorka książki zwraca uwagę na fakt, że w obrębie literatury popularnej istnieje również gradacja: w najważniejszych antologiach krytycznych przeczytać można obszerne rozdziały poświęcone np. prozie wojennej i niewielkie omawiające popularny romans. Zwrócił na to uwagę Terry Lowell w książce z 1987 *Consuming Fiction*. Zdaniem autora inaczej ocenia się produkcję męską i dla mężczyzn niż kobiecą i dla kobiet.

Guarry-Francis pisze, iż feministyczne zawłaszczenie pewnych form gatunkowych jest gestem świadomym. Różne gatunki klasyfikowane jako kobiece przez „maskulinistyczny establishment" są zmieniane przez feministyczną ideologię. Zamiast odrzucać kulturę masową, pisarki feministyczne przejęły ją, widząc w popularności potężne narzędzie dla swoich własnych celów propagandowych. Można by tu dostrzec filiacje feminizmu i postmodernizmu, do czego Francis odnosi się krytycznie, zwracając uwagę na podobieństwo procedur, także celu, jakim jest po-

kazywanie sposobów funkcjonowania władzy – w tym władzy dyskursu – ale akcentując także niebezpieczeństwa utożsamień. Klasyfikowanie feminizmu w ramach postmodernizmu napotyka opór jako ograniczające długą historię zniewolenia kobiet i walki przeciwko niemu. Większość współczesnych filozofów ignoruje kobiety, nie traktując ich jako grupy uciskanej. Poststrukturalizm nie docenia wkładu kobiet we współczesną epistemę – czytamy w książce poświęconej sytuacji fikcji literackiej po trzeciej fali feminizmu.

Zainteresowanie *science-fiction* tłumaczy w znaczący sposób Joanna Russ w książce z 1995 *To Write Like a Women*. Czytamy:

> Jeżeli miałby być jakikolwiek temat, który przewija się przez cały mój dorobek, to jest to, co Adrienne Rich nazwała kiedyś „re-vion", nowym spojrzeniem, rewizją, to znaczy odczytywaniem, odbieraniem na nowo doświadczeń i przeżyć. Nie z tego powodu, że nasze doświadczenia są tak skomplikowane, subtelne czy trudne do zrozumienia, lecz dlatego (choć czasami występują wszystkie te trzy powody), że tak wiele z tego, co prezentuje się nam jako „rzeczywisty świat" albo „prawdziwy stan rzeczy" jest w sposób tak oczywisty nieprawdziwe, że olbrzymia ilość energii społecznej musi zostać zmobilizowana, aby ten fakt ukryć. (...) stąd też bierze się moja miłość do *science-fiction*, która analizuje rzeczywistość poprzez zmienianie jej.[9]

3. Świadomość genologiczna ma w krytyce *gender* także przeciwstawną opcję, dążącą do zacierania odrębności gatunkowej i poszukiwania specyfiki „tekstu kobiecego", niezależnej od uogólnionych reguł stylistycznych. Przykładem może być klasyczna pozycja Gilbert i Gubar, *The Madwoman in the Attic*. We wstępie do tej książki autorki piszą, że pierwszym impulsem poznawczym, inspiracją do poszukiwania historii literatury kobiecej, było zdziwienie wspólnotą tematyczną i wspólnotą wyobraźni takich autorek, jak Austin, siostry Brönte, Dickinson, Woolf, Plath. Ich geograficzne, psychologiczne, historyczne oddalenie, a nawet różnice w uprawianych gatunkach, nie zacierały podobieństw. Wtedy, piszą Gilbert i Gubar, zdałyśmy sobie sprawę, że mamy do czynienia z kobiecą tradycją, która była przyjmowana i z której czerpało zadowolenie wiele czytelniczek i autorek, ale której nikt nie zdefiniował jako całości. Cechą wspólną tej tradycji były wyobrażenia o poczuciu zamknięcia i ucieczce, fantazje, w których emblemat szalonej bohaterki jest *alter ego* pisarki i czytelniczki, metafory psychicznego dyskomfortu (np. zamarznięte pejzaże, gorące wnętrza, obsesyjne opisy chorób, stanów psychopatologicznych, takich jak anoreksja, agorafobia, klaustrofobia). Gilbert i Gubar, w poszukiwaniu zrozumienia tych strachów wszechobecnych w kobiecej literaturze, zajęły się literaturą XIX-wieczną, bo wydawało się, że wówczas kobiece pisanie przestało być czymś wyjątkowym. Podczas badań, piszą we wstępie, ważne okazały się dwa problemy: po pierwsze, pozycja społeczna kobiet-pisarek; po drugie, zakres ich własnych lektur. Okazało się, że zarówno w życiu, jak i w sztuce pisarki

---

9/ J. Russ *To write Like a Women: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, s. XV.

dziewiętnastowieczne były uwięzione, według słów G. Stein „poetyką patriarchalną". Uwięzienie to oznacza ograniczenie w społeczeństwie i w literackich konstrukcjach, przezwyciężane kobiecym impulsem walki poprzez strategiczne re-defiowanie siebie, sztuki i społeczeństwa[10]. Pojęcie re-wizji, re-definiowania, odsyła ponownie do wspomnianej już A. Rich, a metodologiczna specyfika książki Gilbert i Gubar, osadzona ściśle w feministycznej ideologii, zakłada wspólnotę twórczości, aktywizmu i polityki, wyznaczając perspektywę spojrzenia w roli „innego odbiorcy" „subkultury". Lekturologiczna strategia autorek zakłada przesunięcie spojrzenia z głównego punktu obserwacyjnego, jakim jest restrykcyjna norma „głównego (patriarchalnego) odbiorcy" i poszukiwanie kobiecego obrazowania, kobiecej wrażliwości.

II. Badania *gender* zajmują się zarówno odkrywaniem (lub generowaniem) gatunków, jak i poszukiwaniem specyficznych cech pisarstwa grup, nazywanych w języku pierwszej fali feminizmu „grupami mniejszościowymi". Ciekawsze jednak wydaje mi się inne zjawisko: jaki gatunek tworzą krytyczne wypowiedzi badaczek i badaczy? Najważniejszą cechą tych wypowiedzi jest, w moim przekonaniu, ich jawnie konfesyjny charakter, który warto skonfrontować z przeświadczeniami autorów takich jak German Ritz, dla którego możliwe jest umieszczenie krytyki feministycznej oraz krytyki gejowskiej poza kontekstem biografii autora badanego dzieła oraz jego interpretatora. Wydaje się (podkreślę raz jeszcze), że do wyjątków należą próby zbudowania „czystej teorii" (przykładem mogłyby być prace Judith Butler); o wiele powszechniejsze jest ujawnianie ściśle osobistych pobudek uprawiania krytyki *gender*.

Już pierwsza fala feminizmu przyniosła teksty takie jak A. Rich, która wyraźnie określa pierwszeństwo ruchu politycznego wobec teorii. Pisze: „bez czarnej, feministycznej świadomości nie byłoby pisarstwa kobiet czarnych; bez ruchu lesbijskiego nie byłoby pisarstwa lesbijskiego"[11]. We wstępie do drugiej edycji książki z 1971, Rich odtwarza osobiste powody swej aktywności.

> Czytając na nowo *Własny pokój* W. Woolf, po raz pierwszy po kilku latach, byłam zdziwiona poczuciem bolesnej, głębokiej, osobistej wrażliwości w tonie. Rozpoznawałam ten ton, słyszany często w sobie i u innych kobiet; ton stłumionej wściekłości, odczuwanej przez kobietę zdecydowaną nie okazywać uczuć, zachować spokój, a nawet być czarującą w pokoju pełnym mężczyzn, którzy mówią rzeczy atakujące jej integralność.[12]

Krytyka feministyczna jest aktem zdobywania samowiedzy, obroną, niezgodą na samodestrukcję, której warianty wpisane są w społeczeństwo – czytamy dalej u Rich. Radykalna krytyka literacka odtwarza proces konstruowania wyobrażeń

10/ S.M. Gilbert, S. Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London University Press 1984.

11/ A. Rich *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966–78*, New York, London 1979.

12/ Tamże, s. 37.

o kobiecie, zmąconych samą strukturą języka, bowiem akt nazywania był do tej pory męską prerogatywą. Teraz „zaczynamy widzieć, nazywać i żyć". I dalej:

> Wahałam się, zanim podjęłam decyzję o użyciu samej siebie jako ilustracji do tego, co piszę. Po pierwsze, o wiele łatwiej jest mówić o innych kobietach-pisarkach, nie o sobie. Ale jest ważny powód przełamania niechęci do stosowania osobistej perspektywy. Tak jak Woolf mam świadomość, że są inne kobiety, których nie ma z nami, ponieważ zmywają naczynia i zajmują się dziećmi. (...) Wydaje się, że my jesteśmy specjalnymi kobietami: lubimy myśleć o sobie jak o kimś specjalnym, wiedząc że mężczyźni będą tolerować, a nawet faworyzować to tak długo, jak długo nasze słowa nie będą zagrażały ich przywilejowi odrzucenia lub tolerowania nas, naszej pracy w zależności od wyobrażeń, czym powinna być specjalna kobieta.[13]

W cytowanym już wstępie do rozprawy D. Spender znajdziemy podobne deklaracje:

> (...) to nie jest książka, którą zaczęłam pisać, w polowie zbierania materiałów zmieniałam zdanie (...) Zawsze (szukając kobiet pisarek) miałam mieszane uczucia. Po pierwsze: przyjemność odkrywania skarbów; po drugie: smutek, frustrację i złość, że te skarby zostały ukryte. Tak jak trudno jest oddzielić radość od złości, tak niemożliwe było oddzielenie procesu odkrywania od procesu grzebania. Nie można przywracać piszącym kobietom ich miejsca, wartości, bez jednoczesnego zastanawiania się, dlaczego zostały kiedyś usunięte.[14]

„Smutek, frustracja i złość" – stany odbiegające znacznie od metodologicznych fascynacji, do jakich bylibyśmy się skłonni przyznawać na co dzień. Należące do tego samego rejestru emocji, o których pisała wcześniej Rich, nazywając je „rozpoznawalnym u siebie i innych kobiet tonem stłumionej wściekłości". U obu autorek pojawiają się ściśle osobiste pobudki podjęcia określonych badań, motywowane zarówno impulsem wspólnotowym (pisanie dla nieobecnych, odzyskiwanie w ich imieniu tradycji), jak i egzystencjalnym – potrzebą autoidentyfikacji, znalezienia szczególnych miejsc historii literatury i historii społecznej, zrozumienia i empatii.

Ważną w metatekstowych deklaracjach część stanowią objaśnienia dotyczące samej sytuacji pisania. W książce Gilbert i Gubar „my" eksponowane jest szczególnie dobitnie: odczytywanie metafor u piszących kobiet odbywało się poprzez doświadczenie; dochodzeniu do odczytywania tekstów towarzyszyło odczytywanie siebie, proces pisania książki był: „procesem transformacji dla nas samych, tak samo jak dla wielu kobiet które w przeszłości «chwytały za pióro»"[15]. Tym, co pomagało w pracy – deklarują autorki zamykając wstęp – była przyjaźń. Proces interpretacji jako przyjaźnienie się kobiet? Zaprzyjaźnienie się z tekstem i jego autor-

---

13/ Tamże, s. 38.

14/ D. Spender *Mothers*..., s. 5.

15/ S.M. Gilbert, S. Gubar *The Manwoman*..., s. XIII.

kami jako sublimacja własnej potrzeby bliskości? Takie znaczenia można przypisywać znakom rozsianym we wstępie i w samym tekście, współtworzącym aurę „literaturoznawstwa z osobistym profitem".

Jeszcze wyraźniej ten osobisty ton pobrzmiewa w studiach lesbiańskich. Częste są w nich dedykacje, jak np. w pracy L. Faderman[16], opatrzonej lakoniczną lecz intrygującą notą: „Dla Phylis za wszystko". W nowej edycji książki z 1998 roku autorka odtwarza historię pierwszego wydania i zarazem własnych intencji i nastawień psychicznych podczas pracy nad nim. Każde słowo, dwadzieścia lat temu (w tym czasie teorie seksuologiczne patologizowały temat miłości między kobietami, formując i deformując świadomość) – było wpisywane w stronę piórem zaostrzonym i pełnym namiętności jak broń; było zaczynem fermentu.

A wszystko – wyznaje – zaczęło się w 1956 roku, kiedy po raz pierwszy znalazła się w barze „gay girls", z fałszywym dowodem i uświadomiła sobie, że widzi ukryty świat, do którego chciałaby przynależeć. Wejście w ten świat oznaczało przyjęcie uniwersalnie pogardzanej tożsamości. Dopiero pojawienie się ruchu na rzecz gejów i lesbijek oraz radykalnego feminizmu pozwoliło jej wyartykułować przekonania. Ten ruch był źródłem odwagi, wiary w niewinność, a zarazem przekonania o konieczności mówienia do tych, którzy należeli do świata baru z przeszłości i tych, którzy byli poza nim.

> Nie mogę ukrywać, że moją główną motywacją do napisania tej książki było stworzenie użytecznej przeszłości dla współczesnych kobiet, które same siebie nazywają lesbijkami. Chciałam zrekonstruować to, co było wymazane i zastąpione literaturą medyczną, ustawiającą lesbianizm między nekrofilią a tymi, którzy uprawiają seks z kurczakami, albo fikcyjnymi obrazami, przedstawiającymi lesbijki tonące w sadzawkach samotności, wieszające się, popełniające samobójstwo.[17]

Biograficzną opowieść Faderman można porównać z podobnymi fragmentami wstępu do książki P. Hammonda *Miłość między mężczyznami w literaturze angielskiej*[18]:

> Byłem studentem literatury angielskiej w college'u, gdzie Byron zakochał się w chórzyście Johnie Edlestonie; gdzie Tenysson przechadzał się ramię w ramię z Arturem Hallamem (...), gdzie fikcyjni Maurice i Clive spotkali się po raz pierwszy, wstydząc się i jąkając, w powieści E.M. Forstera. W takim otoczeniu, tylko kilka lat po dekryminalizacji stosunków homoseksualnych, nadal nie było łatwo rozpoznać stopnia, w jakim literatura angielska mogła mówić o – dotąd – niewyrażalnym, co skłania Hammonda do wyzna-

---

16/ L. Faderman *Surpasing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present. With a New Introduction by the Author*, New York 1998.

17/ Tamże, s. XI.

18/ P. Hammond *Love between Men in English Literature. Reader in Seventeenth-Century Literature University of Leeds*, London 1996.

nia: Ta książka jest tym, co życzyłbym sobie czytać jako osiemnastoletni badacz literatury. Ale to było w innym kraju.[19]

Historię „miłości między mężczyznami" pisze się więc przede wszystkim nie dla abstrakcyjnej idei nauki, ani nawet nie dla wypełnienia luki w porządku historii literatury angielskiej. Przyczyną najważniejszą jest, nie skrywana, potrzeba ustanowienia więzi między samym sobą, osiemnastoletnim, fikcyjnym Mauricem i Clivem, ich twórcą, galerią męskich postaci, przechadzających się niegdyś w tym samym miejscu, tworzących łańcuch tradycji i wspólnotę w dziejach. Objaśnianie sobie-osiemnastoletniemu okazuje się ważniejsze od objaśniania w ogóle.

Po tej wstępnej konfesji czytelnik jest „wprowadzany" w tekst gejowski. Ściśle naukowy cel badań wzmacnia ciąg danych z literatury, historii, osobistego życia. Przeszłość zostaje opisana, sfabularyzowana jako przestrzeń zarazem wyparcia i przemocy, historia literatury zaś zostaje przemianowana na historię gejowską. To, co lokalne i przygodne (pisanie w kontekście własnej biografii) wypiera encyklopedyczne ustalenia historii literatury.

Podobnie dzieje się w książce Michela Rocke'a *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*[20]. Tekst Rocke'a, mimo że w żadnym miejscu nie powołuje się na prace Foucaulta, jest modelowym wręcz przykładem uprawiania „lektury archeologicznej", a jego cel – zdemaskowanie opresji – można widzieć także w kategoriach osobistego zysku, jaki przynosi badaczowi otwarte mówienie o przeszłości z jej zakazami; rodzaj zadośćuczynienia za przeszłe wieki i ich kłamstwa.

Pisanie o wczesnym, angielskim humanizmie jest nośne dla *gay-man-studies* (czytamy u Alana Stewarda[21]), ponieważ teksty przeszłości pomagają budować przestrzeń negocjacji między współczesnym homoseksualistą a wczesnorenesansowym humanistą. Teksty te, by tak się stało, muszą być umieszczane w, kamuflowanej wcześniej, przestrzeni komunikacyjnej, by udokumentować relacje między mężczyznami. W tym celu należy zwrócić uwagę na ich uobecnianie, dedykowanie oraz czytanie w obrębie serii społecznych. Cel jest i tym razem zwrócony ku teraźniejszości, a przeszłość zostaje zaadaptowana, by mogła służyć poznawaniu siebie i swej seksualności. Można więc mówić o utekstowianiu przeszłości, które służy usensowianiu własnej egzystencji[22].

Zarazem jednak, we wszystkich wspomnianych pracach, jawne mówienie o tym, co wcześniej było ukryte, co podlegało zakazowi, narażone było zarówno na bezpośrednią przemoc, jak i przemoc niejawną, wyrażającą się przemilczeniem, medykalizacją, penalizacją, czy wreszcie kamuflażem, wyparciem – buduje nową

19/ Tamże, s. IX.

20/ M. Rocke *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, New York 1996.

21/ A. Steward *Close Readers...*

22/ Tamże, s. XLIV.

siatkę zawłaszczeń, tym razem terenu historii literatury, której niewygodne (w tym nowym oświetleniu) wątki zostają przemilczane.

Nie zawsze własne dokonania potraktowane są z dystansem i skomentowane w sposób, jaki znajdziemy w antologii M. Eagleton. Eagleton opisuje przemyślenia z czasów, kiedy była nauczycielką literatury i przekonała się o wysokiej wartości krytyki feministycznej. Uznała wówczas, że należy dać studentom możliwość kontaktu z najważniejszymi artykułami, dlatego zestawiła ich antologię. Po dziesięciu latach okazało się, że wybrane przez nią teksty stanowią klasykę. Ona sama zdecydowanie sprzeciwia się tworzeniu „nowej, słusznej teorii", wchodzeniu do kanonu. Ostrzega przed tworzeniem kanonicznych przewartościowań, uczula na motywacje wyborów, takie jak: interesy, ignorancja, uprzedzenia konkretnych osób. „Idzie o to, by pytać, jakie polityczne i kulturalne siły pozwalają nam słyszeć pewne głosy, a innych nie. Kogo słyszymy, kogo nie. Jakie są tego konsekwencje"[23].

Podobny pogląd wypowiada A. Kolodny:

> Mówiąc inaczej tylko dlatego, że nie będziemy dalej tolerować seksistowskich pominięć i niezauważania zjawisk przez wcześniejsze szkoły krytyczne i metodologie, nie oznacza jeszcze, że teraz musimy ustalić naszą własną linię partyjną.[24]

Co nie oznacza także, iż kolejność motywacji do podjęcia jakiegoś projektu badawczego nie może być u Kolodny następująca: osobiste, tematyczne, stylistyczne, strukturalne, merytoryczne. To wyróżnienie osobistych powodów, dla których jakiś tekst może wydać się godny uwagi, wydaje się skutecznym buforem przed „partyjnością" języka. Choć stary już slogan brzmi „prywatne jest polityczne" (i na odwrót) zaczynanie od osobistego kontaktu z tekstem, konfrontowanie go z własną egzystencją może współtworzyć tę nową wrażliwość, o której wspomniany na początku mojego szkicu German Ritz pisze jako o charakterystycznej dla współczesności. A zarazem widzę w takim podejściu do literatury powrót do humanistyki roztrząsającej miejsce człowieka, humanistyki służącej rozumieniu, sprzyjającej człowiekowi.

„Byłam zdumiona", „byłem zdumiony" – tę frazę spotkamy bardzo często. W pracach o homoseksualizmie owo zdumienie prowadzi do budowania hipotezy uniwersalności fabuły i tradycji gejowskiej. Można niekiedy odnieść wrażenie, że wszyscy w dziejach, byli i są homoseksualistami. Temu, oczywistemu jako gest ideologiczny, zawłaszczeniu nie zawsze towarzyszy świadomość metodologiczna taka jak u Eagleton (a może raczej: nie zawsze jest ta świadomość eksplikowana). Nowy dyskurs, nowa fabuła mają na ogół status „odzyskanej prawdy".

Wróćmy jednak do zdumienia. L. Faderman pisze o tym, jak tekst przyrastał, jak książka stawała się większym projektem, sięgając do renesansu i lat siedem-

---

23/ *Feminist Literary Theory*. Second Edition. Ed. by M. Eagleton, Mulden 1996, s. XII.

24/ A. Kolodny *Dancing Throught the Minefield: Some Observations on the Theory, Pracice and Politics of a Feminist Literary Criticism Feminist Studies*, w: *Feminist Literary Theory*, s. 251.

dziesiątych (a więc momentu pisania), obejmując literaturę europejską i amerykańską. „Gdybym była historyczką" – wyznaje Faderman – „od początku bym wiedziała, że ten projekt jest niemożliwy do zrealizowania". Rozszerzający się zakres, nowe teksty i fakty, cała, zakopana pod kanonem, historia literatury. „Nie czułam się przytłoczona". Co więc czuła? Zaciekawienie i zdumienie. A także potrzebę znalezienia odpowiedzi na pytanie, dlaczego namiętna miłość między kobietami była niegdyś przyjmowana i akceptowana, by stać się stopniowo kulturowym tabu. Po dwudziestu latach Faderman cieszy się ze swojej naiwności i z wykonanej pracy, która pozwoliła udzielić odpowiedzi, a także utrzymać więź z sobą, niepełnoletnią, rozpoznającą własną tożsamość w barze. Bo choć ta książka jest konsekwencją badań prowadzonych w bibliotece, jej autorka nie wstydzi się przyznać do początku: ja, fałszywa ID, „gay girls bar". Ja, przechadzający się po dziedzińcu, pod tymi drzewami gdzie mężczyźni wyznawali sobie miłość, dotykając się ukradkiem. „Ja" – to kolejna konfesja – „czarna dziewczyna z Brooklynu", która z lektury przypadkowo znalezionej w bibliotece książki dowiedziała się, że ma wiele wspólnego z kobietą z wyższej klasy brytyjskiej[25]. Ta odnaleziona wspólnota to miejsce biografii i miejsce egzystencji; uderzający jest styl odbioru poświadczany przez te wyznania. Na księgarskich półkach (także w supermarkecie, o czym za chwilę), w bibliotecznych katalogach, poszukuje się opowieści i bohaterek mogących być wzorcem. Jak w dzieciństwie, kiedy szlachetny Indianin mógł wyznaczyć nam ścieżkę postępowania. Empatyczny kontakt z fabułą wyimaginowanego świata można utrzymywać przez całe życie. I należy się do niego przyznawać także w rozprawie sygnowanej przez uniwersyteckie wydawnictwo. Mogłabym powiedzieć – to mnie zdumiewa prawie tak, jak nieprzebrane i nie przeczytane stronice miłosnych wyznań zdumiewały amerykańskie historyczki literatury, przyznające się, w miejscu zarezerwowanych na ogół dla ustaleń metodologicznych, do swych preferencji seksualnych.

Te konfesje mają także charakter deklaracji metodologicznych oraz dyskusji z konkurencyjnymi językami dyskursu krytycznego. Na przykład w takim fragmencie:

> Czasami mam wrażenie, że czytelniczki-lesbijki są w sytuacji tych szczególnych widzów w kinach lat pięćdziesiątych, którzy dostawali czerwone i zielone okulary, przez które mogli oglądać zapierające dech efekty specjalne w nowych trójwymiarowych filmach. Publiczność pozbawiona okularów widziała tylko to, co zawsze, a nawet mniej. A przez okulary można było zobaczyć wszystko, co do tej pory było niewidoczne.
>
> Jakiś czas temu zajmowałam się modernizmem i czytałam pisarki piszące w latach 1900–1940. Czytając je nie zdawałam sobie sprawy, że mam na nosie lesbijskie okulary, bo przez całe życie je nosiłam. Heteropatriarchat zaś wytrenował mnie do myślenia, że lesbianizm nie miał żadnego znaczenia w literaturze. Nieistotność lesbijstwa u pisarek tłumaczyły doktryny mówiące, iż prawdziwa krytyka powinna pozostać nie skażona bio-

25/ Ta konfesja pochodzi z: D. Allegra *Between the Sheets: My Sex Life in Literature*, w: *The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature*, New York and London 1995.

graficznymi zanieczyszczeniami (jako że uprawialiśmy Art über alles); zaś nieistotność lesbianizmu jako treści literackiej tłumaczona była tym, że nie był on „uniwersalny"[26].

Autorka tego tekstu czyni ze sposobu przeżywania swej seksualności narzędzie poznawcze, krytykując jednocześnie zawężający punkt widzenia zaklęty w słowie „uniwersalny" – tu opatrzonym w cudzysłów.

Jeszcze jeden fragment autorstwa cytowanej wcześniej Lillian Faderman:

> W 1956 roku, jako nastolatka, zaczęłam uważać się za lesbijkę. Prawie natychmiast po przyjęciu nowej tożsamości, jako że już byłam pod urokiem literatury, zaczęłam oczywiście poszukiwać literackich reprezentacji, które pomogłyby mi wytłumaczyć mnie samą. Nie musiałam szukać daleko, półki z literaturą kuchenną w supermarketach oferowały oszałamiający wachlarz tytułów w stylu *Dziwna dziewczyna*, *Niezwykłe siostry*, *Mroczne kochanki*, *Spacer w cieniu*, *Miłość wyznawana szeptem*. Zafascynowana byłam ich natrętnymi okładkami i zadziwiająco odważnymi scenami erotycznymi; w depresję wpędzał mnie ich patos i zadęcie oraz – jako że w wieku 16 lat byłam intelektualną snobką – nudziła mnie nieudolna proza, drewniane postacie i przewidywalność akcji.
>
> Chciałam „prawdziwej literatury", takiej, jaką czytaliśmy na lekcjach angielskiego, która byłaby komentarzem do mojego z takim entuzjazmem odnalezionego stylu życia, która odkrywałaby mnie przede mną samą, mówiła światu, kim jest lesbijka. Oczywiście moi nauczyciele angielskiego nigdy nie powiedzieli mi, gdzie mogłabym szukać takiej literatury, W college'u, gdzie studiowałam angielską literaturę, tylko raz usłyszałam o lesbijskiej książce – *Studnia samotności* wspomniana była na lekcji poświęconej nienormalnym zachowaniom psychicznym. Choć jako studentka czytałam Emily Dickinson, Sarę Orne Jewett, Willę Cather, Virginię Woolf, Carson McCullers, Elizabeth Bishop a nawet Safonę, nigdy nie miałam profesorów, którzy wypowiedzieliby słowo „lesbijka" lub przyznali, że miłość między kobietami była przedmiotem zainteresowania literatury. W 1967 roku zrobiłam doktorat z angielskiego, nie mając pojęcia, że literatura lesbijska ma bogatą historię i że wiele autorek, które podziwiałam – właściwie prawie wszystkie pisarki, które studiowałam – tę historię tworzyły.[27]

Zwróćmy uwagę na pojawiające się w obu zacytowanych fragmentach sformułowania i metafory. Jeśli heteropatriarchat postulował pisanie historii literatury „wolnej od biograficznych zanieczyszczeń", to konkretna czytelniczka, przyszła krytyczka feministyczna, znajdowała swoją biografię na półce w supermarkecie. Ta półka, umiejscowiona zapewne gdzieś z boku, oferująca „literaturę kuchenną" – czy idzie tu o poradniki gotowania, czy raczej o najniższe rejony prozy popularnej? – przyciągająca okładkami, sprzedająca ekscytację w nie najlepszym guście, podpowiada mi wiele w sprawie gatunków.

26/ „Kobieta z brytyjskiej klasy wyższej" to bohaterka popularnej powieści lesbiańskiej R. Hall *The Well of Loneliness*.

27/ L. Faderman *Surpasing...*

Można by uznać ów supermarket za niezwykle poręczną metaforę – opis statusu krytyki *gender*. Kobiety kupują jedzenie. Dorzucają do koszyka niewielką książkę, która pomoże im przyrządzić obiad i dodać do własnej tożsamości kilka istotnych ingrediencji. Dla tych kobiet muszą te inne, pisarki i profesorki (przypomnijmy „dla tych, które niańczą dzieci, nie mogą więc być z nami"), tworzyć fabuły i ich interpretacje. Ale nie tracą z oczu popychanego kobiecą ręką wózka pełnego produktów i półproduktów. Warto tam dorzucić coś innego, coś zmieniającego dietę, coś naprawdę smacznego. Lesbijskie opowiadania, kobiecą *science-fiction*, a dla mężczyzn także gejowską powieść detektywistyczną. Wyciągnąć wnioski z istnienia tego wieszaka na książki i umieścić tam własne. Co nie wyklucza uczonej powagi rozpraw o miłości w renesansie. Rozprawy te mają polityczne tło, w latach dziewięćdziesiątych rzadziej niż jeszcze w osiemdziesiątych opisywane wprost, językiem konfrontacyjnym. Ostry ton jest zastępowany coraz częściej przez „osobisty przykład", przywracający uczonej naiwność klientki supermarketu. „Ja" krytyki feministycznej nie wstydzi się ani naiwności, ani seksualności. Można by tę sytuację konfesyjnego bez-wstydu opisać w kategoriach dyskursu poststrukturalistycznego, wskazać na wyraźne inspiracje Foucaultem i Barthem; wrócić do Kristevej i Johnson. Wydaje się jednak, że poza – bardzo ważnymi – pogłosami dyskusji teoretycznych, warto w krytyce *gender* dostrzec ten nowy gatunek krytycznoliterackiego i naukowego mówienia, który nazwałam wstępnie konfesją. Biografia badacza – co znów można by objaśniać choćby w ramach inspiracji nowohistorycznych – staje się częścią tekstu. Nawet więcej: bez biografii, jej przełomów; bez „zdziwienia, zdumienia, ciekawości" nie istnieje poemancypacyjny dyskurs.

W tym miejscu można by zastanawiać się nad perseweracją teorii i pytać, czy krytyka, zmierzająca aż do „queer theory", jest podobna do innych języków opisu, czy też je współtworzy, a nawet wyprzedza? Jakkolwiek by było, niewątpliwym wkładem feminizmu, dyskursu gejowskiego i lesbiańskiego w mówienie o literaturze jest ten bezpośredni ton, to bezwstydne „piętno doświadczeń pod kołdrą" – jak pisze jedna z autorek. Być może trzeba każdą wypowiedź o literaturze zacząć od jakiejś deklaracji. Nie znaczy to, że trzeba być czarną lesbijką z postkolonialnej mniejszości. Ale można się nią poczuć.

Wywód mój miał właściwie dwa cele, które powinnam zamknąć w jakiejś czytelnej formule.

Po pierwsze, ważne wydaje mi się podkreślenie, że feminizm uprzywilejowuje gatunki niskie. Jeśli przypomnimy sobie ten niewielki zbiór tekstów uchodzących w ostatnim dziesięcioleciu za „eksplozję feminizmu" w Polsce oraz dyskusje krytyczne wokół nich – to jest uderzające, że zawsze gra toczyła się o literaturę wysokich lotów, awangardową, eksperymentalną. Takie pisanie i takie jego komentowanie wydawało się zawsze naturalne. Być może wpłynęło to na faktyczny zanik, przyhamowanie rozwoju prozy feministycznej, zamkniętej w powinności pisania tekstów doniosłych.

Po drugie: nawet mówienie w imieniu „mniejszości seksualnych" ma swoją hierarchię. Studia kobiece nie przejawiają tak jawnie imperialnych zapędów jak studia gejowskie.

Po trzecie: nie zgadzam się z tezą, że krytyka *gender* może być sterylnie naukową metodą, wyabstrahowaną z biografii. Krytykę tę uprawia się z pobudek osobistych i właśnie to jest w niej najważniejsze. Także dla mnie, bo po wszystkich pasożytniczo przytoczonych spowiedziach, czuję się w obowiązku powiedzieć coś od siebie.

Leonard NEUGER

Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności

I

Przygotowując się do pisania tego szkicu przeczytałem, i to kilka razy, *Kosmos* Witolda Gombrowicza, zamierzając zresztą ponowić lekturę pozostałych jego utworów, *Trans-Atlantyku*, *Dziennika*, *Testamentu* itd. Dlaczego zacząłem od *Kosmosu* właśnie? Ba, żebym to ja wiedział! Od czegoś trzeba zacząć! Proszę zwrócić uwagę: cokolwiek teraz na ten temat powiem, będzie od razu pewną hipotezą sensowności, co gorsza, będzie to hipoteza zacytowana, właśnie z *Kosmosu*. Na przykład: zacząłem od *Kosmosu*, bo to ostatnia powieść Gombrowicza, a „ostatniość" dyktuje wiązkę gatunków wypowiedzi krytycznoliterackich, najczęściej obarczonych teleologicznością. Autor w takim ujęciu rozwija się osiągając w swym dziele ostatnim apogeum, jeśli nie możliwości, to w każdym razie niektórych przynajmniej znamion swojej twórczości, uznanych przez krytyka za istotne (może być odwrotnie, fabuła krytyczna może być szeregowana wedle oznak regresu pisarskiego lub też może łączyć ze sobą elementy postępu i regresu, co nie zmienia tego typu sposobu myślenia). Autor zmierza jakby do tego ostatniego dzieła, a według niektórych krytyków nawet obdarzony jest tajemniczym przeczuciem przechodzącym w pewność, że dzieło będzie ostatnie. W takim ujęciu dzieło ostatnie traci autonomię, interesuje właśnie jako *summa*, spełnienie *par excellence* (lub wręcz przeciwnie) tego wszystkiego, co autor we wcześniejszej twórczości mniej lub bardziej doskonale, wyraziście lub mniej wyraziście itp. zawierał. Mnie się przytrafiła ostatnia powieść Gombrowicza, ale rozumowanie powyższe stosuje się równie dobrze do pozostałych dzieł: debiut zapowiada tu stopniowaną resztę twórczości, dzieła środkowe umieszczane są między, i tak dalej, jak o tym pisałem wcześniej. W takim ujęciu gatunkowość jest zasadniczym stylem lektury, przypominającym proste ujęcia biograficzne znane już w starożytności, u podstaw których, jak mówi Mi-

chail Bachtin, „znajdujemy nowy typ czasu biograficznego i nowy swoiście zbudowany obraz człowieka, który przemierza swoją drogę życiową"[1], przy czym zarówno ów czas biograficzny, jak i droga życiowa wprowadzane są tu z zewnątrz, przez krytyka, podobnie jak wpisane w nie wyobrażenie całości dzieła. Tyle że w naszym przypadku ową całością staje się dzieło, segmentami zaś nie przygody na drodze życia, lecz przygody na drodze twórczości (powieściowości). Należałoby zatem mówić w tym przypadku nie o biografii, nie o czasie biograficznym i nie o drodze życia, lecz o sfabularyzowanym opisie twórczości i o czasoprzestrzeni w tym opisie. Strukturę głęboką takiego opisu mogą zresztą stanowić inne, bardziej wymyślne schematy. Punktem wyjścia jest jednak zawsze konkretne dzieło lub jego element(y), w moim przypadku *Kosmos*.

Istnieje wszak inna możliwość: zamiast wpisywać *Kosmos* w różne fabuły, mogę pytać o podobieństwa, analogie między tą właśnie powieścią a innymi powieściami tego samego lub różnych autorów, poszukiwać powinowactw z uwagi na te właśnie a nie inne wyróżniki strukturalne, konstruując nie kończące się, przynajmniej teoretycznie, łańcuchy czy szeregi analogonów. Także i tutaj skazany będę na zabiegi syntagmatyzujące, nie mogę wszak ograniczyć się do wyliczenia szeregów; zresztą nawet wszelka działalność mająca na celu wyszukiwanie paradygmatów z definicji podlega fabule podobieństwa i niepodobieństwa. Syntagmatyzacja zaś nieuchronnie wtłoczy mnie w wysokie napięcie semantyzacji (określenie Bartoszyńskiego)[2], a wtłoczywszy, na powrót odda na pastwę *Kosmosu*.

Mogę wreszcie pytać o konstytuowanie się własnej gatunkowości *Kosmosu*, co jak się okaże, jest zadaniem tyle koniecznym, co daremnym, a i to owa konieczność i daremność zabiegów jest przez tę powieść zaprojektowana. Czas tedy wyruszyć w „obcy świat w czasie przygodowym", by raz jeszcze odwołać się do Bachtina[3], czas wejść w *Kosmos*.

2

Problem polega na tym, że powyższe generalizacje, charakteryzujące jak się wydaje, wszelkie obcowanie z literaturą, w *Kosmosie* zostały stematyzowane. Powieść tematyzuje niejako pewną koncepcję epistemologii, co więcej dzięki elementom autotematycznym zaprasza do wpisania w pole tej ogólnej epistemologii także procesu tworzenia i poznawania dzieła literackiego. Krótko mówiąc, zaproponowane przez powieść hipotezy sensowności[4] (a powieść traktuje właściwie wszystko w niej obecne jako podległe hipotezie sensowności) i dyrektywy nieograniczonej

---

1/ M. Bachtin *Formy czasu i przestrzeni w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 333.

2/ K. Bartoszyński *„Kosmos" i antynomie*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków–Wrocław 1984; K. Bartoszyński *Lektury „Kosmosu"*, w: W. Gombrowicz *Kosmos*, Kraków 1997.

3/ M. Bachtin *Formy...*, s. 283.

4/ Określenie K. Bartoszyńskiego *Gombrowicz i...*

potencji semantycznej[5] (a w powieści wszystko podlega lub podlegać pragnie tej dyrektywie) wszystkich istniejących elementów obowiązują nie tylko bohatera, ale i czytelnika-krytyka. Paradoks *Kosmosu*: cokolwiek spójnego odczytam w tej powieści, stanę się jednym z jej bohaterów, stanę się jednym z jej konstruktów, zostanę przez nią zniewolony. Więcej: wszelkie poszukiwanie spójności, sensowności czy całości w tej powieści ustawia mnie automatycznie na jednej płaszczyźnie z jej bohaterem (Witoldem).

Na moje szczęście *Kosmos* jest opowieścią, ba, zapowiada, że będzie opowieścią przygodową – „Opowiem inną przygodę dziwniejszą..." (s. 5) – a jako taka wpisuje się ona niejako automatycznie w pewną wspólnotę opowiadania, antropologiczną czy społeczną, zachowując pamięć gatunków literackich i/lub dialogując z gatunkowym „teraz" czytelnika.

Bez wątpienia w *Kosmosie* występuje narracja pierwszoosobowa, niekiedy stylizowana gawędowo, tzn. na narrację ustną, z charakterystycznym dla niej horyzontem praesens historicum. Mówię tu o horyzoncie, albowiem czas teraźniejszy narracji nie zawsze (raczej rzadko) i nie głównie w Kosmosie wyznaczany jest przez gramatyczny czas teraźniejszy. Raczej przez typ narratora-bohatera, który wrzucony w świat w czasie przygodowym, nie wie nic (lub prawie nic) o tym świecie, dla którego świat ów dopiero się odkrywa. Nazwijmy go dość prowokacyjnie n a r r a t o r e m - b o h a t e r e m n i c n i e w i e d z ą c y m. Zatem przygody, które spotykają owego narratora-bohatera, odsłaniają się niejako przed nim, świat zaskakuje go. Lokuje to *Kosmos* w porządku gatunków powieści o odkrywaniu świata jako nowego, dziewiczego, zaś łańcuch przygód każe traktować jako metaforę drogi życiowej, ściślej: drogi poznawczej. A skoro tak, to najkrótszą formułą gatunkową byłoby tu poznawanie świata przez n a r r a t o r a - b o h a t e r a n i c n i e w i e d z ą c e g o. Możemy oczywiście pytać o to, na ile owa niewiedza jest maską ironisty (jak w powiastce Wolterowskiej czy Sade'owskiej), cynicznym wybiegiem złoczyńcy (jak w powieści pikarejskiej) czy też atrybucją dziecka (jak w powieści rozwojowej), ale nie możemy z góry wykluczyć możliwości, że bohater rzeczywiście nic nie wie (oczywiście nie chodzi tu o totalną niewiedzę, tylko o niewiedzę, by tak rzec, naiwną). Ze jest nie tyle Robinsonem, rekonstruującym w dziczy „prawdziwy" lad świata, ile Piętaszkiem wyrzuconym ze swej przestrzeni rodzimej, pozbawionym Robinsona i konstruującym świat od narzucających mu się podstaw. Że jest zrodzony z chaosu. To znaczy nadal może być ironistą, łotrzykiem czy też dzieckiem, ale bezpośrednio, bez maski.

3

Sprawa nie jest jednak tak prosta. Ten n a r r a t o r - b o h a t e r n i c n i e w i e d z ą c y nie jest bowiem postacią jednorodną. Oto garść cytatów:

> Znajdowałem się na korytarzu obcego domu w nocy, w spodniach tylko i koszuli – t o zerkało ku zmysłowości (...) – (podkr. L.N.)

5/ Określenie K. Bartoszyńskiego, tamże.

To, co w tych przedmiotach mnie przykuwa, bo ja wiem, przyciąga (...) (s. 14)

powieszony wróbel – powieszone kurczę – strzałka w stołowym – strzałka w naszym pokoju – patyk wiszący na nitce – przebijało w nich jakieś parcie ku sensowi (...) (s. 30).

Takich cytatów można w Kosmosie znaleźć dużo. Otóż za każdym razem podmiot mówiący traci tu swą autonomię działania, jest pasywnym realizatorem czynności. To nie on byl zmysłowy, to jego postać, ubiór, sytuacja wyglądały jak..., wskazywały na..., niejako dążyły samodzielnie do jakiegoś stanu, celu, sensu. Podmiot jest tylko biernym aktorem, wykonawcą, rodzajem medium. Nie tyle myśli, ile jest myślany, nie tyle działa, ile jest działany. Bowiem bodźcem, niekiedy społecznym lub metafizycznym tłem jego myślenia i działania jest tajemnicze „to" (siła sensogenna), które kryje się w dostrzeżonych przez niego fenomenach. Nawet jednak owo dostrzeganie jest problematyczne, ponieważ także za nim kryje się owa siła. Nic dziwnego, że udusiwszy kota, Witold nadal poszukuje sprawcy tego czynu. Oto pierwsze wcielenie narratora-bohatera.

Natomiast jego drugim wcieleniem jest ktoś, kto próbuje aktywnie doczytać się emitowanych mu sensów, kto czynnie, choć w ciemno, włącza się w rekonstrukcję sygnalizowanych, sugerowanych czy może niejawnych sensów. Jak gdyby n a r r a t o r - b o h a t e r n i c n i e w i e d z ą c y składał się naraz z medium i z agensa. Gdy medium „się myśli" i „się działa", agens próbuje rozpaczliwie obdarzyć te pomyślenia i działania sensem. Ale granica między nimi jest płynna i nie do ustalenia: to, co aktywne, wolicjonalne, świadome, natychmiast zawłaszczane jest przez mediumiczność, i *vice versa*, to, co mediumiczne, natychmiast ulega racjonalizacji.

4

Tu jednak pojawiają się zasadnicze trudności. Czas teraźniejszy, jako czas naiwnego poznawania świata (w sposób infantylny lub sfingowany; ciekawe, że tu spotykają się dwie wykluczające się opcje poznawcze: bezpośredniość i autentyczność – z premedytacją) n a r r a t o r a - b o h a t e r a n i c n i e w i e d z ą c e g o zderza się bowiem w *Kosmosie* z czasem przeszłym, a może nawet zaprzeszłym[6] czasowej perspektywy narracji. Zatem nie mamy tu do czynienia wyłącznie z naiwną próbą powrotu do naiwności (dziecięcej, ironicznej czy lotrzykowskiej), tylko z pewną sprzecznością, zresztą bezpośrednio przez narratora wypowiedzianą. Z jednej strony chce to być opowieść o poznawaniu świata przez człowieka naiwnego (w wyżej zasugerowanym sensie), z drugiej – chce (bo musi) być świadomą konstrukcją tego poznawania, to znaczy musi odpowiedzieć sobie przynajmniej na podstawowe pytanie: „co z masy nie zróżnicowanych faktów" jawi się *ex post* narra-

6/ Zakończenie powieści, zrywające wszelką możliwość spójności wcześniej wysuwanych hipotez sensowności, powiadamia o powrocie narratora-bohatera do Warszawy; oznacza to, rzecz jasna, lokalizację czasową narratora po zakończeniu powieści, zatem w czasie zaprzeszłym.

torowi jako istotne dla „konfiguracji przyszłości" (s. 24). Z jednej strony mamy narratora-bohatera nic nie wiedzącego; z drugiej – ujawnioną instancję autorską obdarzoną wszechwiedzą co do prezentowanych zdarzeń, ich hierarchii, i odsłaniającą z premedytacją te tylko zdarzenia (oraz ich tło), które dla opowiadanej historii mają istotne znaczenie. Jest to, rzecz jasna, dość typowa konstrukcja wszelkich wspomnień, choć rzadko obdarzana podobnie ujawnioną samowiedzą. Poza tym tożsamość narratora (w obu wcieleniach) i instancji autorskiej każe uznać *Kosmos* za powieść, w której opowiada się o stopniowej zmianie narratora nic nie wiedzącego w ową instancję autorską[7].

Teraz trudności zaczynają się piętrzyć. Naiwność narratora-bohatera nic nie wiedzącego (którego charakterystykę możemy teraz uzupełnić o brak założeń i swoisty pasywizm poznawczy), nie tracąc na ważności, przestaje być opcją jedyną i obowiązującą w Kosmosie. Zostaje bowiem zderzona ze świadomą konstrukcją świata powieściowego i wobec niej upodrzędniona (zatem charakteryzowałaby ją teleologiczność oparta na założeniach dotyczących wagi poszczególnych elementów). Oznacza to, że wszelkie zaskoczenia narratora-bohatera nic nie wiedzącego, to wszystko, co się przed nim odsłania, jest w Kosmosie także elementem premedytacji narratora autorskiego. Ba, nawet to, co w odsłaniającym się narratorowi nic nie wiedzącemu świecie jawi się jako marginalne, nieistotne, albo lepiej: prawie wcale się nie jawi (peryferie opowiadanego świata), może być nadzwyczaj istotne z perspektywy narratora autorskiego, bo gdyby tak nie było, to przecież nie musiał ich do swej konstrukcji wkładać. Prowadzi to do sugestii, że w *Kosmosie* nie ma i nie może być składników nieważnych czy mniej ważnych: na wszystko pada jednakowy snop światła. Trzeba tylko umiejętnie połączyć dowolnie wybrane elementy powieści w jedną rysującą się całość. No tak, ale wtedy czytelnik wmanewrowany zostaje w sytuację Witolda. Żeby nie być gołosłownym: pani Kulka opowiada jękliwie w pewnym momencie o swoim życiu, o poniżeniach ze strony rodziny swojego lepiej urodzonego męża (Leona), o własnej ofiarności w kolejnych miejscach zamieszkania. Narrator-bohater nic nie wiedzący w ogóle nie powinien tego słuchać, albowiem ani z manią duszenia-wieszania, ani z maniami seksualnymi nie ma to nic wspólnego, a na tych maniach właśnie on się koncentruje, właśnie na nich buduje swoje hipotezy sensowności. I nie chodzi tu o krótkie wzmianki w tekście, pani Kulka ma u Gombrowicza sporo miejsca na wygadanie się. Ale skoro to w powieści jest, to zapewne z woli narratora autorskiego, jest zatem ważne. A więc domaga się hipotezy sensowności, także hipotezy genologicznej.

7/ Por. uwagi W. Boleckiego na temat Gombrowiczowskich narratorów w *Ferdydurke*: W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Wrocław 1982. (Chodzi tu o rozdział II książki: *Narracja jako gra konwencji i jej „głębsze znaczenia": przedwojenna proza Witolda Gombrowicza*). Por. też: M. Głowiński *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991, szczególnie rozdział: *Kim jesteś, Józiu, czyli kto tę historię opowiada?*

Komplikacja ta rodzi nowe. Narrator autorski odwraca bowiem porządek czasowy powieści. Opowieść o stwarzaniu się opowieści, opowieść o stwarzaniu się świata (narrator-bohater nic nie wiedzący) spotyka się tutaj z opowieścią stanowiącą rekonstrukcję świata, ze wspomnieniem (narrator autorski). Powieść o przybyciu zderza się z powieścią o powrocie. I nagle nabierają wagi te elementy powieści, które w porządku narratora nic nie wiedzącego były epizodyczne, dziwaczne, niekonsekwentnie przywołane.

Oto student Witold, narrator-bohater utworu, przyjeżdża na wakacje do Zakopanego, żeby odsapnąć od awantur rodzinnych i przygotować się do zaległych egzaminów. Z towarzyszącym mu rówieśnikiem (Fuksem) dostają się do pensjonatu państwa Wojtasów, gdzie poznają całą galerię dziwacznych typów ludzkich. Całemu pobytowi towarzyszy typowa dla czasoprzestrzeni przygody idyllicznej bujna zieleń zakopiańskiej przyrody i nieodmiennie mocno przypiekające słońce. Zwróćmy uwagę na to, że gwarancją sensów jest w takich obrazkach czy szkicach fizjologicznych zdolność obserwacyjna narratora-bohatera, i na ogół jesteśmy skłonni mu wierzyć, może nie tyle na słowo, ile ze względu na ową zdolność poznawczą. I trzeba przyznać, że Gombrowicz do końca taką strukturę gatunkową zdaje się utrzymywać. Mamy tu bowiem bogatą galerię dziwaków i oryginałów, których spotykamy głównie przy stole: dziwacznie zachowującego się (również werbalnie) Leona, jego krzątającą się wokół zajęć domowych, ofiarną i pedantyczną żonę (Kulkę), ich córkę Lenę – ukochaną bohatera, jej męża (Ludwika) oraz służącą z tajemniczą blizną na ustach, Katasię. Zwracam uwagę, że dziwactwo jest tu jak najbardziej na miejscu, podobnie jak realistyczna sceneria, przede wszystkim w sensie ontologicznym. Zdarzeniowość takich obrazków była na ogół znikoma, ale też w *Kosmosie* w przestrzeni usensownienia obrazka czy szkicu fizjologicznego niewiele się (przynajmniej na pozór) dzieje. Także kończąca powieść wycieczka w góry i spotkanie z rozświergotanymi Lulusiami, dziwacznie dobranymi Tolusiami oraz dość ohydnawym księdzem doskonale mieści się w świecie-projekcie wymienionych gatunków. Mamy także opowieści biograficzne Leona i Kulki rysujące ich zaplecze społeczne i rozjaśniające do pewnego stopnia stosunki między nimi (zgodnie z regułą gatunkową podane fakty z przeszłości traktuje się jako istotne i rzutujące na teraźniejszość). Również relacje przestrzenno-czasowe traktuje się w tych gatunkach jako „prawdziwe", w znaczeniu: zgodne z prawdopodobieństwem potocznego doświadczenia i jako takie nie podlegające zakwestionowaniu: mam tu na myśli topografię i przebieg czasu. Pensjonat jest zatem niekwestionowalnym pensjonatem, osoby pojawiające się w powieści istnieją „naprawdę", a mijające dni i godziny są rzeczywiste (oznacza to np., że *Kosmos* rozgrywa się w czerwcu, bo o tym pośrednio się mówi, oraz że wycieczka w góry ma miejsce we wtorek[8]. Służy temu zresztą także toponomastyka: Zakopane, Krupówki, Warsza-

8/ Sprawa lokalizacji czasowej *Kosmosu* jest trudna. Antoni Libera w swej znanej interpretacji biograficznej wyszedł od wielkiej rocznicy Leona, która przypada w lipcu (s. 79), na miesiąc i trzy dni od momentu wypowiedzi. Zatem akcja *Kosmosu* musi toczyć się w czerwcu, lipcu 1926. Niestety, Gombrowicz nie wydaje się tu precyzyjny. O rocznicy

wa (w przedakcji), Tary itp. Krótko mówiąc, solidny grunt potocznie rozumianej rzeczywistości stanowi tu, podobnie jak w obrazku, podstawę ujawnienia zdolności obserwacyjnych narratora-bohatera. W takiej gatunkowej lekturze oczywiście istnieje także wróbel powieszony, a nawet powieszony Ludwik. Prosta fabula, charakteryzująca obrazek czy też wspomnienie, też znamionuje te fragmenty naszej powieści. Zauważmy, że momenty, w których dochodzi do opisów postaci i ich dłuższych przytoczonych wypowiedzi stanowią ewidentną retardację, wydają się względem akcji powieści nadmiernie rozbudowane, a nawet zbędne. Pani Kulka po prostu gada jak najęta, ale ani wątek erotyczny, ani kryminalny nie ma to najmniejszego wpływu. Rzadkie wypowiedzi Ludwika, Katasi i Leny także niewiele do tych zasadniczych wątków wnoszą.

Sądzę, że ulokowanie w powieści takich gatunków (realistycznych) jako gwarantów pewności jest istotne: bez tych gwarancji Kosmos rozpadłby się na szereg niczym nie umotywowanych i pozbawionych sensu (nawet jako potencji) szczegółów. Są tam jednak także inne elementy obrazka z wakacji. Mam tu na myśli wszystkie trzy szeregi zdarzeń, które generują swoiste potencje sensów: przyjazd jako radykalna zmiana czasoprzestrzenna (z czasoprzestrzeni udręki, napięć, pracy – szkoła – w czasoprzestrzeń przygody; z życia nieautentycznego – w życie prawdziwe; z ponurej rzeczywistości – w barwny raj). Niekiedy wiązało się to z moty-

---

raz mówi się, że nastąpi za miesiąc i trzy dni, a raz, że za miesiąc i cztery dni (por. s. 114, 116, 131). Ale to może mniej istotne. Podczas wycieczki w góry, zatem na miesiąc i kilka dni przed rocznicą, ktoś – nie da się powiedzieć, kto – mówi podczas wieczornego posiłku:

– Jedenastego.

– Jedenastego wypada we wtorek. (s. 127)

Tematy, sądząc z relacji, mieszają się, jak zwykle przy stole. A jednak wydaje się to konstatacja znacząca: na pewno odnosi się do przyszłości, i to zapewne najbliższej. Pytanie zatem brzmi: w którym roku, kiedy to przyjmując za Liberą hipotezę biograficzną, Gombrowicz był w Zakopanem, zakochał się itd., 11 czerwca albo lipca przypadał we wtorek. Otóż w latach, kiedy Gombrowicz studiował (1922–1927) ani razu 11 czerwca nie przypadł we wtorek, natomiast zdarzyło się to jeden raz w lipcu, mianowicie 11 lipca 1922 roku (oraz 11 sierpnia, zatem poza polem obserwacyjnym Libery, 1925 roku). Nie wynika zresztą z tego wiele, poza tym chyba, że Gombrowicz zdaje się nie przykładać do takich szczegółów większej wagi, oraz że konsekwentny biografizm nie jest tu możliwy, jeśli bowiem przyjmiemy rok 1922 za czas akcji *Kosmosu*, to nie możemy uznać Witolda za autobiograficzne *alter ego* pisarza, trudno sobie bowiem wyobrazić, żeby Gombrowicz, który zapisał się na studia w 1922 roku, już w czerwcu, zatem zanim studia rozpoczął, miał zaległe egzaminy. A one właśnie pojawiają się, jako jedna, prawda że nie najistotniejsza, z przyczyn pobytu Witolda w Zakopanem. (Por. A. Libera *Kosmos*, w: *Gombrowicz i krytycy*, szczególnie s. 412–428).

Natomiast co do dnia wycieczki do Zakopanego wiemy, że Witold udusił kota w niedzielę, o tym się mówi dwukrotnie (s. 45, 47), po czym położył się spać. Nazajutrz (początek rozdziału V), zatem w poniedziałek po powrocie z pracy, Ludwik grzebie kota, po czym narrator informuje: „Następnego rana wczesnym rankiem wyruszyliśmy na wycieczkę w góry" (s. 79).

wem powrotu, zwłaszcza w powieści z dworku, do miejsc szczególnych, do matecznika sensów prawdziwych. Przestrzennie owe mateczniki sensu leżały bądź w centrum, w samym dworku, bądź na uboczu, niedaleko, ale jednak poza centrum świata. Jeśli zdarzały się tam niespodzianki, przypadki, zaskoczenia, to tylko jako odkrycie nie zauważonych wcześniej jakości świata, ale istniejących tam od zawsze. W opisach miejsc szczególnych, chętnie i często wykorzystywanych w tych gatunkach, szczegółowość wiązała się najczęściej z estetyzacją i uwznioślenieм miejsc utraconych a portretując ludzi demonstrowała ów zmysł obserwacyjny narratora, jego nadrzędną niejako pozycję (jako człowieka z zewnątrz), ale łączyła to z wybaczającym humorem (bo ten człowiek z zewnątrz był przecie *de facto* człowiekiem swoim, który wrócił, a poza tym wracał z życia nieautentycznego, wobec którego wady i śmieszności opisywanego środowiska okazywały się rozrzewniające). Wreszcie kategoria powrotu stanowiła łącznik pomiędzy narratorem, narracją i światem przedstawionym. Był to zawsze swój świat, albo świat na dobre oswojony, albo wreszcie jego obowiązująca namiastka (wspomnienia wakacyjne). Istotnym elementem oswojenia i zakorzenienia w tym świecie była zwłaszcza intryga miłosna, która szczególnie w wydaniu sentymentalnym wiodła ku rajskiemu spełnieniu: łącząc w jedno piękno i harmonię świata z pięknem i harmonią ludzi[9].

5

W *Kosmosie* w tę czasoprzestrzeń realistyczną, w tę idyllę wkracza n a r r a t o r n i c n i e w i e d z ą c y, człowiek obcy, w sensie: człowiek spoza, człowiek odrzucony, ze spojrzeniem obcego (z boku, spoza, eks-centrycznym, z-boczonym). Jest to spojrzenie, które ujawnia to, co obce, uboczne, eks-centryczne, z-boczone. Spojrzeniem konstytuującym czasoprzestrzeń realistyczną było spojrzenie wprost, i względem owego „wprost" dawało się dopiero odczytać relacje czasoprzestrzenne i zdarzenia (jako w różnym stopniu prawdopodobne, prawdziwe). Spojrzenie w *Kosmosie* jest od początku odmienne, zawsze jednak, jak każda eks-centryczność, relatywizowane do realistycznego (w tym wypadku) centrum. W tym posiada ono zasadniczy rys powiastki filozoficznej, jednak podczas gdy ta ostatnia usiłowała dokonać korektury świata uznawanego dotąd za normalny, wskazując na jego niezgodność z własną, zawartą w spojrzeniu normą, była zatem próbą diagnozowania i normowania świata, powieść Gombrowicza jakiejkolwiek normy w perspektywie oglądu świata nie zawiera. Z tego samego powodu powieść kryminalna, będąca osnową zwłaszcza początkowych partii *Kosmosu*, może być uznana jedynie za gatunek przywołany. Detektywistyczne przywracanie ładu w świecie może być zajęciem dla Fuksa, ale nie dla narratora-bohatera. Owszem, zagadka kryminalna będzie intrygować Witolda do końca, ale logika detektywistycznego przywracania ładu nie przeżyje czwartego rozdziału powieści (na dziewięć), to znaczy do uduszę-

9/ Por. szczególnie wnikliwe uwagi Jerzego Jarzębskiego na ten temat w: J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, głównie w ostatnim rozdziale *Obrzęd i zbrodnia*, a także w pracy *Gombrowicz i panny*, w: tegoż *Powieść i autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984.

nia i powieszenia kota przez Witolda-agensa. Śledztwo w sprawie czynu, którego sam dokonał, nie ma najmniejszego sensu.

Zanim przejdę do następnych rozważań, muszę jednak zadać sobie krępujące pytanie: Czy na pewno Kosmos nie jest powieścią kryminalną i powiastką filozoficzną? Czy na pewno nie ma sensu o to pytać? Zwracałem już uwagę na podwójność powieściowego Witolda: on tyle działa, ile jest działany; tyle opowiada, ile jest opowiadany, tyle dostrzega, ile coś mu każe dostrzec. Jest zarazem agensem i medium swoich spostrzeżeń i działań. Zatem można powiedzieć, że zabił kota, ale też że mu się kota zabiło... Może więc nadal prowadzić śledztwo, ale na nieco innym piętrze rozumowania? Może pytać, co takiego powoduje, iż jest jednocześnie agensem i medium swych postępków? W takim wymiarze *Kosmos* jest powieścią kryminalną. I jest zarazem powiastką filozoficzną, która korygowałaby, przynajmniej *in potentia*, ogląd świata, pod warunkiem rozwiązania zagadki kryminalnej, psychologicznej, psychoanalitycznej, metafizycznej. Jak wiemy, powieść uchyla rozwiązania wszystkich wątków. (No, może poza jednym: ewentualnego samobójstwa narratora-bohatera).

Ale trzeba też powiedzieć, że nie tylko „ja" narratora-bohatera jest podwójne. Także świat, w którym przychodzi mu myśleć i działać, jest podwójny. Z jednej bowiem strony zachowuje on swe realistyczne kulisy, z drugiej jednak jako taki zatraca jakiekolwiek punkty odniesienia czy też centra, wokół których można by budować hipotezę sensowności. Dlatego też nie bez racji wskazywano, że u źródeł takiej wizji świata leżą gatunki takie jak powieść gotycka[10] czy jej nowsza odmiana, horror. Jak pisze Kazimierz Bartoszyński,

> [...] terenem ukazywania zjawisk niezgodności z owymi normami [statystycznymi] nie bywają gatunki literackie, takie jak baśń lub *science fiction*, gatunki, w których zdarzenia przedstawione rozgrywają się w przeważającym stopniu poza normami statystycznymi. Obszarem natomiast sprzyjającym prezentacji zaburzeń statystycznej normalności jest świat tzw. *horror story* – gatunku powieściowego, którego poetyka zakłada konfrontacje i zetknięcia świata unormowanego i anormalnego. W *horror story* zdarzenie anormalne i nieprawdopodobne, umieszczone w kontekście wyraźnie wyeksponowanej normalności, nosi w zasadzie charakter pozaempiryczny, przy czym niemalże do reguł gatunku należy pozorność owej pozaempiryczności.[11]

W *Kosmosie* jednak cechy anormalności noszą – referuję Bartoszyńskiego – nie zjawiska pozaempiryczne, lecz przedmioty lub zdarzenia możliwe, ale dziwne lub szokujące (np. wróbel powieszony i jego szereg).

Spojrzenie obcego jako zasadniczo modelujące powieściowy świat (realistyczny z natury) to jednak także podstawa typu gatunkowego powieści inicjacyjnej (rozwojowej). Obcość nacechowana jest tu społecznie, niekiedy psychologicznie. Dro-

---

10/ Por. M. Janion *„Ciemna" młodość Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, oraz *Forma gotycka Gombrowicza*, w: tejże *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

11/ K. Bartoszyński *Kosmos i...*, s. 664.

ga życia i związane z nią przygody są historią stopniowego rozwoju, wrastania obcego w społeczeństwo, poznawania reguł społecznych, edukacji, dojrzewania itp. (w trybie afirmacyjnym lub parodystycznym), zatem jest to historia pokonywania obcości. Rzecz dla czytelnika *Kosmosu* ciekawa, że jeśli gatunki dotąd omawiane (kryminał, powiastka filozoficzna, powieść gotycka, horror) domagały się i dokonywały korekty w świecie, to powieść inicjacyjna domaga się korekty w „ja". I każda przygoda-segment w takiej powieści stanowi istotny krok w kierunku upragnionej dojrzałości społecznej, psychicznej, duchowej itd., gdzie ostateczna korektura „ja" zostaje osiągnięta, zapowiedziana lub zawieszona.

6

„Ja" *Kosmosu* jest zarówno agensem, jak i medium fabuły powieściowej, zarówno narratorem pierwszoosobowym stwarzającym fabułę na naszych i swoich oczach, jak i podmiotem opowiadanym, zatem odtwarzającym, porządkującym tę historię. Jest normalne, w sensie reguł realistycznych, ale i anormalne. Jak wiadomo, anormalność narratora-bohatera *Kosmosu* bywała rozmaicie diagnozowana. Pisano o jego homoseksualizmie, onanizmie, voyeryzmie, sadyzmie, impotencji na tle nerwicowym itp., zarówno w wąskim, seksuologicznym znaczeniu, jak i w szerokim, epistemologicznym czy egzystencjalnym. Z perspektywy genologicznej każda z tych diagnoz daje się uprawomocnić, każda z nich jednak przynależy do innego gatunku literackiego. Nadrzędne wydaje się jedynie to, że narrator-bohater jest anormalny, a – jeśli uznać powieść za aktualizację gatunków powieściowych wymagających cudzego, obcego spojrzenia i traktujących drogę życia jako dochodzenie do jakiegoś pożądanego celu-stanu – to należy uznać ową postać za człowieka nienasyconego, nie zaspokojonego, właśnie poszukującego bezskutecznie i beznadziejnie nasycenia, zaspokojenia, spełnienia. Jakakolwiek jednak gotowość została mu odmówiona. W jakimś sensie jest to echo koncepcji o podłożu egzystencjalnym, zwłaszcza Georgesa Bataille'a, Jean-Paul Sartre'a i Alberta Camusa. I nigdy nie dowiemy się z całą pewnością (a i on także), co ze świata powieściowego jest pewne, a co nie. Ale też pytanie o pewność w tym migotliwym podmiocie nie jest istotne, należy bowiem do świata statycznego i raz na wasze ukonstytuowanego. Należy do świata oglądanego wprost. A podmiot Gombrowicza patrzy u-bocznie i nie o taką pewność mu chodzi. Wobec takiej konstytucji podmiotu stwarzanie rzeczywistości, stwarzanie siebie, wydaje się najistotniejsze. Ale ceną jest, rzecz jasna, zarzucenie pytania o pewność. Zwróćmy zresztą uwagę na fakt, że jedyna w powieści postać, która zdaje się realizować normy (społeczne, psychiczne, seksualne), to znaczy postać, która stawia niejako na to, co nazywam tu pewnością – Ludwik, najprawdopodobniej popełnia w *Kosmosie* samobójstwo i staje się niewinną ofiarą czarnej mszy nieomal kończącej powieść.

Wszystkie gatunki literackie aktualizowane w powieści, mające u swych podstaw korektę czy też przywrócenie ładu w świecie (powiastka filozoficzna, kryminał, powieść gotycka, horror), załamują się w *Kosmosie* głównie dzięki wspomnianej migotliwości czy hybrydyczności podmiotu, a także dzięki temu, że fabuła jest

tyleż tworzona (zatem jest zaprzeczeniem fabuły jako świata gotowego, gdzie cokolwiek wiadomo na pewno), co odtwarzana (dopiero tu byłoby ewentualnie miejsce na naprawę świata). Jednak narrator autorski zdaje się także raczej pytać o prawomocność swych konstrukcji niż konstruować je z dobrą wiarą.

Jeśli jednak pójdziemy tym tropem, *Kosmos*, proponując naiwne spojrzenie obce, cudze, ekscentryczne, boczne, z-boczone, da się wpisać w porządek powieści korygujących świat.

1. Właśnie jako tematyzacja spojrzenia, zatem jako zakwestionowanie spojrzenia swojego, skupionego na z góry i powszechnie przyjętych centrach, zanurzonego w chaosie i kreującego prowizoryczne kosmosy, nastawionego na asymilację w świecie, spełnienie (miłość) i zdobycie jedności z tym wspólnym światem.

2. Wtórnie, jako szansa odkrywania w świecie zaskakujących i ukrytych przed spojrzeniem wprost fenomenów.

3. Jako szczególne odsłonięcie różnych sposobów zadomawiania się w świecie, gdzie zza portretów realistycznych wyłaniają się tragiczne cienie postaci: pani Kulka, która ofiarnością, pedanterią, zapobiegliwością i gadaniem (tym co na wierzchu, tym co dostępne spojrzeniu wprost) zasłonić pragnie niesprawiedliwość własnego niespełnienia jako kobiety, żony, matki. Fuks (na wierzchu klasyczny towarzysz przygody wakacyjnej, kolega przesadnie wyolbrzymiający swoje niepowodzenia biurowe), który niesprawiedliwy brak akceptacji społecznej, zatem także brak spełnienia jako człowiek, mężczyzna, członek wspólnoty, kompensuje usłużnością i konformizmem po to tylko, by uzyskać choćby surogat uznania i móc zemścić się za doznane urazy (resentyment). Katasia, na wierzchu nieatrakcyjna służąca, kompensująca destrukcją przedmiotów destrukcję swego ciała (usta) i życia (służąca u własnych krewnych). Lena, ukochana bohatera, dziewczyna z dobrego domu, milcząca lub wypowiadająca się konwencjonalnie, ofiara incestu, świadoma klęski matki (to właśnie ona wyjaśnia bohaterom tajemnicze walenie Kulki w pień drzewa), zawstydzona swoją pokalaną pięknością, masochistyczna, i wreszcie Leon, na pozór wesoły dziwak, arcykapłan Sade'owskiego (w rozumieniu Barthes'owskim[12] życia-rytuału. Wreszcie Ludwik, człowiek wyłącznie na zewnątrz, zatem spełniający doskonale realistyczne wzorce normalności (praca, dom, budowa domku), zatem jedyny niewinny w tym towarzystwie. Może dlatego właśnie on popełni w powieści samobójstwo, będące zarazem niewinną ofiarą w czarnej mszy Leona[13]?

Czy jest w tym projekt korekty świata? Innymi słowy, czy *Kosmos* daje się odczytać jako parodia wymienionych gatunków? Chyba tak, i to w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, jako gest odsłonięcia (odsłaniania), konstatacji (konstatowania) itp. po drugie, jako gest odrzucania, i tak bywał interpretowany. Oto z perspektywy ob-

---

12/ Por. R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, tłum. R. Lis, Warszawa 1996, szczególnie rozdział: *Sade I* (19–42).

13/ Por. uwagi A. Okopień-Sławińskiej na temat bergowania jako idei organizującej *Kosmos*, *Wielkie bergowanie jako hipoteza jedności „Kosmosu"*, w: *Gombrowicz i krytycy*.

cego, z obcej perspektywy odsłaniane są postawy, strategie, sposoby zasłaniania obcości, jej oswajania (Fuks, Lena, Katasia) lub nieprzyjmowania jej do wiadomości (Ludwik), które kończą się klęską. Oto z perspektywy podmiotu dynamicznego, agensa, odsłaniane są sposoby ustatycznienia życia, sensów świata, które kończą się klęską. Oto wreszcie Leon, jedyny w tym towarzystwie człowiek zbuntowany, jedyny reprezentant buntu metafizycznego (w rozumieniu Camusowskim) – próbuje także obcość oswoić, próbuje także dynamikę powstrzymać, a to poprzez przyswojenie, wchłonięcie, wcielenie wszystkiego w siebie i dla siebie. Wszystkie te postaci byłyby zatem zaprzeczeniem konstytucji narratora-bohatera powieści.

Proszę jednak zwrócić uwagę, że tak czytany *Kosmos* otwiera się na Bachtinowską powieść polifoniczną.

7

Ale może jest przeciwnie, może to właśnie narrator-bohater się zmienia wskutek wrzucenia w świat? Może to jest powieść psychologiczna, opowiadająca o szaleństwie (niechby i semantycznym) bohatera, narodzinach tego szaleństwa (paranoi, schizofrenii), jego rozwoju i możliwych terapiach? Jest i taka możliwość. Wszak narrator nie jest tylko agensem, lecz także medium, a i ten agens wciągnięty jest w ową mediumiczność. Można i tak czytać *Kosmos*. Wówczas logika szaleństwa musiałaby prowadzić do samobójstwa (jest taki projekt w powieści), nic bowiem nie zapowiada kresu chorej logiki bohatera, nic nie zapowiada spełnienia, osiągnięcia jedności świata. Nienasycenie zdaje się opanowywać go, niszczyć jako agensa. Ostatecznie w przedostatniej sekwencji znajduje się on całkowicie we władzy Leona. Będzie (w znaczeniu: okrzepnie, zastygnie) jego ministrantem, sługą i podkomendnym? Czy też opanowany szaleństwem będzie szukał zaspokojenia podporządkowując się wewnętrznej logice poszukiwania? Zatem zabije Lenę. Prowadzi to do wniosku, że nawet przy takiej lekturze nie widać pozytywnej szansy przystosowania się narratora-agensa do tego, co na zewnątrz. Albo wręcz przeciwnie, widać tylko takie możliwości: przecież medium nie istnieje inaczej, jak poprzez adaptację.

A może to jest powieść edukacyjna? Oczywiście, obrazek realistyczny oglądany dynamicznie i z obcej, bocznej perspektywy, ujawnia wiele, o tym już pisałem. Ale czy narrator-bohater czegoś się przy tym uczy? Rzecz ciekawa, Błoński w znanej interpretacji *Ferdydurke* pisze, że Józio „stawał się powoli artystą. Kształtował więc siebie jako bohatera i siebie jako pisarza jednocześnie. Dlatego można powiedzieć, że *Ferdydurke*, a ściślej historia Józia spełnia wszelkie wymogi powieści edukacyjnej... Lub może raczej – autoedukacyjnej"[14]. Czy można podobnie interpretować *Kosmos*? Narrator wszechwiedzący powieści oczywiście jest pisarzem, ale n a r r a t o r n i c n i e w i e d z ą c y nim nie jest. Myślę jednak, że autoedukacyjność nie musi wiązać się wyłącznie z planem biograficznym utworu. Może przecież

14/ J. Błoński *Fascynująca „Ferdydurke"*, w: tegoż *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 67.

oznaczać drogę wtajemniczenia w świat i w siebie. Owszem, w mateczniku sensu, podczas przygody wakacyjnej, tej właśnie a nie innej, w przestrzeni jak najbardziej idyllicznej. Nawet jeśli ujrzane z boku, z perspektywy obcego ujawnią w sobie i w bohaterze zupełnie niespodziewane cechy. Historia samopoznania-w-świecie? Czemu nie?

Można, rzecz jasna, interpretować inicjalną formułę powieści („Opowiem inną przygodę dziwniejszą...") jako wpisanie *Kosmosu* w szereg powieści Gombrowicza, zatem czytać ją: opowiadałem wam dotąd różne historie, teraz czas na *Kosmos*. Wówczas jednak za narratorem wszechwiedzącym kryje się Witold Gombrowicz i – jak większość krytyków – zmuszeni jesteśmy wpisać *Kosmos* w porządek autobiograficzny. Niewiele to, prawdę powiedziawszy, z perspektywy genologicznej zmieni. Może tylko tyle, że konstrukcja autorskiego „ja" uzyska tu w sposób bardziej asertoryczny znamiona obcości, uboczności, cudzości, z-boczenia. Porządki lektury będą takie same.

8

No tak, ale wszystkie skomplikowane sieci rozciągnąłem, jak dotąd, aż do przedostatniej sekwencji powieści, to znaczy wyłączając z nich deszcz, ulewę unieważniającą okamgnienie, jakim okazała się powieść. Oczywiście to sprawka instancji autorskiej. No i pominąłem potrawkę z kury[15], wieńczącą *Kosmos*, dzieło tejże instancji. Cóż to może znaczyć? Sieci gatunków literackich, w które wplątany jest *Kosmos*, są jak widać dość gęste. W te sieci dostają się sprzeczne perspektywy, sprzeczne potencje znaczeń, ukształtowania fabuł, bohaterów, przestrzeni. W te sieci dostaje się też szaleństwo semantyczne narratora-bohatera. Przypomnijmy sobie początek powieści: oto odrzucony (ale i odrzucający rodzinę) Witold wpada w chaos świata (opis przestrzeni składającej się wyłącznie z nie powiązanych ze sobą drobin). Powiedzmy to inaczej: wyzwolony od przymusów Witold wpada w świat przymusów pozbawiony, za to konstytuujący się z ich zaprzeczenia: z samych przypadków. To jest ta obcość bohatera, z-boczenie. Teraz, chcąc zaistnieć, zaczyna, prawda że mozolnie, z tych chaotycznych drobin budować sensy i te sensy ze sobą wzajemnie (ale też w znaczeniu: z nim, z bohaterem) łączyć w całość. Albo też coś mu każe przypadkowo zwrócić uwagę na jakiś przypadkowy przedmiot i to coś go prowadzi, nie stanowiąc niczego innego, jak jego jaźni (jego szczególności, osobności itp.). Sieć się zagęszcza. Obszar wolności staje się obszarem samoznie-

15/ Potrawka z kury, wieńcząca powieść, była interpretowana (Bartoszyński) jako symbol powrotu narratora-bohatera do świata „normalnego", do kręgu, z którego usiłował on był uciec, gdzie ptak oznacza ptaka, a nie, jak w świecie powieści, ptaka powieszonego. Interpretacja taka, jak najbardziej uprawniona, zbyt radykalnie, jak się wydaje, odrywa narratora autorskiego od narratora nic nie wiedzącego. To prawda, powieść zakreśla figurę koła (z błędnym kołem w środku), ale punkt dojścia nie musi być identyczny z punktem wyjścia. Krótko mówiąc, ta spożyta na zakończenie potrawka z kury jest zwykłą, normalną potrawą, ale też zjedzona po przygodach zakopiańskich niepokoi, bo to jest jednak kura duszona (uduszona?)!

wolenia. Pani Kulka dokonywałaby pewnie w takiej sieci przymusów jakichś udogodnień, korekt, wyłomów. Lena poddałaby się biernie logice przymusu. Leon? Cieszyłby się utraconą wolnością, celebrując każde oko sieci. A Witold? Witold zrywa wszelkie umowy i zobowiązania. Także gatunkowe. Nagle unieważnione zostaje, kto kogo czy co powiesił, dlaczego, co dalej robić, jak z tym żyć. Zasadnicze doświadczenie, zasadniczy proces autoedukacyjny się zakończył, nie w tym sensie, żeby dobiegł końca, tylko w tym, że nie ma już nic Witoldowi do zaoferowania.

9

Gdybyśmy się jednak na zakończenie pół żartem, pół serio zapytali, gdzie umieścić *Kosmos* z perspektywy autobiografizmu, a taki przekorny pomysł powieść ta zawiera, to trzeba by odpowiedzieć podwójnie.

Po pierwsze, oczywiście jest to ostatnia powieść Gombrowicza.

Po drugie, jest to debiut Gombrowicza, a nawet powieść sprzed debiutu. Jeśli bowiem jej akcja rozgrywa się w latach dwudziestych, to bohater tej powieści jest najmłodszym narratorem-bohaterem jego powieści. Józio jest po trzydziestce. Witold z *Kosmosu* – koło dwudziestki. Jeśli zatem koniecznie musimy czytać Gombrowicza autobiograficznie, to *Kosmos* jest niejako przedakcją Ferdydurke, opowieścią o doświadczeniach, które wyzwoliły (?) jego twórczość literacką. To jest właśnie ta zniszczona przez Witolda Gombrowicza powieść młodzieńcza. Innej nie będziemy mieli.

Roztrząsania i rozbiory

Wszystko o Chopinie

W pewnym momencie pomyślałem, że monografie polskich kompozytorów piszą już tylko muzykolodzy angielscy, interesujący się nawet twórcami, którzy – jak Mieczysław Karłowicz – pozycji w muzyce światowej nie zdobyli. Na szczęście okazało się, że moja pośpieszna obserwacja nie przylega do rzeczywistości, a świadczą o tym pokaźnych rozmiarów książki Tadeusza Zielińskiego, monografia Małgorzaty Gąsiorowskiej poświęcona twórczości Grażyny Bacewicz i – przede wszystkim – monumentalne dzieło Mieczysława Tomaszewskiego o Chopinie, dzieło będące próbą syntezy faktograficznej i interpretacyjnej wszystkiego, co wielkiego kompozytora dotyczy[1]. I takie też było chyba założenie autora: pokazać wszystko, omówić wszelkie kwestie, jakie z jego życiem, twórczością i oddziaływaniem się wiążą, pokazać tę twórczość możliwie najwszechstronniej, z rozmaitych pozycji i w różnych przekrojach.

Jestem czytelnikiem nieprofesjonalnym tego rozległego dzieła, nieprofesjonalne zatem będą moje uwagi. Zagłębiałem się w tę książkę z rosnącym zainteresowaniem i to nie tylko dlatego, że lubię czytać rozważania o muzyce, zwłaszcza zaś o tych wielkich twórcach, z których dorobkiem jestem oswojony, a więc opisy ich dzieł kojarzą mi się z pewnymi realiami dźwiękowymi. Poznawałem ją z nasilającą się ciekawością z jeszcze jednego względu, z tej mianowicie racji, że interesuje mnie monografia jako swoista forma wypowiedzi czy wręcz gatunek literacki. A z tego punktu widzenia – mimo zasadniczych różnic między dyscyplinami – jest niemal wszystko jedno, czy bohaterem staje się pisarz, malarz czy – jak w tym przypadku – kompozytor. Jedno trzeba stwierdzić od razu: monografia stanowi klasyczny gatunek wypowiedzi o twórczości artysty, choć jej rodowód nie jest szczególnie odległy, nie sięga starożytności ani nawet czasów Oświecenia, jako specyficzna forma wypowiedzi zrodziła się ona w wieku XIX, a bujnie rozwinęła

1/ M. Tomaszewski *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 847.

w jego drugiej polowie (w jakiejś mierze zresztą pod wpływem realistycznej powieści). Klasyczny, a więc zarazem niezwykle szacowny, ale też współcześnie nie tłumaczący się sam przez się.

Imponująca rozmiarami, zasięgiem i rozmachem (by nie wspominać już o skumulowanej na tych stronach ogromnej wiedzy, bo to jest oczywiste) książka Mieczysława Tomaszewskiego jest właśnie reprezentatywną monografią, a jeśli szukać dla niej analogii w polskiej nauce o literaturze, wskazać należy dzieła Juliusza Kleinera o wielkich romantykach. Ta analogia nasuwa się sama przez się, gdyż w istocie w okresie późniejszym nie powstało dzieło o pisarzu, które pomyślane byłoby tak szeroko i tak wszechstronnie, a jeśli nawet pojawiały się tego rodzaju próby, to z reguły nie zostały w pełni zrealizowane i doprowadzone do końca. W pewnych przypadkach decydowały o tym okoliczności zewnętrzne (myślę tu o świetnej monografii Jana Józefa Lipskiego o Kasprowiczu, niestety pozbawionej planowanego tomu trzeciego), niekiedy zaś na taki stan rzeczy wpływały trudności metodologiczne, jakie forma monografii nasuwa przynajmniej od pewnego momentu. Bo nie pojawiały się one wtedy, gdy formułę „życie i dzieło" uznawano za oczywistą, a utwory omawiano w bezpośrednim związku z biografią, dostrzegając w nich jej prostą emanację. Ukształtowana ostatecznie w okresie pozytywizmu, monografia ujmowała dzieła sztuki w kategoriach swoiście pojętego determinizmu: różne życia przypadki nie tylko wpływały na charakter i sens poematu, obrazu czy symfonii, ale w wysokim stopniu je określały.

Książka Tomaszewskiego nosi podtytuł *Człowiek, dzieło, rezonans*, a więc – przynajmniej z pozoru – przywołuje tradycyjny schemat monograficzny wyrażający się w słowach „życie i dzieło". To prawda, w tej książce mowa jest o życiu kompozytora, najobszerniejsza i najważniejsza jej część poświęcona jest dziełom, a tom trzeci mówiący o oddziaływaniu, stanowi swojego rodzaju dopełnienie czy epilog. Mimo wszystko jednak nie można jej sprowadzić do klasycznego wzoru, który w naszych czasach po prostu się rozpadł. Uczony podejmuje zadania podobne do tych, jakie dawniej stawiali przed sobą monografiści, nie może jednak realizować zasad gatunku tak, jak oni to czynili. Wyraża się to przede wszystkim w tym, że nie wprowadza bezpośrednich zależności tam, gdzie ich dowieść nie sposób, nie szuka czynników deterministycznych, bo są one dla niego nieistotne tak w planie faktograficznym, jak interpretacyjnym, nie narzuca związków w miejscach, w których nie są one oczywiste. W ten sposób monografia traci swą klasyczną spójność, staje się sumą wiedzy, ale ma wszelkie po temu dane, by nie być konstrukcją konsekwentną i jednolitą. Gdyby sięgnąć po analogie muzyczne, powiedzieć by można, iż bardziej przypomina suitę z jej względnie dowolnym układem części niż z natury gatunku bardziej spójną i zdyscyplinowaną symfonię.

W części zatytułowanej *Zycie* omawia autor w formie kalendarium, a więc w trybie ściśle dokumentacyjnym, biografię Chopina, poprzedza je wszakże krótkim rozdziałem *Struktura osobowości*, a uzupełnia rozważaniami o pianiście, pedagogu i kompozytorze. Zasadnicza część monografii poświęcona jest – co oczywiste – dziełu. Czytając także tę część odnosiłem wrażenie, że autorowi zależy na powie-

dzeniu możliwie wszystkiego, co mogłoby dzieła Chopina dotyczyć – nawet kosztem pewnych powtórzeń czy omawiania analogicznych problemów pod różnymi etykietami. Czytelnikowi takiemu jak ja, a więc nie będącemu muzykiem, najwięcej trudności sprawiła część zajmująca się stroną ściśle techniczną utworów Chopina. W notce przedstawiającej autora czytamy, że Mieczysław Tomaszewski „reprezentuje muzykologię zorientowaną humanistycznie", a więc tego rodzaju ujęcie, które zadowalałoby zapewne uczonego ukierunkowanego „formalistycznie", nie może go kontentować. Stąd ujęcia wykraczające daleko poza analizę techniki kompozytorskiej.

Kulminacyjnym momentem monografii jest jej część najobszerniejsza *Gatunki i utwory*. Świetnie, nadzwyczaj sugestywnie napisana, przedstawia ona utwory Chopina według form (gatunków), jakie uprawiał. Chciałoby się powiedzieć, że ta właśnie część najbliższa jest muzycznej empirii, najbliższa Chopinowskich dzieł. Tomaszewski posiada piękny dar pisania o muzyce, a więc czytając jego wywody można sobie przypomnieć czy wyobrazić utwory będące przedmiotem interpretacji. Tę część książki czytałem ze szczególną satysfakcją, bo idąc za rozważaniami uczonego miałem nie tyle przed oczami, co przed uszami kolejne gatunki, uprawiane przez Chopina, przede wszystkim zaś – kolejne utwory. Tak się działo w jakiejś mierze zapewne dlatego, że jestem w twórczości Chopina nieźle osłuchany, przede wszystkim jednak z tej racji, że zostały w książce przedstawione precyzyjnie, przejrzyście, sugestywnie. Po lekturze tej zasadniczej części pracy Tomaszewskiego będę niewątpliwie słuchał Chopina w sposób bardziej pogłębiony.

Jednakże zamiar autora nie wyczerpuje się na opisie techniki kompozytora i jego poszczególnych utworów, toteż pojawiają się rozważania o estetyce, poetyce, stylu, ekspresji itp. Tutaj stosuje Tomaszewski do twórczości Chopina całą wiązkę pojęć znanych z estetyki i z teorii literatury. Każda dziedzina wiedzy o sztuce ma w tym zakresie swoje zwyczaje, przyzwyczajenia, uzusy, nie wiem, jak te rzeczy układają się w muzykologii, jednak z mojej perspektywy, historyka literatury, pojawiają się tu pewne wątpliwości. Czytając doznawałem wrażenia, że jesteśmy świadkami zbytecznego mnożenia bytów, bo w tym przypadku różnice między estetyką a poetyką nie są oczywiste (tym bardziej że mamy do czynienia z częściowo przynajmniej metaforycznym używaniem tych kategorii), a zjawisko stylu mieści się w obydwu tych pojęciach. Jak mi się wydaje, owo mnożenie bytów jest również wynikiem przyjęcia założenia monograficznego, skoro sprzyja ono rozważaniu wszystkiego, co może się łączyć z głównym przedmiotem. Pewien nadmiar jest niejako wpisany w ten gatunek wypowiedzi.

Wyznać muszę, iż nie jest dla mnie całkiem jasne, co tu się rozumie przez „interpretację hermeneutyczną" utworu muzycznego. Zakładam, że to taka analiza, która nie ogranicza się do problematyki technicznej, ten wyróżnik negatywny wszakże chyba nie wystarcza. Jak się wydaje, chodzi tu o wiązanie dzieła muzycznego z takimi czy innymi sferami kultury; na przykład interpretacja hermeneutyczna *Barkaroli* polegać ma na łączeniu jej z tekstami poetów romantycznych (por. s. 443). Powstaje wszakże pytanie, czym taka interpretacja różni się od pro-

gramowego czy literackiego stylu odbioru muzyki (Chopina i nie tylko Chopina)? Autor omawianej monografii należy do zdecydowanych jego przeciwników, czemu dziwić się nie przystoi, gdyż jest to dziedzina dowolności i – jakże często – złego smaku, a rozmaite próby doszukiwania się treści literackich w muzyce prowadzą do trywializacji i stają się domeną grafomanii. Dowiadujemy się, że to George Sand zapoczątkowała niebezpieczny proceder odczytywania *Preludiów* w aspekcie semantycznym, a praktyka ta osiągnęła apogeum na przełomie XIX i XX wieku. Z kwestiami tymi wiąże się ogólna sprawa opisywania muzyki i nieadekwatności języka, w którym ono się realizuje. O kwestii tej znaleźć można w książce Tomaszewskiego bardzo ciekawe uwagi – między innymi w części o funkcjonowaniu utworów Chopina. Otóż taka kompozycja jak *Etiuda op. 25 nr 11* prowokowała komentatorów, krytyków czy piszących na tematy muzyczne literatów do przywoływania całkiem innego repertuaru metafor niż na przykład Berceuse. To pytanie interesujące: w jaki sposób i w jakiej mierze charakter utworu muzycznego wyznacza czy wręcz określa styl, w jakim się o nim pisze, w jaki sposób wpływa na język, uznany w danym przypadku za najbardziej odpowiedni i właściwy?

Domyślam się, że tego rodzaju pytania stawały także przed Mieczysławem Tomaszewskim, gdy przystępował do pracy nad swym dziełem. Język, jakim operuje, jest powściągliwy i rzeczowy, nie ma w nim żadnych prób tworzenia słownych, literackich czy raczej pseudoliterackich ekwiwalentów utworu muzycznego. Jest to, gdy potrzeba, kronikarski język biografa, dominuje jednak język analityka i interpretatora.

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną właściwość tej książki, która łączy ją z tradycjami monografii. Ten gatunek naukowej wypowiedzi, zwłaszcza gdy praca dotyczy życia i dzieła artysty, zakłada dynamiczność ujęcia, a więc pokazywanie przemian, ewolucji, procesów rozwojowych. Tak też się dzieje w tej wizji Chopinowskiego przekazu. Nie ma w niej niczego, co traktowane byłoby jako z góry i raz na zawsze dane, świat wielkiego kompozytora, tak w wymiarze biografii, jak twórczości, znajduje się w wiecznym ruchu, podlega nieustannym przekształceniom, stanowi jakby temat ciągnących się przez lata wariacji. I ta właśnie dynamiczność ujęcia wydaje mi się jednym z istotniejszych walorów monumentalnej monografii, jaką Mieczysław Tomaszewski poświęcił życiu i dziełu Chopina.

Michał GŁOWIŃSKI

Ripa w pigułce

Dzięki krakowskiemu Towarzystwu Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas na półce pojawiła się kolejna ważna książka. Nie tak dawno otrzymaliśmy oczekiwanego od dziesięcioleci Curtiusa (*Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997), dziś *Ikonologię* Ripy w przekładzie Ireneusza Kani[1]. W obu tych wydarzeniach – a są to wydarzenia – uczestniczył niestrudzony Andrzej Borowski, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, który przetłumaczył i opracował pierwsze z tych dzieł, drugie zaś opatrzył przedmową-esejem zatytułowanym *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*.

Iconologia, wydane po raz pierwszy w 1593 dzieło Cesare Ripy, to zbiór alegorycznych przedstawień pojęć abstrakcyjnych, rodzaj słownika-encyklopedii, którego źródłem było właściwe tym czasom myślenie, pozwalające upatrywać alegorii w każdym konkretnym przedmiocie i zarazem szukać dla każdego pojęcia odpowiadającego mu konkretnego obrazu. Przekonanie, iż każdą myśl można wyrazić obrazem, towarzyszyło też powstającej równolegle z ikonologią emblematyce, za ojca której uchodzi Andrea Alciatus, autor *Emblematum liber* (1531), będącej przykładem umiejętności łączenia obrazu i tekstu w taki sposób, że człony emblematu (symboliczny obraz, przypisane mu motto oraz tekst literacki) nawzajem się komentowały i uzupełniały. W odróżnieniu jednak od rozwijającej się bujnie emblematyki, utrzymującej się w konwencji gatunku i operującej wspólnym językiem symbolicznym, ale zarazem otwartej na inwencję kolejnych autorów, ikonologia była zbiorem w pewien sposób stałym i niezmiennym. Książkę Ripy uzupełniano i skracano, ale zmianom nie podlegał wyznaczony raz na zawsze związek między pojęciami a odpowiadającymi im personifikacjami. Traktowana była raczej jako wiedza niż sztuka, wiedza zbierająca to wszystko, co przetrwało z czasów starożytnych, uzupełniana autorytetem Pisma, wzbogacana, tam gdzie było to ko-

1/ C. Ripa *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998.

nieczne, własną wyobraźnią. Traktowana jako „depozyt tradycji", obdarzana autorytetem przynależnym wiedzy, stawała się sama materiałem źródłowym dla emblematyki i wszelkich sztuk odwołujących się do związków między słownym wyrażeniem myśli a obrazem. Nawiasem mówiąc, podobną rolę spełniały encyklopedycznie ułożone i komentowane zbiory symboli, z których najsławniejsze i najczęściej wydawane były *Hierogliphica* Pierio Valerianiego (1. wyd. 1556). Oba te zbiory, *Iconologia* i *Hierogliphica* dopełniały się, a Ripa często powoływał się na swego poprzednika, gdy objaśniał przynależne wyobrażonemu pojęciu atrybuty. Tak jak np. w opisie Ignorancji:

> Kobieta o twarzy nalanej, szpetnej, ślepa, z koroną maków na głowie. Kroczy boso przez pole zarośnięte cierniami i głogami, z dala od gościńca, ubrana w przepyszną złocistą szatę, wysadzaną klejnotami. Obok niej, w powietrzu, unosi się Nietoperz albo Gacek.
>
> Niniejsza figura nie przedstawia zwyczajnej niewiedzy, lecz przywarę ignorancji, która rodzi się z pogardy dla wiedzy o rzeczach, jakich człowiek powinien się wyuczyć. Dlatego maluje się ją bosą, krocząca po manowcach, pośród cierni; i bezoką, gdyż ignorancja jest odrętwieniem i ślepotą umysłu, na których człowiek opiera swoje mniemanie o sobie, uważając się za kogoś, kim nie jest.
>
> W pobliżu maluje się Nietoperza albo Gacka, ponieważ – jak mówi Pierio Valeriano w ks. 25 – do światła podobna jest mądrość, do ciemności zaś, których nigdy nie opuszcza Gacek, ignorancja. Oblicze daje się jej brzydkie, gdyż o ile w ludzkiej naturze piękno mądrości jaśnieje, to brzydota ignorancji jawi się jako plugawa i niemiła. Przepyszny strój jest zdobyczą ignorancji, toteż wielu ludzi dokłada wysiłków około pięknego ubioru, może po to, by świetnym przyodziewkiem ciała jak najgłębiej ukryć wstrętny odór duchowej ignorancji. Wieniec z maków oznacza żałosne uśpienie umysłu ignoranta (s. 45).

Nie można przecenić roli, jaką kompendium Ripy odgrywało w kulturze europejskiej przez cały wiek XVII i XVIII. Było po prostu jej częścią, elementarzem jednego z języków, którymi Europa artystów się posługiwała. Dla nas zaś *Ikonologia* jest rodzajem klucza, dzięki któremu dzieła literackie, rzeźby, grafika i malarstwo tych czasów otwierają się, odsłaniając sensy niegdyś oczywiste, teraz ukryte przed „ignorantami", jakimi się staliśmy. Oczywiste, że inaczej będzie się posługiwał tym kluczem zawodowy historyk dawnej kultury, mający za zadanie w jakiś sposób pośredniczyć w czytaniu tekstów, inaczej zaś będzie traktował Ripę „amator" (łac. *amator* – ten, kto kocha, miłośnik, czciciel, kochanek, zwolennik), który dopiero teraz, dysponując polskim wydaniem *Ikonologii,* ma szansę zagłębić się w egzotyczny (gr. *eksōticós* – daleki, „obcokrajowy"), ale może nie tak bardzo, świat symboli i alegorii.

Wydarzenie, jakim niewątpliwie jest wydanie *Ikonologii* po polsku, wymaga jednak komentarza, którego w edycji przygotowanej przez Universitas zabrakło, albo też nie jest on dla wszystkich czytelny. Najpierw zaznaczyć wypada, że wydanie polskie jest wiernym tłumaczeniem pierwszej i jedynej w XX wieku edycji Ripy, którą przygotował włoski historyk kultury Piero Buscaroli i która wyszła drukiem

dwukrotnie, po raz pierwszy w 1986 roku (w dwu tomach) i ponownie w roku 1992 (w jednym tomie i w nieco innej szacie graficznej), za każdym razem z notą na karcie tytułowej: „Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli". W wersji polskiej zostało powielone wydanie drugie, jednotomowe. Wszelkie uwagi, które moglibyśmy mieć pod adresem książki, powinny być zatem kierowane do tego właśnie włoskiego wydania, które wzbudza przy bliższym kontakcie raczej niedosyt i nieufność.

Kilkaset wizerunków alegorii i opisów przedstawień wyjętych z siedemnastowiecznego wydania Ripy zostało poprzedzonych króciutką przedmową zatytułowaną *Tradycja ikonologiczna* (*La tradizione iconologica*) pióra Mario Praza, najwybitniejszego bodaj znawcy problematyki, zmarłego w 1982 r., kilka lat przed ukazaniem się książki drukiem, oraz wprowadzeniem wydawcy – Buscaroliego, zatytułowanym *Nota edytorska* (*Notizia sull'edizione*), które jest najdziwniejszą notą edytorską, jaką udało mi się spotkać. Zręcznie napisany, iskrzący się konceptami tekst noty nie zawiera żadnych prawie informacji o samym sposobie przygotowania edycji. Najważniejsze dla Buscaroliego wydaje się wspominanie rozmów i spotkań z Prazem, który w jakimś stopniu uczestniczył we wczesnej, koncepcyjnej fazie prac. Autorytet Praza, kreowanego aż nazbyt wyraźnie na ojca chrzestnego całego przedsięwzięcia, unosi się nad notą edytorską niczym upersonifikowane Błogosławieństwo, którego obecność wystarcza, i już z niczego więcej tłumaczyć się nie trzeba. Tą metodą objaśniony został wybór podstawy edycji. Buscaroli wspomina rozmowę „na kanapie pośrodku biało-złotej biblioteki", kiedy to

> ...wyciągnęliśmy rozmaite edycje tego dzieła w zgodnym przekonaniu, że podstawą będzie wydanie z 1618 r., którego oryginalne drzeworyty wywodziły się – podobnie jak w edycji rzymskiej z 1603 r. – z rysunków od zawsze przypisywanych Kawalerowi d'Arpino, choć nigdy nikt ich nie widział... (s. XVII).

Równie „precyzyjnie" omówione zostały skróty poczynione w wydaniu z 1618 r.

> Poczytując zatem tekst tu i ówdzie, zaznaczając sobie pewne miejsca miękkim ołówkiem na egzemplarzu, który przyniosłem ze sobą, wnet z powodzeniem zakończyliśmy próbne skróty tekstu i Praz uśmiechnął się: „Pan może nie pamięta przeglądu zatytułowanego *Wybór z Reader's Digest*, bardzo modnego wkrótce po wojnie, kiedy to wszyscy czuli się Anglikami; publikował on pigułki ze słynnych książek. Poprosili również mnie...". Otóż spis ten [wł. *catastro*], jakkolwiek uzyskany drogą sklejania fragmentów tekstów, z których każdy na swój sposób mógłby uchodzić za klasyczny, okazał się nadzwyczaj podatny na cięcia i redukowanie wszystkiego, co było absolutnie nieodzowne do interpretacji figur (s. XVII).

Podstawą edycji Buscaroliego było zatem wydanie *Iconologii* z roku 1618, w którym poczyniono skróty „tu i ówdzie", wyrzucając „pewne miejsca", pozbywając się „wszystkiego, co było absolutnie nieodzowne do interpretacji figur". To wszystko. I na dodatek powinniśmy czuć się ukontentowani tymi wyjaśnieniami. O to zadbał również Buscaroli, cytując już w pierwszym akapicie noty edytorskiej list Praza, przydatny w sytuacji ewentualnej krytyki:

> Pańskiemu pomysłowi [tj. wydania skrótu *Ikonologii*] grozi konflikt ze zbzikowanymi przedstawicielami krytyki wojującej. Niech Pan pomyśli, jak skróconego Ripę przyjmą faceci, którzy domagają się wydań krytycznych nawet rachunków z pralni... (s. XV).

Doceniam żart Praza, ale krytykując Buscaroliego, nie czuję się wcale jak „facet" żądający krytycznego wydania „rachunku z pralni", choć pewnie tak się czuć powinienem. Mam natomiast za zle wydawcy preparującemu „pigułkę z Ripy", że wyraźnie i jasno nie podał recepty, nie określił ani składników, ani ich proporcji. A rzecz wcale nie jest taka prosta, by ją zbywać nieokreślonymi „tu i ówdzie" i „pewne miejsca". Nawiasem mówiąc, nigdzie nie został podany, zmieniony w stosunku do wcześniejszych wydań, tytuł edycji z 1618: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavaliere de SS. Mauritio & Lazarro. Nella quale descrivono diverse Imagini di Virtuti, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, tutte le parti del Mondo, ed'altare infinite materie. Opera utile Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori e ad'ogni studioso.*

Wybór edycji z 1618 r. jako podstawy – być może słuszny – wymaga jednak komentarza i jakiegoś osadzenia jej w szeregu wcześniejszych i późniejszych wydań. Buscaroli ograniczył się tu do przypisu odsyłającego do bibliografii i opracowań[2]. A przecież te kolejne Ripy to osobna historia stawania się, przekształcania zbioru, istotna dla oceny poczynań dzisiejszego wydawcy. Najpierw w roku 1593 wyszło wydanie bez ilustracji, ze stosunkowo niewielkimi opisami alegorii (egzemplarz polski w BJ, sygn. BJ. Lit. włos. 669). W wydaniu trzecim z 1603 roku (polski egzemplarz w BUWr, sygn. 315341) pojawiły się drzeworyty. Egzemplarze wydane w Padwie przez Tozziego w 1611 roku (m.in. M.Nar. XVII.3.SD.1515 i Inst. Sztuki PAN w Warszawie, sygn. II. 12 388) oraz w 1613 roku (egzemplarz polski M.Nar. XVII.3.SD.1574) wskazują na stabilizację zawartości (blisko 700 haseł), która jednak w następnych wydaniach zaczyna się powiększać. Przybywa haseł, a opisy alegorii i erudycyjne odsyłacze znacznie się rozrastają. Edycje z 1618 (polski egzemplarz w PTPN, sygn. 7416 II), z 1624 (polski egzemplarz Bibl. Publ. Warszawa, sygn. XVII.2.2262) i z 1630 roku (egzemplarze BJ 852 III Albumy oraz BUW 9.14.6.6) to już zupełnie inne wydania. Ilość haseł w dwóch ostatnich edycjach zbliża się do 1500, a teksty z rycinami zajmują trzykrotnie więcej miejsca niż w wydaniu np. z 1611 roku. Gdybyśmy porównali ostatnie z wymienionych wydań pełne z edycją Buscaroliego (około 570 alegorii), to możemy mieć z grubsza obraz cięć, przy czym – przyznajmy – duża część z nich dotyczy alegorii mniej istotnych, nie posiadających osobnych, drzeworytowych przedstawień. Są jednak i takie przypadki, w których trochę żal przedstawień pominiętych. W wydaniu z 1624 i późniejszych znajduje się np. alegoria *Simmetria*, interesująca zarówno z powodu nietypowego przedstawienia ikonograficznego (zawiera dwie postaci), jak i opisu, którego fragmenty przytoczył w swej *Historii estetyki* Władysław Tatarkiewicz:

2/ Przywołana jest bibliografia M. Praza *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1974, s. 472–475 oraz *Ripa's Fate*, w: *The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D.J. Gordon, Collected and Edited by S. Orgel*, University of California Press, 1975, s. 51–74.

„...rozważana ze względu na kształt i barwę cial – nazywa się pięknem. A ze względu na dźwięczne glosy – nazywa się melodią"[3]. Szkoda *Symetrii*, ale sądząc po rodzaju cięć, zacytowane fragmenty, nie będąc „absolutnie nieodzowne do interpretacji figur", i tak by się nie uchowały. Tak jak nie uchowały się arcyciekawe teksty towarzyszące na przykład alegoriom Sztuki (*Arte*), czy Urody (*Venusta*), również przytoczone we fragmentach przez Tatarkiewicza.

Ma rację Buscaroli pisząc o narastających komentarzach, że „pantagrueliczny apetyt wyzbytego samokontroli erudyty pozbawił cały projekt równowagi i miary" (s. XVI), ale też nie wspomina, że temu materiałowi, który rzeczywiście rośnie „jak rozhukany górski potok", towarzyszył we wszystkich edycjach cały system indeksów. Mamy więc (podaję według wydania z 1630 roku) oprócz podstawowego spisu alegorii (*Tavola del'imagini principali*), alfabetyczne zestawienia: spis przedmiotowy (*Tavola delle cose piu notabili*), pozycji postaci (*Tavola de'gesti, moti e positure del corpo humano*), atrybutów-przedmiotów (*Tavola de gli ordigni et altre cose artificiali*), roślin (*Tavola delle Piante*), ryb (*Tavola de' Pesci*), kolorów (*Tavola dei Colori*), autorów (*Tavola delli Autori*), zwierząt (*Tavola de gli Animali*), oraz zestawienie wykorzystanych cytatów (*Inscrittioni antiche citate nell'opera* oraz *Indice delle Medaglie antiche citate nell'opera*). Te indeksy nie tylko porządkują materiał, wprowadzają swoisty ład w bezmiar erudycji, ale stanowią dla czytelnika – tak dawniejszego, jak i dzisiejszego – o rzeczywistej wartości dzieła Ripy. Bez alfabetycznego zestawienia Ripa jest martwy, staje się zaledwie książką do oglądania, ułatwiającą powierzchowne i bardzo ogólne poznanie ikonologii, ale wykluczającą korzystanie z niej jako źródła. I nie chodzi tu już tylko o poczynione skróty, ale o zmianę istoty dzieła. Czy dopominanie się o jakiekolwiek indeksy w skróconej przez Buscaroliego wersji jest nadmiernym żądaniem?

Podążając za edycją z 1618 roku, Buscaroli ułożył alegorie w trzech częściach, przy czym porządek układu jest zgoła przedziwny. Część pierwsza zawiera alegorie od A (*Abondanza*) do I (*Italia*), cześć druga kontynuuje porządek alfabetyczny od L (*Lascivia*) do Z (*Zelo*), część trzecia natomiast jest jakby dodatkiem o własnym porządku alfabetycznym (od A do T). Układ taki, niewątpliwie podyktowany technicznymi problemami przygotowania książki, kłóci się ze stałym w wydaniach Ripy rygorem jednego ciągłego porządku alfabetycznego. Tak jest w wydaniach wcześniejszych (np. z 1611 roku) i późniejszych (z 1624 i 1630 roku). Przyjęty przez Buscaroliego układ nie ma więc żadnego uzasadnienia, skutecznie natomiast utrudnia korzystanie z dzieła, tworzy dodatkowe komplikacje przy ewentualnych odsyłaczach i indeksach (gdyby były), a także – jak zobaczymy – przy przekładzie na inny język.

Wybrzydzam tak na robotę Buscaroliego z narastającym wraz z lekturą przekonaniem, że jest to po prostu edycja zrobiona minimalnym nakładem sil i inwencji, a na dodatek spowita w pozory akrybii edytorskiej. Wydawca podkreśla, że tekst został wprawdzie skrócony, „lecz nie przeredagowany ani zmodyfikowany. Orto-

3/ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław 1967, s. 270.

grafia oddana jest ze wszystkimi niekonsekwencjami, z całą swą chwiejnością i niechlujstwem... Poprawiono tylko ewidentne błędy drukarskie" (s. XIX). Ale ja chyba wolałbym zamiast tego pietyzmu wobec dawnej włoskiej ortografii jeden przynajmniej indeks.

Wszystkie te zabiegi wydawcy, wybory i skróty zostały zasygnalizowane na karcie tytułowej informacją określającą wydanie jako *edizione pratica*, przy czym sam Buscaroli nie zaprząta sobie głowy wyjaśnianiem, co to dokładnie oznacza, poprzestając na uwadze, że jest to „...określenie zaaprobowane przez Praza" i że „...znaczy, że tekst został skrócony tam, gdzie było trzeba, lecz nie przeredagowany ani zmodyfikowany". Pisze wreszcie, że jego *edizione pratica* ma na celu oswojenie z *Ikonologią* „pewnej liczby uczonych, studentów i czytelników" (...) „dzięki udostępnieniu im Ripy swojskiego [oryg.: "un Ripa domestico" – A.K.], pozostawiając egzemplarzom bibliotecznym rolę ostatecznej instancji odwoławczej na wypadek (rzadki, lecz przecież nie niemożliwy), gdyby jakiś szczególny rodzaj zainteresowania bądź ślad badawczy pchnął ich ku najgłębszym labiryntom «przedłożonych mnóstwa rzeczy, tak by z ich mnogości można było wybrać niektóre»" (s. XIX).

Nie zachwycony tym okazem *edizione pratica*, popularnej i zmierzającej w kierunku *Reader's Digest*, zbyt „przystosowanej" i zbyt skróconej, jestem w stanie docenić ideę „un Ripa domestico", dzięki której wcale niemała grupa czytającej publiczności zetknie się po raz pierwszy z ikonologią. Wydaje mi się jednak, że wydawca nie docenił owej „pewnej liczby, uczonych, studentów i czytelników", którym pigułka z Ripy może nie wystarczać, a którzy nie mogą w żaden sposób zwrócić się ku coraz trudniej dostępnym zasobom bibliotecznym.

Poświęcając tyle miejsca edycji włoskiej, pora kilka akapitów pozostawić na omówienie polskiego wydania, które znacznie zyskuje dzięki wspomnianej już przedmowie Andrzeja Borowskiego, dodającej do zwiewnej niefrasobliwości włoskiego opracowania rzetelny fundament wiedzy o samej *Ikonologii* Ripy i dawnej kulturze ikonologicznej. Ale też został popełniony wcale niebagatelny grzech, wynikający z pominięcia na karcie tytułowej informacji, że książka, którą otrzymujemy to „editio pratica a cura di Piero Buscaroli". Nie odczytuję w owym braku intencji ukrycia charakteru edycji i jej współautora, choć efektem może być przekonanie o obcowaniu z przełożoną na język polski wersją oryginalną. Zgadując przyczyny, domyślam się trudności w znalezieniu polskiego odpowiednika określenia „editio pratica", bo chyba użyty w tłumaczeniu noty edytorskiej Buscaroliego termin „edycja podręczna" nie jest najlepszy.

Brak indeksów i przedziwny porządek alegorii jest pochodną książki włoskiej, choć była szansa na odmienne i bardziej czytelne uporządkowanie materiału. Tłumacz postanowił stosować się do podziału dzieła na trzy części, zachowując w każdej części alegorie mechanicznie (z racji układu alfabetycznego) jej przypisane. Odmienność języka spowodowała jednak, że trzeba było ułożyć alegorie w innym porządku, wedle alfabetycznego układu pojęć-alegorii w przekładzie polskim. *Arte* była więc na początku części pierwszej, ale jako *Sztuka* znalazła się pod

koniec tej części. W konsekwencji przyjętej metody mamy więc trzy porządki alfabetyczne dla trzech kolejnych części, co jest układem logicznym i uzasadnionym. Może jednak szkoda, że i tak przeredagowując książkę, nie posunięto się odrobinę dalej, i nie przyjęto jednego ciągu alfabetycznego dla całości, co – jak mi się zdaje – nie sprzeniewierzyłoby się intencjom oryginalnego Ripy. Ułatwiłoby też życie polskiemu czytelnikowi, który miałby przy tej okazji spis treści równoznaczny z indeksem.

Szkoda też, że tłumacząc pojęcia-alegorie, nie zachowano obok nich pojęć oryginalnych w języku włoskim, co umożliwiłoby korespondencję z oryginałem, przede wszystkim z edycjami siedemnastowiecznymi. Dysponując polską edycją, trudno w wielu przypadkach odnaleźć to samo w wersji oryginalnej, nawet przy znajomości języka. Rzecz bowiem w tym, że określenia pojęć-alegorii nie zawsze są jednoznaczne i nie zawsze łatwo je na polski przetłumaczyć. Zdarza się przy tym, że polski odpowiednik jest dość odległy; konia z rzędem temu, kto domyśli się od razu, że *Obcowanie z innymi* jest to włoskie *Conversatione* i pod takim hasłem szukać trzeba rozszerzonej wersji opisu alegorii. Takich przypadków jest zresztą więcej. Włoskie *Venusta* (Uroda?) oddano jako *Powabność*, *Belezza* jako *Piękno*, ale już *Belezza feminile* (która to alegoria jest podporządkowana w oryginale hasłu *Belezza*) została przetłumaczona jako *Uroda niewieścia*, przez co dwa następujące po sobie hasła włoskie zostały rozbite, jedno jest pod P, drugie pod U. Ten przypadek uznałbym za jedną z niewielu wpadek tłumacza, który wcale łatwego zadania nie miał. Pozostawienie nazw włoskich obok pojęć polskich wyeliminowałoby tę wpadkę w trakcie redagowania książki. A może ktoś w redakcji Universitasu wpadłby przy okazji na pomysł sporządzenia konkordancji... Ale to już zbyt wiele żądań w czasach, gdy poważne książki naukowe wydaje się bez indeksów nazwisk.

Na zakończenie dwie wiadomości dla tych, którzy, jakkolwiek wdzięczni za polskiego Ripę, muszą sięgać do źródeł, pchani bądź ciekawością, bądź (wcale nierzadką) potrzebą wynikającą z wykonywanego zawodu historyka literatury lub sztuki. Jedna wiadomość jest nie najlepsza, druga zdecydowanie dobra. Pierwsza związana jest z faktem coraz trudniejszego dostępu do starych druków. Mamy w polskich bibliotekach kilkanaście egzemplarzy Ripy, w tym kilka zaledwie egzemplarzy wydań późniejszych, powiększonych, z rozbudowanymi indeksami, z punktu widzenia badacza najbardziej przydatnych. Problem w tym, że w słusznej trosce o ochronę i stan zachowania druków są one udostępniane w postaci mikrofilmów, co praktycznie uniemożliwia korzystanie z nich. Nie da się na mikrofilmie przeglądać jednocześnie pięciu indeksów i zaglądać do miejsc w dwu opasłych tomach, do których indeksy odsyłają. A na to skazani będziemy, jeśli bibliotekarze będą przestrzegać zasad.

Druga wiadomość ucieszy tych, którym Ripa w pigułce może nie wystarczać. W 1992 roku wydano przygotowaną w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu w Leiden pracę zatytułowaną *The Ripa indeks. Personification and their Attributes in Five Edition of the Iconologia* (Davaco Publishers, Doornspijk 1992). Jej autorka, Yassu Okayama, zestawiła ze sobą pięć wydań Ripy: dwie edycje włoskie (1603

i 1624), dwie niemieckie (1644 i 1677) oraz wydanie francuskie (1644), czego efektem jest alfabetyczny spis (s. 1–296) wszystkich zawartych w tych edycjach personifikacji (blisko 1500), zawierający odesłania do poszczególnych edycji oraz podstawowe informacje dotyczące sposobu ich opracowania w obrębie *Iconologii*. Zestawieniu temu towarzyszy bezcenny indeks generalny (s. 297–638), sumujący jakby indeksy znajdujące się w siedemnastowiecznych wydaniach. O użyteczności takiego indeksu nie trzeba przekonywać, da się on nawet zastosować, jakkolwiek w ograniczonym zakresie, do polskiego przekładu edycji Buscarioliego, pod warunkiem, że (już na własną rękę) uporządkujemy sobie personifikacje według języka włoskiego.

Jako pointę dedykowaną i wydawcom dawnych książek, i ich krytykom doszukującym się dziury w całym, przytoczyć można opis alegorii nazwanej Poprawianiem (*Correttione*):

> Kobieta stara, pomarszczona, siedząca. W lewej dłoni trzyma rózgę albo bat, w drugiej pióro, którym poprawia jakiś tekst, dodając do niego lub skreślając rozmaite słowa.
>
> Maluje się ją starą i pomarszczoną, gdyż o ile poprawianie jest wynikiem roztropności tego, kto poprawia, o tyle również powoduje żal u tego, kto nastręcza taką sposobność, bo przecież nikomu chyba nie sprawia przyjemności korygowanie i poprawianie jego dzieła przez kogoś innego. Jakoż poprawianie ma za przyczynę nasze uchybienie w działaniach bądź zamierzeniach. Maluje się je z batem oraz piórem do poprawiania tekstów: pierwsze narzędzie za pomocą przykrości cielesnej ulepsza współżycie obywatelskie, drugie, poprzez poznanie rozumowe, przyczynia się do filozoficznego błogostanu (s. 140–141).

Adam KARPIŃSKI

Ingarden ponowoczesny?

Danuta Ulicka zajmuje się filozofią literatury Romana Ingardena od ponad 20 lat. Już w czasach studenckich opublikowała w „Przeglądzie Humanistycznym" artykuł *Prawda w dziele literackim*. W sposób dojrzały zaprezentowała swoje badania w książce *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty* (Wydawnictwo Naukowe PWN 1992). W pracy tej pokazała bogate tło filozoficzne i literaturoznawcze, które złożyło się na rodowód intelektualny myśli polskiego filozofa oraz jej kontekst historyczny. Książka miała charakter trochę przekorny: wbrew łatwym i powierzchownym kojarzeniom antypsychologizmu Ingardena z formalizmem i strukturalizmem, autorka podkreślała przede wszystkim związek jego koncepcji z formacją intelektualną określaną jako neoidealizm, reprezentowaną w pracach Bergsona, Crocego i Diltheya, a szczególnie z popularną wówczas teorią wczucia (*Einfuhlungstheorie*) i kategorią *Lebenswelt*. Dowiodła również, jak antypsychologistyczny, rodem z fenomenologii Husserla, warsztat Ingardena dziedziczył wszystkie sprzeczności przełomu antypozytywistycznego w humanistyce. Pod koniec książki pojawiło się nowe odniesienie i nowy pomysł: na ostatniej stronie Ulicka pisze o „analitycznej filozofii lingwistycznej", sygnalizując, że „analitycy – filozofowie języka potocznego" podobnie jak Ingarden próbowali przekształcać wiedzę zanurzoną w świadomości potocznej w wiedzę naukową. Tym samym otwiera nowy rozdział w swoich badaniach: siedem lat po pierwszej książce powstaje druga, zupełnie odmienna. Nawet jeżeli punktem wyjścia są tu, podobnie jak w pierwszej, twierdzenia Ingardena, sens ich w nowym kontekście radykalnie się zmienia. Muszę przyznać, że odniesienie do nowoczesnej filozofii języka potocznego i teorii aktów mowy jest dla filozofa zdecydowanie bardziej korzystne aniżeli neoidealizm z początków wieku.

Książka Ulickiej[1] składa się z obszernego wstępu, w którego tytule autorka wprost stawia interesujący ją problem: *Fenomenologia i filozofia analityczna: granice*

1/ *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Warszawa 1999.

dialogu, oraz sześciu rozdziałów o charakterze teoretycznym. W aneksie dołączono dwie rozprawy dotyczące samej literatury, przy czym materiał egzemplifikacyjny współgra ściśle z kwestiami poznawczymi, które autorka rozstrzyga w partiach literaturoznawczych i filozoficznych. Niektóre rozdziały omawianej książki były publikowane w pismach tej miary, co m.in. „Annalecta Husserliana" czy „Pamiętnik Literacki". Ulicka z dużym talentem wpisała te publikacje w swoje rozważania, tak że recenzowana praca pomyślana jest jako spójna całość, a nie jako zbiór studiów. Ów całościowy charakter z pewnością podniesie jej walor dydaktyczny, co jest sprawą niebagatelną, jako że książek o polskiej fenomenologii jest ciągle mało. W ramach tego tematu prace Danuty Ulickiej wyróżniają się głębią i precyzją rzadko spotykaną w dzisiejszej „rozwichrzonej", poststrukturalnej humanistyce.

Ulicka pokazuje, co myśl Ingardena wniosła do dzisiejszej wiedzy o literaturze. Wychwytuje w tej refleksji wątki konwergentne wobec nurtów filozoficznych i estetycznych rozwijających się niezależnie od fenomenologii, chociaż niekiedy „niebezpiecznie" bliskich tej refleksji. Tak jest z głośną w latach osiemdziesiątych teorią fikcji literackiej, która miałaby się opierać na fingowanych aktach mowy. Jeden z jej autorów, amerykański badacz Richard Ohmann, znakomicie oczytany w pracach analityków angielskich: Strawsona, Austina, Ryle'a – fenomenologii, a szczególnie fenomenologii Ingardena nie zna. Nie zna więc stworzonej jeszcze przed wojną teorii *quasi*-sądów jako wyznaczników literackości. A przecież dzieła naszego filozofa zostały opublikowane w językach światowych... Na marginesie można dodać, że Ingarden również źle funkcjonuje w literaturoznawstwie europejskim. Francuzi np. uważają, że twórcą teorii konkretyzacji jest Feliks Vodièka.

Ulicka o tym wszystkim pisze, jednak wystrzega się sensacyjnych sformułowań typu „a u nas w Polsce już dawno...". Wskazuje powody, dla których koncepcje oddalone w czasie i przestrzeni, a jednocześnie merytorycznie bliskie mogły się zrodzić. We wstępie zastanawia się nad związkami Ingardena z filozoficzną szkołą lwowsko-warszawską, orientacją naukową ukierunkowaną na logiczną analizę języka, zbliżoną do neopozytywizmu Koła Wiedeńskiego, a zarazem w sposób prekursorski w osobie Kazimierza Twardowskiego podejmującą zagadnienia języka potocznego, który stał się tematem prac Austina, Grice'a, Searle'a. W dwóch centralnych rozdziałach *Ingardenowska filozofia języka i literatury w świetle filozofii lingwistycznej* oraz *Literatura w świecie aktów mowy* wskazuje na podstawową zbieżność, jaką jest ujęcie języka w praktyce mowy, to znaczy jako wypowiedzi nieodłącznej od świadomości mówiącego i percypującego podmiotu (intencjonalność) oraz nastawionej na działanie (akty mowy). Takie ujęcie różni Ingardena od strukturalistów i od niemieckiej szkoły estetyki recepcji (którą w pewnym stopniu zainspirował). Jeszcze innym, chociaż niezupełnie pewnym kontekstem byłaby myśl Bachtina. Ulicka subtelnie analizuje koncepcje literackości, podkreślając, że funkcjonalne, a nie ontologiczne ujęcie fikcji pozwala na włączenie w pole badań problematyki instytucjonalności literatury. Sporo miejsca poświęca zagadnieniom prawdziwości zdań w dziele literackim i tzw. prawdy w literaturze. Tutaj szczególnie interesujące jest poszukiwanie takich punktów w rozważaniach Ingar-

dena, które utwierdzałyby przekonanie, że literacka *mimesis* polega nie tyle na udatnym odtworzeniu rzeczywistości, ale na naśladowaniu mowy potocznej w języku utworu.

Po wstępnej prezentacji, której akceptujący ton stanowił „tenor" mojej wydawniczej recenzji, chciałabym zastanowić się głębiej nad ostatnimi pomysłami Ulickiej i postawić jej kilka pytań. „Progresywna" interpretacja Ingardena opiera się na dwóch fundamentalnych hipotezach: 1. Występujące w postmodernizmie przekreślenie granicy między literaturą a dyskursami nieliterackimi było antycypowane przez operacjonalną definicję literackości, poprzez nadanie jej charakteru interakcji przedmiotowo-podmiotowej. 2. Teza postmodernistów o literaturyzacji dyskursu naukowego ma odpowiednik w Ingardenowskiej koncepcji wiedzy o literaturze, a szczególnie w jego pojmowaniu historii literatury jako historii następujących po sobie konkretyzacji typowych dla epoki. W zasadzie zgadzam się z tymi przypuszczeniami, ale...

Najważniejsza książka Ingardena *O dziele literackim* okazała się pracą dotyczącą struktury wszelkiej wypowiedzi językowej. Ulicka pisze: „każde dzieło (wypowiedź językowa) jest zbudowane zasadniczo tak samo i w każdym użyciu języka powoływany jest przedmiot intencjonalny" (s. 120). Autorka udowadnia, że – wbrew zastrzeżeniom krytyków – nie jest to wada, ale zaleta książki: w roku 1931 była to jedyna rozprawa, która prezentując się jako praca z zakresu fenomenologii, podjęła kwestie aktywnej roli języka w każdym typie jego artykulacji, a wprowadzając do badań literackich pojęcie przedmiotu intencjonalnego i skupiając uwagę na podmiotowo-konkretyzacyjnych aspektach bytu dzieła, nie tylko „otworzyła" przed literaturoznawstwem refleksję nad odbiorem, ale też w sposób zasadny postawiła problematykę interpretacji, która dzisiaj dominuje w myśli literaturoznawczej. Jednak sama koncepcja fikcji domagała się rozwinięcia. Z niewystarczalności własnych rozstrzygnięć Ingarden zdał sobie sprawę chyba trochę później i w odpowiedzi Borowemu napisał decydujący artykuł *O tzw. prawdzie w literaturze* (1937). Tu właśnie pojawiły się kwestie, które trzydzieści lat później podjęli „postaustinowscy" analitycy. Jak już wspomniałam, obydwie koncepcje podkreślają, że literackość polega na naśladowaniu mowy: według Ingardena zdania w dziele sztuki literackiej są substancjalnie tożsame z sądami i innymi typami działań językowych; różni je fakt, że owymi sądami nie są, że – pozbawione postawy asertywnej – tylko je udają, a czytelnik w estetycznej lekturze powinien ów akt udawania rozpoznać i nie mylić literatury z potoczną wypowiedzią o rzeczywistości. Podobnie w ujęciach Searle'a i Ohmanna tekst literacki udaje rzeczywistą lokucję; jego illokucyjna siła polega na *quasi*-akcie mowy, którego mimetyczny charakter ujawnia się nie w substancji tekstu, ale w jego kontakcie z podmiotem. Te dwie operacjonalne – jak mówi Ulicka – koncepcje literackości jednak trochę się różnią. W teorii analityków czynnikiem decydującym o literackości wypowiedzi jest kontekst. Ulicka pisze: „Imitując wypowiedzi, dzieło literackie pozwala więc zarazem odtworzyć ich *tło*, ich kontekst, choć nie czyni tego wprost, lecz za pomocą

naśladowania prowadzonych w nim gier językowych. W tym (m.in.) sensie w teorii literatury jako aktu mowy przypisuje się mu cechę *prawdziwości* i funkcję poznawczą" (s. 170). U Ingardena poznanie w literaturze ufundowane jest na koncepcji znaczenia, w której tworom językowym przyznana została funkcja wyznaczania bytów intencjonalnych. „W ten sposób mowa literacka nie tylko odwzorowuje mowę naturalną, lecz także – byty przedmiotowe" (s. 171). W pracy *O tzw. prawdzie w literaturze* Ingarden przedstawił fenomenologiczną koncepcję realizmu; zdania w dziele literackim, tak jak wszystkie zdania, wytwarzają intencjonalne stany rzeczy, ale o ile w wypowiedzi asertywnej owe stany rzeczy pretendują do przezroczystości wobec stanów rzeczywistych, o tyle wytworzona przez sztukę *quasi*-rzeczywistość jest nieprzezroczysta, może być co najwyżej do świata realnego podobna. Realizm jest kategorią relacyjną. Mimo to – jak trafnie zauważa Ulicka – fenomenologia przypisuje fikcji literackiej doniosłe funkcje poznawcze; zawieszenie rzeczywistości pozwala odbiorcy na kontemplację świata intencjonalnego jako świata swoiście, zwłaszcza estetycznie, wartościowego. Autorka wskazuje na swoisty paradoks: preferencje Ingardena do literatury realistycznej czy modernistycznej wchodzą w konflikt z jego przekonaniami o autonomicznym charakterze dzieła sztuki. Wróćmy jednak do wyjściowego porównania.

Obydwie teorie literatury wskazują na funkcjonalny charakter literackości, ale każda z nich inaczej widzi czytelnika. Wyizolowany z aktualnych przeżyć, kontemplujący w postawie estetycznej, idealny – według Ingardena – odbiorca w świecie przedstawionym w dziele poszukuje jakości metafizycznych. Czytelnik analityków, nawet jeżeli zgodnie z konwencją zdaje sobie sprawę z fikcyjnego tylko przedstawienia, nie przestaje go odbierać w związku z tym, co go aktualnie otacza i o czym tekst mówi; walor pragmatyczny literackiej fikcji nie polega tu na odcięciu jej od życia, ale na włączeniu w ciąg innych „pasożytniczych" użyć mowy, które, zawieszając referencję, nie rezygnują z funkcji oddziaływania na rzeczywistość, takich jak ironia, anegdota, przypowieść. Ulicka pisze o etycznej roli fikcji w pracach analityków, dociekania Ingardena o wartościach i jakościach metafizycznych sytuując w obrębie antropologii filozoficznej.

Niezależnie od dostrzeżonych przez autorkę różnic, hipoteza, że dzisiejsze „rozpuszczenie" literatury w powszechnych praktykach dyskursywnych zostało antycypowane przez Ingardenowskie twierdzenie o odwzorowywaniu mowy w artystycznych *quasi*-sądach oraz przekonanie filozofa, że uznanie samej literackości, artystyczności wypowiedzi (a także stwierdzenie, że rzeczywistość literacka ma charakter fikcyjny) zależy od podmiotu, który ową wypowiedź konkretyzuje – teza taka została przez Ulicką przekonująco udowodniona.

Ale autorka nie zatrzymuje się na niej: przesłanki do przekreślania granicy między sztuką literacką a mową potoczną znajduje w twierdzeniach neoidealistów, w koncepcji humanistyki jako *Lebensweltu*, w ignorującej literacką formę teorii ekspresji Crocego, w historii literatury pojmowanej przez Juliana Krzyżanowskiego jako historia piśmiennictwa. Wszystkie te tendencje łączy tylko jedna cecha – i Ulicka o tym pisze – niedostrzeganie języka artystycznego jako materii substan-

cjalnie nacechowanej. Sądzę jednak, że owo negatywne odniesienie, widoczne przede wszystkim w funkcjonalnych koncepcjach literatury, gdzie jej zakres relatywizuje się do nastawienia odbiorcy – takie odniesienie nie istniało w pracach neoidealistów. Pewni z nich o swoistość literatury w ogóle nie pytali, inni – jak Zygmunt Łempicki – rozwiązywali problem eklektycznie. Ingarden i postaustinowscy analitycy pytali o nią wielokrotnie. Mimo że odpowiedź, jaką znalazł Ingarden, przekreślała niejako pytanie, to on sam aż do końca swojej aktywności pytania nie wykreślał, przeciwnie, rozwijając w wykładach z lat sześćdziesiątych koncepcję tonu, a zarazem precyzując pojęcie jakości estetycznie walentnych, jak gdyby chciał zobiektywizować tezy o podmiotowym charakterze literackości. Podobnie analitycy, wprowadzając pojęcie kontekstu, a przede wszystkim konwencji literackich, z pewnością nie dążyli do rozpuszczenia literatury w całości piśmiennictwa. A dzisiejsza postmodernistyczna filozofia historii (w osobie np. Hydena White'a) podejmując problem literackości w narracji historycznej, zwraca uwagę na podobieństwo tej narracji do artystycznych gatunków wypowiedzi, uznając tym samym obecność i działanie tych gatunków w porządku komunikacji. Wydaje się, że trzeba oddzielić świadomość badawczą Ingardena, Searle'a i Ohmanna od potocznych pojęć o literaturze jako sumie zapisów, mniemań, pochodzących jeszcze z czasów romantyzmu i pozytywizmu. Jak podkreśliłam na początku, kontekst neoidealistyczny nie zawsze dobrze Ingardenowi służy.

Druga hipoteza dotyczy literaturyzacji wiedzy. Antropologiczny kontekst pozwala przekroczyć fenomenologiczne pytanie o istotę literackości i postawić problem funkcji mowy w życiu człowieka. Punktem wyjścia jest napisana w 1957 roku rozprawa *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*. Ten znakomity tekst tylko pozornie poświęcony jest sztuce teatralnej – dla Ulickiej stał się on pretekstem do odtworzenia poglądów Ingardena na działanie mowy i działanie przez mowę. Dialog teatralny jest wszak odwzorowaniem rozmowy, a ta sytuacja międzyludzka stanowiła właśnie główny przedmiot zainteresowań analityków angielskich. Pisząc za Ingardenem o funkcji przedstawienia, wyrażania, powiadomienia i działania przez mowę autorka wymiennie używa wyrażeń takich jak zdanie czy lokucja, sąd, illokucja. Stara się odnaleźć w pracach filozofa te miejsca, w których akcentował on znaczenie mowy potocznej w różnych typach komunikacji, a także w tworzeniu obrazu świata.

W niektórych partiach książki Ulicka zdaje się wręcz interpretować myśl Ingardena jako antropologię potoczności. Tu właśnie pojawia się moje pytanie: czy można powiedzieć, że analiza języka potocznego, która była tematem analityków od Austina do Searle'a, jest tym samym, co próba uchwycenia istotowej natury obiektów takich jak dzieło literackie czy przedmioty świata rzeczywistego, a nawet kategorie filozoficzne typu „prawdy" czy „prawdziwości" na podstawie dociekań nad potocznymi opiniami o tych obiektach? Ingarden faktycznie wychodzi w swoich badaniach od obiegowych opinii, ale chyba tylko po to, aby z tych mniemań wydobyć istotę rzeczy. Jak pisze sama Ulicka, „fenomenolog, krytykując aparaturę pojęciową, zmierza więc do ustaleń ontologicznych, analityk zaś na niej kończy"

(s. 111). Autorka stwierdza, że myśl Ingardena rozwija się w dialogu, że „do prawdy dochodzi się poprzez krytyczne rozpatrzenie prawd cudzych, zawierających być może mylne, przedfenomenologiczne, niemniej jednak wiążące filozofa pojmowanie badanych przedmiotów" (s. 133). Sądzę jednak, że ten dialog z „mową cudzą" (jak powiedziałby Bachtin) nastawiony jest na dotarcie do jednej naukowej prawdy, która jest oczywiście prawdą fenomenologa. Ukryta i przekazywana za pomocą języka świadomość potoczna jest spontaniczna, podczas gdy akt badacza to czynność świadoma, ujmująca świadomość potoczną w cudzysłów („wzięcie w nawias" – s. 132), a więc czynność o charakterze nie tyle dialogowym, co metajęzykowym. Ulicka pisze, że historię filozofii Ingarden traktował jako zapis potocznej (niekrytycznej) świadomości, od której rozpoczynał swoje studia (s. 135); wiadomo jednak, że dla niego samego studia te nie miały stanowić jeszcze jednej krystalizacji świadomości potocznej, ale – aspirując do prawdy – z tej właśnie świadomości powinny być oczyszczone. A więc tak pomyślana literaturyzacja nauki w żaden sposób nie powinna dotyczyć jego własnej nauki. Dowodzi tego język jego prac, który wydaje mi się – w przeciwieństwie do autorki – jak najdalszy od języka potocznego.

Ulicka charakteryzuje styl filozofowania Ingardena odwołując się najczęściej do jego wykładów i dyskusji z lat sześćdziesiątych, odtworzonych z nagrań magnetofonowych. Kontrast między językiem książki *O dziele literackim*, przełożonej – z aprobatą filozofa – na polski w 1958 roku, a jego „gestem językowym" z wypowiedzi ustnych jest ogromny. Być może takie „gesty językowe" coraz częściej decydują o postaci nowej wiedzy, także wiedzy zapisanej. Być może towarzyszą one zawieszeniu prawd uniwersalnych, transcendentalnego *signifié*, jedynego właściwego sensu, który kiedyś jasno miał się rysować przed badaczem... Nie wiem, jak do takich tendencji odniósłby się nie żyjący od 20 lat filozof. Z tego, co przynoszą *Wykłady i dyskusje*, wynika, że walczył do końca życia o prawdy niekwestionowalne, chociaż – jest to także moje wrażenie – mówił niekiedy jak Platoński Sokrates.

Najsilniejszy argument na rzecz nowoczesnej literaturyzacji wiedzy w pracach Ingardena znajduje Ulicka w koncepcji historii literatury rozumianej jako historia konkretyzacji czy też jako dzieje pojęcia literatury w powszechnej świadomości literackiej. Jednakże to niezwykle nowatorskie Ingardenowskie ujęcie znowu zakładało odróżnienie stanowiska badacza, które konkretyzacje obiektywnie opisuje i porównuje od postaw podmiotów tychże konkretyzacji. Pamiętam, jak czytając prace filozofa wielokrotnie zadawalam sobie pytanie, czym różni się badacz literatury od zwykłego czytelnika, skoro obydwaj muszą przejść przez doświadczenie konkretyzacyjne. Ingarden wierzył w możliwość takiego odróżnienia (od badacza wyraźnie żądał zawieszenia własnej sytuacji) i ta wiara – być może tylko wiara – dzieli go od dzisiejszych zwolenników wolności interpretacji, relatywizacji wiedzy i sprowadzania opinii naukowych o dziele do sytuacji jego użycia. Wydaje się, że postawa Ingardena ma niewiele wspólnego ze współczesnym neopragmatyzmem, chociaż – co Ulicka bardzo trafnie opisała – ów neopragmatyzm spotęgował tylko pewne aporie, których wierzący w korespondencyjną teorię prawdy i w obiektywność fenomenologicznego warsztatu filozof nie dostrzegał.

Reasumując, zgadzam się z autorką co do podstawowych zbieżności postaustinowskich i Ingardenowskich prób określenia literackości na poziomie operacji a nie substancji, w całości też akceptuję porównanie dwóch koncepcji literatury, tezy o znaczeniu kontekstu, konsytuacji i atmosfery literackiej w funkcjonowaniu literatury, wątpię jednak w to, że język potoczny i potoczne zachowania językowe stanowiły jeden z naczelnych tematów prac Ingardena. Ingardenowskie zainteresowanie tym językiem wynika bardziej z nieufności aniżeli z zaufania. Zresztą – ale jest to moja prywatna opinia – cała dwudziestowieczna analiza języka, od wiedeńskiego neopozytywizmu, poprzez badania Twardowskiego i szkołę lwowsko-warszawską aż do analityków angielskich, wychodząc od potocznej praktyki językowej starała się ją rozmaicie opisać (lub sformalizować) jak gdyby nie dowierzając, że potrafi ona odtworzyć świat; w podtekście, zwłaszcza późniejszym, kryło się podejrzenie, że mowa potoczna ów świat może zakłamywać. Takich supozycji nie kryły świadomie ahistoryczne i a-podmiotowe strukturalne opisy mowy. Co oczywiście nie znaczy, że były one lepsze.

Ale w tym miejscu pojawia się nowy problem: Ulicka zna prace Ingardena nieomal na pamięć. Jest ich dużo, a mistrz fenomenologii rozprawiał i pisał do śmierci. Czy można stawiać na tym samym poziomie uwagę w odpowiedzi na zarzuty Henryka Markiewicza z lat siedemdziesiątych lub fragment seminaryjnej dyskusji z fundamentalnymi rozprawami z czasów przedwojennych? Jednym słowem, czy można z poglądów Ingardena robić system? Autorka odpowie, że tak; powołuje się tu na opinię uczennicy filozofa, Danuty Gierulanki. Problem polega na tym, że w owym robieniu systemu wychodzi od poglądów nowszych i niekoniecznie Ingardenowskich. Ten punkt wyjścia pozwala jej interpretować szkołę lwowsko-warszawską jak prolegomena do analitycyzmu czy też teorię dzieła literackiego jako ogólną teorię wypowiedzi. Znając dokładnie Ingardena, znajduje w nim tezy uzasadniające własny prezentyzm: tak naprawdę każdy współczesny pogląd na mowę i literaturę ma w pismach Ingardena jakieś potwierdzenie.

Moje uwagi mają charakter ogólny i czytając uważnie pracę Ulickiej, można natychmiast znaleźć fragmenty, w których ona sama takie uwagi uprzedza. Nikt bowiem równie precyzyjnie jak autorka nie dostrzegł wszystkich sprzeczności Ingardena i nikt chyba lepiej nie potrafi wykorzystać owych sprzeczności do przedstawienia kierunków, pytań i napięć, przed którymi stanęła współczesna wiedza o literaturze. Modernizując Ingardena, Ulicka odkryła w pracach polskiego fenomenologa wszystkie aporie najnowszej humanistyki. Jest to jej wielka, niepodważalna zasługa. Mimo moich zastrzeżeń prezentyzm okazał się postawą twórczą.

Chciałabym dodać, że książka imponuje zapleczem intelektualnym, Ulicka zna najnowsze, anglojęzyczne, niemieckie i polskie pozycje na temat fenomenologii i filozofii analitycznej, cytuje je ze zrozumieniem, szukając argumentów dla własnych wywodów. Nieraz myśl ukryta w przypisie do rozważań zdaje się mieć większy walor odkrywczy aniżeli tekst główny i czytelnik zadaje sobie pytanie, dlaczego pojawiła się ona tylko w przypisie. Książka emanuje wiedzą, chociaż autorka bardzo stara się jej nadmiar w sposób logiczny uporządkować.

Dodatkową zaletą pisarstwa Ulickiej jest styl – jasny i precyzyjny; niczego nie upraszcza, ale też niczego nie gmatwa, co w dzisiejszych przygodach literaturoznawstwa jest sprawą niebagatelną. Sposób wykładu powoduje, że nawet jeżeli buntujemy się przeciwko pewnym tezom pracy, ulegamy erudycji i temu swoistemu „gestowi językowemu", którego głębi nie są w stanie podważyć odmienne poglądy krytyka. Można wręcz powiedzieć, że oferując nam tak bogatą intelektualną ucztę, Danuta Ulicka zachęca nie tyle do szybkiej konsumpcji, co do smakowania i rozmawiania o tym, co sama prezentuje.

Sądzę, że Danuta Ulicka napisała interesującą i bardzo potrzebną książkę, w której filozofia fenomenologiczna jest tylko punktem wyjścia dla przedstawienia wizji, metod i pytań najnowszej refleksji nad literaturą. Refleksji nie zakończonej, tak jak nie zakończone jest dzieło polskiego filozofa, którego sens wzbogaca się z każdą chwilą. Pozostaje żałować, że tak ważna praca została wydana w pośpiechu w nakładzie zaledwie 400 egzemplarzy, ponieważ walor jej z pewnością przekracza poziom przeciętnych rozpraw naukowych; książka może śmiało stać się wstępem do dyskusji o rodowodzie, historii i zagrożeniach myśli XX wieku.

Zofia MITOSEK

Tajemnica złotego pierścienia i „to", które bywa na jedną chwilę

XXVI Konferencja Teoretycznoliteracka i jej plon – zbiór tekstów pod tytułem *Literatura wobec niewyrażalnego*[1] – jest jednym z bardziej udanych osiągnięć cyklu spotkań teoretyków, a także serii wydawniczej Instytutu Badań Literackich „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej", której zbiór o niewyrażalności jest już siedemdziesiątym dziewiątym tomem. („Siódma buteleczka, panie radco. Służę piorunem! – Już siódma?... Jak ten czas leci, jak ten czas leci..."). Kategoria niewyrażalności okazała się płodna i inspirująca dla wspaniałej gamy stylów krytyczno- i teoretycznoliterackich, które stworzyły swą wielogłosową prezentację.

W krótkim słowie wstępnym redaktorzy tomu, Włodzimierz Bolecki i Erazm Kuźma, ujęli zasadniczą problematykę w opozycję modernizmu i postmodernizmu. „Teza modernizmu" – jak czytamy – uznaje istnienie w tekście Tajemnicy, której szyfr „krytyka musi złamać", aby się do niej zbliżyć. Wedle postmodernistów – w tym ujęciu – nie ma żadnej Tajemnicy, „nie ma szyfru, a krytyka jest jedynie różnicującym powtórzeniem tekstu – jego użyciem dla celów pragmatycznych". Trzeba przyznać, że krótkie żołnierskie słowa redaktorów brzmią dosyć ponuro a nawet groźnie. Coś tu pachnie przemocą. Jeśli należymy do obozu modernistów – musimy łamać szyfry Tajemnicy, jeśli do post – w celach pragmatycznych będziemy tekstów używać. Działania przewidziane dla krytyki to: „łamanie" (przymusowe) albo „używanie", wszystko, rzecz jasna, w jakimś ściśle określonym i z góry znanym „celu". Szczęśliwie jednak prace zawarte w tomie nie dają się sobie

1/ *Literatura wobec niewyrażalnego* (red.) W. Bolecki i E. Kuźma. Seria IBL PAN „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej", t. LXXIX.

jednoznacznie przeciwstawić jako modern- i post-, ani też nie ograniczają swego postępowania do „łamania" i „używania", dążąc raczej do spotkania, rozumienia, dialogu, empatii, wnikania, współ-myślenia, słuchania, uczestnictwa, rozmowy, „przyjaźni", jak w wypadku Tadeusza Sławka, a także „podglądania", obserwacji (u dekonstrukcjonistów), czy „patrzenia kątem oka" (to znowu Sławek). Autorzy umożliwiają spotkania i wymianę myśli swych bohaterów – na przykład Derridy i Jakobsona, jak czyni to Krzysztof Kłosiński, albo też – jak Agnieszka Kluba – rekonstruują i oświetlają „sobą nawzajem" poetyckie modele niewyrażalności, w tym wypadku Leśmiana i Iwaszkiewicza. Derrida – ważna postać książki – do obozu postmodernistów włączyć się nie daje. Postmodernizm, rozumiany jako „koniec Tajemnicy" czy dążenie do demaskacji jej nieobecności (jak formułuje to Umberto Eco) nie mógłby odpowiedzieć na tak ważne dla Derridy pytanie o sposób odniesienia czytającego do czytanego, nie mógłby szukać sposobów przedefiniowania tej relacji, przemyślenia statusu interpretacji w kategoriach władzy. Jeśli coś tu dobiegło kresu albo jest kontestowane jako idea, to – wedle tego, co pisze Anna Burzyńska – nie jest to znaczeniowa zawartość utworu – (na przykład obecność Tajemnicy), gdyż o tej ani Derrida, ani dekonstrukcjoniści nie wyrokują. Chodzi im raczej o obalenie takiego nastawienia krytycznego, które uznaje, iż tekst „wyraża sens", do którego można dotrzeć, (złamawszy szyfry, rzecz jasna), posiąść ów sens, przetworzyć, użyć, spożytkować, zinstrumentalizować, zuniwersalizować, zanegować, uwznioślić *etc.* Należałoby więc raczej powiedzieć, za Burzyńską, iż dla generacji „postlogocentrycznej" rangą Tajemnicy objęty zostaje sam status dzieła literackiego jako „podpisu nie do naśladowania" – wedle formuły Derridy. Tekst zawsze jest Innym – zarówno wobec własnych świadomych intencji autorskiego głosu, jak i dla czytelnika-krytyka, któremu wolno teraz jedynie obserwować lub podglądać sposoby, jakimi posługuje się tekst, aby zaświadczyć o swojej własnej niewyrażalności. Artykuł Kłosińskiego ukazuje jednak, że tego rodzaju myślenie pojawiło się już wcześniej, w centrum logocentryzmu, zdawałoby się, czyli w teorii funkcji poetyckiej Jakobsona. Wedle Kłosińskiego, Jakobson, gdy analizuje autoteliczność komunikatu poetyckiego, okazuje się dekonstrukcjonistą *avant la lettre*, wskazującym na to, iż słowo poetyckie komunikuje swą niekomunikowalność, czy też – wyraża niewyrażalność. Jak pisze autor rozprawy *Niewyrażalność a niereferencjalność. Poetyka w świetle dekonstrukcji*, dekonstrukcja, „wdzierająca się szczelinami wywodów Jakobsona", umożliwia postawienie pytania, kryjącego się wśród paradoksów i antynomii języka poetyckiego. „Jest to pytanie o model owej wielości oznaczeń (...), owej polireferencjalności, który czyni Jakobson warunkiem tego, co poetyckie".

Pytanie o władzę czytającego/czytającej nad tekstem, o zakres i polityczne konsekwencje takiej lub innej lektury kanonu „uniwersalnego", a także dzieł kobiet autorek – umieszcza w polu uwagi również krytyka feministyczna. Feminizm, podobnie jak teoria *gender* (kierunki reprezentowane w tomie dość skąpo, bo tylko przez Germana Ritza i Ingę Iwasiów), tradycyjnie już dziś rozumiane jako dyskursy istniejące w obrębie postmodernizmu, na pytanie o niewyrażalność płci czy sta-

buizowanego pożądania homoseksualnego – udzielają wielu odmiennych odpowiedzi, a nawet wyraziście polaryzują swe stanowiska, od ujęć socjologicznych albo materialistycznych aż po dekonstrukcje samej kategorii płci.

Innym z przykładów na wielostronną komplikację (i niewystarczalność) opozycji, referujących we wstępie problematykę tomu, jest poetyka negatywna. Ryszard Nycz pisze o „negatywnej epifanii", jako o trzecim – po romantycznym i modernistycznym – ujęciu epifanicznej koncepcji dzieła. Epifania negatywna byłaby śladem, zaświadczającym o tym, co niewyrażalne, a co do tej pory, u romantyków i modernistów, nie miało pozytywnego ontologicznego statusu. To „coś" – jak pisze Nycz – to bezpostaciowa faktyczność, stawiająca „dwuznaczny opór" podmiotowi; jego władzom poznania i możliwościom opisu. Wartością negatywnych epifanii, jako „gromadzenia dowodów – symptomów, wrażeń, znamion, zapisów", byłoby dokumentowanie „wieczności przemijania", wskazywanie, „w indeksalnym trybie", na nieuchwytną, nie znaczącą, odsuwaną poza dzieło literackie, materialną realność tego, co nie przedstawione.

Klasyczny wykład poetyckich kategorii negatywnych, jakim jest *Struktura nowoczesnej liryki* Hugo Friedricha, stanowi ważny punkt odniesienia dla pracy Agnieszki Kluby o Leśmianie i Iwaszkiewiczu, ale także dla rozważań nad kategorią niewyrażalności w dziele Różewicza. Autorzy tomu poświęcili poecie wiele uwagi, nie przypadkiem, skoro – jak pisze Edward Balcerzan – Różewicz jest dziś pisarzem „najkonsekwentniej niekonsekwentnym" w swym sprzymierzeniu ze sprzecznościami. A przez to – coraz bardziej cenionym. Jak pisze Tomasz Kunz w artykule *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, zastosowanie kategorii i strategii negatywnych jest tu obiecujące „zarówno w funkcji narzędzia krytycznego opisu, jak i środka poetyckiej ekspresji (Różewicza – K.S.) i organizacji wypowiedzi". Kunz pisze o Różewiczu jako o autorze „programowo deklarującym w swej poezji «otwartość» i «brak Tajemnicy»", a jednocześnie ukazuje, w jaki sposób poetę coraz bardziej zajmuje „nierozstrzygalność gry tekstualnej, jej polisemiczność, oraz problem Tajemnicy, wobec której poezja pozostaje milcząca i bezsilna". Znowu więc – tak jak w przypadku „trzeciej epifanii" Nycza czy referowanego w tomie Derridowskiego pytania o sposoby obcowania z tekstem jako Innym – nie mamy tu do czynienia z wyborem między odkrywaniem Tajemnicy lub też jej unicestwianiem, lecz raczej z obserwacją jej samo-objawienia; przez nieczytelny idiom, przez zapis śladu tego, co nie przedstawione, przez polireferencjalność poetyckiego słowa czy – wreszcie – przez „żarliwą" Różewiczowską negację. Powołując się na kategorię negatywnej epifanii Nycza, Kunz proponuje „niekonkluzywną" lekturę tej poezji, w duchu *misreading* Paula de Mana. Wedle badacza może to umożliwić rozpoznanie „tajemnicy niewyrażalnego". Negatywny, ukryty człon „niesymetrycznych i niezbalansowanych" opozycji tekstu poety (tekstu rozumianego jako całość dzieł), człon „enigmatyczny czy tylko hipotetyczny", wychyla się, wedle Kunza „w stronę tego, co nie wypowiedziane i nie spełnione, zatopione w ciemnej wodzie milczenia, a zarazem opromienione blaskiem nadziei i wyczekiwania". Ciekawe, jak wyraźnie widać, iż czytelnik-krytyk dokonuje w tych słowach próby

stworzenia poetyckiego ekwiwalentu dla idiomu samego Różewicza, pisząc „nim" – o nim, czy też – poezją o poezji.[2]

Wiersz „gnieżdżący się" w poecie, pod wodą milczenia, żyjący bez formy i treści, „wewnętrzny", a także wiersz „wyrzucony na powierzchnię" – wszystkie te Różewiczowskie formuły naprowadzają nas na jeden z najciekawszych problemów, jakie pojawiają się w książce, czyli stosunek między wyrażalnym a niewyrażalnym. Problem ten, znany jako pytanie mistyków, pojawia się w tekście Anny Sobolewskiej *Poeci wobec niewyrażalnego*, gdzie autorka cytuje „przypowieść Maeterlincka o nurku, którą przypomniała Maria Janion" w swym dawnym (z roku 1991) studium o Musilu. Nurek próbuje dostrzeżone w głębinie cudowne skarby wydobyć na powierzchnię i ukazać innym. Jednak na powierzchni wody, która jest powierzchnią świadomości, skarby okazują się błyskotkami. Cytowane już (za Kunzem) Różewiczowskie obrazy ukazują podobne przeciwstawienia: „Próbowałem sobie przypomnieć /ten piękny / nie napisany wiersz (...) ukrył się w sobie/tylko czasem zalśni// ale nie wyciągam go / z ciemnej głębiny / na płaski brzeg / rzeczywistości. (*Próbowałem...*)

Paradoks nurka znajduje jednak jeszcze inne, trzecie rozwiązanie, obok samotnego przebywania w głębinach albo nieadekwatnego, powierzchniowego opisywania tego, co się tam znajduje. Trzecim sposobem jest cytowana przez Janion paradoksalna formuła Hofmannstahla: „Głębię trzeba ukryć. Gdzie? Na powierzchni". Musilowski fenomenologiczny opis duszy wymagał wielkiej pieczołowitości. Musiał być tak skonstruowany, by uchwycić tożsamość duszy, zawsze nieobecnej, czasami z daleka „snującej się" gdzieś w tym, co codzienne, ale ledwie widoczne, bez-

---

2/ Lektura Różewicza przedstawiona ostatnio przez Marię Janion („Gazeta Świąteczna" 9–10 października 1999) zawiera propozycję nazwania „tajemnicy niewyrażalnego", nie poprzez samo ujawnienie jej „kontradyktoryjnego kształtu", jak opisuje to Kunz, lecz przez znalezienie jej imienia. Wedle Janion jest nim „nadmiar bólu" niezrozumiały, niewytłumaczalny, niewyrażalny. Stosując kategorie Emmanuela Levinasa, Janion tłumaczy, czym jest jakość cierpienia jako tego, co nie daje się zintegrować ani przyswoić. „Ból jako nadmiar jest przekroczeniem, ekscesem". Człowiek, wedle Levinasa, będąc w sytuacji przekroczenia poprzez nadmiar bólu, może otworzyć się na transcendencję. Tak stało się w przypadku Karola L. Konińskiego, który – jak pisze Janion – znalazłszy się w pozaludzkim obszarze cierpienia, odczytał w nim intencję, zrozumiał, iż „ktoś mnie szuka", odnalazł poczucie bycia wybranym przez poczucie bycia prześladowanym. Rozpoznał inność Boga w ekscesywności cierpienia. Dla Różewicza jednak nadmiar bólu pozostaje ekscesem, który nie może być zinterpretowany jako intencja, nie pozwala się przekroczyć ku transcendencji. Przeciwnie, staje się sytuacją, w której poeta składa swe credo żarliwej nie-wiary, nie godząc się, aby „furgony porąbanych ludzi" zostały włączone w porządek zbawienia. Bo gdyby tak było – niewyrażalność jako eksces cierpienia przeszłaby na stronę wyrażalnego, a w każdym razie wyrażanego w kulturze – symbolu krzyża, narracji o zbawieniu, wiary w zmartwychwstanie. Tymczasem ból, nie przemieniony, nie transcendujący, „zatopiony w ciemnej wodzie milczenia", pozostaje zawsze na swoim miejscu, po stronie niewyrażalnego. I to jest – w poetyce negatywnej Różewicza – jedyna gwarancja jego nieusuwalnej obecności.

imienne i niezauważalne. Według Sobolewskiej figura nurka i pojęcie „głębi ukrytej na powierzchni" są tak ważne dla dwudziestowiecznej mistyki dnia codziennego, jej objawień w drobinach istnienia wymiatanych z codziennym kurzem. Bardzo istotne jest tutaj wskazanie autorki na *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy, tę niezwykłą propozycję stworzenia języka opisu dla tego, co niewyrażalne w dyskursie tradycyjnej filozofii. Dzieło Brach-Czainy może być również cennym kontekstem dla rozpoznań Nycza o współczesnej negatywnej epifanii, mającej zaznaczyć ślad bezkształtnej materii rzeczywistości, z której literatura wyłania się, ale zawsze się od niej – do tej pory – odwracała.

Sobolewska przedkłada dwudziestowieczne doświadczenie poetyckie „szukania skarbu na powierzchni" nad „wielkie" objawienia romantyków, gdyż ci – wedle autorki – „przekazali nam pustoszące doświadczenie utraty głębinowego skarbu, który próbowali złowić w sieć symboli". Jest to dosyć pochopne rozprawienie się z romantyzmem. A *Liryki lozańskie* Mickiewicza? Podobnie Nycz, gdy pisze o epifaniach romantycznych, określa je jako „znalezienie odpowiedniego obrazu dla ukazania pewnej bardziej podstawowej esencjalnej rzeczywistości, a wartość dzieła i uprzywilejowany status sztuki wynikał z umożliwienia choćby symbolicznego dostępu do tego, co prawdziwe i niezmiennie obecne". Te rozpoznania mają zapewne sens porządkujący i operacyjny, pozostawiają jednak poza polem swego widzenia mistyczne dzieło Słowackiego, a w każdym razie jego lekturę zaproponowaną niegdyś (w roku 1981), przez Marię Janion, według której poeta „przez ostatnie lata swego życia prowadził wyczerpującą, pełną niewymownych udręk walkę o wyrażenie niewyrażalnego". Czytanie *Króla-Ducha* wbrew uspójniającej i totalizującej tradycji krytycznej, która zawsze musiała polec i przesunąć utwór na stronę szaleństwa czy artystycznej katastrofy – znowu okaże się rodzajem dekonstrukcji *avant la lettre*, postulującej nie scalającą interpretację, lecz właśnie rozpoznanie i poszanowanie, w istocie nieczytelnego w tym wypadku, jednorazowego idiomu. „Chciano wymusić – pisze dalej autorka w *Słowackim mistycznym* – «jeden ogólny sens» na dziele fragmentarycznym, które właśnie tym się odznacza, że go nie posiada. Chciano w ten sposób zinstytucjonalizować, zredukować do ogólnie przyjętych norm tekst dzieła fragmentaryczno-mistycznego, które nie może znieść podobnej operacji. Wtedy dopiero doprawdy rozsypuje się i staje się czymś innym...".

Według Janion, Słowacki w okresie mistycznym przyjął postawę przeciwną wielu tym, którzy „mniemają, iż doznali mistycznego olśnienia i uważają częstokroć, że należy milczeć". Tymczasem poeta właśnie zmagał się świadomie „z wyrażeniem tego, co niewyrażalne". Na przykładzie listu Wittgensteina do Paula Engelmana, Janion odsłania ową przeciwną, inną myśl, która jakoś stale przewija się w książce o niewyrażalności. Wittgenstein, zachwycając się wierszem Uhlanda, pisał: „A oto jak się coś takiego czyni: jeśli tylko nie próbuje się wyrazić tego, co jest niewyrażalne, nic nie jest stracone. Lecz niewyrażalne będzie «niewyrażalnie» zawarte w tym, co zostało wyrażone". Nie była to droga Słowackiego, powtórzmy. Słowa Wittgensteina – dające jednak niewyrażalności szansę, inaczej niż słynne zdanie (cytowane przez wielu autorów) o nakazie milczenia, wyznaczają szeroką

już dzisiaj drogę strategiom poetyckim i strategiom lektury tutaj omawianym. Wittgensteinowskie „niewyrażalne zawarte w wyrażonym" podobne jest do przykładu złotego pierścienia, podawanego przez Kojeve'a, jako figura tajemniczego paradoksu. Przykład ten cytuje Kunz w artykule o Różewiczu: „Weźmy zloty pierścień. Ma on otwór i otwór ten jest dla pierścienia równie istotny jak złoto: bez złota «otwór» (który zresztą by nie istniał) nie byłby pierścieniem; ale bez otworu złoto (które wszak by istniało) również nie byłoby pierścieniem". Dziwnym zrządzeniem historyczno- i teoretycznoliterackiej opatrzności, w polu uwagi badaczy niewyrażalności znajduje się dziś raczej ta poetycka ścieżka „zawierania się jednego w drugim", ścieżka podsłuchiwania ciszy i przemilczeń, określana jako „negatywna", podczas gdy przeciągnięty na stronę słowa „nadmiarowy" idiom mistycznego Słowackiego wciąż jest albo poddawany totalizującym zabiegom, albo uznawany – choćby przez Miłosza – za bełkot. Ważnego wyłomu w tej sytuacji dokonują badania Mikołaja Sokołowskiego nad *Królem-Duchem*. Autor, wart wymienienia, choć nieobecny w książce, idąc za rozpoznaniami Janion o zanegowaniu przez Słowackiego „logiczno-retorycznej spójności romantyzmu", przeprowadza nową lekturę w duchu Kristevej i Deleuze'a, starając się wejść w język utworu taki, jakim on jest, a nie taki, jakim „byłby, gdyby poeta nie zwariował", aby w skrócie ująć dotychczasowe stanowiska.

Dwa wspomniane już teksty należy omówić oddzielnie: pracę Germana Ritza *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, oraz Ingi Iwasiów *Płeć jako niewyrażalne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*. Tekst Ritza jest zarazem zwięzłym wykładem znaczenia i sposobu funkcjonowania kategorii *gender* w badaniach literackich, i prezentacją praktyki tego typu lektury, pionierskiej w Polsce. Wywodząc tę kategorię z rodowodu Foucaultowskiego, autor ukazuje, w jaki sposób pozwala ona podważyć i zanegować „pilnie strzeżony" przywilej uniwersalności dyskursu męskiego i heteroseksualnego, który – odbity w lustrze dyskursów Inności, kobiecej lub homoseksualnej – musi sam siebie rozpoznać jako jeden z kilku możliwych kulturowych konstruktów. „Lustro kulturalnej Inności tego, co homoseksualne, pozwala zradykalizować i zdynamizować odkrycie, że wszelka seksualność jawi się w kulturze zawsze tylko jako konstrukt" – pisze autor. Od ukazania *gender* jako historycznie zmiennych „matryc" seksualności, ról dystrybuowanych przez kulturę, a podających się za „naturalne" i „od zawsze" istniejące – prowadzi droga do zaobserwowania, w jaki sposób matryce te funkcjonują wewnątrz tekstów literackich. Na przełomie wieków, gdy „Inność kobieca i homoseksualna (...) zaczyna odsłaniać się w swym historycznym uwarunkowaniu" – gra, a nawet walka dyskursu Innego/Innej o przejście na stronę wyrażalności, zaczyna przemieniać (rozsadzać od środka?) struktury narracyjne tekstów, oczywiście w sposób niejawny, wielopoziomowy, „samoskrywający się". Autor, podkreślając konieczność uważnego śledzenia kontekstów historycznoliterackich, ukazujących wpływy powieści europejskiej (Prousta, Gide'a, Manna), prezentuje na przykładzie tekstów Iwaszkiewicza, Brezy i Macha, w jaki sposób „niewypowiadalne pożądanie" homoseksualne staje się, „dzięki swej paradoksalnej mocy (...) zasadą organizującą cały tekst: se-

mantycznym kamieniem węgielnym poetyki narracji". Szczegółowa analiza, stosująca *gender* jako kategorię poetologiczną, pozwala Ritzowi wyłonić szereg tekstowych strategii, szyfrujących Tajemnicę homoseksualnej opowieści, a zarazem zaświadczających o owej Tajemnicy, rozpisanej na zdekonstruowane elementy klasycznej narracji, użyte do jedynego w swym rodzaju nie-opowiedzenia. Wniosek końcowy autora mówi o tym, że odkąd pożądanie homoseksualne przeszło w literaturze na stronę jawną (jak w przypadku *Miazgi* Andrzejewskiego) – „likwidacji ulega związek niewypowiadalnego pożądania z poetyką narracji". Tego rodzaju niewyrażalność miałaby zatem charakter jedynie kulturowo-społeczny, po „wyjściu z szafy" homoseksualisty kończy się tajemnica homoseksualizmu. A jednak w samym tekście Ritza pojawia się sugestia odmienna, pokazująca odrębność samej struktury pożądania homoseksualnego, jako (Lacanowskiego) „metonimicznego strumienia„(...) który zostaje wyjęty spod «prawa ojca» lub też wyparty poza obręb działania tego prawa i który nie ustanawia już żadnej tożsamości". Można uznać te słowa za opis świata omawianych powieści, niemniej ich sens zdaje się mówić o czymś ogólniejszym. O tym mianowicie, że dopóki będziemy istnieć w systemie symbolicznych sygnifikacji – dopóty „wydłużanie szeregu sygnifikacji" czy wręcz „niemożność sygnifikacji", warunkujące „metonimiczny strumien pożądania" – pozostaną przekroczeniem. Metonimiczne pożądanie w dalszym ciągu będzie pograniczne, bliskie niewyrażalności. Znajduje to potwierdzenie we współczesnej post-emancypacyjnej powieści homoseksualnej, której wybitny przykład stanowi *Spadająca gwiazda* Allana Holinghursta. Mimo że bohater posiada całkowicie już jawną i wyemancypowaną tożsamość homoseksualną, powieść jest właściwie opisem jego obcowania ze swym własnym pożądaniem czy też bycia w strumieniu pożądania, łączącym wiele podmiotów lub znoszącym podmiot – jako z Tajemnicą. Tajemnica ta, choć stale się o niej mówi wprost – wcale nie może zostać „przyłapana", nie może uchwycić swego początku ani końca, opowiedzieć o sobie inaczej niż przez ciąg metonimii. W takim ujęciu homoseksualista jest kimś, kto stale obcuje z pożądaniem jako z Tajemnicą, poprzez kogo działają „obce", „pozaludzkie" siły Erosa, opierające się wyrażalności przez samą swą strukturę wielości oznaczeń.

Drugi z wyodrębnionych tekstów zaliczyć chyba można do feministycznej krytyki literackiej, ale napotkamy tu komplikacje, pytania i problemy wymagające dopowiedzeń. W łonie samej feministycznej teorii istnieje zarówno przekonanie o wyłącznie kulturowych wyznacznikach tego, co niewyrażalne – doświadczenia egzystencjalnego, fizjologii, języka pożądania, relacji emocjonalnych *etc.* – a także przekonanie o odrębności i bardzo głęboko pojętej pre-symboliczności kobiecego języka, będącego w obrębie patrylinearnych struktur symbolicznych jedynie śladem, palimpsestem, szczeliną, „przerwą dyskursu" lub też przekroczeniem i „skandalem" języka. Myśl feministyczna sformułowała rozumienie kultury jako systemu struktur symbolicznych, porządkowanych przez relacje władzy, które stale – mniej lub bardzie świadomie – odsuwają kobietę poza swój system reprezentacji. Prócz tego istnieje przekonanie o całkowitej konstruowalności nie tylko roli

płci, ale również samego ciała, „preparowanego" przez historycznie zmienne kulturowe matryce, i w tym ujęciu feminizm łączy się z teorią *gender*. Feministyczna krytyka literacka wypracowała szereg pojęć i strategii, w których te rozmaite nastawienia znajdują odzwierciedlenie i praktyczną siłę poznawczą. Szkoda, że tematyka feministyczna została w książce ukazana przez Ingę Iwasiów zaledwie felietonowo. Dokonując pobieżnego i, jak sama wyznaje, „pośpiesznego" przeglądu współczesnej polskiej, lub w ostatnich latach w Polsce wydanej, literatury kobiecej, autorka jakimś bliżej nieokreślonym gestem przekreśla dorobek myśli feministycznej w badaniach literackich. Nazywa ją „nie-teorią" której dzieje udowodniły, że „rację mieli poeci intuicyjnie mianujący kobietę zagadką". Postulując wielość i indywidualizm interpretacji, Iwasiów przeprowadza kilka przykładowych lektur – m.in. Gretkowskiej, Filipiak, Goerke – mających pokazać, iż kobiece i męskie nie da się rozdzielić, i że „trudno znaleźć zestaw cech płciowych prozy polskich tzw. pisarek feministycznych". Doprawdy, trudno pojąć, dlaczego autorka stawia przez sobą zadania równie dziwaczne, jak „szukanie zestawu cech płciowych prozy". Jeśli na tym ma, w jej mniemaniu, polegać feministyczna lektura, to nic dziwnego, że nie ceni jej zbyt wysoko. Końcowy swój wniosek autorka podziela z „rzecznikami literatury bez płci" i nazywa „niepolitycznym dla feministek". Trudno się nie zgodzić z jej własną opinią, iż jest to wniosek „zawstydzająco banalny". A także – z gruntu niesłuszny. „Tekst literacki – czytamy – jak i teoria płci, jest – tak czy owak androgyniczny. A androgynia ta ma źródło w niedefiniowalności, niewypowiadalności i faktycznej niewyobrażalności płci". Skoro takie są fakty, to rzeczywiście szkoda się męczyć nad tekstami Melanii Klein, Juliet Mitchel, Mary Jacobus, Luce Irigaray i Judith Butler. „Metakrytyczny bagaż", jak w innym miejscu określa Iwa-siów nie-teorię feministyczną, można wystawić na schody.

Jakie uzasadnienie swej tezy znajduje autorka? Przytacza przykłady dwóch powieści, które, jej zdaniem, okazały się fiaskiem, jako próby świadomego „napisania kobiety". Krytyczka twierdzi, że im bardziej chce kobieta napisać siebie, tym bardziej wyjdzie jej z tego mężczyzna. Jego „zdradliwa obecność" cechuje obie książki. Pierwsza z nich to *Domino* Anny Nasiłowskiej. „*Domino* jest narracją w połogu. Czas akcji umieszczony został dokładnie wewnątrz tego fizjologicznego procesu". Jest to więc opowieść kobiety o jej niepodzielnie kobiecym doświadczeniu. Ale ponieważ Nasiłowska określiła je w jednym miejscu jako „zero komunikacji, maksimum dekonstrukcji" – kobieta nie „została napisana". Gdyż „spod niewinności macierzyńskiej roli wyziera refleksja akademicka, niczym usprawiedliwiający chwilową słabość strażnik". No cóż. Jeśli kobieta przestaje być kobietą, kiedy używa w tekście intymnym słowa „dekonstrukcja", to rzeczywiście robi się groźnie i teza Iwasiów o niepotrzebności „metakrytycznego bagażu" nabiera mocy. Można by się tylko zastanawiać, dlaczego „dekonstrukcja" „zdradza obecność mężczyzny". Czyżby dekonstrukcja była mężczyzną? A może to konstrukcja jest mężczyzną, a dekonstrukcja kobietą? Iwasiów jest chyba jednak nieprzekupna – chodzi jej o wszelką „refleksję akademicką", która niszczy kobietę w kobiecie.

Warto w tym miejscu przypomnieć wnikliwą – a przez to pasjonującą – lekturę *Domina* Anny Nasiłowskiej przeprowadzoną przez Krystynę Kłosińską („Fa-art.", nr 3 /25/ 1996). Autorka odczytuje, krok po kroku, kolejne skomplikowane sposoby przetworzeń i odniesień *Domina* do „Innego tekstu", jakim jest istniejący zapis naszej kultury, skazującej moment narodzin „na banicję". „Uruchomienie gry znaczeń" tekstu kobiecego możliwe jest właśnie dzięki rozpoznaniu jego – na nowo zdefiniowanej – dialogowości, która wskazuje tekst męski jako Inny, i pozostawia swój własny gotowym „do usłyszenia". „Stawka gry (...) jest duża: idzie o to, aby «wygrać» nowe słowo, nowe pojęcie, nowe znaczenie" – pisze Kłosińska. W jej lekturze tekst *Domina*, niekiedy podobny do Lacanowskiego *lalange* – jest zarazem zapisem procesu wyłaniania się – na kształt pre-edypalnego podmiotu – nowego, kobiecego słowa. „Narodziny dziecka transponują się w narodziny słowa".

Traktat o narodzinach – tak brzmi podtytuł książki Nasiłowskiej – odczytany zostaje szczegółowo jako ciąg przetwarzania, a dzięki temu odzyskiwania przez kobietę symboliki i mitologii twórczości, zawłaszczonej przez mężczyzn. Kobiece ciało-słowo odzyskuje również kulturową sferę *sacrum*, z której ciało rodzącej matki zostało wykluczone. Jednocześnie jest *Domino*, w lekturze badaczki feministycznej, zapisem na nowo zdefiniowanej relacji matka – córka, relacji opowiedzianej przez kobietę i dla kobiety, w duchu *Le corps – à corps – avec la mère* Luce Irigaray. „*Traktat* mówi o narodzinach: córki, matki i pisania". Jest reinterpretacją Freudowskiego scenariusza, który dewaluował miłość między matką a córką. Tu – jak pisze Kłosińska – „matka raduje się córką. Pisanie matki ma być (...) gestem przymierza, ustanowieniem więzi, wbrew kulturze patriarchalnej, wbrew psychoanalizie, która zakazuje więzi córki z matką. To pisanie matka ofiarowuje córce". Słowa cytowane z tekstu Nasiłowskiej: „Podobasz mi się, moja mała córko!" są wyzwaniem, rzuconym uświęconej relacji Boga z człowiekiem/mężczyzną, czy Boga-Ojca z synem Chrystusem, a także spełnieniem, syceniem się miłością. „Traktat mówi o syceniu się miłością matki do dziecka, o sztuce macierzyńskiego daru".

Drugą powieścią wspominaną przez Ingę Iwasiów w rozdziałku *Zdradliwa obecność mężczyzny*, jest Nicole Müler *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*. Powieść młodej szwajcarskiej pisarki, poświęcona tematowi miłości lesbijskiej, określa Iwasiów jako „rewelację feministycznego sezonu" a „w sumie" – „dokument świadomości zdominowanej przez męski punkt widzenia". Męski strażnik jest tu „łatwy do zdemaskowania", poprzez „pragnienie bohaterki bycia kobiecą kobietą, artykułowane jako potrzeba matkowania dzieciom kochanki". Znowu pozostaje się zadziwić. Czyżby obowiązkiem lesbijki było bycie „kobietą męską"? Mężczyźni chyba na ogół niezbyt chętnie „matkują" dzieciom, a już szczególnie rzadko dzieciom swoich kochanek. Dlaczego więc takie pragnienie u lesbijki miałoby demaskować jej „zdominowanie przez męski punkt widzenia"? Można sądzić, że autorce chodziło tu o odgrywanie przez inkryminowaną lesbijkę „patriarchalnej" roli matki. Zarzut o „obecności mężczyzny", wystosowany w niby to feministycznym żargonie, służy do wypowiedzenia kolejnych „zawstydzająco banalnych" przekonań, które inaczej zwą się stereotypami. Podobnie jak w napiętnowaniu „refleksji akademickiej", tak

i tu, odmawiając wiarygodności pragnieniom „matkowania", Iwasiów okazuje się rzeczniczką najsurowszych, patriarchalnych stereotypów, głoszących, iż „prawdziwa" kobieta nie myśli (zwłaszcza w połogu, kiedy – jak wiadomo – mózg się kurczy), a lesbijka nie może mieć albo kochać dzieci.

Opis powieści Nicole Müler, stworzony przez Ingę Iwasiów (bo trudno to nazwać interpretacją) ujawnia inną jeszcze kwestię. Otóż autorka pisze, że „miłość homoerotyczna opisana została tradycyjnym, sentymentalnym kodem. Pełno w tej rzekomo intymnej relacji westchnień przy absolutnym braku inwencji językowej". Skoro na poprzedniej stronie krytyczka robi przypis do książki Marii Janion *Kobiety i duch inności*, gdzie rzekomo miała zostać zaproponowana perspektywa krytyki feministycznej jako „mówienie o motywach, tematach, wątkach, problematyce kobiecej wreszcie" (czyżby?), to można mniemać, że książka ta została przeczytana albo chociaż przejrzana. Wówczas jednak nie mogłoby ujść uwagi Iwasiów, że w *Kobietach i duchu inności* zamieszczona jest bardzo obszerna analiza *Bo to jest w miłości najstraszniejsze* Nicole Müler, zatytułowana *Fragmenty dyskursu miłosnego*. W tym studium Janion dokonuje „otwarcia" tekstu Müler, napisanego techniką numerowanych fragmentów, przez słynną pracę Rolanda Barthes'a, o której jest zresztą pośrednio u Müler mowa. Błaha fabuła trójkąta (ukochana narratorki ma męża) jest tylko zewnętrznym papierkiem, owijającym inną opowieść. Okazuje się, że budowa jej jest niezwykle misterna, oparta na takim rozumienia fragmentu, w którym nieciągłość staje się jedynym możliwym językiem, gdyż „to, co najważniejsze" znajduje się pomiędzy fragmentami, na białej powierzchni strony. Wydawać by się mogło, że ma to wiele wspólnego z tematem niewyrażalności, który przecież jest tematem Iwasiów. Janion pisze, iż „*Fragmenty dyskursu miłosnego* Müler, tak jak u Barthes'a, umieszczają się z założenia w polu mowy seksualności", nacechowanej, wedle Müler, władzą; panowaniem i hierarchią. Pytanie pisarki brzmi, w ujęciu Janion: „czy i jak można pisać poza dyskursem władzy". Odpowiedzią na to okazuje się język romantycznej miłości szalonej „jako najlepszy sposób oderwania się od istniejącego układu społecznego i stworzenia dyskursu poza przyjętymi konwencjami ciągłości". Ale postawiony zostaje warunek cierpienia. Kod romantyczny, splatający miłość ze śmiercią, (co oznacza zgoła coś innego niż „kod sentymentalny", o którym pisze Iwasiów) zaczerpnięty zostaje z „wyrocznych książek" obecnych w powieści – *Cierpień młodego Wertera* Goethego i *Księżnej de Cleves* pani de la Fayette. U Nicole Müler w tę strukturę wpisana zostaje sfera seksualności; „miłość szalona" staje się homoseksualnym pożądaniem, traktowanym jako przekleństwo, gdyż nie mającym własnego głosu, zakopującym ból w pustej przestrzeni między fragmentami. Indze Iwasiów nie musi, rzecz jasna, podobać się szwajcarska powieść, ale pisząc o niej w artykule o niewyrażalności, powinna się jakoś ustosunkować do tych rozpoznań, jeżeli zawarto je w wymienianej przez nią książce.

Ważnym, pominiętym przez Iwasiów, a w istocie trudnym do przeoczenia, kontekstem dla rozważań o niewyrażalności w ujęciach feministycznych, jest studium Krystyny Kłosińskiej *Kobieta autorka*, drukowane w klasycznym już dziś, femi-

nistycznym numerze „Tekstów Drugich" (nr 3/4 1995). W końcowej części Kłosińska, rekonstruując i interpretując lekturę Gabrieli Zapolskiej przeprowadzoną przez Stanisława Brzozowskiego, faktycznie przedstawia model niewyrażalności, rozpoznany przez współczesną francuską krytykę w tekstach kobiecych. „Rysunek powierzchni " tekstu Zapolskiej, określany przez Brzozowskiego jako „hałaśliwa scena", skrywa tekst głęboki, „substancję głosową, wokaliczność, której nośnikami są: spazm i jęk, krzyk i łkanie". Te – najwyżej cenione przez Brzozowskiego – „wyrwane" „słowa-jęki", „słowa-szlochy", choć – wedle krytyka – zawsze jakoś zaświadczające o cierpieniu i „solidarności wyrzutków społecznych, do których przyłącza się kobieta" – dziś rozumiane być mogą jako „próba uchwycenia «ziarnistości» głosu, foniczności języka, «pisma wokalnego»". W ten sposób – jak pisze Kłosinska – zbliżyliśmy się do „interpretacji platońskiej *chory*, którą stworzyła Julia Kristeva". Spójność „semantyki" tekstu zostaje tutaj naruszona oddolnie przez to, co „semiotyczne", „a czego wyrazem (bo nie artykulacją, która jest domeną «semantyki») bywa melodyka, rym, rytm, powtórzenie". Brzozowski, którego głos prowadzi Kłosińska, elementy „pod językowe" określa jako „to", wyrywające się niespodziewanie, momentalnie. „Na jedną chwilę bywa to. Lecz chwila ta jest bezcenna". Jest to chwila, gdy niewyrażalne przechodzi na stronę wyrażalnego. Kończąc swą rozprawę, autorka pisze, że choć Brzozowski próbował w swej lekturze Zapolskiej wyznaczyć kobiecy „kąt widzenia", stale jednak gubił mu się on i rozmywał w formułach „ogólnoludzkiego". Działo się tak dlatego, że dotarliśmy oto do kresu wyrażalności – próby „nazwania w języku tego, co w pisaniu kobiecym poza język wychodzi. W końcu Brzozowski pozostaje przy formule indeksu, gestu wskazującego odrębność «kobiecego», odrębność «krzyku». Na jedną chwilę bywa to".

Kazimiera SZCZUKA

Marta SKWARA

Schulz i Witkacy – głos drugi

Włodzimierz Bolecki po swoim wnikliwym artykule[1] pozostawił niewielkie pole interpretacji wzajemnych relacji twórczości Witkacego i Schulza. Wyjaśnił podstawowe fakty literackie, zależność obu pisarzy od jednej tradycji i „secesyjno-groteskowej wyobraźni", by stwierdzić, iż jedynym punktem wspólnym tych twórczości jest fascynacja Witkacego prozą Schulza. Bolecki stwierdza jednocześnie, że Witkacy odkrywa w prozie Schulza własną problematykę – „napięcia kierunkowe" własnej wyobraźni[2]. Ta niewątpliwie słuszna uwaga zyskuje jednak egzemplifikację przede wszystkim w wypowiedziach teoretycznych obu twórców, a nie w ich twórczości. Tu właśnie otwiera się pole dalszych możliwości interpretacyjnych; nie zapominajmy, iż to pisarz czytał pisarza – pierwszą możliwą relacją jest więc relacja tekst–tekst, na którą dopiero nakłada się relacja interpretacji i dyskusji. Ponieważ to Witkacy czytał i interpretował Schulza (o odwrotnej lekturze na podstawie zachowanych dokumentów niewiele możemy powiedzieć), odnajdując w jego prozie problemy i pojęcia sobie bliskie, niebezzasadne wydawać się będzie podjęcie próby rekonstrukcji takiej lektury według Witkacowskich kluczowych pojęć, takich jak: „nienasycenie", „Tajemnica Istnienia", „dziwność", „dawne czasy". Efektem dokonanej prezentacji może być uzupełnienie konkluzji Boleckiego: Witkacego i Schulza nie łączyło jedynie zafascynowanie autora *Szewców* kreacyjnym światem *Sklepów cynamonowych*, łączyły ich te same dylematy twórcze uosobione w zbieżnych pojęciach, które rozwiązywali w zupełnie odmienny sposób. Koniecznym uzupełnieniem takiej konkluzji musi być prezentacja poetyk obu twórców, jak zauważył Bolecki, wyrastających z odmiennych tradycji groteski

---

1/ W. Bolecki *Witkacy–Schulz, Schulz–Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki" 1994 z. 1.

2/ Tamże, s. 99.

– a w tym miejscu pole pozostawione przez autora *Wariacji interpretacyjnych* wydaje się szczególnie obszerne.

Rozważania komparatystyczne dotyczące Witkacego i Schulza zainicjować wypada najoczywistszym punktem wspólnym całości ich dorobku. Eseje i proza Schulza wyrażają jednolitą wizję świata i twórczości, podobnie jednolitą wizję tworzy cały dorobek piśmienniczy Witkacego. Jak pisał Wiesław P. Szymański, rzeczywistość przedstawiona w prozie Schulza nie tyle egzemplifikuje jego poglądy teoretyczne, ale wręcz je stwarza[3]. Bożena Wojnowska zauważyła zaś słusznie, że Witkacy tylko pozornie wyszydza swe sądy w twórczości artystycznej, nie przeciwstawia im bowiem żadnych innych[4].

* * *

W *Wiośnie* Schulza znajdujemy wyznanie Józefa wynikające z „krótkiej paraleli" między nim a Aleksandrem Wielkim:

> Jego pierś napełniało to samo nienasycenie, co moją, te same westchnienia rozszerzały ją, wstępując w jego duszę, horyzont za horyzontem, krajobraz za krajobrazem (W, s. 148).[5]

Nienasycenie jest tu przede wszystkim tęsknotą za „niesłychanymi możliwościami dalekich światów", za przezwyciężeniem ograniczenia i niezmienności rzeczywistości, tego, co na wieki symbolizuje Franciszek Józef I. Do tych tęsknot podżega sam Bóg, herezjarcha wspaniały i podstępny, który karze za zbyt dosłowne rozumienie swych aluzji, za zubożenie swego nieprzeliczenia. Aleksander Wielki dlatego stał się Franciszkiem Józefem swoich czasów, że nie zrozumiał herezjar-

3/ W.P. Szymański *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 595.

4/ B. Wojnowska *Uwagi o katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972, s. 293–294.

5/ Wszystkie cytaty z dzieł Schulza pochodzą z wydania: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Tytuły oznaczono następującymi skrótami: *Sierpień* (S), *Traktat o manekinach* (TM), *Nemrod* (Nr), *Sklepy cynamonowe* (SC), *Księga* (K), *Genialna epoka* (GE), *Wiosna* (W), *Republika marzeń* (RP), *Ostatnia ucieczka ojca* (O), *Kometa* (Km), *Mityzacja rzeczywistości* (MR), *Wędrówki sceptyka* (WS), *Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza* (BS). Cyfry po skrótach oznaczają numery stron. Z tego samego wydania cytowany jest *Wywiad z Brunonem Schulzem* (WBS) autorstwa Witkacego. Cytaty z dziel Witkacego pochodzą z następujących wydań: S.I. Witkiewicz *Dzieła wybrane*, Warszawa 1985; T. 2. *Pożegnanie jesieni* (PJ), *Jedyne wyjście* (JW.); T. 3. *Nienasycenie* (N); T. 4. *Dramaty, Maciej Korbowa i Bellatrix* (MK), *Pragmatyści* (P); T. 5. *Dramaty, Mątwa* (M); S.I. Witkiewicz *Panna Tutli-Putli* (PTP), podał do druku J. Żuławski, „Dialog" 1974 nr 2; *Nowe formy w malarstwie* (NF), w: S.I. Witkiewicz *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1974; *Twórczość literacka Brunona Schulza* (TBS), w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976.

chy. Będąc człowiekiem „płytkiego ducha" wytłumaczył sobie jego posłannictwo jako zdobywanie świata. A nie o ziemie nowe chodziło herezjarsze (co wie już Józef) – równie dobrze mógł powiedzieć Bonduras, jak „Panfibras i Haleliwa" – w planie boskim było zachwycenie różnorodnością, nieprzeliczonością, cudownością stworzenia, których rozumem pojąć nie sposób. Nienasycenie Schulza, podobnie jak nienasycenie Witkacego, jest wyrazem tęsknoty za wartościami pierwotnymi, wielkimi, które autor *Nowych Form* nazywa „uczuciami metafizycznymi". Genezyp Kapen, który „pękał cały [...] od nienasycenia życiem" (N, s. 384) i jednocześnie nie zdawał sobie sprawy z dzisiejszej „wyliniałości intelektualnej Tajemnicy Bytu" (N, s. 384), jest podobny do Józefa Schulza. Ale w podobieństwie tym tkwi podstawowa, uwidoczniająca się w całej twórczości obu pisarzy różnica: tego, co czasami osiąga Józef dzięki przeczuciu i intuicji, nigdy nie osiągnie Genezyp rozumem. Punkt wyjścia rozważań obu twórców jest ten sam: nienasycenie rzeczywistością, która jest nam dana, i tęsknota za tą, która była. Dla Witkacego to, co było kiedyś, czasy „władców prawdziwych synów potężnych bóstw i kapłanów, trzymających w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia" (NF, s. 105) są bezpowrotnie stracone, zastąpiły je rządy tłumu, „mdla demokracja". Dla Schulza zaś prawo istnienia nie jest tak proste, linearne i nieodwracalne, jest cykliczne – ciągle przechodzi przez młodość, ciekawość, nienasycenie do starości, powszedniości, skostnienia. Cykl ten obrazuje Aleksander Wielki i jego przemiana we Franciszka Józefa. Myślą najistotniejszą dla Schulza jest jednak walka z „więzieniem rzeczywistości", przekraczanie gotowych form, zastanych schematów – musimy to robić dziś, tak jak kiedyś czynili to ludzie, bo takie jest prawo istnienia. Umożliwia to nieschematyczna droga poznania, intuicja odwiecznie wymykająca się rozumowi, a zdolna zajrzeć pod podszewkę rzeczy w ciemności fastrygowanej plączącą się fosforescencją (W, s. 159).

Dla Witkacego zaś jasne jest, że w czasach zaniku uczuć metafizycznych pozostał tylko bezpłodny rozum, którego jedyną funkcją jest właściwie ocenić karlejącą rzeczywistość, a wraz z nią degenerujące się Istnienie Poszczególne. Schulz wygrywa, znajdując schronienie w swych wizjach[6], Witkacy jest przekonany, że ucieczka przed rzeczywistością i dzisiejszością jest niemożliwa, dowiadują się też tego wszyscy jego bohaterowie – w śmiertelnych konwulsjach jak Guybal Wahazar lub w obmierzłym przystosowaniu jak Genezyp. Brak nadziei podkreśla kreacja absolutu, Bóg w myślach Genezypa

> albo programowo niszczy częściowo (czy „wyłącza") swoją wszechwiedzę [...], albo jest okrutnikiem ponad wszelkie nawet ludzkie rozumienie. [N. s. 260]

Herezjarcha w kreacji Schulza to wszechmocny i zarazem przewrotny, acz dobroduszny starzec, na którego aluzjach wystarczy się poznać i nie popaść przy tym w „megalomanię".

6/ „Kompensacyjną" rolę twórczości Schulza podkreśla m.in. J. Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*, Kraków 1975.

Podobieństwa Witkacowskiego i Schulzowskiego nienasycenia, a zarazem różnice płynących z niego przesłanek istnienia i filozofii życia prowokują pytanie o tożsamość Tajemnicy. Co rozumieją przez to pojęcie obaj twórcy? Dla Witkacego Tajemnica Istnienia to niepokojąca

> jedność w wielości, nieskończoność jego (Istnienia – przyp. M.S.) tak w małości, jak w wielkości, przy jednoczesnej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego. [NF, s. 6]

Schulz Tajemnicy swej nie umie i nie chce wyrazić w dyskursie pozaartystycznym. W liście do Witkacego pisze:

> W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny. [BS, s. 444]

Tajemnica bytu ujawniać się więc musi w dziele Schulza bezpośrednio, nie może być poddana spekulacji intelektualnej, która ją niszczy. I tak pojawia się nagle na drodze chłopca w postaci ujawnionego prywatnego mieszkania dyrektora, w którym

> Głęboka cisza [...] pustych salonów pełna była tylko tajnych spojrzeń, które oddawały sobie zwierciadła, i popłochu arabesek [...] gubiących się w sztukateriach białych sufitów. [SC, s. 66]

lub przed pyszczkiem Nemroda, pieska o nienasyconej ciekawości. Jemu to właśnie odsłonił się „Sekret życia, jego najistotniejsza tajemnica (Nr, s. 46). Nie przypadkiem piesek posiadł

> cząsteczkę wieczystej tajemnicy, w postaci tak zabawnej i nowej, budzącej nieskończoną ciekawość i respekt sekretny swą obcością, [NR, s. 47]

zwierzęta są przecież po to, by „człowiekowi pokazać człowieka". Oto więc, jak z zazdrością zauważył Witkacy, z dzieła Schulza przebłyskuje nadzieja, że „ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego" (TBS, s. 195). I to w sposób tak naturalny, odległy od pełnych napięcia poszukiwań bohatera *Jedynego wyjścia*. Izydor nie tylko bowiem za wszelką cenę chce:

> Pobudzić maksymalnie to poczucie dziwności, tajemniczości, niezgłębialności istnienia

lecz marzy także o zdobyciu:

> prymitywnego choćby narzędzia dla ujęcia tego, co w życiu (w istnieniu) właśnie dziwne jest i do niczego niesprowadzalne. [JW., s. 491]

Oburza się na „bydlęcą metafizykę", szuka pojęć i nie wie, że kresem jego drogi jest jedynie, jak to ujął Schulz, „anatomiczny preparat". Tym, co najbardziej różni Tajemnicę w kreacji Schulza i Witkacego, jest stopień jej dostępności. Wyrwana z kontekstu diagnoza postawiona współczesnym przez obu twórców jest podobna – Schulz pisze, iż

> Nasz głód metafizyczny jest ograniczony i prędko ulega nasyceniu. [Km, s. 346]

Witkacy zanikowi uczuć metafizycznych związanych z rozwojem społecznym poświęca cały rozdział *Nowych Form*. Schulz dopiero jednak w *Komecie* dochodzi do tego wniosku, Witkacy zaś z zaniku potrzeby metafizyki czyni tezę całej swej twórczości, wierząc, że gdy tłum sięgnął po władzę (a czas ten, jak wiadomo, liczy się od Wielkiej Rewolucji Francuskiej) „żądza użycia wszystkiego staje się jedynym prawem". Masy chłoną wartości „zdobyte przez władców materii, życia i Tajemnic ducha" (NF, s. 106), same zaś żadnych wartości tworzyć nie chcą i nie mogą, na to potrzebny jest bowiem indywidualizm. Cywilizacja nasza jest na tym etapie rozwoju, na którym doszło do:

> nieprzewidzianego w żadnej doktrynie przeszłości absolutnego ujednolicenia ludzkości. [N, s. 232]

Przeciętność wyciąga swe macki po wszystkie zdobycze ducha, mało tego, jak pisał Ortega y Gasset, tworzący klimat katastrofizmu lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku:

> Dla chwili obecnej charakterystyczne jest to, że umysły przeciętne i banalne, wiedząc o swej przeciętności i banalności, mają czelność domagać się prawa do bycia przeciętnymi i banalnymi, i do narzucenia tych cech wszystkim innym.[7]

Takie właśnie osobniki, oddzielone od uczuć metafizycznych i Tajemnicy Istnienia samą swą istotą, tworzą u Witkacego społeczeństwo „bab i pykników", będące mrowiskiem bez wartości. Schulz nigdy tak daleko nie doszedł w swych rozważaniach, często podkreśla się, że nie był katastrofistą[8], z jego twórczości nie wyziera pesymistyczna wizja społeczeństwa toczącego się ku zagładzie. Dzieje się tak dlatego, że w pojęciu Schulza, jak pisze Czesław Karkowski, społeczeństwo nie jest masą, a tylko „mechaniczną sumą jednostek". „Wystarczy więc wskazać ludziom właściwe źródło wartości (co leży w gestii artysty), by rozwiązać zagadnienie"[9]. Rąbka tajemnicy może więc uchylić pisarz i jest to jego cel najważniejszy;

7/ J. Ortega y Gasset *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz i H. Woźniakowski, wstępem opatrzył J. Szacki, wyboru dokonał i tekst przejrzał S. Cichowicz, Warszawa 1982, s. 13.

8/ Cz. Karkowski *Kultura i krytyka inteligencji w twórczosci Brunona Schulza*, Wrocław 1979, s. 54.

9/ Tamże, s. 56. Jest to oczywisty ślad myśli Bergsona w twórczości Schulza.

żeby tego dokonać musi stworzyć nić porozumienia z czytelnikiem, ale to jest w przekonaniu autora *Księgi* łatwe:

> Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy za ręce? [K, s. 105][10]

O tym jak ważny był dla Schulza kontakt z odbiorcą, świadczą *Sklepy cynamonowe* pisane przecież do Debory Vogel[11]. Stosunek Witkacego do jego odbiorców z pozoru jest zupełnie odmienny. Miejsce Schulzowskiego tajnego porozumienia zajmuje jawne drażnienie. Wyzywanie publiki od klemp, nazywanie czytelnika „kretynawym", umieszczanie tych określeń w pełnym wisielczego humoru sosie przekleństw może być odczytane jako manifestacyjne zerwanie z odbiorcą, niezdolnym pojąć idei artysty. Jest to jednak chyba tylko ekspresyjny apel *à rebours*: ocknijcie się, a nie będziecie dla Sztuki straceni. Prawdziwą Sztukę swą (zwaną Czystą Formą w malarstwie i teatrze) tworzył przecież Witkacy dla odbiorcy właśnie, bez niego byłaby ona niepełna. To odbiorca ma połączyć składniki dzieła w całość i dzięki otrzymanej jednolitej konstrukcji przeżyć jedność własnej osobowości i jedność świata. Pretensje Witkacego, że Czystą Formę ukatrupiła „ogólna ciemnota" i „fatalnie niski poziom naszej publiczności", są w równym stopniu pretensją do odbiorcy, jak i ukryciem własnych niedociągnięć. Przecież gdyby, jak pisał Lech Sokół, zastosować jednocześnie wszystkie postulaty tej teorii, ich synteza „nie byłaby zapewne sztuką w Czystej Formie, nie dałaby złożyć się w koherentną całość, nie byłaby chyba w ogóle sztuką"[12].

Kłopoty Witkacego, te z odbiorcą i te z własną teorią, wynikały przede wszystkim z absolutystycznego postulatu destrukcji fabuły, uwolnienia sztuki od skojarzeń życiowych, co, jak sam twierdził i co pokazują przecież jego dramaty, nie jest do końca możliwe. Schulz wybrał zupełnie inną drogę, dla niego ukazanie tajemnicy to nie tworzenie czystej konstrukcji, lecz właśnie „tworzenie historyj" zwane „mityzacją", „regeneracją pierwotnych mitów". Zgadza się Schulz z Witkacym, że wszystkie elementy fabularne sztuki były już użyte, ale to nie powód, aby je całkiem odrzucić. To, że były tworzywem zapomnianych i rozbitych „historyj", sprawia, iż niosą ze sobą sensy zatracone. Funkcją poezji jest ich odpoznanie i „połączenie według dawnych znaczeń". Twórca ma „odtworzyć mity o świecie", „usensownić rzeczywistość" (MR, s. 366–367). Metoda „mityzacji" oddaje z jednej strony odwieczną chęć powrotu do „praojczyzny słownej, dążność słowa do matecznika", z drugiej jest realizacją romantycznego wołania o spełnienie najpierwotniejszej funkcji ducha, jaką jest bajanie. Daje wreszcie, co bardzo ważne dla Schulza, możliwość porozumienia z czytelnikiem na podstawie praobrazów tkwiących w nas wszystkich. Dzięki „regresji na całej linii, cofaniu się w głąb, powrotnej drodze do korzeni" (W, s. 158) odkrywa Schulz doskonałą w swej natural-

---

10/ Schulza porozumienie z czytelnikiem dokładnie omówił W. Wyskiel w pracy: *Brunona Schulza porozumienie z czytelnikiem*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, Wrocław 1977.

11/ J. Ficowski *Regiony*, s. 121.

12/ L. Sokół *Witkacy, „teoretyk groteski"*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, s. 285.

ności płaszczyznę porozumienia. Praobrazy to oczywiście inspiracja Jungowska, pisał o niej Jarzębski:

> Bez wątpienia więcej zaczerpnął on (Schulz – przyp. M.S.) od Junga niż Freuda, jego zainteresowania wiodą [...] raczej ku niedosiężnej sferze archetypów, ku nieświadomości zbiorowej, na której ufundowana jest kultura i religia[13].

Archetypy odgrywają rolę, jak pisze Schulz do Witkacego, „nitek w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata", twórczość jest zaś ich „nieustanną egzegezą" (BS, s. 442–443). Komentarzem do jednego, „zadanego wersetu" jest *Genialna epoka*, praobraz czasów dawnych, ale nie niedosiężnych, jak twierdził Jarzębski. Oto bowiem chory, majaczący chłopiec odzyskuje z łatwością kolorowe pochody fantastycznych zwierząt, płynące „jak za dni Noego", „preludia i świergoty kolorów dopiero przeczutych, dopiero próbujących się nazwać", „twory-pytania", „twory-propozycje", domagające się dookreślenia. Wspaniałość tego „dalekiego odblasku rąk bożych" docenił złodziejaszek Szloma, który nie kradłby, gdyby świat dzisiejszy „nie był zamknięty na głucho i zamurowany swym sensem" (GE, s. 131). To on uratował Józefa przed martwotą dnia siódmego, pozbawionego radości tworzenia. Posłuszny swej profesji, w którą wpędził go świat, ukradł Józefowi Autentyk:

> jedwabną suknię Adeli, pudełko ze wstążkami, jej nowe pantofelki na wysokich obcasach. [GE, s. 132]

To on właśnie zrozumiał potworny cynizm tego symbolu, jego prowokację.

Kreacja „genialnej epoki" jest doskonałym przykładem umitycznienia świata, dotarcia do jego początków, a także reinterpretacji starych mitów – Bóg przestał tworzyć dnia siódmego, bo poczuł „obcy wątek" pod rękami i przerażony odjął swe ręce od świata. W *Genialnej epoce* znajduje wyraz tęsknota nas wszystkich za czasami stwarzania/nazywania przywołanymi erupcją fantastycznych obrazów, kolorów, wizji, które zyskują swój sens, wyjaśniają istotę tworzenia – tego, które było na początku, i tego naszego, ludzkiego.

Genialna epoka Schulza swym odesłaniem w przeszłość, zwrot ku początkom przywołuje obraz Witkacowskich dawnych czasów. Podobieństwo tych dwóch wizji jest jednak pozorne. Dla Schulza jest to poetycka eksploracja praźródeł wspólistotnych stworzeniu, dla Witkacego jest to ilustracja tez historiozoficznych i antropologicznych. Dawne czasy, jak dowiadujemy się z *Nowych Form*, to epoka zbrodniczych, lecz wielkich indywidualności, które miały władzę nad tłumem i nie wahały się jej użyć przed ołtarzem Tajemnicy. Tłum zaś znosił swe cierpienia bez protestu i buntu, poddany swym władcom z wiarą w „wieczność ducha". O dawnych czasach marzy każdy z nienasyconych Tajemnicą bohaterów Witkacego, „byli ludzie" z dramatów tęsknią przede wszystkim do potęgi władców dawnych. Zestawienie małych władców dzisiejszych z potężnymi indywidualnościami

---

13/ J. Jarzębski *Wstęp* do: Bruno Schulz *Opowiadania...*, s. LXIV.

z przeszłości służy groteskowej deziluzji rzeczywistości przedstawionej. Della Rovere w wieku XVI mógł robić wszystko, co mu się podobało, gdyż jego czyny podporządkowane były prawdziwej idei sztuki i istniała prawdziwa religia zdolna władać ludźmi. Hyrkan IV wielkim nigdy nie będzie, gdyż zginęła religia i umiera sztuka. Może być tylko „małym raubitterem", gdyż „Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanalijką (M, s. 146) lub złodziejem. Postać złodzieja jest jedyną płaszczyzną wspólną wizji "dawnych czasów" i „genialnej epoki". Dla Witkacego jest to jednak tylko ilustracja nieodwracalnej degradacji ludzkości, jednostek wybitnych, u Schulza zaś marzenia o odblasku rąk bożych kończące się dziś tysiącami szaleństw złodziejskich są waloryzowane dwojako. Nie jest to jednoznaczna klęska, wynikająca z wynaturzenia, gdyż zawiera w sobie sukces podważenia „zamurowanego sensu" świata. To Szloma przecież swymi szaleństwami unieważnia schemat rzeczywistości, co więcej, on jeden pojmuje rojenia Józefa i potrafi rozpoznać fałsz Autentyku.

Na przykładzie kreacji „dawnych czasów" i „genialnej epoki" można też doskonale ukazać drastyczną odmienność poetyk stosowanych przez obu twórców. Wystarczy zestawić wizję genialnej epoki Józefa z chórem Tubylców pochodzących z dawnych czasów. W zakończeniu *Panny Tutli Putli* śpiewają przed bambusową chatą króla Tua-Tua:

> Nikt się już nigdy nie dowie
> Jak pięknym było życie
> Czeka nas, nędzne stworzenie
> Ohydne szare zgnicie. [PTP, s. 54]

Zwany „teoretykiem groteski" Witkacy kreuje świat totalnie groźny i obcy człowiekowi, Schulz rzeczywistość tajemną ale cudowną, śmiech Witkacego jest gorzką drwiną, uśmiech Schulza wyrazem zadziwienia nad światem. Do tego wstępnego rozróżnienia przyjdzie jeszcze powrócić.

Genialna epoka i dawne w naturalny sposób kojarzą się u obu twórców z egzotyką. Jest to najprostszy i najłatwiej osiągalny miraż dawnej wspaniałości. Józef Schulza wie jednak, nie wychylając nosa zza swego markownika, że egzotyczne kraje są tylko „wymyślnym specyfikiem", „ślepą uliczką aromatu", i nie zapomina, że

> żaden Meksyk nie jest ostateczny [...] za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy – nadkolory i nadaromaty. [W, s. 166]

Podróż „w dal" nie może więc być dla Józefa sprawdzeniem siebie, „odgadywaniem zamysłów boskich". To podróż „w głąb" własnych możliwości, kreacja nie całkiem prawdziwych „Dreyfusów i Edisonów" prowadzi do pełnego pokory: *Ignorabimus*. Bohaterowie Witkacego zaś ciągle jeszcze łudzą się odkrywczymi możliwościami podróży w dalekie kraje. Zawsze przy tym ponoszą klęskę, nie mogąc sprostać pierwotnemu i wciąż żywemu u Dzikich poczuciu Tajemnicy. To Dzicy,

z ich wiarą w religię i moc władcy, są prawdziwymi Istnieniami Poszczególnymi. To ich ustami obnaża Witkacy cywilizację i naukę współczesną[14]. Bohaterowie Witkacego są ilustracją światopoglądu obu pisarzy – Witkacy poprzez schematyczną drogę wyznaczaną swym bohaterom: podróż – rozczarowanie – klęska (często śmierć – np. Tumor Mózgowicz) obrazuje swój niezmienny sąd o zaniku uczuć metafizycznych u współczesnych (w podróże "w dal" wyruszają oni po bezowocnych podróżach w głąb) (np. Atanazy Bazakbal); Schulz zaś ukazuje przede wszystkim odwieczne antynomie podróży „w głąb", których kresem nie musi być klęska.

Nie przypadkiem u obu pisarzy o „genialnej epoce" czy „dawnych czasach" marzą tylko mężczyźni, oni mierzą się z Tajemnicą Istnienia, im tylko przypisana jest zdolność metafizycznych spekulacji. Ponieważ problem ten omówił szczegółowo Włodzimierz Bolecki w przywoływanym studium, zwracając uwagę na to, że Witkacy ograniczył swe zainteresowanie kobietami u Schulza do grafik, a nie dostrzegł żywiołu kobiecego w prozie – a tu dopiero imputowany Schulzowi przez autora *622 upadków Bunga, czyli demonicznej kobiety* sadyzm płci pięknej mógłby zostać głębiej zinterpretowany[15] – pozostaje potwierdzić tezę o podobieństwie przedstawień kobiecych związanym z tradycją secesji. Widoczne jest to chociażby w przywoływanych symbolach, np. grafika Schulza zatytułowana *Kobieta-ptak* eksploruje te same symboliczne znaczenia, co jedna z kobiet z rysunku *Demoniczne kobiety* Witkacego. Obok wampa z rozpuszczonymi włosami, kobiety-kota, kobiety-jaszczurki widzimy i kobietę-ptaka, a wszystkie one są symbolami zwierzęcej siły „słabej płci"[16]. Obok wpływów prasko-wiedeńskich widoczne u obu twórców są i reminiscencje młodopolskie. Jak jednak zauważył Artur Sandauer, Witkacego przed młodopolszczyzną uratowało unowocześnienie, a zarazem wykpienie „nagiej duszy", Schulza zaś – autoironia wynikająca z przeniesienia erotyki na „teren ogólniejszy", porażek Ojca-fantasty doznawanych za sprawą prozaicznej Adeli[17].

Ocena rysunków Schulza dokonana przez Witkacego w *Wywiadzie* jest najpełniejszym wyrazem podstawowej różnicy między tymi dwoma twórcami. Witkacy oceniając rysunki Schulza w kategoriach Czystej Formy zaznacza jednocześnie, że jego osobowość jest

---

14/ Dzicy, podobnie jak postacie z egzotycznych kultur (Mumia – „ludzie biali mówią tyle niepotrzebnych rzeczy i w życiu, i na scenie" (P, s. 213); Baar Łuk-Chan – „nie lubię waszej zachodniej blagi" (MK, s. 129) zawsze oskarżają zepsucie obecnych czasów, w których „religia skończyła się, filozofia wyżera sobie bebechy", a sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki„ (M, s. 386).

15/ Scena, w której Ojciec klęka przed Adelą (TM, s. 37) wyraża przecież nie tylko sadyzm kobiety, ale i ograniczenie twórcy, który w żywiole ducha zapomina o swych ludzkich ograniczeniach – przyponieć mu o tym musi kobieta, żywioł materii.

16/ Por. T. Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 94.

17/ A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana*, przedmowa do: B. Schulz *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957, s. 26.

> jeszcze (a może już na zawsze) przytłoczona jego potężną życiową treścią i nie może dojść do samodzielności wyrazu w czysto artystycznej formie [...]. [WBS, s. 440]

co w ustach Witkacego mogło mieć tylko pejoratywną wartość. Ocena prozy jest podobna, też na miano Czystej Formy, mimo podkreślanej genialności Schulza, nie zasługuje. Opinia ta jest w pełni słuszna, bowiem forma dla Schulza to przede wszystkim siła krępująca, wyraz skostnienia zjawisk, „tyrańska samowola twórcy", jak mówi ojciec w *Traktacie o Manekinach*. „Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie", dzieło Błękitnookiego zaś „nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich [...] wprzęgnięte w wielkie periody natury, niegotowe jeszcze i rosnące" (RM, s. 333). *Republika marzeń* jest przeciwieństwem formy, także tej Witkacowskiej, będącej konstrukcją całości „wybuchniętą" z głębin jaźni i w tym wybuchu zastygłą„ (WBS, s. 440), jest ona bowiem wiecznym ruchem – „powodzią romantycznych przygód i fabuł", tym więc, co według Witkacego w sztuce w ogóle się nie liczy. We wszystkich powyższych zestawieniach pojęć wspólnych Schulzowi i Witkacemu widać podstawową opozycję światopoglądów obu twórców, da się ona sprowadzić do opozycji intuicji i intelektu, czyli opozycji między zdolnością bezpośredniego ujmowania rzeczywistości w jej całości i zmienności a rozumowym ujmowaniem rzeczy od zewnątrz, unieruchamiającym je i upraszczającym[18]. Widać te dwa odmienne sposoby ujmowania świata i w obrazowaniu nienasycenia, i w kreacjach prób dotarcia do Tajemnicy (prób czasami owocnych u Schulza, zawsze daremnych u Witkacego). Jak to się jednak stać mogło, że Witkacy uległ czarowi Schulza tak jednocześnie pogardzając Bergsonem? Może dlatego, że Bergson

> ośmielił się podnieść pojęcie intuicji do rangi pojęcia filozoficznego i przez uczynienie ze znaczenia jego nowego rodzaju poznania [...] zamącić beznadziejnie na wiele lat pewne mózgi. [JW, s. 378]

Nadto obietnice jego pozostały zwykłą blagą, gdyż „sam prorok nie dał nam w swych dziełach ani pół stronicy żywego przykładu" (NF, s. 115). Twórczość Schulza zaś to same przykłady, nie roszczące sobie prawa do bycia filozofią. Przyczyn entuzjastycznego uznania dla dzieła Schulza należałoby szukać jednak przede wszystkim w wewnętrznej antynomii filozofii i twórczości Witkacego, antynomii postaw „pozytywistycznej" i „metafizycznej", która była istotną przyczyną wahań twórcy Czystej Formy co do roli intelektu i wizji w tworzeniu dzieła sztuki. Antynomię tę podkreślał Krzysztof Pomian, pisząc:

> Z tej perspektywy zrozumiale stają się pośmiertne dzieje Witkiewicza: uznanie go za polskiego egzystencjalistę z jednej strony, z drugiej zaś – zaliczenie go do pozytywizmu, gdy tymczasem, kto wie, czy nie jako jedyny filozof naszego czasu przeżył on sprzeczność

18/ Posługuję się określeniami Bergsona zawartymi we *Wstępie do metafizyki*, w: H. Bergson *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, tłum. K. Błeszyński, Warszawa 1963, s. 19, 57.

dwóch tendencji dwudziestowiecznego myślenia jako dramat osobisty, jako wewnętrzne rozdarcie.[19]

Dwoistość istnienia: indywidualność jednostki i wynikające z niej próby zachowania tożsamości oraz wielość społeczeństwa, w którym jednostka musi uczestniczyć, jest podstawą wewnętrznego konfliktu Witkacego przeniesionego na jego bohaterów. A jeśli konflikt taki pojawia się w sztuce – to, jak pisze Lech Sokół, podejmując myśl angielskiego badacza Clayborougha[20], nazywamy ją regresywno-negatywną, a oznacza to, że niesie ona groteskową wizję świata. Wizja taka konieczna jest w sztuce w czasach mechanizacji społeczeństwa i zaniku uczuć metafizycznych jednostki, gdy Czysta Forma jest tylko „aktem rozpaczy przeciw coraz bardziej szarzejącemu życiu", a jej formy są „w stosunku do dawnych pokrzywione, dziwaczne, niepokojące, koszmarowate" (NF, s. 157). Współczesne „nienasycenie formą" jest jednak przede wszystkim stanem emocjonalnym, co potwierdza kreacja przeżyć bohaterów, np. Tengiera. Próba nadania nienasyceniu formy w sztuce, Czysta Forma, to ingerencja intelektu, chęć stworzenia konstrukcji. Jest to typowy dla sztuki „regresywno-negatywnej" „wtręt świadomości, porządkujący według z góry przyjętych zasad wtręt intelektu"[21]. Mimo szeregu zastrzeżeń, prób wprowadzenia „kompozycji przewrotnej" czy perwersyjnej, ideał Czystej Formy pozostawał nawet dla samego Witkacego ideałem. Wiedział, że zapomnieć o „życiu i uczuciach życiowych" się nie da, chociaż się tego domagał. Groteska obecna w twórczości Witkacego jest więc efektem konfliktu między wymogami intelektualnymi a materiałem spontanicznym, wniesionym do dzieła sztuki przez wizję[22]. Konflikt ten widać także w odbiorze dzieła Schulza, któremu Witkacy przyznaje niezwykłą kreację dziwności i doskonałe posługiwanie się słowem „jeszcze nie zwyrodniałym w czysty środek artystyczny" (TBS, s. 195) i jednocześnie domaga się dalszych wyjaśnień, doprowadzenia wizji do końca.

Twórczość Witkacego nazywamy więc groteskową nie tylko ze względu na zabiegi deformujące rzeczywistość przedstawioną, ale i ze względu na przyczyny tej deformacji; antynomię intelektu i spontaniczności znajdującą się w sztuce autora *Metafizyki dwugłowego cielęcia* groteskowy wyraz. Interpretowanie twórczości Schulza w kategoriach groteski musi już jednak budzić sprzeciw, gdyż nie jest to interpretacja pozwalająca zrozumieć mechanizm tworzenia autora *Wiosny*. Czesław Samojlik opisując dzieło Schulza w kategoriach groteski dochodzi do wniosku, że jest to pisarstwo wszechstronnie banalne[23]. I rzeczywiście, jeśli chcieć

19/ K. Pomian *Filozofia Witkacego*, „Pamiętnik Teatralny" 1969 z. 3, s. 279–280.

20/ *Witkacy, teoretyk groteski*, s. 275.

21/ Tamże, s. 282.

22/ Tamże, s. 285.

23/ Cz. Samojlik *Groteska – pisarstwo wszechstronnie banalne. Sprawa prozy Bruno Schulza*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, Warszawa 1965.

czytać *Sklepy* jako wizję świata zdehumanizowanego i absurdalnego, jako „apokaliptyczny i katastroficzny model przeżycia czasu", czy jako „obraz człowieka – ruchomej nicości", a nawet jako „świadomość przeżycia kryzysu wartości przez pewną grupę społeczną", to pisarstwo Schulza byłoby rzeczywiście banalne i jednoznaczne, a taka nie jest nawet groteska Witkacego dużo bliższa określeniom Samojlika. Co więcej, autor szkicu o Schulzu upiera się, że

> Groteska jako struktura antynomiczna zawiera pewną koncepcję historii: wyraża programowo negację tego, co było, i tego, co ma być w przyszłości; negację tego, co jest, z punktu widzenia tego, co powinno być, zapleczem tej negacji jest przekonanie, iż nic się naprawdę nie da zmienić.[24]

Zgodnie z tą tezą Samojlik interpretuje wybrane fragmenty *Sklepów*, np. obraz Tłui jako „poszczególny przypadek patologii zdehumanizowanej przyrody"; motyw labiryntu jako absolutną gmatwaninę bez wyjścia; przemianę ojca widzi w kategoriach Kafkowskich. Dlaczego jednak obrazy te mają być tak jednoznaczne, nie wyjaśnia inaczej niż odsyłając do wspomnianej definicji. Przy wszystkich cytowanych dowodach groteskowości Schulza można mieć wątpliwości: Tluja, zwana „bożkiem pogańskim", podobna jest przedstawieniom romantycznego szaleńca, który jest bliższy natury, w innych opowiadaniach towarzyszą jej Bodo i Edzio, wszyscy wspólnie nie są skażeni absurdami cywilizacji[25]. Dlaczego labirynt pozbawiony został odwiecznej ambiwalencji – jest przecież zarówno błądzeniem jak i poszukiwaniem centrum, wreszcie przemiana ojca w karakona jest wolna od grozy Kafkowskiej, bo „ojciec w swej ludzkiej postaci posiada taki sam gatunkowy ciężar istnienia, jak i w formie karakona czy homara" i nie wpływa to na zmianę w „naśladowanym świecie cywilizacji" i zdegradowanie człowieka. Zamiast Kafkowskiej grozy mamy efekt „paranonii"[26]. Błędy interpretacji Samojlika wynikają przede wszystkim z przyjętej jednoznacznej definicji groteski[27], choć ma ona przecież różne tradycje. Kluczem do twórczości Schulza jest groteska romantyczna, zwana często arabeską. Zwrócił na to uwagę Jarzębski, pisząc o źródłach mityzacji Schulza i wskazując podobieństwa tejże z pojęciem nowej mitologii Fryderyka Schlegla[28]. Miała ona objąć wszystko, co było do tej pory, mity Wschodu i Zachodu, filozofię i naukę, miała ukazać poprzez poezję „łagodny odblask boskości w człowieku", gdyż samo „przedstawienie człowieka, namiętności, działań do niczego nie prowadzi, podobnie jak uciekanie się do sztucznych form [...] jest to tylko ze-

---

24/ Tamże, s. 289.

25/ Por. Cz. Karkowski *Kultura i...*, s. 70.

26/ Tamże, s. 154–155.

27/ Tradycję i bogactwo znaczeń terminu przywołuje Lech Sokół w artykule: *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny" 1971 nr 2–3.

28/ J. Jarzębski *Wstęp...*, s. XCV.

wnętrzny korpus [...] tylko martwy zewlok poezji"[29]. Nowa mitologia zaś miała być „hieroglificznym wyrazem otaczającej natury". Jarzębski zauważył, że, podobnie jak dla Schlegla i dla Schulza, nauka jest mitotwórcza[30], widać to szczególnie w języku – Ficowski pisał, iż jest on wyrazem „czarodziejskiego skrzyżowania lupy i kalejdoskopu". Analogię z myślą Schlegla można by poprowadzić dalej, wszak wyrazem romantycznej „nowej mitologii" jest arabeska, „najstarsza i najpiękniejsza forma ludzkiej fantazji", w której „naiwna głębia myśli prześwieca przez pozór opaczności i szaleństwa lub prostactwa i głupoty". Arabeska jest pierwotną formą poezji, gdyż znosi „tok i prawa rozsądnie myślącego rozumu", przenosi nas w „zamęt fantazji, w pierwotny chaos natury ludzkiej"[31]. Schlegel używał pojęć groteska i arabeska wymiennie i bez żadnej konsekwencji, niezależnie jednak od nazwy jego forma poezji ma być przede wszystkim „nieskrępowanym wyrazem fantazji", nie obciążonym żadną ideologią. Dokładnie tak tworzył swe *Sklepy* Schulz – nie ukazywał alienacji pewnej klasy społecznej, jak chciałby to „banalnie" ująć Samojlik, lecz oddawał odwieczny ton fantazji i jeszcze raz zmącił „chaos świata". Podobnie związek Schulza z romantykami postrzegał Stefan Chwin[32], zestawiając *Sklepy* z *Opowieścią Artura Gordona Pyma*. Poe kreuje swą wyspę Tsalal, dając wyraz „kreacyjnej samowoli", „niczym nie ograniczonej rozrzutności i fantazji", a nawet jakiejś:

> teratofilii kosmicznej – upodobania do tworzenia form dziwacznych, zdeformowanych i groteskowych.[33]

Romantyczny postulat Poe'go to tworzenie światów nie po to, by zilustrować jakąś tezę, stworzyć z nich przekaz mniej lub bardziej alegoryczny, lecz po to, „by zaistniały światy nowe, nigdy dotąd nie widziane, wysnute z prywatnych rojeń poety". „Z opowiadania [...] Poe'go – pisze Chwin – odczytujemy marzenie o nieskończonym poszerzaniu rzeczywistości, przekształcaniu jej i formowaniu. Temu marzeniu towarzyszy [...] zasada kreacji ironicznej"[34]. Podobnie jak Poe, Schulz odnajduje radość tworzenia w kreowaniu nowych odmian materii, bocznych odnóg czasu; urzeczenie wolnością znajduje u niego wyraz w licznych transformacjach. Schulz jest romantycznym alchemikiem, w którego retorcie nie rozróżniana jest materia żywa i martwa – wszelka materia ma swą „psychikę", jest tylko przedstawiona w różnych stanach skupienia – ten aspekt twórczości Schulza musiał

29/ F. Schlegel *Mowa o mitologii*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 153.

30/ J. Jarzębski *Wstęp...*, s. XCV.

31/ F. Schlegel *Mowa o...*, s. 154.

32/ S. Chwin *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki" 1985 z. 1.

33/ Tamże, s. 72.

34/ Tamże, s. 73.

szczególnie urzec Witkacego, twórcę „monadyzmu biologicznego", w którym jedną z ważniejszych tez jest ta, iż wszystko, także i materia martwa, składa się z jednostek żywych[35]. Wobec Schulzowskiego hylozoizmu naiwnością jest sądzić, że ojciec w postaci karakona jest czymś gorszym lub ostatecznie martwym. Wszak nawet ugotowany, bladoszary i galaretowaty „powlókł się [...] w bezdomną wędrówkę" (O, s. 318). Ostatecznym pytaniem, przed którym musieli stanąć i romantycy, i Schulz, było rozstrzygnięcie, co jest wyrazem prawdziwej autokreacji form istnienia, a co tylko „grzeszną manipulacją" tymi formami. Czy ludzie-manekiny, twory Ojca-Demiurga, są wyrazem entuzjastycznego zachwytu nad możliwością tworzenia doskonałego w swej sztuczności, czy też są wyrazem tworzenia illegalnego, nie pytającego się o szczęście swych tworów, nad którego efektami „płakać trzeba", gdyż jest to „nędza gwałconej materii, straszne bezprawie". Schulz pozostaje rozdarty pomiędzy romantycznymi kresami tworzenia, nie jest tylko wyznawcą zachwytu dla irracjonalnych praźródeł, lecz wyraża także obawę przed „matecznikiem mitycznym" w jego niekontrolowanej erupcji i demonizmie[36]. Jak pokazuje Chwin, jest to rozdarcie między Księgą w pojęciu romantyków, stanowiącą niezmienny repertuar form, a chęcią dotarcia do materii nieobliczalnej, absolutnie wolnej. Stąd poeta-Jakub waha się między wartością gestu demiurgicznego „a absolutną wiernością tożsamości mitu"[37], a Adela jest jednocześnie pogromcą Jakuba i partnerem Demiurga. Chwin zanadto chyba akcentował obawy Schulza przed chaosem, zatracając w tym przypadku świadomość dwuznaczności – chaos nie jest przecież ostatecznym kresem niekontrolowanej wolności, lecz jest to także siedlisko porządku każdej materii. W każdej mitologii początki świata, materii toną w chaosie, w materii na nowo odkrywanej, jak u Schulza, chaos nie jest punktem dojścia, ale także początkiem porządku. Materia sprawia wrażenie chaosu, ale materia (o czym świadczą jej liczne przemiany) jest tylko „osobniczo przyswojonym uniwersum językowym".

> Z języka tego, jako budulca, można konstruować najrozmaitsze rzeczywistości [...] wyrażające albo cywilizacyjne, albo kulturowe wartości, w zależności od zastosowanych reguł.[38]

35/ Wydaje się, że można podważyć jednoznacznie ironiczną uwagę Włodzimierza Boleckiego, iż „Schulz z «monadologią» Witkacego ma tyle wspólnego, co *Nienasycenie* ze *Sklepami cynamonowymi*" (*Witkacy–Schulz*, s. 97). *Nienasycenie* i *Sklepy* łączy próba dotarcia do Tajemnicy, oddania dziwności istnienia, w przypadku Schulza zakończona sukcesem „przez miłość autora do wszelkiego stworu żywego, a przez to i do materii pozornie martwej [...] (TBS, s. 190). A czarodziejski styl Schulza polega między innymi na tym, iż potrafi ukazać cud transformacji martwego w żywe, wiedząc jednocześnie, co dla monadologii Witkacego niezmiernie ważne, iż "skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się w różnych kondygnacjach bytu„ (TBS, s. 191).

36/ S. Chwin *Twórczość i...*, s. 80.

37/ Tamże, s. 81.

Rzeczywistość jest w istocie rzeczy rzeczywistością myślową konstruowaną przez jednostkową świadomość. Uzyskuje się ją z „miazgi" chaosu języka, ale sama świadomość konstruowania jest zwiastunem porządku. Rzeczywistość bez wartości rozumiana jako obszar niezorganizowanego języka jest, jak dowodzi dalej Karkowski, podstawą monizmu substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie wcieleniami. W twórczości literackiej znajduje to wyraz w kreacji świata jednowymiarowego, w którym „przedmioty zamieniają się maskami". Podstawą uporządkowania chaotycznej rzeczywistości jest język w myśl Schulzowskiej maksymy: „Filozofia jest właściwie filologią" (MR, s. 368), a „twórcze badanie słowa" jest ciągłą aktywnością usensawniającą, walką ze skostnieniem i zużyciem słów.

Inaczej jeszcze można udowodnić pozorny tylko chaos rzeczywistości przedstawionej Schulza. G.R. Thompson w swej monografii dotyczącej romantycznej arabeski i jej postmodernistycznych kontynuacji[39] wskazuje na istotne rozróżnienie arabeski i groteski. Formy te według niego wywodzą się z dwóch różnych źródeł – pierwsza z Dalekiego Wschodu, druga z basenu Morza Śródziemnego, a różnią się w podobny sposób, co formy określane przez Deleuzego i Gauttariego mianem „korzeń" i „kłącze"[40]. Arabeska tworzy czysty geometryczny wzór, który może być bardzo skomplikowany, lecz zawsze będzie możliwy do odczytania, groteska jest natomiast mroczną plątaniną obrazów. Źródłami arabeski są nie tylko przedstawienia plastyczne (geometryczne, roślinne wzory stosowane w zdobieniu książek czy w architekturze), lecz i tradycja literacka, którą tworzą przede wszystkim *Baśnie 1001 nocy* – zbiór opowieści w opowieści – ujętych w ramy za sprawą postaci pięknej narratorki i jej losów. Twórcy romantyczni przyjęli obydwa źródła arabeski jako wzory swej twórczości, Schlegel i Novalis stosowali termin arabeska dla określenia

> powikłanego geometrycznego lub abstrakcyjnego wzoru narracji, w którym niezgodność szczegółów i antytetyczność charakteru oraz struktury są świadomie insynuowane.[41]

Manifestem teoretycznym arabeski jest *Mowa o mitologii* Schlegla, jej praktyczną realizacją – *Lucynda. Opowieść Artura Gordona Pyma* rozważa Thompson także jako wzór arabeski, wskazując nawet zaskakujące zbieżności schematu narracji tej powieści z geometrycznym wzorem dywanu arabskiego zbudowanego na kwinkunksie. Co dla naszych rozważań najistotniejsze, zarówno Thompson, jak i przywoływani przez niego twórcy, podkreślają dynamiczną jedność narracji arabeskowej, jej uformowany, „artystyczny chaos", jak pisał Schlegel w *Mowie o mitologii – ein gebildetes kunstlisches Chaos*. Temu artystycznemu chaosowi towarzyszył

38/ Cz. Karkowski *Kultura i...*, s. 111.

39/ G.R. Thompson *Romantic Arabesque. Contemporary Theory and Postmodernism*. E.S.Q. A Journal of the American Renaissance, 1988, v. 35 (3–4).

40/ G. Deleuze, F. Gauttari *Rhizome*, Paris, Minuit 1976, fragmenty w tłumaczeniu polskim *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" 1–3 (1988).

41/ G.R. Thompson *Romantic...*, s. 182.

nieodmiennie „witz", wewnętrzna ironia narracji. We współczesnej twórczości, zwanej często postmodernistyczną, obserwujemy kontynuację tego sposobu tworzenia połączonego ze świadomością coraz bardziej rozrastającej się dziedziny nauki, jaką jest chaologia[42]. Nie jest jednak moim zamiarem udowodnienie, że Schulz był postmodernistą *avant la lettre*, lecz zwrócenie uwagi na wewnętrzny, świadomy porządek jego twórczości. Wielokrotnie podkreślano, że wszystkie jego opowiadania to wariacja na te same tematy, eksploracja tych samych motywów. Nie działo się tak przypadkiem, są to przecież typowe zabiegi twórcy arabeski, który zmierza poprzez szereg barier i granic do tajemniczego centrum. Bariery te, przekraczanie innych światów, krążenie ulicami, schodzenia w podziemia są, jak w każdej arabesce, nieskończone, centrum wydaje się oddalać lub odkryte pokazuje swą wewnętrzną przestrzeń. I znów zaczyna się wędrowanie w głąb, przekraczanie nowych granic, które nigdy się nie kończą, są przecież wzorem opowieści kryjącej inną opowieść, w której schowana została jeszcze jedna i jeszcze następna. Wielokrotnie omawiane labirynty Schulzowskie są właśnie takim poszukiwaniem centrum, „medalionem" Schulzowskiej arabeski jest Księga, ulotny Autentyk z zapisanym okresem naszej wielkości – genialną epoką. Nasz los podobny jest losom bohaterów wędrówki Poe'go, podobnie jak oni dostrzegamy, iż

> Jakieś zdarzenie może być co do swej proweniencji środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy

my zaś

> będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potłuczonego zwierciadła. (K, s. 119)

Arabeska porządkująca chaos materii, tak samo jak groteska, jest nie tylko sposobem artystycznej kreacji, ale wyrazem światopoglądu – arabeska jednak tworzy świat mający swe centrum, granice, które warto przekraczać; groteska ustanawia świat wewnętrznie niespójny, ustanawia chaos. W świecie Schulza żywa jest ciągle tęsknota za Absolutem i to on spełnia funkcję centrum, w świecie Witkacego zginęła nieodwołalnie tęsknota za świętością i wielkością, ostatni walczący o uczucia metafizyczne nieuchronnie przegrywają. Świat przedstawiony przez Witkacego to „mrowisko bab i pykników", chaos wielości, które zapomniały o swej jedyności, zatraciły człowieczeństwo. Jest to wręcz beznadziejne „ogólne zamieszanie" wszystkich wartości, wszelkich tradycji, które spotykają się we wzajemnie ośmieszających się kontekstach[43]. Twórczość Schulza urzekła Witkacego ukazaniem dziwności – nie tej, którą „zwykły bubek na dansingu odczuwać jest w stanie", lecz

---

42/ Szerzej piszę o chaologii i jej związkach z literaturoznawstwem w artykule *Teoria chaosu – w kręgu mitu prapoczątku i wielkiej formy*, w: *Mity i stereotypy w kulturze, literaturze i języku*, Szczecin 1993, s. 81–93.

43/ W. Sztaba *Gra ze sztuką*, Kraków 1982, s. 138.

tej prawdziwej, oddającej Tajemnicę Istnienia i nasze nią zdziwienie. Fascynacja Witkacego nie pozostała jednak nie odwzajemniona i Schulza fascynowała postać, jak ją z wyjątkowym wyczuciem zidentyfikował: „nieustraszonego tytana Witkacego" (WS, s. 409). Może dlatego, że tragiczne proroctwa Tytana o zaniku uczuć metafizycznych, powtarzane z taką siłą i determinacją godną iście tytanicznej walki o przegraną sprawę, były zbyt sugestywne, by się im oprzeć. I Schulz przecież w *Komecie* tworzy człowieka opętanego cudami techniki, proroków na bicyklach, apokaliptyczny bolid, który nie był nawet „bicyklowo-cyrkowym, hopla-prestidigitatorskim, hokus-pokusowskim końcem świata", lecz ostatnią mrzonką epoki, która przegrała z modą sezonu. Zmęczonym widzom pozostały już tylko „ślepe tory bezgwiezdnych marzeń". W ukazaniu „szarej, nudnej banalności i marazmu", jak pisał Witkacy o tym, co nas czeka, łączą się myśli obu twórców, lecz droga, którą przeszli, jest odmienna – u Witkacego przypomina właściwie krążenie w koło po dobrze znanej i wydeptanej ścieżce, u Schulza jest to krok w ciemność, porzucenie intuicji na rzecz intelektu, przejście w sferę poznania „symbolicznego operującego pojęciami gotowymi"[44]. Czy byłoby to możliwe po odkryciach dokonanych w *Sklepach* i *Sanatorium* – dopóki nie znamy późniejszych, zaginionych utworów Schulza, pytanie to pozostać musi bez odpowiedzi.

44/ H. Bergson *Myśl i...*, s. 57.

Krzysztof OBREMSKI

Witkacy Arystotelesem „podszyty" *Mimesis* i Czysta Forma

W filozofii i estetyce stworzenie czegoś kompletnie nowego jest prawie niemożliwym. Od wieków jedno i to samo zagadnienie jest formułowane w coraz to inny sposób.
(S.I. Witkiewicz *O Czystej Formie*)[1]

Gombrowiczowska formula „podszycia" bynajmniej nie świadczy o intencji pomniejszenia myśli Witkacego, zamknięcia jej w świecie Arystotelesowskiej tradycji, redukcji do intertekstualnego banału, że *nihil novi sub sole*. Nawiasem mówiąc – odwieczny topos skargi na nieuchronną wtórność wszelkiego pisarstwa być może najcelniej został ujęty słowami Terencjusza:

Nic nie zostało powiedziane, co nie było już powiedziane wcześniej.[2]

Pytanie „Skąd się bierze nieobecność tak ważnych dla czytania dzieła Witkiewicza filozofów jak Arystoteles?", pytanie sformułowane w projekcie niegdyś zamierzonej sesji „Witkacy wobec Istnienia", uznaje ową nieobecność za fakt już ustalony, kwestią otwartą pozostałoby tylko wyjaśnienie przyczyn i okoliczności. Być może Leibniz był tym filozofem, który oczom Witkacego przesłonił Arystotelesowską tradycję filozoficzną. Jest ona potrzebna nie tylko w czytaniu Witkacego-Filozofa. Arystoteles jako autor *Poetyki* oraz autor teorii Czystej Formy to nie tylko ważna analogia, pozwalająca określić ich miejsce w dwudziestowiecznej kul-

1/ S.I. Witkiewicz *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976, s. 35.

2/ Cyt. za: H. Markiewicz *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 200.

turze, obydwaj bowiem są sobie bliscy swą obecnością w żywej tradycji współczesnej myśli o teatrze. By dojrzeć tę wspólną funkcję tak przecież odległych teoretyków sztuki dramatycznej, przede wszystkim należy wyzwolić *Poetykę* z klasycystycznej tradycji i naturalistycznej mumifikacji.

Wziąwszy do ręki wydane w 1938 r. polskie tłumaczenie *Poetyki*, we wstępie ją poprzedzającym znajdziemy jako główną myśl twierdzenie, że:

> [Arystoteles] w nierealności [tworów sztuki – K.O.] widział odtworzenie rzeczywistości, której rozpoznanie w naśladownictwie daje słuchaczowi specjalne zadowolenie.[3]

To, co w myśli Stagiryty było ujęte wręcz zdawkowo i zostało potraktowane jako kwestia drugo- czy nawet trzeciorzędna, tu staje się naturalistycznym manifestem, przekreślającym istotny sens *Poetyki*.

Kiedy w latach sześćdziesiątych Roman Ingarden spojrzał na nią w świetle badań wówczas współczesnych, podjął problem, który sformułował w pytaniu: czy słuszne jest powoływanie się wszelkiego naturalizmu na Arystotelesa, a w szczególności na jego teorię „naśladowania"? Uzasadniając wyraźnie negatywną odpowiedź, Ingarden stwierdzał: tradycyjne interpretacje „naśladowania" jako tworzenia w sztuce podobizn przedmiotów świata rzeczywistego mogło powstać jedynie przy „bardzo powierzchownym czytaniu rozprawy Arystotelesa"[4]. Zarazem wyjaśnił, dlaczego w latach trzydziestych nie znał *Poetyki* w oryginale:

> tradycyjne interpretacje filologów i historyków filozofii przedstawiały mi to dzieło Arystotelesa w takim świetle, że wydawało mi się mało interesujące.[5]

A Witkacy? Na pewno nie zawierzył owym „tradycyjnym interpretacjom filologów i historyków filozofii", skoro pisał:

> Przecie ani malarstwo, ani teatr nie były kiedyś imitacją rzeczywistości i życia. [...] zapomnia??? o dawnych przepisach formalnych, wywodzących się jeszcze od pogardzanego dziś przez logistyków i pochodnych od nich filozofów, nieprawdopodobnego geniusza Arystotelesa [...].[6]

„Nieprawdopodobny geniusz" – takie określenie to bez wątpienia najwyższe słowa uznania, zapisane w tekście tak ważnym jak *O artystycznym teatrze*, opublikowanym w tymże 1938 roku. Przed badaczami dzieła Witkacego stawiają pytania

---

3/ *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, tłum. i wstęp T. Sinko, Lwów 1938, s. XI.

4/ R. Ingarden *Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 376–377.

5/ Tamże, s. 357.

6/ S.I. Witkiewicz *O znaczeniu filozofii...*, s. 119.

o znajomość nie tyle dziel filozoficznych Stagiryty, co przede wszystkim *Poetyki*. One właśnie pokazują, że analogia *„mimesis, katharsis* – Czysta Forma, Tajemnica Istnienia" także dla samego Witkacego nie byłaby ujmą.

Perspektywa, w której jednym spojrzeniem są objęte postacie tak odległe jak Arystoteles i Witkacy, stanie się przynajmniej już tylko dyskusyjna, jeśli Arystotelesowskie naśladowanie zostanie wyzwolone z Platońskiego kontekstu, klasycystycznej tradycji i z może nawet oczywistej, wręcz niemal powszechnej, jednak dla wiedzy o literaturze nie do przyjęcia postawy, która świat przedstawiony poddaje kryteriom wiarygodności wywodzonym z przeżyć czy wiedzy czytelniczej społeczności. W porównywanie tych dwóch światów, doświadczonego i przedstawionego, wpisana jest wyraźna hierarchia: to świat doświadczony, realny przeżyciami pojedynczej osoby jak i jednej czy wielu społeczności *a priori* posiada status wzorca, któremu literatura winna się podporządkować. Tym samym najwyższym dla niej wyrazem uznania będzie stwierdzenie: „literatura, a zupełnie jak w życiu".

Taka „życiowa" postawa wobec poezji w Arystotelesowskiej *Poetyce* jest po prostu nieobecna. Próżno jej tu szukać. Jako najwyższe, acz nie jedyne kryterium oceny funkcjonuje sugestywność wyobrażeń, zaś ich wiarygodność (rozumiana jako „życiowa" prawdziwość przedstawień) pozostaje zagadnieniem drugorzędnym i nie mieści się w głównym nurcie uogólniającej refleksji. Arystotelesowski poeta posiada moc tworzenia takich przedstawień, które wręcz uwodzą czytelnika i jako świat samoistny czymś właściwie bezprzedmiotowym czynią pytanie o wiarygodność zredukowaną do zagadnienia ewentualnej zgodności obydwu światów. Wiarygodność poezji jest funkcją władzy poety nad czytelniczą wyobraźnią: świat przedstawiony zostanie uznany za prawdziwy wówczas, kiedy czytelnik „żyje" w nim niczym w świecie samoistnym. Ta samoistność jest kwestią przede wszystkim dwóch czynników:

1) zdolności poety, by tworzyć wyobrażenia tak sugestywne, że porwawszy czytelnika, jeśli nie przecinają, to przynajmniej zawieszają jego łączność ze światem rzeczywistym,

2) wewnętrznej spójności przedstawionego świata, która jest zarazem wymogiem konstrukcji, jak i zabezpieczeniem przed zbyt wczesnym obudzeniem się uwiedzionej wyobraźni.

Poecie – jedynemu i wręcz absolutnemu władcy świata przedstawionego – wolno tak daleko kierować się swą wyobraźnią, jak pozwala mu jego moc skutecznie uwodząca i tym samym podporządkowująca czytelnika. Źródłem tej mocy bynajmniej nie jest wiarygodność utożsamiona z „życiową" prawdziwością, lecz sugestywność przedstawień połączona ze spójnością konstrukcji.

Arystoteles wyraźnie podkreśla „trójkształtność" czytelniczego świata, a każdy z tych kształtów traktuje niczym byty równorzędne w ich przydatności jako materii poetyckich przedstawień:

> Skoro zatem poeta jest naśladowcą, podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo

rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej).[7]

Nie dość, że ów zdawałoby się tak jednoznaczny świat zewnętrzny wobec poezji staje się światem właściwie bez końca dyskusyjnym (bowiem triada „fakt – myśl – ideał" poniekąd gwarantuje niemożność osiągnięcia definitywnych orzeczeń), to jeszcze okazuje się, że należy oddzielić i niekiedy nawet przeciwstawić to, co prawdopodobne, i to, co możliwe. Dla Arystotelesa prawdopodobieństwo i konieczność są wewnętrznymi zagadnieniami świata przedstawionego. Samoistność i niezależność poetyckich przedstawień pozwalają ich twórcy nawet przeciwstawić się tak zwanej życiowej prawdzie:

Jeśli jednak poeta ułoży taką fabułę [tj. fabułę złożoną z elementów sprzecznych z rozumem – K.O.] i sprawi, że dzięki tym elementom stanie się bardziej pomysłowa, można się wówczas zgodzić na niedorzeczność.[8]

Przekonanie o naturalnej wyższości świata „nie-poetyckich" doświadczeń jako kryterium wiarygodności świata poetyckich przedstawień Arystoteles odrzuca, zmierzając w dwu kierunkach: przyznawszy poetyckim działaniom nie tyle autonomię, co wręcz niepodległość, zarazem przywołuje „trójkształtność" rzekomo „jednokształtnego" świata realnego i tym samym pozbawia go prawa do rozstrzygania o tym, co prawdopodobne lub możliwe. Co więcej, kwestionuje utożsamienie tego, co możliwe, i tego, co wiarygodne:

Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania.[9]

Dowodząc niepodległości świata poetyckich przedstawień, Arystoteles zarazem podważa raczej zdroworozsądkowe niż naukowo dowiedzione przekonanie o racjonalności świata „nie-poetyckich" doświadczeń – w *Retoryce* przywołuje słowa Agatona:

śmiało można powiedzieć, że prawdopodobne jest to, iż ludziom przydarza się wiele rzeczy nieprawdopodobnych.[10]

Aforystyczne twierdzenie w *Fizyce*, że „sztuka naśladuje naturę", zdaje się przekreślać myśl o wyrwaniu *Poetyki* z kręgu naturalistycznej czy choćby tylko realistycznej interpretacji. Jednakże uważne wczytanie się w tekst Stagiryty pozwala odrzucić wielowiekowe, zakorzenione w platońsko-klasycystycznej tradycji przekonanie, że autor *Poetyki* ma tu na myśli odtwarzanie przez sztukę podobizn wy-

---

7/ Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 362.

8/ Tamże, s. 381.

9/ Tamże, s. 366.

10/ Tamże, s. 455, por. s. 462.

tworów natury. Dawna filologia czyniła Arystotelesa autorytetem sztuki zapatrzonej w naturę i jej poddanej – dziś nie ma już wątpliwości, że było to nieporozumienie:

> Nie chodzi tu [sztuka naśladuje naturę – K.O.] bynajmniej, jak często w oderwaniu od kontekstu się interpretuje, o odtwarzanie przez sztukę podobizn wytworów natury, lecz o stosunek analogii, według której sztuka (*techne*) na płaszczyźnie ludzkiej jawi się jako taki sam proces stwarzania przedmiotów rzeczywistości, jaki znajdujemy u podstaw wszystkiego, co stwarza natura. [...] natura (*physis*) dla Arystotelesa nie jest światem istniejących przedmiotów rzeczywistości, lecz siłą stwarzającą oraz zasadą kierującą powstaniem i rozwojem świata.[11]

W *Przedmowie* do *Nowych form w malarstwie i wynikających stąd nieporozumień* Witkacy przedstawia cel owej książki:

> stworzenie takiego systemu pojęć, który by umożliwił porozumienie się między artystami a krytykami z jednej strony, a krytykami i publicznością z drugiej [...]

po czym dodaje:

> Aby system taki choć w przybliżeniu naszkicować, musimy podać w sposób nieco dogmatyczny parę zasadniczych twierdzeń filozoficznych.[12]

Autor *Poetyki* o podobnej konieczności nie wspomina, jest jednak czymś oczywistym, że jej lektura bezwzględnie domaga się kontekstu w postaci tak *Retoryki*, jak i dzieł filozoficznych Stagiryty. One właśnie na przykład pozwalają odrzucić naturalistyczne interpretacje twierdzenia „sztuka naśladuje naturę", one też ułatwiają zrozumienie Arystotelesowskiej metodologii badań poezji greckiej.

Właśnie metodologia odsłania najogólniejsze, a istotne więzi pokrewieństwa. Obydwaj, Arystoteles i Witkacy, przyjmują postawę, którą można nazwać pre-strukturalizmem. Nie wnikając w materię sporów toczonych o sam strukturalizm (materię spotęgowaną kłopotami z poststrukturalizmem), poprzestańmy tu na przyjęciu najszerszej perspektywy: jest on czymś w rodzaju czujności nastawionej na chwytanie współzależności i współdziałania części w ramach pewnej całości[13]. Tę znamienną czujność znajdziemy w tekstach tak Arystotelesa jak Witkacego. Dość tu powiedzieć, że autor wstępu do polskiego tłumaczenia *Poetyki* (1983) pisze wręcz o „strukturalistycznie ukierunkowanej postawie badawczej pierwszego teoretyka literatury" i o tym, że problem struktury jest centralnym problemem *Poetyki*[14]. O podobnej postawie twórcy teorii Czystej Formy dostatecznie wymownie przekonuje sama jej definicja („konstrukcja jakości stanowiąca jed-

---

11/ H. Podbielski *Wstęp* do: Arystoteles *Poetyka*, Wrocław 1983, s. LIII–LIV.

12/ S.I. Witkiewicz *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 3.

13/ J. Starobinsky *Uwagi o strukturalizmie*, „Pamiętnik Literacki" 1974 nr 3, s. 272.

14/ H. Podbielski *Wstęp*, s. XXXIII–XXXIV.

ność w wielości"[15]), jak i związana z aksjologią: jedyną miarą dzieła sztuki jest „jednolitość konstrukcji czystych elementów formalnych"[16]. Co więcej, w teatrze greckim tego okresu jego rozwoju, kiedy zachowywał swą religijną tożsamość nie uległą procesom demokratyzacji społeczeństwa i tym samym był miejscem rozwoju uczuć metafizycznych, Witkacy widzi „pewien rodzaj Czystej Formy w teatrze, który miał niezmiernie krótką chwilę trwania"[17]. Antyczne antecendencje awangardowej teorii nie powinny brzmieć niczym gołosłowne twierdzenie, bowiem posiadają przekonywające uprawomocnienie piórem samego Witkacego:

> W czasach greckich nie chodziło o treść, którą wszyscy znali z mitów; samo stawanie się czegoś na scenie, podobnie jak to jest w muzyce, dawało nowy wymiar przeżyciom patrzących, przenosiło ich w inny świat metafizycznych przeżyć, daleki od wszelkiej rzeczywistości.[18]

Prestrukturalistyczne postawy badawcze i podobne, acz o nieporównywalnym zakresie spojrzenie na teatr znajdują dopełnienie w teleologicznym nastawieniu. Tak prawdopodobnie dla Arystotelesa jak i bezdyskusyjnie dla Witkacego teatr swój najwyższy sens znajduje w wymiarze metafizycznym. Grecka tragedia jako mimetyczne (w Arystotelesowskim sensie!) przedstawienie akcji „przez litość i trwogę osiągające *katharsis*" oraz twórczość artystyczna jako potwierdzenie „metafizycznej okropności istnienia" – to dwie koncepcje chronologicznie i kontekstowo dalekie, w aspekcie teleologicznym zaś bliskie.

Wspólny obszar myśli obydwu teoretyków sztuki dramatycznej poszerzy swe granice, kiedy zapytamy o ontologiczny status świata przedstawionego i jego relacje ze światem realnych faktów, przeżyć czy wyobrażeń. Zgodnie odrzucają taki status świata realnego, który pozwala zeń uczynić kryterium artystycznej prawdy. Arystoteles ów rzekomo jednoznaczny przedmiot naśladowania widzi jako trójczłonową alternatywę (rzeczywistość realna, pomyślana oraz idealna) i zarazem odmawia mu prawa do rozstrzygania o tym, co jeszcze jest prawdopodobne, a co już nie. W *Poetyce* te dwa światy (realnie//myślnie//idealnie istniejący i ów powoływany do istnienia mocą poety) są sobie dalsze i bardziej niezależne niż w tekstach Witkacego. Autor teorii Czystej Formy jest silniej zaangażowany w wyzwolenie Sztuki spod panowania Życia, wyzwolenie, które dla Arystotelesa jest już kwestią rozstrzygniętą i tym samym właściwie zamkniętą. Rzecz znamienna: acz autor *Poetyki* odrzuca Platońską teorię naśladowania, to jednak nie podejmuje bezpośredniej polemiki z Tym, Od Którego Prawda Bliższym Przyjacielem. Ta nieobecność odrzuconej tradycji Platońskiej, czyli odtwórczego naśladowania, dowodzi faktu uwolnienia się od presji zanegowanej teorii. Natomiast Witkacy cię-

---

15/ S.I. Witkiewicz *Nowe formy...*, s. 16.

16/ Tamże, s. 135.

17/ Tamże, s. 143.

18/ Tamże.

żarem naturalistycznej presji czuje się wręcz przytłoczony, a może nawet w pewnym stopniu zniewolony. Dlatego poważną część swego wysiłku musi przeznaczyć na polemikę. Od tej konieczności Arystoteles pozostaje wolny.

Zdaniem Witkacego wyzwolenie Sztuki spod panowania Życia wyraża się prawem wykorzystywania

> możliwości zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją [...].[19]

„Deformowanie" – tym słowem Witkacy ukazuje współczesną mu zależność Sztuki od Życia. Zależność ta jest wyraźnie obecna w *mimesis* Platona, lecz próżno jej szukać w *Poetyce*. Arystoteles Platońską koncepcję odtwórczego naśladowania jako nie akceptowaną przez się tradycję po prostu pomija milczeniem. Inaczej Witkacy – rozpaczliwie walczy o sztukę uwolnioną od życiowych uwikłań, podejmuje krytyczną i sceniczną ofensywę. Przeciwstawiając się naturalistycznej tradycji, jest jednocześnie nią w pewnym stopniu ograniczony i poniżony poziomem myśli, do jakiego sprowadza go naturalizm. Wyrywając Czystą Formę z wszechwładzy Życia, z zazdrością mógłby pomyśleć o Arystotelesie. Jeśli także zaniechanie psychogenetycznych pytań uznać za miarę współczesności estetycznej refleksji, wówczas okaże się, że w o b y d w u punktach Arystoteles staje się bliższy końcowi XX wieku niż Witkacy. Bowiem to autor *Poetyki* mocniej oparł się Platońskiej redukcji Sztuki do kwestii wierności Życiu i to on właśnie nie włączył intencji poety w zakres krytycznej refleksji. W jego myśli poezja dramatyczna istnieje jako przedmiot badań nie poddany psychogenetycznym dociekaniom. Na takim tle Witkacy jawi się jako teoretyk Sztuki uwikłanej w Życie, teorię Czystej Formy „brudzi" walką o prawo do deformowania i podjęciem zagadnienia tak dziś anachronicznego, jak stopień skomplikowania psychiki artysty[20].

Wobec kulturalnego dziedzictwa antycznej Grecji Witkacy zajmuje ambiwalentną postawę. Zachwycony „nieprawdopodobnym geniuszem Arystotelesa" i jeszcze nie oddzieloną od religijnych misteriów tragedią grecką, zarazem nie kryje swej dezaprobaty dla tragedii i rzeźby w drugim etapie ich przemian, kiedy jako sztuki już samoistne dowodzą zaniku uczuć metafizycznych, a w konsekwencji – upadku sztuki. Wyłaniający się z religijnych misteriów teatr grecki stał się „czystym odtworzeniem życia". Jednak nim do tego doszło:

> W Grecji ludzie szli do teatru prawdopodobnie dla innych zupełnie wrażeń niż my. Oni treść sztuk znali dobrze, bo treść ta była tylko wariacją znanych wszystkim mitów. Na tle tej znanej treści, która była tłem metafizycznym dla dziania się na scenie, wszystko, co

19/ Tamże, s. 261.

20/ Tamże, s. 257, por. 284. „Dzieło sztuki powstaje jako wyraz jedności danego osobnika, jedności panującej w całym Istnieniu, spolaryzowanej, zamienionej w wielość, przez całą psychikę tego osobnika i w ten sposób zindywidualizowanej w swoim bezpośrednim wyrazie, którym jest Czysta Forma" (tamże, s. 174).

się działo, cały przebieg akcji, było tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego, którego w życiu, oprócz wyjątkowych chwil ekstazy, coraz mniej zaczynali ludzie spotykać. Uczucia ludzkie, jako takie, były tylko elementami stawania się, były pretekstem dla czysto formalnych związków, wyrażających inny wymiar psychiczny przez swoje stosunki i syntezę obrazów, dźwięków i znaczenia wypowiadanych zdań.[21]

Podobnie jak grecka tragedia, tak i rzeźba uległa przemianom dowodzącym upadku sztuki jako konsekwencji zaniku uczuć metafizycznych wywołanego rozwojem społecznym. W oczach Witkacego faktem najsilniej obciążającym grecką rzeźbę jest to, że jej odrodzenie

wydało cały naturalizm, który dziś dopiero [tj. w 1919 r. – K.O.] kona powoli wśród powrotu do czystej, ale już niespokojnej i rozwydrzonej Formy [...].[22]

Acz można wątpić, czy w Arystotelesowskiej definicji tragedii pojęcie *katharsis* pozostaje w ścisłym związku z pojęciem *mimesis*, jednak jako rzecz bezdyskusyjną należy przyjąć, że teoria Czystej Formy współistnieje z Witkiewiczowską filozofią i jej Tajemnicą Istnienia. Teorii tej daleko do tych wszystkich nie tylko filologicznych pułapek, które czyhają na badaczy Arystotelesowskiej tragedii, jednak i ona skłania do poznawczej pokory, acz bardziej filozoficznej niż filologicznej. Unaocznienie analogii między *katharsis* a Tajemnicą Istnienia pozostaje przedsięwzięciem bezkresnie dyskusyjnym głównie z tego powodu, że właściwie wszystkie analizy Arystotelesowskiej funkcji tragedii pozostają w sferze interpretacyjnego prawdopodobieństwa. Niedookreśloności *katharsis* w pewnym stopniu odpowiada lakoniczność, z jaką Witkacy pisze o Tajemnicy Istnienia. Rzecz znamienna, że przedstawiwszy grecki teatr jako antyczny etap teatru Czystej Formy, już w następnym akapicie stwierdza:

Zadaniem teatru jest według nas to właśnie wprowadzenie widza w stan wyjątkowy [...], stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia.[23]

Kiedy pod koniec 1921 r. Wacław Grubiński w swoim „konfesjonale" wysłuchał odczytu *Czysta Forma w teatrze*, po czym przeniósł się do sali teatralnej, by zobaczyć premierę *Pragmatystów*, artystyczne sumienie Witkacego obarczył grzechem eklektyczności: „niewypowiedzenie ani jednej nowej myśli, mimo używania nowej (własnej) terminologii"[24]. Przywołał właśnie Arystotelesa jako tego, który twierdzeniami o nierozdzielności „kształtu i materii" dowiódł był niemożności osiągnięcia Czystej Formy. W *Pierwszej odpowiedzi recenzentom „Pragmatystów"* Witkacy nie tyle przyznał się do winy, co dołączył do tych wszystkich głosów, które wskazują nieuchronną wtórność wszelkiej twórczości:

21/ Tamże, s. 248–249.

22/ Tamże, s. 134–135.

23/ Tamże, s. 249.

24/ W. Grubiński *W moim konfesjonale*, Warszawa 1925, s. 213.

> Są pewne sfery myśli ludzkiej, np. Filozofia i Estetyka, gdzie absolutne nowalie są niemożliwe. [...] Nie ubliża to nic teorii elektronów Lorenza lub teorii kwantów Plancka, że źródeł ich możemy się już doszukiwać w ideach atomistów greckich, podobnie nie ubliża mojej teorii Czystej Formy fakt, że już Arystoteles zajmował się kwestią formy w teatrze. Pewno, że pojęcie jedności w wielości jest starym jak świat, ale rozwinięcie teorii Formy, do tego stopnia jak u mnie, jest postępem na drodze zbliżania się do prawdy. Właśnie tu jest jądro kwestii: nie idzie o nowość jako taką, tylko o Prawdę, do której droga jest ciężka i daleka.[25]

W swej wędrówce do prawdy Witkacy wyraźnie odstąpił od kierunku wytyczonego myślą Stagiryty. Punktem, w którym ich drogi się rozeszły, jest prawdopodobieństwo. Dla Arystotelesa istnieje ono przede wszystkim jako problem konstrukcji świata przedstawionego, Witkacy zaś pojmuje je jako zagadnienie i zewnętrzne (świat przedstawiony jest „prześwietlany" światem doświadczeń nie-dramatycznych), i wewnętrzne (spójność świata przedstawionego to konstrukcja prawdopodobna dzięki logice dramatycznych przesłanek i konsekwencji). Prawdopodobieństwo w trybie nieuniknionym przywołuje nieprawdopodobieństwo. Dla Arystotelesa konstrukcja fabuły dramatycznej jest zagadnieniem wyłącznie prawdopodobieństwa, jedynie epizody pozwalają pozorować prawdopodobieństwo tam, gdzie go nie ma[26]:

> Nie powinien natomiast [poeta – K.O.] układać fabuły z elementów sprzecznych z rozumem, i o ile to możliwe, nie wprowadzać ich w ogóle, a jeśli już, to poza właściwą fabułą.[27]

W tej materii zdanie Witkacego jest wprost przeciwne: teoria Czystej Formy nakazuje konstruować fabułę demonstracyjnie irracjonalną. Dla Arystotelesa nieprawdopodobieństwo jest ułomnością dopuszczalną tylko na obrzeżu sztuki dramatycznej i życia. Witkacy w swoim teatrze owego uniezależnienia dowodzi absurdem, który przeciwstawia go Temu, Którym Jest „Podszyty".

Myśl o Witkacym Arystotelesem „podszytym" wymaga cudzysłowu z dwóch powodów – by podkreślić względność związków między teoretykami bliskimi sobie wbrew kulturowej odległości dzielącej starożytną Grecję i Polskę pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku oraz by uciec przed banałem: teoria Witkacego jako miejsce współistnienia antycznej tradycji i dwudziestowiecznej awangardy.

25/ S.I. Witkiewicz *Nowe formy...*, s. 249.

26/ D. Gostyńska *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 33.

27/ Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, s. 361.

Elżbieta ZARYCH

Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?

Bohaterami utworów Leśmiana są kaleki, dziadygi, nędzarze, wieśniacy, dziewki z podwórza, żebracy, dlatego Leśmian uważany jest często za poetę ludzi odrzuconych[1]. Nie można jednak traktować kalekich i biednych jednakowo, jako postacie spoza nawiasu społecznego, gdyż Leśmiana interesują nie zagadnienia społeczne, ale filozoficzne. Biedni i kalecy różnią się od siebie przede wszystkim rodzajem „braku". Biedacy wzbogacają się w bardziej lub mniej baśniowy sposób, a jeżeli nawet nie, to są radośni, gdyż ubóstwo jest „zewnętrzne" w stosunku do człowieka, dotyczy jego „mieć", od kalectwa zaś nie można się uwolnić, gdyż dotyczy ono ludzkiego „być", jest wpisane w ciało i duszę człowieka. Żaden z bohaterów nie cierpi z powodu własnego ubóstwa, gdyż, inaczej niż ułomność, nie powoduje ono odrzucenia przez społeczeństwo. Bieda dotyka tylko ludzi, zaś kalectwo jest cechą wszelkich możliwych istot żyjących: ludzi, Chrystusa, groteskowych stworów budzących współczucie i śmiech, i istot bezcielesnych lub niepełnych w swojej cielesności, ulotnych form Znikomków, Migoni i Śnigrobków, wszystkich tych uznanych za typowych dla Leśmiana „oddaleńców" i „wycieruchów niebieskich".

Porównując np. *Klechdy sezamowe* z *Klechdami polskimi* można zauważyć, że w historiach ze Wschodu, jak w baśniach, ludzie są weseli i szczęśliwi, starość jest związana z mądrością i doświadczeniem, a bieda, jak np. w *Alibabie i czterdziestu rozbójnikach* zasługuje na nagrodę, gdyż idzie w parze z dobrocią i prawością.

1/ Por. np. J. Trznadel *Wstęp* (do:) B. Leśmian *Poezje wybrane*, Wrocław 1983, s. XXXVII–XXXIX. Trznadel przedstawia Leśmiana jako obrońcę ludzi z marginesu społecznego i krytyka mieszczaństwa na tle twórców XIX i początku XX wieku, którym także była bliska ta tematyka. Widoczna jest tu jednak, powszechna w okresie powojennym, tendencja do badania historii literatury ze względu na stosunek do „ludzi z dołu" i obronę robotnika.

W Polsce Leśmianowskiej także pojawiają się biedacy, ale i kalecy, tragiczni i śmieszni zarazem, wpisani w krajobraz polski jak rusałki, dziwożony czy upiory dębowe. Życie jest inne niż w zamorskich, baśniowych krajach: skomplikowane, niezrozumiale, ale przez to prawdziwe. Szewczyk kuternoga szyje po nocach w domu na końcu ciemnej ulicy małego, biednego miasteczka, garbus umiera przy drodze, żołnierz wraca kulawy z wojny, beznogi dziad topi się w rzece, nędzarz na wózku toczy się po rynsztokach pełnych mydlin, po wsi chodzą kulawy i jednoręki... tak wygląda prozaiczna rzeczywistość. W poetyckiej wizji Leśmian pokazuje te postacie w całej brutalnej, przerażającej prawdzie, ale pokazuje w nich i przez nie także to, czego ludzie nie widzą. Leśmiana fascynuje cielesność istot żywych, formy, jakie może przyjąć ożywiona duchem materia, bez której nic nie może istnieć na świecie. Formą, do której dąży materia, jest według niego ciało ludzkie, dlatego też pojmuje Naturę antropologicznie, w jego utworach pies „człowieczy się", mgła chce „dostać rąk i oczu", „półduchy i półciała" starają się robić to co ludzie, nawet zniszczona materia resztkami życia próbuje zachowywać się jak człowiek: w porżniętym przez piłę parobku oczy mrugają, nogi tańczą, głowa chce być znowu na swoim miejscu, usta w wiśni całują nie zważając na brak reszty ciała...[2].

Cezary Rowiński w książce *Człowiek i świat w poezji Leśmiana* ze względu na cielesność dzieli bohaterów Leśmianowskich na cztery kategorie:

1) postacie jurnych i topornych parobków,
2) postacie kalekie, fizycznie upośledzone,
3) dziwne stwory pól ludzkie, pół fantastyczne, groteskowe i potworkowate,
4) ludzie fizycznie nie określeni.

Jak pokazuje Rowiński, w utworach Leśmiana zwyczajni ludzie pokazani są zawsze w opozycji do postaci kalekich, niepełnych, ułomnych w swojej cielesności[3]. Żaden z bohaterów nie jest jednak doskonały, nawet ta niewielka grupa ludzi o normalnie ukształtowanym ciele jest „toporna". „Piękno" u Leśmiana polega więc nie na urodzie, ale na posiadaniu normalnego ciała, którego wszystkie części sprawnie funkcjonują. Kalecy nie mają poczucia wybrania, wysokiego miejsca w hierarchii istnienia, nie są szczęśliwi z tego powodu, że umierają, czy że odchodzą do lepszego bytu i nie czują, że posiadają coś, czego inni ludzie nie mają, a wręcz przeciwnie, pragną przede wszystkim normalnego ciała. Przez studia rozpadu kalekich ciał, niepełnych i byle jakich, chce Leśmian pokazać niedoskonałość materii tworzącej istoty żyjące, znikomość życia, ale i jego wyjątkowość i niepowtarzalność.

U Leśmiana „kalekuje" cały świat, kalectwo nie jest jednak rozumiane przez poetę w sposób negatywny, jako tragiczna cecha świata, w którym nie ma piękna i harmonii, ale paradoksalnie jest dowodem na radosne i spontaniczne tworzenie Natury. Natura nie jest doskonała w swoim tworzeniu, więc i świat nie jest dosko-

---

2/ Tamże, s. XXXVII.

3/ C. Rowiński *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 46.

naly. Harmonijna całość nie polega jednak na doskonałości, twierdzi Leśmian za Bergsonem, ale na tym, że istnieje w rozwoju świata jedno prawo: ciągły ruch i zmienność, a to dopuszcza dysonanse, a nawet je zakłada. Wszystko, co żyje, jest w jakiś sposób nieforemne, brzydkie i ułomne, ale przez to różnorodne i indywidualne, gdyż życie objawia się w takich właśnie formach. Rowiński w cytowanej już książce pisze:

> Brzydota – to ukryte życie człowieka z jego namiętnościami, instynktami, wadami, wzięte w stanie podskórnym, bez masek, bez żadnej troski o uwznioślenie.[4]

Dla Leśmiana człowiek piękny to człowiek abstrakcyjny, dlatego interesuje go tylko brzydki i ułomny, gdyż jest prawdziwy.

Leśmiana interesuje cielesność człowieka, postać zewnętrzna, gdyż jest ona jedynym uchwytnym, dostępnym ludzkim zmysłom przejawem życia. W szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* poeta pisze:

> Poznanie człowieka jako ciało jest niezupełne i niedoskonałe, gdyż człowiek składa się nie tylko z materii, dzięki niej poddaje się on śmierci, rozkładowi, analizie. Wobec tajemnicy życia jest on całością niepodzielną i dla intelektu niepochwytną. Jest on co chwila inny. I nie tylko co chwila, lecz nieustannie i nieprzerwanie inny. Indywidualizm widzi w człowieku pewną doskonałość, nadmiar, świat w sobie zamknięty, który na mocy *principium individuationis* wyłonił się przeciwstawnie z ogólnego *mare tenebrum*. Człowiek jest ciągle uderzanym przez ducha, materią, miejscem zatrzymania się twórczej pracy życia.[5]

We fragmencie tym Leśmian podkreśla, że patrzymy na człowieka jako na ciało, poznajemy go i oceniamy ze względu na wygląd. Człowiek jest więc odbierany jako stała forma materii, gotowa i skończona, jego duchowość i zmienność nie są dostrzegane. Naruszenie ciała uznawanego za zwyczajne i oczywiste, dysproporcja, brak czy nadmiar powoduje, że człowiek zadaje pytania o prawa rządzące światem, życie, duszę, kształt ciała i ducha. W postaciach kalekich obnażone jest więc „działanie" i budowa człowieka nie tylko jako podstawowej formy materii, ale jako jednego z przejawów życia i działania ducha, który tworzy też inne formy bytu. W człowieku całość jego osoby nie powoduje tylu pytań, twierdzi Leśmian, gdyż nie myśli on wtedy o swoim wnętrzu, a jego kształt zewnętrzny wydaje mu się oczywisty. W porównaniu ze „skończonym człowiekiem" kaleki jest więc świadomą formą życia, tj. istotą świadomą własnych przemian, dążenia do śmierci, pragnień, gdyż wszystko, co dla innych jest zwyczajne, jemu przychodzi z trudem, przez co analizuje on i odczuwa każdy moment życia, a więc odbiera życie tak, jak powinno być odbierane – nie przestrzennie, ale czasowo.

4/ Tamże, s. 47.

5/ B. Leśmian *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 41.

Kaleki jest dla Leśmiana, zafascynowanego Bergsonem, nie przypadkową formą życia, produktem ubocznym materii tworzącej świat, ale wprost przeciwnie, jest p r a w d z i w y m c z ł o w i e k i e m, w którym realizują się wszystkie najważniejsze prawa życia. Postacie kalekich odgrywają więc bardzo ważną rolę w filozofii Leśmiana, gdyż na ich przykładzie pokazuje on, że:

- życie jest zmienne, a zmiany prowadzą ku śmierci, która jest znakiem zmian, największą zauważalną zmianą,
- życie odciska się w materii, tworząc różne niepowtarzalne formy, a każdy człowiek jest indywidualnością,
- przejawem ruchu jest deformacja, w której najlepiej widać wysiłek tworzenia,
- od ciała zależy sposób odbierania świata,
- tajemnica życia jest nieuchwytna dla intelektu, gdyż nie potrafimy odpowiedzieć na pytania, które narzuca nam ułomność fizyczna: „dlaczego?" i „po co?",
- człowiek ma nie tylko ciało, ale i ducha, który u kalekich, jak pisał Sandauer, wyziera „poprzez strzępy i szpary" ułomnego ciała[6].

Ten związek w człowieku ciała i ducha, formy i treści, ujawnionej przez naruszenie materii, wydaje się najważniejszy dla koncepcji kaleki, gdyż kalectwo to nie tylko ułomność ciała, ale również zmieniona pod jego wpływem psychika i dusza. Kalecy są więc wpisani w zmaganie się kalekiego ciała i (kalekiego?) ducha, formy i treści. Na ten związek ciała i ducha najczęściej zwracają też uwagę badacze, lecz interpretując utwory Leśmiana dochodzą oni do różnych, a czasem nawet sprzecznych wniosków. Jedni, za Arturem Sandauerem, uważają, że w wyniku ułomności ciała następuje rozwój ducha, kalecy są więc ludźmi bardziej wrażliwymi, o wielkim sercu i duchu, a przez to bliżsi nieskończoności[7], zaś inni, jak np. Jacek Trznadel, że są oni bliżsi ziemi i ciała, gdyż przez okaleczenia przeziera nie irracjonalny Absolut, ale to, co ludzkie[8]. Dla Kubackiego u kalek Leśmianowskich jest widoczny rozdział formy i treści[9], dla Rowińskiego nie ma tego podziału, duch i ciało dopełniają się[10], Nycz uważa, że dusza zmienia się dręczona potrzebami ciała[11], zaś dla Karpowicza to wewnętrzne kalectwo deformuje ciało i zmienia się w kalectwo zewnętrzne[12]. Badacze widzą w kalectwie efekt działania świata, człowieka lub Boga-Potworzyciela, który tworzy istoty ułomne, bo tylko takie tworzyć umie lub sam jest kaleki i tworzy na własne podobieństwo. Poszukując sensu kalectwa

6/ A. Sandauer *Filozofia Leśmiana*, w: *Liryka i logika*, Warszawa 1969, s. 18–21.

7/ Tamże, s. 19–21.

8/ J. Trznadel *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964, s. 337–338.

9/ W. Kubacki *Lata terminowania*, Kraków 1963, s. 366.

10/ C. Rowiński *Człowiek i...*, s. 45.

11/ R. Nycz *Gest śmiechu*, „Pamiętnik Literacki" 1977 nr 4, s. 67.

12/ T. Karpowicz *Poezja niemożliwa*, Wrocław 1975, s. 20.

w świecie Leśmianowskim, tłumaczą go w kategoriach religii chrześcijańskiej[13] lub twierdzą jak Trznadel, że nie ma pewności co do jego sensu i może nie ma wytłumaczenia[14]. Badacze traktują kalekich jako istoty wybrane, tragiczne lub groteskowe, jako poczwary kuśtykające w nieskończoność (Sandauer), „boże kulawce" (Nycz), istoty pierwotne, przejaw sił witalnych i zmysłowości Natury (Rowiński). Wszystkie te interpretacje pokazują kalekich jako istoty „rozdwojone w sobie", przez co wiążące ze sobą sprzeczności. Wielość interpretacji wynika także z tego, że badacze analizując utwory Leśmiana szukają cech wspólnych wszystkim kalekującym i dlatego uogólniają cechy poszczególnych bohaterów i prawa rządzące nimi. Zasada indywidualności bytów znajduje potwierdzenie w twórczości Leśmiana, gdyż każda z pojawiających się w nich kalekich postaci jest inna, pod względem ułomności fizycznej, a więc i ducha, każda z nich pojawia się też w innej sytuacji i w innym miejscu. Wszystkie te postacie są indywidualnymi bytami, ale porównując je z „normalnymi" ludźmi i szukając związków ich ciała i ducha, czy duszy ukształtowanej pod wpływem zewnętrznego kalectwa, można je podzielić na dwie grupy: postacie, które charakteryzuje „kalectwo braku", a więc ich ciało jest niepełne w stosunku do ciała ludzkiego i postacie, które charakteryzuje „kalectwo nadmiaru", o ciele rozrośniętym ponad ciało ludzkie. Rodzaj kalectwa odróżnia ich od siebie nie tylko zewnętrznie, ale i wewnętrznie: kulawy kuleje duchowo, ludzie bez nóg i bez ręki czują ten brak także w sobie, a garbaty ma także garb wewnętrzny, odczuwa nadmiar swojego ciała i ducha, każdy z nich patrzy więc na świat z perspektywy własnego kalectwa.

1. Kalectwo „braku"

Szewczyk-kuternoga za ten kęs istnienia, który dostał od Boga na całą drogę życia, szyje buty dla swojego Stwórcy. Patrzy na Boga z perspektywy własnego zawodu, ale i kalectwa. Dla niego życie i szycie to jedno, szyje, póki starczy sil, i żyje, póki starczy sil. Płaci więc Bogu za otrzymane życie szyciem, czyli życiem za życie. Te rozważania filozoficzne, zaciemnione przez grę słów, przekazują głęboką prawdę: Bóg dał szewczykowi tylko „kęs istnienia", co narzuciło mu sposób życia i zawód, szewczyk odpłaca więc Bogu uszytymi przez siebie butami, jedyną rzeczą, której się nauczył w całym swoim życiu-szyciu. Całe życie spędził szyjąc i jako szewczyk i kuternoga przekonany jest, że nie ma nic wygodniejszego niż dobre buty i wygodne chodzenie, dlatego i Bogu szyje buty, „by stóp nie ranił o błękity". Buty są godne Boga, powstają nie z pracy, ale szewc tworzy je tak, jak Bóg człowieka – w błogosławionym trudzie twórczej mocy. Bóg tworzy ludzi, a szewc buty, z wiersza wynika jednak, że buty bywają solidniejsze. „Tam, gdzie na świat szewc przychodzi, Bóg przyobuty bywa godnie"[15], ale nie można powiedzieć, że tam, gdzie jest Bóg, szewc stworzony jest godnie, cały świat to tylko „nędza cienia". Co

13/ Por. A. Sandauer *Filozofia...*, s. 22 oraz W. Kubacki *Lata...*, s. 366.

14/ J. Trznadel *Twórczość Leśmiana*, s. 50.

15/ B. Leśmian *Szewczyk*, w: *Poezje wybrane*, w. 19–20.

to za buty szyje obłędny szewczyk dla Nieobjętego, Boga obłoków i rosy, na Jego nieobjętą stopę? Można przypuszczać, że tworzy je też (tylko?) wewnętrznie, za tym przemawiałoby owo utożsamienie szycia i życia, szewczyk szyje buty dla Boga, ale i „żyje".

Z Bogiem obcuje też żołnierz, który zamiast chodzić skacze. Śmieszy ludzi skakaniem i przeraża swym bólem, nie chcą go do pracy w polu, nie chcą go nawet znać. Nie chce go także kochanka, bo ma „ciała ledwo ćwierć miary, a skoków – trzy ćwierci", więc bliżej mu do nieba niż do ziemi. Zrozumienie znajduje u przydrożnej figury Chrystusa. Obaj są kalecy, obaj skaczą nie mając dobrych i ładnych nóg. Karpowicz słusznie zauważa, że kalectwo żołnierza i Chrystusa pochodzi z ręki ludzkiej: żołnierz został ranny na wojnie, a Chrystus wystrugany z drzewa sosnowego[16]. Pojawia się jednak pytanie o to, dlaczego to właśnie ten żołnierz został ranny i dlaczego Chrystus, który jest nie tylko figurą, ale żywym Bogiem, pozwolił na swój kaleki kształt. Są tylko dwie możliwe odpowiedzi: albo kalectwo nie jest takie zle, albo Bóg nie ma wpływu na kształt rozdawanych ciał. Jak pisze Karpowicz, Bóg u Leśmiana jest paralelny, dla szewczyka potrzebuje butów, dla żołnierza jest kulawy[17]. Nie wiadomo jednak, jak dokładnie rozumieć ową paralelność, czy polega ona na tym, że każdy ma Boga dostosowanego do swoich wyobrażeń, potrzeb, wyglądu, czy też Bóg (bogowie?), taki jaki jest, przyłącza się do człowieka, który jest do niego podobny. Czy Bóg tworzy człowieka na własne podobieństwo, czy człowiek wyobraża sobie Boga na podobieństwo własne? W obu przypadkach wniosek jest jeden, Bóg jest kaleki, tak jak ludzie, z którymi obcuje, więc to normalne ciało jest anomalią w kalekim świecie. Żołnierz i Chrystus Kaleki, „takie nic z ziemi" i „takie nic z obłoków" wyruszają w drogę, jak na ironię na kalekich nogach. Idą razem, przemieniają się w wieczność, bo ona jest celem dla obu i wspólna droga prowadzi ich do nieskończoności. Idą przez świat niepełny: bezpola, bezlesia, bezkrzewia, aż do całkowitej nieobecności świata materialnego. Przemiany świata prowadzą od skończonego i w pełni cielesnego świata, przez ułomną cielesność kalek i zmór wszelkiego rodzaju, aż do całkowitego braku i nieistnienia, tak jak dzień przechodzi w zmierzch „bezcieleśniący się" aż do nocy. U Leśmiana owo „BEZ-": bez-ludzie, bez-lesie, bez-ręki, bez-nogi..., znaczące jak u Norwida, prowadzi istnienia w BEZ-miar. Żołnierz i Chrystus idą byle jak, nikt nie wie jednak, co u nich tak kulało – pisze Leśmian – co sugeruje jakieś inne, dziwne, wewnętrzne kulenie. Kalectwo pojawia się jako szczególny związek ciała i ducha (duszy). U zdrowego człowieka dusza jest zamknięta w ciele, niedostępna i niezauważalna, u kalekiego dusza i ciało tworzą bardziej skomplikowaną, ciągle kształtującą się nawzajem całość, cielesną duchowość i duchową cielesność.

Beznogi w *Zalotach* ma świadomość własnej potworności, wyciąga „paździory swych dłoni" i mówi o sobie jako o ochłapie człowieka, karle, polowie człowieka.

16/ T. Karpowicz *Poezja...*, s. 24.

17/ Tamże, s. 23.

Obsługuje brzemię swego ciała i widać, że kalectwo mu ciąży, cielesność staje się nie do zniesienia, potęguje się aż do obrzydliwej mięsistości „ochłapu człowieka". Ma poczucie własnej bezsilności, tego, że jest jak zielsko na ruchomej grzędzie, a chciałby zapanować nad ziemią, uderzyć w nią zdrową nogą i zobaczyć, jak wygląda zdeptana. Nic go tutaj nie trzyma, materia, która wiąże człowieka z ziemią, u niego jest w stanie rozkładu, stąd bliżej mu do nieskończoności i tam spieszy. Nie myśli o niej jako o czymś duchowym czy niebycie, ale jako o czymś jak najbardziej cielesnym. Beznogi odjeżdża w zaświat razem z wózkiem, podobnie dziad z *Ballady dziadowskiej* odchodzi razem z kulą. Gdy wpada do rzeki, jego kula uwolniona od kalectwa i wstydu tańczy na wodzie w słońcu, ciągnie ją do życia. Zakończenie wiersza jest jednak zaskakujące: kula, której wydaje się, że płynie jak najdalej od kaleki i śmierci, w rzeczywistości także płynie w zaświat. Zaświaty są więc miejscem jak najbardziej cielesnym, skoro może tam przebywać wózek i kula drewniana, ale i miejscem, gdzie kalectwo nie przestaje istnieć.

Kalekom bliżej do śmierci, nieba i wieczności niż do życia i miłości, ale dla nędzarza to właśnie nieskończoność jest krajem przygód miłosnych. Miłość kaleki to temat, który ciągle pojawia się u Leśmiana. Człowiek kaleki chce kochać jak inni, lecz nikt nie odwzajemnia jego uczuć. Ułomność kojarzy się z brzydotą, budzi strach, obrzydzenie i śmieszy, stąd taki zgrzyt rzeczywistości z miłosnym pragnieniem, jakby nie na miarę kalekiego ciała i ducha. Dziewka z podwórza wyśmiewa wyznania nędzarza w *Zalotach*, dziewczyna z *Marcina Swobody* nie widzi w jego pokaleczonym ciele ani swojego kochanka, ani nawet człowieka, dwóch kalekich z klechdy *Podlasiak* nie znajduje miłości u kobiet. Kalecy odrzuceni przez kobiety szukają miłości u rusałek, dziwożon i innych istot równie odmiennych jak oni. Zaświaty są dla beznogiego cielesne i zmysłowe, ale ta Nieskończoność to dla niego miejsce, gdzie jest ktoś, kto go kocha, nie zwracając uwagi na rodzaj cielesności.

Spieszno mi w nieskończoność! Wiem, że mnie pożąda
I bez wstrętu spożyje me lachy i żale.
Są gdzieś dłonie mi chętne i usta – korale,
Co od głów się przesuną w pieszczocie ochoczej
Aż do stóp, których nie ma! Niech wóz się potoczy
Na przełaj – tam, gdzie właśnie ode mnie z daleka
Ktokolwiek, zwierz lub robak, na mą miłość czeka![18]

Zaświaty kuszą dziada miłością, bo wiedzą, że jej pragnie. Ze strumienia wypływa rusałka i obiecuje, że pokocha jego kalekie ciało, całuje jego drewnianą kulę, obejmuje za nogi. Mówi też o tym, że jej pocałunki są śmiertelne, że aby mógł z nią być, musi wejść do strumienia, musi umrzeć. Realizuje się to, o czym marzył beznogi, że zaświaty nie dbają o ciało i że jest tam ktoś, kto go pokocha, ale ta

18/ B. Leśmian *Zalety*, w: *Poezje wybrane*, w. 44–50.

miłość jest równoznaczna ze śmiercią. Kalectwo obnaża cielesność, dusza nie jest ważna, przede wszystkim w miłości. Kalecy odczuwają pustkę na miejscu brakujących nóg i rąk i pustkę w środku, pragną miłości, ale co ciekawe szukają jej tylko kalecy „braku", jakby chcieli wypełnić nią braki w ciele.

Czyż próżni, którą nóg mych nieobecność tworzy,
Nie zapełni ból, miłość ni jęk mych bezdroży?[19]

– pyta beznogi w *Zalotach*

Artur Sandauer dostrzega w kalekach Leśmianowskich podobieństwo do Schulzowskich manekinów, istot „prowizorycznych na jeden raz zrobionych", które mają „tylko jedną stronę twarzy, jedną nogę, jedną rękę, tę mianowicie, która im będzie do roli potrzebna"[20], i rzeczywiście każdy z nich radzi sobie w życiu na miarę swojego ciała. U obu twórców spoza niezdarnych tworów wyziera zwycięska materia, gdyż im gorsze wykonanie ciała, tym wyraźniej widoczna jest jego cielesność. Różnica między manekinami Schulza a kalekami polega na roli materii, która u Leśmiana nie przyćmiewa ducha, ale podkreśla cielesność człowieka i jednocześnie odkrywa jego ukryty pod żebraczym przebraniem ideał. Kalecy u Leśmiana nie cenią jednak posiadanego ducha, lecz pełne ciało, dlatego nie poprzestają na otrzymanym kształcie, starając się go samodzielnie uzupełnić. W klechdzie *Podlasiak* łączą się w jedno ciało, aby sprawnie funkcjonować, podobnie żołnierz i Chrystus w pieśni *Żołnierz*. „Nieco człowieka" i „nieco Boga", niepełny człowiek i niepełny Bóg wspierają się wzajemnie i są pewni, że sobie poradzą, bo połączą się w jedną sprawną, pełną całość.

2. Kalectwo „nadmiaru"

Szczególną grupę kalek w utworach Leśmiana tworzą garbaci. Tak jak u przedstawianych wcześniej ułomnych charakterystyczną cechą jest brak i pustka cielesna i duchowa, tak u nich występuje nadmiar. Beznogi czy bezręki jest „połową człowieka", zaś garbus jest jak człowieka półtora. Nędzarz w *Zalotach* zwraca się do dziewczyny z dziwną propozycją: „chcę być drogą ci raną, wiernym tobie garbem". Wypowiedź ta pomaga zrozumieć, czym jest garb dla kaleki: raną i ciężarem, jego częścią nieodłączną i wierną aż do śmierci, dodatkową połową człowieka, a nawet, jak w pieśni *Garbus*, stworzeniem demonicznym, które ma nad człowiekiem władzę, jest silniejsze od Dusiołków, wszystkich zmór dziennych i nocnych, gdyż opanowuje nie tylko ciało, ale i duszę. Całe życie garbusa było „garbate", gdyż wszystko robił na tyle i tak, jak garb mu na to pozwolił. Nawet jego myśli i marzenia były uzależnione od garbu.

19/ Tamże, w. 38–40.

20/ A. Sandauer *Filozofia...*, s. 30 i A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana*, przedmowa do: B. Schulz *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 23–24.

Tym garbem żebrał i tańczył,
Tym garbem dumał i roił,
Do snu na plecach go niańczył,
Krwią własną karmił i poił.[21]

Człowiek jest dla garbu tylko „wielbłądem", „dźwigaczem" i opiekunem, garb zaś jest jak dziecko, pasożyt i jak jedyna część ciała, spełniająca wszelkie funkcje: nim garbaty tańczy, żebrze, myśli itd. Śmierć ma także garbatą, gdyż w chwili śmierci, w półbaśniowej scenerii, zmaga się nadal z upiornym garbem, od którego pragnie się uwolnić. Wydaje się, że to mu się udało: garbus już nie żyje, a garb żyje, jeden jest w ciemności, drugi w słońcu, jest to jednak pozorne rozdzielenie, bo są ciągle jednym ciałem, w połowie martwym, w połowie żywym. Śmierć wyzwoliła człowieka od kalectwa tylko na moment przechodzenia ze świata w zaświaty. Garb nie zostawia swojego dźwigacza, jest z tyłu człowieka, więc wchodzi w zaświaty tuż za nim, aby określać człowiekowi i życie wieczne.

Garb kieruje też życiem czarownicy ze *Skrzypka opętanego*. Jej garb jest jednak dość nietypowy – jest nim Zegar „zawile bezkształtny, przytwierdzony i jakby przyrosły do pleców na kształt garbu"[22]. Zegar-garb uznany za osobę, narzuca jej swoimi uderzeniami rytm kroków, kieruje sposobem chodzenia. Ten baśniowy przykład pokazuje to, co trudniej zauważyć np. w *Pieśniach kalekujących*, że każdy ruch kalekich jest przerysowany i przez to ich poruszanie się jest rytmiczne: wózek beznogiego nędzarza rytmicznie i tanecznie odjeżdża w zaświaty, żołnierz i Chrystus skaczą, czarownica rytmicznie chodzi itd. Ta rytmiczność podkreśla cielesność człowieka, którego każdy ruch jest widoczny, ale paradoksalnie (podobnie jak bylejakość czy miłość), podkreśla i jego duchowość przez pojawienie się ludowo-średniowiecznego motywu wtańcowywania się w śmierć. „To, co rytm ogarnął, nieśmiertelnieje i prawom ziemskim wymyka się bezwiednie" pisze Leśmian w szkicu *U źródeł rytmu*[23]. Garb odrywa od świata i ciągnie „dźwigacza" w zaświaty, widać to wyraźniej na przykładzie czarownicy. Zegar noszony na plecach przez wiedźmę wybija godziny, odmierza sekundy, rozmieniony na nie czas niesie nieustanną zmienność świata i jednocześnie przez to niesie śmierć.

Pieśń *Ręka* jest najbardziej tragiczną z *Pieśni kalekujących*. W pozostałych utworach cierpienie i smutek są maskowane przez żart, groteskę, śmiech lub przez wstręt, który zmusza do pospiesznego oddalania się bez zastanowienia nad odczuciami kaleki. W sytuacji żebraka nie ma ani trochę rozbrajającego cierpienie śmiechu. Jest w niej jak w *Zalotach* dosadność, spotworniałość, ale i niemal patetyczna tragiczność. Wiersz jest jak pieśń religijna, jak hymn z ciągle powtarzającym się refrenem wzywającym do czynu Rękę, która jest tutaj wartością najwyższą. W utworach pokazujących kalectwo „braku" „bez-" pokonywało brak cielesny

21/ B. Leśmian *Garbus*, w: *Poezje...*, w. 9–12.

22/ B. Leśmian *Skrzypek opętany*, Warszawa 1985, s. 178.

23/ B. Leśmian *U źródeł rytmu*, w: *Szkice literackie*, s. 74.

(bez-ręczność, bez-nożność), w kalectwie „nadmiaru" także występuje owo Leśmianowskie „bez-", ale poza postacią kaleki. W nadmiarze cielesności, w obłędnym, spotwornialym rozroście Ręka (pisana wielką literą, gdyż jest większa od normalnej ręki) dąży do bezmiaru; „wszerz i wzwyż potworniała od żądzy bezmiaru"[24]. Dążenie do bezmiaru można odczytać dwojako: jako chęć ujęcia nadmiaru Ręki przez bezmiar do normalnej wielkości lub też jako odchodzenie żebraka do nieskończoności, do zaświatów. Żebrak prosi Rękę, w powtarzającym się czterowierszu jak z pieśni dziadowskiej, do zwinięcia się w pięść modlitewną. Ta pozornie prosta prośba nasycona jest wieloma znaczeniami: zwinięcie w pięść modlitewną daje kalece skurczenie ręki, czyli to, czego pragnie najbardziej, lecz zmniejszenie następuje już przez samą czynność złożenia ręki, a nie w wyniku odpowiedzi Boga na modlitwę, tym bardziej że pięść sugeruje walkę z „Potworzycielem". Wszystkie gesty człowieka, które wykonuje przerośniętą ręką, są przesadne, jak np. znak krzyża jest za duży na człowieka, gdyby był wykonany ręką, także krzyż (cierpienie) byłby na miarę ludzką. Zbyt duża Ręka powoduje zbyt dużą Mękę, a zresztą „Ręka" i „Męka" to jedno, stąd też obydwa słowa używane są wymiennie. Ręka rozrastająca się w nadmiarze witalności zmienia proporcje ciała, gruchoce je, miażdży. Trzeba uciekać od niej, bo wchodzi w świat jak potwór, tym bardziej przerażający, że wrośnięty w człowieka (podobnie jak garb) i opanowujący całą jego osobę.

Przekroczyła mych kości zbolałe granice,
Przerosła moją duszę, sumienie i łoże,
I lękam się, że skoro ukryję w niej lice,
Nigdy już ich na światy nie wyłonię boże![25]

Tu także kaleka część ciała ciągnie człowieka do innego świata, który tu nie jest zaświatem lepszym od normalnego świata, bardziej sprawiedliwym, tolerancyjnym i uczuciowym, ale nie znanym nikomu mrokiem. Ta wizja jest równie przerażająca, jak istnienie kaleki przed życiem: przyjścia znikąd i odejścia donikąd w nieskończoność.

„Nieskończonego" człowieka ciągnie Nieskończoność. Ta gra słów oddaje istotę kalek „braku". Nieskończoność kaleki rozumiana jest przede wszystkim jako niedokończony kształt materii (przeciwstawiony skończonej), niepełne ciało powodujące także braki ducha. Pojawia się tu także nieskończoność rozumiana jako zaświaty, „oddale", do których zmierzają kalecy przez ciągły rozkład naruszonego ciała, który uwalnia ducha. Dlatego Sandauer widzi w kalekach Leśmianowskich istoty będące bliżej nieba niż ziemi, „częściowo wychylone z niebieskich draperii", bardziej duchowe niż cielesne, ludzi o nędznym ciele, gdyż kosztem ciała następu-

24/ B. Leśmian *Ręka*, w: *Poezje*..., w. 4.

25/ Tamże, w. 25–28.

je u nich rozwój ducha. Pisze: „Leśmian głosi, że im bardziej nieudolny, pospieszny i łatany kształt, który dusza na siebie przywdziewa, tym wyraźniej poprzez jego strzępy i szpary wyziera ów absolut niedościgły, ku któremu ona w swej znojnej wędrówce zmierza"[26]. Sandauer widzi w kalekach Leśmianowskich ludzi niezdarnych, poczwarnych, o ułomnej „formie", ale idealnej „treści", a przez to bliższych niebu i nieskończoności, duchowych i nieziemskich. Jednocześnie mówi o ułomności „treści", czyli ducha kalek. W rzeczywistości kalecy u Leśmiana nie są tylko idealni i duchowi, ale paradoksalnie obnażona cielesność, potworna i krwawa przesłania ducha i ludzie widzą w nich tylko kalekie ciało, gdyż to ono jest na świecie cenione. Kalecy są „rozdwojeni w sobie": ciało mocno tkwi w świecie i jego prawach, zaś dusza odchodzi w nieskończoność nie patrząc na ich cielesne pragnienia. Są oni przedmiotem rywalizacji materii i ducha, dlatego istnieją jakby rozpięci między cielesnym i duchowym, jak Znikomek: „dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się włóczy – druga na ziemi marnieje. (...) A w dłoniach – nadmiar istnienia, a w oczach okruchy nocy!"[27].

Kaleka jest dla Leśmiana człowiekiem pierwotnym, „śladem ducha w materii", na wpół ludzkim, na wpół boskim „mieszańcem nieba i ziemi"[28]. Ze światem wiąże ich cielesność ludzka, którą podkreśla jej naruszona „forma", inność i potworność, przerysowane i rytmiczne poruszanie, cierpienie, zmysłowość i rozpaczliwe pragnienie ciała, miłości i życia. Duch odciska się w materii tworząc istoty żywe, a jednocześnie ich cielesność kształtuje ducha (duszę), powodując ciągły ruch także we wnętrzu ludzkim. Uwolniony z naruszonego ciała duch ciągnie ich skutecznie w zaświaty, jakby silniejszy od pełnego energii ciała. Nie można jednak mówić o zwycięstwie ducha, gdyż nie daje ono szczęścia ani kalece, ani jego duchowej części, a zresztą same zaświaty są chyba cielesne. W wierszu *Rozmowa* Leśmian pokazuje to zmaganie się ciała i ducha, tak wyraźnie widoczne w postaciach kalekich. Ciało jest wesołe, pełne energii życiowej, ognia i grzechu, cieszy je zmysłowe odczuwanie świata, zabawa, przyroda, kolory i śpiew.

Ciało mówi do duszy: „Jestem tu w tych światach,
Gdzie i ty się zbłąkałaś. Ta sama nam droga.
Spojrzyj tylko: woń wdycham, tarzam się we kwiatach,
Ocieram się o słońce, o sen i o Boga,
O którym mówisz zawsze ze smutkiem, jak gdyby
Smutek był wiarą...
(...) swoją białość zmącę
Purpurą rośnych maków, których dotyk nagły
Budzi szczęście i życie tak jasno tłomaczy!

26/ A. Sandauer *Filozofia Leśmiana*, s. 21.

27/ B. Leśmian *Znikomek*, w: *Poezje...*, w. 5–6, 12.

28/ B. Leśmian *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: *Utwory rozproszone. Listy*, Warszawa 1962, s. 47–48.

Niech mię tylko po oczach klos uderzy smagły,
A już świat się rozwidnia i wiem, co świat znaczy.
Nie przeszkadzaj mi wiedzieć!"[29]

Dusza, zupełnie inna niż ciało, jest smutną, mglistą i płochliwą marą. Ciało nie chce rozstać się z duszą, gdyż bez niej nie będzie żyło i nie będzie mogło cieszyć się światem. Dusza ciągnie je wbrew sobie w zaświaty, w mrok, jakby zmuszona przez prawo zmienności życia. Ona też stara się być jak najbardziej cielesna, na ile może, stara się robić to samo co ciało, ale odchodzi razem z nim. W postaciach kalekich wyraźnie widać połączenie w człowieku dwóch skrajnie różnych od siebie elementów: ciała i duszy. Nie są one jednak przeciwstawne, ale dopełniają się, gdyż ciało nie może istnieć bez duszy, a dusza bez ciała. Tragizm istnienia człowieka polega na tym, że wbrew sobie, wbrew własnej cielesności i wbrew duszy zmierza on do śmierci, która powoduje ich stopniowe rozszczepianie, szybsze w byle jakich formach. W zmaganiach materii i ducha żadne z nich nie wygrywa, jedynym zwycięzcą jest tu samo życie, pochłaniająca wszystko Natura. Leśmian widzi jednak w kalekach nie tylko tragizm szybszego przemijania, lecz także ich triumf, jak u bałwana ze śniegu[30], którego ktoś stworzył z niczego i tak żył, niezgrabny, byle jaki, wtopiony w przyrodę, zapatrzony w dal, lecz w chwili śmierci, „kiedy poblask wziął od słońca i w nicość zalśnił", stał się bogiem.

29/ B. Leśmian *Rozmowa*, w: *Poezje*, w. 1–6, 9–15.

30/ B. Leśmian *Bałwan ze śniegu*, w: *Poezje*..., w. 21–22.

Polemiki

Andrzej SZAHAJ

Gonić harcowników?

Z dużym opóźnieniem, wynikającym z długiej nieobecności w kraju, próbuję odpowiedzieć na tekst Włodzimierza Boleckiego zamieszczony w szóstym numerze „Tekstów Drugich" z 1998 roku (*Wyznania członka lokalnej wspólnoty interpretacyjnej*).

Przede wszystkim chciałbym podziękować mojemu polemiście za trud włożony w napisanie tak twórczego tekstu (być może najbardziej twórczego, jaki wyszedł spod jego pióra w ogóle). Artykuł mojego autorstwa, który dał asumpt do tej erupcji pisarstwa Boleckiego (*Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997 nr 6) miał całkiem wyraźny charakter prowokacji, stąd też każda nań reakcja cieszy jedynie moje niecne serce prowokatora. Inaczej też niż Włodzimierz Bolecki, który czytelnikom odradza czytanie moich artykułów (idzie bowiem także o moją odpowiedź na głosy krytyczne zamieszczoną w numerze 4. z 1998 roku „Tekstów Drugich"), ja tekst mojego polemisty polecam wszystkim i z pełnym uznaniem się do niego odnoszę, aczkolwiek belkotliwość jego pierwszej części, choć zamierzona, powoduje we mnie mieszane uczucia. Z jednej strony bowiem bawią prześmiewcze wariacje na temat moich tekstów, obnażając naiwne założenia filozoficzne przyjmowane przez mojego Szanownego Polemistę (to chyba dobrze, bo pierwsza część tekstu miała wszak bawić, nieprawdaż?), gdy z drugiej strony inne fragmenty jego skrzącego się humorem tekstu raczej smucą, wskazują bowiem na to, jak mało z moich poglądów jego autor zrozumiał. Niewątpliwie jednak kawałek ciężkiego trudu został weń włożony, co widać, słychać i czuć. A nadto upust wściekłości i jakimś innym trującym uczuciom Bolecki w nim dał, co wszak funkcję terapeutyczną spełnić mogło. W sumie więc to, co uczynił mi Bolecki, wielką mnie radością napełniło, albowiem tezy moje wprost potwierdziło. Użył sobie bowiem mój polemista na tekście moim aż miło. No i bardzo dobrze, no i na zdrowie. Tyle tylko że nie zauważył, iż tym samym w pułapkę wpadł i używając tekstu mojego ku mnie dłoń swą wyciągnął i tak jakoś bokiem, ale jednak ku mnie

się zbliżył, jakby chciał przyjść do swego po swoje. Albo inaczej bym powiedział: w schizofrenicznym swym rozszczepieniu pozostając, jednej części swej natury pofolgował używając sobie, gdy druga tymczasem surowo kazała mu cenić i oceniać, doceniać i rozważać, palcem pogroziwszy jednak główkę mą czarno-siwą pogłaskać. I tak dwie w jednym Boleckiego natury walczą, jedna już przeze mnie uwiedziona, druga jeszcze spimczona. Lecz dziwić się nie ma co, wszak honoru literaturoznawstwa bronić przyszło, a to już tylko dla Wielkiego Literaturoznawcy zadanie jest. I Bolecki spełnia je. Na pohybel harcownikom, co to bez pieczęci stosownej, a może i dyplomu, o literaturoznawstwie pisać zamierzają i w organie stosownym głos zabierać się ośmielają. Bo wszak schludne już przegródki mamy i ogródeczki swoje; tu filozof sobie swoje kwiatki sadzi, tam literaturoznawca, jeszcze gdziesik politolog, a pod lasem to i socjolog coś ma. A wszystko ogrodzone, oddzielone, opłocone i wyznaczone, a gdy harcownik jakiś płot przeskoczyć zechce, będzie z nim źle. Na Boleckiego natknie się. Hej!

* * *

1. W polemice Boleckiego widać wyraźnie elementy zupełnie niepotrzebnej histerii. Poza obrońcy honoru literaturoznawstwa jako takiego jest może efektowna, lecz zupełnie nie na miejscu. Teksty moje, mające zresztą raczej charakter metaliteraturoznawczy niż literaturoznawczy, a nadto wyraźnie polemiczny, nie zaś systematyczny, jeśli do czegoś namawiają, to jedynie do zmiany statusu roszczeń teorii literaturoznawczych, pogłębienia ich filozoficznej autorefleksyjności. Literaturoznawstwu jako takiemu nie są w stanie zagrozić najbardziej szalone i prowokacyjne pomysły, albowiem, jak każda inna praktyka naukowa, jest ono w stanie sprawnie je zasymilować i uczynić jedną ze swych ofert. Jednak dymna zasłona żargonu literaturoznawczego nie powinna przysłaniać problemów filozoficznych, jakie się wiążą z poszczególnymi kwestiami rozważanymi w jego ramach. Nadto, śmiem twierdzić, że każda dyscyplina, dla swej własnej higieny, potrzebuje ludzi z zewnątrz, którzy pozwalają sobie wtrącać się w jej dyskurs. C h r o ń m y z a t e m h a r c o w n i k ó w, a n i e g o ń m y i c h.

2. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, aby zauważyć, że artykuły moje bazują na podejściach dobrze ugruntowanych w humanistyce światowej (ilość przypisów wyraźnie pokazuje, że z tą moją autorefleksyjnością nie jest tak źle, jak to sugeruje mój polemista). Ich ewentualna nowość może polegać na odmiennym ułożeniu klocków, które są od dawna w grze (majsterkowałem zastanymi elementami, robiłem to zatem, co robi się na ogół w kulturze, aby osiągnąć nowy efekt). To nie mnie zatem należy zarzucać bezrefleksyjność, lecz raczej mojemu Szanownemu Polemiście, który nie był łaskaw dostrzec, że mówiąc o tekstach mam na względzie ich strukturalistyczny sposób rozumienia, zaś mówiąc o interpretacji nawiązuję do dorobku hermeneutyki.

3. Teksty moje przyjmują za oczywiste rzeczy w środowisku literaturoznawców doskonale znane. Ich zadaniem nie było jednak oddawanie honoru tym, którzy wcześniej o nich w Polsce pisali, bo tych jest legion, lecz jedynie uczulenie na rze-

czy często pomijane (etyczny i polityczny wymiar interpretacji) oraz wyrażenie bez osłonek własnego zdania. Nawiasem mówiąc, nigdy nie sugerowałem, wbrew temu, co twierdzi Bolecki (s. 184), że moje podejście wyczerpuje w jakimkolwiek sensie problemy związane z interpretacją. Byłoby to śmieszne. Mogą one stanowić co najwyżej jeden z przyczynków do rozważań nad jej filozoficznym statusem.

Chorobą polskiej humanistyki jest prezentyzm. Moje artykuły były nieśmiałą i zapewne połowiczną próbą wyjścia poza schemat prezentyzmu poprzez wyraźne opowiedzenie się po jednej ze stron wchodzącego w grę sporu (dlatego spowodowały dyskusję, nie dyskutuje się z tekstami sprawozdawczymi). Tej, która uważa, że nic nie jawi się nam jako nie zinterpretowane i bez interpretacji nic nam się nie jawi. Były one próbą walki na dwa fronty: przeciwko strukturalizmowi z jednej strony i dekonstrukcji z drugiej. Przeciwko strukturalizmowi, albowiem nie da się utrzymać tezy, że istnieje tylko jedno znaczenie tekstu, przeciwko dekonstrukcji, albowiem jakieś znaczenie zawsze już jest. Za swą zasługę poczytuję sobie również podkreślenie znaczenia poglądów wybitnego teoretyka kultury, jakim jest Stanley Fish, w Polsce wciąż zbyt mało znanego. Być może wykłada się jego idee na pierwszym roku studiów polonistycznych, jak sugeruje Bolecki, podobnie jak i poglądy Richarda Rorty'ego, moje obserwacje podpowiadają mi jednak, że tak nie jest. Zaryzykowałbym nawet tezę mówiącą, że świadomość metodologiczno-teoretyczna sporej części środowiska humanistycznego w Polsce nie wykroczyła poza horyzont strukturalizmu. Nawiasem mówiąc, gdyby mój tekst był rzeczywiście aż tak banalny, jak to twierdzi Bolecki, to nie rozumiem, skąd tak wiele tak różnych nań reakcji. Z banałami się nie dyskutuje, co najwyżej wzrusza się ramionami. Trudno uznać np. polemikę Boleckiego za wzruszenie ramionami, raczej można by ją nazwać młóceniem na odlew. Nadto, mówienie od bardzo dawna o pewnych rzeczach nie może zamykać dyskusji. To absurd. Podobnie absurdalne wydają mi się uwagi Boleckiego dotyczące mojego rzekomego pouczania literaturoznawców. Humanistyka jest, a przynajmniej winna być, areną krytycznego dialogu. A dialog to także spór i niezgoda, dla dobra prawdy ujawniane (tak, tak, dla dobra prawdy). Czasami mam wrażenie, że zapominamy o kapitalnym znaczeniu debaty czy dyskusji w życiu intelektualnym. Świetnie zdaję sobie sprawę, że uwagi powyższe są trywialne, jak widać jednak po ogólnym, naburmuszonym tonie polemiki Boleckiego (jak ktoś spoza gildii śmie z nami polemizować, a do tego jeszcze nie na kolanach?), trzeba je powtarzać w nieskończoność.

4. Co do spraw szczegółowych: mój tekst był raczej przeciw poetyce niż o poetyce, jeśli przez poetykę rozumieć coś innego niż interpretacja. To, co rzeczywiście banalne, to świadomość, że każdy tworzy taką poetykę, jaka jest mu potrzebna (dla jego teorii). Istnieje więc wiele poetyk, a każda jest na służbie jakiejś teorii, ta zaś wiąże się nie tylko z gustami literaturoznawczymi, lecz także z kwestiami aksjologicznymi, co próbowałem w tekstach swoich powiedzieć i co wcale takie banalne nie jest. Tekstów tych każdy może użyć dla swoich celów, także i po to, aby pokazać, do jakiej degrengolady intelektualnej prowadzi zauroczenie (pochodzącymi

sprzed wielu lat) nowinkami z Ameryki (dawniej powiedziałoby się: miazmatami burżuazyjnej pseudonauki). A jak wiadomo cale zlo stamtąd (jak byl łaskaw wyrazić się jeden z moich kolegów). Bolecki stara się wprawdzie sugerować, że moje rozważania są „kompletnie bezużyteczne wobec zadań, przed którymi staje krytyk, historyk czy teoretyk literatury (sztuki)" (s. 185), to jednak pisząc swoją polemikę i tak twórczo się w niej objawiając, zaprzecza sam sobie. Co więcej, mówiąc na zakończenie swego tekstu jeszcze raz o użyteczności (s. 186), przywołuje kategorię, którą wcześniej próbuje *explicite* zdyskredytować (s. 183). Trochę mnie też śmieszy *implicite* kryjące się w powyższych słowach Boleckiego przekonanie, iż cele te są z góry znane, dobrze zdefiniowane i nie budzące żadnych kontrowersji, a nadto, że on owe cele zna. Choć poza Wielkiego Literaturoznawcy wyznaczającego normy dla tej dyscypliny wiedzy jest mu wyraźnie bliska, to jednak nie chce mi się wierzyć, aby wszędzie była traktowana z pełną powagą. Już sam fakt, że tak kompetentna redakcja jak redakcja „Tekstów Drugich" zdecydowała się opublikować moje artykuły, mimo że budziły one w Boleckim jedynie wstręt, pokazuje, iż od pozy do rzeczywistości droga jednak na szczęście daleka.

5. Inna sprawa, że to, co Bolecki pozwolił sobie zrobić z moimi tekstami, świadczy jedynie o tym, że byl słusznie, jak mniemam, przekonany, iż znajdzie bez trudu wspólnotę interpretacyjną, która taki zabieg zaakceptuje, zaś jego pozycja w niej nie tylko nie dozna uszczerbku, lecz raczej się wzmocni. Wszystko to jedynie dobitnie pokazuje, że Bolecki swym zabiegiem interpretacyjnym potwierdza w całej rozciągłości diagnozę sytuacji wydaną przeze mnie (za Fishem). Kiepsko świadczy o jego autorefleksyjności to, że w „poważnej" części swej krytyki diagnozę tę *expressis verbis* odrzuca.

Z drugiej strony Bolecki nie do końca zrozumiał morał wypływający z podejścia Fisha, które podzielam. W pewnym sensie bowiem podejście to pozostawia wszystko tak jak jest, w tym i literaturoznawstwo z całym jego bagażem teoretycznym, problematyzując jedynie filozoficzny status rzeczy przyjmowanych za oczywiste. Stara się ono pokazać, że jest on związany z procesami o charakterze społeczno-kulturowym, takimi np. jak kreowanie nowych wspólnot interpretacyjnych czy wybór określonego systemu wartości moralnych czy światopoglądowych. Stąd też za zupełnie nie na temat uważam te uwagi Boleckiego, które starają się pokazać brak mej wrażliwości na całą masę subtelnych narzędzi literaturoznawczych używanych przy operacjach interpretacyjnych. Nie problematyzuję ich wagi i znaczenia, lecz raczej ich status filozoficzny, sugerując, że nie są to narzędzia przekazane nam jak gdyby przez opatrzność, narzędzia neutralne teoretycznie i aksjologicznie. Są to nasze wynalazki, którym nie powinno się przypisywać absolutnego statusu, w ten sposób bowiem uzyskuje się wprawdzie metodologiczny spokój sumienia, lecz zarazem blokuje się sobie możliwość twórczej zmiany.

Co do sprawy kreowania wspólnot interpretacyjnych, to powiedziałbym, że proces ten, zresztą zupełnie niezgodnie z sugestiami Boleckiego, nigdy nie dokonuje się *ad hoc*, na zawołanie (jednak jakieś wspólnoty interpretacyjne już zawsze nie istnieją i doprawdy nie trzeba być prostodusznym, aby to dostrzec). Z reguły wy-

maga wielu przesunięć w konfiguracji już istniejących wspólnot, wielu drobnych mutacji kulturowych, przygodnych procesów społecznych, a nawet politycznych. (Ów proces kreacji nowych wspólnot jest zresztą procesem fascynującym i czasem wydaje mi się, że, pomimo ogromnego dorobku socjologii literatury, wciąż lekceważonym). W tym sensie z tekstem f a k t y c z n i e nie można zrobić wszystkiego (wbrew temu, co czasami twierdzą dekonstrukcjoniści), jak to w swoich artykułach (znowu za Fishem) kilkakrotnie podkreślałem. Mój żart związany z interpretacją książki telefonicznej jako tekstu erotycznego miał jedynie pokazywać, że trudno wyobrazić sobie jednak kres tego, co t e o r e t y c z n i e zrobić z nim można (do czego można go użyć). Interpretacja Boleckiego dokonana na moich tekstach może liczyć na już istniejącą wspólnotę interpretacyjną obeznaną z literackimi chwytami z zakresu pastiszu, pamfletu itd., a nadto niechętnie podchodzącą do wszelkich nowinek filozoficzno-literaturoznawczych. Interpretacja książki telefonicznej jako tekstu poetyckiego takiej wspólnoty interpretacyjnej dla siebie nie znajdzie. Co do intencji autora itd., to kwestie te rozważane były już wielokrotnie i gruntowne przerobienie obowiązkowej lekcji strukturalizmu i poststrukturalizmu uczy, że sprawa autora i jego intencji jest co najmniej dyskusyjna, jeśli nie beznadziejna. Wystarczy zresztą lektura tekstu R. Barthes'a pt. *Od dzieła do tekstu* pomieszczonego zaraz obok polemiki Boleckiego ze mną, aby zaoszczędzić mi dalszych wyjaśnień, nie tylko skądinąd związanych ze statusem autora, ale i z większością innych spraw poruszanych w jego polemice. Gdy chodzi zaś o kwestię roli kompetencji w interpretacji tekstu, to powiedziałbym, że zróżnicowanie jej poziomu nie może stanowić, w moim mniemaniu, o s t a t e c z n e g o argumentu na rzecz trafności czyjejś interpretacji, a co najwyżej perswazyjnie wzmacniać przekonanie, że dysponujący nią reprezentanci określonych wspólnot interpretacyjnych mają prawo narzucać owym wspólnotom pewien paradygmat myślenia, dysponować większą mocą w procesie negocjacji prawdy. Słowem, im więcej kompetencji, tym więcej władzy (Foucault się kłania), tym więcej też możliwości kształtowania tego, co będzie uznane za prawdę w danym dyskursie. Być może dlatego wszyscy chcemy być kompetentni, albowiem wszyscy poszukujemy prawdy i... władzy?

Od redakcji:

Tą odpowiedzią Andrzeja Szahaja zamykamy dyskusję nad jego artykułem zatytułowanym *Granice anarchizmu interpretacyjnego* („Teksty Drugie" 1997 nr 6).

Nadesłane

Książki

Roma Alvarado-Łagunionok *Magie i niespodzianki*, Regionalny Ośrodek Kultury w Sieradzu, Sieradz 1998.

Wacław Borowy *O poezji Mickiewicza* [wyd. drugie uzupełnione], Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999.

Bogdan Burdziej *Super flumina babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX-XX w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.

Chanuka, Fundacja Laudera & Centrum Edukacyjno-Informacyjne Kultury Żydowskiej 1998.

Rafał Czoch *Wielkie koło*, Wydawnictwo Autorskie „Grafomania", Kraków 1999.

Halina Dobrucka *Opowieści wschodnie*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo", Bydgoszcz 1998.

Halina Wiesława Dobrucka *Rozmowy z boginią*, Apus, Gliwice 1996.

Halina Wiesława Dobrucka *Przyroda mój dom*, Baran i Suszczyński, Kraków1998.

Ewa Domańska *Encounters. Philosophy of History after Postmodernism*, Unversity Press of Virginia, Charlottesville and London 1998.

Czesław Dziekanowski *Zaproszenie*, Magazyn Literacki, Warszawa 1998.

Jerzy Górczyński *Manifesty*, Stowarzyszenie Środowisk Twórczych, Olsztyn 1999.

Stefan Grabiński *Demon ruchu*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.

Jerzy Jarzębski *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Aleksander Jensko *Kroniki kuliste*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1998.

Judaica Oficyny Bibliofilów Marka Szukalaka 1989-1999, Oficyna Bibliofilów, Łódź 1999.

Jarosław Klejnocki *Piołun i inne eseje chodnikowe*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.

Ryszard Jan Klimczak *O raku, owczarku węgierskim i skrzypcach Stradivariusa*, NWA-RK, Łódź 1998.

Ryszard Kołodziej *Umarli z Burlington*, Scriptum, Kielce 1998.

Janusz Korek *Paradoksy paryskiej „Kultury". Ewolucja myśli politycznej w latach 1947-1980*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1998.

Agnieszka Korniejenko *Ukraiński modernizm*, Universitas, Kraków 1998.

Anna Kubale *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk1997.

Ryszard Kubiak *Znaki lęku*, Regionalny Ośrodek Kultury w Sieradzu, Sieradz 1998.

Joanna Kulmowa *Wobec świata literatury*, Książnica Pomorska, Szczecin 1998.

Lilla Latus *Zapach dotyku*, Regionalny Ośrodek Kultury w Sieradzu, Sieradz 1998.

Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998.

Literatura. Teoria. Metodologia, red. D. Ulicka, Warszawa 1998.

Ryszard Loew *Rozpoznania*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998.

Dorote Lutvogt *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska*, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden1998.

Karol Maliszewski *Próby życia*, Biblioteka Studium, Kraków 1998.

Michał Paweł Markowski *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998

Piotr Michałowski *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1999.

Arendt van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Universitas, Kraków 1998.

Adam Ochwanowski *Oswajanie świtu*, Scriptum, Kielce 1997.

Odkrywanie modernizmu, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998.

Aleksandra Perzyńska-Wyciszkiewicz *Anima*, PiT, Kraków 1997.

Jacek Piechota *Refleksje*, „Opta", Warszawa 1998.

Tomasz Pohl *Punkt widzenia*, Regionalny Ośrodek Kultury w Sieradzu, Sieradz 1998.

Przez znaki – do człowieka. [Edwardowi Balcerzanowi w 60-lecie urodzin – przyjaciele, koledzy, uczniowie], red. B. Sienkiewicz, przy współpracy A. Legeżyńskiej i W. Wielopolskiego, Poznań 1997.

Witold Sadowski *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Warszawa1999.

Marek Sieprawski *Dni złych zegarów*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.

Ziemowit Skibiński *Poczucie piękna*, Regionalny Ośrodek Kultury w Sieradzu, Sieradz 1998.

Mirosław Slapik *Biały wiatr*, Przedświt, Warszawa 1998.

Andrzej Sosnowski *Konwój. Opera*, Pomona, Wroclaw 1999.

Agata Stankowska *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję" i „równanie"*, Universitas, Kraków 1998.

Zofia Stefanowska *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Bronisław Swiderski *Myth and Scholarship. University Students and Political Development in XIX Century Poland*, C.A. Reitzels Forlag, Kobenhavn 1988.

Krzysztof Śliwka *Gambit*, Biblioteka Studium, Kraków 1998.

Świat kumpli, Machina, Warszawa 1999.

Danuta Ulicka *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.

Witold Uszyński *Z „Księgi urodzaju"*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo", Bydgoszcz 1998.

Weltszmerc Kazika Malinowskiego, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1998.

Jerzy Lucjan Woźniak *Z oczu bielmo, z serca strach*, Miejska Galeria Sztuki Extravagance, Sosnowiec 1998.

Mariusz Zawodniak *Literatura w stanie oblężenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998.

Leszek Zwierzyński *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.

Czasopisma

„Arkusz", 1, 2, 3, 4, 5, 6/1999.

„Književna Smotra" 4/1998.

„Konteksty", 1, 2, 3–4/1998.

„Kresy", 3, 4/1998; 1/1999.

„Kultura", 9, 10, 11, 12/1998.

„Magazyn Literacki" 4/1998.

„Opcje" 2/1998.

„Pogranicza" 1–2/1999.

„Principia", tom XXI–XXII, Kraków 1998; tom XXIII (*Tożsamości Kierkegaarda*), Kraków 1999.

„Pro Arte", numer specjalny, grudzień 1998.

„Studia Filologiczne" 1. Rozprawy Wydziału Humanistycznego, Sandomierz 1999.

„Studium" 13–14/1998; 1–2/1999.

„Two Be: 2B (a journal of ideas)" nr 13.

„Tygiel Kultury", 9–10, 11–12/1998.

„Zeszyty Literackie", 1, 2/1999.

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty rocznej za 2000 r. **69,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.
Cena prenumeraty rocznej za rok 2000 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 65-72-880, 65-72-706, tel./fax (0-22) 826-99-45.

w najbliższych numerach

Svetlana BOYM
Paradoksy zunifikowanej kultury

Michał GŁOWIŃSKI
Inspiratorzy

Jacek ŁUKASIEWICZ
Jeden dzień w socrealizmie

Albert DUZINKIEWICZ
„Pracowita pszczółka"

Julian TUWIM
Z ineditów

Julian KORNHAUSER
O „Strunie światła"