

teksty

D R U G I E

Widziane rzeczy

Marta LEŚNIAKOWSKA

Doświadczenie kulturowych wizualizacji

Edward BALCERZAN

Widzialne i niewidzialne
w sztuce słowa

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Widziane, wyobrażone, pomyślane

Jan KORDYS

Pocałunek Judasza

Magdalena POPIEL

Estetyka kaprysu

Bożena WITOSZ

Ekfrazja w tekście użytkowym

Bruno LATOUR

Dajcie mi laboratorium, a zbuduję świat

1/2 [115]
2009
cena 22,00- PLN
(w tym 0% VAT)

Spis treści „Teksty Drugie” 2009 nr 1-2

Włodzimierz BOLECKI

Marta LEŚNIAKOWSKA

Edward BALCERZAN

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Jan KORDYS

Sebastian BOROWICZ

Magdalena POPIEL

Bożena WITOSZ

Beata DOROSZ

Seweryna WYSŁOUCH

Paulina KIERZEK

Elżbieta SIDORUK

Bruno LATOUR

Paweł BUKOWIEC

Jacek MAŁCZYŃSKI

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Maciej MARYL

Wstęp

6 Wizualizacja, literatura i cała reszta

Szkice

11 Doświadczenie kulturowych wizualizacji.
Antropologia (re)konstrukcji

32 Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa

46 Widziane, wyobrażone, pomyślane

57 Pocałunek Judasza

77 Obrazowanie jako pocieszenie.
Kilka uwag o metaforze przejścia
w literaturze klasycznej

94 Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

105 Ekfrazja w tekście użytkowym
– w perspektywie genologicznej
i dyskursywnej

Roztrząsania i rozbiory

127 Definicja szczęścia według Stefanii
Kossowskiej

140 Cztery wymiary ikonizacji

147 Wokół „partytur literackich”

154 Czyśćcowe widmo

Prezentacje

163 Dajcie mi laboratorium a poruszę świat
Przeł. K. Arbiszewski, Ł. Afeltowicz

Pejzaże

193 *Jak nie zgubić się w ogrodzie,
czyli o „Sofijówce” Stanisława Trembeckiego*

208 Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum-
-Miejsu Pamięci w Bełżcu

Dociekania

Intersubiektywność i literatura

Antropologia odbioru literatury

– zagadnienia metodologiczne

Marcin RYCHLEWSKI

252 Obiegi wydawnicze a współczesny rynek
książki w Polsce

Włodzimierz BOLECKI
Krzysztof OBREMSKI

Opinie
269 Polonistyka za granicą: czas na zmiany
273 Polonistyczna dydaktyka uniwersytecka
(Tezy do dyskusji)

Zofia MITOSEK

Stanowiska
277 Kolonizator Charles Marlow, czyli
„ironiczna konieczność”

Anna WIECZORKIEWICZ

Narracje
290 Skamieniały płód: dwie historie o nauce,
zachwycie, lęku i zadziwieniu

Joanna TOKARSKA-BAKIR

302 Skaz antysemityzmu

Monika RUDAŚ-GRODZKA,
Monika BEDNARCZUK

Erraty
318 W poszukiwaniu utraconej wielkości

Patrycja BUĆKO
Adam DZIADEK

Kronika
335 Kulturowe wizualizacje doświadczenia
– Złoty Potok 18-21 września 2008

Teresa KOSTKIEWICZOWA

Pożegnania
341 Pamięci Zbyszka Golińskiego

344 Listy do Redakcji

346 Sprostowania

347 Noty o Autorach

Index of Content „Teksty Drugie” 2009 nr 1-2

Włodzimierz BOLECKI

Marta LEŚNIAKOWSKA

Edward BALCERZAN

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Jan KORDYS

Sebastian BOROWICZ

Magdalena POPIEL

Bożena WITOSZ

Beata DOROSZ

Seweryna WYSŁOUCH

Paulina KIERZEK

Elżbieta SIDORUK

Bruno LATOUR

Paweł BUKOWIEC

Jacek MAŁCZYŃSKI

Foreword

- 6** Visualisation, Literature, and Everything Else

Essays

- 11** Experiencing Cultural Visualisations: an Anthropology of (re)Construction
32 The Visible and the Invisible in the Art of Word
46 Seeing, Imagining, and Thinking-about
57 The Kiss of Judas
77 Image As the Act of Consolation. Some Remarks on the Metaphor of Passage in the Classical Literature
94 The Aesthetics of Caprice: in the Circle of Visualisation
105 Ecphrasis in Useable Text: a Genological and Discursive Perspective

Discussions and Analyses

- 127** A Definition of Happiness by Stefania Kossowska
140 Four Dimensions of Iconicity
147 Around Andrzej Hejmej's *Literary Scores*
154 A Purgatory Phantom

Presentations

- 163** Give Me a Laboratory and I Shall Move the World
Trans. K. Abriszewski and Ł. Afeltowicz

Landscapes

- 193** How Not to Get Lost in the Garden, or, Stanisław Trembecki's *Sofijówka*
208 'Living Monument' Trees at the Museum – Memorial Site at Belzec

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK	215	Investigations
Maciej MARYL	228	Intersubjectivity and Literature
Marcin RYCHLEWSKI	252	The Anthropology of Literary Reading: Methodological Issues
		Publishing Circulation Systems Versus the Book Market in Today's Poland

Włodzimierz BOLECKI	269	Opinions
Krzysztof OBREMSKI	273	Polish Studies Abroad: Time to Change
		Polish-Studies University-Level Teaching Methodology

Zofia MITOSEK	277	Positions
		Charles Marlow the Coloniser, or, the Ironic Necessity

Anna Wieczorkiewicz	290	Narratives
Joanna TOKARSKA-BAKIR	302	A Petrified Foetus: Two Stories on Science, Admiration, Dread and Amazement
		The <i>Skaz</i> of Anti-Semitism

Monika RUDAŚ-GRODZKA	318	Errata
Monika BEDNARCZUK		In Search of Lost Greatness

Patrycja BUĆKO	335	Chronicle
Adam DZIADEK		Cultural Visualisations of Experience, Złoty-Potok, 18 th -21 st September 2008

Teresa KOSTKIEWICZOWA	341	Obituaries
		In Memory of Zbigniew Goliński

344	Letters to the Editor
346	Disclaimers
347	Author's Biographical Notes

Wizualizacja, literatura i cała reszta

„Wizualizacja” jest dziś jednym z najbardziej ekspansywnych terminów w badaniach kulturowych (semiotycznych) – także literackich. Sam termin ma różne znaczenia i zastosowania – od „praktyczno-usługowych” z zakresu grafiki komputerowej, przez psychoterapeutyczne, rozmaite odmiany visual arts, antropologię sensualności i jej kulturowe formy, po koncepty z zakresu sztuk plastycznych i ich związków z literaturą, aż po refleksję teoretyczną nad statusem tekstu literackiego.

„Wizualizacja” w pierwszym ze znaczeń weszła do języka potocznego za sprawą techniki komputerowej i oznacza najrozmaitsze warianty graficznych form przedstawiania baz danych. Wizualizacja w tej formie (za pomocą wykresów, słupków, diagramów, map, ilustracji, kreskowych lub zdjęciowych korelacji) jest sposobem naocznego przedstawiania, a zarazem objaśniania rozmaitych informacji i związków między nimi. Techniki wizualizacji bywają albo statyczne, albo dynamiczne (animacje), lecz wszystkie są już od dawna narzędziem (zarówno dwu- jak i trójwymiarowym) w reklamie i rozmaitych usługach – na przykład w formach symulacji wyglądu architektonicznych, wystroju wnętrz, graficznego przedstawiania wszelkich przedmiotów, poczynwszy od użytkowych drobiazgów dnia codziennego, przez ubrania, rozmaite modele rzeczy, przestrzeni etc., etc. To zastosowanie nie ma końca. W najprostszej i najbardziej powszechnej formie zna je każdy uczeń pod nazwą prezentacji. Bywa jednak wykorzystywane także do działań artystycznych – jako wizualizacja zjawisk nieprzedstawialnych, na przykład jako graficzny komponent podczas wykonywania utworów muzyki klasycznej (notabene jego standardowe wersje zna każdy użytkownik programów typu Windows Media Player). Kto chce, może się w tym doszukać cyfrowej reprezentacji symbolistycznej idei synestezji.

W drugim, całkiem odmiennym znaczeniu, „wizualizacja” jest terminem z zakresu psychologii i odsyła do pojęcia wyobraźni. Oznacza aktywizowanie doświadczeń percepcyjnych (zmysłowych) w celu wykorzystania zasobów psychicznych (pamięci, emocji) „dla przyszłych planów i ich realizacji” (J.P. Cavallier). Zakłada się, że istnieje sprzężenie pomiędzy tworzeniem w naszej wyobraźni obrazów stanów przyszłych (przyszłych działań czy zachowań), które następnie są przez nas zapamiętywane (wizualizowane),

stając się w ten sposób modelami pożądanego wykonania różnych czynności. Tak rozumiana wizualizacja jest przede wszystkim praktyką terapeutyczną, szeroko stosowaną w rozmaitych ćwiczeniach relaksacyjnych i wspomagających koncentrację, których celem jest uwolnienie pacjentów od przykrych doświadczeń za pomocą „obrazów” ich pamięci lub transformowanie tych doświadczeń w różne formy aktywności i twórczości. To rozumienie wizualizacji wywodzi się między innymi z psychoanalitycznych badań nad marzeniami i fantazjami sennymi, które utrwalają się w naszej pamięci w formie obrazów – często symbolicznych. Freud – jak wiadomo – upatrywał genezy takich obrazów w nieświadomych transformacjach okresu dzieciństwa oraz libido, Jung – w nieświadomości zbiorowej.

Trzecim źródłem dzisiejszego znaczenia terminu „wizualizacja” są doświadczenia sztuki modernistycznej minionych dziesięcioleci (całego wieku XX), w których odnaleźć można zarówno prefiguracje rozmaitych dociekań antropologicznych (symbolistyczna koncepcja jaźni, surrealistyczna koncepcja wyobraźni), jak i znacznie późniejszych zastosowań nowych technologii – symbolistów fascynowała fotografia (Strindberg), awangardystów kino (Witkacy, Thémersonowie).

Do antycznej tradycji związków słowa i obrazu (ut pictura poesis), wyobraźności czy niewyobraźności metafory („Czy metaforę można zobaczyć?” – pytał przed laty Mieczysław Porębski) dwudziestowieczny modernizm we wszystkich swych nurtach: od symbolizmu po awangardę (kubizm, dada, futurizm etc.) dorzucił nowe rozwiązania praktyczne i problemy teoretyczne. Te pierwsze są od dziesięcioleci źródłem nieustannych fascynacji badaczy (i kolejnych pokoleń artystów zmagających się z tamtą tradycją), te drugie wylaniają się dziś w formie zaskakujących koncepcji i odświeżających reinterpretacji wielu dobrze znanych zagadnień z praktyki awangardy (na przykład futurystów). W tym zakresie dla badacza literatury centralnym odkryciem symbolistycznego i awangardowego nurtu modernizmu była *wizualizacja tekstu*. W tradycji badań nad art nouveau (secesją) wizualizacja tekstu była traktowana jeszcze jako ornament, estetyczny dodatek do typografii utworu literackiego. Praktyki awangardy doprowadziły zarówno

Wstęp

do integracji tekstu i typografii, jak i do akceptacji nowej „tekstury” literackiej. Widziano w nich jednak tylko ekscentryczny margines artystycznych eksperymentów pisarzy i malarzy, toteż żadna z nich przez wiele dziesięcioleci nie miała wpływu na nowe koncepcje teoretycznoliterackie. Nie wnikając w doskonale opisane w setkach publikacji szczegóły różnorodnych realizacji praktycznych (ostatnio dwie książki poświęciła im Beata Śnieci-kowska), można by następująco uogólnić teoretyczne konsekwencje eksperymentów wizualizacyjnych z przełomu poprzednich stuleci.

Nowa typografia utworów literackich zwróciła uwagę na to, że tekst jest nie tylko czytany, ale także widziany. Do lektury tekstu literackiego dołączono więc nowe doświadczenie – percepcyjne, a w rezultacie – estetyczne. Tekst modernistyczny wskazywał, że grafemiczna tekstura utworu literackiego pełni nie tylko funkcje użytkowe i nie jest tylko neutralnym (transparentnym) wehikulem znaczeń językowych, lecz może być także aktywnym partnerem dynamiki znaczeniowej utworu literackiego. Tradycyjne ujęcia literatury umieszczały ją wśród sztuk czasowych – lektura rozciągnięta w czasie jest uzależniona od linearnego następstwa zdań i innych elementów morfologicznych utworu (wiązanym kognitywnie przez czytelnika w procesie lektury). Tymczasem typografia awangardowa dodawała do językowej semantyki utworu przestrzenny wymiar tekstu, który wymagał oglądania go na skomponowanej przez artystę płaszczyźnie. Utwór literacki ukazywał dzięki temu swoją podwójną istotę: intelektualnie (pojęciowo) rozumianych znaczeń językowych oraz wizualną fakturę tekstu zbudowaną na specjalnej typografii – na grze zróżnicowanej czcionki, dynamice relacji pomiędzy segmentami graficznymi czy grze relacji pomiędzy słowem a obrazem (rysunkiem, fotografią, reprodukcją etc.). Modernistyczne praktyki artystyczne dynamizowały oba składniki tego procesu: zarówno chęć własną literatury do wizualizacji (na przykład kaligrafii, poezja konkretna), jak i dążenie sztuk plastycznych do literackiego konceptyzmu od fotomontażu przez sztukę surrealizmu, na przykład malarstwo Magritte’a, aż po architekturę postmodernistyczną). Ale chociaż te zjawiska tworzą main stream sztuki nowoczesnej dwudziestego wieku i chociaż ich o c z y -wistość jest widoczna na każdym kroku, także w literaturze trudno byłoby twierdzić, że wizualizacja należy do kanonicznych terminów literaturoznawczych. Rzecz w tym, że nie należy. Poetyki tekstu literackiego jej nie uwzględniają (choć Roman Ingarden na kategorii „widzialności” zbudował swą architekturę dzieła literackiego), pozostawiając ją na własność najobszerniejszemu przedmiotowi współczesnych badań kulturowych, tj. visual arts. Wizualizacja – w znaczeniu podwójnych kodów czytania i widzenia – pozostaje więc wysoce specjalistycznym zagadnieniem teoretycznym (pisali o nim m.in. Eco, Derrida, Foucault, Barthes) ciągle jakby źle zdomowionym w dyskursie teoretycznoliterackim.

Tymczasem wizualizacja jest nie tylko integralnym elementem utworu literackiego w jego najrozmaitszych przekrojach – książki poświęcili im m.in. Bożena Witosz, Bożena Tokarz, Adam Dziadek), ale też elementarnym statusem jego poetyki. Jeśli bowiem czytamy tekst, to znaczy, że go równocześnie widzimy (stąd odmienność problematyki tzw. literatury oralnej), a jeśli go widzimy, to znaczy, że lekturę konstytuują również kody wizualne (notabene szczególnie bogato wykorzystywane w literaturze ostatnich dekad, co opisała Magdalena Lachman).

Ta problematyka zwróciła uwagę na antropologiczny wymiar – z pozoru wyłącznie teoretycznych i abstrakcyjnych – zagadnień poetyki tekstu, jego lektury (jako procesu kognitywnego scalania segmentów dyskretnych), a przede wszystkim semantyki, jej rozumienia i interpretacji.

Natomiast rozwój internetu i wielu multimedialnych technik prezentacji wypowiedzi językowych wprowadził do badań kulturowych (także literaturoznawstwa) nowy obiekt nazywany hipertekstem lub „tekstem multimedialnym”, który można opisywać jako zbiór rozmaitych cyfrowych technik wizualizacji tekstów i tekstualizacji rozmaitych subsystemów zapisu cyfrowego. Przyrost badań związanych z nowymi mediami ma już charakter lawinowy (pisała o nich jeszcze w ubiegłej dekadzie Maryla Hopfinger).

Ale – wśród wielu innych zagadnień – wizualizacja ma jeszcze jeden, najbardziej ogólny wymiar, przyciągający dziś badaczy różnych dyscyplin, które tworzą szerokie pole badań kulturowych. Jest to wizualizacja doświadczeń człowieka obecna przecież w każdej dziedzinie kultury. Jej historyk staje przed problemem rekonstrukcji i porównywania schematów wizualizacyjnych nie tylko różnych sztuk, lecz także konkretnych okresów, szkół i nurtów artystycznych, wydarzeń, a wreszcie poszczególnych twórców i ich dzieł. Rozumienie literatury czy malarstwa, teatru czy rzeźby, filmu czy fotografii, telewizji czy internetu, plakatu czy opery zależy przecież w dużej mierze od wielu konwencji wizualizacyjnych, do których należą kwestie aksjologiczne, estetyczne, tematyczne, technologiczne, a przede wszystkim – semantyczne.

Wizualizacja odwołuje się co prawda do zmysłu wzroku (w wyjątkowym wypadku – do dotyku, na przykład w tekstach pisanych alfabetem Braille’a), ale jej opisanie wymaga zawsze powrotu do kodów języka werbalnego. To, czego doświadczamy, komunikujemy co prawda najczęściej w schematach wizualizacyjnych i narracyjnych (w różnych materiałach semiotycznych, formach ekspresji czy kanonach sztuk), ale sens tym komunikatom nadać możemy jedynie w języku. Żeby więc dowiedzieć się, co widzimy, musimy to najpierw wypowiedzieć. Ale coś wypowiadając, to coś także sobie wyobrażamy, widzimy naszym „wzrokiem wewnętrznym”, dziwiąc się często, że inni „widzą” coś zupełnie innego.

Jak dalece nasze schematy wypowiedzeniowe uzależnione są od naszych schematów kognitywnych, wizualizacyjnych i vice versa, to zarówno temat głęboko już osadzony w tradycji piśmiennictwa, sztuki, badań językowych, a także psychologii czy neurologii, jak i problem, który ciągle stawia nas u swych początków. Tyle na wstępie.

Włodzimierz BOLECKI

Wstęp

Abstract

Włodzimierz BOLECKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Visualisation, Literature, and Everything Else

'Visualisation' is nowadays one of the most expansive notions in cultural (semiotic) studies, including literary research. By means of introductory remarks to the periodical's present issue, the author discusses the notion's various meanings and applications – from 'practical/service-oriented' in the domain of computer graphics, through to psychotherapeutic ones, various varieties of visual arts, anthropology of sensuality and its cultural forms, visual-arts concepts and visual arts' associations with literature, up to theoretical afterthought on the status of literary text.

Szkice

Marta LEŚNIAKOWSKA

Doświadczenie kulturowych wizualizacji. Antropologia (re-)konstrukcji¹

Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór. To właśnie symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między „prawdziwym” a „fałszywym”, między światem „rzeczywistości” a światem „wyobraźni”.

Jean Baudrillard *Precesja symulaków*²

Są to kształty, jakie mogło przybrać miasto, gdyby z tego czy innego powodu nie nadano mu jego dzisiejszej postaci.

Italo Calvino *Miasta niewidzialne*³

Sprawy sztuki zaczynają się często tam, gdzie kończą się sprawy życia. Życie rozpoczyna się od narodzin; dzieło może narodzić się pod panowaniem zniszczenia: pod rządami popiołów, podczas ucieczki w żałobę, w związku z nieobecnością.

Georges Didi-Huberman *Génie du non-lieu*⁴

Podjęta tutaj, w generaliach, analiza kategorii nowoczesności w perspektywie ponowoczesnej krytycznej historii sztuki zmierza do pokazania, jak zmienia

-
- ¹ Tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na XXXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Złoty Potok, 18-21 września 2008.
 - ² J. Baudrillard *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i wstęp R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 177-178.
 - ³ I. Calvino *Miasta niewidzialne*, przeł. A. Kreisberg, Collegium Collumbinum, Kraków 2005.
 - ⁴ G. Didi-Huberman *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte*, Hantise, Paris 2001, s. 9.

to relacje z obrazem. Co stanie się, gdy problem obrazu jako kulturowej wizualizacji doświadczenia, czyli jako języka, którym można mówić, zostanie odwrócony ku pytaniu o doświadczanie obrazu? Polem obserwacji będzie analiza doświadczenia pewnego obrazu (konkretnego) miasta jako takiego „protokołu społecznego wspólnictwa” (jak powiedziałby Bourdieu), w którym oglądana jest pamięć, tzn. pamięć staje się widoczna jako kategoria performatywna. Pojawi się tu kategoria medialnej inscenizacji, czyli prezentacji, a nie reprezentacji, a tytułowa antropologia (re-)konstrukcji będzie odnosiła się do analizy doświadczenia estetycznego, które prowadzi do wytworzenia pamięci jako doświadczenia kulturowego. A także do rehabilitacji pojęcia emocji w postrzeganiu/doświadczaniu sztuki. Czyli, odwołując się do estetycznej teorii usytuowań bądź atmosfer Gernota Böhme, chodzić będzie o kwestię uczuciowego zaangażowania. Pozwoli to pokazać zmysłowe/cielesne usytuowanie w o b e c i w obrazie, i w konsekwencji ujawnić rolę obrazu jako części zestetyzowanej rzeczywistości, czyli tej przestrzeni, której twórca świadomie wytwarza nastroje, a więc realizuje politykę nastroju z jej ukrytym działaniem⁵.

James Donald, radykalny krytyk kultury, w swojej książce *Imagining the Modern City* (1999) traktuje miasto jako „wyobrażone środowisko”. Nie tracąc z pola widzenia, że „oczywiście miasta realne istnieją”, pyta:

Dlaczego jednak redukować rzeczywistość miast do ich rzeczowości, a ich rzeczowość do kwestii cegły i zaprawy? Stany umysłu mają konsekwencje materialne. Sprawiają, że rzeczy się dzieją. To, co interesuje mnie szczególnie, to siła miasta jako kategorii umysłowej. Miasto jest abstrakcją, która chce coś identyfikować [...]. Miasto, którego doświadczamy – miasto jako stan umysłu – jest zawsze już przybrane w symbole i metafory.⁶

Projekt młodej artystki Aleksandry Polisiewicz zatytułowany *Wartopia* (2005) dotyczy właśnie „miasta wyobrażonego”, symulakry, miasta jako stanu umysłu. W pierwszym oglądzie odczytuje się go jako typowe komputerowe renderingu wirtualnej urbanistyki. Dopiero wiedza o genezie tego projektu zmienia radykalnie odbiór i ustawia widza w niepokojąco dwuznacznej sytuacji [il. 1-12].

Punktem wyjścia *Wartopii* są planistyczne koncepcje nazistowskich urbanistów z okresu drugiej wojny światowej, które przewidywały całkowite zburzenie

⁵ Por. G. Böhme *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2002; *Współczesna rehabilitacja estetyki przyrody. Na marginesie projektu Gernota Böhme. Dyskusja redakcyjna*, „Sztuka i Filozofia” 2004, s. 5-54; S. Czerniak *Pomiędzy szkołą Frankfurcką a postmodernizmem. Antropologia filozoficzna Gernota Böhme na tle klasycznych stanowisk antropologii filozoficznej XX wieku*, przedm. do: G. Böhme *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne [wykłady z Darmstadt]*, przeł. P. Domański, przedm. i red. nauk. przekładu S. Czerniak, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. VII-XLVII.

⁶ J. Donald *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minnesota 1999, s. 8, 17, cyt. za: J. Wolff *Kobiety i nowoczesne miasto. Refleksje na temat flaneuse*, w: *Co to jest architektura? Antologia tekstów*, red. A. Budak, Kraków 2002, s. 260.

Warszawy i zbudowanie na jej miejscu nowego niemieckiego miasta (*Die Neue Deutsche Stadt Warschau*), zredukowanego do około 40 tysięcy mieszkańców i przeznaczonego wyłącznie dla Niemców [il. 13]. Radykalizm tych zamierzeń, bynajmniej nieutopijnych, bo genetycznie wywodzących się w tym samym stopniu z urbanistycznych fantazji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych wizjonerów, jak z utopii pierwszej awangardy XX wieku [il. 14-16] przefiltrowanych przez germańskie mity kulturowej kolonizacji, kreował całkowicie nową przestrzeń, która miała zastąpić wymazane z mapy miasto. Za pomocą takiego proceduru, któremu patronowało marzenie o *tabula rasa* oraz corbusierowska teoria „chirurgii urbanistycznej”⁷, realizowany był stary mit założycielski Nowego Początku, „od założenia miasta”, tożsamy z Nową Historią pisaną dla Nowego Człowieka, który „zmienia swoje środowisko, a wraz z nim samego siebie”⁸ [il. 17]. Z trzech wymiarów czasu: przeszłego, teraźniejszego i przyszłego, pierwszy nie miał już racji bytu. Wpływowi niemieccy urbaniści i historycy sztuki Republiki Weimarskiej: Hans Hildebrandt, Cornelius Gurlitt, oraz instytucje: Freie Deutsche Akademie des Staedtebaus (Wolna Niemiecka Akademia Urbanistyki) czy Hamburska Komisja Budownictwa Nadziemnego, od lat dwudziestych XX wieku uważnie analizowali oparte na koncepcji *tabula rasa* modernistyczne idee Le Corbusiera, znajdując tu potwierdzenie dla tezy, że „miasto dnia dzisiejszego, a już na pewno miasto jutra, niewiele mają wspólnego z miastem przeszłości”⁹. Teorie nowej urbanistyki, wpisane w program narodowosocjalistyczny (i równoległe komunistyczny), stały się podstawą budowania nowego porządku XX wieku.

Nazistowskie plany dla Warszawy Huberta Grossa, Oskara Dengla, Hana Huberta Leufgena, Friedricha Gollerta (autora książki *Warschau unter deutscher Herrschaft – Warszawa pod panowaniem niemieckim*, 1942) i Friedricha Pabsta, powstałe w latach 1939-1943 w ramach hitlerowskiego projektu „zniemczenia Wschodu” i kulturowej kolonizacji, są dobrze znane historykom sztuki [il. 18]. Błędnie nazywane „Planem Pabsta”, w latach 90. ubiegłego wieku zostały poddane wnikliwej analizie przez dwuosobowy zespół polsko-niemieckich badaczy, którzy w swoich interpretacjach świadomie przyjęli perspektywę „sprawców”, a nie ofiar. Jednak uświadomiona przez Adorna kulturowa sytuacja po Holokauście okazała się w tych analizach niemożliwa do pominięcia lub zignorowania. Czy urbanistyka jest możliwa po doświadczeniach Auschwitz? – pyta Niels Gutschow, architekt z generacji

⁷ Według Le Corbusiera wizja Nowego Paryża – „Plan Voisin” z 1923-1925 roku, oparta na „chirurgii” wycięcia starego miasta, „wyzwała” miasto i wprowadza geometrię do natury albo do chaosu tradycyjnych skupisk miejskich (Le Corbusier, *Urbanisme*, 1925).

⁸ Le Corbusier *Urbanisme*, 1925, cyt. za: N. Gutschow, B. Klein *Zagłada i Utopia. Urbanistyka Warszawy w latach 1939-1945*, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 1995, s. 15.

⁹ Hans Hildebrandt we wstępie do niemieckiego wydania Le Corbusiera, *Urbanisme Staedtebau* (Berlin–Leipzig 1929, za: N. Gutschow, B. Klein *Zagłada i Utopia*, s. 15.

Szkice

powojennej i syn architekta, który w czasie wojny działał w duchu programu narodowosocjalistycznym. I odpowiada:

Pytania tego pewnie dlatego nigdy nie postawiono, że architekci i urbaniści, tak w Niemczech jak i w Polsce, nie bali się *tabula rasa*. Przeciwnie, jako przedstawiciele grupy zawodowej, która czuła się powołana do planowania miast przyszłości w każdych warunkach – oczekiwali jej. Jednocześnie zagłady i utopii wydaje się niepojęta i zdumiewająca ca dopiero dla następnej generacji.¹⁰

Aleksandra Polisiewicz, młoda polska artystka, sięga do archiwów, by dokonać dzisiaj nowej lektury tych nazistowskich projektów urbanistycznych przygotowywanych dla Warszawy. Ukrywając swoją kobiecą tożsamość, przyjmuje postawę pozorowanego obiektywizmu i zdystansowania, typową dla współczesnej sytuacji postkolonialnej. Dzięki temu może osiągnąć to, co jest jej celem: dokonać freudowskiego odsłonięcia, czyli wydobyć na wierzch to, co było i/lub miało być skrywane po to, by prze/pisać na nowo historię. Taktyka artystyczna Aleksandry Polisiewicz porusza się w obszarze tych strategii sztuki współczesnej, które odnoszą się do kwestii (re-)konstruowania historii i odwołując się do praktyk psychanalitycznych, zmierzających do uwolnienia obrazów reprezentacji, problematyzując kwestie medializacji pamięci. Taką optykę sytuuje *Wartopię* w obszarze krytycznej sztuki postpamięci¹¹.

Na pierwszy rzut oka Aleksandra Polisiewicz robi „tylko” komputerowe rekonstrukcje historii, które za pomocą trzeciego wymiaru i ruchu aktualizują nazistowskie wizje. Tworzy obrazy o specyficznej dla grafiki komputerowej estetyce: z płaskim bezwalorowym kolorem o ograniczonej palecie i stereometrycznymi, pozbawionymi detalu, „nagimi” bryłami o twardym modelunku, który zostaje wydobyty za pomocą ostrego, kontrastowego światła pochodzącego z niedającego się zlokalizować, jakiegoś „kosmicznego” źródła. Te syntetyczne obrazy wprost manifestują zamiar zawładnięcia widzem: ich wizualna atrakcyjność sprawia, że nazistowska architektura staje się owym „fascynującym faszyzmem”, jak Susan Sontag określiła estetykę nazizmu¹², i który wprowadza widza w konstatowaną z kolei przez Benjamina i Adorna sytuację „powtórznego zaczarowania świata” i „reaktywacji sił mitycznych”¹³. Nie mamy tu bowiem do czynienia z obrazem komputerowym traktowanym jako medium transparentne, rzekomo obiektywne, za pomocą którego dokonuje się wiernej ze źródłem historycznym rekonstrukcji/makiety. Wyświetlane na ekranie animacje i komplementarne z nimi statyczne obrazy-kadry są inscenizacją, pejzażem odgrywanym, architektonicznym spektaklem „czystej formy” geome-

¹⁰ Tamże, s. 10-11.

¹¹ Por. B. Korzeniecki *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna” 2007 nr 3, s. 5-23.

¹² S. Sontag *Fascynujący faszyzm*, „Magazyn Sztuki” 1996 nr 12, s. 123-136.

¹³ W. Benjamin *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb., oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996; Th. Adorno, M. Horkheimer *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Czytelnik, Warszawa 1994.

trii brył, zawieszonych w abstrakcyjnym, bezkresnym pejzażu. Cybermiasto Aleksandry Polisiewicz kreuje ambiwalentny obraz fikcyjnego, jak w grze komputerowej, świata, ufundowany na monumentalnym, zmodernizowanym klasycyzmie jako stereotypowej ikonie architektury faszystowskiej, kojarzonej z nadwornym architektem Hitlera, Albertem Speerem. Kulturowa klisza tzw. architektury nazistowskiej, wydobyta z „systemu pamięci” jako *ready mades*, „obraz gotowy”, który zostaje następnie poddany odpowiedniej obróbce, odnosi się zatem w tym samym stopniu do problemu fałszu/utopii modernistycznej „prawdy” jako kulturowej hipostazy i fantazmatu (problem fałszu „rekonstrukcji”), jak do obecnych w zbiorowej wyobraźni emocji i obsesji, które kierują życiem społecznym. Podejmując problem mitologizacji systemów totalitarnych i ruin pamięci, Polisiewicz nieprzypadkowo posługuje się obrazem „nagiej” architektury: skrajnie syntetyczne, pozbawione *decorum* bryły są figurą nagiego ciała architektury w całym jej esencjalizmie, wiążąc architekturę i ciało w system władzy¹⁴.

Wykonane w technologii 3D urbanistyczne wizje „Wartopii” posługują się animacją. Mają więc wszystkie cechy fikcji projekcji filmowej. To kwintesencja tego, co teoria filmu, badająca problem percepcji obrazu, określa jako „dynamiczny ekran” (Lev Manovich): związek ruchomego obrazu i nieruchomego ciała widza, przeżywającego ruchomy świat w obrazie za pośrednictwem oka złączonego z kamerą, która przenosi go w wirtualną przestrzeń. W tym związku „między ciałem i obrazem”, powiada Hans Belting, reprezentacja obrazu pozostaje związana z ekranem, natomiast obraz syntetyczny – z użytkownikiem i jego pragnieniami obrazowymi, sięgającymi do haptycznego wrażenia zmysłowego, mistycznej metafory i hiperrealnej przestrzeni. Dlatego w procesie percepcji cyberobrazów Aleksandry Polisiewicz konieczne wydaje się przywołanie tych cech nowości obrazu syntetycznego, które właśnie wydobywa Belting, wskazując na widza i jego zachowanie recepcyjne. Zwłaszcza wobec tego, co Bernard Stiegler nazywa „dyskretnym obrazem”, skoro „obraz w ogóle nie istnieje”, a jest tylko „pozostałością”, „śladem i inskrypcją” obrazów zapośredniczonych nam przez aktualne media. Ta perspektywa pozwala dzisiejsze doświadczenia obrazu ufundować antropologicznie. Belting przypomina przy tym, że dekonstrukcja mimetycznej prawdy obrazu, jaka dokonuje się w obrazie digitalnym, nie zapoczątkowała się bynajmniej wraz z pojawieniem się technologii cyfrowej; zajmowały się tym wszystkie awangardy XX wieku, burząc tradycyjne „zaufanie do obrazu” i zastępując je „fascynacją medialną inscenizacją”, która eksponuje swoje efekty i wytwarza własną rzeczywistość obrazową¹⁵. W perspektywie antropologicznej, powiada Belting, obrazy techniczne są zatem rozpatrywane z punktu widzenia ich roli w medialnym dialogu z widzem. Kluczową rolę odgrywa tu symulacja i animacja, czyli dwa osiągnięcia fantazji, w których następuje poszerzenie granic imaginacji, zapoczątkowane w renesanso-

¹⁴ Por. J.A. Isaak *Representation and its (Dis)contents*, „Art History” 1989 nr 3, s. 362-366.

¹⁵ H. Belting *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007, s. 54.

wym obrazie malarskim jako konstrukcji ściśle wymierzonego pola widzenia. Ruchomy obraz nowoczesnych mediów (animacja komputerowa), pokazując to, „co dzisiaj wydarza się między obrazami”, nie może zatem uchylć się od perspektywy wyznaczonej przez psychologię percepcji i Deleuze’a teorię filmu, gdzie wprowadza się do gry sytuację sensomotoryczną, w tym obrazy senne i wspomnienia¹⁶. W tej perspektywie daje się sytuować także *Wartopia*: jako obraz senny w znaczeniu delezuzańskim.

Z dwóch rodzajów obrazów, którymi posłużyła się artystka: animacji i nieruchomych renderingów, powstał hybrydalny twór złożony z różnych mediów: filmu i fotografii. Niezależnie jednak od medium chodzi zawsze o obraz. W *Wartopii* jest to obraz „znaleziony”: wydobyta z archiwum, niezrealizowana wizja Warszawy, jaką w początkach drugiej wojny światowej zaprojektowali nazistowscy architekci i ideolodzy w zamiarze zastąpienia historycznej stolicy Polski w garnizonowe miasto dla „herrenmenschów” Nowych Niemiec. *Wartopia*, można powiedzieć za Beltingem, jest więc zarówno obrazem wspomnienia, jak obrazem wyobrażania¹⁷. W komputerowej animacji odbieramy oto cyberprzestrzeń łącznie z obrazem miasta hipotetycznego, ale jednak możliwego do realizacji.

Ważniejsze jednak jest tutaj dystopijne nacechowanie *Wartopii* jako narzędzia do interpretacji świata. Można przyjąć (za Andrzejem Turowskim via Foucault), że urbanistyczne projekty Huberta Grossa i Friedricha Pabsta to pseudoheterotopie. Turowski w swojej interpretacji *Wartopii* przypominał różnicę między utopią a dystopią: pierwsza powstaje na ruinach rzeczywistości, druga na ruinach utopii. Utopie i dystopie to miejsca bez rzeczywistej przestrzeni, ale to tylko pozornie pozwala zaliczyć projekty nazistowskie, a już zwłaszcza *Wartopię*, do jednej lub drugiej kategorii. Raczej do pseudoutopii i pseudoheterotopii, urbanistycznych hybryd bez konkretnej lokalizacji, bowiem wskazanie geograficzne miejsca w istocie jedynie pozoruje umiejscowienie „tam gdzie była Warszawa”.

Heterotopie, które pasożytują na utopiach, są próbą ich przestrzennej lokalizacji, wpisując przestrzeń w porządek mityczny lub polityczny, który wiąże przestrzeń z czasem i ludźmi. [To rodzaj] efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane¹⁸.

Ta Foucaultowska perspektywa, określająca heterotopie jako miejsca, które odnoszą się antytetycznie lub alternatywnie do tych, w których żyjemy, pozwala zdiagnozować proces zastępowania dzisiaj heterotopii przez wirtualną rzeczywistość

¹⁶ Tamże, s. 52-59.

¹⁷ Tamże, s. 103, 113.

¹⁸ A. Turowski *Ekran miasta*, w: Aleksandra Polisiewicz *Wartopia*, Berlin – 518, Moskwa – 1122, Katalog wystawy, Galeria Le Guerr, Warszawa 2006-2007, s. 63-64; M. Foucault *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005 nr 6, s. 120.

obrazów, „wirtualną przestrzeń na zewnątrz przestrzeni świata”, jak to ujmuje Belting, czyli jako obraz pewnego miejsca, na przykład miasta, który przenosi się na jego kontrobraż. Zaś „wszędzie tam, gdzie za pomocą oczu szukamy miejsc, do których nasze ciała nie mają dostępu, powstaje niemożliwy niemal do rozwikłania spłot odniesień między miejscami i obrazami miejsc”¹⁹. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Wartopi*. Jako rzeczywistość wirtualna (VR), projekt wprowadza widza w inną rzeczywistość, której modelowaną estetycznie sztuczność²⁰ odczuwamy tak silnie, że jesteśmy w stanie zanurzyć się w niej głębiej niż w przypadku obrazu filmowego, zaś jednym z powodów jest to, że nie funkcjonują tu zmysły dystansu, na których oparty jest obraz filmowy i telewizyjny. W VR dystans ten zostaje zniesiony, dzięki czemu widz doświadcza stanu zanurzenia w obraz do tego stopnia, że VR uzyskuje status środowiska naturalnego o działaniu podobnym do erotyzmu²¹, którego pojawienie się wywołało „przesunięcie ontologiczne”: ten świat nie istnieje, ale istnieją jego skutki²², ponieważ rzeczywistość wirtualna, kontynuując tradycję symulacji, wprowadza jedną zasadniczą różnicę: to nie jest już przestrzeń fałszywa, która jest rozwinięciem „normalnej” przestrzeni, ale przestrzeń, w której fizyczna rzeczywistość jest ignorowana, zanegowana lub porzucona²³.

¹⁹ H. Belting *Antropologia obrazu*, s. 82-83.

²⁰ W. Welsch *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, w: tegoż *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Gućalska, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 51.

²¹ Zob. J. Walewska *Wirtualność jako przyszłość mediów. Spojrzenie estetyczno-filozoficzne*, „Pośrodku. Pismo Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ”, Kraków 2006, s. 18-23. „Unosząc się w komputerowej przestrzeni [odbiorca] wydostaje się z więzienia własnego ciała i wkracza w świat cyfrowych zmysłów” (M. Heim *Erotyczna ontologia cyberprzestrzeni*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdz, Universitas, Kraków 2001, s. 287. Heim wymienia siedem cech VR: symulacja, interaktywność, sztuczność, immersja, teleobecność, całkowite zanurzenie zmysłowe, komunikacja sieciowa.

²² T. Miczka *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2002, s. 107. „Rzeczywistość nie może być bowiem jednocześnie realna i nierealna, a skoro jest ona nierealna, a realne są jej efekty sprawcze, to trudno określić jednoznacznie jej status ontologiczny”, M. Miczka-Pajestka *Podmiot i jego cyfrowa egzystencja*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowiecki, Universitas, Kraków 2005, s. 421.

²³ L. Manovich *Ku archeologii ekranu komputerowego*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdz, Universitas, Kraków 2001, s. 187: „Do tej pory symulacja przedstawiała przestrzeń fałszywą, która stanowiła rozwinięcie i przedłużenie normalnej przestrzeni. [...] W przypadku rzeczywistości wirtualnej albo nie ma łącznika pomiędzy dwoma przestrzeniami (przykładowo, jestem w przestrzeni fizycznego pokoju, podczas gdy wirtualna przestrzeń jest jednym z podwodnych pejzaży), albo na odwrót – obydwie całkowicie się ze sobą łączą. W obydwu przypadkach bieżąca fizyczna rzeczywistość zostaje zignorowana, zanegowana i porzucona”.

Szkice

Między obrazami i miejscami, powiada Belting, istnieją związki, które nie znalazły jeszcze swojego interpretatora: „Podobnie jak możemy mówić o ciele jako miejscu obrazów, możemy też mówić o miejscach geograficznych, które zyskiwały swoje znane oblicze dopiero dzięki znajdującym się w tych miejscach dziełom plastycznym”²⁴. To dobry punkt wyjścia do przyjrzenia się, w jaki sposób *Wartopia* sublimuje pojęcie miejsca, będąc jedynie obrazem miejsca, które istnieje wyłącznie jako obraz. Sytuację taką wyjaśnia antropologia obrazu wskazując, że odwiedzanie miejsca istniejącego tylko w obrazie powoduje przesunięcie relacji obraz-miejsce: obraz staje się „miejscem nieumiejscowionego”, któremu nie odpowiadają już żadne realne miejsca i które istnieje tylko jako metafora. Obrazowa obecność nieobecnych miejsc to oczywiście stare doświadczenie antropologiczne, w którym zmienia się stosunek miejsc wyobrażeniowych do realnych²⁵. Proces ten, zdaniem Beltinga, daje się wyjaśnić za pomocą pojęcia „etnologii własnego środowiska” (M. Auge), znajdującego swój odpowiednik „w spojrzeniu tych, którzy nagle na nowo odkrywają obrazy własnej kultury w muzeach i archiwach i gdzie historia obrazów domaga się wyjaśnienia, podobnie jak czynią to obrazy innych kultur, otwarte na interpretację hermeneutyczną”²⁶. Tutaj analizowany jest problem relacji obrazów-wspomnień i kolektywnej pamięci kultury, która posiada swoje techniczne ciało w instytucjonalnej pamięci archiwów i która zostaje uruchomiona (ożywiona) przez kolektywną wyobraźnię w trybie zarówno zapominania, jak wspomnienia, przyznając przeszłości widzialne miejsce w teraźniejszości.

W tym też kontekście lokuje się kwestia podobieństwa „rekonstrukcji” do muzeum jako rezerwuaru obrazów-pamięci. Nie ma sporu co do Foucaultowskiej tezy, że muzea, przez swój związek z cezurami czasu, są „miejscami alternatywnymi lub heterotopiami, które wytworzyła epoka nowoczesna”²⁷: heterotopiczność muzeum polega na tym, że należy ono do innego czasu niż gromadzone w muzeum rzeczy, zaś jego funkcja polega na stwarzaniu miejsca poza czasem, w którym rzeczy te uczestniczyły w procesie życiowym. Jako miejsce wyłączone z upływającego czasu, precyzuje Belting, muzeum jest przeznaczone dla obrazów, które reprezentują inny czas i dlatego stają się symbolami wspomnienia, niosąc w sobie określone rozumienie obrazu przeszłości:

W muzeum zamieniamy świat, w którym aktualnie żyjemy, na miejsce rozumiane przez nas jako obraz miejsca innego rodzaju. Oglądane w muzeum dzieła odbieramy jako obrazy namalowane dla innego czasu, które jednak dzisiaj wyłącznie w muzeum posiadają swoje miejsce. Wydaje się, jakby kultury świata odchodziły do ksiąg i muzeów, gdzie są archiwizowane, ale już nie ożywiane.²⁸

²⁴ H. Belting *Antropologia obrazu*, s. 76.

²⁵ Tamże, s. 77, 80-81.

²⁶ Tamże 2007, s. 83-84, i nast.

²⁷ Foucault, cyt. za: H. Belting *Antropologia obrazu*, s. 86.

²⁸ Tamże, s. 86.

W tej pesymistycznej idei imaginacyjnego miejsca, miejsce istnieje zatem tylko jako obraz wpisany w doświadczenie współczesne (indywidualne lub kolektywne). *Wartopia* jako „rekonstrukcja” pamięci/miejsca w oczywisty sposób odwołuje się do tej idei. Jako miejsce imaginacyjne jest tym, co Benjamin określa jako „za-władnięcie przypomnieniem”²⁹: jest podobna do obrazów tworzonych we śnie, niedostępnych na jawie, a percypowanych wyłącznie jako obraz. To nadaje *Wartopii* właściwość ekranu filmowego.

Scenariusz *Wartopii* jest skonstruowany za pomocą zestawienia/komplementarności dwóch rodzajów obrazu: animacji komputerowej i nieruchomych obrazów powtarzających ujęcia pochodzące z animacji. Ten prosty pomysł odwołuje się do dwóch rodzajów czasu i percepcji: aktywnej i pasywnej. Opisywany przez teoretyków filmu, zwłaszcza przez Marca Auge i Christiana Metza, bliski halucynacji i snu stan, w jaki popada widz w trakcie oglądania filmu, jest szczególnie odczuwany właśnie w komputerowych animacjach, które wciągają widza do wnętrza obrazu. Ruchoma wizualizacja architektury, tworząc tylko sugestię doświadczenia realnego, jest więc najbardziej podobna do stanu, w jakim znajdujemy się we śnie. Radykalne uczasowanie obrazu, o którym mówi Belting³⁰, typowe dla każdego seansu filmowego, podczas którego widz identyfikuje się z wyobrażeniową sytuacją tak, jakby sam znalazł się w obrazie, zaś mentalne obrazy widza utożsamiają się z obrazami technicznej fikcji – wprost wzorcowo oddaje *Wartopia*, która mieszając realne z fikcyjnym, ujawnia swoją niejednoznaczność. Realnie istniejące, choć niezaistniałe projekty prowadzą oto do technofikcji, cyberutopii, która, jak można powtórzyć za Beltingiem, „z technologicznym patosem obiecuje uwolnienie z referencyjności wobec realnego świata”³¹.

Wartopia to zatem czysta Virtual Reality (VR), obdarzona nowym technologicznym autorytetem fikcji, przy pozorach realności. Projekt Aleksandry Polisie-wicz można postrzegać jako bezpośrednie odniesienie do sytuacji, którą Belting zdiagnozował, przyglądając się, jak sztuka współczesna wchodzi w obszar technologiczny po to, by za jego pomocą wytwarzać obrazy mentalne i obrazy wspomnień, które są oferowane następnie naszej pamięci obrazowej jako cytaty.

Projekt Aleksandry Polisie-wicz jest polemiczny wobec obrazu dwudziestowiecznej historii sztuki, jaką znamy z instytucjonalnych dyskursów i przestrzeni. „Rekonstrukcja” ta (świadomie używam cudzysłowu) opowiada historię niedokonaną, której ocena, przeprowadzona przez oficjalną polską historiografię, jest jednoznacznie negatywna w odniesieniu do idei *tabula rasa*, wcielanej w życie w ramach niemieckiej polityki kolonizacyjnej. Jednak komputerowe obrazy *Wartopii* ujaw-

²⁹ „Wyartykułować historycznie to, co minione, nie oznacza, że trzeba je poznać takim, jakie naprawdę było. Oznacza natomiast zawładnąć przypomnieniem takim, jakie rozbłyska w chwili zagrożenia”, W. Benjamin *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemienowa, w: tenże *Anioł historii*, s. 416.

³⁰ H. Belting *Antropologia obrazu*, s. 96-97.

³¹ Tamże, s. 102, 105.

niąją także to, co jest poza i ponad tą sfunkcjonalizowaną politycznie oceną: przekształcają się w krytyczną historię sztuki, której celem jest coś więcej niż tylko stwierdzenie dwuznaczności oficjalnie obowiązującej wykładni. Nazistowskie plany, wydobyte z archiwum jako rezerwuaru historii, to typowe *objet trouvé*, które opowiadają nową historię. Poddane obróbce *stricte* estetycznej, ze swej istoty „malariskiej”, cyberweduty pokazują to, co dotąd było w interpretacjach nazistowskich projektów świadomie pomijane i/lub wykluczane: już nie tylko, czy nie wyłącznie grozę totalitarnego miasta, ale niebezpiecznie uwodzicielskie piękno „fascynującego faszyzmu”, którego ikoną jest monumentalny zmodernizowany neoklasycyzm. Zawieszone w czarnej, kosmicznej pustce bezgranicznego pejzażu, klinicznie czyste, pozbawione ludzi budowle uwodzą, hipnotyzują i fascynują. Cybermiasto gubi swoją tożsamość i związek z rzeczywistością jako miejsce geograficzne i staje się abstrakcyjną przestrzenią czystej fikcji a zarazem „nowym lustrem”, w którym architektura pojawia się jako obraz-metafora świata. Pytanie o „prawdę rekonstrukcji” traci tutaj ostatecznie prawomocność, skoro wyjściowe projekty niemieckie uzupełnione są przez artystkę o nieistniejące w pierwowzorach elementy, na przykład zacytowane z tzw. Wilczego Gardła, wzorcowego osiedla dla członków SA i SS z lat 1937-1941, zbudowanego w Gliwicach (rodzinnym mieście artystki).

W wirtualnej makiecie *Wartopii* jako „miasta pozorowanego”, stereotypowy obraz tzw. architektury faszystowskiej ma na celu wywołanie pożądanych reakcji psychoemocjonalnych u odbiorcy. Odsłonięty zostaje mechanizm falsyfikowania historii, której artystyczną reprezentacją są „rekonstrukcje”. Nieprzypadkowo zachowują one przy tym wszystkie cechy „pięknych wedut”, idealnych obrazów topograficznych. Nowe medium ujawnia tu swoją ukrytą cechę: nie usunęło bynajmniej starego sporu piktorializmu i dokumentalizmu, a jedynie zdezonizowało roszczenia dokumentalne na rzecz zainscenizowanego komputerowo spektaklu (prezentacji), w którym główną rolę zajmuje, wchodząc tylnymi drzwiami, stara kategoria piękna.

Projekt Alekandry Polisiewicz jest narracją, która odsłania wszystkie reguły psychologicznego oddziaływania architektury. Druga część *Wartopii*, według zamierzeń artystki, ma być sarkastycznym „ciągłem dalszym” jej krytycznej historii totalitaryzmów w tej części Europy. Plany nazistowskie pozostały bowiem co prawda na papierze, ale rządząca nimi idea *tabula rasa* doczekała się realizacji przez drugi totalitarny reżim. Dalsza część *Wartopii* ma więc dotyczyć „rekonstrukcji” Warszawy socrealistycznej, jaką opracował w Moskwie absolwent Moskiewskiego Instytutu Architektury i główny ideolog socrealizmu w Polsce, architekt Edmund Goldzamt. Niemal w tym samym czasie, kiedy Hubert Gross rysował plan „Abbau der Polenstadt” („Likwidacja miasta Polaków”), przewidując w jego centrum narodowosocjalistyczną wieżę Gauforum, a Friedrich Pabst szkicował Halę Ludową (Volkshalle) na miejscu Zamku Królewskiego, w tym samym duchu *tabula rasa* Goldzamt projektował nową Warszawę Socrealistyczną, z wieżą-pomnikiem Wyzwolenia sąsiadującym z Panteonem Bojowników Rewolucji [il. 19-20]. A lewiciwi architekci z kręgu Heleny i Szymona Syrkusów i ich Pracowni Architektury

i Urbanistyki na warszawskim Żoliborzu konsekwentnie rozwijali wizję funkcjonalistycznego „Warszawskiego Zespołu Miejskiego” (1940-1945), wprowadzając także za Le Corbusierem, jak naziści, „geometrię do chaosu” historycznej struktury miasta. Niektóre z tych pomysłów zostały zrealizowane podczas powojennej tzw. „odbudowy” jako figury nowego porządku.

Dwie totalitarne wizje: faszystowska i komunistyczna, jakim poddane zostało w krótkim czasie jedno europejskie miasto, to coś więcej niż sygnatury dystopijnego wymiaru historii XX wieku. Za pomocą digitalnego medium użytego przez Aleksandrę Polisiewicz przekształcają się one w krytyczny dyskurs nad kryzysem przedstawienia i reprezentacji, zamkniętym pomiędzy problemem modernistycznej prawdy, postmodernistycznego przedstawienia i post-postmodernistycznego doświadczenia jako spektaklu³².

Abstract

Marta LEŚNIAKOWSKA

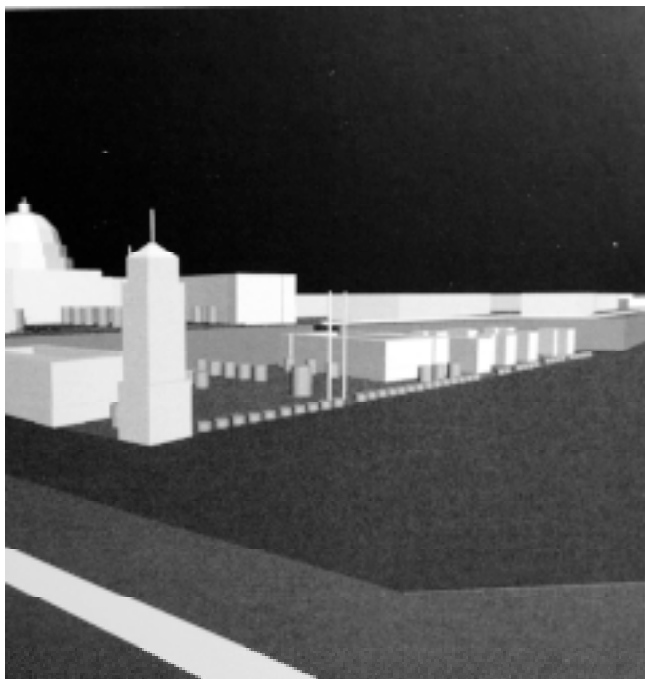
Institute of Art, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Experiencing Cultural Visualisations: An Anthropology of (re)Construction

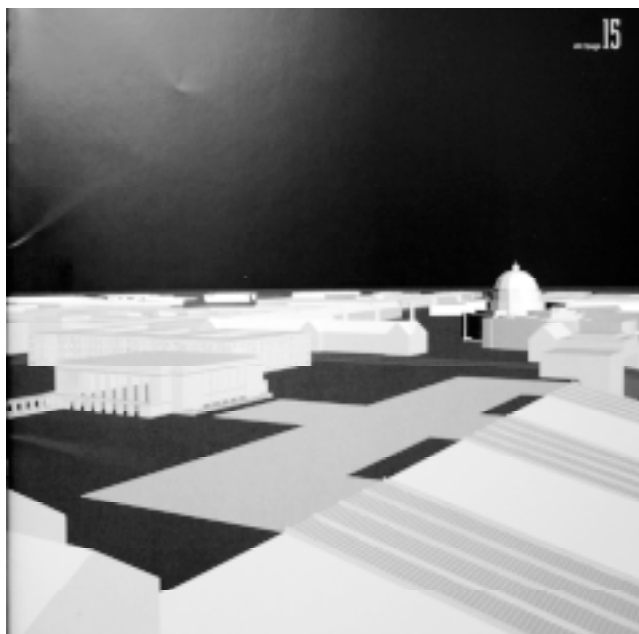
The proposed analysis of the category of modernity within the perspective of post-modern critical history of art aims at showing how the relations with an image change where the issue of image as cultural visualisation of experience – i.e. as the speakable language – has been reversed toward a question of experiencing the image. The field of the observation is analysis of the image of a certain (specific) town as a record of social participation in which memory can be watched, i.e. memory becomes visible as a performative category. This is effectuated by means of an aesthetic experience which leads to generation of memory as a cultural experience and to rehabilitation of the notion of emotion and sentimental involvement in perceiving/experiencing art (as in Gernot Boehm). Analysed is a project by young Polish artist Aleksandra Polisiewicz titled *Wartopia*, a project referring to plans and realisation of a Socialist Warsaw appears as a continuation of the project in question. The idea of *tabula rasa* which governed the fascist plans has namely been implemented by the other totalitarian regime – i.e. communism and its own visions of a Socialist Warsaw that led to an experiment materialised.

³² Por. F. Ankersmit *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004.

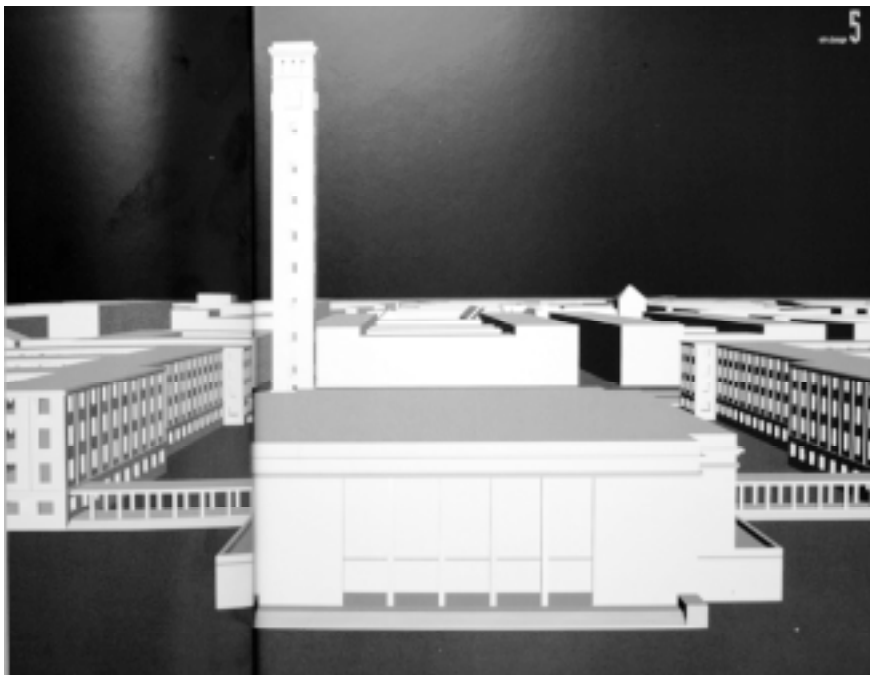
Szkice



II. 1.
Aleksandra Polisieicz,
Wartopia, 2005



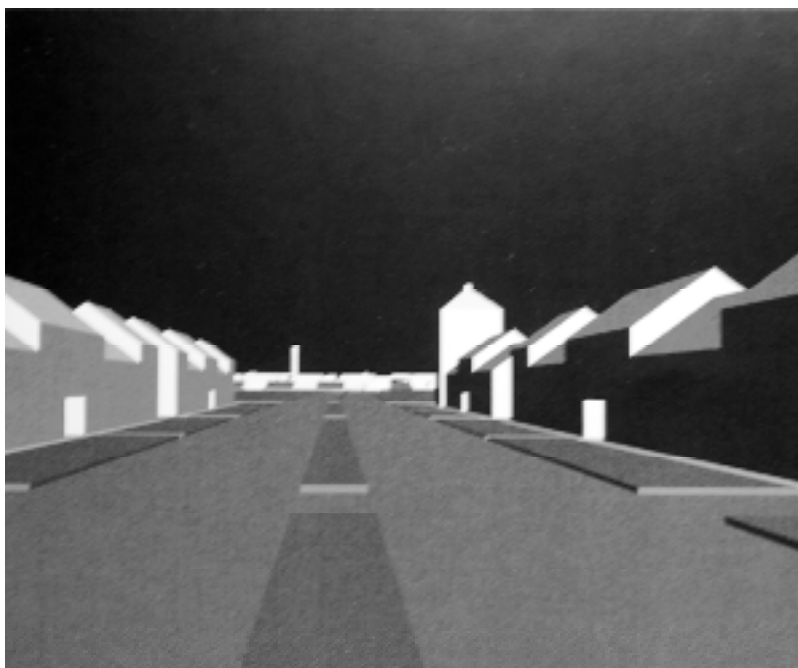
II. 2.
Aleksandra Polisieicz,
Wartopia, 2005



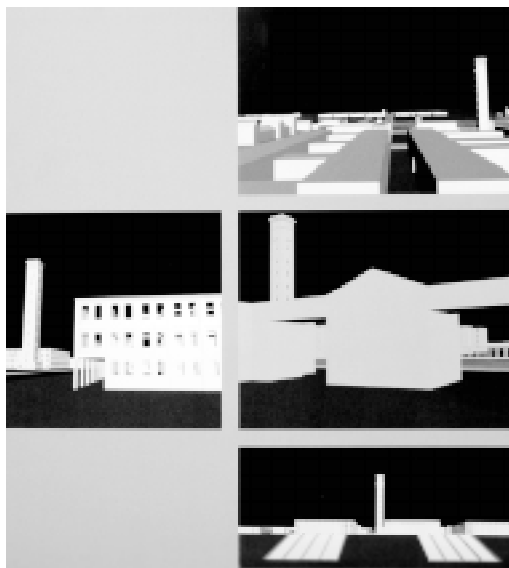
Il. 3.
Aleksandra Polisieicz,
Wartopia, 2005



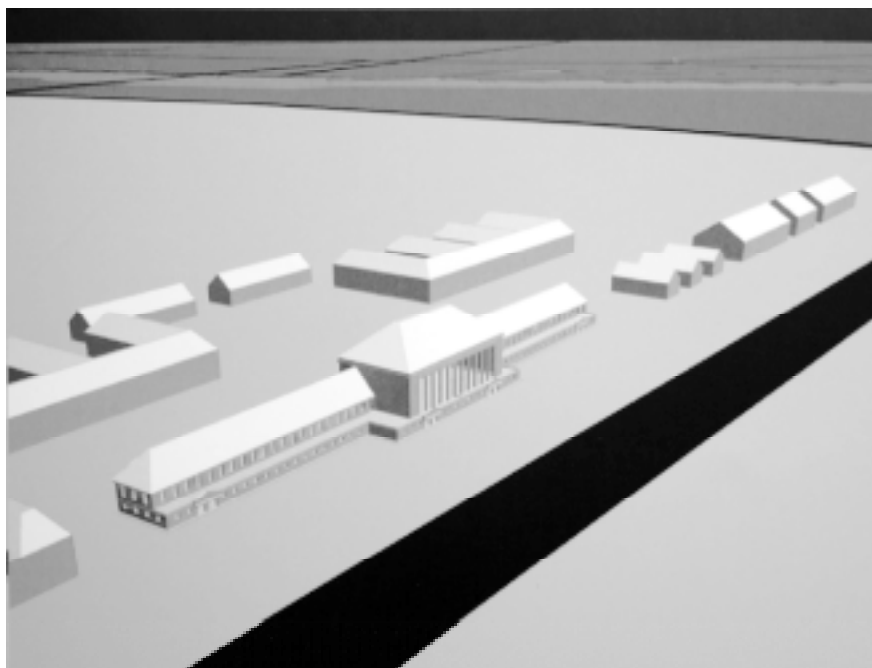
Il. 4.
Aleksandra Polisieicz,
Wartopia, 2005



Il. 5. Aleksandra Polisiewicz, Wartopia, 2005



Il. 6. Aleksandra Polisiewicz, Wartopia, 2005

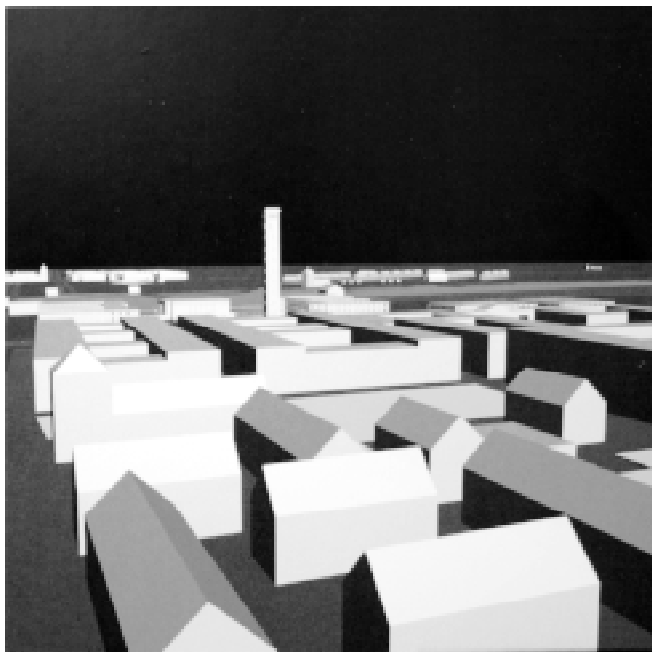


Il. 7. Aleksandra Polisiewicz, Wartopia, 2005

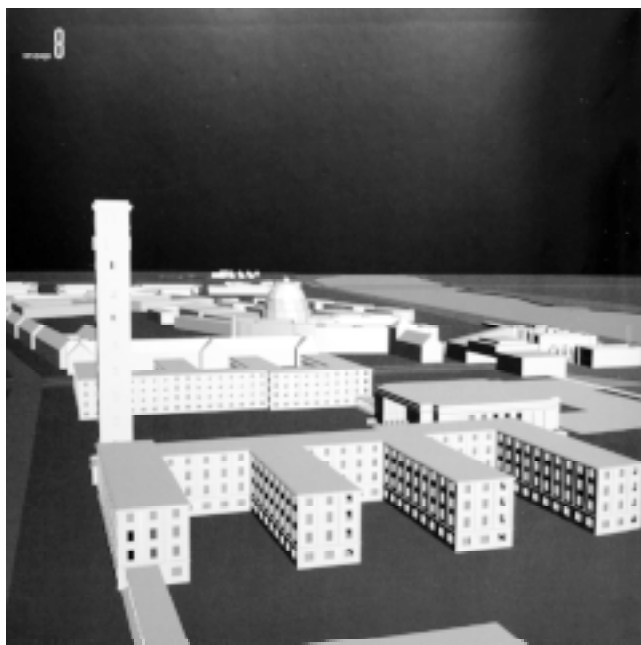


Il. 8. Aleksandra Polisiewicz, Wartopia, 2005

Szkice



Il. 9.
Aleksandra Polisiewicz,
Wartopia, 2005



Il. 10.
Aleksandra Polisiewicz,
Wartopia, 2005

II. 11.
Aleksandra Polisiewicz,
Wartopia, 2005



II. 12
Aleksandra Polisiewicz,
Wartopia, 2005



Il. 13. Panorama Warszawy, akwarela Ernsta Vollbehra, z wystawy „Wyprowa do Polski w obrazach i fotografiach”, Berlin 1940



Il. 14. Le Corbusier, Miasto nowoczesne dla 3 milionów, projekt wystawiony na Salonie Jesiennym Paryż 1922



Il. 15. „Chirurgia urbanistyczna” wg Le Corbusiera: Le Corbusier wskazujący na wieżowce na makiecie nowego Paryża – Planu Voisin (1922-1925), kadr z filmu z 1925 r. Pawilon L'Esprit Nouveau, Paryż 1925



Il. 16. Bruno Taut, Stadtkrone, projekt idealnego miasta, 1917



Il. 17. Adolf Hitler i arch. Albert Speer przy makiecie pawilonu Niemiec na Wystawę Światową w Nowym Jorku, 1939



Il. 18. Die Neue Deutsche Stadt Warschau, plan, 1939/40

Leśniakowska Doświadczenie kulturowych wizualizacji

II. 019.
Warszawa Socjalistyczna,
projekt,
rys. Edmunda Goldzamta,
Moskwa 1945



II. 20. Panorama Warszawy Socjalistycznej, projekt, rys. Edmunda Goldzamta, Moskwa 1945

Edward BALCERZAN

Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa

W kwestii tak fundamentalnej, jak ustanowienie norm koincydencji między słowem a obrazem, wciąż nie dochodzi do przymierza między doktrynami badawczymi. Skoro w tych samych czasoprzestrzeniach kultury znawcy pozostają przy zdaniach rozbieżnych¹, wolno przypuszczać, iż u źródeł uporczywie niezmiennego stanu rzeczy kryją się nie tylko okoliczności historyczne, następstwa formacji czy epok, przełomy autentyczne i „zapożyczone”, ale także zróżnicowania typów osobowościowych, niepodobieństwa osobniczych form percepcji, wielorakie kształty indywidualnych wyobraźni, różniące się między sobą mechanizmy pamięci, odmienne ścieżki intuicji etc. – odporne wobec historii². Obie te perspektywy, temporalną i atemporalną, warto mieć na uwadze, rozważając problemy literackiej wizualizacji, gdyż nie tylko dynamizują one napięcie w refleksjach badawczych, ale i okazują się silnymi żywiołami w postrzeganych „sprzecznościowo”³ strukturach sztuki słowa. Zwłaszcza w kompozycjach poetyckich.

¹ Zob. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze*, w: tegoż *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. 3, Universitas, Kraków 1996, s. 59-60, 93-94.

² Formaliści rosyjscy, polemizując z koncepcją sztuki jako myślenia (banalnymi) obrazami, nie kwestionowali roli nastawienia odbiorcy, przeciwnie, sztuka poetycka była dla nich regulatorem specjalnych, uduchowiających świat rzeczywisty nastawień. Zob. W. Szklowski *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyb., wstęp i kom. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 10-14. W. Żyrmunski *Wstęp do poetyki*, przeł. J. Kulczycka i F. Siedlecki, w: *Teoria badań literackich...*, s. 53-54.

³ Wizualizacja pozwala w nowym świetle ukazać mechanizmy formowania się literatury, które analizuję w artykule „*Sprzecznościowa*” *koncepcja literackości*,

Wizualizację rozumiem jako zdarzenie komunikacyjne, w którym jego uczestnik czuje się świadkiem przemiany niewidzialnego w widzialne.

Wizualizacja jest fenomenem nieobligatoryjnym, warunkowym, mieści się w polu prawdopodobieństwa, a nie konieczności.

Wizualizacji może zostać poddany obiekt już to całkowicie niewidzialny, a jednak aktywny w potoku znaków, na przykład dzieło muzyczne, już to widzialny, jak druk czy rękopis, acz zawierający w swej strukturze jakiś „niedostępny dla ludzkiego oka” fragment albo aspekt. Od razu należy zaznaczyć, że rezultaty takiej transformacji (ściślej: transmutacji) mogą być odczuwane jako problematyczne, niedokończone, hybrydalne („synestezyjne”), odwołujące się do niewzrokowych dróg zmysłowego postrzegania świata. Nadto nierzadko w grę wchodzi dwa inne procesy: *dewizualizacja*, czyli przemiana widzialnego w niewidzialne, oraz *rewizualizacja*, która polega na korekcji wcześniejszych wariantów widzialnego, kiedy to raz zobaczone zostaje zobaczone ponownie – inaczej lub nieco inaczej.

Ze szczególnym spotkaniem dewizualizacji z rewizualizacją mamy do czynienia w literaturze operującej chwytami ekfrazy, kiedy to dzieło sztuki wizualnej zostaje – jako przedmiot językowej rekonstrukcji – pozbawione swej faktycznej naoczności, a jednocześnie „wymusza” na tekście werbalnym nowe unaocznienie własnego wyglądu, odsłaniając niewidzialne w widzialnym⁴.

W tym artykule będą mnie interesowały wizualizacje słów i słownych kompozycji literackich, zwłaszcza poetyckich.

Obiektem literackiej wizualizacji jest znaczenie, zarówno pojedyncze, leksykalne, jak i konstrukcyjne, wyczytywane z chwytów artystycznych, transmitowane również poprzez złożone, wewnątrztekstowe kombinacje znaczeniowe⁵. Wszelkie postaci literackiego znaczenia konstytuują w dziele jego warstwę niewidzialną, a zatem spełniają pierwsze kryterium obiektu wizualizacji.

który ukazał się w zbiorze: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002.

4 Takie wykorzystanie zajmującej nas tu opozycji znajdujemy w rozprawie J. Bielskiej-Krawczyk *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światło i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004. Na temat tej książki zob. M. Rembowska-Płuciennik *Malarska poetyka niewidzialnego*, „Teksty” 2005 nr 6.

5 W polskiej tradycji badawczej bywają określane mianem przedmiotów przedstawionych (Roman Ingarden), wyższych układów znaczeniowych (Henryk Markiewicz), wielkich figur semantycznych (Janusz Sławiński). Różnice między tymi koncepcjami wywołują polemiki (zob. J. Sławiński *Dzieło. Język. Tradycja*, PWN, Warszawa 1974, s. 136-156), pozostaje jednak wspólne założenie, że dzieło literackie formuje własną semantykę nie tylko na poziomie leksykalno-syntaktycznym, ale przemawia także przy pomocy konstruktów wyższego rzędu, które wynikają z organizacji językowej, nie będąc przy tym elementami typowo lingwistycznymi, gdyż podlegają prawom swoście literackim (kompozycyjnym, gatunkowym etc.).

Szkice

Wyrazy i wyrażenia z poziomu leksykalno-frazeologicznego należące do językowej reprezentacji wzrokowych doświadczeń człowieka będę nazywał *w i z u - a l i z m a m i* – *per analogiam* do takich językoznawczych terminów, jak wulgaryzmy, poetyzmy, techniczmy etc⁶.

Refleksje poświęcone obrazom „pozyskiwanym” z tekstów literackich bywają zwykle rozpatrywane w granicach dwóch porządków komunikacyjnych, tyleż ze sobą związanych, co i samoistnych. Inaczej przebiegają wizualizacje sterowane zasadami komunikacji społecznej (zewnętrznej) i to jest jeden porządek; inne okoliczności towarzyszą natomiast fenomenom wizualizacyjnym w autokomunikacji osobniczej (działającej się w duchowym wnętrzu pojedynczego człowieka) – i to jest porządek drugi.

Komunikacja pierwsza, zewnętrzna, społeczna, bardziej *o d l i t e r a c k a* niż literacka *sensu stricto*, uobecnia się w napięciach między niewidzialnym a widzialnym, które to napięcia – przeniesione z literatury do sztuk wizualnych – dzieją się „na naszych oczach”, materialnie, spektakularnie, a rezultaty takich unaocnień okazują się nowymi składnikami widzialnego świata, pozostając w nim jako „rzeczy do oglądania” – pośród innych rzeczy. Stają się malarskimi, scenicznymi, filmowymi replikami poematów, akwarelowymi czy ołówkowymi ilustracjami scen powieściowych, graficznymi ekwiwalentami sytuacji lirycznych, rzeźbami przedstawiającymi znanych bohaterów literackich, które zdobią pomnik „własnego” autora (krakowski pomnik Adama Mickiewicza, pomnik Tarasa Szewczenki w Charkowie, pomnik Juliusza Słowackiego – Króla Ducha w Krzemieńcu) itp.

Zarazem owe wizualizacje zewnętrzne z reguły są – w swej genezie – poprzedzone widzeniem wewnętrznym, swego rodzaju spektaklem działającym się, jak u Szekspira czy Mickiewicza, „przed oczami duszy”. (Potwierdzający tę regułę wyjątek stanowią naśladowania, kopie, pastisze ilustracji wcześniejszych, także odpowiednio umodelowane fotografie, choć zarówno jedno, jak i drugie podlegają weryfikacji czynionej z perspektywy widzenia wewnętrznego). Gros takich wyobrażeń – sprowokowanych przez literaturę – nie wydobywa się na światło dzienne, ginie w tajnych labiryntach *psyche* pojedynczego człowieka. Z chwilą natomiast, gdy się wydobywa, nie prezentuje się jako dokładne odwzorowanie obrazów mentalnych. Dzieło grafika, malarza czy filmowca w swym ostatecznym kształcie jest regulowane przez aktualne normy oraz możliwości tworzyw tej czy innej sztuki, lub odwrotnie: przez nowatorskie przekroczenia aktualnych norm. Nierzadko także na końcowy rezultat pracy artysty wpływają konwencje obowiązujące w nieartyistycznych przestrzeniach komunikacji ikonicznej.

Wierna rekonstrukcja widzenia wewnętrznego środkami komunikacji zewnętrznej jest niewykonalna. Inaczej przedstawiają się wyglądy w przestrzeni mentalnej pojedynczego człowieka, z innymi obcujemy, oglądając świat zobra-

⁶ Termin ten ma także inne znaczenie, stanowi nazwę dwudziestowiecznego kierunku, przeciwnego tematycznym ambicjom dzieła malarskiego, które powinno być – zdaniem wizualistów – esencją oraz ekspresją doświadczeń wzrokowych.

zowany na papierze, na płótnie, w marmurze czy na ekranie. Powodem owej nieidentyczności jest nietrwały i prowizoryczny charakter rezultatów wewnętrznego widzenia znaczeń językowych. Odnosi się to także do spowodowanych przez literaturę wewnętrznych wizualizacji literackich. Na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku pisał Wiktor Źyrmunski: „Obrazy poetyckie są subiektywnymi i zmiennymi uzupełnieniami przedstawień słownych”⁷. Inaczej mówiąc, owe obrazy, zmienne i subiektywne, okazują się *a n e k s a m i d o s e m a n t y c z n y c h j e d n o s t e k u t w o r u*. Ta charakterystyka może być niezwykle cenna, gdy skonfrontujemy ją z tezą Romana Ingardena o schematyczności literackich wyglądów i przedstawień, które w procesie konkretyzacji czytelnicznej, polegającej na częściowym wypełnianiu miejsc niedookreślenia, stają się wskutek tego mniej schematyczne, bliższe postrzeganiu rzeczywistości empirycznej. Otóż schematyczność wizerunku czy wyglądu jest statyczna, podczas gdy eksponowaną przez Źyrmunskiego zmienność można rozumieć tak, że w procesie wizualizacji nie muszą – a w istocie nie mogą – formować się obrazy zastygłe, gdyż dochodzi tu – w trakcie czytania – do wielu projekcji nieostatecznych, do błyskawicznych „przysmiarek”, bowiem w utworze literackim, a osobliwie poetyckim, zobaczone może się nagle okazać fenomenem wzrokowo nieosiągalnym, a z kolei niewidzialne teraz, za chwilę wcielić się w rzecz do oglądania. Wobec poetyckiej labilności i dynamiki grafika, rzeźba, malarstwo – operujące obrazami statycznymi – okazują się niemal zupełnie bezradne. Z kolei w sztuce ruchomych obrazów łatwiej się uobecnia zmienny niż aneksowy charakter wewnętrznego widzenia tekstu. Możliwości filmu nie wydają się wystarczające dla oddania bezustannych „rozkołysań” między widzialnym a niewidzialnym. „Nasze ciała teraz śpią – / Nasze ciała nic nie wiedzą” – czytamy w zakończeniu *Wiersza księżycowego* Bolesława Leśmiana z tomu *Napój cienisty*. Łatwo o filmowy obraz śpiących ciał, także o iluzję niestabilności oraz wielowariantowości ekranowego fantomu. Z filmowych prób „ekranizacji” widzenia wewnętrznego znamy pomysłowe techniki deformacyjne, które udatnie sugerują labilność wizji, ich migotliwość i bezkonturowość. Lecz jak pokazać na ekranie to, że ciała śpią „teraz”, że śpią ciała „nasze”, a osobliwie, że śpiąc – „nic nie wiedzą”? Sugerując niewidzialne treści przy pomocy przemysłnych chwytów, bezustannie doskonałych w imperium X Muzy, twórca raczej oddali się od wiarygodnej reprodukcji biegu życia psychicznego człowieka, niż się do takiej reprodukcji zbliży.

Zależności między wewnętrznymi, prymarnymi, a zewnętrznymi, sekundarnymi wizualizacjami tekstów literackich przypominają relacje między oryginałem a przekładem, przy czym tutaj mamy do czynienia z przekładem dwufazowym: najpierw z kodu literatury na kod autokomunikacji, a następnie z kodu autokomunikacji na kod sztuk wizualnych. Posługując się terminologią Romana Jakobsona należałoby tu mówić o dwufazowej transmutacji, czyli tłumaczeniu między różnotworzywowymi systemami komunikacyjnymi. Współobecność podobień-

⁷ W. Źyrmunski *Wstęp do poetyki*, s. 54.

stwa i niepodobieństwa między tekstem wyjściowym a tekstem docelowym w dowolnym procesie translacji stanowi jego cechą konstytutywną⁸.

Ekspozowane tu pojęcie autokomunikacji⁹ – wybrane spośród wielu nazw i metafor odnoszących się do życia psychicznego jednostki – chcę zarekomendować jako najporęczniejsze dla rysującej się w tych rozważaniach problematyki. Nie tylko z uwagi na – retorycznie uprawomocnioną – symetrię wobec „komunikacji”, ale i z tego względu, że odnosząc się do wszelkich typów aktywności literackiej autokomunikacja nie wyróżnia żadnej z ról: nadawczych, współnadawczych, wykonawczych, czytelnicznych, badawczych; przeciwnie – pozwala traktować kumulujące się w nich doświadczenia jako „świat” integralny.

Ujęcie autokomunikacyjne ogarnia całość psychicznych pobudzeń, wywołujących w trakcie obcowania z tekstem literackim – u każdego spośród producentów i użytkowników dzieł sztuki słowa; w grę wchodzi tedy utwór rozpatrywany/podpatrywany w dowolnej postaci bytowej, doświadczany jako tekst pisany i napisany, odtwarzany i przetwarzany, przypominany i zapominany, rozumiany i nierozumiany, uświęcany i torturowany, przekładany z języka na język i z kodu na kod. Z faktu, iż wizualizacja pojawia się w trakcie przygód odbiorczych, co na pozór zacieśnia krąg obserwacji do mentalnych zachowań „pożeracza książek”, czyli do wyobrażeń miłośnika beletrystyki, do wzrokowej pamięci i imaginacji badacza, krytyka, tłumacza, nauczyciela, studenta, ucznia – wcale nie wynika, iżby podmiotem w tym procesie miałby być wyłącznie ktoś, kto swój udział w życiu literackim ogranicza do odbioru właśnie. Nie ma powodu, by wśród podmiotów wizualizacji lekturowych miało zabraknąć autora, który z reguły, i to zazwyczaj wielokrotnie, wraca do kolejnych wariantów własnego utworu, odczytuje je – bezgłośnie lub na głos, a zdarza się, że ich postać dźwiękową poznaje w cudzym wykonaniu¹⁰.

⁸ Tekst docelowy identyczny z tekstem wyjściowym może się tłumaczowi raz po raz „przytrafić”: przekładając wiersz Gennadija Ajgiego *Поле и Анна* musiałem powtórzyć tytuł rosyjskiego oryginału *Pole i Anna*; jest to świadectwo obecności nieprzekładu w przekładzie.

⁹ Owa przestrzeń jednostkowej autokomunikacji stanowi przedmiot zainteresowania całej w gruncie rzeczy humanistyki, jest oświetlana z różnych perspektyw – wielu dziedzin naukowych oraz paranaukowych, nie wyłączając samej sztuki słowa, chętnie komentującej własne „losy” w ludzkich umysłach czy imaginacjach. Literaturoznawca w takiej konkurencji może się czuć już to intruzem, już to amatorem – manipulowanym przez wpływy w danej chwili szkoły filozofii, antropologii, psychologii, psycholingwistyki, neurologii, lub omamianym przez szczególnie uporczywe, obiegowe mity. Gdyby jednak miał porzucić owo „przeludnione” terytorium, kryjąc się w azylu czystej tekstowości, zgubiłby z pola widzenia (nomen omen) podstawowe źródła oraz cele własnego przedmiotu badań.

¹⁰ Sam doświadczyłem tego podczas dyskusji nad ostatecznym kształtem moich *Przygód człowieka książkowego*, gdy wydawca i redaktor serii, Marek Drabikowski, w restauracji pod kopułą Pałacu Staszica w Warszawie głośno odczytywał kolejny, zakreślony, niesatysfakcjonujący go fragment, po czym pytał: „Panu to brzmi? Mi to nie brzmi”.

W granicach wiedzy o literaturze – jej metodami – nie rozstrzygniemy problemu pozostającego w gestii psychologii, a mianowicie: czym jest widzenie wewnętrzne – darem natury, umiejętnością przekazaną w kodzie genetycznym, a może techniką odwzorowywaną ze zwyczaju ilustrowania, inscenizowania, ekranizowania dzieł sztuki słowa, z czym większość z nas spotyka się już w dzieciństwie. Nieobligatoryjny charakter czytania wizualizującego potwierdza fakt, że wizualizacji nie doświadczają ludzie niewidomi od urodzenia. Skoro znaczenia słów i zdań mogą się uobecniać bez obrazowych aneksów – nie one są „obowiązkowe” w procesie lektury.

Interesującą komplikację wprowadzają do zajmującej nas dziedziny ci, którzy co prawda w swych kontaktach z otoczeniem korzystają ze wzrokowych preceptorów, lecz pozostają święcie przekonani, że jako użytkownicy tekstów językowych należą nie do „wzrokowców”, lecz do „motoryków”, a to znaczy, że ich umysły – poddawane dynamice znaczeń, owładnięte galopadą pojęć, nastawione na relacje intertekstualne etc. – nie są w stanie niczego za zamkniętymi powiekami „zobaczyć”, ani opisywanych krajobrazów, wnętrz mieszkalnych i postaci w świecie powieściowym, ani tym bardziej poetyckiego obrazu, w szczególności zaś metafory¹¹.

Czy odpowiedzialność za „nierówność szans” spada na genetyczne różnice w funkcjonowaniu człowieczego mózgu? – nie nam to rozstrzygać. Ale i nie nam tę antynomię lekceważyć, skoro obie orientacje, motoryczna i wzrokowa, stymulują literackie i literaturoznawcze kontrowersje, by wspomnieć o rozbieżnościach w czytaniu poezji przez Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia, o manifestacji wizualizmu w teorii poezji Andrija Potebni i motorycznej kontrofensywie formalistów, albo o – odnoszącym się do lekturowych wrażeń, związanych z *Trylogią* Henryka Sienkiewicza zwierzeniu Stanisława Lema: „nie widzę żadnych koni” (co brzmi jak próba obalenia obiegowego „koń jaki jest, każdy widzi”)...

Wzrokowiec, czytając tekst, wizualizuje go, jeśli to w ogóle możliwe, wcale o to specjalnie nie zabiegając. Lecz istnieją oprócz nich także motorycy, owego daru pozbawieni, a jednak pretendujący do tego, żeby ich również uważać za normalnych ludzi, tyle że innych od wzrokowców.¹²

Gdy czytam dzieło obfitujące w opisy, wyznawał Lem, „rozkoszuję się j ę z y k o - w ą stroną opisów, która tak mi wystarcza, że nie chcę, ani nie umiem sobie cokolwiek unaocznić. Również i wtedy, gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam”¹³.

W jakiś czas po wydaniu *Filozofii przypadku*, mając świeżo w pamięci powieść Lema *Niezwyciężony*, miałem okazję zapytać go, jak to możliwe, że on, autor, który rzekomo sam „niczego sobie nie wyobraża”, przeświadczony, że „nie umie sobie

¹¹ M. Porębski *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980 nr 6.

¹² „Nie widzę żadnych koni, ani czytając dzieło Simpsona o ewolucji konia, ani – *Trylogię* Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami” (St. Lem *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 92).

¹³ Tamże.

cokolwiek unaocznąć”, potrafi mnie, czytelnika, skłonić do intensywnych, sugestywnych unaocnień, wyraziście rysując postaci, prezentując kosmiczne pojazdy czy komponując bezkresne, „nieziemskie” panoramy nieodzwonne w *science fiction*. „Ja po prostu wiem, jak się to robi” – odpowiedział Lem.

Nieufny wobec dominacji rozróżnień psychologistycznych nad typologią struktur literackich poszukiwałem wówczas – w odniesieniu do poezji – takiej formuły ugody między orientacją motoryczną a wzrokową, w której obie miałyby znaczący udział, a żadna nie zdobywała prawa do wyłączności. Proponowałem tak operować pojęciem „obrazu” jako składnikiem dzieła lirycznego, aby:

- pamiętać o nietożsamości obrazu językowego z obrazem malarskim, filmowym, teatralnym itp.,
- spośród o b r a z o w y c h wypowiedzi, które zna mowa potoczna, epika czy publicystyka, wyodrębnić o b r a z y charakterystyczne wyłącznie dla lyryki,
- znaleźć w obrazie lirycznym miejsce dla konfiguracji pojęć, spekulacji umysłowych, intelektualnych konceptów itd.,
- zlikwidować antynomię między prawami wyobraźni wzrokowej a prawami wyobraźni motorycznej.¹⁴

Kompromis między nastawieniem wizualizacyjnym a motorycznym proponowałem osiągnąć, eksponując kategorię przestrzeni, czyli przyjmując definicję obrazu lirycznego jako projekcji przestrzeni w świecie przedstawionym¹⁵.

Jeżeli jednak na wysokim poziomie teoretycznoliterackiej abstrakcji takie właśnie – konfrontacyjne – spotkanie postaw antynomicznych i dziś również chcę traktować jako jeden z istotnych przejawów sprzecznościowej natury literackości, to w realiach komunikacji literackiej, a osobliwie autokomunikacji, trzeba liczyć się z dwiema odrębnymi „ścieżkami” czytania, które, mówiąc słowami z wiersza Zbigniewa Herberta: „nie przecinają się nawet w nieskończoności”. Trzeba się z tym liczyć, mając na względzie deklaracje i wyznania zarówno czytelników czujących się wzrokowcami, jak i tych uważających się za motoryków.

Przypuszczam, że niezależnie od „okoliczności przyrody”, czyli od pracy mózgu, trudność, a nieraz faktyczna niemożność porozumienia motoryków ze wzrokowcami w jakiejś mierze wynika z rozbieżnych kryteriów oceny¹⁶. Identyczny fenomen mentalny wzrokowcy oceniają jako (mniej lub bardziej spełnioną) wizualizację, a zdeklarowani „motorycy” jako kolejne świadectwo jej niespełnienia. Cytowane tu już zdanie „Nasze ciała teraz śpią” z *Wiersza książkowego* Bolesława Leśmiana u osób o zacięciu „fundamentalistycznym” będzie rodziło wciąż nowe

¹⁴ W książce *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972, s. 92-93.

¹⁵ Tamże. s. 96.

¹⁶ Nawiasem mówiąc, brak zgody w o c e n i e literackich fenomenów postrzeganych identycznie lub bardzo podobnie bywa jedną z przyczyn większości sporów o imponderabilia – o literackość, referencjalność, zdolność transmitowania intencji autorskiej poprzez poetykę tekstów artystycznych etc.

i nowe pytania bez odpowiedzi: gdzie śpią ciała, w pomieszczeniu czy pod gołym niebem, w świetle czy w ciemnościach, na czym, pod czym, w jakich pozycjach, z zamkniętymi czy otwartymi ustami, nagie czy przykryte, jeżeli przykryte, to jak wyglądają kolory i fałdy przykrycia, jeżeli nagie, to na jakiej podstawie tekstowej mielibyśmy zobaczyć ich – możliwe przecież – skaleczenia czy okaleczenia, ich karnacje, szorstkość lub gładkość skóry, położone na niej światłocienie, i wiele innych „oglądalnych” cech, znanych oczom z faktycznego, widzialnego świata? Nie ma szans, by „motoryk” przyjął kompromisową formułę ugody ze „wzrokowcami” – korzystając na przykład z teorii schematyczności oraz systemowej obecności miejsc niedookreślenia wedle Romana Ingardena. Z kolei akcentowany tu wcześniej labilny, prowizoryczny, aneksowy charakter widziadeł mentalnych zostanie potraktowany przez nieprzejednanego motoryka jako dowód na rzecz nieistnienia wewnętrznego widzenia literackich znaczeń. Owa labilność i mnogość prawdopodobnych wyglądów bywa wykorzystywana w wywodach zmierzających do degradacji wewnętrznego widzenia językowych znaczeń. Skoro można zobaczyć tak wiele, czyż widzi się cokolwiek? Takie pytanie Żyrmunski zadawał lirykowi Aleksandra Puszkina *Брожу ли я вдоль улиц шумных* (*Czy bląkam się wśród ulic gwarnych*) i mnożąc hipotetyczne wizje, wywoływane przez incipit, konsekwentnie wyraz „ulice” pozbawiał obrazowości¹⁷.

A wzrokowiec? Poszczególne, konkretne, jednorazowe „epifanie” wizualizacyjne mają dla osób czujących się wzrokowcami uzasadnienia subiektywne, psychologiczne, ale samo nastawienie na wizualizację – w punkcie wyjścia – znajduje wsparcie w systemach weryfikowalnych intersubiektywnie.

Napomykałem już o tym, że na poziomie elementarnym opis wizualizacji staje się możliwy pod warunkiem wyodrębnienia językowej reprezentacji widzialnego świata, zawierającej wyrazy i wyrażenia frazeologiczne, które nazywam *w i z u - a l i z m a m i*. Ani w aspekcie morfologicznym, ani w zasadach koniugacyjnych czy deklinacyjnych, ani w regułach obowiązujących składnię wizualizmy nie odznaczają się niczym szczególnym, co pozwalałoby je „lingwistycznie” przeciwstawić innym grupom wyrazowym. Kryterium ich wyodrębnienia nie wynika z gramatyczno-formalnego porządku języka, ale z porządku świata – utrwalonego/utrwalającego się w semantyce logosfery. Wyróżnienie wizualizmów jako semantycznego paradygmatu języka nie pozostaje bez wpływu na jego zasób leksykalno-frazeologiczny. Wystarczy pomyśleć o takim właśnie, semantycznym ukierunkowaniu mowy, aby natychmiast wszystkie znaki słowne, niebędące wizualizmami, ujawniły własne semantyczne zaszeregowania – opozycyjne wobec paradygmatu wizualistycznego. Czyż trzeba bardziej wiarygodnych dowodów istnienia zajmującej nas „specjalizacji” w obrębie języka?

Analogiczne przeciwstawienia „wzrokowiec” dostrzega w tekście, przy czym konkretny tekst, im silniej nacechowany poetyckością, tym intensywniej staje się

¹⁷ W. Żyrmunski *Wstęp do poetyki*, s. 53-54.

dla „wzrokowca” terytorium konfrontacji między paradygmatycznymi a syntagmatycznymi odniesieniami do widzialnych albo niewidzialnych fragmentów rzeczywistości przedstawionej.

Jednym z najbardziej elementarnych paradygmatów utworu literackiego jest bez wątpienia jego słownik, w którym osobno czytane wyrazy zachowują pamięć swych pierwotnych znaczeń i przeznaczeń. Leksykalny paradygmat *Wiersza księżykowego* Bolesława Leśmiana zawiera m.in. wyrazy „księżyc”, „lico”, „cisza”, „chłód”, „czar”, „przyczyna”, „beztęsknota”. W przytoczonym szeregu tylko „księżyc” oraz „lico” są wizualizmami, gdyż tylko one aktywizują pamięć i/lub wyobraźnię wzrokową, a co za tym idzie – mogą wywołać projekcje obrazów. Pozostałe odsyłają czytelnika do innego rodzaju doświadczeń: słuchowych („cisza”), somatycznych („chłód”), estetycznych („czar”), partycypujących w rozumowaniu abstrakcyjnym („przyczyna”, „beztęsknota”).

Wszystkie te wyrazy, ich semantyczno-stylistyczne charakterystyki, określają się, rzecz prosta, wobec paradygmatów logosfery oraz kontekstów historycznoliterackich. Z tym nie ma polemiki. Dla historyka literatury „księżyc” wespół z tytułowym przymiotnikiem „księżykowy” oraz, choć zapewne w mniejszym stopniu, „czar” będą symptomatyczne jako wędrowne poetyzmy, to samo powie o najsilniej w tym wierszu nacechowanym „obcością” poetyzmie archaicznym „lico”. Z kolei „beztęsknotę” potraktuje jako charakterystyczny dla stylu Leśmiana „znak firmowy” jego lingwistycznej inwencji, a jednocześnie „beztęsknota” plus „przyczyna” znajdują się wśród sygnałów liryki filozoficznej, tak doniosłej w dorobku poety.

Często na odniesieniach tego typu poprzestaje się zarówno w osobniczej konkretyzacji, jak i w profesjonalnych interpretacjach utworu poetyckiego. Z chwilą natomiast, gdy przedmiotem refleksji badawczej stają się potencjalne możliwości wizualizacji znaczeń słów, język ogólny z jego funkcjonalnymi subkodami oraz język poetycki z jego odniesieniami do porządków historycznoliterackich tracą swój priorytetowy status. Na plan pierwszy występuje różnicowanie doświadczeń poza- a właściwie rzecz by należało: obokjęzykowych. Poszczególne wyrazy z leksykalnego paradygmatu danego utworu funkcjonują teraz albo jako o d s y ł a c e do widzialnego świata, albo – w opozycji do nich – jako odsyłacze do innych doświadczeń, niewzrokowych, niejako „zaocznych”, które wyrazy te oznaczają, odsłaniają, reprezentują, obsługują etc. Materiałem, surowcem, kontekstem (nawet dla pojedynczego słowa, a co dopiero dla całego poematu) okazuje się już nie wyłącznie lingwistyczny, lecz s e m i o t y c z n y w i e l k i p a r a d y g m a t, skupiający wszelkie dostępne człowiekowi rodzaje znaków oraz mechanizmy magazynowania i przekazywania informacji, nazywany przez Jurija Łotmana i jego uczniów – s e m i o s f e r ą. W semiosferze opozycyjna wobec „widzialności” „niewidzialność” różnicuje się, wchodząc w coraz to nowe związki paradygmatyczne. W jej obrębie obok logosfery pojawiają inne, na rozmaitych zasadach wyodrębniające się „sfery”, przede wszystkim psychosfera oraz estezjosfera, pierwsza nazwa, którą swego czasu zaproponowałem, nie wymaga wyjaśnień, drugą – magazynującą znaki i oznaki związane ze zmysłowym postrzeganiem świata, nazywam tak za

radą hellenisty Sylwestra Dworackiego¹⁸; wyróżniają się w niej zwłaszcza, istotne dla podziału sztuk, fonosfera (tym terminem w pracy o słuchowisku radiowym posłużyła się Krystyna Laskowicz)¹⁹, wreszcie – najistotniejsza w tym referacie, wspominana tu już parokrotnie – ikonosfera (termin Mieczysława Porębskiego).

Odnotowany tutaj wyraz „księżyc” wydaje się wygodnym – może nawet nadmiernie wygodnym – przykładem wizualizmu. W oderwaniu od kontekstu odznacza się – analizowaną wcześniej na przykładzie „śpiących ciał” – zmiennością wizji. Może być „zobaczony” jako pełnia albo kwadra czy nów, na niebie nocnym lub dziennym, w „lisiej czapie” lub bez poświaty, w rozmaitych barwach, a zwłaszcza odcieniach, w przestrzeni naturalnej – nad budowlami i/lub roślinnością, lub w przestrzeni sztucznej, narysowanej, namalowanej, scenicznej, z daleka bądź z bliska, jako ciało niebieskie oglądane z Ziemi albo jako „pełna rozwiśleń i udnieszeń” „wioska ogromniasta” z wiersza *Srebron* Leśmiana, a dla odbiorców skłonnych do „uwspółcześniania” tradycyjnych poetyzmów jako czarno-biały filmowy reportaż z lądowania na Srebrnym Globie amerykańskich kosmonautów. Obfitość potencjalnych „widzeń”, dla „motoryka” świadcząca o niemożliwości obrazowej percepcji językowych znaków, w opinii „wzrokowca” – odwrotnie – sprzyja wizualistycznym nastawieniom. Rzecz w tym, że liczba możliwych, obrazowych aneksów do danego słowa jest ograniczona, a co najważniejsze, jakość oraz skale wizualizacyjnych prawdopodobieństw są własnościami konkretnych, przede wszystkim zaś – niepowtarzalnych sytuacji.

Skoro więc niejeden wizualizm odznacza się sobie tylko właściwą mnogością prawdopodobnych „zobaczeń”, ich osobliwym „kalejdoskopem”, odpowiednio zresztą dyscyplinowanym przez konteksty (o czym będzie mowa później), stąd wniosek, że wizualizmy nie tylko partycypują w zróżnicowaniu semiosfery, ale i różnicują się same – z uwagi na za każdym razem inne albo nieco inne odniesienia do ikonosfery. W *Wierszu księżycowym* Leśmiana w osobną serię układają się wizualizmy „księżyc”, „lico”, „ciało”, „miedza”, „tłum”, „bogowie”, „szumowiny”, ich

¹⁸ Drogi Edwardzie, słowo *estezjologia* – nauka o budowie i czynnościach narządów zmysłów oraz odbieranych za ich pośrednictwem wrażeniach – pochodzi od greckiego rzeczownika *aisthesis*, który oznacza: wrażenie zmysłowe, doznanie, w pl. zmysły. Sądzę zatem, że zwrot „sfera zmysłów” (tak go zapamiętałem z rozmowy) można oddać neologizmem *estezjosfera*. Słowo sfera, dosłownie w języku greckim piłka, kula, powierzchnia kuli, w języku polskim wyszło wprawdzie poza znaczenie pierwotne, ale jest przecież greckie, stąd można je połączyć z innym wyrazem greckim i tym samym utworzony neologizm nie będzie hybrydą językową. Przy okazji: słowo estetyka, nieco podobne w brzmieniu, pochodzi od gr. *esthes*, dop. *esthetos* i oznacza szatę, ubiór, odzienie. Krótko: uważam, że można neologizm *estezjosfera* (nie znalazłem takiego słowa w dostępnych mi materiałach) wprowadzić do obiegu naukowego.

Z serdecznym pozdrowieniem
Sylwester Dworacki

¹⁹ K. Laskowicz *Fonosfera w sztuce radiowej*, „Przekazy i Opinie” 1977 nr 4 (10).

znaczenia łączy to, że projektują widzenie figuratywne, konturowe. Podobnie wizje kształtów, linii, brył, niedokładnych, acz spodziewanych przestrzennych zarysów. Prowokują czasowniki „wejść”, „spać”, „oddychać”, ale już „wniknąć”, „spotkać”, „przyjrzeć się”, jakkolwiek obie grupy nie są postrzeżeniowo identyczne, różnią się co najmniej gradacyjnie – wizyjność rzeczowników jest bez wątpienia mocniejsza niż (przytoczonych tu) czasowników. Gramatyka języka spotyka się, ale nie utożsamia z gramatyką potencjalnej wizyjności. Rzeczownikami są bowiem także – wciąż poprzestaję na przykładach z utworu Leśmiana – „krew”, „złoto”, „noc”, wizualizmy poetycko przez wieki aktywne, ulubione przez pisarzy-kolorystów, nie znajdziemy w nich jednak projektu domyślnej konturowości. Do jeszcze innej widzialności świata – postrzeganego jako organizacja przestrzenna – odnosi się w liryku Leśmiana „oddal”, „rozpęd”, „wzwyż”. (Tę samą funkcję projektowania relacji specjalnych ma tytuł tomiku Juliana Przybosia *Sponad*). Znajdujemy tu wreszcie wizualizmy wewnętrznie skłócone, polisemiczne, odwołujące się do dwu lub więcej paradygmatów estesjofery i/lub logosfery. „Chłód”, „noc”, „cud”, „śmierć”, „czar”, „śmiesz”, a także tytułowy „wiersz”, choć nie odwołują się bezpośrednio do rzeczywistości postrzeganej za pomocą wzroku, mogą być wizualizowane na zasadzie metonimicznej – jak byty marznące, konające, śmiejące się, cudem ocalone czy zjawione otoczone ciemnościami lub światłami nocy itd. Z kolei znaczeniowa struktura słowa „wiersz” pozwala myśleć o pojęciu abstrakcyjnym, brzmieniowym, ale i o wierszu „dla oka”, czyli wyglądzie tekstu podzielonego na wersy. Ten drugi aspekt widzialności pisma wykorzystuje poezja nie bez kozery nazywana wizualną²⁰.

Na marginesie warto odnotować, że w rozważaniach na temat wizualizacji – w ślad za Romanem Ingardenem – bierze się pod uwagę przede wszystkim, jeżeli nie wyłącznie, figuratywne obrazy widzialnego świata, ich postaci *sui generis* „realistyczne”. Nie jest rzeczą przypadku, że w teorii kognitywistycznej wyróżnieniu „języka figuratywnego” towarzyszy definicja literackiego obrazu jako „jednej sceny widzianej przez jednego obserwatora w danym momencie”²¹. Warto jednak pamiętać, że w doświadczeniu wzrokowym, w pamięci obcowania z widzialnym światem, party-

²⁰ Z nowszych prac na ten temat zob. B. Tokarz *Graficzne i pojęciowe środki organizowania widzenia poetyckiego*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Śląsk, Katowice 2002, s. 67-83. A. Bednarczyk *Wizualizacja tekstu w oryginale i w przekładzie*, tamże s. 459-472.

²¹ Tym pojęciem, powołując się na rozróżnienia Elżbiety Tabakowskiej, posługuje się Agata Budzińska w artykule *Krajobrazy: ekwivalencja na poziomie obrazowania w przekładzie wierszy R. S. Thomasa i T. S. Eliota* (korzystam z wydruku tego tekstu, przygotowanego do publikacji w tomie prac komparatystycznych i przekładoznawczych pod red. Tomasza Dobrogoszcza). Wypada żałować, że w cytowanym zdaniu *definiens* i *definiendum* są tak samo oczywiste i nieoczywiste, w związku z czym, określając „obraz” mianem „sceny” niewiele wyjaśniamy, bowiem ten sam efekt dałoby wytłumaczenie znaczenia „sceny” jako „obrazu widzianego przez jednego obserwatora w danym momencie”.

cypują nie tylko „sceny”. Przechowywane są gigantyczne „usypiska” widzeń dziwnych, zamazanych, fantasmagorycznych, jakichś plam czy figur niezidentyfikowanych lub zgoła nieidentyfikowalnych, oderwanych od miejsc, w których się nam zjawiały, lub należących do miejsc, w których przebywamy rzadko, pośrednio, dzięki mikroskopom, kamerom, wziernikom zanurzonym w głęb oceanu, w głęb ziemi, w głęb ciała, w kosmos, a – obok tego – niemało fantomów stanowiących wytwory naszych „mylnych wzruszeń”, rezultaty zaburzeń pracy oka, wizje halucynacyjne itp. Otóż zapewne dla radykalnych wzrokowców właśnie to wizyjne „usypisko”, mające swoje, nieraz znakomite, utrwalenia w różnych nurtach sztuki wizualnej (od ekspresjonizmu, surrealizmu, kubizmu, do abstrakcjonizmu), stanowi materiał służący do – z reguły mimowiednych – wizualizacji kategorii pojęciowych, z którymi spotykamy się, czytając teksty językowe, także literackie.

W porządku syntagmatycznym (w kompozycji utworu poetyckiego) niektóre jednostki języka zostają pozbawione „kalejdoskopowych” nadmiarów. Również *Wiersz księżycowy* ogranicza pole skojarzeń, potencjalnie obecne na przykład w paradygmatycznym znaczeniu słowa „szumowiny”, które w wyrażeniu „srebrne szumowiny” traci znaczenie pierwotne na rzecz metaforycznego, potęgując obrazową wyrazistość. Z kolei kontekst, w którym pojawia się „księżyc”, eliminuje „zobaczenie” tego ciała niebieskiego w innej fazie niż pełnia, reguluje widzenie dalekie i bliskie, raz eksponując „oddal bez przyczyny”, kiedy indziej projektując zdarzenia dziejące się na księżycu, co prawda minione, ale obrazowo jakże intensywne: „Był tam kiedyś czar i śmiech / Tłumy bogów w snów obłądnie”. („Tłumy bogów” są nie tylko znakiem ikonycznym, ale ikonograficznym – przywodzą na myśl mitologiczne fantazje malarskie, zwłaszcza barokowe).

Niektóre wizualizmy tracą swój obrazowy potencjał w kontakcie syntagmatycznym z „obcymi” paradygmatami. Przymiotnik „księżycowy” – w oderwaniu od wiersza Leśmiana – silniej aktywizuje obrazową pamięć niż – w tym wierszu – wyrażenie „księżycowy chłód”, podobnie jak – o czym już była mowa – ciała „nie widzące”, na tle obrazu ciał, które „śpią”, wychylają się mocniej ku niewidzialnemu. Poczas gdy jednak *d e w i z u a l i z a c j a* spowodowana spotkaniem wizualizmu z abstraktem lub wyrazem odnoszącym się do nieikonicznych paradygmatów esteskosfery – nie zaskakuje, to zdarzenie, w którym dwa wizualizmy osłabiają nawzajem własną obrazową wyrazistość trzeba zaliczyć do szczególnie interesujących, poetyckich uniezwykleń. „Srebro”, „srebrny”, „złoto”, złoty zazwyczaj jednoznacznie waloryzują kolorystykę obrazu poetyckiego. Ale u Leśmiana „srebro” jest „złote”. Ba: „na wskroś złote”! Czyli jakie?

A oto końcowy rezultat poetyckich zabiegów Leśmiana:

Wiersz księżycowy

W księżycowy wnikać chłód,
Wejść w to srebro na wskroś złote,
W niezawiały śmierci cud
I w zawiłą beztęsknotę!

Szkice

Był tam niegdyś czar i śmiech,
Tłumy bogów w snów obłędzie —
Było dwóch i było trzech —
Lecz żadnego już nie będzie!

Został po nich — rozpęd wzyź,
I ta oddał bez przyczyny,
I ten złoty nadmiar cisz —
I te srebrne szumowiny...

Tam bym ciebie spotkać chciał!
Tam się przyjrzeć twemu licu!
Właśnie dwojga naszych ciał
Brak mi teraz na księżycu!

Noc oddycha naszą krwią,
Krew podziemną płynie miedzą...
Nasze ciała teraz śpią —
Nasze ciała nic nie wiedzą...

Co wynika z poczynionych wyżej obserwacji – w perspektywie teoretycznej?

Uznanie wizualizacji za zdarzenie – w swej postaci inicjalnej – autokomunikacyjne skłania do reorientacji całego modelu komunikacyjnego – w wersji zgodnej z myślą Ferdynanda de Saussure’a oraz jego znakomitych spadkobierców. Fundamentem całości międzyludzkich porozumień nie jest w tym odmienionym ujęciu język jako instytucja społeczna, nad którą nadbudowują się mniej doskonałe i uzależnione od systemu werbalnego kody (wtórne systemy modelujące Szkoły Moskiewsko-Tartuskiej), lecz rzeczywistość utrwalona, utrwalana, utrwalającą się fragmentami i fragmentami ginąca w *psyche* jednostki, w jej pamięci i wyobraźni wzrokowej. Świat empiryczny, doznawany bólem i rozkoszą, zachwytem i obrzydzeniem (*Mdłości* J.P. Sartre’a), postrzegany wzrokowo, słuchowo, dotykowo, smakowo, pamiętany przez jednostkę, zapominany przez nią, wreszcie – świadomie lub nieświadomie – modyfikowany w jej imaginacji, jest tu reprezentowany nie tylko przez język, lecz przez wchłaniającą logosferę i nieporównanie bardziej od niej zróżnicowaną, semiosferę²². Zmienia się w związku z tym jeszcze jedna, klasyczna już dziś typologia, znana z pracy Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Jakobsonowy model aktu komunikacji zdecydowanie oddzielał kod od kontekstu (czyli od rzeczywistości pozajęzykowej), a w związku z tym proponował rozróżnienie między – zorientowaną na kod – funkcją metajęzykową, a nakierowaną na kontekst funkcją poznawczą. Natomiast w dziele literackim – czytany na tle semiosfery – zaciera się granica między komunikacją a poznaniem (poznawaniem a rozpoznaniem) rzeczy oraz znaków. Różnice między znakiem a oznaką, między semiozą fragmentów widzialnego świata a ich desemiotyzacją nie zawsze są wy-

²² Ta kategoria pojawia się w pracach „późnego” Łotmana, reorientując wizję komunikacyjne Łotmana „wczesnego”. Ю. М. Лотман *Семiosфера*, С.-Петербург 2000.

Balcerzan Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa

czuwalne i nie zawsze potrzebne. W procesie autokomunikacji obraz i jest, i zna-
czy, świat przedstawiony zarówno komunikuje jakieś treści, jak i „wygląda”, „pre-
zentuje się”, „istnieje”.

Abstract

Edward BALCERZAN

Adam Mickiewicz University (Poznań)

The Visible and the Invisible in the Art of Word

The opposition between the motoric and visual method of reading a text releases a tension between the visible and the invisible, which is active in both original projects of literary structures and individual courses of reading. Visualisation, that is, transformation of the invisible into the visible, is opposed by de-visualisation (transformation of the visible into the invisible) and re-visualisation which consists in regaining an image that has been lost beforehand. These processes are graduable, non-obligatory, imprecise, important for the work's aesthetic facet, neutral in interpretation, the latter being oriented, as a rule, toward combinations of meanings. In lexical resources of language, the visualisation experience becomes the source for distinction of a group of 'visualisms' – units being independent of the norms of grammar. This alters the classical Jakobsonian model of act of communication, since a text imbued with 'visualisms' refers the reader simultaneously to the code and the context, rendering it unfeasible to separate the metalinguistic and the cognitive function.

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Widziane, wyobrażone, pomyslane

I.

W humanistyce wizualność od dawna znajduje się na ławie oskarżonych (nie ona jedna zresztą). Ale na przekór tej tendencji wzmaga się też fascynacja – czyżby niezdrowa? – jej przejawami, podobnie jak wytworami innych naszych zmysłów.

Kiedy zmuszony bywam przez takie okoliczności, jak nasza obecna Konferencja¹, do myślenia o poezji w kategoriach wysoce ogólnych, to zaraz jak diabełek z pudełka wyskakują z pamięci sensualne szczegóły, różne „zmysłów pierwoustroje”. Na przykład:

Paulina, jej stancja za czeladną, z jednym oknem na sad,
gdzie najlepsze papierówki zbieram koło chlewu,
wyciskając dużym palcem nogi ciepłą maź gnojowiska,
z drugim oknem na studnię (lubię zapuszczać wiadro
i płoszyć mieszkające tam zielone żaby).²

W przytoczonym fragmencie Miłosz wykorzystuje dane kilku zmysłów. Całość sceny organizuje, oczywiście, zmysł wzroku. W tym polu wizualnym najbardziej zaś uderzającym składnikiem jest barwa („zielone żaby”). Ale te żaby zaczynają w nas cieszyć się pełnią życia dopiero skutkiem oddźwięku, jaki znajdują w naszej

¹ Artykuł ten jest nową wersją referatu wygłoszonego na XXXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji UŚ oraz Pracownię Poetyki Historycznej IBL na temat „kulturowych wizualizacji doświadczenia” (Złoty Potok, 18-21 IX 2008).

² Cz. Miłosz *Po ziemi naszej*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, Znak, Kraków 2002, s. 320.

aparaturze motorycznej, która reaguje na potencjalne wyobrażenie zabich podskoków. Do tychże danych motorycznych odnosi się też czynność „zapuszczania wiadra”. Cały ten fragment przedstawia scenę niewątpliwie „naoczną”. Ale może jeszcze lepiej nazwać ją „dotykálną”, bo najsugestywniej wyrażonym doznaniem jest tu doznanie dotykowe, odnoszące się do konsystencji i temperatury przedstawionego szczegółu („wyciskając dużym palcem nogi ciepłą maź gnojowiska”).

Scena ta przemawia zapewne z różną siłą do różnych czytelników, zależnie od ich osobistych doświadczeń. Ktoś, kto nie zetknął się z warunkami życia w tradycyjnym dworze czy na tradycyjnej wsi, potrafi chyba uzupełnić przez analogię luki w swej długotrwałej pamięci sensorycznej, lecz scena ta będzie dla niego mniej wyrazista.

Ponadto w odbiorze tego fragmentu, zwłaszcza gdy przywrócimy go poematowi, z którego został wyrwany, będzie oddziaływał jeszcze jeden kontekst, tradycja polskiej poezji ziemiańskiej. Sam autor wielokrotnie wspominał o swej postawie polemicznej, jaką od wczesnej młodości zajmował wobec bagażu kulturowego związanego z tradycją szlachecką. Ale przyznawał też, iż jest do pewnego stopnia dziecidcem tej tradycji.

2.

Poeci często skarżyli się na bezsilność słowa w stosunku do postrzeganej rzeczywistości. O tym mówi na przykład wiersz Robinsona Jeffersa *Kochaj dzikiego łabędzia*. Ale wiersz ten niesie też pewne pocieszenie. Według tłumacza: „«Dziki łabędź świata» nie da się upolować kulą słowa, ale istnieje i daremność naszych myśliwskich trudów nie umniejsza naszego podziwu”³. Wiersz ten przełożył Miłosz, i uznał, że najlepiej wyraża on jego własną postawę („mógłbym go obrać za motto całej mojej twórczości”⁴).

Czytelnicy poezji są jednak wobec poetów bardziej wyrozumiali niż oni sami wobec siebie. Jak pisze na początku swej pięknej i nieco szalonej książki *Dreaming by the Book* harwardzka estetyczka, Elaine Scarry⁵, nasze wyobrażenia błędną zazwyczaj w zestawieniu z percypowaną rzeczywistością, ale od tej reguły jest pewien wyjątek. Otóż obrazy mentalne wywoływane u czytelników przez wybitne teksty literackie przyćmiewają niekiedy bezpośrednie bodźce zmysłowe.

Żywość wywołanych w wierszach obrazów zawsze przemawiała do miłośników poezji. Od czasu do czasu dawali nawet temu wyraz w druku. Wśród naszych dwudziestowiecznych historyków literatury wyróżniał się Wacław Borowy. Umiał wychwycić uderzający swą naocznością drobiazg w poezji uchodzącej za czysto retoryczną lub spekulatywną. U Trembeckiego dostrzegł „obrazy obfitości i rozrostu”

³ Cz. Miłosz *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, s. 262.

⁴ Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 2001, s. 8.

⁵ E. Scarry *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 2001.

skumulowane w wizerunku barana („Ciężary chwostu jego nosić muszą koła”)⁶, a u Norwida dosłyszał iście keatsowską (jak porównywał) pieśń „pijanego słodyczą kwiatów bąka”⁷.

Zainteresowanie naocznością poezji z trudem jednak mieściło się w bardziej systematycznie rozumianych studiach literackich, jako że sugestywne obrazy należą raczej do wyjątków niż do powszedniej praktyki pisarskiej. Przede wszystkim zaś podejście to groziło zatarciem granicy oddzielającej badania tekstu od badań psychologii odbioru. Bo do wyobrażeń tekst wprowadzie pobudza, jednak realizują się one przecie w głowach czytelników. A nie każdy czytelnik obdarzony jest imaginatywnym geniuszem Gastona Bachelarda.

3.

Przejdę teraz do uwag związanych z tytułem naszej Konferencji: „Kulturowe wizualizacje doświadczenia”. Otóż przez „doświadczenie” chciałbym rozumieć wszystkie stany i procesy mentalne dostępne samoświadomości. Najbardziej będą mnie interesowały te, które mają charakter sensoryczny, to jest percepty oraz wyobrażenia. Percepty u samych swych podstaw są zdeterminowane biologicznie. Możemy marzyć, jak ów siedemnastowieczny bohater wiersza Miłosza, że w życiu przyszlę: „Wzrok, smak i dotyk nie takie posiędę, / Lepszych niż tutaj muzyk słuchać będę”⁸, ale na razie te nasze zmysły dalej pozostają ograniczone, jeśli nie stępione, w czasie ewolucji gatunku. Rola zaś współczynników kulturowych pozostaje minimalna (jeśli pominiemy wszelkie „przedłużacze zmysłów”, takie choćby, jak okulary). Natomiast wyobrażenia, czyli „obrazowania mentalne”, są przez biologię określone tylko w tym stopniu, w jakim prawzorem dla nich pozostają percepty.⁹

Przez wizualizację z kolei można rozumieć przedstawianie – w sposób wzrokowo dostępny innym ludziom – wszelkich treści wewnętrznych, zarówno sensorycznych, jak i abstrakcyjnych. Tu czynniki kulturowe dostarczają oczywiście niesłychanie zróżnicowanego repertuaru ułatwień i ograniczeń. Ja jednak, mówiąc o literaturze, będę posługiwał się pojęciem wizualizacji w sensie mniej rygorystycznym. Świat poetów i powieściopisarzy nie wywołuje w nas procesów percepcyjnych lecz pewien rodzaj procesów wyobraźniowych. Według filozofa Briana O’Shaughnessy’ego, istnieją trzy główne odmiany wyobrażeń wizualnych: obrazo-

⁶ W. Borowy *O poezji polskiej w wieku XVIII*, red. Z. Stefanowska, PIW, Warszawa 1978, s. 178.

⁷ W. Borowy *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, oprac. Z. Stefanowska, PIW, Warszawa 1960, s. 49.

⁸ Cz. Miłosz *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, s. 286.

⁹ O logicznym pierwszeństwie percepcji w stosunku do wyobrażeń – por. B. O’Shaughnessy *Consciousness and the World*, Clarendon Press, Oxford 2000, s. 375-378.

wanie mentalne (*mental imagery*), halucynacje i „widzenie we śnie”¹⁰. Pisarze, rzecz prosta, nie starają się nas uśpić, abyśmy we śnie przeżywali wizualnie ich światy, ani nawet nie próbują doprowadzić nas do stanu halucynacji, chcą jedynie wywołać u swych czytelników „obrazowanie mentalne”.

Czym jednak w doznaniu wewnętrznym różni się owo obrazowanie od perceptów właściwych? Ray Jackendoff po wyliczeniu cech często wspominanych, na przykład takich, jak mniejsza wyrazistość obrazowania niż perceptów, odrzuca wszystkie z nich. Proponuje natomiast, aby zamiast tych cech „opisowych”, związanych z wizualną stroną zjawisk, wprowadzić jako wyróżnik jedną z cech należących do całkiem innej kategorii. Jackendoff mówi tu o cechach danych nam w „odczuciu” (*feeling*), takich jak „znajome” vs „nowe”, „wytworzone samoistnie” vs „wytworzone niesamoistnie”, „sensowne” vs „bezsensowne”, „ważne” vs „nieważne” itd. Para odczuć, która pozwala nam odróżnić percepty od obrazów mentalnych, to „zewnętrzne” vs „wewnętrzne”. Odczuwając dane sensoryczne jako „zewnętrzne”, przeżywamy je jako te, które odnoszą się do czegoś „tam w świecie”, podczas gdy odczuwając je jako „wewnętrzne”, traktujemy je jako obrazy czysto mentalne¹¹. Tak więc naszym naturalnym nastawieniem jest zaufanie do danych, jakich dostarcza nam percepcja. Kiedy więc Białoszewski powiada: „Zielony: więc jest”, to rozumuje zupełnie poprawnie (choć utwór tak przez niego zatytułowany jest pochwałą „najpiękniejszej części niepokoju” – niepokoju epistemologicznego)¹².

Poprzestańmy – z braku bardziej uchwytnych i przekonujących rozróżnień – na przytoczonych określeniach Jackendoffa. Otóż pisarze bardzo często starają się zredukować rozbieżność, jaka zachodzi w owym „odczuciu” między obrazami mentalnymi a perceptami. Chcą sprawić, aby to, o czym piszą, odbierane przez nas było „jak żywe”. Ale zwykle towarzyszy temu intencja semantycznego wzmocnienia obrazów. Mają one być nie tylko oglądane okiem wyobraźni, ale i coś znaczyć, czego same wyglądy rzeczy nie przekażą. Stąd nieunikniona interwencja współczynnika pojęciowego, niewyobrażalnego.

Julian Przyboś w swych szkicach teoretycznych próbował zdefiniować wyobrażnię poetycką stosując kryterium potencjalnej wizualizacji. Wytwory autentycznej wyobraźni dają się według niego skonkretyzować wzrokowo. Jeśli nie, to mamy tylko namiastkę wyobraźni. (Był to jeden z powodów rozbieżności jego poglądów i praktyki poetyckiej z poglądami i praktyką Tadeusza Peipera). Ale, jak zauważył dawno temu Kazimierz Wyka, wiele wierszy samego Przybosia, i to wierszy bardzo udanych, nie przechodzi zwycięsko takiej próby¹³.

¹⁰ Tamże, s. 349-350.

¹¹ R. Jackendoff, *Foundations of Language. Brain, Meaning, Grammar, Evolution*, Oxford Oxford University Press, 2002, s. 310-314.

¹² M. Białoszewski *Zielony: więc jest*, w: *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa PIW, 1987, s. 81.

¹³ Por. K. Wyka *Wola wymiernego kształtu*, „Odrodzenie” 1945 nr 45; przedr. w: tegoż *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1977, s. 223-240.

Szkice

Teraz jednak porzucę Przybosa i zajmę się poetą, który, będąc malarzem, uchodzi jednak raczej za poetę myśli niż poetę efektów malarskich.

4.

Oto leży przede mną pewien wiersz, uformowany z nieczytelnych bazgrołów autora przez pełnego inwencji wydawcę:

Nie myśl, nie pisz – podmaluj, pęzel chwyć i namaż
Młodzieńca, który w szklanny poзира kałamarz,
Czarności pełen i rdzy arcywulkanicznej.
Niech młodzian jasny będzie, niech ma uśmiech śliczny
I włos powiany górnice...
Niech to będzie niby
Endymion – a kałamarz niech ma mętne szyby,
Jako chmurami księżyc oślepiion chwilowo.
Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,
Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciebie szuka
I, że nie latał, nie zna, co siła? Co sztuka?
I osobie tej papier zmięty daj do ręki,
A tło niech będzie całe z n u t, które – jak dźwięki –
Niechaj się przekreślają w gamy, w strofy, w pęki,
W siecie linii rzucanych to w cień, to we światło,
Tak, aby wyszła potem płaskorzeźba na tło.¹⁴

Jest to, oczywiście, wiersz Norwida. Tekst ten Juliusz W. Gomulicki opublikował równo sześćdziesiąt lat temu¹⁵. Dla spraw rozpatrywanych przeze mnie to niewyczerpane źródło materiałów do namysłu. Obecnie poruszę tu pobieżnie tylko kilka z nich.

Wiersz ten należy do pewnej odmiany ekfrazy, która nazywana bywa „wskazówką dla malarza”. Norwid ma na swym koncie kilka tego rodzaju utworów. O implikowanej przez tę formę wymowie ogólnej pisał James A.W. Heffernan, w swej często cytowanej i u nas książce:

Podczas gdy wszystkie inne odmiany ekfrazy zakładają istnienie dzieła, które przedstawiają, utwór będący „wskazówką dla malarza” jest całkowicie logocentryczny. W odwiecznej wojnie między słowem a obrazem poeta przypisuje sobie podwójną wyższość. Wydaje polecenia, które jedynie język potrafi wypełnić swym słownym uszczegółowieniem i retorycznym obramowaniem, oraz posługuje się opisem [słownym], by uniepotrzebnić opis [malarski] – pod pozorem jego autoryzowania.¹⁶

¹⁴ C. Norwid [Nie myśl, nie pisz...], w: tegoż *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, PIW, Warszawa 1971, s. 263-264.

¹⁵ J.W. Gomulicki *Trzy nieznane wiersze*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 36, s. 3. Autograf znajduje się obecnie w skarbcu Biblioteki Narodowej (sygn. IV 6291, k. 3); fotokopia: *Pisma wszystkie*, t. 11, 1976, il. 107.

¹⁶ J.A.W. Heffernan *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993, s. 100.

Objaśniając przesłanki omawianej przez siebie odmiany gatunkowej, Hefferman niepotrzebnie daje się ponieść obsesji „antylogocentryzmu” i nadaje zupełnie neutralnej pod tym względem formie cechy drapieżne. Norwid (inaczej niż na przykład Gombrowicz) z pewnością nie chciał się opowiadać po żadnej ze stron w domniemanej „odwiecznej wojnie”. Ale, istotnie, każda poetycka ekfrazja stara się wyrazić coś, czego nie da się wyrazić środkami malarstwa. Bo byłaby po prostu zbędna.

Tematem tego utworu są pewne procesy psychiczne. Są one zawsze trudne do przedstawienia, ale szczególnie tutaj, bo dotyczą aktu twórczego. Ponadto trudność się zwiększa przez to, że ów akt twórczy przebiega w materii dźwięku, a oddać go trzeba będzie w materii wizualnej. Pomijam już kontrowersyjny fakt, na ile dźwięki wyobrażone wolno utożsamiać z dźwiękami realnymi. Norwid, który problematykę muzyki – jako sztuki komponowania, wykonywania i odbierania dzieł muzycznych – umiał poetycko transponować w swych utworach jak żaden chyba z naszych romantyków, tym razem ucieka się do zabiegu mocno skonwencjonalizowanego.

Nie próbuje – poprzez intuicyjne wniknięcie w psychikę fikcyjnego kompozytora – zbliżyć się do jego stanów wewnętrznych, ale zatrzymuje swój wzrok na zewnętrznym wyrazie owych stanów, wyrazie, który został już skodyfikowany w malarstwie, choć ten schemat ikoniczny łączył się częściej z postacią literata niż kompozytora. „Włos powiany górną” to wprawdzie romantyczny rekwizyt każdego twórcy czy, ogólniej, osoby natchnionej, ale już „kałamarz”, „pióro” i „zmięty papier”, symbolizujący odrzuconą wersję powstającego dzieła – każą myśleć przede wszystkim o poecie. Uderza brak instrumentu muzycznego, na przykład charakterystycznego dla romantyzmu fortepianu, jako wyróżnika tej a nie innej dyscypliny artystycznej. Oczywiście, wynagradzają to z nawiązką nuty, układające się we fragmentaryczną partyturę. Ale z tym jak zobaczymy – właśnie największy kłopot.

„Nie myśl” – od tej rady wiersz się zaczyna, przynajmniej w tej wersji, jaką znamy. Rada w ustach Norwida dosyć niezwykła. Przecie samorefleksja, tak w życiu, jak i w sztuce, zawsze stanowiła jego znak firmowy. A może malarz nie powinien myśleć, bo zrobił to już za niego poeta, właśnie w tym oto wierszu?

Oczywiście, z większym prawdopodobieństwem możemy przyjąć, że mamy tu nawrót do postawy z epoki wczesnego romantyzmu, podobnie jak w wielu wcześniejszych wierszach (por. na przykład *W Weronie*). Spontaniczności przedstawianego na wirtualnym płótnie kompozytora ma odpowiadać spontaniczność samego malarza.

Ale od myślenia nie da się uciec. Przecie w tym zaprojektowanym przez poetę płótnie, które ma wyrażać pochwałę twórczości wyzbytej kontroli intelektualnej, jest, jak wspominałem, wiele składników wielce umownych, apelujących bardziej do intelektu niż do dziewiczego oka. Nie znaczy to, że utwór jest całkowicie pozbawiony treści, których wizualizacja byłaby łatwa i dająca estetyczną satysfakcję. Kałamarz „czarność pełen i rdzy arcywulkanicznej” budzi bardzo żywe wyobrażenia kolorystyczne, przynajmniej u tych z nas, którzy na co dzień posługiwali się

tym archaicznym sprzętem i pamiętają mroczną połyskliwość zeschniętego na szkle atramentu. Ale nawet i tu nie możemy jednoznacznie skonkretyzować barw. Istnieje termin techniczny „czerń wulkaniczna”, a także „atramentum” (najbardziej chyba tu odpowiednie), ale Norwid użył najprzód nazwy „czarność”, a później „rdza wulkaniczna” (dokładniej: „arcywulkaniczna”, czyli szczególnie intensywna w swej barwie brunatno-czerwonej). Poeta chciał zapewne oddać tymi sprzecznymi określeniami wibrację barw, jednak wkrada się tu także pewien współczynnik semantyczny zupełnie nie dający się wyrazić malarsko. Słowo „wulkaniczny” niesie ze sobą konotację gwałtownego wybuchu, geologicznego odpowiednika erupcji twórczej, skojarzenia bardzo na miejscu w scenie przedstawiającej młodego kompozytora w natchnionej pozie.

Równie trudno byłoby znaleźć przekonujący odpowiednik wizualny dla rozwinętego porównania tak dobrze oddającego stan psychiczny artysty, który czując swoje możliwości twórcze, nie opanował jeszcze wszystkich tajników rzemiosła i nie wypróbował tym samym w pełni owych możliwości:

Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,
Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciele szuka
I, że nie latał, nie zna, co siła? Co sztuka?

Pióro w rękę „młodziana” w sposób bardzo naturalny wiedzie do rozbudowanego obrazu „młodego ptaka” i jego skrzydeł, pod warunkiem, że ta analogia pozostanie tylko analogią i dwa obrazy nie stopią się w jeden. Dla wytrwałych czytelników Norwida motyw pióra ma ponadto szczególne zabarwienie semantyczne. Już we wczesnym, pierwszym jego wybitnym utworze, w liryku pt. *Pióro* (Warszawa, 22 marca 1842), nabrał on programowego znaczenia, a w późnej prozie, w *Stygmacie*, pióro wręczone narratorowi przez małą gąsiareczkę budzi w nim na nowo pisarza. Sam poeta, szkicując swój nigdy nie ukończony liryk, miał też z pewnością w pamięci słowa Kochanowskiego z *Pieśni XXIV*: „Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni; / Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają, / A z ramion sążniste skrzydła wyrastają”¹⁷. Ale te skojarzenia nie muszą prowadzić do osłabienia wrażenia, że mamy przed sobą muzyka, nie poetę. Bo przecie dla romantyków pojęcie poezji obejmowało nie tylko sztukę słowa, lecz wszelkie twórcze działania człowieka.

Prawdziwie jednak krytyczny moment w naszym estetycznym odbiorze tego utworu następuje wówczas, gdy dochodzimy do prób skonkretyzowania w wyobraźni partytury muzycznej. Partytura ta jest bowiem podwójnie skonwencjonalizowana. Nie jest to przedstawienie realnego zapisu nutowego, jaki za pomocą pióra i atramentu kompozytor ma dopiero dokonać, ale umowny znak procesów przebiegających w głowie. Te dźwięki, które uszami wyobraźni słyszy muzyk, my mamy oglądać w postaci fruujących znaków graficznych, lub, co gorsza, jako czegoś

¹⁷ J. Kochanowski *Dzieła polskie*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1982, s. 279.

w rodzaju tapety ściennej, a w końcu płaskorzeźby. Zapewne w komiksie, a także w dziele popartu nawiązującym do sztuki obrazkowej, taka partytura nie byłaby niczym naruszającym *decorum*, przeciwnie, mieściłaby się doskonale w konwencji, do której należą „dymki” z tekstem. Ale zaplanowane przez Norwida płótno odwołuje się do innej konwencji, najogólniej mówiąc, realistycznej.

Entuzjastycznie witając pierwszą publikację tego wiersza, Kazimierz Wyka zwrócił uwagę, że to, co tak przemawia do nas jako wyobrażenie poetyckie, w realizacji malarskiej stałoby się „szpetotą, alegoryczną szpetotą”¹⁸. Jednak dla Wyki to tylko argument na rzecz tezy, że to, co da się udatnie wyrazić w słowie, może być albo nie do wyrażenia na płótnie, albo będzie tam się przedstawiało odpychająco. A przecie kryje się tu ponadto pewien paradoks. Dlaczego jest tak, że kiedy wyobrażamy sobie potencjalny obraz malarski, to mamy odczucia negatywne, a kiedy wyobrażamy wyobrażenie przez poetę tego samego obrazu, to odnosimy się do tego z zachwytem.

„Kiedy przechodzę pamięcią odczytane w roku ubiegłym utwory poetyckie, dostrzegam, że ten tylko przedziwny liryk Norwida godzien jest zapamiętania”¹⁹. Zgaduję, że to samo, co Wyka, mógłby w ciągu ubiegłych sześćdziesięciu lat powiedzieć niejeden czytelnik poezji.

Jeśli rację ma Ray Jackendoff, że w naszym wewnętrznym doznaniu jedyna różnica między perceptami a wyobrażeniami polega na swoistym „odczuciu”, iż to, co widzimy, jest lub nie jest „realne” – to skąd ta drastyczna rozbieżność? Każda odpowiedź będzie tu mocno hipotetyczna, ale nie sądzę, aby polegała na różnicy w odmienności kryteriów estetycznych, jakie stosujemy do zjawisk zmysłowych bezpośrednio nam danych i zjawisk jedynie wyobrażonych. Bo przecie ów potencjalny portret malarski to także tylko nasze wyobrażenie, a nie obraz zrealizowany i teraz przez nas oglądany. A jednak przeczuwamy, że będzie on drażnił nasze poczucie plastyczne. Więc może inaczej. Przyjmijmy, że jednak w tym wypadku różnica opiera się na stopniu konkretności, z jaką wyobrażamy sobie fikcyjną scenę ukazaną w utworze, a fikcyjną do drugiego stopnia scenę przedstawioną w potencjalnym portrecie malarskim. Mimo bowiem owej zdwojonej fikcyjności nakaz konkretyzacji wizualnej będzie znacznie silniejszy w przypadku wyobrażonego przez nas płótna niż w przypadku poetyckiego projektu tegoż płótna. Dlatego owe tło w postaci rozproszonych nut – jeśli uda się nam je zachować właśnie jako tło jedynie, przytłumione, na obrzeżach wewnętrznej wizualizacji – będzie w przypadku sceny wyobrażonej w porządku literackim mniej rażące niż w przypadku sceny wyobrażonej w porządku malarskim.

¹⁸ Por. K. Wyka *Na początku były linie*, „Odrodzenie”, 1948 nr 42, przedr. w: tegoż *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 255-258.

¹⁹ Tamże, s. 256.

5.

Moje uwagi o tym wierszu Norwida w gruncie rzeczy niewiele dodają do tego, co napisał sześćdziesiąt lat temu Wyka, chociaż w ostatnich dekadach problematyka ekfrazy bardzo się konceptualnie wzbogaciła. Sądzę jednak, że istotny krok naprzód w odkrywaniu tego, co w naszej psychice (choć nie w naszej świadomości) dzieje się w trakcie czytania dzieła literackiego i czym nie tylko różni się od percepcji dzieła malarskiego, ale i jakie są między nimi analogie – przyniosły dopiero odkrycia z zakresu psychologii kognitywnej i zreformowanej neurologii, czyli *neuroscience*, oraz debata poświęcona wyobrażeniom²⁰.

Abyśmy jednak zbyt bezkrytycznie nie starali się przyswajać niewątpliwych osiągnięć *neuroscience*, posłuchajmy, co o tym sądzi ktoś z tamtej branży, niezbyt zadowolony z naszego dla niej entuzjazmu:

Powstało już całe pokolenie literaturoznawców, powołujących się na *neuroscience* w trakcie eksplikowania, interpretowania i oceniania tekstów. Norman Bryson, niegdyś czołowy przedstawiciel Teorii i konstruktywizmu społecznego, opisał swe – jak z Damaszku – nawrócenie, w wyniku którego umieszcza teraz w samym centrum badań literackich nie *signifians* lecz impulsy neuronów. Teoria ewolucji, socjobiologia i wszelkie inne siły sojusznice zostały zmobilizowane, ponieważ, jak się nam przypomina, mózg pracuje w taki a nie inny sposób, bo pomaga przetrwać. Skoro zaś panującym wśród neurologów kognitywnych modelem pracy mózgu jest komputer, więc do całej tej mieszanki dorzuca się czasem i teorie komputerowe.²¹

I, aby nas dobić, neurolog ten dodaje że choć przejście od owej (jak ją Anglosasi nazywają) Teorii do czegoś tak solidnego jak „mózg” jest na pozór zjawiskiem pożytecznym, to w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z jeszcze drastyczniejszym redukcjonizmem.

²⁰ O uznanie kluczowej roli wyobrażeń w naszych procesach psychicznych niezmordowanie występuje S.M. Kosslyn, autor wielu rozpraw i dwu imponujących swą gruntownością monografii (*Image and Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1980 oraz *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*, MIT Press–A Bradford Book, Cambridge, MA 1994). Natomiast równie wytrwałym przeciwnikiem tej koncepcji jest Zenon W. Pylyshyn (por. na przykład *Mental Imagery. In Search of a Theory*, „Behavioral and Brain Sciences” vol. 25, no. 2, s. 157-182); jedna z ostatnich jego wypowiedzi na ten temat to *Things and Places. How the Mind Connects with the World*, MIT Press–A Bradford Book, London–Cambridge, MA 2007, rozdz. *The Phenomenal Experience*, s. 125-143). Obaj zaś zostali oskarżeni o ignorowanie strony podmiotowej wyobrażeń przez Evana Thompsona (*Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Science of Mind*, Harvard University Press–The Belknap Press, London–Cambridge, MA 2007; rozdz. 10. *Look Again. Consciousness and Mental Imagery*, s. 267-311).

²¹ R. Tallis *License my Roving Hands. Does Neuroscience Really Have Anything to Teach us about the Pleasures of Reading John Donne?*, „Times Literary Supplement” 2008 April 11 no. 5480, s. 13.

Wysłuchawszy, co ma do powiedzenia Raymond Tallis, będę mimo wszystko trzymał się uparcie moich wątków i na zakończenie dodam jeszcze kilka uwag. Otóż zastanawiając się nad tym, jak kultura wpływa na sposób przedstawiania w poezji zjawisk sensorycznych, powinniśmy przede wszystkim wyróżnić trzy progi, które dane zmysłowe muszą pokonać nim znajdą swój wyraz w literaturze.

Próg pierwszy to granica między percepcją nieświadomą a świadomą. Próg drugi to granica między faktami mentalnymi a ich ekwiwalentem językowym. Próg trzeci to granica między językiem ogólnym a wyspecjalizowanym językiem poezji. Dwie ostatnie granice są ruchome, a wpływ na nie mają w dużym stopniu czynniki kulturowe. O czynnikach tych mówi wiele dyscyplin, bogactwo zaś danych szczegółowych, hipotez i teorii jest nieogarnione. Co do granicy pierwszej, to jest ona mało elastyczna, bo wyznacza ją nasz organizm.

„Konstrukttywizm” służy zwykle określeniu pewnych teorii społecznych. Warto więc przypomnieć, że proces konstruowania naszego świata na podstawie fragmentarycznych danych zmysłowych zaczyna się w organizmie na poziomie bardziej elementarnym. Zanim włączy się do tego kultura, już robi swoje biologia. Ostatnie dekady, głównie dzięki pracy neurofizjologów, przyniosły bogaty i szczegółowy obraz tych procesów. Okazało się, że to, co uznawano dotąd za przywilej intelektualnej refleksji, dokonuje się poza naszą świadomością i że nie ma ona tam dostępu²².

Wymownie dowodzi tego niemiecki kognitywista, Thomas Metzinger. Chciałbym przytoczyć, co pisze on o konstruowaniu przez korę mózgową doznania tak na pozór niezapoeśredniczonego, jak poczucie „teraźniejszości” oraz poczucie najmniejszej jednostki naszego czasu przeżywanego, to jest – chwili.

Czegokolwiek doświadczam, doświadczam tego teraz. Doznawanie teraźniejszości, które towarzyszy naszemu modelowi rzeczywistości, jest zapewne głównym jego aspektem i nie może być „wzięte w nawias”, w znaczeniu Husserlowskim. Jest to czasowa bezpośredniość istnienia j a k o t a k i e g o. Gdybyśmy z fenomenalnego modelu świata odjęli całościową cechę teraźniejszości, odjęlibyśmy mu po prostu istnienie.

I jak pisze dalej Metzinger:

Jeśli zdarzenia przedstawiane są nie tylko w swym czasowym następstwie, ale zostają zintegrowane w figury czasowe (na przykład rozbudowany *Gestalt* świadomie przeżywanego motywu muzycznego), wówczas wyłania się t e r a z, ponieważ zdarzenia te są obecnie wewnętrznie powiązane. [...] Tak jak w percepcji wizualnej globalne właściwości

²² Por.: „Być może główną zdobyczą badań nad świadomością w ubiegłym półwieczu było ukazanie nieświadomych, automatycznych procesów psychicznych w dziedzinie percepcji, pamięci i działań. John Kihlstrom (1987) nazwał je «nieświadomością kognitywną»” (C. Frith and G. Rees *A Brief History of the Scientific Approach to the Study of Consciousness*, w: *The Blackwell Companion to Consciousness*, ed. by M. Velmans, S. Schneider, Blackwell Publishing, Oxford 2007, s. 15).

Szkice

bodźcowe – na przykład kolory, kształty i faktura powierzchni łączą się w subiektywnie doznawany przedmiot spostrzeżenia (na przykład świadomie dostrzegane jabłko), tak i w percepcji czasu występuje coś w rodzaju formowania się przedmiotu. Izolowane zdarzenia scalają się wówczas w Teraz. Można opisać owo Teraz jako proces segmentacji, który wydziela wyrazisty przedmiot temporalny z tła słabo jedynie ustrukturalizowanego. [...] Chwila psychologiczna nie jest punktem nierozciągląym, lecz dla istot takich jak my ma inwariantny kulturowo czas trwania, nie dłuższy niż trzy sekundy.²³

W jednym ze swych wierszy Julian Przyboś napisał: „Oстрым бодѣцем ритму вникам / в час рухлиwie jak wskazówka sekundnika”²⁴. Sądzę, że w naszej poezji Przyboś był tym autorem, który dołożył najwięcej starań, aby pokonać barierę, jaką biologia postawiła między naszym odczuciem chwili a refleksyjnym jej odtworzeniem. Na ile mu się udało – to temat na oddzielny referat.

Abstract

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Seeing, Imagining, and Thinking-about

The vivacity of poetic images and their impact being greater than ordinary sensations have been the object of permanent interest of poetry readers. However, the instruments of scientific psychology have not provided literary scholars with means of analysis which would enable them to give an account of those features. Cognitive science, providing a whole new array of concepts, models, and experimental techniques, enabled to interpret the poetic images from a new perspective. Interpretations of one of Cyprian Norwid's poems (the advice-to-a-painter poem) and of some modern lyrics serve as an example of this new perspective.

²³ T. Metzinger *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity*, MIT Press, Cambridge, MA–London 2004, s. 126-127.

²⁴ J. Przyboś *Źaskółka*, w: tegoż *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 224.

Jan KORDYS

Pocałunek Judasza¹

|

Co to znaczy m a l o w a ć h i s t o r i ę (świętą), opowiadać w obrazach o życiu i śmierci Jezusa, o Dobrej Nowinie? Jawne lub skryte reguły geometrii warunkują projekcję przestrzeni trójwymiarowej na płaszczyznę, historia zaś wprowadza czas, w który wpisuje się reprezentacja ikoniczna zgodnie z regułami opowiadania. Należy badać mechanizmy przekładu semantyki i składni, opisać pragmatykę i pozycję widza, odsłonić relacje między postaciami, uczucia je łączące, więź lub zerwanie. Analiza winna ukazać narrację w formie wizualnej, gdy sfera przedstawiona staje się reprezentacją wspólną dla odbiorców, „widzialną strukturą przestrzeni wyobraźniowej”².

Wchodzimy do Kaplicy Santa Maria dell’Arena w Padwie. Jej ściany pokrywają freski Giotto di Bondone (1267-1337), które Max Dvořák uznał za jedno z najbardziej zdumiewających dzieł sztuki poantycznej³. Realizację projektu rozpoczęto

¹ Wcześniej tekst został opublikowany w skróconej wersji angielskiej: Jan Kordys *The Kiss of Judas*, w: *Words and Images. Iconicity of the Text*, ed. by T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, Sofia 2008, s. 247-269.

² M.-J. Mondzain *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1996, s. 191.

³ Rozważania o kaplicy Scrovegnich pod znaczącym tytułem *Nowa Ewangelia* otwierają cykl wykładów Dvořáka poświęconych sztuce włoskiego Renesansu (M. Dvořák *Geschichte der italienische Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*, Band 1: *Das XIV und XV Jahrhundert*, R. Piper & Ko, München 1927 (zob. *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, wyb. i posłowie L. Kalinowski, PWN, Warszawa 1974, s. 254-300).

w roku 1303, ukończono przed poświęceniem budowli w dniu Zwiastowania Najświętszej Marii Panny – 25 marca 1306. Kaplica Scrovegnich (zwana tak od nazwiska fundatora) jest długim i wąskim pomieszczeniem (20,82 x 8,42 m) o wysokości 12,8 m. Obrazy (2,31 x 2,02 m, postaci mają około metra wysokości) są relatywnie niewielkie w stosunku do całkowitej powierzchni ściany⁴. Każdy stanowi samodzielną scenę wydzieloną obramowaniem, a zarazem – element sekwencji rozwijających się na dłuższych ścianach, w trzech rzędach.

Lekturę zaczynamy od lewego górnego rogu prawej ściany, losów Joachima i Anny – rodziców Matki Boskiej. Jej życie widzimy w górze lewej ściany. Na prawej, w rzędzie drugim od góry, oglądamy narodziny i dzieciństwo Jezusa, w tym samym rzędzie z lewej strony – cuda, jakie czynił. Zwracamy się znów ku prawej ścianie, na której przedstawiono ostatnie dni Zbawiciela. Dolna część lewej strony, z *Ukrzyżowaniem* i *Zmartwychwstaniem* wieńczy całość. Opowieść rozwija się w rygorystycznym porządku czasowym, sceny łączą się w długie cykle narracyjne, przechodzące stopniowo z góry w dół. Rozkład zmusza widza do wyętej uwagi, by śledzić historię od początku do końca, zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Pas (o wysokości 3,10 m) poniżej obrazów imituje cokół z marmurowych płyt. Pomiedzy nimi Giotto umieścił wnęki kreujące iluzję głębi, w nich malowane posągi siedmiu Cnót (prawa boczna ściana) i Wad (lewa). To alegorycznie wyrażone oddziaływanie Historii Świętej na rzeczywistość ludzką: oddzielenie dobra i zła, sprawiedliwości i przemocy, utrwalenie w świadomości binarnego podziału czynów (jak na Sądzie Ostatecznym).

We freskach wydarzenia dramatyczne przeplatają się z pełnymi liryzmu (choćby *Spotkanie przy Złotej Bramie*), istotne – ze scenami o znaczeniu drugoplanowym, podkreślając w ten sposób autonomię znaczeń oraz dramaturgię. Daniłowa zwraca uwagę na wyjątki, naruszające rytm opowieści. Giotto w sposób znaczący sytuuje niektóre freski, zmienia ponadto techniki przedstawienia. Wydziela *Zwiastowanie*; traktuje je nie jako epizod, lecz symboliczne wydarzenie poza czasem. Konstrukcja przestrzeni malarskiej odsyła zaś do „perspektywy odwróconej”: architektura wysuwa się do przodu, jak gdyby wykracza poza płaszczyznę ściany, Matka Boska i anielski posłaniec wkraczają do wnętrza świątyni na spotkanie z wiernym. Wyodrębnia również *Sąd Ostateczny* z triumfującym Chrystusem. Trzykrotnie obiegamy wzrokiem kaplicę; tyleż samo razy – *Sąd Ostateczny* oraz *Zwiastowanie* znajdujące się odpowiednio nad drzwiami wejściowymi i ołtarzem. Są poza ciągiem czasowym. Życie Boga-Człowieka determinuje Historię, otwiera ją i zamyka. A zarazem Giotto przedstawia Ewangelię jak opowieść rozwijającą się przed oczami obywateli, dla nich różnica między narracją świętą i świecką przestała być istotna: to przedmiot konwersacji, Dobra Nowina przeplata się z nowinkami codzienności. Przestrzeń malarska nie jest tylko *decorum*, lecz sceną, na której rozwija się spektakl pobudzający umysł, emocje.

⁴ Korzystałem ze wstępu Iriny Daniłowej do albumu *Giotto*, „Izobrazitielnoje iskusstwo”, Moskwa 1970, s. 12-19.

Trzydzieści sześć fresków tworzy zamknięty cykl, treść każdego obrazu motywuje działanie przedstawione w następnym. Borys Uspieski porównuje ten tryb konstrukcji z przekazem filmowym, wymagającym łączenia pojedynczych scen⁵. Reguły „montażu” mają zarazem charakter nowatorski: „taśma” podzielona jest na „kadry” – sceny z Ewangelii nie tworzą ciągu zgrupowanych figur, lecz całość złożoną z zamkniętych epizodów. Postaci w „kadrze” łączy jedność miejsca, czasu i działania, umożliwiającą lekturę obrazu jako ogniwa w rozwijającej się na naszych oczach opowieści. Narzuca ona reguły komunikacji, a obrazy są jednostkami dyskursu aktualizowanego w przestrzeni malarskiej⁶. Figuratywny zapis Ewangelii „przekłada dynamikę słowa na dynamikę przedstawianych wydarzeń, dynamikę gestów, ruchów postaci”⁷. Wraz z freskami Giotto malarstwo przekształca się w „instrument” narracji, pisze Hubert Damisch. Freski nie są ilustracją; trybu obrazowania nie wspomaga związek tekst-obraz. Użyte zostały bowiem nowe środki kreacji historii świętej, wcielenia Słowa⁸. W sztuce Średniowiecza były to akty pozaczasowe, rozkład scen porządkował system zestawień symboliczno-alegorycznych. Freski Giotto są reprezentacją wydarzeń „historycznych”, ukazując ich przebieg zgodnie z logiką i dynamiką akcji dramatycznej. Postaci wchodzi w interakcje, kierują się ku sobie (zdarza się, że odwracają się plecami do widza, jak w *Pocałunku Judasza*).

W formach rzeźbiarskich, technice *rilievo* widziano nowatorski rys praktyk Giotto. Odtwarzał wartości dotykowe, krągłość ciał, przedmiotów. Jak wirtuoz wykorzystywał światłocień, spływając lub pogłębiając na wpół trójwymiarowe formy bliskie płaskorzeźbom, wiążąc je z odziedziczoną po Średniowieczu swobodą przestrzenną w porządkowaniu architektury czy pejzażu. Czasami łączył świadomie różne punkty widzenia: dane z dołu, z góry, z boku czy *en face* tak, że widz przenika wyobraźnią w obszary między postaciami, obchodzi je, ogląda z różnych stron. „Kadry” cyklu są reprezentacjami spektaklu. Malarstwo powtórzyłoby więc transformację, która zaszła w Grecji, gdy obrzędowe misteria ustąpiły miejsca sztuce teatru⁹. Postaci sytuują się w przestrzeni rozciągającej się w głąb, akcja staje się

⁵ B.A. Uspieskij *K issledowaniju jazyka drevniej żywopisi*, wstęp do: L.F. Żegin *Jazyk żywopisnogo proizwiedienija. Usłownost' drevniego iskusstwa*, „Iskusstwo”, Moskwa 1970, s. 23; tegoż *O siemiotikie ikony*, „Trudy po Znakowym Sistiemam”, t. 5, Tartu 1971, s. 194. Italo Calvino (w *Wykładach amerykańskich*) mówi o „kinie mentalnym” wyobraźni, gdzie punktem wyjścia jest narracja słowna, przetworzona w scenę tak, jakby się rozgrywała przed naszymi oczami, a w nią mocą wyobraźni wstępują postaci.

⁶ H. Damisch *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972, s. 125.

⁷ M. Andronikowa *Portriet. Ot naskalnych risunkow do zwukowego filma*, „Iskusstwo”, Moskwa 1980, s. 55-59.

⁸ H. Damisch *Théorie du nuage*, s. 127, 135, 137.

⁹ P. Florenskij *Obratnaja pierspektiwa*, „Trudy po Znakowym Sistiemam”, t. 3, Tartu 1967, s. 392-393.

jej integralną częścią. Rama podkreśla wewnętrzną spójność każdej kompozycji, gesty i spojrzenia budują epizody jako oddzielne sceny w przestrzeni teatralnej¹⁰. „Dramat w malarstwie Giotto rozgrywa się między aktorami, z których każdy ukazuje – za pośrednictwem wyrazu rysującego się na twarzy, mimiki, postawy, skodyfikowanej pantomimy – właściwy mu stan psychiczny, zgodnie z rolą wyznaczoną przez ekonomię przedstawienia” (Damisch). Ruch u Giotto zawiera „współczynnik cielesności” (Giotto „chce, by gest człowieka określał przestrzeń reprezentacji” – pisze Damisch); znika rygorystyczny system Średniowiecza, poszukuje się środków wyrazu w aktach zgodnych ze stanami duchowymi¹¹. Ojciec Paweł Florenski akcentował mistrzowską grę z perspektywą geometryczną, której komplikacje artysta rozwiązywał odwołując się do konstrukcji teatralnych; historie święte ukazywał jak inscenizacje paraliturgiczne na placach, przed kościołami. Jednocześnie formy porządkowania przestrzeni bliskie są freskom z Pompei i Herculanium: widzimy perspektywę podporządkowaną precyzyjnym regułom geometrii oraz intuicyjną, dającą zresztą zbliżony rezultat¹². W historii malarstwa Zachodu podkreśla się stopniowe odrywanie od obrzędu oraz zmianę funkcji, a modyfikacje te wpływają na postawę wobec obrazów¹³. Stosunek między ikoną a modlącym ujmowano jako zapośredniczony przez obraz przepływ łaski i mocy. Daniłowa mówi o „sytuacji wzajemnego oczekiwania cudu”. Modlący pragnął przeobrażenia ikony w praobraz, uobecnienia niewidzialnego; boski nadawca oczekiwał cudu konwersji, duchowej przemiany wiernego¹⁴. A skoro nie można sobie wyobrazić wizerunku Boga, Jego Syna należy przedstawiać w ludzkiej postaci potwierdzającej doskonałość wcielenia¹⁵. Rodzą się „ikonograficzne wzorce dialogu”, związane z dwoma aspektami *Credo*: Zwiastowaniem i przekazem Dobrej Nowiny, nauką o Objawieniu (znaku ukazania się prawdy w obliczu Boga) oraz darze niesionym przez Ewangelie. Ikona *Deisis* odtwarza paradygmatyczną relację z wiernym: dany frontalnie Zbawiciel ukazuje się postaciom, które zwrócone w trzech czwartych ku Niemu, są obrazowym substytutem wiernego, oznaczają jego pozycję. Obraz to obiekt modlitwy, a zarazem jej wyobrażenie. Malarskimi środkami tej funkcji jest perspektywa odwrócona – wierny wchodzi w przestrzeń wyobrażoną, zacierając

¹⁰ H. Damisch *Théorie du nuage*, s. 128-129.

¹¹ Tamże, s. 130-131; I.E. Daniłowa *Iskusstwo sriednich wiekow i Wosroždienija. (Raboty raznych let)*, „Sowietskij chudożnik”, Moskwa 1984, s. 69-70; zob. także M. Baxandall *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris 1985.

¹² F. Zeri *Renaissance et pseudo-Renaissance*, Payot & Rivages, Paris 2001, s. 17-18.

¹³ Zob. G.G. Stroumsa *La fin du sacrifice. Les mutations religieuses de l'Antiquité tardive*, Odile Jacob, Paris 2005.

¹⁴ I.E. Daniłowa *Iskusstwo sriednich wiekow*, s. 214, 224.

¹⁵ Kształtowanie się kanonu przedstawiania Chrytusa i świętych opisuje Gilbert Dagron *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris 2007.

dystans przestrzenny i czasowy¹⁶. Uspieński zwraca uwagę na „składnię” ikon: znaczące postaci znajdują się w środku tworzącym odniesienie dla całej kompozycji, w miejscu skupienia uwagi; na peryferii sytuowano figury dane z profilu, mniej ważne bądź nacechowane negatywnie. Wskazują one na rzeczywiste relacje przestrzenne, pozwalając na uchwycenie sensu całej konfiguracji¹⁷. Układ kompozycyjny ikony można zestawzić z funkcją „przełączników” (*shifters*) w komunikacji językowej: „twarz z profilu jest oderwana od obserwatora i należy wraz z ciałem działającym (lub pozostającym w bezruchu, nie ukierunkowanym na żaden cel) do przestrzeni dzielonej z innymi profilami na płaszczyźnie obrazu. Profil odpowiada w przybliżeniu formie gramatycznej zaimka trzeciej osoby: niewyróżnione „on” lub „ona”, po których następuje odpowiednia forma czasownikowa; natomiast twarz zwrócona na zewnątrz wydaje się ożywiona spojrzeniem w sposób utajony lub potencjalny skierowanym w stronę widza i odpowiada funkcji „ja” w języku, „ja” skojarzonego z „ty”, które jest jego koniecznym dopełnieniem. Wydaje się istnieć zarówno dla nas, jak dla siebie w przestrzeni wirtualnie przedłużającej naszą, odpowiada więc figurze ujętej jako symbol lub nośnik przekazu”¹⁸.

Według Władimira Toporowa najgłębszym źródłem układu kompozycyjnego ikony (z odbiorcą w pozycji odpowiadającej formie „ty”) jest symbol drzewa świata, organizujący przestrzeń, wyobrażnię plastyczną przynajmniej od czasów neolitu. Dzieło Giotto radykalnie zrywa z archaiczną tradycją:

Jeśli mówić o chronologicznych granicach destrukcji kompozycji ujawniającej jeszcze wyraźne cechy schematu drzewa świata, to należy przywołać przede wszystkim Giotto, z jego dążeniem do unicestwienia wyobrażenia jako obrazu modlitewnego, zakładającego więc z widzem-adeptem, to znaczy uchylenia opozycji *a d e p t – o b i e k t c z c i* na korzyść przedstawienia postaci z profilu i włączenia ich w siatkę więzi (mających często charakter dialogowy).

Reprezentacja fabuły z wyraźną, wewnętrzną składnią minimalizuje rytualne znaczenie wyobrażenia, które „zmienia swój semiotyczny topos”¹⁹. Podobnie perspektywa zbieżna modyfikuje relację między obrazem i oglądającym. Pisze Erwin Panofsky:

Postrzeganie uformowane przez perspektywę czyni dla sztuki religijnej zakazanym ten obszar magii, w którym dzieło samo dokonuje cudów; zamyka także przed nią sferę dogmatycznej symboliki, gdzie obwieszcza ono cud lub poświadcza jego istnienie; widzenie

¹⁶ I.E. Daniłowa *Iskusstwo srednich wiekow*, s. 35-36, 217.

¹⁷ B.A. Uspieński *K Issledowaniju jazyka drevniej žywopisi*, s. 26-28; tegoż, *O semiotikie ikony*, s. 212-214.

¹⁸ M. Schapiro *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris 2000, s. 95.

¹⁹ W.N. Toporow *K proischożdieniju niekotorych poetičeskich simwolow. Paleolitičeskaja epocha, w: Rannije formy iskusstwa. Sbornik statiej*, red. E. Nowik, „Iskusstwo”, Moskwa 1972, s. 96-97.

Szkice

to otwiera jednak przed sztuką religijną obszar całkiem nowy: „wizji”, w której cud staje się doświadczeniem bezpośrednio przeżywanym przez widza. Zdarzenia nadprzyrodzone wdzierają się, jeśli tak można powiedzieć, w jego pozornie naturalną przestrzeń widzenia, a dzięki temu wtargnięciu „przenika” oglądającego to, co w nich nadprzyrodzone. Perspektywa otwiera również dziedzinę psychologii w najbardziej wzniosłym słowa znaczeniu, to w duszy osoby przedstawionej w dziele sztuki dokonuje się cud.²⁰

II

Tematy zapożyczone z tekstów pisanych określiły znaczną część dzieł malarstwa od późnego Antyku do wieku XVIII. Artysta tłumaczył mowę na obraz, jego czytelność warunkowała relacja do źródła, aktów oznaczonych słowami. Freski Giotto nie są ilustracją, nie odsyłają do ikonograficznego kanonu. Temat jest znany, nie ma potrzeby (jak zdarzało się wcześniej) wpisywania w obraz imion czy zdań określających wydarzenia²¹. Istotne są reguły stylistyczne; wraz z ideami i wartościami epoki narzucają ustawienie postaci i ich gesty, odwołują się do aktualnego typu wrażliwości czy mechanizmów wyobraźni. Meyer Schapiro podkreśla dbałość o tryb reprezentacji postaci włączonych w akcję już w sztuce XIII wieku. W scenach religijnych, życiu codziennym, dane są one z profilu, wchodzą w interakcje we wspólnej przestrzeni. Profil odpowiada lepiej przedstawieniu działania, podczas gdy pozycja *en face* – prezentacji stanu²².

Patrzymy na *Pocałunek Judasza*. Na pierwszy rzut oka – obrazowy ekwiwalent zdarzenia opisanego w trzech Ewangeliach synoptycznych²³. U św. Marka (14, 41-46) Jezus budzi uczniów słowami zapowiadającymi zdradę:

„Śpicie dalej i odpoczywacie? Dosyć! Przyszła godzina, oto Syn Człowieczy będzie wydany w ręce grzeszników. Wstańcie, chodźmy, oto zbliża się mój zdrajca”. I zaraz, gdy On jeszcze mówił, zjawił się Judasz, jeden z Dwunastu, a z nim zgrają z mieczami i kijami wysłana przez arcykapłanów, uczonych w Piśmie i starszych. A zdrajca dał im taki znak: „Ten, którego pocałuję, to On; chwyćcie Go i prowadźcie ostrożnie!”. Skoro tylko przyszedł, przystąpił do Jezusa i rzekł: „Rabbi!”, i pocałował Go. Tamci zaś rzucili się na Niego, i pochwycili Go.

Jezus ukazuje się jako Ten, który panuje nad sytuacją, nie daje się zaskoczyć, wie, co nastąpi później. „Przyszła godzina”, moment eschatologiczny z woli Boga, by dokonał się Jego plan, „Syn Człowieczy” zostanie wydany i będzie cierpiał

²⁰ E. Panofsky *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, Paris 1975, s. 181-182.

²¹ M. Schapiro *Les mots et les images*, s. 31, 33-35.

²² Tamże, s. 77.

²³ Cytaty za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wydanie trzecie poprawione, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980.

jak Sługa Pański (Iz 42, 1-4; 52, 14)²⁴. Ewangelia św. Mateusza podobnie opisuje pojmanie. Pojawia się jednak dodatkowa kwestia: Judasz „przystąpił do Jezusa, mówiąc: «Witaj Rabbi», i pocałował Go. A Jezus rzekł do niego: «Przyjacielu, po coś przyszedł?»» (Mt 26, 49-50). Judasz zostaje nazwany *hetairos* („przyjaciół, towarzysz”), słowo pojawia się już wcześniej zabarwione ironią, odrzuceniem (Mt 20, 13; 22, 12). Régis Burnet odczytuje sens repliki Jezusa jako gryzącą ironię na widok „fałszywego przyjaciela”: „I po to właśnie tu jesteś!”²⁵. Ponadto Judasz uczestniczy w wydarzeniach, które go przerastają, Jezus natomiast chwytając ich sens. W Ewangelii według św. Łukasza czytamy (22, 47-48): „A jeden z Dwunastu, imieniem Judasz, szedł na ich czele i zbliżył się do Jezusa, aby Go pocałować. Jezus mu rzekł: «Judaszu, pocałunkiem wydajesz Syna Człowieczego?»». Słowa oburzenia piętnujące hipokryzję zawieszają gest. Św. Łukasz nie mówi o znaku rozpoznania, który miałby być przekazany przez pocałunek, akcentuje natomiast wiedzę Jezusa²⁶.

Burnet zwraca uwagę, że w greckim tekście Ewangelii czyn Judasza opisuje czasownik *paradidōmi*²⁷. Nie oznacza „zdradzić”, lecz „oddać”, „dostarczyć”, „przekazać”, nie ma też konotacji negatywnych. Jezus używa tego słowa, mówiąc „Syn Człowieczy będzie wydany w ręce ludzi” (Mk 9, 31), a św. Paweł – gdy wyznaje swą wiarę w „Syna Bożego, który umiłował mnie i samego siebie wydał za mnie” (Ga 2, 20), „został wydany za nasze grzechy” (Rz 4, 24). U św. Marka (2, 19) akt „Wyboru Dwunastu” kończy się na Judaszu Iskariocie, „który właśnie Go wydał”, wskazując na wydarzenie nieuchronne, „jak gdyby nie było odtąd możliwe opowiadać historię Jezusa bez odniesienia do tego, który Go wydał” (Burnet). Czyn Judasza miałby wymiar ludzki (wówczas ograniczałby się do „dostarczenia” Jezusa kapła-

²⁴ R. Burnet *L'Évangile de la trahison. Une biographie de Judas*, Seuil, Paris 2008, s. 48. Konstrukcja *Syn Człowieczy* (aram. *bar'enas*) powtarza się w Ewangeliach jako określenie, które Jezus stosuje do samego siebie. Znika ono wcześniej z kultu i pism wspólnot chrześcijańskich, być może podlegało tabu jako szczególna cecha Jego wypowiedzi. Konstrukcja odsyła także do starotestamentowych wizji Daniela: „A oto na obłokach nieba przybywa / jakby Syn Człowieczy i zbliża się do Jahwe. Powierzono Mu panowanie, chwałę i władzę królewską, a służyły Mu wszystkie narody, ludy i języki” (Dn 7, 13-14). *Syn Człowieczy-Mesjasz* byłby więc ekwiwalentem słowa Chrystus; S.S. Awierincew *Iisus Christos*, hasło w: *Mify narodow mira*, t. 1, red. S.A. Tokariw, Moskwa 1982, s. 490.

²⁵ R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 67-68. Podobne tłumaczenie proponuje Hans Blumenberg, *La Passion selon saint Matthieu*, L'Arche, Paris 2002, s. 199.

²⁶ R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 77; H. Blumenberg *La Passion selon saint Matthieu*, s. 206.

²⁷ R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 32-34. Autor podkreśla, że u św. Marka czasownik *paradidōmi* (i jego pochodne) jest wszechobecny, jak gdyby czynność przez niego opisywana ukierunkowywała życie Zbawiciela (s. 53). Słowo wskazuje na „całościowy akt zbawienia”: zesłanie na ziemię Syna Bożego, dobrowolne ofiarowanie się Jezusa, wreszcie – czyn Judasza (s. 109-110, 357).

nom, jak przestępcę doprowadza się przed trybunał²⁸), stanowiłby też element planu Boga, „który nawet własnego Syna nie oszczędził, ale Go za nas wszystkich wydał” (Rz 8, 32). Dopiero Ewangelia według św. Łukasza naznacza Judasza piętnem. „Wybór” kończą słowa: „i Judasza Iskariotę, który stał się zdrajcą” (Łk 6, 16). Pojawia się tu czasownik *prodídōmi*, odnoszący się bezpośrednio do zdrady (*prodótēs* – „zdrajca”). Jednakże Jezus nie popełnił błędu, nie wybrał złego człowieka, Judasz stał się wiarołomcą przez przypadek – ingerencję szatana („Wtedy szatan wszedł w Judasza, zwanego Iskariotą, który był jednym z Dwunastu”; Łk 22, 3). Przestrzeń dramatu rozszerza się, obejmuje starcie dwóch sił, zła (któremu ulega Judasz) i rodzącego się Kościoła²⁹.

Ewangelia według św. Jana oddala się od schematu narracyjnego tekstów synoptycznych, przedstawiając szczególną wizję osoby Jezusa i Jego roli w historii człowieka: jest On Słowem Boga, Boskim *logosem*, utożsamia się z Bogiem wszechwiedzącym i wszechmocnym. Judasz – to diabeł („«a jeden z was jest diabłem». Mówił zaś o Judaszu, synu Szymona Iskarioty. Ten bowiem – jeden z Dwunastu – miał Go wydać”; J 6, 70-71)³⁰. Ukazuje się pod znakiem negacji, cechuje go atrybut „bycia nieczystym” („I wy jesteście czyści, ale nie wszyscy. Wiedział bowiem, kto Go wyda, dlatego powiedział: «Nie wszyscy jesteście czyści»; J 13, 10-11). Stąd radykalnie odmienny opis sceny pojmania:

Judasz, otrzymawszy kohortę³¹ oraz strażników od arcykapłanów i faryzeuszów, przybył tam z latarniami, pochodniami i bronią. A Jezus wiedząc o wszystkim, co miało na Niego przyjść, wyszedł naprzeciw i rzekł do nich: „Kogo szukacie?” Odpowiedzieli Mu: „Jezusa z Nazaretu”. Rzekł do nich Jezus: „Ja jestem”. Również i Judasz, który Go wydał, stał między nimi. Skoro więc rzekł do nich: „Ja jestem”, cofnęli się i upadli na ziemię. (J 18, 3-8)

Dwukrotnie powtórzone słowa Jezusa „Ja jestem” zdają się oczywistą odpowiedzią na pytanie. Nie wyjaśniają jednak reakcji tłumu. W interpretacji sceny Usypienki odsyła do odpowiedzi Boga („JESTEM, KTÓRY JESTEM”) na pytanie Mojżesza: „Oto pójde do Izraelitów i powiem im: Bóg ojców naszych posłał mię do was. Lecz gdy oni mnie zapytają, jakie jest Jego imię, to cóż im mam odpowiedzieć?”

²⁸ W Ewangelii według św. Łukasza (podobnie jak u św. Marka czy Mateusza) Judasz udaje się do arcykapłanów, lecz tylko w tej pierwszej pojawia się czasownik *exōmolōguesen* – „złożył zeznanie”. Św. Łukasz przekłada akt Judasza na język prawa. Uczeń obciążył swego mistrza, czyn ten poświadcza jego wolę i winę (tamże, s. 76).

²⁹ Tamże, s. 74-76.

³⁰ Tamże, s. 93-94, 96, 107. Judasz to *diábolos*, „ten, który dzieli”, ale także imituje, tworzy złudne wizerunki, te wciągają człowieka w idolatrię, a wraz z nią – w kryzys mimetyczny i przemoc (R. Girard *Satan et le scandale*, „L’Herne”: Girard, Paris 2008, s. 119-121).

³¹ Nie jest tu przywoływany rzeczywisty oddział wojska, raczej reprezentacja symboliczna „sił ciemności”, wrogich Jezusowi, którym przewodzi Judasz (R. Burnet *L’Évangile de la trahison*, s. 105-106).

(Wj 3, 13-14). W tę niezwykłą konstrukcję wpisany jest „przełącznik” – zaimek „ja”, który zwykle nie istnieje poza procesem komunikacji. Bóg mówi, że Jego imię brzmi „JA JESTEM” (*’ehyeh*)³², a całość *’ehyeh ’asher ’ehyeh* sprawia wrażenie tautologii (por. *Ego sum qui sum*). Według Uspienskiego Bóg w istocie mówi „Ja – to ja”, przy czym jedno „ja” pełni rolę zaimka osobowego, drugie pojawia się na prawach imienia własnego. Bóg, który w Starym Testamencie nadaje nazwy, tworzy znakowy opis swego istnienia w języku, nazywa siebie „Ja”, a forma ta (tożsamość z imieniem) odsyła do „podmiotu absolutnego”, nie zakładając odniesienia do kogokolwiek innego. Odpowiedź może oznaczać „Ja jestem tym, który istnieje” („absolutne istnienie” Boga), jak również Jego wyobrażenie jako „absolutnego podmiotu”. Słowa Jezusa mają więc znaczenie *par excellence* sakralne, tłum usłyszał imię Boga, pada na ziemię tak, jak czynili w święto *Jom Kippur* kapłani w Świątyni Jerozolimskiej, gdy najwyższy z nich wymawiał Jego imię³³.

Wróćmy do pocałunku. Akt wydania dokonuje się przez ostentacyjny gest, podwojony innym znakiem – respektu, słowem „Rabbi” używanym w stosunku do Jezusa (Mk 9, 5; 11, 21). Jednakże nic nie wskazuje, iż chodzi o pocałunek w policzek lub w usta, a tak przedstawia to tradycja, która do dziś kształtuje nasze wyobrażenie sceny. Mógł to być pocałunek w rękę lub kolana – zwyczajowe pozdrowienie, jakie uczeń przekazuje nauczycielowi; obligatoryjnie towarzyszy mu tytuł honorowy (tu: „Rabbi”). Burnet przypomina, że rabini wyróżniali trzy dozwolone formy pocałunku: znak szacunku („koronacyjny” pocałunek Saula przez Samuela; 1 Sm 10, 1), wyraz radości z odnalezienia się po rozłące (spotkanie Aarona z Mojżeszem; Wj 4, 27), pocałunek przed rozłąką (scena rozstania Orpy z teściową; Rt 1, 14). „Wydaje się bardzo prawdopodobne – pisze – że Ewangelista [św. Marek] z właściwą mu ironią, gra na wszystkich tych formach pocałunku”. Mamy wyraz szacunku ucznia, być może – pocałunek powitalny (Judasza był przecież dłuższy czas nieobecny), wreszcie – znak pożegnania³⁴.

³² Zdanie to tłumaczy się często z zaimkiem „ja”, choć dokładniejszy jest przekład tylko z użyciem czasownika („jestem”). Element *’e* w *’ehyeh* to prefiks zaimkowy, całość więc należy rozpatrywać jako samodzielną formę (B.A. Uspienski *Ego Loquens. Język i komunikacyjność prostranstwo*, Rossijskij Gosudarstwiennyj Gumanitarnyj Uniwiersitet, Moskwa 2007, przyp. 19, s. 60). Z kolei słowo *anokhi*, oznaczające „Ja”, rozpoczyna się od pierwszej litery alfabetu – *aleph* – niewymawialnej. Zgodnie z tradycją talmudyczną skupiała ona całość Boskiego Objawienia. To „puste miejsce, gdzie poczyną się mowa” pisze Daniel Heller-Roazen (*Echolalies. Essai sur l’oubli des langues*, Seuil, Paris 2007, s. 26-27).

³³ B.A. Uspienski *Ego Loquens*, s. 15-16, 42-43, przyp. 25, s. 61; przyp. 37, 38, s. 65. Bliska w duchu jest interpretacja tej sceny przez Burneta (*L’Évangile de la trahison*, s. 106-107). Starotestamentowe źródło Joseph Ratzinger interpretuje w kontekście „nierozłączności”, „jedności Ojca i Syna”, „relacyjności” Jezusa w stosunku do Ojca (J. Ratzinger – Benedykt XVI *Jeżus z Nazaretu*, część 1: *Od Chrztu w Jordanie do Przemienienia*, przeł. W. Szymona OP, Wydawnictwo M, Kraków 2007, s. 287-288).

³⁴ R. Burnet *L’Évangile de la trahison*, s. 51-52.

Siergiej Awierincew uznaje chrześcijaństwo za „religię wierności” oraz natężonej „semiotyczności”. Sama idea przymierza między Bogiem i wspólnotą wierzących ma korzenie starotestamentowe: znak sakralny jest „znakiem przymierza, które ja zawieram z wami i każdą istotą żywą, jaka jest z wami, na wieczne czasy” (Rdz 9, 12; także 17, 11), wzajemnej wierności między Bogiem-wodzem a człowiekiem-członkiem Jego drużyny³⁵. Chrystus jest znakiem samego siebie (w chwili powtórnego przyjścia „ukaze się na niebie znak Syna Człowieczego”; Mt 24, 30), ale i „znakiem, któremu sprzeciwiać się będą” (Łk 2, 34); przed Jego obliczem ujawnia się wierność i jej negacja. Wyraźny jest związek wczesnochrześcijańskiej „semiotyki” z terminologią militarną: „znak” hebr. *’oth*, grec. *semeion*, łac. *signum* to (również) emblemat armii. Grec. *pistós*, łac. *fidelis* oznaczają zarówno „wierzącego”, jak „wiernego”, a *sacramentum* pierwotnie – żołnierską przysięgę (*sacramentum militiae*). Chrześcijanie określali niewierzących słowem *pagani*, używanym przez żołnierzy rzymskich w stosunku do tych, którzy nie służyli w armii – nie wiedzieli więc, czym jest wierność przysiędze w obliczu śmierci³⁶. Historia chrześcijaństwa jako religii państwowej rozpoczyna się od takiego właśnie znaku (ukazującego się władcy we śnie)³⁷. Więź między ideą znaku a ideą wierności warunkuje sakralny symbol, który objawia się jako cud – znak Boskiej potęgi wymagający „w i a r y” – ufności w (wierność) Boga³⁸, a zarazem znak „w i e r n o ś c i” (jako odpowiedzi

³⁵ S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, „Nauka”, Moskwa 1977, s. 128. Św. Cyprian (zm. 258 r.) pisał, że należy służyć Bogu, nie usiłując Go naśladować; armia nie naśladuje swego wodza, lecz mu służy (P. Veyne *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Albin Michel, Paris 2007, s. 47).

³⁶ Z tej perspektywy akt Judasza, jako paradygmat zdrady, nie wymagałby odrębnej motywacji psychologicznej; Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 124, 126-127; tegoż *Juda*, hasło w: *Mify narodow mira*, t. 1, s. 580.

³⁷ Imię Chrystusa przeobraża się w znak walki i zwycięstwa. Konwersja Konstantyna miała miejsce podczas kampanii przeciw Maksencjuszowi i była wyrazem ufności, jaką cesarz obdarzył Boga chrześcijan, by Ten pomógł mu pokonać wroga. W noc przed bitwą Bóg przyrzekł mu zwycięstwo, jeśli publicznie obwieści swą wiarę (legenda głosi, że we śnie objawił mu się krzyż i napis *In hoc signo vinces* – pod tym znakiem zwyciężysz). Konstantyn rozbił wojska przeciwnika w bitwie przy Moście Mulwijskim 28 października 312 roku, a żołnierze mieli na tarczach, hełmach znak utworzony z liter X P – inicjałów imienia Chrystusa, nałożonych na siebie i skrzyżowanych. Tak „zbawczy znak” zaczął pojawiać się na monetach, sztandarze cesarskim (P. Veyne *Quand notre monde*, s. 14-15). O wymiarze „militarnym” kultu, ze Zbawicielem jako władcą i wojownikiem, którego chwałę oddaje trójczłonowa formuła *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* zob. E.H. Kantorowicz *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgique et culte du souverain au Moyen Âge*, Fayard, Paris 2004 [prwdr 1946].

³⁸ S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 123. Por. w Starym Testamencie: „Uznaj więc, że Pan, Bóg twój, jest Bogiem, Bogiem wiernym, zachowującym przymierze i miłość do tysiącznego pokolenia względem tych, którzy Go miłują i strzegą Jego praw” (Pwt 7, 9) oraz Hymn Mojżesza: „On jest Bogiem wiernym, a nie zwodniczym” (Pwt 32, 4).

na „wierność” Boga). W tym wymiarze „wierność” i „wiara” są tym samym: potwierdzają relację między człowiekiem (ufnym członkiem wspólnoty) a Bogiem, przekazującym znak – reakcję na jego zaufanie. „Znak” czyni widzialnym zarówno akt wierności, jak zdradę w sytuacji, gdy należy słowem lub czynem dać świadectwo (swej) wiary: „Kto bowiem nie jest przeciwko nam, ten jest z nami” (Mk 9, 40; Łk 9, 50), lecz „Kto nie jest ze Mną, jest przeciwko Mnie” (gdyż: „kto nie zbiera ze mną, rozprasza”; Mt 12, 30)³⁹. Kto nie stanie w szeregu pod „sztandarem” wiary, opowiada się za emblematem innej religii bądź – szatana („I inny znak się ukazał na niebie: Oto wielki Smok barwy ognia mający siedem głów i dziesięć rogów”; Ap 12, 3). Z tej perspektywy pocałunek – to „znak” wierności; sfera *sacrum* czyni jego „znakowość” rytualną i ceremonialną. Judasz przekształca go w „znak” sprzeniewierzenia, zaprzędania, w istotę zdrady⁴⁰.

W trakcie Ostatniej Wieczerzy padają słowa: „biada temu człowiekowi, przez którego Syn Człowieczy będzie wydany. Byłoby lepiej dla tego człowieka, gdyby się nie narodził” (Mk 14, 21; Mt 26, 24). Jezus używa tu „klasycznej” formuły opłakiwania [*ouai*]” (Burnet), „biada” wyraża bardziej smutek zmieszany z dozą sympatii niż przekleństwo, widać też podobieństwo stylistyczne do form proroczych, rozpięcie między żalem a oskarżeniem, ostrzeżeniem a groźbą. To świadectwo niemocy proroka wobec niesprawiedliwości ludzkiej; nie wieczne potępienie zdrajcy (osądzi go Bóg), lecz skarga na los współodpowiedzialnego za śmierć Syna Bożego. Judasz wyrzeka się człowieczeństwa, podczas gdy skazany przez niego Nauczyciel wypełni swój los, będąc posłuszny Słowu. Burnet przywołuje Hioba „Niech przepadnie dzień mego urodzenia i noc, gdy powiedziano: «Poczęty mężczyzna»” (Hi 3, 3) oraz Rabbiego Johanana (zm. 279 r.). Dla tego, który zna Torę i jej nie wciela w życie, „lepiej byłoby, gdyby nie przyszedł na świat”⁴¹. Istnieje jeszcze inne odniesienie, los Edypa pokazuje zarazem istotną różnicę (słowa Chóru: „O, niechajbyś się Laiosa dziecię / Nigdy nie był zjawił”; Stasimon IV, 1217-1218; przeł. Kazimierz Morawski). Wyrocznia nakazywała zabicie dziecka, jego los kryje *mysterium tremendum*, akt niszczący podstawy społeczeństwa. Wyrocznia oświecla, pokazuje to, co jest, lecz to objawienie zachodzi w dziedzinie należącej do bogów, człowiek zaś błądzi w świecie, pozbawiony ich wiedzy. Mądrość grecka mówi więc, że lepiej się nigdy nie narodzić lub, jeśli zło już się dokonało, należy wrócić tam, skąd się przybyło⁴². Jednakże bogowie, pro-

³⁹ S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 121; por. także „Jeśli kto chce pójść za Mną, niech się zaprze samego siebie, niech weźmie krzyż swój i niech Mnie naśladuje” (Mt 16, 24).

⁴⁰ S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 122. Gramatyka generatywna używa pojęcia nominalizacji – przekształcenia wypowiedzi predykatywnej („Judasza zdradza Jezusa”) w strukturalny odpowiednik frazy nominalnej („Zdrada Judasza”).

⁴¹ R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 45-47.

⁴² J. Patočka *Platon et l'Europe. Séminaire privé du semestre d'été 1973*, Verdier, Paris 1997, s. 65-66.

wadzący bohatera na zatracenie, nie stworzyli tego świata, który określa warunki ich aktywności. Niestety nie jest ich dziełem, sami są tylko personifikacjami sił wzajemnie się ograniczających. Pismo Święte zachowuje jedność Boga Stworzenia i Odkupienia, „zdradca pozostawałby tworem zdradzonego”⁴³. Stąd podstawowa antynomia Ewangelii, śmierć nieśmiertelnego Syna Bożego (winien umrzeć, aby ludzie dostąpili Zbawienia i życia wiecznego) oraz paradoks: Wszechmocny nie może się samounicestwić, wymagana jest ingerencji czynnika z innego (ludzkiego) porządku. Postać Judasza to konieczność strukturalna, objawia mechanizm przypadku, a wraz z nim – otchłań sprzedajności i wiarołomstwa. Zdrada czyni możliwym to, co niemożliwe, lecz konieczne, jest niezbędnym elementem uruchamiającym narrację. Czyn Judasza sytuuje się w punkcie, w którym rozpoczyna się realizacja Boskiego planu: samooddanie się Syna w ręce prześladowców, Jego męczeństwo, zwycięstwo nad śmiercią. Tu krzyżuje się seria wydarzeniowa z transcendentną, z realizacją woli Boga, by odkupić ludzkość przez ofiarę Syna⁴⁴.

Fresk Giotta stanowi jedno z najbardziej wysublimowanych przedstawień oddających „metafizykę spotkania twarzą w twarz” (Peter Sloterdijk). Po raz pierwszy w historii malarstwa europejskiego relacja Ja–Ty została tak wyeksponowana, oddana w skrzyżowaniu spojrzeń, konfrontacji twarzy pokazanych z profilu. Dynamikę podkreślają pochylone włócznie, wzniesione pochodnie⁴⁵. Jezusa i Juda-

⁴³ H. Blumenberg *La Passion selon saint Matthieu*, s. 202-203; por. dla kontrastu słowa Jana Patočki: „Można powiedzieć, że Edyp jest istotą, która jest w miejscu, w którym nie powinien się znajdować. Nie ma prawa do istnienia”. Gdy przywołamy Jakuba de Voragine’a (XLV legendę na dzień św. Macieja Apostoła – 24 lutego; J. de Voragine *Złota legenda*, wyb., przekł. J. Pleziowa, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1955, s. 137-139) okaże się, że los Edypa i Judasza modeluje ten sam schemat fabularny, analizowany przez Władimira Proppa w tekście *Edyp w świetle folkloru* (W. Propp *Nie tylko bajka*, wyb. przekł. D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 219-277).

⁴⁴ L. Marin *Sémiotique de la Passion. Topiques et figures*, Desclée de Brouwer, Aubier-Montaigne, Paris 1972, s. 103-107. Autor wprowadza termin: „punktowy znacznik nieodwracalności” uruchamiający dynamikę narracji, formujący relacje między elementami struktury (przyt. 23, s. 218); R. Burnet *L’Évangile de la trahison*, s. 120-124. Blumenberg (*La Passion selon saint Matthieu*, s. 188, 198, 211) widzi w akcie Judasza zwątpienie wynikające z rozdziwku między rzeczywistością a wyobrażeniami o Mesjaszu. Jak gdyby tylko radykalny czyn mógł przyspieszyć nadejście Królestwa Bożego.

⁴⁵ M. Schapiro (*Les mots et les images*, s. 118-119) zestawia kompozycję Giotta z analogicznym tematycznie freskiem, wcześniejszym o jedno pokolenie (Bazylika św. Franciszka w Asyżu, kościół górny). Las pik tworzy korytarz, w którym stoi majestatycznie wyprostowany Chrystus. Przedstawiony zgodnie z kanonem – frontalnie, przeciwstawia się Judaszowi, danemu z profilu, by nie można było spojrzeć mu w oczy. O opozycji wyobrażenia *en face* vs z profilu: M. Schapiro *Les mots et les images*, s. 93-123; M.-J. Mondzain *Image, icône, économie*, s. 253-265.

sza dzieli szczelina, otchłań między prawdą a fałszem, z której wyłania się przemoc. Giotto pokazuje przestrzeń pełną napięcie: autorytet, niezłomną siłę Zbawiciela, zdradę Judasza, szyderstwa oprawców, obojętność tłumu. Wybiera wyraziste gesty, by oddać dramaturgię sceny zgodnie z „logiką afektów i zachowań”: wyprostowana sylwetka Jezusa i pochylona Judasza, który obejmuje Nauczyciela, jak gdyby pragnął Go schwytać, zawłaszczyć. Różnice opisuje układ opozycji: twarz Judasza przeciwstawia się obliczu Jezusa jak wulgarność – szlachetności, nikczemność – majestatowi, złość – wspaniałomyślności. Jezus spokojnie pochyla głowę, by dać dotknąć się ustom, które Go zdradziły⁴⁶. Jednakże twarze Zbawiciela i zdrajcy nie łączą się. Aureola oddzielająca Tego, który wierzy, od tego, który sprzedał swą wiarę, ukazuje przepaść między Bogiem wcielonym a śmiertelnikiem. Różnice – metafizyczna, fizjonomiczna – nie są najważniejsze. Zbawiciel stwarza przestrzeń, jest w niej miejsce także dla zdrajcy. Wzrok tego ostatniego z kolei – to świadectwo izolacji, bliskość fizyczna nie może jej uchylić. W obliczu daru wiary Judasz jest egoistą, relacje ujmuje jako obiekt transakcji i manipulacji⁴⁷. Gdy skupimy wzrok na szczelinie, postrzegamy trzecią twarz, czy też jej elementy: nos, usta, oko. Dołącza do niej kolejny profil. Nałożone na siebie tworzą „zdumiewającą serię”, „sekwencję kinematograficzną”, jak gdyby jedna twarz obracała się i stopniowo przekształcała w grubo ociosaną Judasza czy wysublimowaną – Zbawiciela⁴⁸. Pocałunek u Giotto to znak sekretny: dla jednych zdrady, dla innych – miłości, obraz radykalnej negacji, gest skrywający intencję odwrotną od ukazywanej. Jest nie tylko obrazowy; znaczenie wpisane w narrację czyni go symbolicznym. Pocałunek zastyga w wiecznym zawieszeniu jako symbol zdrady. Gest w swej potędze ukazuje mowę; nie można jej zobaczyć, lecz każdy słyszy powracające echem słowa Ewangelii.

III

Ofiara Jezusa to skazanie na śmierć obrazu Boga w Synu, który zmartwychwstał, a Jego ikona nie podlega destrukcji⁴⁹. Wymiar ludzki natury Chrystusa zezwala na komunikację, ponadto Dobra Nowina jest wizją relacji międzyludzkich opartych na Łasce – Darze⁵⁰, wzorcem więzi, projektem uniwersalnej wspólnoty; grupa Apostołów stanowi jej mikromodel, kruchy i niestabilny; zagrożeniem są zewnętrzni wrogowie, naruszenie zaufania, dane w figurze zdrajcy. Po odejściu

⁴⁶ M. Andronikowa *Portriet*, s. 259.

⁴⁷ P. Sloterdijk *Bulles. Sphères, Microsphérologie*, t. 1, Pauvert/Fayard, Paris 2002, s. 165-169.

⁴⁸ M. Schapiro *Les mots et les images*, s. 115-118.

⁴⁹ M.-J. Mondzain *Image, icône, économie*, s. 221.

⁵⁰ Zob. C. Tarot *Repères pour une histoire de la naissance de la grâce*, „La Revue du M.A.U.S.S.”, La Decouverte, Paris 1993, s. 90-114.

Zbawiciela podstawą stanie się podtrzymujące społeczność opowiadanie o potęgę jej twórcy – bohatera narracji oraz bezkrwawy rytuał ofiarowania Ciała-chleba, kumulujący historię w geście transsubstancjacji⁵¹.

Giotto, odtwarzając narodziny chrześcijaństwa, ujawnia zarazem semiogenezę, mechanizmy znakowotwórcze (konsekwencje zdarzenia-znaku-zdrady determinują opowiadanie odtwarzane w obrzędzie-liturgii)⁵². Judasz ukazany jest w gwałtownym ruchu, jak drapieżnik rzucający się na ofiarę, gdy znalazł „dogodną sposobność”⁵³. Topologiczna klasyfikacja czasowników ruchu René Thoma wyróżnia archetypowe konstrukcje gramatyczne, które odwołują się do schematów motorycznych⁵⁴. Centralny układ nerwowy tworzy lokalne mapy symulujące położenie organizmu względem otoczenia, ofiar, napastników. Te „nasycone znacze-

⁵¹ L. Marin *Sémiotique de la Passion*, s. 12, 122. Tylko Jezus wie, uczniowie – wierzą Mu, pełni nadziei, wątpliwości, bojaźni. Blumenberg (*La Passion selon saint Matthieu*, s. 187) pisze o prześwitującej z Ewangelii „komedii skrytej wewnątrz każdej tragedii”, jak gdyby wybranym brakowało kwalifikacji do wypełnienia przypisanych im ról (po pojmaniu Mistrza „wszyscy uczniowie opuścili Go i uciekli”, Mt 26, 56; Mk 14, 50). Później czeka ich misja (także) wśród „diabłów”, a Judasz stanie się odniesieniem negatywnym oraz symbolem zła, z którym będą musieli się zmierzyć (R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 95).

⁵² Obserwacje komunikacji małych człekokształtnych pokazały, że takie gesty człowieka, jak objęcie, ukłon, ruchy głowy (czy gra w chowanego – ćwiczenie umiejętności rozpoznawania) są ewolucyjnymi archaizmami. Przekształcenia form zachowania polegałyby na stopniowej zamianie działania – odpowiadającym mu aktem symbolicznym (por. W.W. Iwanow *K przedhistorii znakowych systemów, Materiały wsiesojuznogo sympoziuma po wtórczym znakowym systemie I* (5), Tartu 1974, s. 81-87).

⁵³ Mk 14, 11; we wszystkich Ewangeliach pojawia się motyw poszukiwania dogodnego czasu i miejsca, by schwycić „ofiara” (Mt 26, 16; Łk 22, 6; J 26, 16). Przywołajmy tezę Waltera Burkerta (*Homo Necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Les Belles Lettres, Paris 2005) o polowaniu jako genezie rytuału oraz analizę Abrama Stolarza (*Proischozhdienije izobrazitel'nogo iskusstva*, „Iskusstwo”, Moskwa 1985) „naturalnej makiety” upolowanego zwierzęcia, zwieńczonej jego czaszką, wzniesionej na podstawie z kamieni (później – gliny). Ten przejaw funkcji symbolicznej (poprzedzający sztukę górnopaleolityczną) Władysław Iwanow zestawia z wyobrażeniem ofiary w tradycji ie. (wariantem obrazu drzewa świata jako reprezentacją ludzkiego ciała; z jego części powstają elementy kosmosu) oraz rytuałem, ofiarą w nim mógł być człowiek, zastąpiony później przez zwierzę (W.W. Iwanow *Izbrannye trudy po siemiotike i istorii kultury*, t. 4: *Siemiotika kultury, iskusstva, nauki*, „Jazyki Sławiańskich Kultur”, Moskwa 2007, s. 90-92, 94).

⁵⁴ R. Thom *Modèles mathématiques de la morphogénèse. Nouvelle édition revue et augmentée*, Christian Bourgois, Paris 1980, s. 124, 160, 179-186, 274-276. Koncepcję sygnałów-wyzwalaczy sformułował Jakob von Uexküll (zob. *Mondes animaux et monde humain suivi de Théorie de la signification*, Gonthier, Paris 1965); stanowiła ona inspirację także dla Heideggera (G. Agamben *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Payot & Rivages, Paris 2002, s. 74-85).

niami” (*prégnance*) formy pobudzają „psychikę” zwierzęcia, a następnie – reakcję ruchową (w pościgu wygłodzony drapieżnik „utożsamia się” z ofiarą). Język uwalnia spod władzy „alienujących form”, struktury syntaktyczne stają się symulacjami interakcji: zdanie przechodnie (SVO) jest „mentalną rytualizacją” relacji „łowcy” z „obiektom polowania”⁵⁵. Dzieła sztuki, obiekty sakralne są przedłużeniami tej fascynacji, oddziałują z intensywnością przyciągającą i odpychającą zarazem⁵⁶. Artysta odwołuje się do sytuacji archetypowych, przechodzi od struktur werbalnych do „pierwotnej dynamiki”, która je wywołała⁵⁷.

Nowe modele lingwistyczne włączają wymiar sensomotoryczny kategorii gramatycznych, pojęciowych. Język wykorzystuje bowiem struktury biologiczne percepcji i działania, w tym – „system neuronów zwierciadlanych” (*mirror neurons*). Jest on aktywny zarówno podczas ukierunkowanych aktów, jak w trakcie obserwacji tych samych działań, wykonywanych przez inny podmiot (akt oraz jego wyobraźniowe „odzworowanie” – szerzej: wyobraźnia, działanie, rozumienie – odsyłają do wspólnego substratu mózgowego). „Mentalna symulacja” umożliwia generalizację, ta – konstrukcję pojęć w kategoriach odnoszących się do czynności ciała⁵⁸. Niezwykle aktualnie brzmią słowa Siergieja Eisensteina: „akt motoryczny jest zarazem aktem myślenia, myśl zaś jednocześnie – czynnością przestrzenną”⁵⁹.

Pisze Thom: „piękno ukazuje się jedynie w odniesieniu do intelligibilnego schematu o charakterze dyskursywnym. [...] Nie można powstrzymać się od refleksji, że idea ofiary, rytuału ofiarniczego, jest być może najlepszą metaforą zdolną opisać proces kreacji”⁶⁰. Tak było z ofiarą Boga-Człowieka – wykluczony, poniżony,

⁵⁵ R. Thom *Apologie du logos*, Hachette, Paris 1990, s. 92-100, 171-176; tegoż *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et Théorie des Catastrophes*, InterEditions, Paris 1988, s. 73-74, 140-142. Wymiar motoryczny relacji drapieżnik-ofiara (zapośredniczonej przez obraz ciała) odsyłałby funkcjonalnie do aktywności prawej półkuli; lewa warunkowałaby zachowania regulowane na poziomie pojęciowym (tamże, s. 147-148).

⁵⁶ Dla człowieka uniwersalną formą „nasyconą znaczeniem” (wywołującą gwałtowną reakcję psychofizyczną) pozostaje Bóg, sfera *sacrum* – pisze Thom, *Apologie du logos*, s. 64.

⁵⁷ Tamże, s. 106-107, 110-114. „Jeśli chodzi o sztuki plastyczne, najchętniej powiedziałbym, że każde dzieło jest realizacją przestrzenną schematu intelligibilnego, który reprezentuje zdanie jądrowe” (tamże, s. 135).

⁵⁸ V. Gallese, G. Lakoff *The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in the Conceptual Knowledge*, „Cognitive Neuropsychology” 2005 t. 22 nr 3/4, s. 455-479; zob. także G. Rizzolatti, C. Sinigaglia *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris 2008.

⁵⁹ S.M. Ejzensztejn *Mietod*, t. 1: *Grundproblem*, Muzej kino, Ejzensztejn-Centr, Moskwa 2002, s. 235.

⁶⁰ R. Thom *Apologie du logos*, s. 116.

przez śmierć kreuje nową wspólnotę, która przenosi ofiarę w porządek narracji⁶¹. Jak gdyby świętość wymagała przemocy, podmiotu ofiarowującego (oddającego) samego siebie w ofierze. Dopiero konfrontacja z kwintesencją zła umożliwia objawienie się siły duchowej, której źródłem jest niewinność i fizyczna słabość⁶². Opowieści o Męce Pańskiej, pisze René Girard, ukazują nam niewinną ofiarę uśmierconą bez żadnych widocznych motywów przez „jedność mimetyczną” instytucji prawnych, politycznych, religijnych. Także uczniowie Jezusa złączyli się z oszalałym tłumem prześladowców, o których w najlepszym przypadku można by jedynie powiedzieć, że „nie wiedzą, co czynią”⁶³.

Akt Judasza to „godzina miecza i ciemności” (formuła Louisa Marina; por. Łk 22, 38, 53). Freski Giotta ukazują antytetyczne i nierozdzielne mechanizmy budujące wspólnotę oraz ją niszczące. Wyobrażenie zdrady ujawnia też istotną cechę aktywności mózgu: zdolność abstrahowania, tworzenia pojęć. Jeśli sztuka jest „pochodną” tej kompetencji, to stanowi formę wyjątkową, w strukturę dzieła wpisana jest *ambiguity* oraz konieczność wyboru jednego ze scenariuszy, alternatyw interpretacji⁶⁴. *Pocątunek Judasza* łączy przeciwieństwa, a kontekst werbalny gwarantuje stabilność całości.

⁶¹ G. Agamben *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, Payot & Rivages, Paris 2006, s. 162-163. O związku między genezą języka a kompetencją narracyjną zob. B. Victorri „Homo narrans”: *Le rôle de la narration dans l'émergence du langage*, „Langages” 2002 nr 146, s. 112-125; tegoż *Les „mystères” d'émergence du langage*, w: *Aux Origines des langues et du langage*, sous la dir. de J.-M. Hombert, Fayard, Paris 2005, s. 228-229; J.-P. Dessalles, P. Picq, B. Victorri *Les origines de la culture. Les origines du langage*, Le Pommier, Paris 2006, s. 121-125, 128-129.

⁶² W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantikie*, t. 1: *Teorija i niekotoryje czastyne jeje priloženija*, „Jazyki sławianskoj kultury”, Moskwa 2004, s. 514-516.

⁶³ R. Girard *Satan et le scandale*, s. 122; zob. również: tegoż *Des choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec J.-M. Oughourlian et G. Lefort*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1978, s. 266-374; R. Schwager *La mort de Jésus. René Girard et la théologie*, w: „L'Herne”, s. 125-137 oraz piękną interpretację Norwidowskiej *Paschy* daną przez Wincentego Grajewskiego: *Maszyny dialogowe. Szkice teoretyczno-literackie*, Universitas, Kraków 2003, s. 119-126. Do prac Girarda odwołują się zarówno Toporow, jak Bernard Victorri, a Michel Serres proponuje odróżnienie *sacrum* (*le sacré*) zrodzonego w krwawej ofierze od indywidualnych, uwewnętrznionych wzorców świętości (*la sainteté*), która wyrzeka się przemocy (R. Girard, M. Serres *Le Tragique et la Pitié. Discours de réception de René Girard à l'Académie française et réponse de Michel Serres*, Le Pommier, Paris 2007, s. 82-83, 94-96). Mistrzowskie zastosowanie koncepcji Girarda w analizie malarstwa (cyklu obrazów Carpaccia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni/Szkoła św. Jerzego od Słoweńców, Wenecja) znajdujemy u Serresa (*Carpaccio. Les esclaves libérés*, Le Pommier, Paris 2007).

⁶⁴ O funkcji dwuznaczności w mechanizmach mózgowych, w tym – percepcji dzieł sztuki: S. Zeki *The Neurology of Ambiguity*, „Consciousness and Cognition” 2004, t. 13, s. 173-196; tegoż *Neural concept formation and art: Dante, Michelangelo, Wagner*,

Dla Semira Zekiego Wagner to neurobiolog *avant la lettre* – muzyka poświadcza, jak głęboko pojął mechanikę mózgu, nic o nim nie wiedząc⁶⁵. Dzieło Giotta objawia tę samą, zdumiewającą intuicję.

IV

Druga połowa XIII wieku otwiera na Półwyspie Apenińskim nową epokę. Mówi się o „toskańskim Odrodzeniu” oddziałującym stopniowo na inne regiony, a Florencję, jeden z najbogatszych ośrodków, z jej niezwykłym środowiskiem intelektualnym, porównuje się do Aten⁶⁶. Zestawienie nie jest arbitralne; obydwa miasta-państwa cechuje szczególnie zjawisko kulturowe: nowa forma geometryzacji przestrzeni społecznej⁶⁷. Jean-Pierre Vernant opisuje, jak modele kosmosu i *polis* tworzone przez greckich filozofów (na przykład – Anaksymandra) łączą się w obrazy kuli lub okręgu z wydzielonym środkiem. Istnieje analogia między budową wszechświata, opartą na zasadzie symetrii, a strukturą miasta; obywatele znajdują się w stosunku do centrum (*agory*) w identycznej odległości, całość tworzy przestrzeń jednorodną i stabilną⁶⁸. Z kolei reprezentacja przestrzeni trójwymiarowej, wypracowana we Florencji, była czymś zupełnie nowym, nawet jeśli uwzględnimy wkład Bizancjum (które czerpało wiedzę matematyczną starożytności ze źródeł późnoantycznych czy persko-islamskich)⁶⁹. „Perspektywa” (w czasach Brunelleschiego tak nazywano teorię optyki), praktyka *commensuratio* kreuje harmonijne proporcje wewnątrz reprezentacji, zgodnie z odniesieniem do obserwatora. Świat dany jest na miarę człowieka, ten zaś tworzy jego obraz z podmiotowego punktu

„Journal of Consciousness Studies” 2002 nr 9, s. 53-76. Symbol miłości idealnej w dziełach tych twórców skupia elementy heterogeniczne, wręcz przeciwstawne; „mózgowe” pojęcie-idea wielkiego uczucia włącza separację, odrzucenie, śmierć.

- ⁶⁵ Zob. dialog-konfrontację: wiedzy neurobiologa z intuicją artysty: Zeki/Balthus *Balthus ou la quête de l'essentiel*, Les Belles Lettres, Paris 1995.
- ⁶⁶ L. Cavalli-Sforza *Évolution biologique, évolution culturelle*, Odile Jacob, Paris 2005, s. 96. Federico Zeri odnajduje przesłanki „autentycznego” Odrodzenia we Włoszech przed 1250 rokiem, końcem epoki Fryderyka II Sycylijskiego.
- ⁶⁷ Zob. W.W. Iwanow *Izbrannyye trudy po siemiotikie i istorii kultury*, s. 578-579.
- ⁶⁸ J.-P. Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique I.*, François Maspero, Paris 1980, s. 185-229. Marcel Detienne rekonstruuje genezę tego układu odwołując się do zgromadzenia wojowników, podziału łupów. Był to również czas obrad, w trakcie których każdy zabierał głos na równych prawach. Z tych form mowy-dialogu rodzi się dyskurs filozofa przed publicznością złożoną z wolnych obywateli *polis* (M. Detienne *En Grèce archaïque: Géométrie, Politique, Société*, „Annales. ESC” 1965 t. 20 nr 3, s. 425-441; tegoż *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, Paris 1967, s. 81-97).
- ⁶⁹ Zob. H. Damisch *L'origine de la perspective. Édition revue et corrigée*, Flammarion, Paris 1993.

widzenia⁷⁰. Piszę Daniel Arasse: „sukces perspektywy we Florencji jest ściśle powiązany z operacją polityczną – reprezentacją za pośrednictwem formy malarskiej władzy rodu Medici, której zasadą niemalże moralną, była *sobrietas* i *res publica*. To właśnie przedstawia perspektywa, skoro, jak mówi Alberti w *De pictura*, tworzy ona najpierw miejsce architektoniczne [...]: plac miejski, na którym dokonuje się Historia. To idea Historii republikańskiej. Mowy kanclerzy Republiki głoszą, że wolność rozstrzyga się na placu”⁷¹. A zarazem obserwujemy zróżnicowane pod względem dynamiki (także czasowej) „mikroprzebiegi” w ośrodkach przyległych (na przykład – Umbrii) czy w granicach jednego regionu. Zeri przeciwstawia „rewolucję” florencką – „pseudorenesansowej” twórczości (na przykład – malarzy sienieńskich), opartej na intuicyjnym pojmowaniu perspektywy, innej stylistyce. To „szczep pewnych aspektów Odrodzenia na pniu gotyku międzynarodowego”, równie zmiennego w czasie i przestrzeni⁷². Za koniec epoki Luca Cavalli-Sforza uznaje rok 1620 – początek kryzysu ekonomicznego i upadku miast regionu.

W pierwszym tysiącleciu p.n.e. oraz na granicy naszej ery powstają „religie nowych czasów”, politeizm ustępuje religiom monoteistycznym, odwołującym się do jednej zasady kreacji świata oraz idei boga – zbawcy świata⁷³. Karl Jaspers

⁷⁰ D. Arasse *Histoires de peintures*, Gallimard, Paris 2006, s. 67-68.

⁷¹ Tamże, s. 63.

⁷² F. Zeri *Renaissance et pseudo-Renaissance*, s. 13, 24, 33-34, 38-39, 42-45, 72-73. Renesans florencki, który Zeri uznaje za jedyny autentyczny, z trudem przenikał do mniejszych ośrodków. Rezultatem tej nierównomiernej dyfuzji była „wyjątkowa różnorodność rozwiązań figuratywnych, z których żadnego nie można uznać w sensie jakościowym za Renesans, poza czysto chronologicznym rozumieniem tego ostatniego” (tamże, s. 46). Dokładny opis poszczególnych centrów kulturowych na terenie Włoch daje Daniel Arasse *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Hazan, Paris 2008.

⁷³ W.W. Iwanow *Nauka o człowieku. Wprowadzenie w współczesną antropologię. Kurs лекcyj*, Izdatielskij Centr Rossijskogo Gosudarstwiennogo Gumanitarnogo Uniwersiteta, Moskwa 2004, s. 129-130; tegoż *Dualne struktury w antropologii. Kurs лекcyj*, RGGU, Moskwa 2008, s. 288-290; wzorcowa analiza: W.N. Toporow *Sokrat platonowskiej „Apologii Sokrata” jak człowiek „osiewego wremieni” (k problemie „powiedniczego scenaria” i „kulturowej roli”)*, w: *Slawianskoje i balkanskoje jazykoznanie. Człowiek w przestrzeni Bałkan. Powiednicze scenarii i kulturowe roli*, red. I.A. Siedakowa, T.W. Cyw’jan, Indrik, Moskwa 2003, s. 7-18. Według Patočki (*Platon et l'Europe*, s. 138-139, 160) mit Sokratesa z perspektywy platońskiej koncepcji historii greckiej zawiera elementy odnajdywalne w losie Jezusa. Źródłem władzy zła nad światem (por. „panowanie grzechu” u św. Pawła: „wszyscy bowiem zgrzeszyli i pozbawieni są chwały Bożej”; Rz 3, 9-23) jest śmierć posłańca Apollona, a celem jego misji było przekonanie ludzi o konieczności troski o duszę. Sokrates, wcielając ideał życia absolutnie odpowiedzialnego wszedł w konflikt ze światem, nieuchronnie prowadzący do tragedii. Werdykt sądu zostanie jednak odwrócony w osąd samych sędziów przez tego, za którym stoi potęga prawdy: „jeśli Państwo sprawiedliwości stanowi część istotnej treści historii ludzkości, historia jest osądem sędziów Sokratesa” (s. 299).

mówi o „religiach osiowych”, a „czas osiowy” (*Axenzeit*) określa genezę buddyzmu, chrześcijaństwa, konfucjanizmu. Kategorie te można również zastosować w odniesieniu do pewnych (wyjątkowych) społeczeństw, które uznały za podstawowy cel – aktywność zwaną dziś estetyczną. Historia *Homo sapiens sapiens* nie liczy wiele takich „epok osiowych”; choć nie są dziełem przypadku, nie stanowią zjawisk cyklicznych. A jednak, bez skoków w ewolucji noosfery „nie istniałoby ukierunkowanie strzałki czasu (odwrotne w stosunku do entropijnego czasu termodynamiki) w historii kultury”⁷⁴. Iwanow wskazuje górny paleolit (Lascaux)⁷⁵, „złoty wiek” Grecji (Ateny V w. p.n.e.), Bizancjum – wyjątkową syntezę pierwiastka estetycznego i religijnego⁷⁶, włoski Renesans (można by powiedzieć, że freski Giotta są projekcją opowiadania o „czasie osiowym” nowej religii w „epokę osiową”). Wreszcie, lata przymierza europejskiej awangardy artystycznej z nauką, filozofią: 1905-1916. Ostateczną cezurę stanowi Światowy Kryzys Ekonomiczny (1929); w Rosji Stalin przejmuje władzę absolutną ze wszystkimi przerażającymi konsekwencjami. Nadchodzi „ciemny”, tragiczny okres historii Europy⁷⁷.

⁷⁴ W.W. Iwanow *Izbrannyje trudy po siemiotikie i istorii kultury*, s. 579; tegoż *Nauka o czelowiekie...*, s. 120-123.

⁷⁵ Twórczości tej towarzyszyła zaawansowana technologia: konieczne były drewniane rusztowania (bliskie konstrukcjom jeszcze do niedawna stosowanym w trakcie restauracji fresków); przygotowanie barwnika (ochry) wiązało się zaś z obróbką termiczną analogiczną do stosowanej przy wytopie żelaza. Jednakże nie wykorzystano tego potencjału do wytwarzania broni (rezultatem takiego wyboru mogłaby być samozagłada relatywnie nielicznej populacji), lecz do kreacji malowideł nasyconych wartościami mitologicznymi i sakralnymi. Podobną orientację odnajdujemy w sztuce włoskiego Renesansu (W.W. Iwanow *Izbrannyje trudy...*, s. 97-98; tegoż *Nauka o czelowiekie*, s. 131-133).

⁷⁶ Zachód przejął od Bizancjum ikonografię, tryb wyobrażania Chrystusa, Matki Boskiej; jego koncepcje, w tym doktryna łącząca niewidzialne *sacrum* z widzialną ikoną (odpowiedź na kryzys ikonoklastyczny VIII i IX wieku) uwarunkowały naszą postawę wobec reprezentacji obrazowych (zob. cytowaną pracę Marie-José Mondzain). Zestawienie ukazuje różnicę w wymiarze semiotycznym: filozofia, teologia epoki Karolingów czyni obiektem refleksji znak (eucharystyczny) oraz logiczno-retoryczną analizę języka, odrzucając ikonę; Bizancjum opowiada się za symbolem i kultem obrazów (wstęp Alaina de Libery do I. Rosier-Catach *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Seuil, Paris 2004, s. 15-16).

⁷⁷ W.W. Iwanow *Pierwaja triet'dwadcatogo wieku w russkoj kulturie: mudrost', razum, iskusstwo*, w: *Russkaja antropologičeskaja szkoła. Trudy*, t. 4, część 1, Moskwa 2007, s. 8-117.

Szkice

Abstract

Jan KORDYS

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

The Kiss of Judas

Described are the general composition principles of frescos by Giotto di Bondone (1267-1337) at the Scrovegni Chapel in Padua, and the novelty of narrative techniques applied therein. *The Kiss of Judas* is analysed and compared against the Gospel-based 'give-up' scene as well as the categories of 'faithfulness' and 'trustfulness' as interpreted in the early Christianity. Another topic is the anthropological dimension of the sacrifice of Christ. The essay's conclusive section characterises the Florentine Renaissance as one of the 'axial ages' (quoting Karl Jaspers' notion) in the history of mankind.

Sebastian BOROWICZ

Obrazowanie jako pocieszenie. Kilka uwag o metaforze przejścia w literaturze klasycznej

Ludzi oczekuje po śmierci to, czego się
nie spodziewają, ani w to wierzą.

Demokryt (przeł. L. Staff)

W dawnych religiach przeprawiamy się przez „rzekę”, Charon przewozi nas swoją łodzią na drugi brzeg. Trafiamy na ląd nieznany, ale przecież ląd. Rozpoczynamy wielką wędrówkę najważniejszą ze wszystkich. Opuszczamy nasz dotychczasowy świat [...]. To pojęcia empiryczne: „nieobecność”, „wędrówka”. Nie udajemy się na księżyc ani do najdalszych galaktyk, wyruszamy do innego świata, do zaświatów.¹

Wyształcona w cywilizacji greckiej metafora przejścia „ś m i e r ć j a k o w ę d r ó w k a”, m e t a f o r a będąca elementem opisywanej przez Jankélévitcha ogólnoludzkiej eschatologicznej metanarracji, jest ciekawym przykładem mimetycznego obrazu, który odzwierciedla w swoich ogólnych ramach odwieczne dążenia świadomości do przeniknięcia tajemnicy końca. Umysł grecki (*gnomê*) charakteryzował się w swoim działaniu pewną wyraźną preferencją do naśladowania (*mimetike technê*). Odczytywał postrzeganą rzeczywistość, w tym będącą jej elementem śmierć, za pomocą obrazów pochodzących z poznania zmysłowego/empirycznego, transmutowanych równocześnie według pojęć i kategorii charakterystycznych dla struktur językowych, które determinowały wszelkie procesy poznawcze. To w języku odciskało się całe poznanie i doświadczanie człowieka w świecie –

¹ V. Jankélévitch *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przekł., wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 84-85.

całe obrazowanie. Komunikacyjna funkcja języka zmuszała do ucieleśnienia myśli, nadania formy doświadczanej transcendencji. Konsekwencją tego była konieczność zmiany kodu z „odczuwania” na „obrazowanie”. Struktura języka greckiego warunkowała specyfikę „greckiego” sposobu postrzegania i komunikowania rzeczywistości na zasadzie nierozzerwalnego związku wzajemnych u p o d o b n i e ń opartych na pozornych przeciwieństwach, jak *nun ethanes kai nun egenou* – „teraz umarłeś i teraz powstałeś”². Umysł Greka epoki klasycznej w oparciu o zachodzący nieustannie proces językowej kategoryzacji tworzył proste siatki poznawczo-analityczne o strukturze *a – a'*, gdzie to, co abstrakcyjne i niepoznawalne (śmierć), oddawane było przez wyobrażany i jednocześnie konceptualizowany obraz *a'*, budowany na zasadzie upodobnienia i odwrócenia obrazu *a*, pochodzącego z empirycznego doświadczania otaczającej rzeczywistości (życie). W ten sposób człowiek próbował „uporządkować”, skategoryzować, zamknąć w pojęciu zarówno samą rzeczywistość, jak i nazwać „to, co niepoznawalne” – *agnoston* – to, czego istnienie tylko podejrzewał, a co nieustannie umykało jego postrzeganiu i rozumieniu. Nadanie nazwy służyło nie tylko umieszczeniu postrzeganego fragmentu rzeczywistości w wewnętrznie uporządkowanej strukturze wyobrażanego świata – *kosmosu* (również jako konieczność określenia własnego bycia-w-świecie), ale także komunikacji – przekazania podstawowych informacji za pomocą języka. Nieuchronnie następowała więc konieczność zobrazowania „niepoznawalnego”, która była jednocześnie ograniczeniem siły działającego w nim absolutu, przez co zaczynał on stwarzać wrażenie „poznawalnego” – *gnoston*, przestawał być czymś obcym i przerażającym. Dzięki mechanizmowi języka absolut stawał się lustrzanym n a d b i c i e m (samo odbicie znosi pewną formę zniekształcenia, z jaką niewątpliwie mamy do czynienia) doświadczanej rzeczywistości. Powstawał swoisty ś w i a t metafizycznych odwzorowań, który jest presumpcją nadbudowaną na funkcjonującym w greckiej cywilizacji wyobrażeniu świata.

To sfera ze swej zasady wyłączona dla zmysłów, ale czy nawet „sfera”? Wyrażenie „to, co po tamtej stronie” – *epékejna* – typowe w grece dla obrazowania „przejścia” już jest semantycznie obciążone ładunkiem „istnienia”. Wskazuje na pewną „geografię *post mortem*” – przestrzeń, miejsce czy raczej antymiejsce w antyświecie. Trudno uciec przed tym „kalectwem języka” zakorzenionym w samej metaforze przejścia, która skazana jest na wieczne pytanie „gdzie?” – „gdzie przechodzimy?”, „dokąd idziemy?”. Mimowolnie i samorzutnie wytwarzana jest pewna czasoprzestrzeń, która automatycznie wskazuje na „byt” (a nie „niebyt”, na *kosmos* a nie na *chaos*) oraz określa nasze „po-bycie-w-za-światach”. Dzięki strukturze języka, takie istnienie, choćby nawet cząstkowe, musi być istnieniem gdzieś³. Jest to

² Fragment orfickiego tekstu ze złotej lameli z Pelinny, IV w. p.n.e., przekł. mój – S.B.

³ Z takimi rozbudowanymi metaforami przejścia mamy do czynienia m.in. w tekstach umieszczonych na złotych tabliczkach orfickich, por. *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic gold tablets*, ed. by F. Graff, S. I. Johnston, Routledge, London 2007.

niezbymalny element ogólnoludzkiej świadomości śmierci, to swoista kwadratura koła niemożliwa do przewyciężenia, gdyż

język nie jest odpowiednim narzędziem, by wyrazić śmierć. Wszystkie pojęcia, którymi się posługujemy, są pojęciami empirycznymi: Zaświaty – świat inny, to znaczy bardzo odmienny od naszego, ale przecież nasz; życie pośmiertne – inne życie, ale zawsze życie [...]. Język wyraża tę zmianę za pomocą pojęć empirycznych, przedstawia przejście od jednego porządku do drugiego, choć przecież nie mamy do czynienia z przejściem, lecz z nieskończonością. Śmierć to radykalna inność, bez jakiegokolwiek punktu odniesienia do naszego świata [...]. Oto absolutne zaświaty, o których religie milczą⁴.

Okazuje się, że metafora, która zdawała się nam przybliżać istotę śmierci, jedynie ją fałszuje, stwarza n i e t r w a ł y p o z ó r – strukturyzuje nicość/*chaos*, nadaje mu wyraźne granice oddzielające „tam” od „tu”. Taki właśnie jest b r z u c h w i e l o r y b a – grecka metafora nicości – przepastne, ciemne, puste wnętrze, ograniczone wszakże zewnętrzną powłoką będącą granicą otchłani. Czy jednak nicość mająca wyraźnie określoną strukturę, budowę, nadal jest otchłanią śmierci? Chaosem? Cały czas pozostajemy w sferze greckiego kosmosu (gr. *kosmos* – porządek, jako przeciwieństwo *chaosu*/niebytu – braku struktury, czyli właściwego ułożenia elementów). Paradoksalnie język niesie więc ze sobą tylko złudzenie poznania, gdyż absolutne zaświaty nie są ani zaprzeczeniem rzeczywistości, ani jej przedłużeniem, są absolutnie niepoznawalne, a ich niepoznawalność, jak to określa stary Kefalos w *Państwie*, wiąże się z obawą i strachem, jakie pojawiają się w chwili śmierci przed tym, co nadchodzi⁵. Jest fundament lęku, który był i nadal jest czymś powszechnym i wspólnym wszystkim ludziom. „Ogarnia mnie – mówi Aksjochos w jednym z dialogów Pseudo-Platona – jakiś lęk, który trapi umysł w różny sposób [...]. Odrażający i pozbawiony świadomości będę gdzieś kiedyś pogrzebany, aby ulec rozkładowi, zamieniony w żer robaków i żarłocznych stworów”⁶. Jego umierającemu ojcu trudno „pogodzić się ze zbliżającą śmiercią, a przecież żartował sobie z tych, którzy odczuwali lęk przed nią, i przekomarzał się z nimi pobłażliwie”⁷. Od lęku ojca Aksjochosa uwolniła jednak nauka, jaką głosił filozof Prodikos: „śmierć nie istnieje dla żyjących, umarłych zaś już nie ma”⁸. Podobne ukojenie znajduje Makaria w tragedii Eurypidesa *Dzieci Heraklesa* (w. 591-6), dla której śmierć będąca nicością jest wybawieniem, ukojeniem. Jej dalsza egzystencja byłaby tylko powtórным cierpieniem. Zapewnienie o ustaniu wszelkich zmysłowych doznań, jakie przynosi ze sobą

⁴ V. Jankélévitch *To, co nieuchronne*, s. 85.

⁵ Platon *Państwo* 1330d.

⁶ Pseudo-Platon *Aksjochos*, 365c, w: tegoż *Zimorodek i inne dialogi*, przekł., wstęp i kom. L. Regner, PWN, Warszawa 1985, s. 66.

⁷ Tamże, 364c.

⁸ Tamże, 369c.

koniec, jest jednak tylko ukojeniem pozornym, gdyż ludzki strach przed śmiercią jest również, a może przede wszystkim, lękiem przed nicością, nicością absolutną, dla której śmierć jest nieskończonością, tak jak to wyraża Eurypides w tragediach *Ifigenia w Aulidzie* (w. 1250-1252), *Alkestis* (w. 381; 527) czy *Meleagros* (fr. 536). Absolutna nicość (*ouden*), tak samo jak absolutna nieskończoność (*apeiria*), bytowanie bez doświadczania (co greka oddaje tym samym terminem *apeiria*), jest czymś niewyobrażalnym, n i e m o ż l i w y m d o z o b r a z o w a n i a w greckim sposobie dualistycznego myślenia, postrzegania rzeczywistości jako *coincidentia oppositorum* – związku przeciwstawnych fenomenów. Nicość i nieskończoność pozostają bez swojej przeciwwagi, swojego „lustrzanego odbicia”, bo co może być odbiciem czegoś, czego nie można z natury zdefiniować, określić, zobrazować? „To okno, które – jak pisze Jankélévitch – nie wychodzi na nic. Myśl znosi samą siebie, sama się niszczy, zaprzepaszcza, kiedy usiłuje to sobie przedstawić, myśl bowiem jest podobna do percepcji [...]. Myślenie o nicości jest bowiem nicością myśli”⁹. Jak więc pozbyć się lęku? Jak uzyskać wiedzę na temat niewyraźnego? Jak poznać i przekazać coś, co pozostaje poza bezpośrednim doświadczeniem zmysłowym, a objawia się świadomości, która może „czytać” – dekodować tylko za pomocą znanego sobie języka znaków, alegorii, metafor i amalgamatów odwołujących się do poznania zmysłowego? Odpowiedzią jest platońskie *bios theoretikos* – kontemplacyjna postawa filozofa umożliwiająca zbliżenie do prawdy przez odrzucenie *mimesis* ludzkiej, która wytwarza tylko świat pozoru – mity-obrazy¹⁰. Jednak w warstwie powszechnej świadomości próba zdefiniowania śmierci zawsze kończy się mimowolnym ujęciem nicości w kategorii odwołujące się do poznania zmysłowego. Takie postrzeganie wynika z pewnej naturalnej czy wręcz pierwotnej i instynktownej predyspozycji umysłu ludzkiego do strukturyzowania tego, co nieznanne i niepoznawalne. Świadomość „przeciętnego” Greka odrzuca bez żalu *bios theoretikos* na korzyść wyobraźalnych, zmetaforizowanych zaświatów będących „dziełem” operacji języka, dzięki któremu skategoryzowana nicość przestaje być absolutna (przestaje być chaosem), staje się antyświatem (pozostaje kosmosem), do którego odbywamy wędrówkę, płyniemy łodzią z Charonem, przezornie zaopatrzeni w obola – przygotowani! Śmierć w tym przypadku nie jest niczym innym jak tylko realizacją przyjętego wcześniej scenariusza, jest przejściem z jednego *bios* do drugiego. Jest poniekąd „oswojona”. Pierwotny lęk zostaje zniesiony nie przez rozumowe zapewnienie o niemożliwości doznania śmierci, nauki atomistów czy filozofów pokroju Prodikosa, lecz przez jej zobrazowanie zakładające zmysłowe rozpoznanie. Stąd w powszechnej świadomości Greków pojawia się Thanatos – upersonifikowana, ucieleśniona, zmysłowa (sic!) śmierć i Hermes *Psychopompos* przeprowadzający duszę. Eg-

⁹ V. Jankélévitch *To, co nieuchronne*, s. 85.

¹⁰ I. Lorenc *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001, s. 38.

zystencja – *zoé* zachowuje swoją ciągłość przechodzi stąd – tam. „Tam” jest odbiciem tego, co „tu”. Metafora przejścia, nawet jeśli okupiona konieczną utratą dotychczasowej formy bycia-w-świecie, nadal pozwala człowiekowi kategoryzować się jako trwające bycie-w-zaświatach (anty-świecie). W ten sposób uśmierza pierwotny lęk, gdyż dzięki niej śmierć staje się elementem ludzkiego świata, przedłużonego o *epékejna*. Staje się tylko kolejnym etapem życia. Język stwarza kojącą uludę obrazu nieodpowiadającą rzeczywistości. Jest to fantasmagoria śmierci – poznanie odbite w języku, który swoją strukturą narzuca lustrzany sposób widzenia i rozumienia. Język filozofii greckiej często neguje tę „popularną eschatologię”, nie tylko ustami Platona. „Niektórzy ludzie – jak z przekąsem pisze Demokryt – którzy nie rozumieją nic, co do rozkładu śmiertelnej natury [...], spędzają nędznie czas swego żywota w niepokoju i trwodze, wymyślając przeróżne kłamliwe bajki o czasie po śmierci”¹¹. Owe „kłamliwe bajki” były elementem powszechnej świadomości kształtowanej przez język. Opisać zaświaty, opowiedzieć o zaświatach, czy nawet pomyśleć oznaczało zobrazować je sobie na pewien zmysłowy sposób, tym samym dokonać pewnej konceptualizacji za pomocą znanych kategorii. Kategoryzacja mogła dokonać się tylko na poziomie i w obrębie porządku kosmicznego, gdyż Chaos-nicość całkowicie unicestwia każdą strukturę, w tym strukturę języka. Nic więc dziwnego, że gra obrazów będąca zbiorem osobliwych religijnych przekonań i idei związanych bezpośrednio ze sferą śmierci skazana była w rezultacie w cywilizacji greckiej okresu klasycznego na postrzeganie śmierci bardziej jako proces przejścia *enthende ekeise* niż jako wydarzenie¹². Ukazywała przecież mozaikę wyobrażeń będących sensorycznym odbiciem rzeczywistości nałożonych na kategorie językowe. Te natomiast, zanurzone bezpośrednio w „rzeczywistości świętej” epoki klasycznej, były jednocześnie kulturowym oraz językowym spadkiem po epokach wcześniejszych. Śmierć traktowana jako wydarzenie, fakt (a nie obraz) wpisywała się w atomistyczny model Demokryta. Nie była niczym więcej, jak chaosem dotychczas uporządkowanych części – ostatecznym rozpadem bytu jednorodnego w swej ontologicznej strukturze. Pojmowanie śmierci jako przejścia, uchylało natomiast drzwi metafizyce. Obrazowanie było dramatyczną ucieczką przed chaosem i pustką niebytu.

Antropologia pewnego obrazu przejścia

Cywilizacja grecka, zwłaszcza klasyczna – jak żadna inna – przesiąknięta była obrazem. Ta potrzeba czy wręcz konieczność mimetycznego wyobrażania jest pod-

¹¹ Demokryt, fr. 36 w: *Demokryt*, red. G.L. Kamiński, przeł. L. Staff, Wrocław 2003, s. 15.

¹² Platon *Fedon*, 117c.

stawą greckiego fenomenu przeżywania *bios*. Znajduje to swoje szczególne odniesienie w sferze eschatologii i religii misteryjnych, gdzie obraz, a nie słowo jest sposobem przybliżania/komunikowania tajemnicy, stąd *arrheton* – to, co niewysławialne jest obrazowalne. Obrazy realizujące poszczególne językowe podkategorie tego, co chthoniczne i metafizyczne, jakie występują w literaturze i sztukach plastycznych charakteryzują się dużą różnorodnością, gdyż z jednej strony wykorzystują najrozmaitsze mechanizmy konceptualizacyjne, odwołując się do różnych elementów zbioru semantycznego „śmierć”, z drugiej natomiast religia(e) Greków, będąca ramą tak konstruowanych wyobrażeń, pozbawiona była dogmatów, wewnętrznej spójności i jednolitości. Dzięki temu niezwykle barwny, alegoryczno-folklorystyczny język sztuki i literatury greckiej wykorzystywał najrozmaitsze klisze/obrazy, by wyrazić różne sposoby pozwalające uciec człowiekowi przed lękiem doświadczenia wszechogarniającej śmierci, wpisując ją tym samym w lustrzany i nadbudowany na zmysłowym postrzeganiu ciąg semantyczny: *bios* – *thánatos* – *bios*¹³, życie – śmierć (przejście) – życie. Nić *zoé* (życia rozumianego jako *chronos tou einai* – „czas istnienia”, doświadczenie życia nieskończonego)¹⁴ nie zostaje tu przerwana. Pośród wielości obrazów, tworzących niejednokrotnie całe narracje eschatologiczne, jakie zapisano np. w tekstach ze złotych tabliczek orfickich¹⁵, mitach, dramatach czy liryce wskazać można jeden szczególnie obraz oswajający i przewyciężający śmierć przez zbawcze upojenie i brutalną siłę, a pochodzący z n i ż s z e j w a r s t w y ś w i a d o m o ś c i r e l i g i j n e j, którą Pliniusz w swojej *Historia Naturalis* określił jako „powszechne poczucie ludzi”¹⁶. Obraz, który odzwierciedla tę ideę, to s t a r a p i j a c z k a w b r z u c h u w i e l o r y b a – *graus methuosa*, postać z jednej z niezachowanych komedii Frynicha. Połknięta, tak jak Herakles u wybrzeży Troi, przez morskiego potwora ketosa (gr. wieloryb/smok) „heroína” zstępuje do piekieł tocząc walkę ze śmiercią. Stara, pijana, śmieszna i wulgarna. On, heros, ale jednocześnie głupawy osiłek (jakim widzimy go w tragedii *Alkestis* Eurypidesa) zdawałoby się nie najlepsi przeciwnicy śmierci, która zwyczajowo obrazowana jako upersonifikowana, działająca siła (młodzieńczy Thanatos), tu przyjmuje kształt „brzucha wieloryba” wskazującego na wejście w stan niebytu. Jest to specyficzny mechanizm alegoryzacji śmierci, który jako mitologem połknięcia przez wieloryba/smoka symbolizującego zło (otchłań) znany był również tradycji judeochrześcijańskiej. Wystarczy wspomnieć historię Jonasza czy legendę o św.

13 Fragment tekstu z kościanej tabliczki A z Olbii, zob. S. Cole *Voices from beyond the Grave. Dionysus and the Dead*, w: *Masks of Dionysus. Conference. Paper*, ed. by T. Carpenter, Ch. Farone, Cornell University Press, Ithaca 1993, s. 277.

14 Hesychius, s.v. *zoé*.

15 *Ritual Texts for the Afterlife*.

16 Pliniusz *Historia naturalna*, wyb., przekł., wstęp, kom., I. i T. Zawadzcy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Kraków 1962, s. 86, XXVIII:22.

Małgorzacie antiocheńskiej, która połknięta przez ukrywającego się pod postacią smoka Szatana wydostała się z jego wnętrzości, czyniąc znak krzyża. Za takim wyobrażeniem kryje się o wiele głębszy niż w przypadku personifikacji śmierci pierwotny lęk przed niepoznawalnym, nicością zdefiniowaną jako puste wnętrze, nieznana, inna, zamknięta, niedostępna przestrzeń – skategoryzowana otchłan¹⁷. Taki obraz koncentruje się nie na chwili śmierci postrzeganej jako nadejście Thanatosa uzbrojonego w miecz, uśmiercającego *par excellence*, ale na stanie przejścia implikującego nieustanne pytanie o „gdzie?”. Znaleźć się w brzuchu wieloryba, znaczy umrzeć, ale również, co ważne, przejść stąd – tam. I tu znów nicłość okazuje się tylko pozorem.

Czy jednak podjęcie walki ze śmiercią nie jest czymś pozbawionym sensu? Nieuchronność śmierci wszak jest jej głównym orężem. Megara w *Oszalałym Heraklesie* Eurypidesa mówi przeciw: „I śmierć mi straszna – jednak nazwę głupcem / Tego, kto pragnie walczyć z koniecznością”¹⁸. To samo metaforycznie zdaje się mówić wspomniany już Demokryt – „ludzie, którzy starają się uciec przed śmiercią, wpadają w jej paszczę”¹⁹. Pokonać śmierć można więc tylko z pozycji szydercy i kpiarza, przy czym „pokonać” oznacza *de facto* pokonać lęk przed nią, ośwoić ją, przybliżyć, gdyż nie jest ona bytem realnym, jak nakazuje postrzegać ją nam język obrazu. Stając do równej walki, traktując śmierć jako poważnego, realnego przeciwnika – spędzając życie w nieustającym lęku przed nią – skazujemy się automatycznie na porażkę. Katabaza Dionizosa musi być więc komiczna, jak w *Żabach* Arystofanesa, gdzie droga prowadząca boga do Hadesu jest jak najbardziej komiczna i „empiryczna” zarazem: jedna prowadzi „poprzez sznur i stołek [...]”. Jest jeszcze ścieżka krótsza, wydeptana, wiedzie przez kubek [cykuty], inną znajdziesz nad wielkim jeziorem i niezgłębnym, [...] Stary przewoźnik na małej łódce przewiezie cię przez nie”²⁰. Inna ścieżka, o wymiarze dramatycznym, została odcisnięta w języku mitu i tragedii. Jest to droga Andromedy, która wiedzie przez paszczę morskiego potwora (w silnie zalegoryzowanym micie jest on równoważnikiem morskiej otchłani). Przebyć te wszystkie drogi znaczy po prostu umrzeć. Andromeda zostaje jednak uratowana. Nie pochłania jej paszcza ketosa będąca jednocześnie bramą zaświatów. Przechodzi przez nią

¹⁷ Opis wnętrza wieloryba już nie jako nicości-pustki, ale innego świata podaje Lukian, *Prawdziwa historia*, w: tegoż *Dialogi I*, fr. 34-35; Motyw paszczy potwora/wielkiej ryby jako bramy piekieł/otchłani stał się popularny w sztuce europejskiej np.: Peter van der Heyden *Sąd ostateczny*, 1558; Pieter Breughel Starszy *Zejsście Chrystusa do otchłani*, 1561; El Greco *Adoracja imienia Jezus*, 1578; Katarzyna de Julianis *Sąd ostateczny*, 1690.

¹⁸ Eurypides *Oszalały Herakles*, w: tegoż *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 56, w. 282-284.

¹⁹ Demokryt, fr. 38, s. 15.

²⁰ Arystofanes *Żaby*, w: tegoż *Komedie*, t. 2, przekł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 203, w. 121-125, 255.

natomiast komiczna *graus methuouosa* – pijana starucha Frynicha, o czym następująco wspomina w pierwszej części parabazy *Chmur* Arystofanes: „Eupolis w Marikasio [...], moich Rycerzy kiepsko przerobiwszy;/ dodał starą pijaczkę tańczącą Kordaksa, / z Frynicha sztuki wziętą – potwór ją pożera”²¹. Żart, o czym szerzej informuje scholiasta, miał wydźwięk polityczny, gdyż za postacią starej pijaczki z komedii Eupolisa kryła się aluzja do matki Hyperbolosa²². Motyw ten jednak, jak podkreśla sam Arystofanes, wprowadził do literatury wcześniej Frynich²³, który parodiując w formie burleski popularną wersję mitu o Andromedzie podstawił na pożarcie smokowi morskiemu zamiast pięknej i młodej kobiety pijaną starą. Podobny, choć może nawet gorszy los spotkał inną starą babę – matkę Kleofona, która jako „zgniły pokarm” w komedii Platona została pożarta przez ryby²⁴. Eupolis miał więc popełnić podwójny plagiat: przerobił *Rycerzy* Arystofanesa jak i ukradł „żart” Frynicha²⁵. Co ciekawe, jak możemy wnioskować z tekstu *Chmur*, o ile motyw starej pijanej kobiety wpadającej w paszczę smoka był

-
- ²¹ Arystofanes *Chmury*, w: tegoż *Komedie*, t. 1, przekł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 203, w. 553-555; Postać pijanego mężczyzny jako pierwszy do tragedii wprowadził Ajschylos w *Kabirach*, Atenajos, X 428f.; *Marikas* został wystawiony w czasie Lenajów w 421 p.n.e., por. J. Edmonds *The Fragments of Attic Comedy*, after Meineke, Bergk, and Kock augmented, newly edited with their contexts, annotated, and completely translated into English verse by J. M. Edmonds, E.J. Brill, Leiden 1957, 381; Hesychius, *Marikan* (Marikas) – *kinaidon* (= ciota/bierny homoseksualista). Motyw pijanej tańczącej staruchy zob.: Petroniusz *Satyrykon*, Niketas Eugeneianos *De Drosillae et Chariclis Amoribus*; przysłowie *Anus subsultans multum excitat pulveris*, Erazm *Adagia* 2.8.12.
- ²² Wykpiona w komedii Hermipposa *Sprzedawcy chleba* jako stara lubieżna przekupka. Arystofanes w *Tesmofoiach* (839-845) okpił ją m.in. za lichwiarstwo; por. J. Henderson, *Older Women in Attic Old Comedy*, „Transactions of the American Philological Association” 1987 t. 117, s. 113; por. też matkę Hypereidesa i Ajschynesa. Ośmieszonym matkom demagogów towarzyszyli ich synowie przedstawieni zwykle jako barbarzyńcy, np. Hyperbolos w *Marikasio* Eupolisa czy Kleon w *Rycerzach* Arystofanesa.
- ²³ K.M. Philips *Perseus and Andromeda*, „American Journal of Archaeology” 1968 nr 1 (72), s. 2.
- ²⁴ Platon *Kleophonti* w: Atenajos VII, 315c; *The Clouds of Aristophanes*, with introduction, English prose translation, critical notes and commentary, including a new transcript of the Scholia in the Codex Venetus Marcianus 474, by W.J.M. Starkie, Macmillan & Co, London 1911, s. 140; *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. T. Kock, Lipsiae 1880, vol. I, 616, f. 56 = K,i, 616; Platon był również autorem komedii *Hyperbolos*.
- ²⁵ O rywalizacji między Arystofanem a Eupolisem, zob. K. Sidwell *Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets*, w: *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, ed. A. Griffiths, Institute of Classical Studies, University of London School of Advanced Study, London 1995, s. 56-80.

dość popularnym żartem w komediach tego okresu, to niestety brak tego typu przedstawień w sztukach plastycznych²⁶.

Sparodiowany przez poetów komicznych mit o Andromedzie pozostawał także w kręgu zainteresowań tragicznych. Historię córki Kasjopei zilustrowali zarówno Sofokles, jak i Eurypides. *Andromeda* Sofoklesa została wystawiona w latach czterdziestych V wieku p.n.e. Tragedia nie zachowała się do naszych czasów, ale dysponujemy kilkoma attyckimi wazami z tego okresu, które przedstawiają kulminacyjny moment dramatu – wydanie Andromedy na „pożarcie” ketosowi²⁷. Dwa elementy konstrukcji tej sceny na wazach greckich są tu niezwykle ciekawe. Po pierwsze, Andromeda, przedstawiona w stroju orientalnym, tzw. etiopskim – w krótkiej tunice, spodniach i czapce, po drugie – przywiązana jest do pali w sposób dość niezwykle jak na ofiarę przeznaczoną na pożarcie: z rozpostartymi ramionami. Jej postać została ujęta statycznie. Stoi bierna, wyczekuje, ale u Sofoklesa i malarzy wazowych to wyczekiwanie, przeciwnie niż w micie, nie jest wyczekiwaniem na pożarcie, lecz na gwałt²⁸. Tę niepokojącą przyszłość podkreślają służący, którzy niosą szkatułkę, alabastrony i lustro, podarunki typowe dla scen zaślubin. Sofokles, ukazując ten popularny mit, odwołał się w swojej sztuce do podwójnej symboliki, właściwej greckiemu sposobowi postrzegania świata jako związku przeciwstawnych fenomenów. Śmierć Andromedy przedstawił jako zaślubiny. Ślub łączył się z przejściem z *oikos* ojca do nowego domu, rozpoczynało się nowe życie²⁹. W *Andromedzie* Sofoklesa jednak oblubieńcem jest sam Hades. Dzięki takiemu porównaniu powstała nowa metaforyczna warstwa znaczeniowa, w której ofiara przez pożarcie zostaje oddana jako ofiara przez akt seksualny, a śmierć – przez zaślubiny (rys. 1). Jest to, jak pisze Kerényi, swoista „dialektyka życia ze śmierci oraz śmierci z życia”³⁰.

²⁶ Autorowi nie jest znane tego typu przedstawienie mimo kilkuletnich kwerend. Znanie są natomiast przedstawienia mitycznych herosów połkniętych przez potwory jak Heraklesa czy Jazona. Podobny (ale nie identyczny) obraz starej kobiety pojawia się dopiero u Boscha w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (1480/90) na panelu przedstawiającym piekło, gdzie we wnętrzu fantastycznego zwierzęcia stara kobieta nalewa wino z beczki, a samo wnętrze jest gospodą (zob. motyw gospody śmierci i karczmarki w poezjach Michała Anioła), czy Petera Breughla Starszego na obrazie *Szalona Greta*.

²⁷ J.R. Green *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London 1994, s. 18-21, fig. 2.2-2.4.

²⁸ Ketos symbolizował żywotność męskiej seksualności, zob. popularne w sztuce greckiej przedstawienia nimf płynących na ketosie.

²⁹ W języku greckim komora grobowa nosiła nazwę *thalamos* – komnata nowożeńców; L.M. Darnforth *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton University Press, Princeton 1982.

³⁰ K. Kerényi *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 172.



Rys. 1. Konstrukcja sceny ofiarowania Andromedy w tragedii Sofoklesa

Podobnie, jak się wydaje, motyw ten potraktował Eurypides w zaginionej tragedii *Andromeda*. Dramat ten sparodiował w *Tesmofoiach* Arystofanes, który za Andromedę podstawił nie starą matkę Hyperbolosa, ale starego mężczyznę – Mnesilocha³¹. Uratować przed potworem (policjantem) ma go Perseusz (Eurypides). Jednak, jak możemy przypuszczać, konstrukcja podstawionej postaci starej baby w komedii Frynicha była odmienna niż u Arystofanesa czy Eupolisa i nieobliczalna na żart polityczny³².

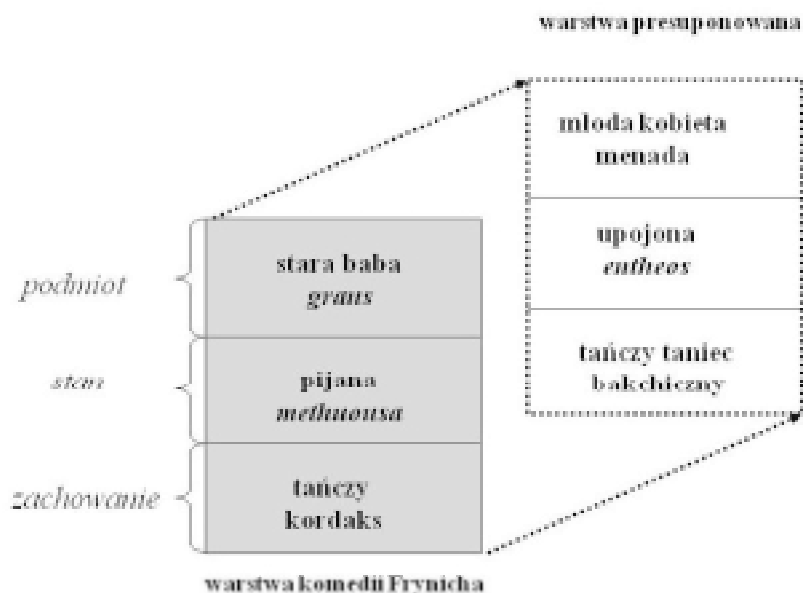
Konstrukcja postaci

Postać starej baby wprowadzona do literatury przez Frynicha, znana nam pośrednio z *Chmur* Arystofanesa, skonstruowana została według następującego schematu: podmiot (starucha = *graus*) – stan (pijana = *methuosa*) – zachowanie (tańczy *kordaks*); stan, w jakim znajduje się postać, warunkuje jej zachowanie. Na konstrukcję samego podmiotu składają się dwa duże zbiory semiotyczne: „kobiecość”

³¹ W. 1009-1135. Por. ze sceną z komedii Arystofanesa *Tesmofoie* (w. 755) przedstawioną na czerwonofigurowym kraterze dzwonoватым z Tarentu (380-370 r. p.n.e.), zob. J.R. Green *Theatre in Ancient Greek Society*, s. 64, fig. 3.7.

³² Dopiero Eupolis wykorzystuje postać starej pijaczki tańczącej *kordaks* do ośmieszenia matki Hyperbolosa.

oraz „starość”. Całość ma wydźwięk negatywny ze względu na użytą formę *graus* (a nie *graia*). W powstałej ramie kognitywnej, zakreślającej pole semantyczne pojęć „starucha”, „stara baba”, mieszczą się m.in. następujące profile (fasety): kapłanka, menada, niańka (*trophos*), położna (*maia*), wiedźma (*pharmakeutria*), hetera, żałobnica/płaczka, sybilla, matka, karczmarka, gospodyni, dozorczyń, handlarka czy kuplerka, przy czym negatywny wydźwięk terminu *graus* podświetla profile o zabarwieniu ujemnym. Ten nieostry obraz pola semantycznego, jaki otrzymaliśmy dookreślają jednak pozostałe elementy konstrukcji postaci: stan (upojenie) i zachowanie (taniec). Obie cechy podświetlają profil „menada”. Analogiczny rezultat otrzymamy, jeśli spróbujemy odwrócić znaczenia poszczególnych pojęć składających się na strukturę postaci – dokonać przesunięcia semantycznego w ramach tego samego pola znaczeniowego (rys. 2).



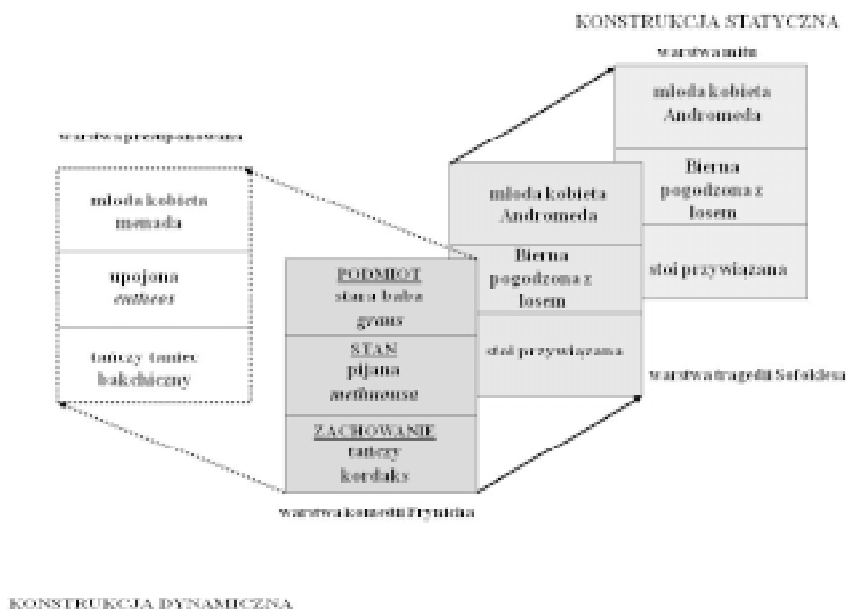
Rys. 2. Konstrukcja postaci starej pijaczki u Frynicha

Zamiast starej baby zobaczymy wtedy młodą menadę, zamiast pijaństwa (*methysis*)³³ – stan menadycznego upojenia (*enthusiasmos*), zamiast wulgarного kor-

³³ Stan, w jakim kobieta była *entheos* i *bakche*, łatwo dał się opisać przez porównanie do upojenia winem, co często wykorzystują poeci okresu starej komedii. Dostęp kobiet do wina był jednak w starożytnej Grecji bardzo ograniczony, a w niektórych *poleis* nawet zakazany prawem, zob. Athenajos, X, 429a-b; J. Bremmer *The Old Women of Ancient Greece*, w: *Sexual Asymmetry. Studies in Ancient Society*, ed. by J. Block, P. Mason, J.C. Gieben, Amsterdam 1987, s. 202.

Szkice

daksa – bachiczny taniec. W warstwie presuponowanej postać starej baby okaże się parodią nie tyle Andromedy (co, jak możemy przypuszczać nie było celem poety, podobnie jak u Arystofanesa postać starego Mnesilocha ośmiesza nie Andromedę, ale Eurypidesa), ile bachantki. Jest to hiperbolizacja i celowe odwrócenie pojęć, dzięki któremu poeta uzyskał efekt komiczny. Jeśli porównamy teraz konstrukcję postaci starej baby z postacią Andromedy, okaże się, że relacja pomiędzy sceną z tragedii a sceną z komedii jest grą przeciwieństw (rys. 3).



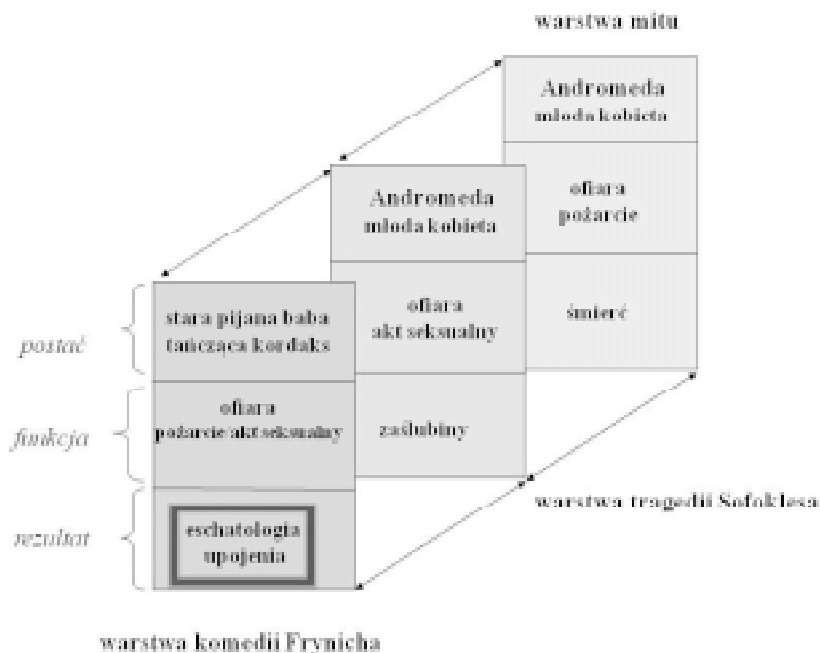
Rys. 3. Schemat porównawczy konstrukcji postaci starej baby i Andromedy w micie, tragedii Sofoklesa, komedii Frynicha

Konstrukcja sceny (Rys. 4)

Podstawowa różnica między obrazem z mitu/tragedii a sceną z komedii polega na finale zawiązanej akcji. Andromedę ratuje heros – Perseusz (podobnie jak Herakles ratuje Hezjonę). Starucha nie ma tyle szczęścia i pożera ją ketos, co – idąc tropem Sofoklejskiej metaforyki – miało swój komiczny wymiar i oznaczało faktyczne dokonanie „zaślubin” i spełnienie aktu miłosnego. Stara baba musi zostać „pożarta”, żeby wzbudzić śmiech. Zabieg podstawienia za bohatera z tragedii lub mitu innej figury (w miejsce heroiny/herosa stara baba/satyr), który przez kontrastowe zestawienie cech zamienionych postaci wywoływał komiczne wrażenie jest znany m.in. ze sparodiowanych (odwróconych) przedstawień Heraklesa,

Borowicz Obrazowanie jako pocieszenie

Perseusza czy Jazona³⁴. Na czerwonofigurowej *oinochoe* Malarza Grupy Berlińskiej (470-460 r. p.n.e.) została przedstawiona scena z dramatu satyrowego – parodia jednej z prac Heraklesa³⁵. Jednak zamiast herosa widzimy tu przebranego satyra, który zamierza się maczuga na węża strzegącego nie jabłek Hesperyd, ale wiszących dzbanów z winem. Konstrukcja obrazu jest tu podobna jak w przypadku sceny z komedii Frynicha:



Rys. 4. Porównanie konstrukcji sceny „pożarcia” w micie, tragedii Sofoklesa oraz komedii Frynicha ujawniające obszar, w którym pojawia się pojęcie eschatologii upojenia

Fantasmagoria śmierci czy fantasmagoria obrazu?

Z lektury Homera wiemy, że dziecięcy Dionizos, po zabiciu przez Likurga jego mamek w *Nyseion* (w charakterze zwierząt ofiarnych), przestraszył się i wskoczył

³⁴ F. Lissarrague *Why Satyrs are Good to Represent*, w: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, ed. by J. Winkler, F.I. Zeitlin, Princeton University Press, 1990, s. 228-236.

³⁵ Tamże, s. 232, pl. 12.

w morską otchłń³⁶. Jeden ze scholiastów podaje również lokalny argijski mit, w którym Perseusz po zabiciu Dionizosa wrzucił jego ciało w toń lernejskiego jeziora, gdzie znajdowało się zejście do podziemi³⁷. Obie sceny obrazują nie tyle faktyczną śmierć, ile *nekýjē* Dionizosa, z której bóg, określany przydomkiem *Bougenes* (określenie to pokrewne innemu przydomkowi Dionizosa – *Eiraphiotes*), powrócił żywy. Przywołany został przez menadyczne w swym charakterze kolegium starych kobiet przy dźwięku trąb – *salpinges* po dokonaniu ofiary prześlągalnej – wrzuceniu do jeziora barana. Miała ona obłaskawić potworną Hydrę, strzegącą wejścia do świata podziemnego³⁸.

Dionizos przebywał w morskiej otchłni, tak jak Herakles przebywał we wnętrzu ketosa, trzy dni³⁹. Oba te obrazy wskazują na zejście do Hadesu. Podobny scenariusz zarysowuje mit o Andromedzie, gdzie ofiara z młodej kobiety miała obłaskawić zesłanego przez Posejdona ketosa. We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z ofiarą prześlągalną. Skąd jednak mogła wynikać konotacja pomiędzy zwierzęciem ofiarnym a postacią starej baby? Warto przywołać tu typowe określenie staruchy: *eriphos* – koźlątko⁴⁰, co było również kultowym przydomkiem Dionizosa (*Eriphos*), który sam (w doktrynie orfickiej) był koźlęciem i zwierzęciem ofiarnym⁴¹. Rzeczywista ofiara, jaką składano Dionizosowi z koźlęcia lub barana, była jedną z najbardziej powszechnych. Można podejrzewać, że Frynich, podstawiając starą pijaną bachantkę za Andromedę nie tyle sparodiował sam mit, ile uczynił wyraźną aluzję do praktyk dionizyjskich, parodiując być może po części właśnie wspomniany w micie argijskim typ ofiary, który „przywołał” Dionizosa z otchłni. Żart Frynicha był więc operacją na żywej tkance mitu i obrzędu dionizyjskiego. Czy możemy jednak traktować postać wprowadzoną przez Frynicha wyłącznie jako prosty żart, i kpinę z czcicieli/czcicielki tego boga? Warto pamiętać, że bez względu na parodystyczny charakter sceny wciąż jesteśmy w greckim teatrze, w rzeczywistości świętej. Czy można wydrwić Dionizosa na jego własnym święcie? W *Tesmofoiach* Arystofanesa przebranemu za Andromedę Mnesilochowi śpieszy na ratunek Eurypides – u Frynicha stara menada jest pozostawiona sama

³⁶ Homer, *Iliada*, XXI, 125.

³⁷ *Scholium in Homeri Iliadem* XIV, 319; Plutarch *Peri Isidos kai Osiridos*, 364F; Sokrates z Argos, FGh, 310 F2; Interpretacja tzw. „Lerna ritual” zob. Ch. Sourvinou-Inwood *Hylas, The Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*, Paul Åströms Förlag, Stockholm 2005, s. 190-207; autorka jednak nie zwraca większej uwagi na rolę ofiary z barana, zwłaszcza w przywołaniu Dionizosa.

³⁸ Hydra jako *Pylaochos* – strażnik bramy/wejścia, identyfikowany z Hadesem.

³⁹ *Lykofron, Aleksandra*, 31-33, 836-839 w: Callimachus *Hymns and epigrams and Lycophron*, trans. by A.W. i G.R. Mair, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1955, s. 323.

⁴⁰ Erazm, *Adagia*, 2.8.11.

⁴¹ O czym wspominają Hesychios oraz Stefan z Bizancjum; por. *Ritual Texts for the Afterlife*.

sobie. Ta „niewinna” zmiana ma jednak poważne konsekwencje. Starucha zostaje połknięta przez potwora morskiego, który jest nie tylko ucieleśnieniem siły męskiej seksualności, ale również demonem śmierci⁴². Prosty i wulgarny żart niespodziewanie zaczyna wchodzić w sferę eschatologii. W rezultacie dionizyjska ofiara ze wspomnianego wyżej argiwskiego mitu zostaje spełniona⁴³. Stara baba przebywa tę samą drogę, co Dionizos, Perseusz, Herakles i Jonasz⁴⁴.

Czy jednak podstawienie starej menady w miejsce zastrzeżone dla herosa nie miało wywołać tylko podwójnego efektu komicznego: (1) zamiast młodej kobiety – stara pijaczka, (2) zamiast herosa, który ma zabić potwora – stara, odurzona winem baba? Starucha może wydawać się śmieszna w miejscu zastrzeżonym dla Perseusza czy Heraklesa, ale w obliczu śmierci nie podejmuje ona heroicznej walki w sensie fizycznym, nie mocuje się z morskim potworem, co stanowiłoby „właściwy” i najmocniejszy efekt komiczny. Nie jest też bezwolną ofiarą (*erifos/graus erifos*), złożoną dla obłaskawienia morskiego potwora. Jest *graus methuouosa* – wesołą i rozbawioną napelnioną winem/Dionizosem starą menadą, członkinią dionizyjskiego *thiasosu*, *pompe* i *komosu*⁴⁵. Upicie się w czasie dionizyjskiego *komosu* traktowano jako odwrócenie właściwego porządku; konotowało ono pojęcia triumfu i zwycięstwa⁴⁶. Stara baba walczy więc, tak jak Herakles, ale orężem, który jest jej dostępny, skrojonym na jej miarę i możliwości – upojeniem. Tańczy obsceniczny taniec, który – jak pisze Pauzaniusz – dla potomków herosa Pelopsa był tańcem zwycięstwa⁴⁷, wzniecając nim śmiech bo, w jej wykonaniu ma on więcej wspólnego z *aischrologia* – obscenicznymi gestami i żartami starej Iambe/Baubo⁴⁸. W rezulta-

⁴² J. Fontenrose *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*, University of California Press, Berkeley 1959, s. 288.

⁴³ Połknięcie przez potwora morskiego jako metafora śmierci i odnowienia wiązana z rytami przejścia, zob. P. Metcalf, R. Huntington *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge (England)–New York 2006.

⁴⁴ Strabon, 16.2.28; Pliniusz, 5.69.

⁴⁵ Termin *thiasos* był związany z sekwencją *pompe* – *agon* – *komos* i skupiał w sobie wszystkie elementy dionizyjskiego kultu: był wtajemniczeniem (*telete*), bachicznym korowodem (*pompe*), choreją, orejbasią, a jego członkinie doznawały entuzjazmu i ekstazy, K. Bielawski *Thiasos w Bachantkach Eurypidesa*, „Meander” 1998 nr 1, s. 6.

⁴⁶ Arystofanes *Acharnejczycy*, w. 978-86; silny związek pomiędzy pijanym *komosem* a ideą triumfu/zwycięstwa występuje w poezji Pindara, zob. G. Hedreen *The Return of Hephaistos*, „Journal of Hellenic Studies” 2004 no 124, s. 49.

⁴⁷ Pauzaniusz, 6.22.1.

⁴⁸ Prawdopodobnie jest to też bezpośrednie odniesienie do praktyk związanych z kultem Demeter, gdyż Arystofanes (*Chmury*, w. 540) używa czasownika *skôptô* i *skômma* w odniesieniu do tańca *Kordaks*, zob. Diodor, 5.4.7; o związku misteriów Demeter z obrzędami Dionizyjskimi świadczą *Iobakcheia*, które nadzorowało w Atenach kolegium starych kobiet.

Szkice

cie wyszydza śmierć, gdyż wie, że nie jest w stanie oswoić potęgi morza/śmierci, ale może „mu się zaśmiać w twarz”, gdyż „wieczyste morze/śmiać się nie umie”⁴⁹. Paradoksalnie – zwycięża!

Zaprezentowany literacki obraz pożarcia śmiesznej staruszki, jaki znamy pośrednio z *Chmur* Arystofanesa wydaje się być nie tylko komicznym odbiciem motywu obecnego w mitologii i tragedii greckiej polegającym na zamianie postaci, ale to *descensus ad inferos* – rzeczywiste zejście do podziemi, scenariusz śmierci inicjacyjnej – to jednoczesna inicjacja i śmierć, które – jak pisze Stobajos – odpowiadają sobie „słowo za słowo, rzecz za rzecz”⁵⁰. Nie dajmy się jednak zwieść zbyt łatwo temu porównaniu, bo przecież to nie jest prawdziwy obraz symbolicznej śmierci właściwy greckiej tragedii, ale jej parodia, wyszydzanie i ośmieszanie podkreślone dodatkowo przez komiczną formę utworu. Odbity w komedii obraz starej pijaczki w brzuchu wieloryba to, jak pisze Pliniusz prosta, niewyszukana kreacja „powszechnego poczucia ludzi”⁵¹. To odpowiedź na te nauki, które głosiły całkowitą śmiertelność natury człowieka, generująca jednocześnie w sobie te elementy ogólnej metafory przejścia, które pozbawione patosu i refleksji właściwej filozofii wyłaniały się raczej z *pistis* prostego Greka kryjącego lęk przed starością i śmiercią nie tyle „mądrym szukaniem” w ogrodach Akademii, ale wyobrażeniami brutalnej siły i upojenia. To ośmieszenie śmierci jest skierowane ku wnętrzu ciała, jest ukojeniem pierwotnego lęku – grą lustrzanego odbicia świadomości, która swoim nieustannym dążeniem do obrazowania niepoznawalnego przypomina zachowanie „przerażonego ptaka/tłukącego się o przeźroczystą szybę”⁵², poświadczając tym samym, że my ludzie nie umiemy żyć w fantasmagorii. Dionizos po raz kolejny ukazuje tu swoją przewrotną komiczno-tragiczną maskę.

⁴⁹ A. Świrszczyńska *Morze i człowiek*, w: tejże *Mówię do swojego ciała. Talking to my Body*, „Colonel Press”, Kraków 2002, s. 153-55.

⁵⁰ A. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przekł. zbior., Universitas, Kraków 2006, s. 289.

⁵¹ XXVIII:22, w: tegoż *Historia naturalna*, s. 86

⁵² Cz. Miłosz *Traktat teologiczny*, w: *Druga przestrzeń*, Znak, Kraków 2002, s. 63.

Abstract

Sebastian BOROWICZ
Jagiellonian University (Kraków)

Image As the Act of Consolation. Some Remarks on the Metaphor of Passage in the Classical Literature

The article deals with the problem of the Greek consciousness' limited ability to image certain abstract notions: abyss/chasm, death and the Underworld in the Classical period. The first part of the analysis, based on Greek classical literature sources, concerns the general problem of categorization and conceptualization of the idea of the Underworld which human consciousness was trying to seize by means of a metaphor „to die is to pass”. The author argues that the ability of the human mind (*gnome*) to understand abstract notions metaphorically limits the idea of the Underworld simultaneously; it is a reversed reflection of the senses experienced during reality, which creates the anti-world of human visions of passage into a different space. Only the notion of chasm does not have its mirror image; however, it is still perceived as a part of the Greek *kosmos* (order). Being conceived as a physically existing space, it is frequently figured as a whale's barrel. The second part contains a detailed structural analysis of an old, drunken woman's figure being devoured by a whale which was introduced in Phrynichos' lost comedy. The example is to illustrate the mechanism in displaying abstract notions connected with the sphere of death which the Greek mind could only properly understand as the act of *mimesis*. Such a construction of the Underworld and chasm which was just an extension of the existing reality denoted the human desire to get rid of fear of emptiness. The image of the „inexpressible” was, as a result, a mode of self-consolation.

Magdalena POPIEL

Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

Co to jest kaprys? – na to pytanie badacz kaprysu, idąc śladem narratora *Kubusia Fatalisty*, mógłby odpowiedzieć: „a na co wam ta wiadomość?”. Taką ripostę zrodziłaby nie tyle antyesencjalistyczna postawa badacza, ile frustracja, jaką budzi sam przedmiot. Mówiący Kaprys powiedziałby zapewne to, co jedna z alegorycznych postaci Marivaux:

Jestem *Je ne sais quoi* – owym *Je ne sais quoi*, które panuje w architekturze, sztuce meblarskiej i ogrodowej, we wszystkim, co tylko może schlebiać smakowi. Nie szukajcie mnie pod jedną postacią – przybieram ich tysiąc, żadna wszakże nie jest stała: oto dlaczego widzi się mnie, nie wiedząc, czym jestem, nie umiając mnie uchwycić ani określić. Czuje się mnie, lecz nie pojmuje.¹

Śledzenie nieokreślonego, nieuchwytnego także w innych sferach niż meble i ogrody to specjalność zarówno „płynnej” ponowoczesności, jak i „stałej” nowoczesności. U początków nowoczesnej historii sztuki, a także studiów kulturowych leży dzieło Aby Warburga, a w jego obrębie m.in. fascynacja figurą takiego właśnie „niedowcielenia” czyli Nimfą². Od konstatacji intrygującej analogii pomiędzy tymi

¹ P. Marivaux *Le Cabinet du philosophe*, cyt. za G. Poulet *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. J. Błoński i M. Głowiński, przedm. J. Błoński, przeł. W. Błońska i in., PIW, Warszawa 1977, s. 403.

² M.in. A. Warburg „*La Nascita di Venere*” e „*La Primavera*” di Sandro Botticelli (1893), *Nimfa fiorentina* (1900), Warburg Institute Archive, London III, 118,1.

zainteresowaniami Warburga a pasją, z jaką Zygmunt Freud pisał o Gradivie³, rozpoczyna się książka Georgesa Didi – Hubermana *Nimfa moderna*⁴. Jest to nie tylko zbiór szkiców będący hołdem złożonym mistrzowi, ale także wykorzystanie metodologicznych inspiracji w zakresie antropologii kultury. Renesans florencki z jego wielkim finałem w klasycyzującym malarstwie Botticellego stał się dla Warburga terenem eksploracji „życia w poruszeniu” (*bewegtes Leben*), „ruchliwych akcesoriów” (*bewegtes Beiwerk*) antycznych postaci, które rozpoznawał w sztuce Quattrocenta. Rozwiane włosy i draperie szat, płynny i energiczny ruch ciała tworzyły instrumentarium „form patetycznych” (*Pathosformeln*). Huberman kontynuuje tę opowieść: piękna, wolna bogini, zawieszona między płynnością i stałością, między kamieniem a powietrzem, zwiewna jak wiatr, Nimfa, Gradiva, w epoce nowożytności, tak jak aura Benjamina, podlega degradacji, upada w sensie przenośnym i dosłownym. Huberman próbuje pokazać zmieniające się „jak w sekwencji kadrów filmowych” obrazy ciała i stroju kobiecego w malarstwie i literaturze aż po uwiecznione na fotografiach miejskich pejzaży XX wieku obrazy paryskich kłoszardek czy łachmanów porzuconych na trotuarze; motywy ikonograficzne splatają się tu z obrazami mentalnymi⁵. Pamięć, pragnienie, czas tworzą konfigurację pojęciową, w którą wpisuje się to imaginarium⁶.

Badania Warburga, a następnie Panofskiego z jego koncepcją *pseudomorphosis* mówiącą o przenikaniu się klasycznych motywów antycznych z nowymi znaczeniami wywodzącymi się z kręgu kultury chrześcijańskiej i wreszcie rozważania Didi-Hubermana o obrazie Nimfy zakładają specyficzną, alinearną ciągłość zjawisk kulturowych. Ciągłość możliwą poza podziałami chronologicznymi i geograficznymi, nawet przy radykalnych czy wręcz paradoksalnych zmianach „parametrów wizualnych”, a także jakości estetycznych (na przykład odarcie z patosu czy pozbawienie formy). Huberman powtarza, że trzeba otworzyć oczy, by zobaczyć wszystko to, co przemija, i zamknąć oczy, by zobaczyć wszystkie związki, korespondencje, przesunięcia. W tym sensie antropologia sztuki/obrazu staje się wiedzą poetycką.

Tak przedstawiona historia Nimfy w którymś momencie spotyka się z historią kaprysu; momentem przełomowym są narodziny nowożytności.

Nimfa w tradycji klasycznej mogła przybierać postać Charyty (Gracji). W estetyce renesansowej na przykład w traktacie Benedetta Varchiego *Libro della belta*

³ W 1907 roku powstaje studium Freuda poświęcone noweli Wilhelma Jensena *Gradiva*.

⁴ G. Didi-Huberman *Nimfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002.

⁵ Obrazy, które analizuje Didi-Huberman, to przede wszystkim fotografie ulic z pozostałymi na nich resztkami ubrań i pożywienia, m.in. zdjęcia Nadara, Thibaulta, Marville’a, Atgeta, serie paryskie i berlińskie L. Moholy-Nagyego, G. Krull, A. Fleischera oraz D. Colomba, S. Mc Queena.

⁶ G. Didi-Huberman *Nimfa Moderna*, s. 12-13.

Szkice

e grazia (1590) to właśnie wdzięk, czyli gracia zaczyna funkcjonować jako kategoria charakteryzowana poprzez owo słynne *non so che*, odmienna od piękna będącego domeną rozumu i normy⁷. XVI-wieczna dworskość zalecająca swobodny sposób bycia połączony ze *sprezzatura* (Baltazar Castiglione) czyli „nizaczemieniem” (w przekładzie Łukasza Górnickiego) wprowadza kaprys w krąg nowożytniej estetyzacji życia codziennego.

Kilka przypomnień

„Kaprys” – to słowo w języku polskim zachowało dźwięczność swego romańskiego pochodzenia. Idąc za włoskimi leksykonami sztuki, można traktować kaprys jako pojęcie estetyczne o statusie podobnym do kategorii estetycznej, wyróżniające się silnymi konotacjami antropologicznymi⁸. Duża pojemność znaczeniowa połączona z różnorodnością wizualizacji sprawia, że kaprys jest atrakcyjnym sąsiadem na przykład melancholii czy wzniosłości.

O szczególnym rozproszeniu znaczeń kaprysu niech świadczą trzy przykłady jego biegunowo różnych wartości semantycznych:

- kaprys w dyskursie miłosnym nacechowanym lekko archaicznie może występować w aspekcie biernym lub czynnym: mieć kaprys lub być ofiarą czyjegoś kaprysu⁹;

- kaprys jasny i ciemny: bywa pogodny, finezyjny, lekki, ale zostaje też wyposażony w konteksty negatywne, posyty ciemnością, cierpieniem i śmiercią, to dystans, jaki dzieli *Kaprys* de Musseta od *Niebezpiecznych związków* de Laclos;

- kaprys w wersji słabej i w wersji mocnej, a więc kaprys dziecka, kobiety, człowieka chorego, a także kaprys Losu czy Boga. Przy czym kapryśny Bóg jest określeniem nacechowanym antropomorficznie. Czy zatem kaprys Boga to antropomorfizacja idei Przeznaczenia w filozofii teologicznej, czy odwrotnie – kaprys człowieka jest konsekwencją ludzkich doświadczeń kaprysów Losu, zmienności i przypadkowości świata zewnętrznego, który zostaje zinterioryzowany?

W polskiej tradycji terminologii artystycznej kaprys oznacza przede wszystkim gatunek muzyczny: to fantazja o budowie imitacyjnej, rodzaj scherza, wirtuozerskiej etiudy (mistrz światowy – Paganini, a rodzimy – Grażyna Bacewicz). W kulturze włoskiej i francuskiej na plan pierwszy wysuwa się *capriccio* jako gatunek malarstwa, a także ekstrawagancka lub frywolna forma architektoniczna (na przykład rezydencja zaprojektowana przez Antonio Gaudiego w Comillas).

⁷ Por. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.

⁸ M.in. *Dizionario enciclopedico dell'arte*, red. C. Flavio, Mondadori 2008; *Dizionario di estetica*, red. G. Carchia, P. D'Angelo, Laterza, Roma–Bari 2005; *Enciclopedia dell'Arte*, Zanichelli 2004.

⁹ Por. Trésor de Langue Francaise Informatisé, <http://atilf.atilf.fr>

Figuratywne przedstawienia kaprysu

Kaprys, podobnie jak wdzięk, był domeną wizualności. Władysław Tatarkiewicz powoływał się na Lorda Kamesa, czyli Henry'ego Home, który dowodził, że „wdzięk jest dostępny jedynie wzrokowi”¹⁰. Alegoryczną wizualizację Kaprysu można znaleźć w *Ikonologii* Cezarego Ripy będącej zarówno podsumowaniem wcześniejszej tradycji alegoryzacji, jak i jej wzorcem na następne dwa wieki. Kaprys pojawia się tu obok wielu innych przedstawień uczuć – Trwogi, Gniewu, Zdumienia. Emblematyczne przedstawienie kaprysu wyraźnie wysuwa na plan pierwszy takie cechy, jak dziwność, niestałość i fantazja. Figurą alegoryczną kaprysu jest chłopiec w pstrokatym stroju z kapelusikiem ozdobionym piórkami. Ripa tak komentuje sens tego ubioru: „Tutaj niestałość uwidacznia się poprzez wiek dziecięcy postaci, zmienność – poprzez pstrokaciznę barw. Kapelusz zdobny rozmaitymi piórami wskazuje, że źródłem owej różnorodności niecodziennych działań jest przede wszystkim fantazja”¹¹. Przeniesienie tych cech na wiedzę o człowieku daje taką charakterystykę: „Kapryśnikami zwiemy tych, co kierują się Ideami odmiennymi od pospolicie wśród ludzi spotykanych, oddają się rozmaitym działaniom, szybko jednak przerywając się od jednego do drugiego, nawet jeśli są one tego samego rodzaju”¹². Obok wyobrażeń kaprysu lokujących się w tradycji alegorycznej, powstają w XVI wieku takie obrazy kaprysu, które eksponują wyobraźnię i kunszt artysty¹³.

Kaprys staje się niezbywalnym składnikiem manieryzmu renesansowego, którego jednym z najbardziej intrygujących owoców będzie twórczość Arcimbolda i późniejsze arcimboldiana. Portrety alegoryczne, jak *Bibliotekarz*, *Prawnik* czy *Rudolf II jako Vertumnus*, opierają się na prostej grze analogii kształtów oraz symbolice przedmiotów, a także wirtuozerii warsztatu malarskiego tego artysty. Obrazy odwracalne, jak *Ortolano (Ogrodnik)*, wpisują się w rodzący się nurt sztuki wykorzystujący iluzje optyczną¹⁴. Przenikanie się materii rzeczy, roślin, zwierząt oraz form ludzkich tworzy kapryśny świat zmiennych obrazów i znaczeń. Zjawisko to widoczne jest dobrze także w pejzażu antropomorficznym pojawiającym się w drugiej połowie XVI wieku, który przyczyni się do rozwoju nurtu *tromp-l'oeil*. Dzi-

¹⁰ W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 197.

¹¹ C. Ripa *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2004, s. 83.

¹² Tamże, s. 84.

¹³ Jednym ze źródeł sztuki Arcimbolda jest zainteresowanie się dziwnymi tworam przyrody i gatunku ludzkiego. Ich niezwykłość często wynika z tego, że są one formami granicznymi, hybrydami, monstrami, jakie można zobaczyć w studiach groteskowych postaci Boscha czy *Humana Physiognomia* Giambattisty Della Porta (1586); na różne sposoby mówią one o skłonności wyobraźni ludzi XVI w. do projekcji metamorfoz.

¹⁴ Por. R. Barthes *Arcimboldo ou rhetotiqueur et magicien*, w: *Oeuvres complètes*, éd. établie et présentée par É. Marty, t. 3, Seuil, Paris 1995, s. 493-511.

wacne formy antropomorficzne dostrzegane w przyrodzie stają się tu przedmiotem wizualnej kreacji. Nieprzypadkowo ten typ fantazji zainteresuje XX-wiecznych surrealistów (André Bretona i Salvadora Dali); akcentuje on dziwność i niezwykłość, cudowność podszytą zdumieniem, groźną groteskę i magię. Magię pochodzącą z wiedzy ezoterycznej, jak u Arcimbolda, lub magię tajemnicy podświadomości odkrytej przez Freuda.

Na związki sztuki manieryzmu z surrealizmem zwracali uwagę nie tylko francuscy fundatorzy awangardowego kierunku, ale także historycy sztuki i literaturoznawcy. Jan Mukařovský wskazuje podobną technikę montażu u Arcimbolda i w *Absolutnym Grabarzu* Nezvala¹⁵. Max Dwořak w rozprawie *Über Greco und den Manierismus* odślawiał analogiczne przesłanki do upadku kultury w manieryzmie i w XX-wiecznym międzywojniu. Przypominający te interpretacyjne korespondencje Josef Vojevodić łączy owe ciała-inkrustacje czy ciała lub głowy-pejzaże ze zniesieniem granicy między mikrokosmosem i makrokosmosem, naturą a człowiekiem w malarstwie Salvadora Dali, Maxa Ernsta czy René Magritte'a¹⁶.

Kaprysy i weduty. W stronę emancypacji sztuki

Termin „kaprys” pojawia się po raz pierwszy u Vasariego i, jak to się często zdarza w wypadku słów robiących zawrotną karierę w historii kultury, w swoim pierwotnym znaczeniu ma sens pejoratywny, zbliżony do groteski. (pochodzi od *raccapriccio* – wstrząs, groza). Poprzez to słowo Vasari charakteryzuje starożytnych i nowożytnych artystów, którzy łamią reguły naśladowania natury. Czasy kontrreformacji, w których oskarżano twórców kaprysów o ignorancję i kłamstwo, pogłębiły negatywny sens słowa.

Kaprys malarski, czyli ujmując rzecz najkrócej – pejzaż fantastyczny, rodzi się z malarstwa wedutowego¹⁷. Weduta, czyli portret miejsca sporządzony z natury, robi wyjątkową karierę w sztukach plastycznych w szczególnej sytuacji otwarcia kulturowego Europy i wzmożonej ruchliwości jej mieszkańców. Tworząc nowy obyczaj *Grand Tours*, Anglicy, Skandynawowie, Niemcy, Francuzi udają się w podróże na Południe. To właśnie dla bohaterów tych edukacyjnych podróży i na ich użytek sporządzane są pierwsze przewodniki dla cudzoziemców oraz właśnie zbiory

¹⁵ J. Mukařovský *Semantyczna analiza utworu poetyckiego: „Absolutny grabarz” Nezvala*, przeł. J. Baluch, w: tegoż *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red., wyb. i wstęp J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970. Pomijał tu jednak istotne ogniwo tej tradycji, jakim były XVIII-wieczne obrazy profesji, które przedstawiały kompozycję narzędzi odpowiadających danemu zawodowi.

¹⁶ J. Vojevodić *Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat trzydziestych i czterdziestych*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6.

¹⁷ Początki *capriccio* widoczne są u takich twórców baroku, jak Salvatore Rosa, Giovanni Paolo Pannini, Marco Ricci, a także u wskazanego przez Jacques'a Callot w traktacie *Microcosmo della pittura* (1657) Stefano della Bella.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

wedut. Ten gatunek malarstwa powstaje zatem z konkretnego społecznego zapotrzebowania, jego funkcja informacyjna wynikająca z nakazu wierności wobec rzeczywistości wydaje się dominująca.

Szczególne napięcie estetyczne pomiędzy wedutami a kaprysami, czyli między realizmem przedstawienia a próbami jego przełamania, doskonale ilustruje pewne szlaki, jakimi podąża sztuka. Często, patrząc na obraz, trudno określić czy jest to weduta czy pejzaż fantastyczny, szczególnie jeśli brak na nim łatwo rozpoznawalnych form architektury. Niekiedy tylko tytuł zawierający określenie „kaprys” stanowi istotny komunikat przesłany odbiorcy o odejściu od reguł prostego naśladowania natury. Jest to znak postawy artysty, który właśnie na danym płótnie chce realizować swoje prawo do swobody wyobraźni. O tym, że gatunek kaprysu był swego rodzaju manifestem wolności artystycznej, świadczy interesujący obraz Belotta z 1766 roku zatytułowany *Fantazja architektoniczna z autoportretem*. Jest to dość niezwykle przypadek połączenia własnego portretu artysty z formą *capriccio*. W tle, na jednej ze ścian dziwnej budowli umieścił malarz fragment utworu Horacego opiewającego wolność artysty¹⁸.

W XVIII wieku artyści „stają się depozytariuszami a czasem prorokami wolności skompromitowanej na polach bitewnych”¹⁹. Sztuki, która stara się wyrwać ze sztywnych reguł klasycznej dyscypliny, niepomiernie zyskuje na znaczeniu. Przestaje być pojmowana w kategoriach języka władzy, zyskuje status utożsamiany z coraz bardziej niezależnym językiem artysty.

O odchodzenie od wiernego obrazu przestrzeni dokonywało się w XVIII wieku w różny sposób. Szczególnie interesujące były pejzaże miejskie. Obraz mógł stanowić fantastyczną syntezę elementów rzeczywistej architektury urbanistycznej lub wyobrażenie realnych budowli łączyć z fragmentami imaginacyjnymi. *Capriccio* pierwszego rodzaju było swoistą muzealną kolekcją, która ujmowała w ramy obrazu zestaw charakterystycznych form architektonicznych przede wszystkim Rzymu, Padwy czy Wenecji²⁰. Przestrzeń kaprysów jest szachownicą, w której przesuwanie traktowanych realistycznie form jest podstawowym gestem gracza two-

¹⁸ Warto zauważyć, że fantastyczną przestrzeń dopełnia uzurpatorski gest artysty, który przedstawił siebie jako odzianego w bogate szaty patrycjusza weneckiego. Kreacja dotyczy tu zatem nie tylko przestrzeni, ale także głównego bohatera dzieła.

¹⁹ J. Starobinski *Wynalezienie wolności 1700-1789*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 15.

²⁰ Częściej spotykane są *capriccia* łączące elementy realne z fantastycznymi – na przykład w obrazie Canaletta na tle panoramy fikcyjnego miasta odnajdujemy katedrę z Vicenzy i wieże Padwy, Francesco Guardi wprowadzał rzymską architekturę w tło nieokreślonego miasta. Wyobraźnia malarza zmieniała położenie niektórych elementów przestrzeni na przykład w *Kaprysie* Canaletta (1743), słynna kwadryga z Bazyliki św. Marka zostaje przeniesiona na oddzielne postumenty stojące przed Pałacem Dożów.

rzącego nową rzeczywistość. Obrazy wymyślone przez artystę pozostają w granicach prawdopodobieństwa ówczesnego pejzażu urbanistycznego²¹.

Malarstwo kaprytowe wykorzystuje ramy konwencji pejzażowej jako pustą formę, którą często w technice podobnej do kolażowej można wypełnić różnymi elementami. W XVIII wieku główny nurt tego malarstwa zmierza w dwóch kierunkach. Jeden wzmacnia dekoracyjny walor sztuki, wykorzystując je jako motyw ornamentów wnętrz i mebli. Powstaje cała szkoła meblarstwa specjalizująca się w intarsjach o tematyce pejzaży imaginacyjnych²². Drugi kierunek dąży do wypełnienia przestrzeni pejzażu nową semantyką związaną z kluczowym motywem ruin. Pomiedzy sentymentalną malowniczością włoskich głównie ruin a frenezją, jaką odkrywa w nich niemiecki romantyzm, jest miejsce dla estetyki kaprysu w twórczości takich malarzy, jak Alessandro Magnasco, Luca Carlevaris, Canaletto, Antonio i Francesco Guardi.

Ruina z typowymi dla antyczo-renesansowych budowli elementami, jak kolumnady, tarasy, galerie, portyki czy arkady jest wręcz emblematycznym pojęciem z harmonią i symetrią klasycznego piękna. Hegemonię ładu ma zastąpić niejasna dynamika linii tworząca zarys nieregularnego kształtu. Kamień ruiny niezauważenie przechodzi w roślinność, która intensyfikuje wrażenie postrzępionej formy. William Hogarth w *Analizie piękna* wychwala linię, która zdolna jest „skłonić oko do swoistej pogoni”. Osobliwy pejzaż zbliża się niekiedy do efektu arabeski. Nagromadzenie elementów architektury i roślinności wypełniających przestrzeń obrazu nie niweluje poziomu semantyki, wprost przeciwnie, często popada w grandilokwencję. Najważniejsze zdania, jakie padają w tej narracji kaprytownej, dotyczą szczególnego mariażu kultury i natury przenikających się w ciągłej metamorfozie. Kaprys w swojej w pełni świadomej sztuczności bliższy jest scenie teatru, związki tego malarstwa z praktyką scenograficzną były dostrzegane przez ówczesnych estetyków. Capriccio to konstrukcja działająca na widza dziwacznością zestawień, niekiedy dysproporcją, niejasnością kształtów i znaczeń.

Ten gatunek wiele zawdzięczający ekstrawagancji manieryzmu znajdzie swoje przedłużenie w twórczości Giambattisty Piranesiego. W *Carceri d'invenzione* architektoniczny kaprys osiąga wymiar arcydzieła i tajemnicy. Georges Poulet poświęcił wpływowi kaprysów Piranesiego na wyobraźnię romantycznych poetów francuskich obszerne studium²³. Od De Quinceya z jego *Wyznaniem angielskiego pałacu opium* poprzez Baudelaire'a, Alfreda de Musseta, Wiktora Hugo, Teofila Gautier po Mallarmégo, ale także dalej Kubina i Kafkę, literatura wypełnia się

²¹ Por. R. Kanz *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barok*, Deutscher Kunstverlag, München 2002; C. Eisler *La Tempesta di Giorgione. Il primo „capriccio” della pittura veneziana*, „Arte Veneta” 2002 vol. 59, s. 85-97.

²² Por. m.in. *Scena e capriccio nelle tarsie del laboratorio di Ignazio e Ligi Ravelli ebanisti*, „Studi Piemontesi” 1997 vol. 26, s. 383-390.

²³ G. Poulet *Piranesi i romantyczni poeci francuscy*, w: tegoż *Metamorfozy czasu*.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

wizjami niekończących się schodów i rusztowań, pajęczyną ruin i machin. Piranesi jest chyba pierwszym malarzem, który z taką sugestywnością i mocą skierował formę *capriccio* w stronę eksploracji psychiki człowieka. Na przedłużeniu tego nurtu pojawia się jeszcze jedno arcydzieło malarskie: *Kaprysy* Goyi. Datę opublikowania cyklu *Kaprysów* – 1799 można uznać za symboliczną. Pojęcie kaprysu oderwane zostaje od tradycji wiążącej je z wedutami, w centrum znaczenia staje wyraźnie prawo artysty do nieskrępowanej wyobraźni, w pełni zindywidualizowany porządek emocji łączy się tu z wrażliwością moralną i poczuciem odpowiedzialności za losy wspólnoty. Kaprys pozostaje gestem emancypacji artysty podszytym jednak lękiem, cierpieniem, złem, śmiercią. Podobnie jak cały wiek XVIII kończący się krzykiem wolności i szczęciem gilotyny²⁴.

Kaprys oka

Historia kaprysu, jaka uformowała się w nurcie gatunku malarstwa, pokazuje całą różnorodność i migotliwość znaczeń, które temu terminowi przypisywano. Dziwnie meandryczna świadomość estetyczna nakazywała malarzom na przestrzeni kilku wieków łączyć klamrą tego samego słowa obrazy sięgające do różnych zasobów wyobraźni. Nie tylko wybór form figuratywnych i pejzażowych uchwyconych w procesie metamorfozy, płynnego przechodzenia od jednej rzeczywistości do innej, ale sam mechanizm postrzegania, powstawania obrazu bywał interpretowany poprzez pojęcie kaprysu.

Hans Belting w swojej koncepcji obrazu zakłada szczególną prymarność obrazu w samym istnieniu człowieka: „żywemy obrazami i rozumiemy świat

²⁴ Pod koniec wieku XVIII, w 1793 r., ukazuje się rozprawa Fryderyka Schillera *O wdzięku i godności* ujmująca związek tych dwu kategorii w sposób znamieny dla estetyki antropologicznej romantyzmu. Schiller pisze, iż wdzięku musimy szukać „w tym, co w ruchach niezamierzonych jest zamierzone, a jednocześnie jest wyrazem jakiejś moralnej przyczyny tkwiącej w umyśle [...]”. Jedyną zasługą pięknej duszy jest to, że istnieje. Z niemal instynktowną lekkością spełnia ona człowieczeństwo, a heroiczna ofiara, do jakiej zmusza swój popęd naturalny, zdaje się skutkiem jego dobrowolnej zgody. Dlatego też nigdy nie wie ona o pięknie swego działania” (*Dzieła zebrane*, wyb., wstęp i oprac. S.H. Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 223). Schiller analizuje znaczenie przepaski wdzięku – atrybutu Wenus, którą ta w swojej łaskawości może użyczać innym boginiom lub śmiertelnikom (przypomnę o znaczeniu gracji jako łaski). Z jego interpretacji wynika, że wdzięk posiada pięć cech: 1. jest pięknem nietrwałym; 2. jest pięknem przypadkowym; 3. jest pięknem ruchu; 4. działa magicznie; 5. zostaje odniesiony do obiektów mniej pięknych czy wręcz niepięknych. Trudno nie zauważyć, że jako konstrukcja pojęciowa schillerowski wdzięk ma wiele wspólnego z nowoczesnym pięknem Baudelaire’a. W obydwu przypadkach pojawia się ono jako człon opozycyjny do piękna stałego, absolutnego, przez Schillera zwanego „architektonicznym”. W obydwu też, co jest interesującą zbieżnością, wyobraźniowym punktem wyjścia jest obraz stroju kobiecego.

w obrazach”²⁵. Obraz niepodzielnie dwoisty: zewnętrzny i wewnętrzny pozostaje zarówno wytworem percepcji, jak i owocem osobowej lub kolektywnej symbolizacji.

Myślenie o człowieku poprzez, jak powiada Huberman, „epidemie obrazów” można odnaleźć m.in. u Gastona Bachelarda. Jego absolutyzacja obrazu dotyczyła nie tylko wyobraźni poetyckiej ewokującej cztery żywioły. Wcześniej, bo w 1933 roku, Bachelard publikuje szkic *Świat jako kaprys i miniatura*²⁶. Ten „filozof momentu i niezakończenia”, jak określił go Błoński²⁷, musiał w końcu zawędrować do krainy kaprysu. „Psychika jest głodna obrazów, a świat jest apetytem człowieka” – powiedział autor *Poetyki marzenia*. Nie sposób opisywać marzenie pomijając mechanizm pragnienia; obraz jest „mediacją między nami a naszym chceniem”²⁸. W tworzeniu tego obrazu bierze udział instrument miniaturyzacji świata.

O tym, że nasze widzenie jest ujmowaniem rzeczywistości w ramy okna było wiadomo od czasu renesansowej perspektywy linearnej. Ten rodzaj perspektywy, którą Panofsky określił jako formę symboliczną²⁹, konstruuje przestrzeń uporządkowaną i jednorodną. Rzeczywistość podlegająca racjonalnym regułom geometryzacji jest produktem „nieruchomego oka”.

Bachelard, opisując świat jako kaprys, odwołuje się do tradycji biegunowo przeciwnej. Kapryśne spojrzenie kreujące migotliwy, ruchomy, zmienny obraz ma swoje podstawy w dwóch źródłach: bezpośrednim zakorzenieniu wizualizacji w materii ciała oraz sferze pragnień. Kaprys to prymarna forma intuicji podmiotu w jej wymiarze taumaturgicznej, cudotwórczej, magicznej, to wola wizualizacji w cudowny sposób zawieszająca inercję przedmiotów: „to władcza siła, która zabawia się kręcąc kalejdoskopem odległych miniatur [...] Długo przed człowiekiem wcielającym typ *Homo faber*, to *Puer lusor* posiadał świat dzięki swej zabawce”³⁰.

Pojęcie kaprysu w koncepcji Bachelarda posiada różnorodne implikacje antropologiczne. Kaprys przeciwstawia autor sile działania, woluntarystycznej aktywności wartościując go w sposób niejednoznaczny, ambiwalentny. Podkreśla, że właśnie dzięki młodzieńczej energii kaprysu a nie mocy aktywności kształtuje się samoświadomość w jej pluralizmie i wolności. Fantazji kaprysu zawdzięczamy

²⁵ H. Belting *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

²⁶ G. Bachelard *Le Monde comme caprice et miniature*, „Recherches Philosophiques” 1933-1934 nr 3, cyt. za; tegoż *Il mondo come capriccio e miniature*, red. F. Conte, Milano 1997.

²⁷ J. Błoński *Wstęp* do: G. Bachelard *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, PIW, Warszawa 1975, s. 15.

²⁸ G. Bachelard *Wyobrażenia poetycka*.

²⁹ E. Panofsky *Die Perspektive als „symbolische Form”*, „Vortrage der Bibliothek Warburg” 1924-1925 t. 4, s. 258-330.

³⁰ G. Bachelard, *Il mondo come capriccio e miniature*, s. 8.

Popiel Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji

szansę porzucenia świata odległego i obojętnego. Dystans wytworzony w nieruchomej strukturze „widoku przez okno” zostaje zniwelowany, możemy znowu doświadczać poszczególnych przedmiotów i znaleźć się we wnętrzu kosmosu.

Świat jako kaprys. Estetyka lekkości Georga Simmla

Tradycja wyobrażeń kaprysu w szczególny sposób łączy się z obrazem miejsca, które bywa traktowane jako kaprys natury i cywilizacji zarazem – z Wenecją. Już Cesare Ripa w swojej *Ikonologii*, charakteryzując Wenecję wraz z otaczającymi ją wysepkami, posłużył się określeniem „capricci lagunari”. Postrzępiona, nieregularna linia meandrycznie i niepewnie kreśląca granicę między lądem a morzem narzucała skojarzenie z kaprysem natury. Dziwaczny wybryk przyrody był wyzwaniem dla wyobraźni, która raczej utrzymywała wówczas obrazy radykalnego oddzielenia ziemi i wody w pejzażu naszej planety.

W późniejszych narracjach o Wenecji kaprys staje się swoistą Cassirerowską formą symboliczną postrzegania miasta, aspektem opisów zmierzających do odkrycia jego tajemnicy. Swojej prawdy o Wenecji poszukuje także Georg Simmel³¹. Wenecja ma dla niego dwuznaczne piękno przygody, niezakorzenienia; jednowymiarowa powierzchowność, migotliwa a równocześnie jakby pozorna zmienność to charakterystyczne cechy kapryśnej Wenecji. Niezauważalne przenikanie się pór roku „zielen jej skąpych ogrodów zakorzeniona gdzieś w kamieniu lub w powietrzu, a może wcale bez korzeni, nie podlega przemianom”, „miasto nie należy ani do lądu ani do wody”; liczne mosty niczego tu nie dzielą i nie łączą „weneckie uliczki prześlizgują się przez niezliczone mosty jak po równej drodze”. To wszystko sprawia, że Wenecja jest

„miastem sztucznym”, gdzie wszyscy poruszają się jak na scenie; zajęci czczymi marzeniami albo przedsięwzięciami, z których nic nie wynika, wynurzają się nieustannie zza rogu i znikają natychmiast za następnym, a mają w sobie zawsze coś z aktorów, którzy poza sceną są niczym, bo tylko na scenie toczy się gra, bez przyczyny w rzeczywistości chwili poprzedniej i bez skutków w rzeczywistości chwili następnej.³²

To *capriccio* Simmla opisujące jakby fantastyczny pejzaż Wenecji zawiera istotną konkluzję. Wenecja

stała się symbolem całkiem wyjątkowego porządku pośród form naszego pojmowania świata: oto powierzchnia, która porzuciła grunt, pozór, w którym nie żyje żaden byt, przedstawia się mimo wszystko jako coś kompletnego i substancjalnego, jako treść rzeczywistości przeżywanego życia.³³

³¹ G. Simmel *Wenecja*, w: tegoż *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

³² Tamże, s. 180.

³³ Tamże, s. 182.

Szkice

Simmel nie lubi Wenecji, zachwycą się natomiast Florencją, bo „sztuka jest doskonała, odległa od wszelkiej sztuczności dopiero wtedy, gdy jest czymś więcej niż sztuką” – taka właśnie jest Florencja. A jednak to Wenecja staje się odkryciem formy nowego pojmowania świata. Powierzchnia, która nie odsyła do głębi, ale tworzy autonomiczną i realną treść życia. Kapryśna Wenecja, *capriccio veneziano* Simmla staje się prefiguracją estetyki lekkości i płynnego świata ponowoczesności.

Według Georges’a Didi-Hubermana, żeby poczuć kaprys, trzeba otworzyć oczy. Wtedy dopiero zobaczymy, jak kaprys buduje fantastyczny krajobraz natury i architektury, jak przybiera kształty ludzkie, jak kreśli mapę świata. Ale trzeba potem zamknąć oczy, żeby powstał z tego, jak pisał Milan Kundera, „kapryśny zlepek”, lekki i niezdolny zarazem.

Abstract

Magdalena POPIEL
Jagiellonian University (Kraków)

The Aesthetics of Caprice: in the Circle of Visualisation

Caprice or capriccio is analysed as an aesthetic category, in a perspective of non-linear continuity of cultural phenomena (the concepts of Warburg, Panofsky and Didi-Huberman are evoked). Indicated are directions of caprice visualisation among which figurative and landscape representations are dominant. The history of caprice as a painting genre illustrates the intriguing complexity of aesthetic awareness extending to extremely differing representations, stylistic modes and meanings. Iconic as well as literary narrations of caprice – while accompanying the modern ‘aesthetic of lightness’ from the Renaissance to surrealists, from Vasari to Simmel – highlight the movement of metamorphosis, the will to transgress, the frenzy of freedom and the magic of coincidence.

Bożena WITOSZ

Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej

We współczesnym dyskursie teoretycznym tytułowa nazwa pojawia się często w towarzystwie takich pojęć, jak mimesis, reprezentacja, transpozycja (jednego systemu znaków w inny), ikonizacja (języka naturalnego i języka literatury), obrazowość (języka literatury), intertekstualność, intersemiotyczność¹. Na takie właśnie sąsiedztwo skazują ekfrazę szersze konteksty (semiotyki, filozofii, estetyki), w których ta doniosła współcześnie kategoria jest rozważana. Tym razem przyjmuję inną perspektywę, która profilować będzie ekfrazę z punktu widzenia zało-

¹ Nie mogę nie zaznaczyć na marginesie, że wymienione w tym miejscu pojęcia, mimo że w wielu punktach się stykają, zachowują właściwe sobie treści i konteksty. (O różnych miejscach „spotkań” wymienionych kategorii we współczesnym dyskursie teoretycznoliterackim oraz w historii myśli filozoficznej traktuje między innymi książka Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997). Nie należy więc zapominać o tym, że każde z nich otwiera inne pole problemowe. Różnice wprowadzają: perspektywy metodologiczne (por. na przykład zjawisko ikonizacji interpretowane w ramach semiotyki i w rozumieniu lingwistyki kognitywnej), interpretacje konkretnych autorów (na przykład intertekstualność w rozumieniu Genette’a, Cullera, Kristevej, Barthes’a, Riffaterre’a), odmienność stanowisk wobec zagadnienia korespondencji sztuk (por. na przykład „nurt Horacjański” i „nurt Lessingowski” w refleksji nad sztuką, o których wspomina m.in. E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: tegoż *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982) itp. Problem relacji słowa i obrazu oraz związanych z nimi kłopotów terminologicznych w najnowszej literaturze teoretycznej omawia m.in. A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004.

zeń rozwijanej współcześnie w ramach lingwistycznych badań nad tekstem teorii genologicznej. Tak określony punkt widzenia, mający, jak każdy inny, swe ograniczenia, ukazuje omawianą kategorię z różnych punktów widzenia, pewne jej cechy wydobywając na plan pierwszy, inne przesuwając na margines. To „przeprofilowanie” pojęcia ekfrazy nie przekreśla, mam taką nadzieję, dialogu z innymi konceptualizacjami, ani też nie izoluje prezentowanego tu myślenia od tego ugruntowanego w innych dyskursach. Równocześnie, spojrzenie na problem transpozycji pewnych właściwości reprezentacji ikonicznej w obręb struktury słownej przez pryzmat genologicznych reguł konstruowania wypowiedzi pozwoli wskazać znaczącą rolę schematów gatunkowych leżących u podstaw realizacji konkretnych tekstów. Ten marginalizowany dotąd w nurcie refleksji nad zagadnieniem wizualizacji składnik kompetencji kulturowej² pełniłby (obok innych) rolę jeszcze jednej sfery pośredniczącej w przestrzeni interakcji między słowem a obrazem.

Jak zaznaczyłam wcześniej, przyznanie ekfrazie kwalifikacji gatunkowej znajduje teoretyczne umocowanie we współczesnej genologii wyrastającej z inspiracji Bachtinowskich. Pominięcie tradycji genologii literaturoznawczej ma w tym przypadku konkretne uzasadnienie. W jej ramach bowiem ekfrazą jest rozpatrywana jako gatunek literacki, „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”³, gatunek, którego początki ukształtowały *Obrazy* Filostrata Starszego. Być może z powodu zbyt wąskiego definicyjnego ujęcia nurtu genologicznego podejścia do omawianej kategorii w rozprawach teoretycznoliterackich dzisiaj właściwie zanika⁴, gdyż, jak zauważają autorzy rozpraw, ekfrazą z reguły nie stanowi autonomicznego tekstu (a więc, zdaniem niektórych, nie spełnia wymogów gatunku literackiego)⁵, jest najczęściej składnikiem (figurą) różnych wypowiedzi

² Wiersze o obrazach uaktywniają wiedzę na temat sztuki, równocześnie także na temat reguł, schematów gatunkowych wypowiedzi oraz innych tekstów o podobnej tematyce.

³ Por. J. Sławiński *Ekfrazą*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 122.

⁴ Manifestuje takie stanowisko Seweryna Wysłouch, pisząc: „Znacznie ciekawszy jest problem ekfrazy jako kategorii teoretycznej, która ma znaczenie węższe niż *mimesis* – odsyła tylko do artefaktów i nie wymaga istnienia denotatu. Przedmiot może mieć charakter czysto fikcyjny. Ekfrazą w takim ujęciu stanowi więc problem filozoficzny, a nie literacki. Kwestią zasadniczą jest tu nie opis, ale reprezentacja oraz sfera mediacji między rzeczywistością, sztuką i utworem literackim. W takiej sytuacji dylematy literackiego opisu schodzą na dalszy plan. Ważne stają się natomiast relacje między językiem a obrazem” (*Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 21).

⁵ Tak sądzi na przykład P. Gogler *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 nr 3/4. Natomiast Małgorzata Czermińska przyznaje, że status samodzielności tekstowej zyskuje ekfrazą zarówno wtedy, gdy wypełnia cały utwór poetycki, jak i wówczas, gdy stanowi wyraźnie wydzielony, tematycznie samodzielny fragment większej

o obrazach⁶. Zatem wobec skomplikowanej materii tekstowej, dla której klasyczne genologiczne ujęcie jest zbyt restrykcyjne, proponuje się więc mówić raczej o ekfrastyczności jako kategorii (tendencji) kulturowej, przejawiającej się w tekstach w różnym natężeniu i rozmaitej postaci⁷. Moim zamierzeniem jest przywrócenie ekfrazy statusu gatunku tekstu (nie na przekór ani nie wbrew sygnalizowanemu tu innemu sądowi, ale w dużej części w zgodzie z nim).

Pierwszym krokiem będzie pozbawienie ekfrazy jedynego i wyłącznego kostiumu literackości i wprowadzenie jej do uniwersum gatunków mowy. W myśleniu o jej genologicznej specyfikacji punktem tekstowych odniesień będzie dzisiejsza praktyka komunikacyjna, gdyż u podstaw Bachtinowskiej koncepcji stoi przeświadczenie, iż gatunki wypowiedzi łączą silne i wielokształtne relacje z kulturą, w jakiej przyszło im funkcjonować, oraz że krystalizują one swe cechy w kontakcie z innymi formami wypowiedzi, obsługującymi różne sfery komunikowania się społeczności tejże kultury w określonym okresie jej rozwoju. Tradycja refleksji teoretycznej (retorycznej i literaturoznawczej) pozostanie jednak na horyzoncie mych rozważań, to bowiem jej ustalenia nie tylko określają tę kategorię w momencie narodzin, lecz także pozwalają śledzić jej zmienne losy, wskazując ślady przeszłości odcisnięte we współczesnych conceptualizacjach; pomagają równocześnie w tworzeniu współczesnej wersji jej idealizacji przez wskazanie elementów stabilnych oraz tych, które ulegały przeobrażeniom wraz z rozwojem procesów kulturowych.

Wskazanie wyznaczników gatunkowych ekfrazy wymaga przypomnienia niektórych przynajmniej założeń organizujących zasady modelowania tekstów:

- konstruowanie wzorca (gatunku) wymaga odwoływania się do wielu kryteriów;

całości, na przykład eposu, poematu. Zob. M. Czermińska *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 25.

⁶ W tradycji retorycznej ekfraza była rozpatrywana (poza aspektem gatunkowym) także jako figura myśli, „unaoczniająca opis jakiegokolwiek elementu rzeczywistości”. Zob. szerzej w: A. Gorzkowski „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowoczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37. W tym nurcie myślenia ekfraza (gr. *ékfrasis*; łac. *descriptio*) była więc synonimem opisu – wykorzystywana w ćwiczeniach kształcących umiejętności opisywania miejsca, obrazu, piękności itp. tak, by zachować harmonię między tonem wypowiedzi a przedmiotem odniesienia. Zbliżona do ekfrazy była hypotypoza (gr. *hypotýposis*; łac. *descriptio*) – figura mająca na celu obrazowe przedstawianie zdarzeń, eksponująca plastyczne walory opisu tak, by słuchacz miał przed oczyma „namalowany” słowami obraz rzeczy czy postaci (charakterystykę i pisownię podają za: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1998, s. 149).

⁷ Postulują to m.in.: A. Dziadek *Obrazy i wiersze...*, s. 55-56; S. Wysłouch *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 15.

- wyznaczniki gatunkowe nie mają równej rangi, dlatego też należy je zhierarchizować i „ukontekstować” (znaleźć dla nich odpowiednie miejsce w polu gatunkowym);
- o specyfice każdego gatunku decyduje konfiguracja wyznaczników (ponieważ podobne cechy mogą wystąpić w modelach różnych form tekstowych – granice gatunku są nieostre, więc jego składniki nie mają charakteru dyskretnego);
- parametry gatunkowe mieszczą się na różnych płaszczyznach wypowiedzi: formalnej, funkcjonalnej, semantycznej, pragmatycznej, aksjologicznej, stylistycznej;
- uznanie nieostrości tekstu zapoczątkowało tradycję mówienia o gatunku – jako mentalnej reprezentacji tekstu – w kategoriach prototypowych i nieprototypowych. Tak więc za wyróżniki gatunku uznaje się cechy typowe, wyraziste (prototypowe) oraz cechy peryferyjne, rozmyte;
- gatunki w swej znakomitej większości są strukturami złożonymi – zbudowanymi ze splotu prostszych form mownych (co jest uwzględniane w konstrukcji modelu). Wynika to między innymi z transgresywnego charakteru gatunku, jego zdolności włączania się w inne formy wypowiedzi;
- w procesie aktualizacji tekstowej parametry gatunku poddawane są różnorodnym modyfikacjom, co powoduje, że jednostkowa wypowiedź „wiązana” jest z modelem interpretacyjnym (gatunkiem) na zasadzie stopniowalnej przynależności⁸.

Za najważniejszy wyznacznik gatunkowy przyjmijmy, idąc tropem już wytyczonym, kryterium tematyczne, a zatem ekfrazą jest wypowiedź przywołująca, opisująca i interpretująca dzieło sztuki, najczęściej wizualnej (malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej)⁹. Temat wskazuje gatunkotwórczą rolę zarówno przedmiotu odniesienia, jak i sposobu mówienia o nim. To, co w schemacie gatunkowym wypełni miejsce referenta, zależeć będzie od wypracowanej i akceptowanej w danej kulturze koncepcji sztuki i tego, co w jej ramach uznaje się za przedmiot sztuki (dlatego dziś, myślę, można rozwiać wątpliwości niektórych badaczy i dołą-

⁸ Indywidualnego tekstu nie traktujemy jako realizacji gatunku, ale jako twórczą adaptację konwencji gatunkowych do indywidualnych potrzeb komunikacyjnych. Innymi słowy, o wybranym, konkretnym i niepowtarzalnym tekście możemy orzec, że aktualizuje wzorzec ekfrazy w większym lub mniejszym stopniu.

⁹ Wykorzystuję tu w części wypowiedź Seweryny Wysłouch *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 85. Na boku pozostawiam kwestię ontologicznego statusu (fikcyjnego czy rzeczywistego) dzieła sztuki. Definicja, którą tu wprowadzam, jest również bliska ujęciu, jakie zaprezentował autor *Obrazów i wierszy* w swej późniejszej pracy. Por. A. Dziadek *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2006.

czyć do listy referentów ekfrazy fotografię artystyczną)¹⁰. *Object d'art* w pozycji przedmiotu odniesienia pozwala, z jednej strony, odróżnić ją od innych form wypowiedzi traktujących o sztuce, z drugiej – oddzielić ją od różnych odmian opisu uobecniających w tekście werbalnym przedmioty użytkowego przeznaczenia, ludzi, zjawiska naturalne itp.¹¹ Rozpatrzenia, choćby pobieżnego, wymaga kwestia tekstowych strategii ujawniania referenta. Odpowiedzi na to i podobne pytania na gruncie badań teoretycznoliterackich nie są, jak wiadomo, jednoznaczne¹², co powoduje, że do kategorii ekfrazy są włączane (lub z niej wykluczane) w każdorazowych akcie interpretacji różne struktury tekstowe¹³. W prototypowej konceptualizacji gatunku można przyjąć, że pozycję centralną zajmowałaby forma wskazująca na konkretny przedmiot odniesienia (obiekt sztuki) w tytule lub w wewnętrznej przestrzeni tekstu. Taka postać ekfrazy jest wprawdzie we współczesnej poezji zjawiskiem stosunkowo rzadkim, ale występuje często w innych typach dyskursu (naukowym, krytycznym, użytkowym), co ma dla ustalenia postaci prototypowej niebagatelną rolę¹⁴. Model przewiduje również miejsce dla postaci mniej typ-

-
- ¹⁰ Małgorzata Czermińska idzie jeszcze dalej, rozszerzając pole ekfrazy do fotografii „nie czysto artystycznej, ale takiej, jak portret atelierowy, fotografia prasowa i amatorska fotografia prywatna” (*Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 239). Zgodnie jednak z przyjętym tu rozumieniem, do gatunku ekfrazy mogą być włączone te fotografie, które aktywizują „estetyczne” kody lektury, uruchamiane zwykle w procesie odbioru dzieł sztuki. Istotną rolę w konceptualizacji gatunku odgrywa więc także wskaźnik natury pragmatycznej, kontrakt nadawczo-odbiorczy. Do tego zagadnienia wrócę jeszcze w dalszej części tekstu.
- ¹¹ W przedstawianym tu profilowaniu ekfrazy jako gatunku wypowiedzi nie ma miejsca na szerokie rozumienie tego pojęcia, zrównujące jego zakres z wszelkiego rodzaju opisem „uobecniającym w dyskursie to, co pozajęzykowe”. Por. M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 11, gdzie autor wskazuje dwa (szerokie i wąskie) utrwalone w myśli teoretycznej sposoby wyznaczania zakresu tej nazwy. W koncepcji tu prezentowanej opis i ekfrazja to odrębne gatunki wypowiedzi, ich zakresy się przenikają (o czym w dalszej partii tekstu).
- ¹² Odsyłam do polemiki, jaką prowadzi z innymi autorami Adam Dziadek na kartach cytowanej już tutaj książki, zwłaszcza w rozdziale *Ekfrazja i hypotypoza* (*Obrazy i wiersze*, s. 76-109).
- ¹³ Warto wspomnieć przy okazji, że niektórzy badacze, opisując relacje słowa i obrazu, z pojęcia ekfrazy w ogóle rezygnują. Por. na przykład: R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; S. Wysłouch *Literatura i semiotyka*; J. Łukasiewicz *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- ¹⁴ Zaznaczmy na marginesie, że warunki, które w przyjętym tu rozumieniu ma spełnić prototyp (centrum gatunkowe) ekfrazy, niektórzy badacze nakładają na wszystkie elementy kategorii. To jednak wymóg klasycznej kategoryzacji, zakładającej definiowanie za pomocą cech koniecznych i wystarczających, cech, które mają

wych, niezawierających metatekstowych sygnałów odnoszących do jednostkowego przedmiotu referencji. Mogą to być „obrazy” tekstowe powstałe w wyniku intelektualnych manipulacji¹⁵ podmiotu, dokonywanych na wytworach sztuki (chodzi tu o zjawisko „nakładania” w procesie mentalnej projekcji kilku obrazów czy swoistą „syntezę” dzieła wybranego twórcy, grupy, kierunku malarstwa), także takie formy, w których rozpoznanie artystycznego przedmiotu odniesienia umożliwiają jedynie szeroko rozumiane nawiązania intertekstualne¹⁶. Na peryferiach pola

charakter równorzędny i binarny. Adam Dziadek pisze: „Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej (może się też zdarzyć, że ekfraz odnosi się do jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki)” (*Obrazy i wiersze*, s. 54). Ta definicja dzieli świat tekstów na dwa zbiory: ekfrazy i nie-ekfrazy (podobny model zastosowała K. Kuczyńska-Koschany „*La famille des saltimbanques*”. *Picasso, Rilke i poeci polscy*, w: *Intersemiotyczność*, s. 84). Jednak zawsze wtedy, gdy staramy się wyznaczyć pojęciem wyraźnie zarysowane linie demarkacyjne, dążąc do „uściślenia” ich znaczenia, pozostawiamy nazbyt wiele struktur poza granicami kategorii, tworząc formy pośrednie, które nie mieszczą się w żadnym z dwu wyznaczanych zbiorów, bowiem wykazują jedynie jakieś podobieństwo zarówno do ekfraz, jak i nie-ekfraz. Zdaje sobie z tego zresztą sprawę Adam Dziadek, pisząc dalej, iż: „Nie wszystkie wymienione [...] wiersze są, by tak rzec, «pełnymi» ekfrazami. Najczęściej dzieje się tak, że owe utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich ekfrastycznym charakterze” (*Obrazy i wiersze*, s. 55). Ponadto ta „restrykcyjna” definicja wydaje mi się trudna do zaakceptowania z jeszcze jednego powodu. Obecność wskaźników metatekstowych, decydujących, zdaniem autora, o przynależności do kategorii jest, w moim przekonaniu, warunkiem zbyt słabym. Wskaźnik metatekstualny, odsyłający do konkretnego dzieła, może być (i bywa w konkretnych realizacjach tekstowych) elementem założonej gry z odbiorcą (nie wchodzi tu w grę jedynie możliwy fikcyjny charakter dzieła). Model klasyfikacji (klasyczny) w konsekwencji wprowadza do *universum* tekstowego kategorie pośrednie, pozostające poza wyznaczonymi zbiorami, które trzeba i tak w końcu scharakteryzować i nazwać. Bardziej elastyczny jest więc model typologiczny, który pozwala objąć daną nazwą kategoriałną także formy wykazujące jedynie podobieństwo (bliższe lub dalsze) do prototypu.

¹⁵ Określenie „manipulacja”, które pożyczam od M. Mrugalskiego, wydaje mi się niezwykle trafne w tym miejscu, chodzi bowiem o strategię nieujawnionego odbiorcy, a których rozpoznanie zależy od jego kompetencji. Por. M. Mrugalski „*Kto chce malować świat w barwnej postaci*”? *Malarstwo w świecie Czesława Miłosza*, „Przegląd Humanistyczny” 2005 z. 1, s. 40.

¹⁶ W tekście mogą znaleźć się sygnały, które Ryszard Nycz nazywa „wskaźnikami atrybucji”, świadczące o przynależności danego tekstu do określonego kontekstu: już nie tylko konkretnego dzieła sztuki, jego stylu, motywu, ale ogólniej – estetycznych konwencji. Por. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 63. W polu gatunkowym znajdują miejsce również odmiany stylizacji (por. interpretację M. Czermińskiej *Ekfrazy w poezji... czy poetyckie wariacje na temat obrazów*).

gatunkowego znalazłyby miejsce tekstowe nawiązania do malarstwa i innych dziedzin sztuki wizualnej, które nie pozwalają na identyfikację wytworu sztuki, autora czy stylu, a mimo to aktywizują u odbiorcy projektowane przez ekfrazę sposoby lektury¹⁷. Konkretny, empiryczny przedmiot odniesienia może być zastąpiony przywołaniem typowego dlań kontekstu, wskazaniem na sferę mediacji, jaką jest dziedzina sztuki. Warto zaznaczyć na marginesie, że dzieło sztuki, gdy jawi się przed nami w swej jednostkowej niepowtarzalności, nigdy nie przemawia jedynie *in propria persona* – kulturowy kontekst jest niezbywalnym składnikiem rozpoznawania i interpretowania referenta. Na obrzeżach pola gatunkowego ekfrazy znajdowałyby się formy dzielące niektóre cechy z gatunkami sąsiadującymi z nią w typologicznej sieci, stanowiąc płynne przejście między niektórymi odmianami deskrypcji, w tym hypotypozą. O włączeniu peryferyjnej postaci w obręb jednego bądź drugiego gatunku (ekfrazy czy opisu lub jego odmiany – hypotypozy) decydowałyby rozsięte w jej strukturze sygnały, które wybrany obiekt osadzają w określonym kulturowym kontekście. Jeśli odbiorca dostrzeże w tekstowym widzeniu rzeczywistości modelującą rolę kodów malarskich¹⁸, może uznać, że ma przed sobą wypowiedź, którą może zinterpretować (a więc także skategoryzować), przywołując reguły ekfrazy. Jeśli natomiast tło referencji będą wypełniały odesłania do innych

¹⁷ Nawiązuję w tym miejscu do wielu interpretacji wiersza Czesława Miłosza *Źadania* (m.in.: E. Czarnecka „Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie, w: *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Aneks, Londyn 1984; S. Wystouch *Literatura i semiotyka*, s. 87-88; A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 81-82; M. Mrugański „Kto chce malować świat w barwnej postaci?”, s. 40). To, że w tym wierszu nie ma bezpośredniego odesłania do konkretnego obrazu (elementy świata przedstawionego mogą jedynie sugerować autorstwo i tytuł/tytuły płócien), otwiera pole różnych interpretacji i gatunkowych kwalifikacji (dla Dziadka to przykład hypotypozy, dla Mrugańskiego wariacji słownej). Moim zdaniem nie ma podstaw, by *Źadanie* wykluczyć z pola gatunkowego ekfrazy. Umieszczony w pozycji inicjalnej drugiej strofy temat – obraz („Na ścianie obraz. Przedstawiona zima: / Między drzewami ślizga się na lodzie / Gromada ludzi, dym idzie z komina / I wrony lecą w pochmurnej pogodzie”; Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 175) jest już wystarczającym metatekstowym (gatunkowym) sygnałem, wprowadzającym temat, jakim jest piktoralne przedstawienie, uruchamiający odpowiednie „estetyczne” kody lektury – „czytania” dzieła sztuki, a nie na przykład krajobrazu należącego do świata natury. Dlatego też uwagę Adama Dziadka: „W ten sposób w umyśle czytelnika wytworza się uogólniony obraz zawartego w utworze uobecnienia dzieła sztuki. Intencja samego poety wiąże się z odesłaniem czytelnika nie tyle do konkretnego malowidła, ile właśnie do całej klasy płócien o podobnej tematyce” (A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 82) traktuję jako uzasadnienie do wiązania tego tekstu z ekfrazą.

¹⁸ O tym, że granica między ekfrazą a wszelkim opisem jest płynna, świadczą między innymi uwagi Rolanda Barthes’a na temat literackiego widzenia i roli podmiotu opisującego, który swoim spojrzeniem „kadruje” rzeczywistość, przekształcając ją w obraz. Por.: R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 91.

kontekstów (historycznego, obyczajowego, psychologicznego itp.), przyporządkowania gatunkowe będą zapewne inne. Dodajmy w tym miejscu, że typ interakcji nadawczo-odbiorczej jest jednym z sytuowanych na poziomie pragmatycznym wyznaczników gatunku. Sferę przejścia między ekfrazą a opisem wypełniałyby zatem te słowne obrazy, które dokonują – w wyniku zabiegów estetyzacyjnych – transpozycji fragmentów rzeczywistości do dziedziny sztuki i obiektów naturalnych do zbioru artefaktów.

Kontury, jakie tu zarysowałam, nadają ekfrazie kształt nieco różniący się od tego, w jaki zamknęli ją badacze literatury. Ekfrazą jako gatunek wypowiedzi miałyby zakres szerszy, obejmowałaby również te formy, które opatrywane są w opracowaniach literaturoznawczych innymi etykietkami: hypotypozy¹⁹, wariacji słownej na temat jakiegoś obrazu, opisu obrazu, interpretacji dzieła sztuki, przekładu intersemiotycznego, aluzji na temat jakiegoś obrazu, inspiracji jakimś obrazem, stylem, konwencjami estetycznymi (niektóre z tych określeń są nazwami typów tekstów, inne strategii tekstowych)²⁰.

Wróćmy jeszcze do związanych z kryterium tematycznym językowych manifestacji odniesień przedmiotowych. Wielu badaczy, zwłaszcza o orientacji semiotycznej, wyraźnie preferuje jeden ich rodzaj, podkreślając, że „istotą ekfrazy jest [...] transpozycja dzieł sztuk wizualnych na retoryczne”²¹, dla współczesnych teoretyków literatury ekfrazą jest więc „werbalną reprezentacją reprezentacji gra-

¹⁹ Zakresy ekfrazy i hypotypozy krzyżują się. Nie każde przedstawienie rzeczy, stawiające ją „przed oczyma czytelnika” jest ekfrazą, ta wymaga zawsze przywołania piktoralnego kontekstu (intertekstu).

²⁰ Równocześnie, tak zarysowana elastyczna kategoryzacja pozwala w interpretacji konkretnych wypowiedzi uniknąć wątpliwości, manifestujących w pewnym stopniu bezradność badawczą, w rodzaju: „tekst jest niepełną ekfrazą”, „wiersz właściwie ekfrazą nie jest, ale wykorzystuje elementy jej poetyki”, „tekst nie jest ekfrazą, ale wykazuje dziwnie silny związek z malarstwem” itp. Trudno zgodzić mi się z taką oto postawą metodologiczną: „Každá próba systematyzacji pozostawia jednak pewien niedosyt, wyczuwalna jest również bezradność wobec niektórych fenomenów literackich, wynikająca z tego, że relacja obraz – tekst daje się ująć typologicznie tylko częściowo. Nie chcę w ten sposób podważać zasadności owych ujęć, które oczywiście są pomocne i konieczne, jednak w przypadku problemów typologicznych rodzi się kwestia zasadnicza – typologie nie są i nie mogą być wyczerpujące”. (A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 13-14). W ostatniej kwestii zgadzam się z Dziadkiem całkowicie, typologie nie są wyczerpujące, ale nie taka jest ich rola. Żaden model nie jest w stanie objąć wszystkich szczegółów uniwersum tekstowego, powinien jednak być tak skonstruowany, by dało się go rozciągnąć (zawsze drogą rezygnacji ze ścisłości i precyzji) na całą złożoność fenomenów tekstowych, tzn. by znaleźć dla owych fenomenów jakiś kategoryzacyjny punkt oparcia, umożliwiający jakąkolwiek interpretację.

²¹ Por. R. Popowski *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, wstęp do: Filostrat Starszy *Obrazy*, przekł., wstęp, przyp. i kom. R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 33.

ficznej lub wizualnej. Sztuką ukazującą inną sztukę”²². Z kolei dla autorów rozwijających wątki genologiczne, istota ekfrazy zamyka się w unaoczniającym opisie artefaktu. Myślę, że warto wyjść poza te istotne, choć jednak perspektywiczne spojrzenia, i w próbach określenia odniesień do referenta wrócić do bogatej semantyki greckiego źródłosłowu, bowiem w jej złożach dostrzec można aktualizowane często we współczesnej praktyce tekstotwórczej sensy. Remigiusz Popowski we wstępie do *Obrazów* Filostrata pisze: „I tak ekfrazja, zwłaszcza jako gatunek literacki, desygnować może: «zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)»”²³. Ekfrazę współczesną możemy też pojmować szerzej, także jako „stworzenie słownej reprezentacji estetycznego doświadczenia wizualności, jako taką konfigurację elementów tekstu, by uobecnić w nim fakt i efekty obcowania z dziełem sztuki”²⁴.

Kryterium tematyczne decyduje o kształcie pozostałych komponentów gatunku ekfrazy: stylu (na przykład obecność odpowiednio „przysposobionego” języka „sztuki”, blokowanie miejsca dla niskich, nacechowanych ekspresywnie rejestrów polszczyzny potocznej), struktury (por. ważną i z reguły eksponowaną rolę warstwy metatekstowej o specyficznej dla ekfrazy postaci)²⁵, przede wszystkim zaś modeluje płaszczyznę pragmatyczną. Temat o sztuce projektuje

²² A. Dziadek *Apologia twórczej swobody*, s. 37.

²³ R. Popowski *Starożytny przewodnik...*, s. 33. Lektura tekstu Popowskiego, odnosząc takie wrażenie, wpłynęła na bardziej elastyczne podejście do wyznaczników ekfrazy i dopuszczenie, obok opisu jako głównej strategii, także interpretacji, refleksji na temat sztuki, wzbudzania „pragnienia obecności” dzieła itp., co wyraźnie pokazuje tytuł przywołanego we wcześniejszym przypisie artykułu Adama Dziadka.

²⁴ Odwołuję się tu do tekstu P. Juszkiewicza *Między słowem a obrazem*, w: *Tworząc twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24-26 października 2002*, red. M. Poprzeczka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003, s. 174.

²⁵ Funkcją ekfrazy, jak się najczęściej podkreśla, jest zwrócenie uwagi czytelnika na zagadnienia autoreferencyjności tekstu (werbalizację znaku ikonicznego), językowej i kulturowej mediacji, słowem na płaszczyznę metatekstową. Poziom metaekfrazy wyróżnia się na tle właściwych opisowi metatekstów (byłby to kolejny wyznacznik odróżniający te dwa gatunki). Jeśli na płaszczyźnie metadeskrypcji sytuowane są wskaźniki aktu opisywania (na przykład usytuowanie podmiotu względem percypowanego obiektu, źródło światła i jego natężenie, stan wiedzy podmiotu, jego rola komunikacyjna, stosunek emocjonalny do opisywanego obiektu, więcej j. B. Witosz *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1997, s. 66-97), to w ekfrazie płaszczyznę tę wypełnia z reguły refleksja na temat mediacyjnej siły słowa, specyfiki systemów przedstawiania itp.

określony typ sytuacji komunikacyjnej, w której interlokutorzy będą wykazywali się wysoką kompetencją kulturową. Ekfrazą wyznacza odbiorcy rolę konesera potrafiącego rozpoznać przedmiot tekstowych odwołań²⁶.

Starałam się przekonać do słuszności założenia, że żadnego wyznacznika, nawet uznanego za gatunkową dominantę (jaką jest w przypadku ekfrazy temat), nie można traktować w izolacji od innych, żaden wyznacznik nie może też, bez uwzględnienia innych parametrów gatunku, dysponować władzą wykluczenia jakiegoś tekstu z pola oddziaływań reguł danego wzorca²⁷.

Ekfrazą jest złożonym gatunkiem wypowiedzi, jednakże jej uprzywilejowanym i często dominującym komponentem formalnym jest opis. Poza tym schemat gatunkowy przewiduje miejsce dla: narracji, osobistego wyznania, wspomnienia, komentarza, dyskusji, refleksji krytycznej, pochwały itp.

Omawiany tu gatunek rzadko występuje samodzielnie, natomiast chętnie włącza się w inne struktury werbalne. Może stanowić składnik wiersza lirycznego (co zauważano najczęściej), eseju, rozprawy o sztuce, bedekera, różnych gatunków narracji osobistej, jak na przykład pamiętnika, dziennika, listu. W wyniku wędrówek w przestrzeni genologicznej ekfrazą, która staje się (w nowym dla siebie kontekście) składnikiem bardziej rozbudowanej formy gatunkowej, podlega zmianom wywołanym przez proces rekontekstualizacji, ulegając, jak pisał Bachtin, „odnowieniu”²⁸. Wtopienie się ekfrazy w strukturę wobec niej nadrzędną i wynikający stąd nieunikniony stopień podległości nie powodują utraty przez nią gatunkowej autonomii. Kryterium samodzielności tekstowej, na które tak często zwracają uwagę autorzy, zgłaszający wątpliwości co do kwalifikacji gatunkowej ekfrazy, nie stanowi warunku „bycia gatunkiem”. Stanowi je spłot intersubiektywnie rozpoznawalnych wyznaczników i reguł pozwalających odróżnić daną formę wypowiedzi od innych.

Gatunki wypowiedzi funkcjonują również w przestrzeni dyskursywnej, wchodząc w orbitę oddziaływań związanych z instytucjonalnymi uwarunkowaniami dyskursów, wyznaczającymi uczestnikom gier komunikacyjnych odpowiednie role, określone pozycje społeczne i ideologiczne, z których mogą zabierać głos oraz ustalającymi zasady interakcji, jakie podmioty zawiązują na mocy umowy społecznej (kontraktu) z innymi uczestnikami stosunków społecznych. Pozycja podmiotu dyskursu wyznacza perspektywę i sposób profilowania przedmiotu odniesienia. Dyskurs można więc konceptualizować – w szerokim sensie – jako historycznie i kulturowo uwarunkowany system znaczeń kształtujących tożsamość podmiotów i przedmiotów, uznając tym samym, że znaczenie przedmio-

²⁶ Na tę rolę zwrócił uwagę E. Balcerzan *Kręgi wtajemniczenia*.

²⁷ Konkretny tekst może więc jedynie być interpretowany jako mniej lub bardziej typowy przykład aktualizacji danego modelu gatunkowego.

²⁸ M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 186.

tów ma zawsze charakter kontekstowy i relacyjny, tzn. kształtowany w ramach jakiegoś dyskursu²⁹.

Mając na uwadze rodzaj podwójnej (gatunkowej i dyskursywnej) podległości, chciałabym spojrzeć na ekfrazę w przewodniku turystycznym, jego typowej popularnej wersji adresowanej do masowego turysty, propagującej rekreacyjny wzorzec podróżowania w ramach zinstytucjonalizowanej turystyki. Ta odmiana omawianego gatunku wykazuje wiele podobieństw do ekfrazy krytycznej i literackiej³⁰. Cechy wspólne w równym stopniu specyfikują daną postać gatunkową, dlatego w charakterystyce gatunkowej nie sposób ich pominąć, jednak w tym miejscu, ze względu na ograniczenia, jakie narzucają ramy tekstu, skoncentruję się na wyznacznikach odróżniających, uwydatniających odrębność danej odmiany.

W ekfrazie bedekerowej identyfikacja jednostkowego (najczęściej) referenta nie stwarza żadnych trudności – eksplicytnie odesłanie do konkretnego dzieła jest jej obligatoryjnym wymogiem. Choć ta właściwość zbliża ją do ekfrazy krytycznej, jednak specyficzną cechą tej pierwszej jest dokładna lokalizacja obiektu (wynika to z praktyczno-użytkowej funkcji bedekera, który organizuje i ułatwia turystyce orientację w geograficznej przestrzeni). Łatwo zauważalne w tej odmianie jest uporządkowanie pola przedmiotów składających się na turystyczne uniwersum (pomniki kultury, krajobrazy naturalne, atrakcje, pamiątki), z wyraźną preferencją dla ekfrazy budowli, w tym zwłaszcza świątyń, i całkowitym pominięciem ekfrazy dzieła muzycznego. Ten model hierarchizacji jest podyktowany uwarunkowaniami kulturowymi i instytucjonalnymi projektującymi obraz świata oraz sposób jego doświadczania³¹, a także wyznaczeniem percepcji wzrokowej centralnej pozycji wśród turystycznych praktyk³². Bedeker jest typem przekazu nastawionego na projektowanie turystycznej wyobraźni i turystycznego doświadczenia, dlatego też różnica między ekfrazami w nim zawartymi, a pozostałymi odmianami

²⁹ E. Laclau, Ch. Mouffe *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 115.

³⁰ Podobnie, przenikanie cech ekfrazy krytycznej do poetyckich wariantów gatunku oraz odwrotnie, inspiracje literackie w konstruowaniu wypowiedzi na temat wytworów sztuki w ramach dyskursu krytycznego zauważano już wcześniej.

³¹ Na ten aspekt dyskursu współczesnej turystyki masowej zwraca uwagę MacCannell: „Turystyka nie jest jedynie zbiorem czysto komercyjnych działań; to także rama ideologiczna dla historii, natury i tradycji, rama mająca moc przekształcania kultury i natury stosownie do swych potrzeb” (D. MacCannell *Empty Meeting Grounds. The Tourist Papers*, London 1992, s. 1; cyt. za A. Wiczorkiewicz *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008, s. 5).

³² Warte odnotowania jest spostrzeżenie, że wcześniej sens podróżowaniu nadawało nie doświadczenie percepcyjne, lecz lekturowe, a oko było traktowane nie jako instrument postrzegania, lecz zdobywania wiedzy, poznawania świata w drodze lektury. Por. A. Wiczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 100.

(ekfrazą krytyczną i literacką) powodowana jest przede wszystkim dyskursywną strategią przekształcenia przedmiotów oglądu estetycznego w atrakcje turystyczne³³. Jednym z ważnych zadań dyskursu turystyki jest kształtowanie spojrzenia turystycznego³⁴, które polega na kreowaniu odpowiednich wzorców nadawania znaczeń postrzeganym obiektom, łączenia ich w zespoły i propagowanie określonych sposobów interpretacji³⁵.

Bedeker kieruje spojrzenie turysty najczęściej na atrakcje będące kulturowymi „pamiątkami przeszłości” (stąd owo wyróżnienie zabytków, a w ich obrębie świątyń). Kategoria spojrzenia turystycznego jest historycznie zmienna, toteż nie dziwi, że w analizowanych tekstach bedekerów odnaleźć można ślady tendencji typowych dla współczesnej kulturowej otoki, zwłaszcza skłonność do aktywizowania marginesów świata turystycznej wyobraźni. Coraz częściej obserwujemy znaczące substytucje: w sferze przedmiotowych odniesień z dziełami sztuki sąsiadują lub często je zastępują obiekty o niejednoznacznej kwalifikacji estetycznej (w tekście jednak odpowiednio waloryzowane), miejsce kulturowych (a więc będących własnością wspólnoty) pamiątek zajmują obiekty, które zachować może jedynie pamięć turysty. Na przykład:

Warto spojrzeć w dół, na jeden z największych kościołów we Francji, Notre-Dame-de-la-Grande [w Poitiers]. [...] Najdziwniejsza i najbardziej efektowna jest jego fasada zachodnia. Trudno nazwać ją piękną, przynajmniej nie w klasycznym tego słowa znaczeniu. Jest przysadzista i przeładowana szczegółami, w pewnym stopniu nieznośna dla nowoczesnego oka. Lecz właśnie te szczegóły, od zwykłych, po niepokojąco anarchiczne, decydują o jej uroku.³⁶

Autorem projektu [zamku w Chambord] był włoski architekt Domenico da Cortona [...]. [...] ta kolejna próba przeszczepienia na grunt francuski renesansu włoskiego była nieudana, gdyż rodzimi murarze sklecieli coś w rodzaju francuskiej budowli średniowiecznej. Jest to szczególnie widoczne w kształcie masywnych okrągłych wież ze stożkowymi zwieńczeniami oraz przywodzącej na myśl późny gotyk gęstwinie wieżyczek i kominów. [...]

Budowla ma swych zwolenników, lecz dla wielu ta mieszanka stylów jest największym szkaradzieństwem architektonicznym nad całą Loarą, może z wyjątkiem reaktorów atomowych w ST-Laurent-des-Eaux, zaraz na północ.³⁷

³³ O „turystycznej” kategoryzacji świata i wyodrębnionej w nim grupie atrakcji pisał więcej D. MacCannell *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Muza, Warszawa 2002, s. 68-75.

³⁴ O tej ważnej kategorii badawczej traktuje książka J. Urry’ego *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007,

³⁵ Por. A. Wieczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 151.

³⁶ K. Baillie, T. Salmon i in. *Francja południowa. Praktyczny przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała, [b.r.w.], s. 78.

³⁷ Tamże, s. 447.

Witosz Ekfraza w tekście użytkowym...

Warto zajrzeć na wybiegające z rynku uliczki – Odeską, Cygańską czy Ołowianą [w Białymstoku]. Przygnębiające, choć malownicze rudery, chylące się ku ni to ulicom, ni ścieżkom, są nie tyle atrakcją turystyczną, co świadectwem, jak niegdyś wyglądała dzielnica. [...] Warto tu zajrzeć, zanim przyjadą pracujące po drugiej stronie placu buldożery.³⁸

Każdy z wyróżnionych wytworów opatrzony został odpowiednim „oznacznikiem”³⁹ („urok” katedry Notre-Dame-de-la-Grande rozsiewany przez „zwykłe” i „niepokojąco anarchiczne szczegóły”, zamek w Chambord to „największe szkaradziństwo architektoniczne nad całą Loarą”, w Białymstoku „malownicze rudery”), pozostawiając patrzącego w przeświadczeniu, że nie został pozbawiony oglądania atrakcji – jednego z podstawowych turystycznych doświadczeń. Jednak widać wyraźniej, że na relacji między oznaczniakiem a obiektem turystycznym (oznacznikiem, wyposażającym oglądany przedmiot w dodatkową treść: „warto zobaczyć”) pozostawia swe piętno dążenie do pluralizacji postaw estetycznych, subiektywizacji przekazu, dowartościowania roli odbiorcy. Podmiot mówiący bierze pod uwagę zarówno otwartą postawę turysty, akceptującą krajobrazowe i kulturowe zróżnicowanie rzeczywistości, jak i jego horyzont interpretacyjny, indywidualne gusty i oczekiwania. Autorzy bedekerów mają świadomość, że podróżujących dziś po świecie pociąga to, „co nowe i dotąd nie przeżyte (tajemnicze, przyciągające i odpychające zarazem, podniecające, ale i napawające)”⁴⁰, toteż konstrukcja ekfrazy jest często efektem dopasowywania przedmiotów i ich opisów do przewidywanych odbiorczych oczekiwań.

W przewodnikowych ekfrazach znaczącą rolę odgrywają składniki sytuacyjne: wyznaczniki spacialne (usytuowanie oglądającego względem obiektu), temporalne (pora roku, pora dnia), rodzaj i natężenie oświetlenia, obecność lub brak innych podmiotów uczestniczących w akcie percepcji. Wprawdzie podobne metatekstowe sygnały występują także w gatunku opisu, inna jest jednak ich rola. W opisie uwiarygodniają deskrypcję zaprojektowaną w tekście jako zapis aktu percepcji, w ekfrazie skierowanej do turysty służą głównie nawiązaniu interakcji, bowiem w tym przypadku idzie głównie o uwiarygodnienie nadawcy przekazu, który, uprzedzając czynności podróżującego, „testuje” obcowanie z obiektem sztuki w różnych okolicznościach, by zasugerować odbiorcy najlepsze z nich:

Bezpośrednio za głównym ołtarzem [katedry w Toledo] widnieje fantazyjna barokowa nastawa – Transparente. To cudowne i ekstrawaganckie zarazem dzieło, z marmurowymi cherubinami siedzącymi na marmurowych chmurkach, najlepiej widać, gdy słońce

³⁸ A. Dylewski *Śladami Żydów polskich. Przewodnik ilustrowany*, Pascal, Bielsko-Biała 2000, s. 94.

³⁹ Termin wprowadzony przez MacCannella, *Turysta*.

⁴⁰ Z. Bauman *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Baumanowa, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 244.

oświetla je przez wykonany specjalnie w tym celu otwór w sklepieniu. Uważny obserwator dostrzeże czerwony kardynalski kapelusz zawieszony pod sklepieniem.⁴¹

Najładniej pałac [Stadnickich we wsi Nawojowa k. Nowego Sącza] wygląda od tyłu, od strony uliczki prowadzącej brzegiem parku do nawojowskiego kościoła – nad stromą skarpą widać tam piękną arkadową loggię spajającą oba skrzydła, trójboczną niszę pod nią, neogotyckie okna i wykusze. Efektowny jest też widok umocnionej skarpy, tarasów, balustrady nad schodami i prześwitujących murów pałacu z głównej drogi, przebiegającej tak blisko parkowego wzgórza, że aż można go nie zauważyć.⁴²

Sytuacyjność, konstytutywny składnik tej odmiany ekfrazy, pozostaje w relacji do charakterystycznego dla dyskursu turystyki „mitu autentyczności”⁴³. W świecie konkurujących technologii, w którym coraz większe znaczenie odgrywa medium przekazu, możliwość naocznego, zmysłowego kontaktu ze światem stanowi siłę napędową podróży. Zwiedzanie z autopsji (to kolejna cecha gatunkowa)⁴⁴, formujące zarówno strukturę tekstu, jak i kategorie podmiotu wypowiadającego oraz adresata przekazu, jest często dodatkowo waloryzowane:

Na lewo od korytarza na drugim piętrze, we frontowej części budynku, znajduje się najśłynniejszy z obrazów zgromadzonych w tym muzeum: *Widok Delft* Jana Vermeera, wspaniały pejzaż miejski z 1658 r., skomponowany z plam światła i cienia o różnej intensywności, z delikatnym konturem miasta zaznaczonym pod zachmurzonym niebem – ciekawe, że oryginałowi brakuje beznamiętnego, fotograficznego charakteru, jaki mają reprodukcje.⁴⁵

⁴¹ M. Ellingham, J. Fisher, G. Kenyon, J. Brown *Hiszpania. Część zachodnia, Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2003, s.161.

⁴² W. Nowicki *Beskid Sądecki. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2001, s. 44.

⁴³ Chodzi o to, że jak podkreślają badania socjologiczne i kulturowe, turysta żywi się złudzeniem, że naoczny ogląd jest sposobem bezpośredniego dotarcia do autentycznej rzeczywistości. Por. D. MacCannell *Turysta*, s. 3; A. Wiercokiewicz *Apetyt turysty*, s. 32-33.

⁴⁴ Tę cechę przewodnik dzieli z innymi gatunkami podróżniczego pisarstwa użytkowego, a także fikcjonalnego. Różnica jest kwestią stopnia, więc odmiany ekfrazy ze względu na wymóg naoczności można umieścić na skali od fakultatywności do typowości. Konwencje ekfrazy literackiej dopuszczają w równym stopniu zmysłowy kontakt z dziełem i kontakt pośredni (lektura innych tekstów, reprodukcji, zdjęć), teksty teoretyczne i krytyczne przewidują kontakt pośredni, użytkowe z kolei wykazują preferencje dla oglądu bezpośredniego, natomiast przewodnik wśród nich wyróżnia się wymogiem bezpośredniego obcowania z dziełem. W paratekstach adresowanych do czytelnika podkreśla się wyraźnie, że naoczny ogląd staje się definicyjnym wyznacznikiem kategorii podmiotu: „autorzy starają się przede wszystkim dotrzeć do każdego miejsca, o którym piszą i zobaczyć je na własne oczy” (M. Motak *Beskid Niski. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2000).

⁴⁵ M. Dunford, J. Holland, Ph. Lee, S. Harris *Holandia. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2001, s. 187.

Opisy budowli są od początku obecne w piśmiennictwie podróżniczym, zwłaszcza w tekstach użytkowych, bez względu na ich szczegółowe przyporządkowania gatunkowe i dyskursywne. Ekfrazy, głównie świątyń, w niektórych gatunkach niefikcyjnych odznaczają się stałym zestawem elementów, ich parametryczną charakterystyką (miary: długości, szerokości, wysokości, grubości, głębokości) oraz niezmiennością układu kompozycyjnego⁴⁶. Ekfrazy świątyń są konstruowane wedle ponadindywidualnych wzorców postrzegania znaków kultury, które, kształtowane przez wieki⁴⁷, mocno wrosły w świadomość społeczeństwa, stając się zarazem trwałym elementem kompetencji kulturowej poszczególnych jego członków. W bedekerze właśnie ta odmiana ekfrazy nie tylko występuje najczęściej, ale też jest najbardziej rozbudowana i szczegółowa. Można to wiązać z siłą oddziaływania stereotypów kulturowych, tłumaczyć funkcją poznawczą przewodnika turystycznego, jak i sytuacją oglądu obiektu i warunkowanymi nią niedostatkami „oka turysty”, które często nie może ogarnąć ani pełnego widoku bryły (na przykład z powodu zbyt bliskiej odległości), ani też dostrzec wielu szczegółów architektonicznych (z powodu zbyt dużego ich oddalenia, niedostatków światła, limitowanego czasu patrzenia itp.). Ekfrazy opisuje więc to, co nieuchwytne, co wymyka się wzrokowej percepcji. Opis w przewodniku może równocześnie zachęcać do spojrzenia „okiem kamery” – dzięki uzyskanemu zbliżeniu, stwarza patrzącemu możliwość skonfrontowania obrazu werbalnego z własnym doświadczeniem percepcyjnym. Dlatego też ta tematyczna odmiana ekfrazy użytkowej, mimo iż często nasycona jest terminologią architektoniczną, upodabniając ją do ekfrazy krytycznej, zachowuje swój odrębny rys. Obraz dzieła architektonicznego wyłania się zawsze spod oka obserwatora, jest zapisem uważnej obserwacji obiektu widziane-

⁴⁶ Potwierdzają to moje wcześniejsze, choć powierzchowne obserwacje współczesnych bedekerów (por. Witosz *Opis w prozie narracyjnej...*, s. 116-123), jak i poszukiwania M. Czermińskiej *Gotyk i pisarze*, s. 46-48.

⁴⁷ Anna Wieczorkiewicz, charakteryzując dawne podróżopisarstwo użytkowe, omawia jego cechy w kontekście wykrystalizowanej w wieku XVII nowej tendencji poznawczej, która zalecała indywidualne eksperymentowanie, polegające na wykorzystywaniu wiedzy bezpośredniej (zdobytej drogą obserwacji) w docieraniu do istoty rzeczy. Eksperymentowanie to polegało na porządkowaniu danych zmysłowych, ich porównywaniu, grupowaniu, wychwytywaniu podobieństw i różnic. Ten rodzaj taksonomii preferował więc metodę indukcji, która uwiarygodniała obiektywny opis świata. Jak pisze autorka: „Ceniono zwłaszcza dane odnoszące się do ilości i jakości. To dlatego Samuel Johnson w czasie swej podróży w roku 1774 dokładnie notował długość i szerokość pomieszczeń w odwiedzanych zamkach oraz liczbę stopni w schodach wiodących na wieże. Pomiary wysokości wzniesień naturalnych i sztucznych, liczenie bram w murach miejskich i drzew w sławnych ogrodach oraz korygowanie danych zebranych przez innych uchodziło za zadanie podróżnika-gentelmana. W traktatach o metodzie podróżowania wspomniano, że dobrze jest znać podstawy matematyki (wiadomo, że liczba to miara obiektywna), rysunku i kartografii” (A. Wieczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 101-102).

go przez podróżnika znajdującego się tu i teraz, w konkretnej, jedynej i niepowtarzalnej chwili⁴⁸. Spójrzmy na mniej typowy przykład opisu rzeźby, utrzymany w podobnej, podkreślającej znaczenie uwarunkowań percepcyjnych, konwencji. Oto fragment ekfrazy *Dawida* Michała Anioła:

Dawid, widziany po raz pierwszy może wywołać wstrząs. [...] Ukończony posąg jest jednym z niewielu, które artysta stworzył z myślą, że powinno się go oglądać głównie z przodu, a nie ze wszystkich stron – w dużym stopniu z powodu ograniczeń, jakie narzucał blok. [...]

Ale co powoduje ów szok przy pierwszym oglądaniu, które tak wytrąca z równowagi, że widzowie gromadzą się u stóp *Dawida*? Wydaje się, że Michał Anioł beztrząsowo zrezygnował ze wszystkich normalnych proporcji ludzkiego ciała. Głowa i dłonie *Dawida* są w oczywisty sposób za duże, ręce za długie, a nogi za krótkie. W 2000 r. naukowcy stwierdzili nawet, posługując się laserem, że *Dawid* ma zezą rozbieżnego. Dla wielu ludzi wady te podważają wartość całego dzieła: *Dawid* jest nie zrównanym popisem technicznej brawury, ale czy może przedstawiać ideał męskiego piękna? Jednakże ta monumentalna rzeźba publiczna nie była przeznaczona do oglądania z tak bliska. W Akademii [gdzie wystawiona jest obecnie] można wyciągnąć rękę i dotknąć jego palców u nóg (ale przez osłonę z pleksiglasu, zainstalowaną po wypadku, gdy turysta potraktował młotkiem lewą stopę rzeźby w 1991 r.). Nie mając możliwości oglądania dzieła z pozycji, jaką wyobrażał sobie Michał Anioł – która dawałaby złudzenie wydłużenia się nóg i skrócenia się tułowia i rąk – widzowie oceniają *Dawida* jako beznadziejnie wysokiego i niezdarnego. Tak samo analiza z bliska i *en face* niezadowolających rysów *Dawida* jest nowoczesnym przesądem: oczy rzeczywiście skierowane są w różnych kierunkach, ale oglądane z dołu, z profilu i z pewnej odległości, wydają się być doskonale zogniskowane.⁴⁹

Inna jest motywacja i tekstowa postać przewodnikowych ekfraz malowidła. Bedeker, przypomnijmy, jest gatunkiem projektującym dwa etapy lektury: przed podróżą i przede wszystkim w trakcie zwiedzania (oglądania artefaktów), kiedy słowo i obraz współlistnieją w jednej sytuacji percepcyjnej, a odbiorca śledzi i porównuje obie reprezentacje. Ekfraz przewodnikowa jest, jak każda inna, tekstem do czytania. Jej specyfika gatunkowa polega jednak na tym, że to, co w innych odmianach jest potencją (myślę o możliwej naprzemiennej lekturze tekstu werbalnego i tekstu kultury, stwarzającej warunki do porównywania przedstawienia słownego i ikoniznego), w niej jawi się jako konieczność (ostrożniej mówiąc, lektura naprzemienna jest lekturą projektowaną). W tej nieuniknionej sytuacji rywalizacji słowa i obrazu przewagę może zyskać obraz (skrajnym przypadkiem, wcale nierzadkim w przewodnikach, jest „ucieczka od ekfrazy” – turysta zostaje doprowadzony przed obiekt i pozostawiony sam na sam z wyróżnionym i nazwanym dziełem)⁵⁰, bądź słowo. Drugi przypadek, typowy dla ekfrazy literackiej, w prze-

⁴⁸ Ten aspekt wydobywa M. Czermińska *Gotyk i pisarze*, s. 171.

⁴⁹ R. Bedford, C. Woolfrey, M. Dunford *Włochy. Część środkowa. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2001, s. 93-94.

⁵⁰ Podobna tendencja występuje w konstruowaniu tekstowych deskrypcji. Konkretnie aktualizacje tekstowe mogą maksymalnie redukować strukturę opisu, dążąc do

wodniku nie występuje. Decyduje o tym użytkowa funkcja bedekera, projektowane przez ten gatunek podmiotowe role komunikacyjne, typ nadawczo-odbiorczej interakcji oraz zewnętrzne uwarunkowania percepcji. W akcie obcowania z dziełem plastycznym turysta zawsze jest zarazem czytelnikiem i widzem. Sytuacja oglądu wyklucza typowe funkcje ekfrazy – słowo nie może ani przesłaniać obrazu, ani też nie ma potrzeby, by uobecniało obiekt w tkance słownej. Ekfrazy obrazu i rzeźby, choć nie są, bo nie mogą być w tym przypadku, słowną analogią przedmiotu, są jednak w bedekerze obecne. Jaka jest więc ich postać i rola? Tekst werbalny sytuuje się między dwoma obrazami, tym realnie istniejącym, oglądanym przez turystę, oraz tym wykreowanym w spojrzeniu turysty⁵¹. To miejsce „pomiędzy” uzasadnia także naturalna kolejność czynności oglądającego. Turysta, którego tekst przewodnika prowadzi przed „oblicze” obrazu, jednym krótkim spojrzeniem ogarnia dzieło, w akcie identyfikacji wyodrębniając je z tła, po czym na powrót sięga do bedekera. Lektura tekstu ma zachęcić czytającego do ponownego spojrzenia na obiekt. Drugie spojrzenie ma skorygować pierwszą impresję, turysta powinien coś dostrzec, po lekturze ekfrazy powinien patrzeć tak, by to coś zobaczyć⁵². Podmiot wypowiedzi stara się więc sterować procesem percepcji, wytyczając drogę spojrzeniu obserwatora, często zaznaczając na niej swego rodzaju przystanki – miejsca, na których wzrok turysty powinien się zatrzymać. Na przykład:

Zupełnie niezwykłą atrakcją Toledo jest najstawniejszy obraz el Greca *Pogrzeb hrabiego Orgaza*, wystawiany jako jedyny w niewielkiej przybudówce kościoła Santo Tomé [...].

„wyzerowania” wszystkich parametrów gatunku, poza nazwą własną (wprowadzającą temat, pełniącą funkcję tytułu opisu), która w takim przypadku reprezentuje minimalną postać opisu. W praktyce podobne strategie redukujące stosujemy najczęściej w opisie wytworów kultury. Nazwa własna jednoznacznie identyfikuje przedmiot, zwalniając podmiot z obowiązku tworzenia deskrypcji. Widoczną w literaturze tendencję do nazywania w miejsce opisywania można wiązać z dążeniem do pokonywania ograniczeń linearności tekstu w realizacji zasady *ut pictura poesis*. Szerzej o tym w: Witosz „Anarchiczna” struktura opisu?, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996. Por. też R. Barthes *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3.

- 51 Por. też Juskiewicz *Między słowem a obrazem*. Trudno nie zgodzić się z myślą, iż: „Obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] chciałbym zaproponować rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub w oku wewnętrznym” (Por. H. Belting *Obraz i jego media*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XI, Poznań 2000, s. 296; cyt. za: M. Poprzęcka *Obraz pod powiekami*, w: *Twarz w twarz z obrazem*, s. 94).
- 52 Aspekt różnicy między patrzeniem a widzeniem wydobywa Dorota Kozicka, interpretując ekfrazy u Herberta. Widzenie to coś więcej niż patrzenie – widzieć, to dostrzec to, co głębiej ukryte, co na pierwszy rzut oka niewidoczne. Zatem, jak podkreśla autorka, widzieć, to patrzeć, ale i coś dostrzec, zobaczyć. Por. D. Kozicka *Przemóżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku*, s. 59.

Przedstawia on ceremonię pogrzebową, podczas której ciało hrabiego składają do grobu św. Stefan i św. Augustyn. Arcydzieło to dowodzi geniuszu artysty, przejawiającego się zarówno w jego mistrzowskim opanowaniu warsztatu portrecisty, jak i umiejętnym operowaniu kolorem oraz zdolności zobrazowania mistycznej wizji, widocznej w górnej części obrazu, ukazującej duszę hrabiego w chwili, gdy dostaje się do nieba. Tematem niekończących się dyskusji była przez lata identyfikacja ukazanych przez artystę żałobników. Co do tożsamości dwóch osób panuje powszechna zgoda – szósty od lewej stoi sam el Greco, przed nim zaś jego syn. [...] Wielu uczonych utrzymuje, że jedną z osób, które przyglądają się ceremonii z nieba, jest Filip II (mimo że król żył jeszcze, kiedy płótno zostało namalowane).⁵³

Większość odwiedzających przychodzi tutaj, i nie bez racji, dla arcydzieła Picassa. Oglądanie *Guerniki*, wspaniale wyeksponowanego symbolu hiszpańskiej sztuki i tragicznych dziejów kraju w XX stuleciu [...] to zawsze swego rodzaju szok – nawet jeśli doskonale zna się obraz z reprodukcji. [...] Warto oderwać się od kontemplacji płótna, by, oglądając wystawione wkoło pierwsze szkice prześledzić, jak powstawało i jak rodził się świat jego symboli: zdychający koń, kobieta oplakująca śmierć najbliższych, byk, słońce, kwiat, żarówka; a potem wrócić jeszcze raz do ostatecznego dzieła i zobaczyć, jak autor wykorzystał te elementy.⁵⁴

Ekfrazja w bedekerze pozwala widzieć, ale także – dzięki własnej mediacji – ponownie zobaczyć. W pewnym stopniu jej rola w tym typie komunikacji miałaby więc charakter praktyczny (instruktażowy). Jednak nie wyłącznie. Relacja między *w i d z i e ć* i *w i e d z i e ć*, tak ważna w organizacji ekfrazy umieszczonej w kontekście naukowym, krytycznym, czy także w eseju, rozważana zarówno w układzie: podmiot – przedmiot, jak i w układzie nadawczo-odbiorczym, w przypadku interesującej nas tu odmiany nie odgrywa tak ważnej roli, choć jej obecność daje o sobie znać w tych segmentach tekstu, które nawiązują w sposób mniej lub bardziej dosłowny do innych odmian gatunkowych, zwłaszcza ekfrazy krytycznej. Jednak wypowiedzi w rodzaju: „*Dziewczyna w futrze* i portret Benedetta Varchi ukazują zdolność Tycjana do oszczędnego operowania kolorem, uwypuklającego indywidualne cechy modelu”⁵⁵ nie pojawiają się często, gdyż intencją podmiotu nie jest nakłonienie turysty-widza do dystansywnej kontemplacji i takiej oceny dzieła, która miałaby za punkt odniesienia konwencje, style, wartości i normy estetyczne wypracowane przez instytucje związane ze sztuką. Miara waloryzacji obiektu sztuki jest raczej skala wartościowania przyjęta w doświadczeniu potocznym („X jest proste, solidne, pełne uroku, urzekające, zachwycające, wspaniałe”). Sposób widzenia, organizowany przez reguły gatunkowe przewodnika, jak i „porządek” instytucjonalnego dyskursu współczesnej turystyki, wprowadzają inny układ relacji nadawczo-odbiorczej. Podmiot tekstu stara się często ukryć swą pośredniczącą rolę (rezygnuje zarówno z perspektywy, jaką odsłania „intelektualne oko”

⁵³ M. Ellingham, J. Fisher, G. Kenyon, J. Brown *Hiszpania*, s. 161.

⁵⁴ Tamże, s. 118.

⁵⁵ J. Bousfield, R. Humphreys, S. Gear, N. Walker, Ch. Williams *Austria. Przewodnik Pascala*, Pascal, Bielsko-Biała 2005, s. 145.

znawcy, jak i z repertuaru masek, które zakłada mówiący w innych odmianach tego gatunku), wcielając się miejscami w pozycję widza-turysty⁵⁶. Zarówno podmiotowe punkty widzenia, jak i warunkowane nimi perspektywy oglądu, wzajemnie się przenikają. Relacji między „okiem” turysty a „wiedzącym” okiem jego przewodnika nie można w prosty sposób sprowadzić do odniesień między tym, co społeczne, intersubiektywne, a tym, co jednostkowe, subiektywne. Jeśli odwołać się do cytowanych często słów Michała Pawła Markowskiego⁵⁷, że ekfraza literacka w werbalnej reprezentacji ukrywa przedmiot przedstawienia, przyciągając wzrok ku sobie, a ekfraza krytyczna, odwrotnie, wydobywa to, co przedstawiane, to w interesującej nas formie wypowiedzi w grze między słowem a przedmiotem ważną rolę wyznacza się odbiorcy. Tekst ekfrazy użytkowej skupia wprawdzie uwagę na referencie, ale czyni to tak, by jego percepcja dostarczała przede wszystkim odbiorczej satysfakcji, a ta, jak wiadomo, zależna jest od propagowanych w ramach danego dyskursu stylów życia, modeli rozrywki, praktyk komunikacji z rzeczywistością, w tym sposobów jej postrzegania i doświadczania. Przedmiot estetyczny stanowi część turystycznej przestrzeni rekreacji i jest w niej traktowany jako środek służący ubarwieniu życia podróżującego. Dlatego też ekfraza w przewodniku odwołuje się do wizualnego konkretności (co związane jest z mitem bezpośredniego, naocznego kontaktu z rzeczywistością) oraz wprowadza w obręb tekstu określenia wskazujące lub stymulujące aktywność percepcyjną i emocjonalną odbiorcy. Ważniejsze niż stworzenie słownej analogii przedmiotu (co ma znaczenie w przypadku ekfrazy kompensującej czytelnikowi brak wizualnego obiektu) jest tu otwarcie drogi do konfrontacji (interakcji) odbiorcy (jego kompetencji, gustów estetycznych, emocji, wrażliwości) z percypowanym obiektem. Słowo w ekfrazie użytkowej jest więc na usługach oddziaływania perswazyjnego. Tekst lektury, z jednej strony, ma utwierdzać oglądającego w dobrym samopoczuciu (dlatego opisy manifestują zarówno „lekkość” stylu, jak i „lekkość” interakcji z przedmiotem sztuki), z drugiej – wywołać czasem zaskoczenie, zmianę myślenia i zmianę indywidualnych preferencji estetycznych. Czy użytkowa odmiana ekfrazy pozwala wyzwolić oko turysty spod wpływu stereotypu, klisz poznawczych i estetycznych, by ten mógł zobaczyć w zmysłowym, indywidualnym kontakcie coś szczególnego, wyjątkowego? Przewodnik nie jest nastawiony na to, by dać szansę turyście oczyszczenia się z nabytych już schematów patrzenia i interpretowania. Skuteczność perswazyjnego oddziaływania podległej mu ekfrazy będzie tym większa, im mniejszy – w odczuciu

⁵⁶ W przedmowach podkreśla się rolę podmiotu jako „kumpla-obieżyświata”.

⁵⁷ Por. „W pierwszym przypadku uobecnienie samego znaku dokonuje się kosztem unieobecnienia przedmiotu przedstawianego. W drugim – obecność przedmiotu przedstawionego możliwa jest jedynie kosztem unieobecnienia samego znaku. [...] Reprezentacja może być prezentacją – i wówczas w przedstawieniu ujawnia się to, co przedstawione, albo może być re-prezentacją – i wówczas przedstawienie radykalnie zastępuje to, co przedstawione” (M.P. Markowski *Pragnienie obecności*, s. 21).

czytelnika – będzie rozziw między obrazem wykreowanym przez tekst, a jego subiektywnym wrażeniem. Masowy turysta pragnie (i tego oczekuje od podmiotu ekfrazy) zmniejszenia dystansu obcowania z dziełem⁵⁸, kontakt ze sztuką ma wyzwoić w nim nie tylko uczucie zachwyty, ale i dostarczyć odrobiny „zwykłej” przyjemności, radości, relaksu. Często więc na kształcie ekfrazy (zwłaszcza jej stylistyce) odciska się ślad zaprojektowanego widzenia, które dezintegruje autonomiczną strukturę przedmiotu, wyprowadza obiekt z ram estetycznych i umieszcza w porządku doświadczenia oglądającego. To stary chwyt, którym posługiwał się już Filostrat Starszy, cechą wyróżniającą omawianą tu odmianę jest model swobodnego, osobiście „zabawowego” obcowania ze sztuką, który nie mieści się w innych wariantach tego gatunku. Spójrzmy na przykłady:

Największą uwagę przyciąga jednak inne dzieło Molla [w krypcie Kaisergruft w Wiedniu] – monumentalny, podwójny grobowiec Marii Teresy i jej męża Franciszka Stefana, umieszczony na lewo od wejścia. Monstrualnym rozmiarom grobowca (6 m długości, po 3 m wysokości i szerokości) odpowiada bogactwo rokokowej dekoracji. Cesarska para zdaje się siedzieć na łożu, jakby nawzajem oskarżali się o chrapanie.⁵⁹

Ujęcie twarzy [spoczywającej na nagrobnym sarkofagu w kościele parafialnym w Dukli Amalii Marii Mniszech] można porównać do Leonardowej *Giocondy* i porównanie może wypaść na niekorzyść tej ostatniej: prócz naturalistycznego oddania rysów, wrażenia życia i nieokreślonej tajemnicy buzia damy wyraża wyrafinowanie i zbławazowanie arystokracji, a może nawet charakteryzującą Amalię skłonność do perfidnego intryganctwa.⁶⁰

Prócz tego godna uwagi jest ambona [w kościele parafialnym w Bieczu] z końca XVII w. z zaczerpniętym z *Apokalipsy* Dürera motywem sądzącego Archaniola, rodzinne epitafium Ligęzów pod tęczą, XVII-wieczny krucyfiks z aniołkiem i dziesiątki innych dzieł sztuki. Wśród tych „pyszości”, by nie rozpląnąć się z zachwyty, może warto odzyskać procesyjną Madonnę, umieszczoną w kaplicy blisko chóru – najbrzydszą figurę, jaką opisano w przewodnikach.⁶¹

Kończąc, raz jeszcze wrócę do kwestii statusu ekfrazy, która jest w dyskursie teoretycznym rozpatrywana raz jako kategoria genologiczna, innym razem – w szerszym rozumieniu – jako kategoria estetyczna wprowadzająca problematykę reprezentacji, określająca sferę mediacji między „rzeczywistością, sztuką i utworem literackim”⁶². Każde z tych użyć inaczej portretuje ekfrazę, podświetlając jedynie wybrane jej profile, inne przesuując na drugi plan. Zarówno wtedy, gdy pozostajemy na gruncie rozważań teoretycznych, jak i wówczas, gdy przenosimy się na poziom praktyk interpretacyjnych, należy przestrzegać zasad przynależności ka-

⁵⁸ Właśnie intelektualny dystans, jaki wprowadza kontemplacja, uznaje się często za wskaźnik ekfrazy. Por. m.in.: A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 40.

⁵⁹ J. Bousfield, R. Humphreys, S. Gear, N. Walker, Ch. Williams *Austria*, s. 118.

⁶⁰ M. Motak *Beskid Niski*.

⁶¹ Tamże, s. 80.

⁶² S. Wysłouch *Literatura i obraz*, s. 21.

tegorialnej i nie przenosić cech jednej konceptualizacji w obręb drugiej. Dla ekfrazy widzianej z perspektywy genologicznej najistotniejszy jest jej wymiar tekstualny – konfiguracja wyznaczników zajmujących poziom ukształtowania formalnego, płaszczyznę semantyczną, pragmatyczną, stylistyczną oraz intertekstualną, w szerszym znaczeniu intertekstualności, obejmującym relacje intersemiotyczne. Jeśli omawiany gatunek ma być modelem umożliwiającym interpretację współczesnych tekstów zapisujących efekty obcowania z dziełem sztuki wizualnej, to nie należy utożsamiać go z postacią klasyczną, a w dzisiejszych aktualizacjach nie poszukiwać wyznaczników dawnego wzorca. Należy więc podkreślić, że konceptualizacja przedmiotu estetycznego we współczesnej ekfrazie nie dokonuje się tylko i wyłącznie poprzez jego opis⁶³. Dlatego przebudowa gatunkowej definicji wydaje mi się niezbędna. Dostrzeżenie w ekfrazie nie tylko strategii uobecnienia przedmiotu sztuki, ale uobecnienia całego aktu obcowania z dziełem jest krokiem umożliwiającym zatrzymanie w obrębie tej kategorii wielu realizacji, które nie mieściły się w ciasnych granicach „starej” definicji. Nada to równocześnie sens działaniom typologicznym, które, z jednej strony, powinny przystawać do złożonej i dalekiej od klarowności rzeczywistości tekstowej, z drugiej – nie mogą mieć charakteru uporządkowań jedynie cząstkowych.

Można w końcu postawić pytanie, czy wyodrębnienie w uniwersum tekstowym osobnego gatunku ekfrazy jest uzasadnione, czy nie można tego typu tekstów rozpatrywać jako wariantu opisu? Nie zgodziłabym się z sądem, że „wyznacznik gatunkowy ekfrazy staje pod znakiem zapytania”⁶⁴. Wprowadzenie w miejsce referenta *l'object d'art* uruchamia kompleks swoistych relacji między wymiarami tekstu a przestrzenią referencjalną, akt obcowania z dziełem konstituuje szczególny rodzaj percepcji przedmiotu i ustanawia sobie właściwą interakcję podmiotu z referentem oraz z odbiorcą tekstu. Nie sposób więc zrównać strategii tekstu ekfrazy ze strategiami wszelkiego opisu.

⁶³ Podobnie sądzi A. Dziadek *Apologia...*, s. 41.

⁶⁴ S. Wysłouch *Literatura i obraz*, s. 21.

Szkice

Abstract

Bożena WITOSZ

University of Silesia (Katowice)

Ecphrasis in Useable Text: a Genological and Discursive Perspective

The author analyses ecphrasis in the linguistic context of genological conception, rooted in the Bakhtin tradition. She treats it as a genre whose role is to consolidate the effects of communing with the work of art. Ecphrasis is analysed in the functional text, taking into consideration its dual dependency – on the type of a discourse (recreational tourism) and on a genre, whose ingredient it is (a guidebook). Its formal-compositional, stylistic, interactive features as well as the manner of conceptualisation of the object of art are dependent upon both contextual conditioning (the principles of discourse and a persuasive as well as instructional function of a guidebook) and the specificity of the touristy experience of the reality. The situation of an eyewitness inspection triggers an unusual game between a word and an object, between “a tourist’s eye” and “a guidebook’s eye”, between subjective and cultural perception, between the competence with the expectations of a tourist and the strategies of ecphrasis.

Roztrząsania i rozbior

Definicja szczęścia według Stefanii Kossowskiej

mam nową anty-recenzyjną teorię, doszłam do wniosku, że recenzje s z k o d z ą książce, zwłaszcza że Polacy nie umieją pisać krótko i ciekawie, jak np. Anglicy, których króciutkie recenzje w paru zdaniach mówią o czym książka jest i co o niej myślą, nie szczędząc złośliwości, gdy trzeba, lub pochwały. Polacy piszą nudne „eseje” i b. często – jak się przekonałam – czytelnik po ich przeczytaniu już nie ma ochoty na książkę, bo mu się wydaje, że wszystko o niej wie

– wyznawała w 1986 roku Stefania Kossowska. Po przeczytaniu takiego stwierdzenia recenzentowi trzymającemu w ręce tom jej listów¹ pisanych przez ponad trzydzieści lat z Londynu do mieszkającej w Nowym Jorku Anny Frajlich, pióro nieomal wypada z ręki, a kunsztownie obmyślany na ten temat wywód literacki zdaje się być jałowym pustosłowiem. Na szczęście Kossowska sama rzuca nieszczęsnym krytykom koło ratunkowe, pisząc dalej: „Niemniej zachęciłam Natana Grossa, by napisał o Pani książce (do «Środy») – co mi zaproponował, prosząc go tylko, by więcej w niej było cytat niż rozważań”.

Autorka tej teorii, Stefania Kossowska (1909-2003), prozaik, krytyk literacki i felietonistka, błyskotliwą karierę dziennikarską rozpoczęła w dwudziestoleciu międzywojennym, pisując literackie reportaże, opowiadania oraz wywiady z pisarzami m.in. do popularnego tygodnika kobiecego „Bluszcz” oraz tygodnika „Prosto z mostu”, stworzonego przez środowisko endeckie dla wyraźnej rywalizacji z „Wiadomościami Literackimi” Mieczysława Grydzewskiego. „Te dwa pisma to

¹ S. Kossowska *Definicja szczęścia. Listy do Anny Frajlich 1972-2003*, przyg., wstęp i przyp. A. Supruniuk, UMK, Toruń 2007, „Archiwum Emigracji”, t. XXVII.

Roztrząsania i rozbiory

na pewno były odrębne światy, ale nie mogę powiedzieć, że wrogie wobec siebie. Mnie zresztą interesowała wyłącznie literatura” – stwierdzała autorka po wielu latach². Po wybuchu II wojny światowej wraz z rodzicami³ przedostała się przez Rumunię na Zachód, najpierw w Paryżu, a od 1940 roku w Londynie pracowała w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji Rządu RP na Uchodźstwie. W 1953 roku podjęła stałą współpracę z tygodnikiem „Wiadomości” Grydzewskiego. Gdy legendarnego „samodzierżcę z Bloomsbury” złamała nieuleczalna choroba, Kossowska od 1969 na zmianę z Michałem Chmielowcem redagowała „Wiadomości”, a w 1973 przejęła całkowicie redakcję pisma. Gdy w 1981 zmuszona była je zamknąć, konstatowała nieco nostalgicznie, ale bez patosu: „Jest mi oczywiście smutno i przykro z tego powodu, wychowałam się na «Wiadomościach» i pech chciał, że właśnie ja muszę urządzać im pogrzeb” [luty 1981].

Złudne były przy tym nadzieje na odzyskanie „wolności”, bo najpierw sprawowała opiekę nad archiwum tygodnika, zdeponowanym w Fundacji z Brzezia Lancokorońskich, a później mając blisko 80 lat, w lutym 1986 roku podjęła się redagowania miesięcznego dodatku do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” pod nazwą „Środa Literacka”, którą pieszczotliwie i nie bez odrobiny ironii nazywała „Sierotką”, mając świadomość coraz bardziej szczupłego grona jej odbiorców. Później jeszcze przyjęła na siebie trudną rolę jedynej w swoim rodzaju przewodnika po meandrach życia nie tylko literackiego polskiej emigracji, służąc wiedzą i wszelką pomocą (często także dachem nad głową) licznym młodym badaczom z kraju⁴. To absorbujące zajęcie stało się dla niej posłannictwem – wymagającym, ale dającym poczucie spełnienia i satysfakcji:

jestem nieustannie działającym źródłem informacji (wywiady, telewizje, wizyty, listy) o emigracyjnej przeszłości. Należę do nielicznych już niedobitków, którzy p a m i ę t a - j ą i jeszcze są w stanie o t y m o p o w i e d z i ę ć. Mam z tego przyjemność, bo powstają różne książki i przede wszystkim daje mi stały kontakt z nowym, młodym pokoleniem – przyjeżdżają, niektórzy mieszkają u mnie, przysyłają mi wszystko, co ciekawe ukazuje się w Polsce i „jestem” tam – bez ruszania się z domu” [wrzesień 1996].

Mając świadomość wagi badań nad emigracją oraz bogactwa, jakie dla tych badań stanowi redakcyjne archiwum „Wiadomości”, w 1994 roku przekazała je do Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie stało się załącznikiem powołanego w 1996 Archiwum Emigracji, bez którego dziś trudno wyobrazić sobie badania nad różnymi dziedzinami życia polskiej diaspory rozproszonej po całym świecie. Kossowska nie tylko złożyła w Toruniu swój emigracyjny sezam, ale

² S. Kossowska *Byliśmy nieśłomni, nieprzejednani. Ze Stefanią Kossowską rozmawia L. Wójcik*, „Nowe Książki” 1996 nr 11.

³ Jej ojciec, Stanisław Szurlej, był znanym i cenionym lwowskim adwokatem, m.in. obrońcą w procesie brzeskim.

⁴ Wśród nich byli m.in. Rafał Habielski z IBL PAN; Paweł Kądziela, redaktor „Więzi”; Anna i Mirosław Supruniukowie z Archiwum Emigracji w Toruniu.

Dorosł Definicja szczęścia według Stefanii Kossowskiej

też włączyła się do opartych na nim prac, współredagując kolejne tomy wydawnictw Archiwum Emigracji.

Wszystko to stanowi daleko uproszczony obraz twórczej sylwetki Stefanii Kossowskiej, bo trzeba bodaj wspomnieć o współpracy z Radiem Wolna Europa i Radiem BBC, o tekstach pisanych do prasy emigracyjnej, m.in. do paryskiej „Kultury”. Była też autorką kilku książek⁵, co w wyjątkowy sposób wyróżnia ją spośród grona wybitnych polskich redaktorów pism emigracyjnych. Mieczysław Grydzewski i Jerzy Giedroyc, których odmienne poglądy na historię i kulturę polską oraz wizję i rolę emigracji utrwaliły się w świadomości czytelników w stałej opozycji, „jeżeli – jak pisała Anna Frajlich – byli w czymkolwiek zgodni, to tylko w swej admiracji dla talentu i charyzmy Stefanii Kossowskiej”.⁶

Adresatką 164 listów i kartek pocztowych, pisanych przez Kossowską, jest właśnie Anna Frajlich-Zajac, poetka i publicystka (ur. 1942), która w 1969 roku wraz z mężem i synem wyemigrowała z kraju. Po siedmiomiesięcznym pobycie w Rzymie, w 1970 osiadła na stałe w Nowym Jorku.

Pierwszy list z 20 czerwca 1972 jest odpowiedzią redaktor Kossowskiej na przesłanie przez poetkę „rzymskich” wierszy, które zamieszczone wkrótce na łamach tygodnika stały się jej trzecim (po Szczecinie, gdzie mieszkała po wojnie, i po Warszawie, gdzie studiowała i podjęła pierwszą pracę zawodową) debiutem, mającym wszakże znaczenie o wiele donioślejsze:

Nie wiem, czym dla innych były londyńskie „Wiadomości”, dla mnie były wszystkim. Po wielkim załamaniu, jakie spowodowała we mnie emigracja, nie mogłabym zapewne odbudować swojego życia, ani też zbudować go na nowo, gdyby nie związek z tym pismem. [...] „Wiadomości” przywróciły mi to, co, wydawało się, utraciłam z wyjazdem – nazwisko, którym podpisywałam swoje wiersze. [...] Toteż debiut w „Wiadomościach” był dla mnie ogromnym, egzystencjalnym wręcz przeżyciem. [...] Naprawdę rodziłam się na nowo.⁷

Ostatni list, pisany 2 sierpnia 2003, a więc niespełna półtora miesiąca przed śmiercią (Kossowska zmarła 15 września) również jest komentarzem do nadesłanych nowych wierszy. Cała trudna do opisania gama uczuć rozpina się między tonem listu pierwszego, gdy Kossowska pisze: „Szanowna Pani, [...] Umiała Pani w swoich wierszach zachować piękną równowagę między nowoczesnym idiomem i rzetelnym sensem, którego brakuje tylu współczesnym wierszom” – a listem ostat-

⁵ *Mieszkam w Londynie*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1964; *Jak cię widzę, tak cię piszę*, Polska Fundacja Kulturalna Londyn 1973; *Galeria przodków*, Wydawnictwo Więzi, Warszawa 1991; *Przyjaciele i znajomi*, Biblioteka Uniwersytecka UMK, Toruń 1998.

⁶ A. Frajlich *Pamięć przyjacieli*, „Przegląd Polski” (dodatek kulturalny „Nowego Dziennika”), Nowy Jork 2003 nr z 26 września.

⁷ A. Frajlich 67, *Great Russell Street*, w: *«Wiadomości» i okolice. Szkice i wspomnienia*, oprac. M.A. Supruniuk, t. 2, Toruń 1996.

Roztrząsania i rozbiory

nim, gdy wyznaje: „Najmilsza Aniu, [...] Twoje wiersze są coraz piękniejsze – tyle razy czytałam te, które mi ostatnio przysłałaś, że prawie je umiem na pamięć. [...] W Twoich wierszach jest niezwykle połączenie – są jednocześnie bardzo intelektualne i bardzo czułe. I ta cudowna zwięzłość!”.

Oficjalne kontakty, początkowo dotyczące głównie współpracy poetki z londyńskim tygodnikiem, stopniowo przybierają cieplejszy, coraz bardziej osobisty ton, by przerodzić się w serdeczną przyjaźń, trwającą niezależnie od zawodowych związków. Obie panie spotkały się zaledwie trzykrotnie, kiedy Anna Frajlich odwiedzała Londyn (w 1979, 1985 i 1997). Jedyną swego rodzaju klasę i styl odnoszenia się do drugiego człowieka, jaki prezentowała Pani Stefa (tak nazywali ją przyjaciele), obrazować może fakt, że dopiero po 26 latach korespondencji i mimo owych trzech bezpośrednich spotkań Kossowska zwróciła się do poetki z pytaniem: „Czy mogę mówić «Aniu» bez «pani», jak do wszystkich takich młodziaków, jakoś mi ta «pani» przeszkadza tutaj” [kwiecień 1998] i radowała się odpowiedzią: „Aniu Kochana, nie wyobrażasz sobie, jak się cieszę, że mogę tak do Ciebie mówić. Z mało kim tak mi dokuczała ta «pani», jakaś przegroda między nami” [lipiec 1998].

Przez wszystkie te lata korespondencji, a w ostatnim okresie coraz częstszych rozmów telefonicznych, które zastępowały wymianę listów, jedno pozostawało niezmiennie: uznanie Kossowskiej dla wartości poezji Frajlich.

Była Kossowska często nie tylko pierwszym czytelnikiem utworów poetki, lecz znajdowała niekiedy formuły odwołujące się do innych twórców i sytuujące ją na ich tle: „niech się Pani z a n i c nie zniechęca do swojej «liryki miłosnej», jest Pani w niej najlepsza, jak Pawlikowska (często mi ją Pani przypomina)” [sierpień 1975], albo:

nie dzielę tych pochwał dla Szymborskiej, do której mam wieczny żal, że ona, nie Herbert, dostała Nobla. I chciałabym wiedzieć, dzięki jakim intrygom. Z zawstydzeniem czytałam jej „pseudo” limeryki, czyżby ona nigdy nie czytała oryginalnych? Daruj mi to świętokradztwo! Powinna uczyć się od Ciebie pisać wiersze! [kwiecień 2003]

Była także Kossowska surowym krytykiem, zatroskanym o jak najlepszy rozwój artystyczny poetki i jej literacki wizerunek, pisała więc bez skrupowania: „Dziękuję za opowiadania, ale – proszę, niech się Pani nie gniewa – *Paski* mi się nie podobają, nie sądzę, by to należało drukować dla Pani dobra” [12 marca 1976]. Przestrzegała też przed sugerowaniem się opinią innych, w tym Jana Kotta (którego zresztą bardzo ceniła i darzyła serdeczną przyjaźnią):

Ja też jak Kott wolę Pani wiersze [...] niech Pani nie słucha zanedo jego rad, żeby „chłodniej, chłodniej”. On jest mistrzem tłumika, ale ta rada nie dla każdego się stosuje. Pani jest właśnie najlepsza w lirycznych wierszach (może dlatego są lepsze od prozy, którą Pani stara się wbrew sobie ochłodzić, zrobić nieosobistą). [26 marca 1976]

Poetka zaś, z ogromnym zaufaniem dla rzetelności sądów literackich Kossowskiej oraz przekonaniem o jej życzliwości, niejednokrotnie zdawała się na jej opinię. Fragmenty listów Frajlich znajdujemy niekiedy w przypisach do listów redaktor-

Dorosz Definicja szczęścia według Stefanii Kossowskiej

ki i w jednym z nich czytamy: „Załączam wiersze. Z ciężkim sercem i niepewnością, bo niektóre są dla mnie za bardzo osobiste, jednego dnia wydaje mi się, że nadają się do druku, innym razem znów, że nie. Całkiem możliwe, że coś – albo wszystko – jest kiczowate. Będę ciekawa, co Pani powie” [czerwiec 1979].

Kiedy w 1982 Anna Frajlich podjęła pracę jako lektorka języka polskiego na Columbia University w Nowym Jorku, Kossowska poczuła się tym faktem co najmniej zaniepokojona: „myślę, że [wiersze] są coraz lepsze i tylko mam nadzieję, że to «nauczanie» zawodowe nie przeszkodzi Pani w głównym zawodzie – być poetką” [listopad 1982]. Gdy Frajlich utrwaliła już swoją pozycję naukową, sama Kossowska komplementowała jej dokonania, oceniając: „jesteś nadzwyczajna, chodząca wiedza literacka” [lipiec 2001], wcześniej jednak wyznawała:

Nie potrzebuję Pani mówić, jak się cieszę Jej sukcesami naukowymi [...] tylko – jak już Pani pisałam – trochę mi szkoda, że szala przechyla się w stronę nauki zamiast poezji. Oczywiście rozumiem wszystkie racje, ale naukowców jest wielu a poetka Anna Frajlich jest jedna, nie wolno o niej zapominać i jej zaniedbywać [styczeń 1991]

Miała więc pociechę ze swoich „córek”, którym to mianem (nie mając własnych dzieci) obdarzyła Annę Frajlich i Maję Elżbietę Cybulska, londyńską poetkę i krytyka literackiego. Dlatego jak najbliższej osobie sugerowała poczynania wydawnicze:

Nie radziłabym Pani Polskiej Fundacji Kulturalnej. Oni nie mają ani możliwości ani skłonności (czy zdolności?) do artystycznego wydawania książek. [...] Ja też nie mam wielkiego nabożeństwa do Oficyny Poetów [i Malarzy], ale oni wydają książki b. ładnie i na Pani miejscu tylko bym u nich wydała. [luty 1978]

Troszczyła się o publiczny wizerunek swej młodej przyjaciółki, widząc w różnych literackich wydarzeniach sprzyjające jej okoliczności: „Ogromnie mnie interesują wszystkie wiadomości od Pani, np. ta o zbiorowym wieczorze autorskim, zwłaszcza, że Pani brała w nim udział – co choćby ze względu na obecność Miłosa za tym stołem – utrwala Pani literacką pozycję” [lipiec 1984]; sama poniekąd przyczyniała się do kreowania tegoż wizerunku, gdy zamykając legendarne „Wiadomości” zadbała o to, by w ostatnim numerze znalazły się wiersze Frajlich.

Jest Anna Frajlich główną, ale nie jedyną bohaterką tych listów, przewija się przez nie bowiem galeria postaci. Znajdujemy w tej korespondencji niezwykle liczne dowody trwałej i serdecznej przyjaźni z Janem Kottem, którego karierę naukową, podróże po świecie i przykre perypetie ze zdrowiem Kossowska śledziła z entuzjazmem lub z troską niemal na bieżąco. Jedne z najbardziej dramatycznych kart tej korespondencji zajmuje przejmująca historia jej przyjaźni z Henrykiem Grynbergiem, której długo pozostawała wierna mimo absolutnej niezgody na prezentowaną przez niego wizję historii i stosunków polsko-żydowskich. Niepokoiła się meandrami osobistego życia pisarza, widząc w nich zagrożenie dla jego twórczości. Ceniąc jego pisarstwo, równocześnie poddawała surowej, pełnej swego sarkazmu, krytyce przesłanie jego książek, które czytając,

Roztrząsania i rozbiory

ma się wrażenie, że to nie Niemcy tylko Polacy dokonali holokaustu. Niemcy – jak cienie, przesuwają się gdzieś w tle, w gruncie rzeczy dobrzy, kochani Niemcy, wśród których osiadło i wciąż jeździ tyłu „ocaleniów” żydowskich, czego nie mogę zupełnie pojąć. [...] Właściwie bardzo przeżyłam tę niepojętą zmianę w Henryku – tę nagłą, ślepą nienawiść do Polaków i chrześcijaństwa. Wprowadził się w taki stan, że nie zdziwiłabym się, gdyby (– zdarzyło się innym już raz czy dwa) holokaust zgonił na Polaków, bo przecież to działo się w Polsce. Nie żaden Auschwitz tylko Oświęcim. I martwię się też, że takie wystąpienia jak ta książka⁸ to najpalniejsza oliwa, dolana do antysemityzmu. Tak jakby H. zależało na tym, by nie zginął, by go za każdą cenę (nawet kłamstw historycznych) trzymać przy życiu. [styczeń 1985]

Pytana przez autora o opinię o *Kadiszu*, zwierzała się Annie Frajlich: „nie mogłam udawać zachwyty, choć Pani wie, jak go lubię i cenię, jako pisarza. Może właśnie dlatego. [...] pewno się obrazi, że uważam książkę za «antysemicką». W ogóle zmartwienie z tym Heniem” [marzec 1988]. Zapowiedź filmu dokumentalnego o poszukiwaniu śladów rodziny Grynberga⁹ komentowała gorzko:

mnie bardzo zabolalo, że Grynberg, którego – Pani wie – zawsze osobiście lubiłam, poza uznaniem dla pisarza, pamięta tylko złe. Chyba Polacy – jak mi się zdaje – pomogli mu się uchronić? Nie wiem, czy będę patrzeć na ten film, wiem, z jaką radością angielskie media usiłują pokazać Polskę w najgorszym świetle. A o antysemityzmie angielskim (z dziśniejszym włącznie) dużo dałoby się napisać. [21 marca 1994]

Umiała jednak przełamać uprzedzenia i przyznać, że obejrzenie filmu było dla niej bolesnym katharsis:

Pani Aniu, proszę gorąco uściskać Henia ode mnie. Bardzo się spłakałam. Przepraszam go za niesprawiedliwe myśli, za które winę ponosi tradycyjnie wroga zapowiedź ang. telewizji. [...] Godność H. – i całego filmu – w tym strasznym scenariuszu przeszywała serce, dotąd je mam ściśnięte. I nigdy go nie zapomnę

– i wymownie podpisała ten list „Pokajana SK” [24 marca 1994].

Opinie o innych pisarzach pojawiają się niejako mimochodem, przy okazji różnych kwestii, pokazują jednak żywy stosunek Kossowskiej do literatury i jej twórców. Dochodzi w nich do głosu jej silna osobowość, indywidualne podejście do ustalonych autorytetów, odwaga wypowiadania sądów przeciwnych od powszechnie obowiązujących. Przykładem mogą być dwie wypowiedzi o bezdyskusyjnie uznawanych za filary emigracyjnej literatury Gombrowiczu i Miłoszu. O pierwszym, nieomal wbrew wszystkim, pisała:

Obawiam się, że wtłaczanie Gombrowicza cudzoziemcom nie zrobi z niego międzynarodowej sławy, jak chciał Kot Jeleński, a teraz nasz Kott, który z góry mi zapowiada szał

⁸ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, Biblioteka Archipelagu, Berlin 1984.

⁹ Mowa o filmie *Miejsce urodzenia* (reż. P. Łoziński, 1992); zapis ścieżki dźwiękowej opublikowany został jako książka H. Grynberga *Dziedzictwo*, Aneks, Londyn 1993.

Dorosł Definicja szczęścia według Stefanii Kossowskiej

amerykańskich zachwytych po wydaniu *Dzienników*. Dotąd był i pewno nadal będzie tylko smaczkiem dla małego grona patriotycznych polskich entuzjastów i mniejszej ilości *sophisticated* cudzoziemskich speców. (Ja – osobiście – nie mogę oddzielić, choć wiem, że powinienam, jego pisarstwa od okropnego człowieka). [marzec 1988]

O drugim wyrażała się nie mniej emocjonalnie:

Nie wiem, co Pani myśli o Miłoszu – dla mnie to jest „konflikt tragiczny” (patrz: „Jan Kott – grecka tragedia”!). Nie znoszę go jako człowieka (i nie bez powodu), ale nie mogę zaprzeczyć, że jest znakomitym pisarzem i bardziej zasłużył na Nobla, niż ten rozdęty sztucznie Gombrowicz (który by nigdy tej nagrody nie dostał!). [październik 1995]

Badaczom literatury emigracyjnej wypada też wziąć pod rozwagę opinię o Stanisławie Balińskim, jako że tekst, o którym wspomina Kossowska, był swego czasu traktowany z nabożnym pietyzmem jak wstęp do wiedzy tajemnej na ten temat:

Czy czytała Pani wywiad Balińskiego w majowej „Twórczości”¹⁰? Jest Pani za młoda (i nie zna wojennego i późniejszego Londynu), żeby ocenić obrzydliwość tego chaotycznego gadania. Nie chcę ranić Pani serca, jako wielbicielce, ale Baliński nigdy nie był ani nie jest świetlaną postacią [sierpień 1983]

Annę Frajlich jako literaturoznawcę przestrzegała też przed brakiem badawczego dystansu, gdy pisała: „Bardzo lubiłam [Józefa] Wittlina i Panią Halinę, ale niech Pani ma się trochę na baczności, bo te wdowy (druga była Halina Wierzyńska) nieco koloryzują” [grudzień 1983]¹¹.

Obraz literatury emigracyjnej wyzieraający raz po raz z listów Kossowskiej rysuje się raczej ponuro. Wyrażone mimochodem po lekturze nadesłanych nowych wierszy Frajlich przekonanie: „Nawet Pani nie wie, jak się cieszę, gdy dostaję coś dobrego, coś naprawdę literackiego. Tak to się rzadko zdarza przy nadmiarze «pisarzy»” [styczeń 1975], zostaje w 1982, po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce, ugruntowane stwierdzeniem: „załana jestem grafomaństwem, teraz głównie patriotycznym. To potworne jak Polacy lubią pisać i każdy myśli, że może” [luty 1982].

Całe życie zajmując się pisaniem tekstów do czasopism i redagowaniem ich, bacznie obserwowała polskie czasopiśmiennictwo emigracyjne, zwłaszcza tzw. fali emigracji solidarnościowej, która wydawała m.in. „Zeszyty Literackie” i „Puls”. Z tych dwu wyżej ceniła „Puls”, choć krytyczna była wobec obu:

Szkoda, że pisma takie jak „Zeszyty Literackie” czy „Puls” zamknęły się w jednej tematyce, nie bardzo to mądra polityka i ze szkodą dla literatury (i myślę, że za jakiś czas i dla nas samych). Czytelnicy już są zmęczeni polityką i wciąż tym samym polskim tematem

¹⁰ S. Baliński *Moją prawdą jest moja pamięć*, przyg. E. i M. Pytaszowie, „Twórczość” 1983 nr 5.

¹¹ Mógł to być komentarz do podjętych przez A. Frajlich prac historycznoliterackich, których późniejszym efektem była m.in. rozmowa z H. Wittlin, drukowana pt. *Skamandryci w Nowym Jorku*, „Więź” 1990 nr 11/12.

Roztrząsania i rozbiory

i jak wiemy z wielu listów i rozmów (nawet z niektórymi nowymi przybyszami z Polski) chcieliby znaleźć w pismach dobrą poezję i prozę – nie zaangażowanie. [marzec 1984]

Na tym tle „Tygodnik Nowojorski”, z którym współpracowała Frajlich, wydawał jej się wyróżniający i ważny:

Powinien, według mnie, liczyć na powodzenie, gdyż zwraca się do różnych czytelników, więc każdy może tam coś dla siebie znaleźć. Z tego względu ma wyższość nad takimi pismami jak „Kultura”, „Puls” czy „Zeszyty Literackie”, które nie są dla ogółu czytelników, tylko tych niezbyt licznych, zainteresowanych wyłącznie literaturą i (czy) polityką. [styczeń 1985]

W tym samym czasie znany jej od lat londyński „Tydzień Polski” dramatycznie się dewaluował:

Moja współpraca z „Tygodniem” bardzo kuleje, od czasu do czasu przygotowuję do druku jakieś teksty czy sama coś piszę, ale nie mam już żadnego wpływu na to, co się ukazuje. Stosunki tam się b. zmieniły, zarówno personalne, jak i zawodowe, myślę tu o poziomie pisma, znaleźli tam „przytułek” różni emeryci, mało znający się na dziennikarstwie, a jeszcze mniej mający ambicji i zainteresowania tym, co robią. A także hasają tam jako autorzy różni nowi przybysze z kraju, niestety, nie najlepsi i o dziwnych czasem poglądach. [lipiec 1984]

Proces tej deprecjacji diagnozowała bezlitośnie już wcześniej, upatrując dla kultury polskiej ratunku w świeżej łączności z Zachodem i jego myślą intelektualną:

Tu została już sama starzyzna (każde zebranie to parę milleniów) i to poza małymi wyjątkami, pośledniego gatunku. To, co Pani widzi w Nowym Jorku, to sama śmietanka, najlepsze co dziś jest. W odróżnieniu od Pani, uważam za wielkie szczęście, jeśli polscy uczeni, pisarze znaleźli się i pracują na zachodzie. Polacy to marny ludzki materiał (b. mi smutno, że doszłam już dawno do tego wniosku) i tylko ich może uratować (i polską kulturę) domieszka obcej krwi, albo bliskie związki ze światem. Kim się najbardziej (i najśluszniej) chwalimy? Chopinem, Mme Curie, Conradem. [czerwiec 1975]

Miała też londyńska redaktorka znakomitą orientację w literaturze krajowej. Czytała regularnie „Plus-Minus” w „Rzeczpospolitej”, uznając go za swój ulubiony dodatek. Żywo reagowała na lekturę współczesnej poezji: „Doskonały Bierezin! (o ileż lepszy i bardziej interesujący niż przereklamowany Białoszewski, którego nie mogę strawić!)” [grudzień 1985]. Czytała pisarzy najmłodszej generacji: jako „niezwykłą książkę, bestseller” polecała Annie Frajlich lekturę *Prawieku* Olgi Tokarczuk¹². Prozie artystycznej wystawiła jednak bolesną ocenę, opowiadając się także w lekturach własnych za innym typem literatury, zwłaszcza o charakterze dokumentalnym:

Nieraz mnie żal ogrania, że w Polsce dobra powieść (nie związana z przeszłością i wojną!) przestała istnieć. Czytam teraz *Pieska przydrożnego* Miłosza (którego coraz bardziej

¹² O. Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*, W.A.B., Warszawa 1996.

Dorosz Definicja szczęścia według Stefanii Kossowskiej

cenię, choć nie był moim bohaterem) i ogromną korespondencję Giedroyc-Bobkowski¹³, najciekawsza z tych ogłaszanych listów. [grudzień 1997]

Sama także wróciła po wielu dziesięcioleciach na łamy krajowych czasopism, ale uczynić to chciała z właściwą sobie swadą i przekorą, np. omówienie listów Zygmunta Hertza do Miłosza „posłałam [...] do krakowskiej «Dekady Literackiej», która wciąż się upominała, żebym coś dla nich napisała (całkiem dobre pismo). Nie wiem, czy wydrukują, bo szargałam świętości (Miłosz, Gombrowicz)”¹⁴ [wrzesień 1992].

Po przemianach politycznych w Polsce Kossowska włączyła się w nurt dyskusji o podziale na literaturę krajową i emigracyjną, zmierzających do formułowania definicji i podsumowań, ale uczyniła to na swój sposób, celnie, acz gorzko, trafiając w sedno:

Zgadzam się z Panią, co do „odfajkowania” literatury emigracyjnej, że na ostateczny sąd historii trzeba czasu. Proces odrzucania nie będzie się różnił, czy chodzi o literaturę emigracyjną, czy krajową. Po prostu zostanie to, co dobre, a reszta, nawet pół-dobre odpadnie. Ze zdumieniem trafia się czasem na jakieś nazwiska sprzed lat pisarzy, którzy mieli wielkie powodzenie – i zginęli bez śladu. A inni wypłynęli na wierzch. Teraz jest nie tylko za wcześnie na jakiegokolwiek ostateczne sądy, ale i najgorsza na to chwila, jak Pani to sama zauważyła. Książki stały się ostatnią potrzebą, a do tego zapanował straszliwy bałagan wydawniczy, jak mogę to stąd zaobserwować. [...] Nie ma dziś czytelników, ani recenzentów, ani – przede wszystkim – zainteresowania poważną literaturą. Bo szmiry, głównie pornograficzne, zalały Polskę. [sierpień 1991]

Opisane wyżej wybrane problemy, poruszane w listach przez Kossowską, mogłyby stworzyć wrażenie, że korespondencja ta przynosi wizerunek autorki jako człowieka bez reszty pochłoniętego pracą, która przysłała jej wszystkie inne sprawy. Nic bardziej mylnego. Spoza problemów natury ogólnej wyłania się bowiem bardzo dyskretnie kobieca postać o niezwyklej emocjonalnej wrażliwości i subtelności uczuć, pełna ciepła wobec innych, skromności i dystansu wobec samej siebie, obdarzona poczuciem humoru i rzadką umiejętnością trzeźwej samooceny.

Powtarzają się w listach po wielokroć doniesienia o nieustannym zapracowaniu, ale komentowane bez podnoszenia własnych zasług, za to z dowcipną autoironią: „Jestem wciąż b. zajęta, co aż śmieszne jak na mój wiek. Ale coraz mniej jest ludzi do zrobienia, pamiętania i napisania czegoś, stąd powodzenie takich zabytków jak ja” [grudzień 1987]. Wobec tego niebywałego zapracowania nawet zwierzenie z własnych „słabości” brzmi inaczej: „Moje życie upływa bez wstrząsów (jak dotąd!), nic mi się nie chce robić i wciąż jestem zajęta, a najchętniej leżałabym i czytała, jedząc czekoladki, albo popijając wino (moja słabość!)” [styczeń 1996] – podobnie jak humorystycznie traktowane drobne „oszustwa”:

¹³ J. Giedroyc, A. Bobkowski *Listy 1946-1961*, Czytelnik, Warszawa 1997.

¹⁴ Wbrew obawom autorki tekst „*Kultura*” od środka ukazał się w „*Dekadzie Literackiej*” 1992 nr 20.

Roztrząsania i rozbiory

Czytam teraz, po kryjomu przed sobą (bo „powinnam” czytać polskie książki, zwłaszcza te które dostałam na święta) niezwykle piękną książkę (Booker Prize parę lat temu) *The English Patient* (autor Michale Ondaatje), którą z niczym nie da się porównać. Chodzisz po niej jak we śnie, po różnych światach, wśród różnych ludzkich zjaw, poezja i mądrość. [styczeń 2001]

Najbardziej przejmujące karty tej korespondencji przynoszą obraz wybitnej intelektualistki, do końca zaangażowanej w sprawy publiczne, której przychodzi zmagać się z chorobą i starością, w końcu zlikwidować własny dom, by znaleźć się w domu opieki. Bodaj raz tylko, w takiej właśnie chwili, ta „zorganizowana” i niepoddająca się słabościom kobieta pozwala sobie na wypowiedzenie najbardziej osobistych i najbardziej dramatycznych emocji: „Aniu Kochana, jestem na dnie depresji i wyczerpania – likwidacja domu po 40 latach życia i pracy nas obojga w nim – to koszmar, którego nikomu nie życzę” [czerwiec 2002]. Równie dramatycznie brzmi, zapisane po operacji oczu, wyznanie: „Staram się być cierpliwa. Życie bez czytania stało się zupełnie puste, nic innego nie umiem robić” [marzec 1999]. Ale nieuchronny koniec przyjmowany jest raz z prowokacyjnym humorem: „już jestem zmęczona, wyczerpałam moje życie i chętnie je opuszczę. Przeraża mnie myśl, że mogłabym dożyć 2000 roku! I uczyć się pisać tę okropną datę!” [wrzesień 1996] – a innym razem z pogodną wdzięcznością: „Jestem szczęśliwa, że – mam nadzieję, o co co dzień Boga proszę – już mam niedaleko do końca” [wrzesień 2001].

Jak się wydaje, naturalna w takich okolicznościach skłonność do podsumowań nie stała się udziałem Kossowskiej, która zastąpiła je kategorycznym stwierdzeniem: „nigdy nie wracam do przeszłości, zupełnie mnie nie interesuje, mogło jej nie być” [lipiec 1999]. Pewnie dlatego tak bardzo trafił jej do przekonania esej Miłosza *Szczęście*¹⁵ z wymownym zdaniem: „Żyłem bez przeszłości i bez jutra, w krainie wiecznego teraz. A przecież taka jest dokładna definicja szczęścia”.

U początku korespondencyjnej znajomości Kossowska, otrzymawszy od Anny Frajlich jej fotografie z rodziną, zaklinała przyjaciółkę: „tacy jesteście ładni i młodzi, że m u s i c i e być szczęśliwi. To obowiązek w tym wieku. Tyle czasu przed Panią na nauczenie się nowego życia! Może trzeba jeszcze poczekać, ale na pewno to przyjdzie” [maj 1975]. Czy u końca swego życia ta uważna czytelniczka wierszy Frajlich, surowa redaktorka, mentorka i opiekunka chciała jej tę szczególną „definicję szczęścia” pozostawić jak życiowy testament? Tak, jak pozostawiła jej piękną kryształową lżę osadzoną na złotej podstawie, o której pisała na rok przed śmiercią, dokonując w czerwcu 2002 bolesnego zabiegu likwidacji własnego domu: „myślę o Tobie, czego dowodem ta przesyłka! Możesz do niej dodać przedwczesne imiennowe życzenia, ale to nie jest dar na imieniny, tylko specjalny, teraz, gdy zamykam swoje życie, bo ten «klejnot» ma dla mnie specjalne znaczenie, które tylko Ty mogłabyś zrozumieć i odczuć i chcę, by znalazł się w Twoich rękach”.

*

Listy Stefanii Kossowskiej są lekturą ważną, której towarzyszy przekonanie o obcowaniu z niezwykle postacią. Można sobie tylko wyobrazić, jak ich intelektualny i emocjonalny koloryt ożywiłby się jeszcze bardziej, gdyby możliwe było poznanie odpowiedzi Anny Frajlich. Tylko jednak nieliczne jej listy z lat 1972-1981 zachowały się w archiwum «Wiadomości», a po zamknięciu tygodnika, w prywatnym archiwum Kossowskiej listów z lat 1981-1991 z nieznanym przyczyn w ogóle brak. Wobec takiej nierówności źródeł edytorka, Anna Supruniuk, podjęła słuszną decyzję wydania listów Kossowskiej i cytowania fragmentów listów Frajlich w przypisach do tej korespondencji; tam, gdzie było to możliwe posługiwała się też wyjaśnieniami uzyskanymi od poetki.

Kilka uwag wymaga opracowanie edytorskie. Tom otwiera obszerny szkic zatytułowany *Ona Szurlejówna, ja – Frajlichówna*, w którym Anna Supruniuk przedstawia zarówno sylwetki biograficzne obu bohaterek, jak i historię ich znajomości i przyjaźni.

W tego rodzaju edycjach przypisy powinny służyć jak najlepszemu zrozumieniu tekstu, a edytor zawsze zмага się z trudnością znalezienia rozsądnej równowagi między zbytnią ich lakonicznością a nadmiernym rozbudowaniem. Podejście „oszczędnościowe” bywa czasami irytujące dla czytelnika, gdy przypis jednak niewiele wyjaśnia, zaś nadmiar informacji w istocie ocierać się może o pokusę „wszystkoizmu”, raczej gmatwającego niż ułatwiającego lekturę. Trzeba przyznać, że generalnie Annie Supruniuk udało się znaleźć ów „złoty środek”. Z uznaniem należy przyjąć obszerne przypisy dotyczące np. czasopism emigracyjnych, gdzie informacje o ich działalności (jak choćby londyńskiego „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”) doprowadzone są do dziś, czy choćby o Zjednoczeniu Polek na Emigracji. W ten sposób uzyskujemy nawet więcej niż tylko narzędzie rozumienia tekstu, ale swego rodzaju przewodnik po instytucjach i organizacjach życia społecznego polskiej diaspory. Daje się jednak zauważyć, że z większą wnikliwością i dokładnością opisane są polskie realia emigracyjne z terenu Wielkiej Brytanii niż np. ze Stanów Zjednoczonych (co mogłoby chyba sugerować rozproszenie w kilku przypisach informacji o nowojorskim „Przeglądzie Polskim”, których scalenie wymaga od czytelnika pewnej sprawności). Ta uwaga ma zresztą bardziej charakter obserwacji niż zarzutu, wydaje się bowiem, że tak jak europejskie środowiska emigracji polskiej zostały stosunkowo dobrze zbadane i opisane przez historyków i badaczy literatury, tak emigracja za Oceanem w znacznej mierze czeka jeszcze na swoich dziejopisów.

Interesujące wydaje się też w prezentowanym tomie, a nieczęste w tego rodzaju publikacjach, odsyłanie czytelników do źródeł elektronicznych, z dokładnym wskazaniem stron internetowych, aczkolwiek ich trwałość w Internecie jest raczej ograniczona i w jakiejś nieokreślonej przyszłości mogą to być drogowskazy wiodące donikąd.

Supruniuk z pietyzmem i skrupulatnością odnotowuje w przypisach (jak się wydaje) wszelkie informacje na temat tekstów Anny Frajlich, o których mowa w tej

Roztrząsania i rozbiory

korespondencji, zatem jest to opracowanie dla analizy recepcji tej twórczości o kapitalnym znaczeniu. Zapewne niemożność zbudowania rzeczywistego dialogu korespondencyjnego, w którym redaktorka i poetka wzięłyby udział na równi, sprawiła, że właśnie w przypisach kryje się bogactwo wiedzy o życiu i twórczości Frajlich, nie wolne jednak od zauważalnego zafascynowania nią edytorki. W efekcie cenna wielość informacji o tomie poezji *W słońcu listopada*¹⁶, podana w nie do końca precyzyjnych sformułowaniach, mimo woli wprowadza czytelnika w błąd, że tom był w 2001 nominowany do Nagrody Literackiej Nike (s. 190).

Podobnie niewątpliwy wysiłek edytorki, by dodać kolorytu informacji o przełotnym uczuciowym związku Kossowskiej z Michałem Choromańskim, gdy ona sama z humorem pisała –

Było też spotkanie w Krakowie (pamiętam, że pojechałam tam na pogrzeb Szymanowskiego), Choromański zabrał mnie do jakiś znanej knajpy Joska gdzie dostałam kieliszek pejsachówki, chyba najmocniejsza wódka świata, po jednym łyku świat mi stanął w ogniu i już więcej w życiu nie wzięłam wódki do ust [marzec 1998]

spowodował, że znajdujemy w przypisach obszerne cytaty z kilku źródeł, opisujące popularny i opiewany w apaszowskich balladach lokal; problem jednak w tym, że dotyczą one knajpy „u Grubego Joska na ulicy Gnojnjej”, ale... w Warszawie. Wspominam o tym nie z nadmiaru „recenzenckiego krytykanctwa”, a raczej z potrzeby uwagi ogólniejszej natury – przykład ten bowiem pokazuje, że coraz trudniej będzie młodemu adeptom sztuki edytorskiej sprostać tego rodzaju zadaniom, by rozszyfrować pewne kody, zrozumieć aluzje, wyczuć specyficzne klimaty, ukryte w tekstach, które dla starszych i znakomicie wrośniętych w środowisko, znających i czujących te lokalne niuansy, są oczywiste.

Można też polemizować z Anną Supruniuk, czy szczupłość informacji np. o Kazimierzu Wierzyńskim (s. 46) i Janie Lechoni (s. 52), ograniczonych do przedwojennego Skamandryckiego okresu i pomijających w zasadzie emigracyjny etap ich biografii, to właściwe rozwiązanie, zwłaszcza w książce dotyczącej emigracji, ale edytorka może łatwo odeprzeć ten zarzut stwierdzeniem, że są to postaci „encyklopedyczne” i znalezienie o nich informacji w innych źródłach nie stanowi problemu. Natomiast niewątpliwe uznanie budzić muszą przypisy biograficzne dotyczące postaci mniej lub prawie wcale nieznanych, jak choćby Zygmunta Karola Lamberta Chojeckiego (s. 55), tak dokładne i rozbudowane, że przynoszące informacje np. nawet o ich rodzinach (żona, dzieci itp.).

Wydanie tego tomu stanowi znaczący fakt w historii literatury emigracyjnej. Rodzi też postulat edycji serii korespondencji wielkich redaktorów londyńskich – Grydzewskiego i Kossowskiej, ku czemu zasoby Archiwum Emigracji w Toruniu stwarzają znakomitą okazję i stanowią dla takich edycji bezcenną bazę. Publikacje takie bodaj częściowo zniwelowałyby dysproporcje pomiędzy opracowaniami opartymi na archiwum paryskiej „Kultury” (m.in. korespondencji Giedroycia ze

¹⁶ A. Frajlich *W słońcu listopada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Dorosz Definicja szczęścia według Stefanii Kossowskiej

współpracownikami), a opracowaniami na temat londyńskiego tygodnika, który nie bez powodzenia w swoim czasie konkurował z „Kulturą” o rząd dusz na emigracji i powinien cieszyć się równym zainteresowaniem badaczy emigracji¹⁷.

Beata DOROSZ

Abstract

Beata DOROSZ

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

A definition of Happiness by Stefania Kossowska

Discussion of a recently published collection of letters written by Stefania Kossowska (1909–2003), literary critic, prose writer and columnist who stayed from World War 2 onwards in London as an émigré and was the last editor of *Wiadomości* weekly, to poet Anna Frajlich (born 1942) who lived since 1970 in New York. The letters' diversified themes make us aware of Ms. Kossowska's participation in cultural life of the Polish Diaspora in London, her views on Polish contemporary literature both at home and in exile; this as complemented, after 1989, by a voice in the discussion on mutual coherence (or separate-ness) of the two literary currents, as well as remarks on issues and events of import to Polish society (incl. the year 1968 emigration wave, anti-Semitic events, outbreak of martial law). A thread of importance is the editor's personal relationship with the poet over whose artistic development she watched, patronising her literary career. Hence, this indirectly provides an excellent source of knowledge on Anna Frajlich's life and artistic output. In its footnotes, the publication comprises essential information on activities of several other Polish émigrés in the United Kingdom and the United States, and on the panorama of Polish emigration cultural-literary periodicals and institutions of Polish scientific and artistic life in exile.

¹⁷ Dotychczas opublikowane: R. Habielski *Niezlomni, nieprzejednani. Emigracyjne „Wiadomości” i ich krąg*, PIW, Warszawa 1991; „*Wiadomości*” i okolice, t. 1-2, Toruń 1995-1996; Por. także tomy korespondencji redaktora „*Wiadomości*”: M. Grydzewski *Listy do Tuwima i Lechonia (1940-1943)*, oprac. J. Stradecki, PIW, Warszawa 1986; *Z listów do Mieczysława Grydzewskiego 1946-1966*, wyb. wstęp i prac. R. Habielski, Polonia, Londyn 1990; M. Grydzewski, J. Iwaszkiewicz *Listy 1922-1967*, oprac. M. Bojanowska, Czytelnik, Warszawa 1997; M. Grydzewski, J. Lechoń *Listy 1923-1956*, oprac. B. Dorosz, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2006.

Cztery wymiary ikoniczności

Pokaźny i bardzo ładnie wydany tom *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*¹ zawiera materiały V międzynarodowego sympozjum *Iconicity in Language and Literature*, które odbyło się w Krakowie w 2005 roku, pod czujnym okiem prof. Elżbiety Tabakowskiej. Organizatorka sesji i redaktorka tomu we wstępie nakreśliła jego idee przewodnie, przede wszystkim obalenie barier między dyscyplinami i poszukiwanie wzajemnych związków. Według Tabakowskiej, „ikoniczność jest wszędzie”, stąd udział w sympozjum językoznawców, artystów plastyków, projektantów, historyków sztuki, prasoznawców, którzy ikoniczność ujmują z różnych punktów widzenia. Wszystko to decyduje o bogactwie tomu i ma pomóc w trudnym dziele integracji dyscyplin. *Ikoniczność znaku* zasługuje więc na szczególną uwagę. Rozmaitość tekstów i prezentowanych stanowisk daje się sprowadzić do kilku głównych problemów, chciałabym więc mówić o czterech wymiarach ikoniczności. Są to: 1. Ikoniczność systemu komunikacji; 2. Ikoniczność przedmiotów użytkowych; 3. Znak ikoniczny i jego relacja ze słowem; 4. Ikoniczność książki.

Problematykę i k o n i c z n o ś c i w j ę z y k u omawia Olga Fischer z Amsterdamu (jak dowiadujemy się ze wstępu, animatorka międzynarodowego cyklu sympozjów poświęconych ikoniczności). Jej artykuł pt. *Dowody na ikoniczność w języku* zwalcza zadowiony w nauce od czasów de Saussure’a, strukturalistyczno-formalistyczny aksjomat o autonomii i arbitralności znaków językowych. Jak wyglądają argumenty i proces dokumentowania tezy o ikoniczności w języku? Otóż

¹ *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006.

Olga Fischer przyjmuje szerokie znaczenie ikoniczności, według którego istnieje nie tylko „ikoniczność obrazowa”, polegająca na związkach wizualnych, audytywnych i kinetycznych między znakiem i desygнатem, ale również „ikoniczność diagramatyczna”, która dotyczy mnogości znaków i sposobu ich porządkowania. Autorka tak ją definiuje: „struktura znaków lub zestawienie znaków na poziomie językowym przypomina sposób, w jakim owe desygnaty są uporządkowane w „świecie rzeczywistym”, czyli zgodnie z naszą percepcją świata” (s. 20). Miałabym tu wątpliwości, czy percepcja jest zgodna ze „światem rzeczywistym” (co w takim razie zrobić ze złudzeniami zmysłowymi, o których tyle pisali psychologowie?). Przykładem ikoniczności diagramatycznej są – jak dowiadujemy się dalej – „figury retoryczne”, powtórzenia czy chiazmy (s. 38). Ale czy są one „zgodne ze światem rzeczywistym”? Przy takich założeniach nie dziwi, że kończące artykuł uwagi o ikoniczności w literaturze w gruncie rzeczy traktują o funkcji poetyckiej i nie bez powodu nawiązują do Jakobsona. Rzecz jednak w niejednorodnym przedmiocie badań: rozważania o języku dotyczą ikoniczności obrazowej, natomiast uwagi o literaturze – diagramatycznej.

Najważniejsza i najciekawsza propozycja Olgi Fischer to diachroniczne spojrzenie na język i teza o ewolucji języka od ikoniczności/indeksowości do systemu symbolicznego. Ikoniczność okazuje się punktem wyjścia, z którego rozwinął się system znaków symbolicznych (i myślenie symboliczne). Język jest więc „diachronicznie” ikoniczny, ponieważ istnieją związki kinetyczne i wizualne między artykulacją a dźwiękami mowy. A dowody autorka przytacza rozliczne. Na przykład znaną neurobiologom ruchową teorię percepcji (i ekspresji) mowy², która zakłada, że dźwięki mowy są rozpoznawalne tylko dlatego, że umysł ludzki potrafi je przełożyć na ruchy artykulacyjne odpowiednich narządów. Ponadto według Fischer ruchy warg czy języka imitują to, o czym się mówi, a emocje wyrażane są „fizycznie” poprzez podwyższoną artykulację i zaciskanie się krtani. Pierwotną ikoniczność dokumentują również młode języki, które jeszcze nie wykształciły pisma (s. 35). Inny dowód na diachroniczną ikoniczność systemu werbalnego to akwizycja języka, obserwowana na przykładzie rozwoju osobniczego dzieci, które uczą się mówić imitując i naśladując, co autorkę prowadzi do wniosku, że ikoniczność jest podstawą działalności językowej.

Czy badania Olgi Fischer przekreśliły tezę de Saussure’a o arbitralności znaków językowych? Nie sądzę. Autorka zgadza się z de Saussurem całkowicie, że „ikoniczność obrazowa” jest rzadka w dzisiejszym języku (s. 20). Nie kwestionuje zatem synchronicznego opisu języka. Jej rozważania stanowią raczej dopełnienie wiedzy o systemie językowym poprzez pokazanie jego ikonicznych korzeni i jego ewolucji – od ikoniczności obrazowej do myślenia symbolicznego. Uwagi o literaturze, które dotyczą „ikoniczności diagramatycznej” i utożsamiają ją z funkcją poetycką, nie są tak interesujące. Autorka stawia tu dwa pytania: 1. Czy ikoniza-

² Zob. S.P. Springer, G. Deutsch *Lewy mózg, prawy mózg. Z perspektywy neurobiologii poznawczej*, przeł. I. Szatkowska, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 313.

cja w literaturze ma tę samą naturę co ikoniczność w języku? i 2. Na czym polega jej odmiennność? Czy na świadomym użyciu struktur ikonicznych? Na pierwsze pytanie odpowiada pozytywnie, co do drugiego różnicę widzi nie w świadomości, ale w innej percepcji i porównuje „inną percepcję” i inną wrażliwość poetów do autyzmu. Obawiam się, że ta paralela nie dałaby się obronić³.

Problematykę ikoniczności w komunikacji niewerbalnej porusza artykuł Jolanty Antas, *Gesty – obrazy pojęć i schematy myśli*, w którym mamy okazję śledzić gestykulację różnych mówców, a nawet analizę gestyczną dłuższego tekstu naracyjnego. Semiotycy traktowali gesty i mimikę („kod kinetyczny”) jako pomocnicze środki mowy⁴. Olga Fischer uznała je za dowód ikoniczności: cielesnego związku dźwięków, artykulacji i wizualnej percepcji (s. 23). Tym właśnie tropem idzie Jolanta Antas, analizując spontaniczne zachowania niewerbalne, co prowadzi ją do wniosku o kreatywnym (a nie bierno-naśladowczym) charakterze gestów ikonicznych. Podkreśla ich interakcyjny, mentalno-ikoniczny charakter i pokazuje różnice między gestem a znakiem językowym. Najciekawszy dla mnie jest podział na dwa typy gestów ikonicznych – metonimiczne i metaforyczne, przy czym „gesty metonimiczne są graficznymi obrazami prostych i bardziej pierwotnych schematów, zaś ikony metaforyczne są sposobem ujmowania rzeczy nowych, bardziej złożonych w kategoriach rzeczy prostszych i bardziej zrozumiałych” (s. 193). Okazuje się więc, że dychotomiczny podział Jakobsona na dwa bieguny języka wywiedzione z dwóch typów afazji – metaforę i metonimię – jednak się sprawdza. Ale sądzę, że w interpretacji tego zjawiska należałoby wprowadzić korektę, uwzględniając badania Jerzego Ziomka i polemikę, jaką przeprowadził z koncepcją Jakobsona⁵. Otóż Ziomek udowodnił, że metonimia – w przeciwieństwie do metafory – nie jest tropem językowym, ale pozornie językowym (parajęzykowym), ponieważ powstaje w sferze rzeczy, a nie w akcie mowy (pod względem językowym jest skrótem i ma kształt elipsy). Ukazane przez Jolantę Antas przykłady: uobecnianie długopisu poprzez gest pisania, okularów – poprzez charakterystyczny ruch zakładania ich na nos czy „dwa piwa” sygnowane gestami obrazującymi trzymanie kufli w rękach, stanowią doskonałą ilustrację ich parajęzykowego charakteru. Wymagają bowiem wiedzy i kulturowego doświadczenia. Odbiorca musi się orientować, do czego służy długopis, jak wyglądają okulary i jak się je nosi, w czym ludzie piją piwo, jaki jest kształt kufli. Zupełnie inaczej wyglądałoby zakładanie monokla czy soczewek kontaktowych. Jak bardzo „kulturowa” jest metonimia, poucza *Sekretarka* (słowa K.I. Gałczyń-

³ O. Fischer podkreśla, że ten sam mózg funkcjonuje u „autystycznego” poety i u nie-poety, tymczasem neurobiolodzy traktują autyzm jako chorobę związaną właśnie z dysfunkcją mózgu, o niejasnej jeszcze naturze (zob. tamże, s. 289).

⁴ Zob. P. Guiraud *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 61, 103.

⁵ Zob. J. Ziomek *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, w: tegoż *Prace ostatnie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

ski, muzyka E. Kornecka), piosenka znakomicie wykonywana w latach 80. przez Jacka Wójcickiego, który imitował charakterystyczne gesty piszącej na maszynie dziewczyny, szczególnie ruch i dźwięk przesuwanego raz po raz wálka, budząc huragany śmiechu na widowni. Czy gesty piosenkarza dziś, w dobie powszechnej komputeryzacji, byłyby dla wszystkich zrozumiałe? Obawiam się, że nie. W rozważaniach Jolanty Antas nie jest to sprawa błaha, ponieważ właśnie metonimię uważa ona za „pierwszą figurę ludzkiego myślenia” (s. 192, 193). Jeśli już mamy określać, co jest pierwotne, a co wtórne, to moim zdaniem „kulturowa” metonimia powinna ustąpić miejsca metaforze. Metafora stanowi wyraz pierwotnego doświadczenia, nierzadko zapis złudzeń zmysłowych, pokutujących od niepamiętnych czasów w języku, jak słońce, które urągając teorii Kopernika, ciągle wschodzi i zachodzi. O roli kodu kulturowego w komunikacji niewerbalnej można jeszcze przeczytać w artykule Przemysław Piekarskiego, *Smak gniewu, kolor miłości, odgłos strachu – indyjska teoria „rasa”*, który charakteryzuje egzotyczną dla nas estetykę, będącą podstawą klasycznego indyjskiego teatru.

Problemem rozważanym przez znawców sztuki jest i k o n i c z n o ś ć p r z e d m i o t ó w w meblarstwie i wzornictwie przemysłowym (Piotr Bożyk *Dizajn – między krzyżówką a poezją*; Agata Hołobut *Ikoniczność w designie*). Oba artykuły załączają fotografie nowych mebli, lamp, zegarów (nierazko nagrodzonych na konkursach) i interpretują kształty i nazwy przedmiotów w duchu filozofii podmiotu. Akcentują relacje antropiczne, związek człowieka z przedmiotem (A. Hołobut), a nawet – utożsamienie z nim (P. Bożyk). Sądzę, że zafascynowani indywidualnością i podmiotowością projektantów, nie doceniają roli kontekstu społecznego, który znajduje wyraz w dekonwencjonalizacji i kulturowej motywacji przedstawień. Omawiane przykłady ujawniają bowiem dwa procesy: 1. proces dekonwencjonalizacji, „odpodobnienia” od przedmiotów pełniących analogiczne funkcje w życiu codziennym i 2. kulturowa motywacja przedstawień. Dekonwencjonalizacja uwiadcza się na przykład w projekcie stołu, który jest i nie jest stołem. Jest, bo ma cztery nogi i blat, i jednocześnie nie jest stołem, bo jego powierzchnia przypomina mapę plastyczną Himalajów, obfitującą w góry i doliny (Marek Król *Ready for the Guests*). Czy na takim stole można postawić talerz i zjeść jakiegokolwiek posiłek? Można go traktować tylko jako dowcip (do czego skłania zresztą tytuł pracy). Czy sofa przypominająca bardziej latawiec niż latający dywan (Ilkka Suppanen *sofa Flying Carpet*) jest wygodna, a stół o nazwie *Lewitacja* (Maciej Własnowolski *Lewitacja*), którego blat wygląda tak, jakby unosił się ponad nogami – bezpieczny dla użytkownika? Wolałabym tego osobiście nie sprawdzać. Omawiane eksperymenty przypominają klasyczne dzieła surrealizmu i chętnie się je ogląda... w salach muzealnych. Widać tu wyraźnie, że funkcja przedmiotów została podporządkowana procesowi deikonizacji i defunkcjonalizacji. Dwudziestowieczna awangarda w sztuce użytkowej ceniła funkcjonalizm, a postmodernizm? Jego preferencje dają się odczytać z kształtu przedmiotów i – z faktu, że te właśnie „udziwnione” kształty są promowane na konkursach. Postmodernistyczny projektant chce zerwać z konwencjonalnym

Roztrząsania i rozbiory

wyglądem rzeczy i jednocześnie swój ekstrawagancki pomysł jakoś umotywować, stąd odwołania do wątków baśniowych w tytułach prac (do latającego dywanu) i do postaci znanych z historii, jak w dziełach Juliana Browna, który zaprezentował zgniatacz puszek o nazwie *Attila* czy podajnik do taśmy klejącej w kształcie słonia, nazwany *Hannibalem*. Szczególnie te ostatnie przykłady wymagają od odbiorcy niejakiej wiedzy z zakresu starożytności, bo „heroiczny” kontekst, skonfrontowany z banalnym przedmiotem budzi nieodparte poczucie komizmu. (Biedny Hannibal, na co mu przyszło w XXI wieku...). Widać wyraźnie, że problematyka *designu* wykracza poza ikoniczność i wymaga uwzględnienia kontekstów kulturowych, a te przywoływane są poprzez tytuły dzieł. Tytułami zajęła się szczególnie Agata Hołobut i potrafiła o nich mówić w nowy sposób. I, co warto odnotować, jej uwagi – szczególnie o metaforycznym charakterze tytułów – wprowadzają do rozważań perspektywę kognitywistyczną.

Problematykę znaku ikonicznego i jego relacji ze słowem wszechstronnie omawia Aleksandra Machura w pracy o komiksie (*Ikoniczność w komiksach*). Analizuje bowiem trzy poziomy ikoniczności: 1. poziom fonologii (czyli onomatopeje komiksowe), 2. ikoniczność grafologiczną (sugerowaną rozmiarami i typem czcionki), wreszcie 3. ikoniczność typową dla komiksu (dymki, ramki, obrazki). „Panikoniczność” komiksu prowadzi autorkę do wniosku, że ikoniczność jest jednym z głównych procesów kształtowania się języka. Uściśliłabym: języka komiksu, a nie języka w ogóle, który, jak pokazują inne artykuły, od ikoniczności ewoluuje w stronę form symbolicznych.

O znaku ikonicznym szczególnego typu, jakim jest firmowe *logo* pisze Marcin Kłag w artykule *Informacje i emocje – o czytaniu logotypów*. Pokazuje na licznych przykładach rozwój tego typu znaków, które – jak się okazuje – dążą do uproszczenia i syntezy. Autor traktuje *logo* jako przekaz dwojaki: informacyjny i emocjonalny, i obserwuje dzisiaj charakterystyczne przesunięcie ze sfery informacji w sferę emocji. Ale żeby budzić emocje, *logo* musi się odwołać do jakichś wartości. Jakich? Narodowych, religijnych?

Związkami słowa i obrazu zajmują się również Tomasz Piekot (*Wербalizacja i wizualizacja w dyskursie wiadomości prasowych*) i Anna Chudzik (*Typy ikoniczności w szyldach*). Koncentrują uwagę na popularnych gatunkach słowno-obrazkowych, jak *news* prasowy (T. Piekot) i uliczne szyldy (A. Chudzik). I okazuje się, że w takich zdawałoby się prostych przykładach problematyka ikoniczności i związki między słowem a obrazem są nader skomplikowane. Piekot pokazuje relację słowo-obraz, analizując prasowe zdjęcie i jego stosunek do tytułu, nagłówka, podpisu i treści artykułu. Wyróżnia trzy typy wizualizacji: realistyczną, symboliczną i symboliczno-techniczną, uzyskaną za pomocą manipulacji technicznych. Wyodrębnienie wizualizacji symboliczno-technicznej nie uważam za zasadne, ponieważ znaczenie symboliczne powstaje nie tylko przez zestawienie znaczących elementów (jak na przytoczonej fotografii, ukazującej świątynię i żołnierza z bronią, i podpisanej „Pakistan na skraju wojny religijnej”), ale także przez „unieważnianie” wizualizacji realistycznej, osiągnięte różnymi sposobami

mi, poprzez skrót graficzny czy schematyzację obrazu (taki był na przykład gołąbek pokoju, namalowany przez Picassa). Rezygnacja z realistycznego szczegółu kieruje uwagę odbiorcy ku treściom symbolicznym. Dlatego nie widzę powodu, by wyodrębniać osobno manipulację „symboliczno-techniczną”, stanowi ona jeden z typów wizualizacji symbolicznej. Analiza Piekota pokazuje – i to jest najcenniejsze – jak zmieniają się relacje między elementami *newsa*, jak fotografia może pełnić funkcję ikony, symbolu i indeksu, w zależności od tego, które z relacji weźmie się pod uwagę. Podobnie instruktywna jest praca Anny Chudzik, która omawia „nośniki ikonizacji” w ulicznych szyldach (s. 120), dokumentuje deikonizację i możliwość przejścia ikony w symbol (s. 127). Oba artykuły oparte są na pracownice zebranych materiale empirycznym, który zostaje później poddany wnikliwej interpretacji. Autorzy potrafią dostrzec procesy semiotyczne, którym podlega obserwowane przez nich zjawisko i wyciągnąć teoretyczne wnioski, a to jest najbardziej inspirujące.

Inny charakter ma praca Magdaleny Nowotnej *Ewy Ławrusiewicz stworzenie świata*. Autorka interpretuje wizje malarskie Ewy Ławrusiewicz, prezentowane w cyklu obrazów *Dni Stworzenia* i traktuje swoją werbalizację jako przekład z języka form malarskich na język słowny, przy czym przekład rozumie jako szukanie w malarstwie odpowiedników form językowych. Według Nowotnej kolory pełnią funkcję taką jak słowa, odpowiadają formom czasownika (s. 84), powtórzeń decydują o rytmie, mówi się o składni, koherencji tekstu – stąd paralele z różnymi wierszami Szymborskiej. W moim przekonaniu to, co zaprezentowała Magdalena Nowotna jest subtelną interpretacją malarskiego cyklu, a nie przekładem. O przekładzie można mówić, gdy mamy do czynienia ze znakami o mniej czy bardziej ustalonym znaczeniu, które mogą znaleźć odpowiedniki w innym systemie. Tymczasem linia i kolor na płótnach Ewy Ławrusiewicz nie mają charakteru znaków, są indywidualne, przez autorkę artykułu traktowane w sposób całkowicie dowolny jako analogie form gramatycznych.

I wreszcie ostatni problem obecny w tomie *Ikonizacja znaku* – książka w przestrzeni fizycznej, nowej i niekonwencjonalnej. Nie może to być przestrzeń tradycyjna, musi być nowa, niekonwencjonalna i współtworzyć przekaz. Takie idee głosi Zenon Fajfer, nazywając nową literaturę „liberaturą” – „od łac. *Liber* – «książka», a także «wolny»”. Liberatura jest według niego „literaturą totalną, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozdzielalną całość” (*W stronę liberatury*, s. 162). Egzemplifikację stanowi trójksiążka *Oka-leczenie* (Z. Fajfer, K. Bazarnik), zawierający trzy części, zszyte nie grzbietami, jak można byłoby się spodziewać, ale na krańcach i w związku z tym tworzące harmonijkę, otwierającą się na dwie strony. Innym przykładem jest książka w formie przezroczystego zwoju, umieszczonego w butelce (Z. Fajfer *Spoglądając przez ozonową dziurę*). Kto wie, może w sytuacji, kiedy tradycyjna książka przeżywa regres, liberatura ocali słowo pisane. Sęk w tym, że pomysłów na kreację nowej przestrzeni jest mało, a poprzednicy, konkretyści, są przez autora negatywnie oceniani. A przecież akrostychy prezentowane przez Fajfiera (s. 168-169) mają, a także, swoje

Roztrząsania i rozbiory

zakorzenienie w starożytnej (i późniejszej) tradycji. I żeby się o tym dowiedzieć, warto poczytać książki Piotra Rypsona⁶.

Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest przynosi mnóstwo ciekawego materiału w zakresie wiedzy o języku oraz o gatunkach ikonicznych (sztuki użytkowe) i słowno-ikonicznych (*news*, komiks, szyld). Z wyróżnionych na wstępie czterech wymiarów ikoniczności przeważają analizy skomplikowanych relacji między znakiem ikonicznym a słowem – tytułem, nagłówkiem, napisem, podpisem. Tom pokazuje przydatność semiotyki w badaniach intertekstualnych i nieśmiałość kognitywizmu, słabo obecnego w analizach. Traktuje o „ikoniczności obrazowej”, nie przekonuje do „ikoniczności diagramatycznej” i pozostawia szerokie pole dla dociekań nad ikonicznością literatury.

Seweryna WYSŁOUCH

Abstract

Seweryna WYSŁOUCH
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Four Dimensions of Iconicity

The volume *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest* ['The iconicity of sign. Word – Object – Image – Text'] (edited by E. Tabakowska) comprises analyses of linguistic phenomena, gestures, iconic and verbal-iconic genres (*news*, comic, signboard). Analyses show various dimensions of iconicity: iconicity of non-verbal communication; iconicity of useable objects; iconicity of book; relations between iconic sign and word. This last aspect prevails in the volume's content and renders it prevalently semiotic.

⁶ Zob. P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989 oraz tegoż *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.

Wokół „partytur literackich”*

Tytuł najnowszej książki Andrzeja Hejmeja jest jej najsłabszą stroną¹. I to z dwóch przynajmniej powodów. Pierwszy z nich ujawnia się już podczas pierwszego rzutu oka na okładkę rozprawy. *Muzyka w literaturze*, bo tak zatytułowana została książka krakowskiego komparatysty, to także tytuł wydanej w 2002 roku antologii polskich powojennych studiów z zakresu badań muzyczno-literackich pod redakcją Andrzeja Hejmeja². Konsternacja w chwili pierwszego zetknięcia z rozprawą, czy przypadkiem nie mamy w rękach wznowienia antologii, to tylko chwilowa niedogodność. Powielenie tytułu daje się we znaki zarówno innym badaczom zjawisk muzyczno-literackich, jak i czytelnikom ich prac. Andrzej Hejmej należy obecnie do jednych z najczęściej cytowanych na gruncie polskim autorów opracowań z zakresu badań nad muzycznymi uwikłaniami literatury. Nie sposób bowiem nie zgodzić się z autorem opinii, że pierwsza „książka Andrzeja Hejmeja [*Muzyczność dzieła literackiego*] jest najpoważniejszą i najobszerniejszą w polskiej literaturze przedmiotu próbą całościowego objęcia refleksją badawczą zagadnień określanych niezbyt precyzyjnym mianem muzycznych uwikłań i odniesień dzieła literackiego”³. Tym więcej – moim

* Tekst powstał w ramach stypendium Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

1 A. Hejmej *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.

2 *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002.

3 M. Kwapiszewski [rec. książki *Muzyczność dzieła literackiego*], „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 1, s. 239.

zdaniem – szkody wyrządza tej publikacji podobieństwo tytułów obu jego książek autorskich⁴ oraz zbieżność ostatniej z redagowaną przez niego antologią. Sprawa może się wydawać błaha, a poruszanie tej kwestii już na wstępie krytycznego omówienia – co najmniej nieestosowne. Niefortunność takiego zabiegu autorskiego ze strony Hejmeja odczuwam jednak na własnej skórze, czytając najnowsze prace z zakresu badań muzyczno-literackich, kiedy to kolejny raz w toku lektury zastanawiam się, która z prac autora *Muzyki w literaturze* jest źródłem informacji. Zwłaszcza, kiedy przypisy zaczynają wyglądać tak: Hejmej, *Muzyka w literaturze*, dz. cyt.; Hejmej [red.], *Muzyka w literaturze*, dz. cyt.; Hejmej, *Wstęp*, w: *Muzyka w literaturze*, dz. cyt.; Hejmej, *Wprowadzenie*, w: *Muzyka w literaturze*, dz. cyt.; Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt. itd. Drobnostka, a mimo to uwiera.

Drugi powód jest nieco innej natury. Lektura każdej kolejnej strony książki Hejmeja utwierdzała mnie w przekonaniu, że publikacja ta nie mówi o tym, co zdaje się sugerować tytuł. Przedmiotem *Muzyki w literaturze* nie do końca jest „muzyka w literaturze”. Owszem, jest to praca z zakresu sugerowanej w podtytule „komparatystyki interdyscyplinarnej”, ale o wiele precyzyjniej przedmiot dociekań autora określa termin „partytura literacka”. To jej bowiem w większej części poświęcona jest rozprawa Hejmeja. Wymienienie w tytule książki tego właśnie terminu pozwoliłoby niewątpliwie znacznie precyzyjniej umiejscowić tę pozycję wśród prac z zakresu badań muzyczno-literackich. Na gruncie polskich badań nad tymi zagadnieniami termin „partytura literacka” jest też na tyle nowy, że zastosowanie go w tytule rozprawy pozwoliłoby jej już na tym podstawowym poziomie wyznaczać nowe perspektywy badawcze.

Ale oprócz okładki i tytułu książka ta ma jeszcze 350 stron ciekawych i wartościowych rozważań. Składająca się z trzech części rozprawa to – podobnie jak poprzednia książka Hejmeja – połączenie rozbudowanej refleksji teoretycznej z analizami poszczególnych zagadnień na przykładzie kilku polskich i europejskich twórców. Już na pierwszych stronach wprowadzenia do dalszych rozważań pojawia się wspomniany termin-klucz „partytura literacka”, definiowany przez autora następująco: „posługując się umownie określeniem «partytura literacka», mam na myśli zarówno notację muzyczną i zapis partyturowy danej kompozycji, jak i wszelkie inne aspekty fenomenu muzycznego, związane zwłaszcza z wykonaniem muzycznym” (s. 35). Dalej Hejmej dodaje, że problem, któremu poświęcone są rozważania, „objęty umownie mianem «partyтуры literackiej», to nic innego, jak kwestia mocnej relacji intertekstualnej pomiędzy tekstem literackim a kompozycją muzyczną jako swoistym, muzycznym intertekstem” (s. 35).

⁴ Pierwsza książka Andrzeja Hejmeja nosiła tytuł *Muzyczność dzieła literackiego* i została wydana w serii „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej” (Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001; wyd. II, poprawione: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002).

Z jednej strony termin ten precyzuje pewne zagadnienia, które w innych przypadkach nazywane są opisowo, z drugiej zaś, stosowany konsekwentnie przez autora *Muzyki w literaturze*, porządkuje jego rozważania.

Część teoretyczną książki rozpoczyna rozdział zatytułowany *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*. W rozdziale tym Hejmej porusza ważny i ciekawy problem stereotypowych postaw badawczych wobec problematyki muzycznych uwikłań literatury. Największą zaletą takiego ujęcia tematu jest postawa samego autora, który stara się wyjść poza obiegowe opinie i przyjrzeć się relacjom muzyki i literatury w ich rzeczywistym wymiarze. Już w podsumowaniu rozdziału Hejmej zwraca uwagę na jeden z najczęściej popełnianych przez badaczy grzechów, podkreślając jednocześnie, że dziś z pożytkiem dla badań „odchodzi się od bezkrytycznego forsowania muzycznych analogii i kontekstów w literaturze za rozlicznymi postulatami artystycznymi” (s. 57). Wobec nadmiernie komplikowanego „w sferze dyskursu kulturowo-interpretacyjnego, w sferze metateorii i metainterpretacji” (s. 56) przedmiotu badań „przełamywanie stereotypu «muzyczności literatury» jako bliżej nieokreślonego fenomenu literackiego staje się pierwszym, wstępnym i decydującym etapem krytycznych badań” (s. 57). Artykuł ten, choć niewątpliwie odkrywczy i godny uwagi, sprawia jednak wrażenie „doklejonego” do całości książki. Mam wątpliwości, czy w tej spójnej rozprawie poświęconej różnym odmianom partytur literackich broni się rozdział o stereotypach ugruntowanych w badaniach muzyczno-literackich. Jedynym, jak dla mnie, absolutnie niepodważalnym powodem, dla którego umieszczenie tego tekstu w książce nie budzi wątpliwości, jest przygotowanie gruntu dla kolejnych rozpraw. Rozdział ten, wskazując rozmaite stereotypowe ujęcia tematyki muzyczno-literackiej, zwraca jednocześnie uwagę na niewłaściwe postawy badawcze, których autor *Muzyki w literaturze* niewątpliwie się wystrzega. Odrzucając ugruntowaną wieloletnią tradycją dociekań muzyczno-literackich przekonania zarówno o przedmiocie, jak i metodach badań, Hejmej proponuje ponowne przyjrzenie się pewnym zjawiskom z obszaru bezpośredniego oddziaływania na siebie muzyki i literatury. Jeżeli jednym z założeń książki była prezentacja procesu przełamywania wskazanych stereotypów muzyki w literaturze, to bez wątpienia zacytowane poniżej zdanie odnosi się do samego autora, a omawiany rozdział słusznie otwiera teoretyczną część rozprawy:

W świadomości współczesnego literaturoznawcy – mimo iż zawsze istnieje ciążenie ku stereotypowym ujęciom – dokonuje się wyraźne przejście od uniwersalnego stereotypu analogii i od niedefiniowalnego stereotypu muzyczności literatury do krytycznego punktu widzenia muzycznych kontekstów i muzycznych intertekstów przynależnych danemu tekstowi literackiemu. (s. 41)

Wielce znaczący i wiele wyjaśniający jest podtytuł drugiego rozdziału części teoretycznej: *Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*. Precyzyjnie i wprost określa autor tym mianem partyturę literacką. Termin ten – co podkreśla sam autor (s. 64, 111) – funkcjonował dotąd jedynie na prawach zgrabnej, choć niewie-

Roztrząsania i rozbiory

le znaczącej metafory terminologicznej⁵. Ciekawym dodatkiem jest tu wskazanie przykładowych użyc terminu „partytura” do badań nad literaturą (pogrupowanych w trzech kategoriach działań: artystycznych, analityczno-interpretacyjnych i teoretycznych), co więcej często bez intencji wskazania muzycznych uwikłań danego dzieła literackiego (jak chociażby u Jerzego Franczaka, który nazywa *Sny Marii Dunin* Karola Irzykowskiego partyturą *Pałuby*). Przykładów takich podaje autor wystarczająco dużo, by uznać potrzebę zdefiniowania zaproponowanego terminu. Dlatego jednym z zadań, jakie stawia przed sobą Hejmej, jest właśnie próba „zdefiniowania oraz objaśnienia pojęcia «partyтуры literackiej», wskazania zakresu jego funkcjonowania (a w prostej konsekwencji – sensowności zastosowania)” (s. 64). Ważnym założeniem leżącym u podstaw teorii partyтуры literackiej jest zmiana (stereotypowego właśnie) myślenia o relacjach muzyczno-literackich i rozłożenie uwagi, skupionej dotąd na literaturze, na obie dziedziny jako równoprawnych uczestników tego zabiegu:

Partytura literacka [...], odnosi się nie do samego tekstu literackiego (precyzyjnie ujmując: do najbardziej chociażby nietypowej i eksperymentalnej konstrukcji literackiej), lecz wyłącznie do jego immanentnego związku z partyturą w dosłownym, muzycznym znaczeniu, do jego związku – ostatecznie – z kompozycją muzyczną. (s. 63)

Już w tym teoretycznym rozdziale ujawnia się modelowy czytelnik książki Andrzeja Hejmeja. Poziom wykorzystania kompetencji literaturoznawczych i muzykologicznych wykracza bowiem poza standardowe umiejętności i wiedzę przeciętnego badacza sztuki słowa. Publikacja ta – mimo że fragmentami niewątpliwie interesująca i odkrywczą dla większości literaturoznawców – wymaga jednak od odbiorcy zarówno dużej świadomości metodologicznej, jak i wiedzy z zakresu historii i teorii muzyki. Jednocześnie dużym ułatwieniem podczas lektury *Muzyki w literaturze* jest precyzja, z jaką autor podchodzi do przedmiotu badań oraz narzędzi, których sam do swoich badań używa. Każdy termin, każda koncepcja, każdy pomysł metodologiczny wprowadzane są świadomie i zawsze dokładnie wyjaś-

⁵ A jak wiadomo, metaforyzacja dyskursu badań muzyczno-literackich już w pracach Tadeusza Szulca doczekała się ostrej, ale jak najbardziej słusznej krytyki (Zob. *Muzyka w dziele literackim*, „Pion” 1935 nr 28 oraz *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937). Choć w latach późniejszych wielokrotnie temat ten powracał (między innymi w pracach Tadeusza Makowieckiego, Michała Głowińskiego, Andrzeja Hejmeja, Krzysztofa Lipki i innych), to nadal spotyka się powielanie tych samych, niebywale nieprecyzyjnych „muzyczności”, „melodyjności” itp. Trzeba jednak przyznać, że za sprawą między innymi artykułu Ewy Wiegandt (*Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. LVI, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; przedr. w: *Muzyka w literaturze*) oraz książki Hejmeja (*Muzyczność dzieła literackiego*) znacznie wzrosła świadomość oraz precyzja terminologiczna wśród badaczy zajmujących się analizą relacji muzyczno-literackich.

nione, niezależnie od tego, czy autor wykorzystuje je w swoich dalszych badaniach, czy – przeciwnie – odrzuca jako niewystarczające, błędne bądź zbyt ogólne.

Założenie to spełnia z nawiązką kolejny rozdział teoretyczny zatytułowany *Interdyscyplinarność i badania komparatystyczne*. Po przeczytaniu tego artykułu nie mamy już wątpliwości, jak Andrzej Hejmej rozumie wymienione w tytule rozdziału kategorie oraz będącą wynikiem ich kontaminacji „komparatystykę interdyscyplinarną”. Znamy też historię tych terminów oraz związanych z nimi tradycji badawczych. Autor *Muzyki w literaturze* podkreśla też wielokrotnie, że podobnie jak w przypadku terminu „partytura literacka”, tak i omawiane w dalszej części pracy terminy rozumiane są na wiele sposobów, dlatego ich użycie każdorazowo wymaga dokładnej definicji. Przechadzkę pośród rozmaitych koncepcji i definicji zarówno interdyscyplinarności, jak i komparatystyki, badacz wieńczy własną wizją dyscypliny, której poświęca swoje badania. Ciekawym wątkiem poruszonym przy okazji definiowania kategorii interdyscyplinarności jest zwrócenie uwagi na podmiotowy aspekt zagadnienia. Otwartość myślenia, snobizm, szerokie horyzonty, a wreszcie potrzeba przekraczania granic – oto ludzkie oblicze interdyscyplinarności. Badacz przywołuje rozmaite koncepcje zakładające czynny udział poznającego podmiotu w badaniach interdyscyplinarnych, dochodząc do wniosku, że „interdyscyplinarność rozumiana nie według kryterium ilościowego, lecz jakościowego służy w aktualnych warunkach i kształtowaniu samoświadomości badacza, i – w ostatecznej konsekwencji – ciągłemu ewoluowaniu danej, dowolnej dyscypliny” (s. 87).

Część teoretyczna książki Andrzeja Hejmeja stanowi doskonały wstęp do dalszych rozważań analitycznych, na które składają się zgrupowane w dwóch częściach rozdziały poświęcone kolejno twórczości: Bernarda Heidsiecka, Mirona Białoszewskiego, Bogusława Schaeffera, Kornela Ujejskiego, Stanisława Barańczaka i Michała Butora. Dzieła każdego z tych twórców rozpatruje Hejmej w ramach kategorii „partyтуры literackiej”. Jedne wprost – zgodnie z założeniami autorów – inne dopiero w świetle interpretacji badacza wykazują cechy, jakie w części teoretycznej przypisał Hejmej omawianej kategorii. Co jednak charakterystyczne dla książek autora *Muzyczności dzieła literackiego*, przejście od części teoretycznej do analitycznej nie oznacza końca rozważań teoretycznych. W rozdziale poświęconym cyklowi *Poèmes-partitions* Heidsiecka pojawiają się kolejne kategorie: tekst dźwiękowy, poezja sonorna/dźwiękowa, tekst intermedialny, glissando literackie. W odniesieniu do twórczości Mirona Białoszewskiego pojawiają się: tekst wizualno-brzmieniowy, partytura słowna, partytura teatralna, wizualizacja oralności, dźwiękowy zanot. Analizy dzieł Bogusława Schaeffera wprowadzają: partyturę teatralną/sceniczną /dramaturgiczną, muzykę audiowizualną, teatr instrumentalny. Rozdział poświęcony Ujejskiemu i jego *Tłumaczeniom Szopena* podnosi kwestie: przekładu intersemiotycznego, poetyckiego umuzyycznienia poezji, tłumaczeń dźwiękowych. *Aria: Awaria* Stanisława Barańczaka rozpatrywana jest poprzez kategorie: paraleli intertekstualnych (fone-

Roztrząsania i rozbiory

tyczno-kompozycyjnych i prozodyczno-semantycznych), intertekstualności słabej i mocnej, stylizacji semantycznej. *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* Michela Butora to natomiast przykład: tekstu-partytury, intertekstualności zgeneralizowanej, dwutekstu literacko-muzycznego. We wszystkich zawartych w książce analizach poszukiwaniom terminologicznym towarzyszą poszukiwania jak najprecyzyjniejszych formuł, mogących pomieścić tak różnorodne zjawiska sytuujące się na pograniczu sztuk dźwięku i słowa. Autor *Muzyki w literaturze* nie ogranicza się bowiem w swoich badaniach do przypisania podejmowanych zagadnień do ugruntowanych tradycją badań muzyczno-literackich terminów, teorii, koncepcji czy w końcu przypuszczeń. Hejmej posiłkuje się obecnym stanem badań, ale jego droga badawcza prowadzi w rejony jeszcze nie odkryte, często wręcz wykluczane przez „tradycyjną” teorię literatury jako wątpliwy obszar badań literaturoznawczych.

Podobnie, jak pierwsza książka Hejmeja, tak i *Muzyka w literaturze* stanowi nieporównywalne z żadnym innym na gruncie polskim źródło bibliografii prac z zakresu badań muzyczno-literackich. Niewątpliwa erudycja autora, doskonałe rozeznanie w tematyce, swoboda operowania kategoriami literaturoznawczymi i muzykologicznymi to cechy, dzięki którym nowa książka Hejmeja sytuuje się wśród opracowań naukowych najwyższej jakości. Godna uwagi jest też konsekwencja, z jaką badacz konstruuje w obydwu swoich książkach cykl rozważań nad miejscem muzyki w literaturze i literaturoznawstwie. Książki te, choć oscylują w podobnej tematyce, wzajemnie się uzupełniają, nie powielając w stopniu większym niż to konieczne ani informacji teoretycznych, ani analiz.

Chciałabym wspomnieć jeszcze o dwóch kwestiach, które zastanawiały mnie podczas lektury *Muzyki w literaturze*. Jedna z nich dotyczy terminologii. Komparatystyka interdyscyplinarna – bo tak od samego początku Andrzej Hejmej określa dziedzinę, w obrębie której sytuują się jego badania – zdaje się charakteryzować dążeniem do tego, by zjawiskom rozpoznanym nadać nowe, budowane na pewnych powtarzalnych schematach nazwy. W ciągu ostatniego półwiecza to, co stanowi przedmiot badań z pogranicza sztuk, obejmowały takie określenia, jak: synteza sztuk, korespondencje, relacje, filiacje, uwikłania. Dziś można odnieść wrażenie, że aby jakieś zjawisko mogło stać się przedmiotem uwagi komparatystyki interdyscyplinarnej musi mieć w nazwie jakieś inter-, trans-, poli- albo multi- (-dyscyplinarność, -semiotyczność, -tekstualność, -medialność). Nie jest moim celem krytyka takich praktyk, mających przecież na celu rozwój terminologii potrzebnej danej dziedzinie badań literaturoznawczych. Obawiam się jednak takiej nadprodukcji terminów do tego stopnia podobnych, że odnosi się wrażenie, iż mamy do czynienia raczej z uleganiem pewnej modzie terminologicznej niż dążeniem do precyzji wypowiedzi naukowej. Trzeba w tym miejscu dodać, że moja uwaga dotyczy przede wszystkim pewnych ogólnych tendencji, nie zaś jedynie książki Andrzeja Hejmeja. Autor zajmuje się tu w dużej mierze referowaniem rozmaitych propozycji termi-

Kierzek Wokół „partytur literackich”

nologicznych, co jest niewątpliwym atutem jego pracy. Druga ze wspomnianych kwestii dotyczy pewnej zastanawiającej mnie postawy autora. Wielokrotnie bowiem zdaje się on przekonywać czytelnika o tym, że wchodząc na obszar badań muzyczno-literackich, musi być przygotowany na ciężką walkę. Czytamy między innymi: „Liczne i nader pokomplikowane relacje literatury z muzyką” (s. 59); „Interesująca nas sprawa komplikuje się w końcu niepomierne” (s. 68); „Teoretycznie ujmując nader skomplikowaną zależność” (s. 74); „Na temat tego niezwykle skomplikowanego fenomenu” (s. 76); „sporną i niezmiernie trudną w całokształcie do przejrzenia kwestią partytury literackiej” (s. 78). Pozostaje tylko mieć nadzieję, że tak ujęty przedmiot badań nadal będzie przyciągał kolejnych adeptów poszukiwań muzyczno-literackich.

Na zakończenie podkreślę jeszcze tę cechę całości rozważań Andrzeja Hejmeja zawartych w *Muzyce w literaturze*, która w największym stopniu stanowi o jej wartości. Autor porusza w swej rozprawie wiele kwestii, które jak dotąd funkcjonowały gdzieś daleko poza polskim literaturoznawstwem. Przyswaja wiele nieznanych dotąd teorii, koncepcji. Stawia pytania, które nie pojawiały się we wcześniejszych publikacjach. I nawet jeśli część z nich (a jest ich niewiele) pozostawia bez odpowiedzi, to najważniejsze, że je zadaje.

Paulina KIERZEK

Abstract

Paulina KIERZEK

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Around Andrzej Hejmej's Literary Scores

Discussion of Andrzej Hejmej's most recent book *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* ['Music in Literature. The prospects of interdisciplinary comparative studies'] (Universitas, Kraków 2008). This publication, following *Muzyczność dzieła literackiego* ['The musicality of literary work'] by the same author, is the scholar's another work on issues regarding associations between music and literature. Yet, this time Mr. Hejmej puts an emphasis on the issue of literary score, understood as a powerful intertextual relation between literary and musical text. The book is composed of a theoretical section, which along with literary score deals with stereotypes in musical/literary research; interdisciplinary comparative studies; the intermediality issue; and, a practical section analysing the output of Bernard Heidsieck, Miron Białoszewski, Bogusław Schaeffer, Kornel Ujejski, Stanisław Barańczak and Michel Butor.

Czyśćcowe widmo

Książka Piotra Matywieckiego *Twarz Tuwima*¹ na tle dotychczasowych prac poświęconych poecie wyróżnia się niezwykle emocjonalnym stosunkiem autora do bohatera, bohatera ukazywanego z wyraźnie zarysowanego, osobistego punktu widzenia. Jest to rozprawa wyrastająca z głębokiej fascynacji twórczością Tuwima i z przekonania, iż opisanie dzieła w połączeniu z biografią ma szansę powodzenia tylko wtedy, gdy porzuci się „mit jakiejś o g ó l n e j strefy – ponad życiem i twórczością – w której objawia się ich harmonia. Warunkiem integracji staje się s z c z e g ó l n e spojrzenie na bohatera; tak szczególne, żeby ukazało go w pełni!” (s. 12). Paradoksalnie bowiem, ostre zaznaczenie swojego punktu widzenia i przybliżenie go do punktu widzenia osoby, o której się pisze, pozwala ogarnąć więcej, uwyrażniając zarazem dystans między opisującym i opisywanym. Matywiecki wyznaje, że jego opowieść o Tuwimie, „o sposobie istnienia poezji w XX wieku”, a także „o pewnej formacji polskiej inteligencji, do której należeli Tuwim i jego wielbiciel” (s. 6) ma źródło w doświadczeniu osobistym, doświadczeniu człowieka należącego do kulturowo zasymilowanego pokolenia ocalałych z Zagłady Żydów polskich, które „musi do dzisiaj radzić sobie z nieautentycznością i nieoczywistością swojego istnienia” (s. 8). Julian Tuwim, obciążony kompleksem winy z powodu swojego ocalenia, stał się dla tego pokolenia symbolem „szczególnej żydowskiej świadomości, wyostrzonej przez antysemickie ataki i osadzonej w polskiej macierzystej glebie społecznego dobra i zła, tolerancji i ksenofobii” (s. 8).

Postrzegany z takiego punktu widzenia problem obecności twórcy w dziele okazuje się zagadnieniem kluczowym dla rozumienia poezji Tuwima. Autor *Rzeczy czarnońskiej* wpisuje się w swoje wiersze w sposób tak szczególny, że osobowo-

¹ P. Matywiecki *Twarz Tuwima*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.

-tekstowy związek, w jakim z nimi współistnieje, nie daje się, według Matywieckiego, porównać z żadnym innym. Oddając „poezji swoje ciało ofiarniczo, z przekonaniem i religijną nieomal pasją” (s. 27), pozostaje Tuwim nieuchwytny. Mimo pozornie wyrazistej obecności jest w istocie nieobecny. Czytając jego wiersze, obcujemy nie tyle z cieniem ich twórcy, co z cieniem cienia, a to dlatego, że ślady, po których kroczymy, zostawił człowiek owładnięty poczuciem nieistnienia. Ktoś „nie stąd”, tak słabo zakorzeniony w rzeczywistości, że momentami go w niej nie było. To swoiste odczucie wyobcowania ze świata, decyduje o niezwykłości, ale też i o głębokich skazach poezji Tuwima, które „nie wynikają [...] z nieudolności warsztatu, ani ze słabości intelektu”, lecz „mają charakter *braku* w rozumieniu ontologicznym i metafizycznym” (s. 14). Dążąc do ogarnięcia „wszystkiego”, poezja ta ujmuje owo „wszystko” na takim poziomie ogólności, że okazuje się ono „niczym”. Tym samym Ja liryczne, kontemplujące „wszystko” i zarazem „nic”, zostaje pozabawione konkretności i sprowadzone „nieomal do nieistnienia”.

Motywytem przewodnim książki Matywieckiego jest właśnie ów paradoksalny status osobowy Tuwima, który wcielając się w swoje wiersze bezcieleśnie, zjawia się w nich na kształt widma. Odtwarzając życiorys Tuwima, koncentruje się Matywiecki na zdarzeniach, które zrodziły i utrwaliły odczucie niepewności istnienia i wykorzenia. Źródeł wyobcowania, doświadczanego przez poetę od wczesnego dzieciństwa, upatruje w fakcie najbardziej podstawowym, jakim jest czas i miejsce narodzin. Otóż „Tuwim przyszedł na świat [...] w najbardziej konfliktowym miejscu społecznym”, niejako „począł się ze skonfliktowanej s p o ł e c z n o ś c i” i ukształtował w czasach, kiedy to „wyobcowanie odcinało ludzi o jego statusie tak radykalnie, że tylko maszynieria e p o k i mogła go rodzić – a nie ziemia, nie świat, nie własna matka, nie Polacy, nie Żydzi” (s. 84, podkreśl. autora). Będąc bardzo wyraźnie społecznie określonym, był zarazem „znikąd” i temu „znikąd” pozostawał wierny. Świadomie neutralizował odczuwane konflikty, „wszystkie ostro w poezji ukazywane społeczne sprzeczności swojego istnienia [...] tak zestrzajał i wzajemnie dostosowywał, żeby znosiły do z e r a jego Tuwimowski byt, żeby ten byt zawieszały w próżni” (tamże). Jednocześnie, jako człowiek wykorzeniony, usilnie poszukiwał punktu oparcia, jedyną rację istnienia znajdując w miłości czytelników, którzy stali się, jak to określa Matywiecki, jego „rodziną zastępczą”. O względy tej rodziny zabiegał Tuwim, kreując się w swoich wierszach na kogoś niezwykłego i siebie nieświadomego, kogoś „nie z tego świata”. Tworzył mit biograficzny, który znacząco wpłynął na kształt wyobrażeń o jego osobie. Kunsztownie maskując w poezji swoją biografię, czynił to jednak w taki sposób, że spod metafor, symboli i ról osobowych prześwituje „nagie życie” poety. Zakładając przezroczyste maski, Tuwim zdobywa się na „osobową nagość”, która czyni jego poezję życiowo inteligibilną. Uwyrażnia w ten sposób opozycję między pierwotną i ostateczną nagością a kulturowym ubiorem, postrzeganym jako „ciężar świata», udręczenie materią, czasem i przestrzenią, rzeczami, krajobrazami” (s. 94).

Opowieść o życiu Tuwima konstruuje Matywiecki tak, by uwydatnić rozproszony charakter jego biografii. Odwołując się do formy ekspresjonistycznego dra-

Roztrząsania i rozbiory

matu stacyjnego, rozpisuje zdarzenia z życia poety na stacje i obrazy, skomponowane przede wszystkim z relacji i wspomnień o nim (niekiedy też z jego własnych), przeplatanych oszczędną, a zarazem bardzo emocjonalną narracją. Rezygnuje z porządku fabuły na rzecz zbioru oddzielnych scen, dając w ten sposób wyraz przekonaniu, iż sens biografii Tuwima „skupiał się w ziarnach losu, w znamiennych punktach przecięcia się wielu wątków życiowych” (s. 117). Kolejne etapy życia poety przedstawia jako stacje, łączące w sobie sytuacyjność i obrazowość. Wyróżnia ich pięć, a są to kolejno: stacja dzieciństwa, młodości i dojrzałości przypadających na dwudziestolecie międzywojenne, wojny i okupacji, powrotu do kraju i schyłku życia w PRL oraz śmierci. Reżyserując biografię Tuwima jako dramat, eksponuje jej strukturę punktową, dominującą nad naturalnym, linearnym porządkiem życiowych fabuł. W ten sposób próbuje oddać wrażenie nieciągłości narzucające się w toku rekonstrukcji życia poety.

W kolejnych partiach książki Matywiecki poszukuje odpowiedzi na pytanie o przyczyny owej nieciągłości biografii Tuwima. Ujmując rzecz najogólniej, miała ona swe źródło we wzmiankowanym już poczuciu bycia „nie stąd”. Owo „nie stąd”, które można interpretować socjologicznie jako depersonalizację, wyobcowanie, wykorzenienie lub też jako „zbrzydzenie” życiem, nie było bynajmniej jakimś „innym światem”. Oznacza ono „znikąd”, przy czym to „znikąd” nie jest w swej istocie ani metafizyczne, ani socjalne, chociaż i jako takie występuje w jego poezji. Jak to określa Matywiecki: „Tuwim był z n i kąd i s t n i e n i a m a t e r i i w najogólniejszym sensie – i w sensie nad wyraz konkretnym, historycznym” (s. 252). Nigdy, co sam podkreślał, nie cechowało go zbytne poczucie rzeczywistości, a katastrofa wojenna jeszcze bardziej je umniejszyła. Materia była dlań ciężarem, „wyrывał się” więc z niej w sfery, w których „«graniczył» tylko z Bogiem” (tamże). Ucieczką w nieistnienie reagował na wrogość, dając tym samym wyraz poczuciu „skrajnego ontycznego wypłoszenia”, którego szczególnym świadectwem jest słynny przedśmiertny zapisek na kawiarnianej serwetce – „dla oszczędności zgasście światło wiekuiste, gdyby miało mi kiedyś zaświecić” – przenoszący przymus wycofania się w zaświaty.

Analizując przyczyny owego wycofania, sporo uwagi poświęca Matywiecki kwestii tożsamości narodowej Tuwima, z tej racji, że – co z dzisiejszej perspektywy widać bardzo wyraźnie – różne fobie poety, zwłaszcza te „związane z poczuciem narodowej przynależności i narodowego wykluczenia, miały charakter nie tylko ostrej dokuczliwości prywatnej, ale osiągały obiektywny stan tragedii” (s. 260). Jego indywidualna tożsamość kształtowała się w odniesieniu do polskości, żydowskości i rosyjskości, przy czym każda z tych kwalifikacji narodowo-kulturowych (rosyjskość była przede wszystkim kulturowa) była źródłem odmiennego typu urazów. We wszystkich „Tuwim czuł się j e d n o c z e ś n i e zakorzeniony i wykorzeniony, akceptowany i odrzucany” (s. 266). Sam również nie był w stanie zaakceptować ich w pełni. Ponieważ z polskością wiązała go mowa, owa słynna „ojczyzna-polszczyzna”, zakorzenienie w polskości było w jego przypadku równoznaczne z zakorzenieniem w świecie. W konsekwencji kwestionowanie jej skazywało

Tuwima na banicję ze „świata całego, z człowieczego istnienia” (s. 273). Źródłem innego rodzaju kompleksów było z kolei zauroczenie „rosyjskością”. W tym przypadku wynikały one przede wszystkim z rozdarcia pomiędzy polskim patriotyzmem a kulturowym ciążeniem ku Rosji. Najbardziej skomplikowanie przedstawia się jednak stosunek poety do żydowskości. Zdaniem Matywieckiego, patrząc „na świat z centrum żydowskiej duchowości”, Tuwim nie przyswoił sobie jej obyczajowych i politycznych objawów charakterystycznych dla społeczności żydowskich w Polsce. Żył „w pustce między rdzeniem żydostwa a odrzuceniem (chciana nieznajomością) życia żydowskiego”, w pustce szczelnie wypełnianej życiem polskim, ale mimo wszystko wciąż odczuwanej (s. 322). Dlatego też nie można z jego losu „ulepić charakterystycznej figury XX-wiecznej żydowskości”. Jest natomiast Tuwim „znamienną figurą Żyda XX-wiecznego”, symbolizującą żydowską śmierć wewnętrzną, ponieważ to, co żydowskie, obumarło w nim jako „umyślnie odłączone od głównego nurtu jego psychiki” (s. 330).

Osobne miejsce poświęca Matywiecki powiązanej z kwestią tożsamości narodowej sprawie poparcia poety dla władzy komunistycznej, uznając za prawdziwe, lecz niewystarczające tłumaczenie, iż o opowiedzeniu się Tuwima po stronie komunizmu zadecydował lęk przed antysemityzmem. Przyczyn „nieprzytomnego zaangażowania” poety upatruje w poczuciu klęski, którego źródłem było przekonanie o banalności zła, postrzeganej „nie tyle jako brak sumienia, co jako jego bezsilność” (s. 376). Spowodowana tym poczuciem frustracja skłaniała Tuwima do poszukiwania etyki w skrajnościach, czemu dodatkowo sprzyjało wyobcowanie związane z zerwaniem dotychczasowych przyjaźni. Zdaniem Matywieckiego sprawa uwikłania poety w stalinizm pozostaje kwestią sumienia i jako taka nie daje się rozstrzygnąć na poziomie abstrakcyjnych rozważań, ponieważ dramat sumienia rozgrywa się albo w konkretnej osobie, albo pomiędzy Ja i Ty. Taki dramat rozegrał się między Tuwimem a Lechoniem, w osobie którego Matywiecki odnajduje jego „prawdziwego czytelnika” – bliskiego mu z wyboru i fascynacji, a zarazem zdystansowanego, wiernego i krytycznie zimnego, a przez to zdolnego do współodczuwania krańcowych emocji i ich empatycznego zrozumienia. Lechoń czytający Tuwima w sposób, który angażuje emocjonalnie i etycznie miłośników poety, urasta do rangi symbolu „każdego czytelnika” jego życia i poezji, a jednocześnie jest tym, który przeczytał go najsumienniejsz. Dlatego „Lechoniowy trójkąt” o Tuwimie, złożony z zapisków w dzienniku, eseju i wiersza, odsłania według Matywieckiego to, co wspólne w doświadczeniu lekturowym wielbicieli jego poezji. Każda z trzech form uzmysławia inny aspekt tego doświadczenia: dziennik – silne doznania wzbudzone przez wiersze poety, „dreszcz uczucia, spazmatyczny odruch sumienia, olśnienie religijne”, które „przeszywają” beznadziejną i banalną codzienność, esej – chaotyczne splątanie tematycznych wątków poezji Tuwima z żywymi i intelektualnymi doświadczeniami jej czytelników, wiersz zaś – poczucie obcowania z widmem. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że dwa ostatnie aspekty, a w pewnym stopniu także i pierwszy z nich, cechują każdą lekturę ukierunkowaną na osobę twórcy. Sam Matywiecki sugeruje to zresztą, zauważając, iż

Roztrząsania i rozbiory

obcowanie z widmem jest „być może jedynym możliwym w naszych czasach objawieniem się Osoby w jej pełni” (s. 418).

Skłonność Tuwima do poszukiwania etyki w skrajności wynikała, jak się zdaje, nie tylko z przekonaniu o bezsilności sumienia wobec zła, ale też z temperamentu poety – melancholika, który z niezwykłą łatwością poddawał się nastrojom euforycznym. Zdaniem Matywieckiego, Tuwim przejawiał cechy typowe dla osób cierpiących na psychozę cykloidalną, charakteryzującą się wahaniami nastroju, balansowaniem między lękiem i depresją a podnieceniem psychoruchowym, przy czym zmiany nastroju były u niego tak szybkie, że nadawały jego psychice ekspresję histeryczną. Będąc wnikliwym znawcą swojego temperamentu, poeta z upodobaniem teatralizował siebie, odgrywał swoją osobą i poezją sugestywny spektakl. Atmosferę tego spektaklu, określaną mianem „tuwimiady”, Matywiecki charakteryzuje, analizując pola semantyczne tworzących jej słownik synonimów i wyrazów o zachodzących na siebie zakresach znaczeniowych, a są to kolejno: spontaniczność, ekscytacja, entuzjazm, profetyzm, egzaltacja, euforia, afektacja, emfaza, brawura, frenetka i fascynacja. Na uwagę zasługują zwłaszcza rozważania wokół pojęcia entuzjazmu i profetyzmu. Według Matywieckiego

Tuwim nie zdołał być mędrcom, czyli następcą proroków. W świętym oburzeniu na społeczną niesprawiedliwość, oburzeniu, które zawiodło go ku komunistom, pozostał w pierwotności prorocstwa, uchylił się od nowożytnej mądrości, zaniedbał cnotę k r y t y c y z m u , trzeźwe widzenie spraw społecznych – co powinno było ukazać mu komunistyczny fałsz. (s. 432, podkreśl. autora)

Widząc siebie jako Chaplina, grającego wieszczą, próbował łączyć to, co wzajemnie wykluczające się: przemysłną krytykę z postawą wieszczą, który krytyce intelektualnej nie podlega. Był osobowym „produktem” zderzenia wykpiwanych przez Chaplina „XX-wiecznych masowych wyobrażeń o artyście [...] z wyobrazeniami ekskluzywnymi, romantycznymi”, takimi jak „proroczy, nieznoszący krytycyzmu entuzjazm Mickiewicza, Słowackiego” (s. 433). Wskazując na przewagę profetyzmu nad krytycyzmem, Matywiecki, mimo że bezpośrednio tej kwestii nie podejmuje, dokonuje trafnej charakterystyki profilu Tuwima jako satyryka. Warto zauważyć, iż w tej roli – zwłaszcza gdy wciela się w nią w utworach lirycznych, a nie *stricte* satyrycznych – poeta występuje zazwyczaj w kostiumie proroka.

Do interesujących wniosków dochodzi również Matywiecki przy okazji rozważań na temat melancholii w twórczości Tuwima. Analizując różne aspekty melancholicznej wyobraźni poety, podkreśla jego szczególną zdolność do introspekcji, poświadczoną genialnym studium zjawiska w *Kwiatach polskich*, w które wplótł on autocharakterystykę swojej poezji „jako sztuki melancholicznego, sztucznego animowania rzeczy i spraw, sztuki «ręcznych robótek», neurotycznego mistrzostwa, słowiarstwa, słownego majsterkowania” (s. 449). Poemat realizuje powracający w poezji Tuwima motyw, będący kwintesencją melancholicznego wglądu w świat, a obrazujący doświadczenie człowieka zapatrzonego w siebie, wyobcowanego, który „wewnętrzny wzrokiem przecina warstwy świata, przechodzi sko-

sem przez świat” (s. 456). Tego rodzaju doświadczenie nazywa Matywiecki, zapożyczając termin u José Lezamy Limy, „przeżyciem ukośnym” i uznaje je za zwornik poetyckiej filozofii Tuwima, będącej również filozofią poezji. Interpretacyjna nośność tej koncepcji polega m.in. na tym, że ujmując istotę melancholicznego widzenia świata, pozwala powiązać je z estetyką groteski. Wprawdzie na trop ów Matywiecki naprowadza niejako mimochodem, nie bez znaczenia wydaje się fakt, iż, specyfikę „przeżycia ukośnego” ukazuje na przykładzie groteskowego wiersza W, podążając notabene za wskazówką poety, który przywołał ten utwór przy okazji opisu szczególnego stanu nieprzytomnego zamyślenia się. Właśnie w „przeżyciu ukośnym” upatrywać można źródła znamiennych dla Tuwimowskiej groteski odrealnień.

Niezwykle ciekawe, a zarazem najbardziej dyskusyjne, są rozdziały *Twarzy Tuwima* traktujące o filozoficznych poglądach poety i jego stosunku do religii. Matywiecki czyta Tuwima nie tylko przez pryzmat swojej biografii, ale w kontekście własnej koncepcji poezji jako formy twórczości pokrewnej filozofii. Celem poetyckiego mówienia jest według niego odtwarzanie rzeczy i zjawisk „wraz z niepewnością co do ich granic, ich tożsamości, ich odrębności od nas samych” (s. 604). Poeci, aby ów cel osiągnąć, słowa do wierszy biorą nie ze słownika i nie z żywej mowy, ale „raczej z podlegającej własnej gramatyce p a m i ę c i o m o w i e, która przechowuje pamięć o elementarnej materii świata” (s. 605). Dlatego też w swoich analizach Matywiecki próbuje dotrzeć do utrwalonych w substancji słownej intuicji dotyczących materii pierwszej świata i sposobu wyłaniania się z niej form zawansowanych. Za konstytutywne dla wpisanej w utwory Tuwima kosmologii uważa dwa żywioły – roślinny i „kukłowy”, którym odpowiadają dwa rodzaje słowa: „Słowo żywe”, niczym roślina rozrastające się w wiersze i „martwe Słowo pragmatyki”. Pod tymi przeciwstawnymi żywiołami, które przenikają poezję autora *Rzeczy czarnoleskiej*, mieszając się i kontrastując także w ramach pojedynczego utworu, skrywa się według Matywieckiego coś bardziej podstawowego, co określa on jako pitagoreizm Tuwima. Jest to fascynacja arytmetycznym i geometrycznym ładem oraz dążenie do pojednania obu porządków, do pogodzenia nieciągłości z ciągłością. Dążenie znajdujące wyraz w sposobie definiowania poetyckiego sensu jako wyłaniającego się w efekcie zespolenia istniejących punktowo słów w geometryczną całość. Z wtajemniczeniem pitagorejskim łączy też Matywiecki swoistą dla Tuwima, ale i dla innych dwudziestowiecznych poetów, metodę tworzenia wierszy-przedmiotów.

Opiniom o „naskórkowym” charakterze poezji i religijnej obojętności autora *Czyhania na Boga*, przeciwstawia Matywiecki przekonanie o jego głębokich kompetencjach etnologicznych, filozoficznych i teologicznych. Charakteryzując fenomen religijności Tuwima, określa ją jako „religijność Istnienia”, wymykającą się dialektyce obecności-nieobecności Boga, pełną i ciągłą w swoich przejawach. W swoistym przemieszaniu wyobrażeń religijnych z różnych porządków kulturowych, widzi świadectwo głębokiego religijnego wtajemniczenia poety, odczuwającego „całe kontinuum boskości napięte między biegunami – od boga prehisto-

Roztrząsania i rozbiory

rycznych objawień do Boga chrześcijan i do abstrakcyjnego Logosu filozofów” (s. 633). Rozdarty między żarliwą religijnością i radykalnym zwątpieniem Tuwim, lekkością swojej mowy o Bogu maskujący tabuiczny lęk przed mówieniem o nim, jest, zdaniem Matywieckiego, poetą „pustego proroctwa”, mimo iż swoje wiersze zamyka zazwyczaj formalną pointą, będącą odpowiednikiem jakiegoś eschatologicznego kresu, gdyż spoza tych pozornych zamknięć przeziiera pustka transcendencji. Jest też „poetą czyścowym”, ponieważ za życia przebywał w czyścicu i to właśnie czyściec, a nie wieczność jest dla niego „etyczną pozaczasową abstrakcją i jednocześnie odnosi się do konkretnych rozstrzygnięć w ziemskich sytuacjach człowieka. Ścisłej: do moralnych cierpień z powodu niemożliwości rozstrzygnięć” (s. 686). Postrzeganie życiowej codzienności jako czyścica, znamienne według Matywieckiego dla nowoczesnej świadomości i wyobraźni, decyduje o specyfice osobowego statusu Tuwima. Niezależnie od perspektywy, z jakiej patrzy się na jego osobę, jest on zawsze „półprzezroczystym czyścowym widmem”. Jest nim jako poeta, jako Żyd i jako niedostatecznie radykalny w samoocenie „złoczyńca niewinny”².

Z konieczności pobieżna prezentacja kluczowych wątków *Twarzy Tuwima* nie wyczerpuje oczywiście problematyki tej bardzo obszernej monografii. Skupiłam się tu na fenomenie „nieobecnej obecności” poety, godnym uwagi zarówno w wymiarze konkretnym, jak i w aspekcie ogólnym. Czyścową widmowość Tuwima można bowiem uznać za szczególnie wyrazisty przypadek „widmowej” obecności autora w dziele³. W każdym razie książka Matywieckiego stanowi doskonały materiał egzemplifikacyjny dla takiej konceptualizacji statusu osobowego autora. Tropiąc ślady Tuwima w jego poezji, Matywiecki w istocie obcuje z widmem i może jedynie mieć nadzieję – z czego zresztą zdaje sobie sprawę – że udało mu się zobaczyć twarz poety. I jeszcze jedna uwaga na zakończenie. *Twarz Tuwima*, wyrastająca z przekonania, iż próba odsłonięcia twarzy autora niemożliwa jest bez odsłonięcia własnego oblicza, uświadamia, że również lektura „personalistycznej” monografii – by posłużyć się tu określeniem Janiny Abramowskiej⁴ – nie może się bez niego obyć.

Elżbieta SIDORUK

² Tak określa Tuwima Lechoń w swoim wierszu.

³ W kategoriach śladu, cienia, fantomu pisze o figurze osoby autora J. Abramowska (*Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002), metaforę śladu bardzo ciekawie rozwija natomiast M. Czermińska: *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Semper, Warszawa 1996.

⁴ J. Abramowska *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, w: *Ja, autor...*, s. 63.

Abstract

Elżbieta SIDORUK
University of Białystok

A Purgatory Phantom

Discussion of the key mental threads in Piotr Matywiecki's monograph *Twarz Tuwima* ['The Face of Tuwim']. On reconstructing the poet's image as emergent from the book, the reviewer focuses on the issue of Tuwim's 'absent presence' in his own output. She considers the status of 'Purgatory phantom' attached to the poet by Matywiecki to be a particularly expressive case of a more general phenomenon – the author's phantom-like presence in their work.

Pejzaże

Paweł BUKOWIEC

Jak nie zgubić się w ogrodzie,
czyli o *Sofijówce* Stanisława Trembeckiego

Zacznę od krótkiego cytatu, z gruntu – jak sądzę – fałszywego, fałszywego jednak tym efektownym rodzajem fałszu, który nie tylko nie przekreśla użyteczności skażonych nim słów, ale wręcz ułatwia ich sensowne wykorzystanie. W eseiku zatytułowanym *Poeta jego królewskiej mości*, będącym wstępem do *Poezji wybranych* Trembeckiego z roku 1978, Juliusz Wiktor Gomułicki zauważył:

zgadzając się z zachwytem nad kunsztownym obrazowaniem i pięknym wierszem tego poematu [*Sofijówki*], uważamy jednak, iż za tą piękną fasadą kryje się treść wątła i mało interesująca, która słusznie skłoniła Stanisława Tarnowskiego do wypowiedzi, że poemat jest jak robione z kartonu owoce: na pierwszy rzut oka przepyszne barwą i kształtem, ale puste, nie do jedzenia i bez smaku.¹

Gomułicki chce chyba ustanowić – wspierając się ustaleniami XIX-wiecznego autorytetu – dwa poziomy analitycznego opisu *Sofijówki*: mniej istotny poziom formy i bardziej istotny poziom treści. Na pierwszym z nich poemat Trembeckiego zyskuje wysokie noty (za styl!), na drugim natomiast wypada blade i miało. Gomułicki się myli. Jego opinia wyrasta z egzotycznego dzisiaj założenia o proveniencji pozytywistycznej, zgodnie z którym percepcja tekstu literackiego to dziwny spłot dwu niewspółmiernych czynności analitycznych, skoncentrowanych odpowiednio na: treści i formie. Ich stosunek wzajemny jest stosunkiem wnętrza i zewnątrz, jądra i otoczki: treść skrywa się w kokonie formy. Fundamentalna krytyka tego stylu myślenia została przeprowadzona bardzo wcześniej, bo w pierwszych dziesięcioleciach wieku XX; jest ona jednym z najważniejszych z punktu

¹ Cyt. za: A. Nasiłowska *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 163.

widzenia dalszego rozwoju refleksji literaturoznawczej osiągnięć rosyjskiego formalizmu. Oddają głos Wiktorowi Żyrmunskiemu:

Każda nowa treść przejawia się w sztuce nieuniknienie jako forma; treść nie wcielona w formę, to jest nieposiadająca swego wyrazu, nie istnieje w sztuce. Tak samo każda modyfikacja formy jest już *eo ipso* odkryciem nowej treści [...]. Tak więc umowność tego podziału sprowadza do minimum jego wartość [...].²

Z tego punktu widzenia niewspółmierność charakteryzująca jakoby *Sofijówkę*, tekst zarazem świetny (na poziomie formy) i słaby (na poziomie treści) musi zostać uznana za złudzenie.

Kłopoty komentatorów z poematem Trembeckiego nie kończą się jednak wraz ze wskazaniem retorycznych źródeł (konkretnie: metafory wewnątrz-zewnątrz) owego dualistycznego myślenia, które ukazałem na lapidarnym przykładzie Gomułickiego/Tarnowskiego. Kunszt poetycki starego mistrza sprawiał trudność natury przede wszystkim, nie znalazłem lepszego określenia, moralnej. Chodzi naturalnie o fragmenty panegiryczne, zwłaszcza te poświęcone imperatorom Wszechrusi: Katarzynie II i jej wnukowi Aleksandrowi I. Cytuję za wzorcową edycją Jerzego Snopka³:

Katarzyna, przez czyny nieśmiertelna swoje,
gdy zniosła Zaporoża i Krymu rozboje,
odtąd dopiero każdy, swojej pewien właści,
pod zbrojnym żyje prawem wolny od napaści.

.....
Skutkiem przezornych rządów, zaniedbane wioski
na wzór się przekształcają angielski i włoski; (w. 27-30, 37-38)⁴

² W.M. Żyrmunski *Wstęp do poetyki*, przeł. J. Kulczycka i F. Siedlecki, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyb., wstęp, oprac. i kom. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 51.

³ S. Trembecki *Sofijówka*, oprac. J. Snopka, Wydawnictwo IBL PAN-Pro Cultura Litteraria, Warszawa 2000. Cytaty lokalizuję w tekście, podając w nawiasach numery wersów.

⁴ Gdy Trembecki pisał te słowa, Katarzyna nie żyła od niespełna dekady (zmarła w listopadzie 1796 roku). O tym, jak trudne były one do zaakceptowania dla współczesnych i późniejszych czytelników, pośrednio zaświadczyć może ten wybrany dość przypadkowo, lecz dla wizerunku Katarzyny w literaturze polskiej początku XIX wieku dość charakterystyczny cytat: „ona to jako sprawczyni wszystkiego złego, za złe to odpowiadać była powinna, ona to dożyć tych czasów, gdzie zniknął cały tuman mniemanej wielkości, gdzie wszystko, co zamierzała, co uskuteczniła, pokazało się szkodliwym, wątpliwym i próżnym, ona to powinna była patrzeć na pierzchające wszędzie swe hufce, na odebrane przywłaszczenia, a doświadczając srogości miecza, patrząc na prawdziwą wielkość NAPOLEONA, ukorzyć się i uznać całą swą nikczemność. W takim to widoku znalazłaby prawdziwe srogich Eumenid udręczenie i chłostę. Tych to czasów dożyć była powinna” (J.U. Niemcewicz *Listy litewskie*, Warszawa 1812, s. 93-94).

Bukowiec Jak nie zgubić się w ogrodzie...

Z kolei „mądrą i łaskawą Aleksandra władzę” (w. 402) chwali poeta tymi słowy:

Wielki monarcha, losy dany nam szczęsnemi,
skinieniem zdolny ruszać część największą ziemi,
nie dość, że swym poddanym stałe zrząda gody,
państwo to nigdy szerszej nie miało swobody;
wszystko pod jego berłem może nam się godzić,
prócz tylko sobie samym i stanowi szkodzić.
Nie dość, że doskonali Marsowe rzemiosło,
które imię Rosyi między gwiazdy wniosło –
któryż dziś lud i których silna królów ręka
naszych nie pragnie sprzyjań, gniewów się nie lęka? –
nie dość, że obyczaje chwalebne i czyste
w swych państwach przez przykłady zasiał osobiste;
nie dość, że się prawami wybornymi wślawia,
przez co ludy tak różne zbliża i poprawia,
nikomu ojcowskiego nie chybając względu – (w. 319-333)

Jeśli dodać do tych dwu fragmentów passusy wysławiające Szczęsnego Potockiego (czyli „zdrajcę”) oraz jego żonę Zofię *de domo* Glavani, *primo voto* Wittową⁵ (czyli „awanturnicę”), w efekcie powstanie koktajl mocno wybuchowy, zaś dla wyznawców literatury ojczystej bardzo trudny do przełknięcia. Komentatorzy radzili sobie z tym horrendum na dwa zasadniczo odmienne sposoby. Pierwszy z nich charakteryzując na przykładzie też Anny Nasiłowskiej⁶, drugi – omawiając esej Ryszarda Przybylskiego⁷. Zderzenie tych dwu lektur posłuży mi także za punkt wyjścia do sformułowania własnej propozycji interpretacyjnej.

Erudycyjne wywody Anny Nasiłowskiej koncentrują się na rozbudowaniu kontekstów historycznych. Zwraca ona przede wszystkim uwagę na to, że pochwały, jakimi poeta obdarza Semiramidę Północy, dyskretne zresztą i nie nazbyt obszerne, wolne są od panegirycznej przesady. Trembecki docenia carycę za dobroczynne efekty, jakie dla ziem ukraińskich przyniosła zbrojna likwidacja Sycylii Zaporoskiej i Chanatu Krymskiego. Szybki rozwój gospodarczy, jaki podobno faktycznie wówczas nastąpił, ma dla tej krainy „licznym rozżywnioną plodem”

⁵ Zob. J. Łojek *Dzieje pięknej Bitynki. Opowieść o życiu Zofii Wittowej Potockiej (1760-1822)*, Pax, Warszawa 1970.

⁶ Zob. A. Nasiłowska, *Poezja opisowa...*, zwłaszcza s. 160-204. Ustalenia Nasiłowskiej stały się podstawą niektórych syntez historycznoliterackich, np.: E. Buszewicz *Stanisław Trembecki*, w: *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, red. A. Skoczek, t. 4: *Oświecenie*, cz. 2, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza – SMS, Bochnia–Kraków 2003, s. 28-32.

⁷ Zob. R. Przybylski *Rozpacz libertyna*, w: tegoż *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Marabut, Gdańsk 1996, s. 149-196. Pomysł swoje powtórzył Przybylski w syntezie będącej częścią serii *Wielka Historia Literatury Polskiej*: A. Witkowska, R. Przybylski *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997 i wyd. nast., s. 70-78.

(w. 1), „mlekiem płynącej i miodem” (w. 2), wymiar kulturowy i cywilizacyjny, oznacza upodobnienie do owych, wspominanych już powyżej, wsi angielskich i włoskich⁸. Badaczka jest skłonna przypuszczać, iż sąd Trembeckiego na temat stylu uprawiania przez Katarzynę polityki jest raczej europejski (wolteriański) niż specyficznie polski⁹.

Wzniosłe frazy ku czci Aleksandra I wiąże Nasiłowska z kolei z wpływem Adama Jerzego Czartoryskiego, który od września 1802 roku był tzw. „towarzyszem” ministra spraw zagranicznych Rosji (czyli kimś w rodzaju jego pełnomocnego zastępcy), zaś od stycznia roku 1804 do marca roku 1806 ministrem spraw zagranicznych imperium. Pod opiekuńcze skrzydła księcia Trembecki dostał się właśnie w roku 1802, gdy na dwa lata zamieszkał u niego w Granowie. Ogromnie w tym kontekście ważne są także fascynacje poety prasłowiańszczyzną i jego słowianofilskie poglądy, a być może również rozmowy z Janem Potockim, z którym autor *Sofijówki* stykał się w Tulczynie¹⁰. W efekcie spomiędzy wierszy przywoływanych fragmentów monografii przeziera twarz Trembeckiego kosmopolity i Europejczyka, oświeceniowego myśliciela rozumującego w kategoriach szerszych niż narodowe.

Zupełnie inaczej z wątkiem „zaprzaństwa” radzi sobie Ryszard Przybylski. Jego metoda lektury jest zresztą w pewnym sensie odmienna od historycznoliterackich analiz Nasiłowskiej, głęboko zakorzenionych w ideałach interpretacji historycznej i estetycznie adekwatnej. Przybylski bowiem nie dąży do możliwie całościowej rekonstrukcji kontekstów. Jeśli je wykorzystuje, to czyni to – jak w przypadku zapisków oficjalisty tulczyńskiego, które posłużyły badaczowi do opisu ostatnich chwil poety¹¹ – w sposób wybiórczy i, by tak rzec, demonstracyjnie kreatywny. Oto próbka:

„Przy grze – pisze w pamiętniku Antoni Chrząszczewski – [Wigurski] pokłóciwszy się z poetą Trembeckim, zadał niedołężnemu starcowi policzek. Wyzwany przez Trembeckiego na pojedynek, [...] haniebnie się uchylił od dania satysfakcji.” Można się tylko domyślać, co czuł wówczas człowiek, który słynął kiedyś jako karciarz nad karciarze i szalony pojedynekowicz, przezwany markizobójcą, *le tueur des marquis*. Na pozór był spokojny. Ale podczas kolejnej pogawędki w salonie niespodziewanie [...] zaczął krzyczeć:

On musiał uderzyć mnie w twarz, a ja muszę skonać spostonowany. Powtarzało się to nieskończoną ilość razy i nieskończoną ilość razy się jeszcze powtórzy, zgodnie z tym, co zapisane jest w Wielkim Zwoju. Rzeczpospolita musiała upaść, a jej król musiał zachowywać się nie po królewsku. Polacy muszą żyć w niewoli.¹²

⁸ Pomijam interesujące skądinąd pytanie, jak wiele z tych wsi to tzw. „wsi potiomkinowskie”.

⁹ Zob. A. Nasiłowska *Poezja opisowa...*, s. 170-179.

¹⁰ Zob. Tamże, s. 180-198.

¹¹ Zob. A. Chrząszczewski *Pamiętnik oficjalisty Potockich z Tulczyna*, oprac., wstęp, kom. J. Piechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

¹² R. Przybylski *Rozpacz libertyna*, s. 196.

Bukowiec Jak nie zgubić się w ogrodzie...

Przybylski niejako unieważnia złowrogi dla pokoleń patriotów sens passusów panegirycznych, skupiając uwagę swoją (i swoich czytelników) na kilku wybranych stronicach poematu. Najwięcej znaczy dla niego wykład starszego z filozofów (w. 369-414), w którym przedstawiona została koncepcja wielkiego periodu, a którego echa wyraźnie brzmią w cytowanym powyżej fragmencie. Eseista wnikliwie i z niezwykłą sugestywnością obnaża historiozoficzne i przede wszystkim etyczne konsekwencje tej teorii. Rok filozofów (bo i tak nazywano wielki period) to pomysł przeniesienia empirycznie sprawdzalnych mechanizmów cyklu dobowego (powodowanego przez obrót ziemi wokół własnej osi) i rocznego (związanego z obiegiem Ziemi wokół Słońca¹³) – w perspektywę wieczności. Linearny czas okazuje się złudzeniem perspektywy. Żyjemy po prostu za krótko, aby dostrzec jego krzywiznę, krzywiznę, która „ziemskiego niesie [...] odmłodnienie świata” (w. 396). W pierwszym cyklu powtarzają się pory dnia, w drugim – pory roku, w trzecim – wszystko, cała historia, w tym także ludzkie losy, wybory etc. Nic zatem nie zależy od nas, wszystko zostało zaprogramowane, zaś wolność i odpowiedzialność – unieważnione. Spomiędzy wierszy eseju przeziiera twarz Trembeckiego materialisty, filozofa bezradnej rozpacz, rozumującego w kategoriach szerszych niż teraźniejszość.

Obie te strategie interpretacyjne – Nasiłowskiej i Przybylskiego – wydają się nie tylko sprzeczne, ale też nieprzystawalne w sensie metodologicznym. Przywołana tu jako druga eseistyczna propozycja Przybylskiego poprzedza o kilka lat historycznoliteracką lekturę Nasiłowskiej¹⁴. Monografistka „poezji opisowej Trembeckiego” nie podejmuje jednak rozbudowanej polemiki z tezami swojego poprzednika¹⁵. W *Poezji opisowej Stanisława Trembeckiego* sięga do najlepszych tradycji obiektywistycznie zorientowanych badań historycznoliterackich, których ideałem była wspomniana już interpretacja historycznie i estetycznie adekwatna. Propozycja Przybylskiego natomiast nie jest historią literatury *sensu stricto*. Uprawiany przezeń typ dekontekstualizacji, jakkolwiek historycznie zasadny, zarazem często odkrywczy, a nigdy niebędący fantazjowaniem, jest przecież zbyt kreacyjny i eseistycznie swobodny, by sprostać wymogom historycznoliterackiego obiektywizmu. Przybylski wcale zresztą sprostać im nie próbuje, przeciwnie, jego dyskurs jest otwarcie perswazyjny.

Sofijówka bywa ambarasująca nie tylko jako panegiryk, lecz także ze względów gatunkowych. Od dawna uznawana jest za poemat opisowy, zarazem jednak od niemal równie dawna ta atrybucja genologiczna budzi takie czy inne wątpliwości. Teresa Kostkiewiczowa na przykład uznaje tekst starego mistrza za poemat opisowy

¹³ A także – to jednak z perspektywy Przybylskiego nie ma znaczenia – z nachyleniem osi Ziemi.

¹⁴ Pierwsze wydanie książki Przybylskiego ukazało się w Warszawie w roku 1983.

¹⁵ Należy oczywiście przyjąć, że jest to konsekwencją świadomości owych niezbywalnych metodologicznych różnic (zob. A. Nasiłowska *Poezja opisowa...*, s. 9).

na tyle typowy, że czyni go jednym z dwu tytułowych „bohaterów” swego artykułu o polskim poemacie opisowym¹⁶. Zarazem jednak w tym samym artykule zauważa ona trzeźwo, „że wśród 524 wersów tego utworu [*Sofijówka*] właściwe opisy w dzisiejszym rozumieniu tego terminu obejmują tylko 84 wersy, a więc 16% tekstu”¹⁷. Przybylski uznaje *Sofijówkę* za „poemat opisowy bez opisów”¹⁸. Ta paradoksalna formuła ma oznaczać konsekwentne zwracanie uwagi bardziej „na hermeneutykę znaku aniżeli na jego opis”¹⁹. Tropem Przybylskiego podąża Jerzy Snopek, który swe *Wprowadzenie do lektury* poematu opatrzył podtytułem *Ogród znaczeń*²⁰. Z formuły poematu opisowego wycofała się Anna Nasiłowska, proponując pokrewne, a mniej genologicznie ukonkretnione pojęcie „poezji opisowej”²¹.

Genologiczna etykieta nie powinna przecież przesłaniać faktu bardzo podstawowego: *Sofijówka* jest poematem narracyjnym. Początkowe partie utworu – wersy od 1 do 44 – to typowa narracja auktorialna, a więc transcendentna²² wobec świata przedstawionego. Wersy 45-52 są panegirycznym wtrętem podanym w pierwszej osobie i to chyba właśnie ten fragment i jemu podobne, obecne w dalszych partiach utworu, miała na myśli Teresa Kostkiewiczowa, pisząc o „zbliżonej do klasycystycznej liryki formie wypowiedzi w pierwszej osobie”²³. Wersy 53-108 zawierają mityczną fabułę o początku *Sofijówki*; narracja tego passusu wraca do epickiego wzorca ustanowionego przez inwokację. Potem jednak, nieomal wraz z początkiem partii, która tradycyjnie uchodzi za opis czy też hermeneutykę ogrodu, narracja przemienia się z transcendentnej w immanentną²⁴. Narrator wnika w świat przedstawiony:

Nie dość mam słyszeć, wszystko chce przebiec szeroko
ciekawe, a w Tulczynie znarowione oko,
gdzie znajdując przedmioty z każdej miary znaczne,
wszelkie potem średniości zdają się niesmaczne.

16 T. Kostkiewiczowa *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego („Sofijówka” i „Ziemiaństwo polskie”)*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965, s. 61-78.

17 Tamże, s. 68.

18 R. Przybylski *Rozpacz libertyna*, s. 153 i n.

19 Tamże, s. 158.

20 Zob. J. Snopek *Ogród znaczeń. Wprowadzenie do lektury poematu*, wstęp do: S. Trembecki *Sofijówka*, s. 5-17.

21 Zob. A. Nasiłowska *Poezja opisowa...*, s. 7-8.

22 Zob. H. Markiewicz *Autor i narrator*, w: tegoż *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996, s. 99 i n.

23 T. Kostkiewiczowa *Z problematyki gatunkowej...*, s. 68.

24 Zob. H. Markiewicz *Autor i narrator*, s. 99.

Bukowiec Jak nie zgubić się w ogrodzie...

Pędzę, z utrudzonego nie zstępując konia,
Aż gdy mię Sofijówki otoczyła wonia;
stworzenie wszędy świeże postrzega żrzenica;
to mię bawi, to cieszy, to zmysły zachwyca. (w. 109-116)

Wprowadzenia narratora w obręb świata przedstawionego komentatorzy rzecz jasna przegapić nie mogli²⁵. Jednak konsekwencje tego chwytu dla znaczenia całości poematu nie zostały jak dotąd opisane.

Sofijówka jest w polskiej tradycji literaturoznawczej poematem mimetycznym. *Mimesis* rozumiem tu jako rodzaj zewnętrznej referencji niezapośredniczonej lub zapośredniczonej jedynie intertekstualnie. Typowa realizacja tego stylu myślenia przebiega mniej więcej tak: poemat (czyli poeta w swoim poemacie) opisuje ogród, przekazuje jego obraz, ewentualnie wyjaśnia jego znaczenie czy nawet znaczenia. Czyni to wprost lub – jeśli komentator, którego styl myślenia figuruje, jest właściwie do swojej roboty przygotowany – posługując się na przykład wzorcem delilowskim, nawiązaniami do literatury panegirycznej, Wergiliusza, odwołując się do koncepcji politycznych, filozoficznych, historiozoficznych etc. Efektem jest prawda ogrodu, która wypełnia semantykę tekstu, albo, mówiąc inaczej, wobec której nie da się w ramach tekstu zdystansować. Wszak podtytuł nie kłamie: „w sposobie topograficznym opisana”. Zarazem jednak podtytuł dodaje: „wierszem przez Jana Nepomucena Czyżewicza”.

Pierwszoosobowy narrator wprowadzony za bramy Sofijówki ma swe imię, a co za tym idzie tożsamość i pewną charakterystykę. Czyżewicz był tulczyńskim ogrodnikiem, tekst poematu „doposaża” go w swoistą naiwność i prostolinijność. Dowodem choćby te jego słowa, bezpośrednio poprzedzające wykład starszego z filozofów:

Wszedłem tam, przestrzeżony, że w te właśnie czasy
dwa w niej szkolne atlety chodziły za pasy.
Nie rozumiem, co pierwszy, co wyrażał drugi,
choć ich głosy powtarzam jak czynią papugi. (w. 363-363)

A oto, co powiedział, referując sprzeczkę obu myślicieli:

A że nawet i mędrsi mają swe przysady,
z roztrząsań wszczął się hałas, podobny do zwady.
Jeden w to mocno wierzył, drugi brał za żarty,
wszystko przecząc powaga starych pisań wsparty.
Ja obu z zadumieniem słuchałem prostaczym
i stanęło na koniec... przepomniałem na czym. (w. 415-420)

Tekst poematu cechuje zatem niejednorodność narracji. Początkowo dominuje transcendentny narrator auktorialny, potem na plan pierwszy wysuwa się immanentny narrator pierwszoosobowy (zarazem personalny). Listę narratorów dzia-

²⁵ Zob. np. J. Snopek *Ogród znaczeń*, s. 11-12, R. Przybylski *Rozpacz libertyna*, s. 161-162.

lających w *Sofijówce* powinno chyba zamykać fragmenty panegirycznych, raczej wprowadzić liryczne niż epickie, na pewno jednak funkcjonujące na tym samym poziomie co narracja epicka.

Najważniejszym z punktu widzenia dotychczasowej praktyki lekturowej podmiotem jest niewątpliwie Czyżewicz²⁶. Ta mistyfikacja to jednak nie tylko – jak chcą pokolenia komentatorów – środowiskowy żart i zabieg intertekstualny („wolteriański prostaczek”²⁷). Sądzę, że jej znaczenie jest głębsze, a dla całości poematu rozstrzygające.

Istnienie kilku typów podmiotów mówiących (narracyjnych) sankcjonuje potrzebę ukonstytuowania podmiotowości wyższego rzędu²⁸, na poziomie której możliwa byłaby lektura uspojnijająca bądź jej próba. Podmiotowości tej w strukturze tekstu może – choć wcale nie musi – odpowiadać nazwisko Trembeckiego na okładce. Polska teoria literatury nazywa podmiotowość ponadnarracyjną na przykład autorem wewnętrznym²⁹ lub – chętniej – podmiotem czynności twórczych³⁰. Mniejsza w tym momencie o nazwę. Ważniejsze jest co innego. Otóż podmiotowość taka w *Sofijówce* nie opisuje ogrodu, jej żywiołem wcale nie jest *mimesis* w przywoływanym powyżej rozumieniu.

Poemat narracyjny jako taki oczywiście może być poematem opisowym, wystarczy, aby w jego narracji dominowały motywy statyczne. Jednak specyficzna struktura narracyjna *Sofijówki*, która przekazuje opis ogrodu pierwszoosobowemu narratorowi immanentnemu o rysach narzucających dystans pomiędzy nim a „autorem wewnętrznym”, każe w moim przekonaniu mówić nie o *mimesis* lecz o *diegesis* jako właściwym żywiole poematu. Trembecki nie opisuje ogrodu, on opowiada o opisywaniu ogrodu. Ta pozornie drobna różnica ma dla mnie zasadnicze znaczenie. Narracyjne zapośredniczenie opisu oznacza nie tylko istnienie ramowego opowiadania, lecz przede wszystkim odbiera owemu opisowi autorytatywność, prowokuje do poszukiwania jego granic, niejako projektuje jego prowizoryczność. Przedstawię to, dopisując na chwilę do tekstu poematu jeden, zmyślony i umyślnie maksymalnie prosty wers. Niech brzmi on: „Ten ogród jest piękny”. Komentarze

²⁶ Pozostaję przy tym nazwisku dla wygody, choć oczywiście świadom jestem faktu, że w pierwodruku z roku 1806 poemat nosił tytuł *Zofiówka przez Stanisława Trembeckiego. W sposobie topograficznym opisana*. Na kreację pierwszoosobowego narratora zmiana ta nie ma żadnego wpływu.

²⁷ R. Przybylski *Rozpacz libertyna*, s. 161.

²⁸ Na ten temat zob. np.: A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: tejże *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Universitas, Kraków 2001, zwłaszcza s. 108-117; K. Bartoszyński *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, w: tegoż *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004, s. 193-214.

²⁹ H. Markiewicz *Autor i narrator*, s. 90-91.

³⁰ Zob. A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe...*, s. 108.

Bukowiec Jak nie zgubić się w ogrodzie...

niewuwzględniające semantycznych konsekwencji komplikacji podmiotowości *Sofijówki* mogłyby zawierać na przykład takie parafrazy owego wersu: „Trembecki napisał, że ten ogród jest piękny” albo: „Trembecki wprost wyraził zachwyt urodą ogrodu”, albo: „Onieśmielony urodą ogrodu Trembecki ograniczył się do prostej konstatacji olśniewającego faktu”, albo: „Wobec niezwyklej urody ogrodu sięgnął poeta po naiwną prostotę relacji zachwyconego dziecka” itd., itp. Tymczasem w moim przekonaniu wszystkie te trawestacje byłyby nietrafne w tym sensie, że wszystkie one ignorują istnienie sygnalizowanej mediatyzacji. Powinno zatem być: „Trembecki napisał, że on (Czyżewicz) powiedział, że ogród jest piękny”.

Parafrazy niewuwzględniające podmiotowości ponadnarracyjnej odpowiadają wszystkim znanym mi analitycznym i interpretacyjnym wypowiedziom na temat *Sofijówki*. Ich ogromne zróżnicowanie (metodologiczne, jakościowe etc.) nie może przesłonić istnienia pewnej cechy wspólnej: każdy z owych komentarzy uznaje mianowicie, iż jednym z zasadniczych tematów *Sofijówki* jest – ogród, jego wygląd, ewentualnie znaczenia przez ów wygląd kodowane. Uprawiają one zatem ten typ interpretacji, który Władysław Stróżewski nazywa prawdziwością³¹. Tropią w tekście poematu ślady prawdy, odnoszą go do świata, odpowiadają na pytanie: jaki jest ogród?

Zupełnie inaczej musi przebiegać interpretacja, która za punkt wyjścia bierze owo narracyjne zapośredniczenie. Prawda ogrodu przestaje w jej ramach być równa lub w przybliżeniu równa prawdzie tekstu, przestaje wypełniać jego semantykę. Opis mimetyczny zaczyna bowiem funkcjonować w ramach nadrzędnej relacji diegetycznej, staje się efektem działań opowiedzianego narratora. Treści tego opowiedzianego opisu przestaną być prymarnym obiektem czytelniczej obserwacji, staną się nim za to jego specyficzne: motywacja i kształt. Ten typ lektury będzie tropić w tekście poematu zasadę opisu, nie zaś jego przedmiot, odniesie ją do samego tekstu, nie zaś do świata, odpowie na pytanie, jak Czyżewicz poznawał ogród?

Zarysowany tu kierunek interpretacji daje możliwość dostrzeżenia jednej jeszcze cechy wspólnej, łączącej wszystkie komentarze do *Sofijówki*, od tez Tarnowskiego i Gomulickiego czy nawet Mickiewicza począwszy, na Snopku skończywszy. Wszystkie one – choć zrazu może to wydać się dziwne – wywiedzione zostały z pierwotnej metaforycznej pary opozycyjnych pojęć: tego, co w środku i tego, co na zewnątrz.

Od jej wczesnego ukonkretnienia – przeciwstawienia formy i treści – rozpocząłem te rozważania. Milcząc założyłem, że spożytkowane potem niemal współczesne ustalenia Nasiłowskiej i Przybylskiego wolne są od tego oczywistego błędu. Założenie to podtrzymuję. Przewyciężenie opozycji formy i treści nie oznacza jednak konieczności uwolnienia się od myślenia w bardziej ogólnych kategoriach wnętrza i zewnątrz. Paul de Man, którego rozważania na ten temat są dla mnie niezwykle inspirujące, pisze:

³¹ Zob. W. Stróżewski *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, „Studia Estetyczne” 1978 t. XV, s. 149-169.

Pejzaże

Gdy formę uznaje się za zewnętrzną szatę literackiego znaczenia lub treści, wydaje się ona powierzchowna i nieistotna. Dwudziestowieczny rozwój [...] zmienił ten model: forma jest teraz solipsystyczną kategorią samozwrotności, a referencjalne znaczenie określone jest jako zewnętrzne [...]. Bieguny wnętrza i zewnątrz [...] zostały odwrócone, ale nadal są tymi samymi biegunami, które wchodzi tu w grę: wewnętrzne znaczenie stało się zewnętrzną referencją, a zewnętrzna forma stała się strukturą wewnętrzną.³²

Powtarzam: znaczenie, a więc to, co Gomulicki nazwał treścią, stało się zewnętrzną referencją. Strategie lekturowe Nasiłowskiej, Przybylskiego, Snopka i innych przebiegają według podobnej czy wręcz tej samej logiki. Badacze ci czytają *Sofijówkę* następująco: w poszukiwaniu wewnętrznej spójności odnoszą jej znaczenia na zewnątrz, wyprowadzając je z rozmaicie w tym celu używanych kontekstów estetycznych, historycznych, filozoficznych itd. Jest to, generalnie rzecz ujmując, typ lektury historycznoliterackiej. Sygnalizowane wcześniej różnice między na przykład Nasiłowską a na przykład Przybylskim, dotyczące stopnia perswazyjności i swobody w doborze i hierarchizacji kontekstów, kazały mi odmówić propozycji Przybylskiego statusu dyskursu historycznoliterackiego *sensu stricto* i nazwać ją eseistyczną. Stwierdzone następnie podobieństwo obu propozycji lekturowych każe przeprowadzone rozróżnienie doprecyzować. Lektura Nasiłowskiej ma charakter historycznoliteracki *sensu stricto*, natomiast lektura Przybylskiego – charakter eseistyczny, czyli historycznoliteracki *sensu largo*. Innymi słowy: to, co obie interpretacje łączy, ma charakter bardziej generalny od tego, co je dzieli.

Jak nazwać moją, na poły już wyłożoną propozycję? Nie wiem i nie wydaje mi się to najistotniejsze; ważne, że – jak powiada de Man – jest ona wolna „od wyczerpującego zadania – dodam od siebie: historycznej – parafrazy”³³. Nie interesuje mnie bowiem, co Czyżewicz dostrzegł w ogrodzie, interesuje mnie za to, co *Sofijówka* mówi o percepcji Czyżewicza.

Jego opis *Sofijówki* jest relacją ze spaceru; spacerowiczem jako pierwszy nazywa go chyba Przybylski³⁴. Pytam zatem nie o to, co ogrodnik na spacerze widział i jak to zrozumiał, lecz dlaczego widział to, co widział, nie zaś coś innego. Z tego punktu widzenia najciekawsze są akurat te fragmenty poematu, które komentowano najrzadziej. Oto one:

A stamtąd pochodziste przebiegłszy zielenie, (w. 125)

Przy lewej stronie drogi, od swych sióstr osobna,
wisząca grozi skała [...] (w. 134-135)

Idąc, gdzie znęcająca murawa się ściele,
znak [...] (w. 154)

Stąd krążyć [...] (w. 169)

³² P. de Man *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 14-15.

³³ Tamże, s. 16.

³⁴ R. Przybylski *Rozpacz libertyna*, s. 162.

Bukowiec Jak nie zgubić się w ogrodzie...

A na rzucenie z procy czworogranną miarą
leży ucieczka pewna udręczonych skwarą. (w. 173-174)

O tym przypadku myśli roztargniony tłokiem,
minąwszy obłąkanym zwykle ścieżki krokiem,
widzę [...] (w. 235-237)

Wraz mię na wszystkie strony rozmaitość woła.
Pierwszość otrzyma [...] (w. 293-294)

Nie czekając zawiłych rozstrzygnięcia sporów
Uciekłem [...] czerpać rozkosz [...] (w. 457-458)

Gwar ciżby, lin skrzypienie, głośnie szczęki młotów
zwróciły moje kroki w stronę tych łoskotów. (w. 471-472)

Nagły mię smutek objął i walczy z rozumem.
Pójdę tam, gdzie gwałtownym rzeka lecąc szumem,
gdy słuch zaprzęta brzękiem i wejście bawi,
zbyt ściśnionemu sercu jakąś ulgę sprawi. (w. 495-498)

Przywołane fragmenty nie są jedynie kompozycyjną wata, kunsztownymi łąčeniami istotnych elementów, składających się na mimetyczny opis. Tworzy je coś niezmiennie z mojego punktu widzenia ważnego, coś, co można prowizorycznie nazwać dyskursem przejścia. Krokami Czyżewicza nie kieruje bowiem żaden systematyczny plan. O trasie spaceru decydują: zachęcająca zieleń murawy (może, gdyby była zdeptana, nasz spacerowicz nie wszedłby do groty ludzi szczęśliwych ani nie zauważyłby grobów dzieci?), kierunek, w jakim prowadzi droga (gdyby z jakichś powodów wołał przedzierać się przez krzaki, pewnie nie dostrzegłby skały samobójców), zmęczenie upałem (gdyby było chłodniej, być może ogrodnik wcale nie wszedłby do Tetydionu), roztargnienie (gdyby nie ono, nie zgubiłby drogi i zapewne nie wsiadłby do łodzi Charona), znużenie uczoną dysputą, hałas, nastrój chwili. Tak zrodzona prawda ogrodu jest częstkowa, niepełna, a zarazem niepotwarzalna. Od dwustu lat zaprzętają sobie nią głowy uczeni literaturoznawcy, a tymczasem zrodził ją – czysty przypadek.

Trembecki opowiada, że Czyżewicz zobaczył w Sofijówce to, to i jeszcze to. Równie jednak ważne jak to, co tam ujrzał, jest to, że czegoś – oczywiście nie wiem czego – przecież owego dnia nie dostrzegł. Nie dostrzegł bowiem nie dlatego, że tego, czego nie dostrzegł, nie było, ale dlatego, że był akurat odwrócony, zamyślony, że poszedł inną drogą. Nie dostrzegł, ale innym razem być może dostrzeże. Opis Czyżewicza został przez Trembeckiego opowiedziany w sposób, który uwypukla jego subiektywność i swoistą prowizoryczność.

Gdybym teraz pisał historycznoliteracki esej inspirowany metodologią zastosowaną przez Ryszarda Przybylskiego w drugiej części *Klasycyzmu...* czy choćby w *Rozhukanym koniu*, mógłbym zużytkować poczynione przed chwilą uwagi na przykład tak: jest w *Sofijówkę* wpisany przejmujący traktacik o daremności poznania. Ogród za każdym razem jawi się oku i umysłowi spacerowicza inaczej, nigdy jednak w pełni, nigdy na dobre. Każdy błądzi w nim na własną rękę, pozbawiony

Pejzaże

przewodnika, skazany na samotność tym bardziej dojmującą, że zanurzoną w proteuszowej naturze świata. Względnie niezmienna jest tylko pamięć, ta, która wygładza chropowatości i kanty, a dając iluzję pewności, daje iluzję sensu. Poza jej dobroczynnym wpływem wszystkie nasze wnioski oparte są przecież na cząstkowych, przypadkowo dobranych i krótkotrwałych przesłankach. Jakież znaczenie mogą mieć wobec tego wybory, dokonane w oparciu o wiedzę tak niepewną, tak marną? Czemuż nie miałby stary poeta pochwalić Aleksandra czy Katarzyny?

Panujące w *Sofijówce* stosunki między narratorami (oraz równorzędnym względem nich podmiotem fragmentów panegirycznych), a postulowaną przeze mnie podmiotowością wyższego rzędu dalekie są od jednoznaczności, jaką mogłyby sugerować zdania już przeze mnie w tej kwestii wypowiedziane. Przede wszystkim ich wzajemny stosunek jest niedookreślony, zaś granice ich „stref” – o wiele mniej jasne niż wynikałoby to ze sformułowanego powyżej modelu.

Zdarza się często, że narrator pierwszoosobowy przestaje być gramatycznie i deiktycznie obecny, jego „twarz” blednie i rozmywa się, a w efekcie można odnieść wrażenie jego personalnej nieobecności. Dokładniejsze wejrzenie w tekst poematu pozwala nawet na uchwycenie pewnego kompozycyjnego rytmu, decydującego o pojawianiu się i znikaniu „twarży” pierwszoosobowego narratora immanentnego. Otóż znaki jego obecności występują najczęściej na początku kolejnych „przystanków” na trasie spaceru Czyżewicza, to znaczy między innymi właśnie w tych fragmentach poematu, które już przywołałem dla zilustrowania „dyskursu przejšcia”. Wyglądać to może na przykład tak (wybieram fragment dotąd niecytowany):

Spuszczając się w niziny, dobiegłem ponika,
Który hojnie z otworów kamiennych wynika.
Wkoło kryty, gałązka żadna go nie trąci
Ani promień rozświetli, ani ptak zamąci.
Przejrzystość dyjamentu, a letkość deszczowa
Sprawia, że się ta woda zda innych królowa.
Podoba się smakowi, podoba się oku:
Pragnienia nigdy w milszym nie złożyłem stoku.
Gdyby taki znaleźli Arabowie piekli,
Sami by się o jego użycie wysiekli.
Okoliczne osady, bliższe tego źródłu,
Jak wyszukać możecie innego napoju!
Wszak on wszystkich, którym go kosztować się godzi,
Cieniuchna rzeźwi treścią, odwilża i chłodzi,
A trunkiem wyrabianym napełniane czasie,
Obrażając wnętrzości, ćmią pojęcia wasze.

Ziemia, przychylna matka, odpędzając głody,
Na pokarm dała ziarna, owoce, jagody;
Ale my, onym inne stanowiąc przepisy,
Przez sztuczne pokarm w napój mienimy zakisy.
Pracował ludzki dowcip i doszedł sposobu
Ując sobie rozsądku i przysunąć grobu. (w. 297-318)

Narrator bezsprzecznie jest przy opisywanym źródle. Potwierdzają to m.in. czasowniki: „dobiegłem” z wersu 297 i „nie złożyłem” z wersu 304. Następnym razem pojawi się on dopiero w wersie 363 („wszedłem”). Niemal 60-wierszową lukę wypełniają zachwyty nad miłościwie nam panującym młodym cesarzem (w. 319-338) i miłującym „prawdę i nauki” „panem Humania” (w. 355-362) oraz erudycyjne wzmianki o Abarisie, Samolksisie, Anacharsisie. Immanentny narrator pierwszoosobowy zanika w odbiorze lekturowym wcale nie dlatego, że odpowiednie formy gramatyczne wypunktowujące jego obecność pojawiają się zbyt rzadko, zaś układ deiktyczny znika, ale ze względu na wyraźne zmiany samej narracji. Odrywa się ona od sensualnego konkretności ogrodu, staje się erudycyjna, poza tym narrator zaczyna sprawiać wrażenie wszechwiedzącego. Wbrew pozorom jakości te nie są ze sobą tożsame. Narrator wszechwiedzący to taki, którego cechuje największy możliwy stopień kompetencji w obrębie świata przedstawionego. Za wszechwiedzącego trzeba zatem uznać narratora, który wie, jak przebiegało spotkanie Szczęsnego Potockiego ze „strzelczykiem” (w. 61-98), mimo że odbyło się ono bez świadków (o czym świadczy wiersz 61: „Pan sam w dzikie przesmyki między skały śpieszył”). Przez erudycyjność narracji rozumiem natomiast cechę, którą najłatwiej dostrzec, uświadamiając sobie, że na przykład wersy 297-304 nawiązują wprost do *Metamorfoz* Owidiusza³⁵

Ani wszechwiedza, ani erudycyjność nie pasują do narratora nazywanego Janem Nepomucenem Czyżewiczem. Kojarzą się one za to z początkiem poematu, a ściślej rzecz biorąc z ustanowioną tam transcendentną narracją auktorialną. Należy zatem powiedzieć, że pierwszoosobowa narracja opisu ogrodu regularnie upodabnia się do znanej z początku utworu narracji auktorialnej. Decyduje o tym krótsza lub dłuższa nieobecność form pierwszej osoby czasownika i elementów *deixis*, połączona z ujawnieniem przez narratora cech i kompetencji znacznie wykraczających poza charakterystykę Czyżewicza.

Z drugiej strony, w początkowych partiach poematu, będących przecież dominium narratora auktorialnego, narracja immanentna jest co najmniej dwa razy subtelnie zapowiedziana, a może wręcz *implicite* obecna. Dzieje się to w dwu pierwszych wersach inwokacji, w słynnym: „Miła oku [...], witaj, kraino [...]!”. Witaj mi, może nawet zarazem witaj mnie – implikacje tego zdania zdają się m.in. polegać na takim zbliżeniu między narratorem a przedstawianym przezeń światem, które sugeruje naoczność, więc – fabularne uczestnictwo. Także oku, choć przecież, mocą retorycznej operacji, pozbawione „właściciela”, wprowadza przecież nieśmiałą sensualność, która potem współtworzyć będzie partie wypowiedziane przez Czyżewicza.

Swoista nieostrość, utrudniająca lub nawet uniemożliwiająca precyzyjne rozgraniczenie słów obu narratorów epickich sprawia, że anonimowy transcendentny narrator auktorialny miejscami przynajmniej zlewa się z immanentnym narratorem pierwszoosobowym, którego skłonny jestem nazywać Czyżewiczem. Sekwencja

³⁵ Zob. J. Snopek *Objaśnienia*, w: S. Trembecki *Sofijówka*, s. 84-85.

głosów narracyjnych nie jest więc tak wyraźna, jak sugeruje to przedstawiony wcześniej model.

Z kolei opisywana podmiotowość wyższego rzędu wcale nie musi być tą podmiotowością, której istnienie postuluje na przykład Aleksandra Okopień-Sławińska:

Istnieje [...] w obrębie tekstu taki układ reguł, nad którym narrator nie panuje, którego nie jest on nadawcą. Inaczej mówiąc, występuje w utworze taka informacja implikowana, która odnosi się do podmiotu dysponującego świadomością wyższą niż narrator. Ów podmiot nie jest żadną przedstawioną postacią, nie dotyczy go żadna informacja stematyzowana, nie należy doń w obrębie tekstu żadna poszczególna wypowiedź. Jest on natomiast podmiotem całego utworu.³⁶

Obecność interesującego mnie ponadnarracyjnego Ja nie jest prostą konsekwencją generalnej natury tekstu jako tekstu. Odpowiedzialnością za jej istnienie i charakter skłonny jestem obarczyć raczej specyficzne ukształtowanie narracyjne *Sofijówki*: pierwotnie – brak jasnego rozgraniczenia „narracyjnych dominiów”, a wtórnie – oczywisty fałsz sugerowanej w podtytule autorskiej atrybucji. Konstytutywne dla niej są zatem stwierdzone w toku analizy cechy konkretnego utworu (*Sofijówki*), nie zaś ogólna struktura wypowiedzi³⁷. Mówiąc jeszcze inaczej, podmiotowość ta nie jest genetycznie tożsama z „autorem wewnętrznym” lub „podmiotem całego tekstu”; być może najlepiej pasowałoby do niej określenie Kazimierza Wyki: „gospodarz poematu”³⁸.

W efekcie ostrość naszkicowanego rysunku nieuchronnie się zamazuje. Po pierwsze, rozplývają się granice poszczególnych głosów narracji, po drugie – status opisywanej podmiotowości wyższego rzędu okazuje się bardziej niejasny niż początkowo to wyglądało. Chyba nie da się zatem owej rekonstruowanej przeze mnie *diegesis* o ogrodowej *mimesis* usadowić na bezpiecznym poziomie metadyskursu. Opisowość na poziomie narracji, zaś jej krytyczne zrelacjonowanie na poziomie wyższym – taki model jawi mi się jako jedynie przybliżenie, zbyt grubo ciosane, by ująć za w pełni odpowiednie. Dekonstrukcja opisowości jest bowiem – zauważmy – wpisana w samą tę opisowość, wynika z jej narracyjnej struktury, rozwija się wraz z nią. Decydująca jest dla niej zmienność cech i pozycji narratora/ów. Przypadkowa i częściowa opisowość Czyżewicza wiele razy zaczyna upodabniać się do „koniecznościowej” i holistycznej opisowości narratora wszechwiedzącego; abstrakcyjna i oderwana opisowość narracji transcendentnej wiele razy zaczyna upodabniać się do sensualnej i konkretnej opisowości ogrodnika. Żadne upodobnienie ostatecznie nie następuje, żadna tendencja nie zwycięża.

Im dłuższy staje się opis, tym wyraźniej brzmi wpisana weń krytyka. Poniekąd zatem unieważnia on sam siebie, pisząc siebie, siebie zmazuje. *Logos Sofijówki*

³⁶ A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe...*, s. 108.

³⁷ Zob. K. Bartoszyński *Podmiot literacki*, s. 196-198.

³⁸ K. Wyka „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, PIW, Warszawa 1963, s. 23 passim.

Bukowiec Jak nie zgubić się w ogrodzie...

ustanawia pewien model opisowości. W tym samym czasie jej *lexis* model ów dekomponuje³⁹.

Muszę zatem wycofać się z obietnicy złożonej w tytule. Niestety nie wiem, jak nie zgubić się w tym ogrodzie.

Abstract

Paweł BUKOWIEC
Jagiellonian University (Kraków)

How Not to Get Lost in the Garden, or, Stanisław Trembecki's *Sofijówka*

Proposed is a different-than-traditional reading of the poem *Sofijówka* by Polish Enlightenment-age poet Stanisław Trembecki. Unlike in the existing attempts, the horizon for considerations is neither a referentiality of this descriptive poem nor its intertextuality sphere but instead, the subjectivity issue. Its complications – analysed in a style which might be referred to as deconstructionist – lead to certain paradoxes as-yet very rarely observed and described in reference to Polish Enlightenment literature.

³⁹ Zob. P. de Man *Alegorie czytania*, zwłaszcza rozdział o Rilke.

Jacek MAŁCZYŃSKI

Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum-Miejsu Pamięci w Bełżcu¹

Pamiętam, jak ktoś we wspólnym pokoju w Cambridge drażnił się z mianowanym przez samego siebie „nie żydowskim Żydem” i historykiem marksizmu Isaakiem Deutscherem, pochodzącym z tego właśnie kraju na temat jego korzeni. Ten kpiąco ripostował: „To drzewa mają korzenie” – „Żydzi mają nogi”. Pomyślałem, że oto kolejna metafora popadła w ironiczną dosłowność, ale cóż, niektórzy Żydzi mają i jedno, i drugie, a do tego jeszcze konary i pnie².

Simon Schama *Las*

Historia drzew w Bełżcu

Według Simona Schamy, autora książki *Krajobraz i pamięć*, „krajobrazy są kulturą, jeszcze zanim staną się przyrodą; tworamami wyobraźni nakładanymi na las, wodę i skały”³. W ujęciu tym krajobraz postrzegany jest jako nośnik pamięci oraz

¹ Tytuł pracy nawiązuje do projektu artystycznego *Biopresence* George’a Tremmela i Shiho Fukuhary umożliwiającego stworzenie transgenicznych drzew, które jako „żywe pomniki” mogą przechowywać informacje o ludzkim DNA. Taka forma upamiętnienia zmarłych stanowić ma alternatywę wobec tradycyjnych nagrobków. Zob. <http://www.biopresence.com/> (03.03.2009).

² S. Schama *Las*, w: *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury*, fot. T. Rolke, esej S. Schama, przeł. B. Rymaniak, wpraw. F. Tych, teksty A.J. Heschel, „fotoTapeta”, Berlin–Warszawa 2008, s. 43.

³ Tamże, s. 138.

substytut ludzkiej historii. W jednym z rozdziałów swej książki, zatytułowanym *Las*, Schama określa Holokaust jako wydarzenie bez krajobrazu:

Dla polskich Żydów jadących do krematoriów widok rodzimej ziemi został zasłonięty zabitymi na głucho oknami wagonów transportowych, tłukących się nieubłagane w kierunku obozów śmierci. Oczyma duszy postrzegamy Holokaust jako coś pozbawione krajobrazu – lub w najlepszym razie – pozbawione cech charakterystycznych i barw; spowite w ciemność i mgłę, otulone nieustającą zimą, skąpane w odcieniach mroku i szarości; szarości dymu, popiołu, sproszkowanych kości i niegaszonego wapna. To jest szokujące, gdy zdamy sobie sprawę, że Treblinka również jest częścią jaskrawo kolorowego krajobrazu rzeczywistej krainy Bugu i Wisły; delikatnej, łagodnej krainy pełnej topolowych i osikowych alej.⁴

Jak dowodzi Schama, ponury krajobraz Holokaustu stanowi jednocześnie fragment innego krajobrazu. Te same elementy przyrody w kulturowym przedstawieniu mogą stać się bowiem częścią różnych krajobrazów. Wykorzystując źródła ukazujące obozowy i poobozowy krajobraz Bełżca, chciałbym zastanowić się nad tym, z jakich elementów został on skonstruowany.

Obóz Zagłady w Bełżcu powstał na lesistym Wzgórzu Kozielsk i zajmował powierzchnię ponad 7 hektarów. Do jego budowy przystąpiono w 1941 roku. Jak czytamy w relacji ocalałego Rudolfa Redera, usytuowanie obozu pośród lasu sprzyjało zamaskowaniu zbrodni:

Po pewnym czasie znalazłem już dobrze cały teren. Położony był wśród młodego sosnowego lasu. Zalesienie było gęste i ażeby jeszcze zmniejszyć przedostawanie się światła, przywiązywano do drzew inne drzewa i w ten sposób podwojono gęstość zalesienia ponad miejscem, gdzie były komory. Za nimi piaszczysta droga, którą wlokło się trupy. Niemcy rozpięli nad nią dach, zrobiony z gładkiego drutu, nad którym rozłożono zieleni.⁵

W cytowanym fragmencie splatają się ze sobą dwa krajobrazy. Komory gazowe wyrastają na tle sosnowego lasu, rzucany przezeń cień kontrastuje z zielenią. Wykorzystane przez esesmanów do ukrywania obozu drzewa stały się mimowolnymi uczestnikami Zagłady. Kiedy w 1943 roku przystąpiono do jego likwidacji, jedną z przyczyn tej decyzji mógł być brak miejsca na kolejne masowe groby⁶. Wzgórze Kozielsk zakończone było bowiem skarpą, która uniemożliwiała dalszą rozbudowę. W ten sposób przyroda mogła wyrazić swój sprzeciw wobec zbrodni.

W 1943 roku obóz w Bełżcu został zlikwidowany. Usunięto wszelkie zabudowania, a na całym terenie, dla zatajenia śladów zbrodni, posadzono sosnowy las. Pierwszy znany opis poobozowego krajobrazu odnaleźć można w relacji Redera, który w lipcu 1944 roku postanowił jeszcze raz odwiedzić Bełżec. W jego wspomnieniach czytamy:

⁴ Tamże, s. 36.

⁵ R. Reder *Bełżec*, Fundacja Judaica, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Kraków 1999, s. 49.

⁶ R. Kuwałek *Obóz zagłady w Bełżcu*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin-Bełżec 2005, s. 48-49.

Pejzaże

Zaprzagnąłem zobaczyć to miejsce, gdzie zaduszono dwa i pół miliona ludzi, którzy pragnęli żyć, żyć. [...] Kiedy produkcję „sztucznego nawozu” z milionów ludzkich kości ukończono, zasypano rozdartę groby, porządnie i starannie wyrównano powierzchnię przekrwawionej ziemi. Zbrodniczy potwór niemiecki milionowy grób żydowskiej kaźni w Bełżcu pokrył soczystą zielenią. Pożegnałem się z moimi informatorami i poszedłem znaną mi drogą „bocznego toru”. Nie było go już. Pole poprowadziło mnie pod żywy, sosnowy pachnący las. Było tam teraz bardzo cicho. W pośrodku lasu była wielka, jasna polana.⁷

Bujny sosnowy las niezmiennie stanowi główny element krajobrazu. Jeśli porównamy jednak wspomnienia Redera z relacją Eugeniusza Szrojta, to krajobraz pobozowy zostanie uzupełniony o inny widok. Szrojt odwiedził Bełżec w związku ze śledztwem prowadzonym przez Główną Komisję Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce w 1945 roku. Oto co zobaczył:

Po lewej stronie toru kolejowego rozciąga się teren piaszczystych wydm, porośniętych lasem sosnowym. Karłowate sosny i sypki żółty piach, wśród którego gdzieś przezierają kępy zielonej trawy, stanowią nużący krajobraz terenu.

Opis ten nie różniłby się od świadectwa Redera, gdyby dalej Szrojt nie pisał:

W czasie oględzin ustalono, że przestrzeń przylegająca do bocznic, nosi ślady wyciętego lasu. Na tej przestrzeni rozrzucone były w czasie oględzin rozmaite przedmioty codziennego użytku, jak blaszane garnki, manierki, szkło, strzępy ubrań, resztki obuwia, ponadto kawałki cegieł i betonu [...] W części północno-wschodniej terenu komisja sądowo-śledcza znalazła kości ludzkie, czaszki, piszczele, kręgi i żebra, szczęki, kauczukowe protezy zębne, gwiazdę sjońską, zniszczone żydowskie książki do modlitwy.⁸

Przyczyną takiego stanu rzeczy było rozkopywanie terenu obozu przez okoliczną ludność w „poszukiwaniu skarbów”. Precedens ten miał miejsce jeszcze w latach 50. i dotyczył nie tylko Bełżca. Jeśli „ślady wyciętego lasu” powstały na skutek rozkopywania ziemi kryjącej szczątki ofiar, to gest ten zinterpretować można jako odwrotną stronę „gestu oprawcy”. Paradoksalnie bowiem, gest oprawcy, który dla zamaskowania zbrodni sadi w tym miejscu rękami ofiar las, stanowić może „gest upamiętnienia”. Rozkopywanie terenu obozu po wojnie i niszczenie drzew oznaczać może próbę zatarcia śladów zbrodni. Drzewa stały się bowiem jedynymi widzialnymi śladami Zagłady. Wszelkie inne – jak zauważyła Marta Zawodna – znalazły się pod powierzchnią ziemi.⁹

⁷ R. Reder *Bełżec*, s. 67-68.

⁸ E. Szrojt *Obóz zagłady w Bełżcu*, „Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce” 1947 t. 3, s. 31-33.

⁹ Zob. M. Zawodna „[...] pośrodku lasu była wielka, jasna polana”. *Powojenna historia terenów byłego obozu zagłady w Bełżcu*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Colloquia Humaniorum, Olsztyn 2008, s. 391-413.

Małczyński Drzewa „żywe pomniki”...

Krajobraz obozowy, na który składały się komory gazowe i trupy, został zastąpiony przez krajobraz poobozowy, składający się z porozrzucanych części ludzkiego ciała oraz „ludzi-hien” szukających złota. W latach 50. na terenie byłego obozu funkcjonowała ponadto składnica drewna. Jedyną częścią krajobrazu, która pojawia się we wszystkich relacjach jest sosnowy las. Odnajdujemy go także w późniejszym opisie Piotra Lisiewicza z 1983 roku:

Mijam stację kolejową, pół kilometra dalej skręcam w boczną drogę. Próżno szukam młodego lasu sosnowego sprzed czterdziestu lat. Wyrósł wielki i gęsty, utkany wysoką, puszystą trawą, szumiący, pełen leśnego życia. Dawno zaginęła tabliczka z napisem „Waffen SS-Dienststelle Bełżec” i gdyby nie utrwalona w kamiennym obelisku, tkwiącym na polanie wśród lasu, pamięć ludzka, trudno byłoby się domyślić, że stoję w miejscu, gdzie hitlerowcy dokonali jednej z najstraszliwszych zbrodni w Europie.¹⁰

Kamienny obelisk pośród lasu, o którym mowa, to fragment pierwszego upamiętnienia ufundowanego w latach 60. Teren obozu został wówczas ogrodzony, wzniesiono tam pomnik w formie prostopadłościanu, z przodu którego umieszczono rzeźbę przedstawiającą ludzki szkielet. Porozrzucane kości, stanowiące jeszcze nie tak dawno element poobozowego krajobrazu, zostały zastąpione w ten sposób metaforyczną reprezentacją. Oprócz pomnika na terenie byłego obozu ustawiono cztery pylony oraz szereg zniczy mających wskazywać prawdopodobne miejsca masowych grobów. Granice wyznaczonego w ten sposób miejsca pamięci nie objęły jednak całości terenu dawnego obozu.

Drzewa w nowym pomniku

W 2002 roku na terenie byłego obozu Zagłady w Bełżcu rozpoczęto prace nad nowym upamiętnieniem. Zostały one poprzedzone badaniami archeologicznymi mającymi na celu odtworzenie topografii obozu, aby zgodnie z nakazami judaizmu uszanować miejsce pochówku 500 000 zamordowanych tu Żydów. W efekcie zlokalizowano 33 masowe groby zajmujące znaczną część terenu. W badaniach prowadzonych w Bełżcu wykorzystano mało inwazyjną metodę sondażu wiertniczych. W przypadku podobnych badań prowadzonych w Sobiborze, poprzedzono je „analizą powierzchniowych struktur zieleni” świadczących o działalności człowieka¹¹. Zgodnie z zamierzeniami twórców nowego upamiętnienia, Andrzeja Sołtygi, Zdzisława Pidka i Marcina Roszczyka, cały obszar obozu został zamieniony w monumentalny pomnik. W związku z tym konieczne było wycięcie rosnących w tym miejscu drzew. Zanim to nastąpiło, przeprowadzono badania dendrologiczne mające wykazać, które z drzew pochodziły z czasów przed Zagładą. W ten sposób kilka starszych dębów zostało ocalonych i włączonych do narracji opowiedzianej przez nowy pomnik. Młodsze drzewa, posadzone dla zamaskowania zbrodni, na

¹⁰ P. Lisiewicz *W Bełżcu zrozumiałem*, „Życie Literackie” 1983 nr 30, s. 12.

¹¹ A. Kola *Sprawozdanie z archeologicznych badań na terenie b. obozu Zagłady Żydów w Sobiborze*, „Przeszłość i Pamięć” 2000 nr 3, s. 89.

Pejzaże

mocy decyzji Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków zostały wycięte¹². Jacek Nowakowski, który nadzorował prace nad pomnikiem z ramienia Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, sugerował, by część z wyciętych drzew (w sumie było ich 370) trafiła do miejscowości, z których pochodzili zamordowani Żydzi¹³. Projekt ten nie został jednak zrealizowany.

Obecne upamiętnienie przedstawia historię Żydów od momentu przybycia do obozu po śmierć w komorach gazowych. Główną jego część stanowi ogromne, niedostępne dla zwiedzających szare żużłowisko, nazwane przez twórców „Cmentarzem-Mogiłą”, które przykryło ziemię zawierającą szczątki ofiar. Cmentarz-Mogiłę przecina „Szczelina-Droga”, do której prowadzi symboliczny „Plac Przekroczenia” znajdujący się w miejscu historycznej rampy kolejowej. Plac stanowi żeliwny relief o rdzawym kolorze z wrytymi śladami torów kolejowych, przecinających się na kształt gwiazdy Dawida. Szczelina-Droga stopniowo zapada się coraz niżej pod żużłowisko do głębokości 9 metrów i prowadzi do „Niszy-Ohel”. Podążając Szczeliną odnosi się wrażenie, iż nie ma z niej wyjścia. Cisza sprawia, że można usłyszeć echo własnych kroków, a zimne, betonowe ściany dają poczucie chłodu. W Niszy-Ohel umieszczone zostały tablice, na których wryto setki żydowskich imion. Na wprost, na wysokiej, granitowej ścianie widnieje cytat z *Księgi Hioba*: „Ziemio nie zakrywaj mojej krwi, aby krzyk mój nie ustawał”. Dopiero po wejściu do Niszy odkrywamy, że po obu stronach znajdują się schody prowadzące na „żeliwny obwód” otaczający Cmentarz-Mogiłę. Wzdłuż niego znajdują się chronologicznie uporządkowane nazwy miejscowości, w języku polskim i *jidysz*, z których pochodzili Żydzi zamordowani w Bełżcu. Ocalałe drzewa znajdują się na obszarze Cmentarza-Mogiły, wyrastając spod skrywanej przez żużłowisko ziemi. Jak piszą twórcy pomnika: „na tej uświęconej krwią ofiar ziemi pozostawiono tylko dęby – drzewa, które były świadkami zbrodni”¹⁴. Surowa, ponura rzeźba pomnika koresponduje z otaczającą go żywą przyrodą Rostocza Lubelskiego, a jego ogrodzenie w symboliczny sposób wyznacza granicę między naturą a kulturą.

Drzewo jako świadek

W książce *Co zostaje z Auschwitz* Giorgio Agamben odróżnia świadka w znaczeniu *testis* (osoba trzecia) od świadka w znaczeniu *superstes* (uczestnik wydarzeń)¹⁵. Dla włoskiego filozofa uosobieniem świadka w drugim znaczeniu jest ocalały, który z natury nigdy nie jest bezstronny. Żaden z ocalałych nie jest w stanie w pełni

¹² R. Grauman *Realizacja nowego upamiętnienia na terenie b. obozu zagłady w Bełżcu. Stan na 30 VI 2003 r.*, „Przeszłość i Pamięć” 2003 nr 1-2, s. 79-81.

¹³ B. Węglarczyk *W Bełżcu stanie niezwykle pomnik ofiar Holokaustu*, <http://serwisy.gazeta.pl/swiat/1,34254,634176.html> 9 stycznia 2001, (03.03.2009).

¹⁴ *Bełżec – Miejsce Pamięci*, „Architektura-Murator” 2004 nr 9, s. 43.

¹⁵ G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 15.

zaświadczyć o tym, co wydarzyło się w Auschwitz. Dlatego w strukturze świadectwa powstaje luka. „Świadkiem całkowitym” mógłby być tylko Muzułman, więzień doprowadzony do kresu człowieczeństwa, pozbawiony pamięci i języka, którego widok jest nie do zniesienia¹⁶. Rozróżnienia te nabierają nowego znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę kryjącą się za nimi opozycję ludzkie/nieludzkie. Muzułman, będący zarazem „świadkiem całkowitym”, wyznacza próg między tym, co ludzkie i nieludzkie. „Muzułman – pisze Agamben – jest zaprzeczeniem człowieka, istotą nieludzką, która z uporem jawi się pod ludzką postacią, a zarazem formą człowieczeństwa, której nie sposób odróżnić ani oddzielić od tego, co nieludzkie”¹⁷. Paradoksalnie zatem, kiedy autor *Homo sacer* używa określenia „nieludzkie”, nie bierze pod uwagę istot innych niż „ludzkie”. W ujęciu tym za kategorią „nieludzkie” kryje się inna, bliska biologicznej, forma człowieczeństwa. To, co ludzkie i nieludzkie, chociaż różne, splata się ze sobą. Proponowane przez Agambena określenia świadka (świadek całkowity, *testis*, *superstes*) nie oddają zatem istoty drzew rosnących w miejscach Zagłady i zmuszają do poszukiwania nowych ram pojęciowych. Jak długo będziemy posługiwać się opartą na antropomorfizacji figurą drzewa-świadka, tak długo będziemy usprawiedliwiać wycinanie jednych drzew kosztem innych. Jeśli zwrócimy jednak uwagę na organiczną zawartość drzew, okaże się, że wszystkie zawierają w sobie szczątki ofiar. Parafrazując więc słowa Jamesa E. Younga, można powiedzieć, iż pierwsze pomniki Holokaustu nie powstały ani w kamieniu, ani w szkłe, ani w narracji¹⁸, lecz w przyrodzie, w formie „żywych pomników”.

Stosunek ludzi do drzew rosnących w miejscach Zagłady stanowić może przykład opisanej przez Franka Ankersmita zmiany pokolenia pamięci¹⁹. Wraz z odchodzeniem ostatnich świadków, ideał autentyczności, dominujący w przedstawieniach Zagłady po wojnie, ustępuje miejsca nowym formom upamiętniania. Wyrazem tego jest sposób konserwacji drzew na terenie byłego obozu w Auschwitz. Kiedy w 1957 roku Oskar Hansen zaproponował, aby teren obozu przekreślić podłużną drogą przeznaczoną dla zwiedzających, a poobozowe relikty oddać we władanie przyrody, jego projekt wywołał sprzeciw ze strony byłych więźniów obozu i ostatecznie nie został zrealizowany²⁰. Do połowy lat 90. w miejsce schorowanych drzew sadzono nowe. Dopiero w 1994 roku zdecydowano się na pozostawianie martwych drzew. Jak pisze Barbara Zając, która zajmuje się pielęgnacją drzew w Auchwitz-Birkenau:

¹⁶ Tamże, s. 32-33.

¹⁷ Tamże, s. 83.

¹⁸ J.E. Young *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 267.

¹⁹ F. Ankersmit *Pamiętając Holokaust: żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet i in., w: tegoż *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.

²⁰ P. Piotrowski *Auschwitz versus Auschwitz*, w: tegoż *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Universitas, Kraków 2007, s. 125-138.

„W 1998 roku zamarły trzy drzewa, nie zostały one jednak wycięte, tylko zredukowane do bezpiecznej wielkości, tak aby martwy pień i fragmenty konarów nadal mogły świadczyć o przeszłości”²¹. Próby zachowania reliktywów poobozowych, ich rekonstrukcja i konserwacja, zawierają w sobie sprzeczność, na którą zwróciła uwagę Aleida Assmann. „Przekształcone w miejsca upamiętnienia i muzea miejsca pamięci – pisze niemiecka badaczka – podlegają głębokiemu paradoksowi. Konserwacja tych miejsc w interesie autentyczności oznacza niechybnie utratę autentyczności”²². W Bełżcu zadziałał jednak odwrotny mechanizm. Drzewa zostały wycięte, ponieważ nie były autentyczne, co oznacza, że nie pochodziły z czasów funkcjonowania obozu. Wycięcia drzew nie zdołały powstrzymać nawet nakazy judaizmu. Jak przyznaje wszak Aleksander Wąsowicz, konsultant Komisji Rabinicznej ds. Cmentarzy, który nadzorował prace w Bełżcu: „stare drzewa są własnością zmarłych, bo ich korzenie dotyczą kości, więc im również należy się poszanowanie”²³.

Abstract

Jacek MAŁCZYŃSKI
University of Wrocław

‘Living Monument’ Trees at the Museum – Memorial Site at Belzec

The article deals with the history of trees growing in the area of former extermination camp in Belzec, since its establishment in 1941 until the opening of the Museum – Memorial Site in 2004. Using the notion of landscape, understood, after Simon Schama, as a cultural representation of nature, the author makes an attempt at reconstructing the camp and post-camp landscape. He subsequently proceeds to discussion of a new commemoration project for whose needs most of the trees were cut whilst only a few older oaks were assigned the role of witnesses. Referring to Giorgio Agamben's typology of witnesses, the author shows that trees offer an example of another type of witness. The notions used by the Italian philosopher preclude non-human forms of testimony and prevent understanding of what trees growing in Shoah venues are.

²¹ B. Zając Szary czy zielony. Problemy związane z utrzymaniem zieleni na terenach muzealnych, w: *Chronic dla przyszłości. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska. Oświęcim, 23-25 czerwca 2003 roku*, red. K. Marszałek, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Auschwitz-Birkenau 2003, s.60.

²² Cyt. za T. Kranz *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Rozważania o roli upamiętnienia w przekazie społeczno-historycznym*, „Przeszłość i Pamięć” 2000 nr 1, s. 60.

²³ *Życia nie starczy. Z Aleksandrem Wąsowiczem rozmawia Piotr Paziński*, „Midrasz” 2007 nr 4, s. 7.

Dociekania

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Intersubiektywność i literatura¹

Wyobraźmy sobie taką scenkę.

Po obu stronach jezdni stoją dwaj mężczyźni w takiej pozycji, jak gdyby przeciągali linę. Obserwator wie, że ich wysilek jest duży. Nadjeżdżający kierowca niemal zatrzymuje się tuż przed potencjalnie przeciągniętą liną, nie wiedząc, czy zostanie ona opuszczona. Nic się nie dzieje. Kierowca decyduje się, by bardzo wolno przejechać, ufając, że mężczyźni opuszczą linę. Zatrzymuje się, gdyż oni nie likwidują przeszkody. Wtedy mężczyźni kłaniają się, pokazując, że nie było sznura. Kierowca rusza z piskiem opon.

A teraz przykład literacki:

Kiedy Młodziakowie z Pimką rozpoczęli szukanie drobnych, Kopyrda bez pośpiechu skierował się ku drzwiom – otworzył usta, żeby krzyknąć, ale Pimko, który spostrzegł manewr Kopyrdy, co prędzej schował portmonetkę i ruszył za nim. Wtem inżynier, widząc ich obu nagle uchodzących, rzucił się jak kot za myszką.²

Co łączy obie scenki? Ilustrują one mechanizmy, dzięki którym c z y t a m y stany wewnętrzne swoje oraz innych i pozajęzykowo je komunikujemy. Obie przedstawiają ludzki umysł w działaniu, natomiast w przykładzie literackim – prawomocność tych reguł w obrębie wypowiedzi narratora i w jego opisie zachowań postaci. W obu przykładach minimalnymi porcjami informacji są zachowania uczestników akcji i implikowane przez nie mentalne źródło działań. Te elementy funkcjonują jako składniki każdego mikro zdarzenia językowego w narracji, wystarczające zara-

¹ Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008-2010 jako projekt badawczy.

² W. Gombrowicz *Ferdynand*, posł. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 172.

zem, by czytelnik pojmował związek między zachowaniem i stanem mentalnym je warunkującym – bez potrzeby konwencjonalnych środków reprezentacji świadomości³: monologu wewnętrznego, psychonarracji, mowy pozornie zależnej.

Przytoczone przykłady ilustrują dynamikę transferu perspektyw poznawczych⁴, umożliwionego przez jeden z podstawowych modusów naszego świadomego doświadczenia: przez intersubiektywność jako *ś w i a d o m o ś ć i n n y c h* (w odróżnieniu od świadomości świata zewnętrznego i samoświadomości)⁵. Intersubiektywność kształtuje zachowania symulacyjne (empatii i szerzej – identyfikację). Za jedno z nich można uznać literaturę, dla której mnożenie punktów widzenia i sposobów odbioru świata stanowi temat podstawowy. Intersubiektywność w jej kontekście nie jest jedynie pochodną pierwotnie intersubiektywnego znaku językowego. Nasza świadomość *f u n k c j o n u j e w t r y b i e s t a ł e g o u k i e r u n k o w a n i a n a o b e c n o ś ć I n n e g o* – obecność wtórnie kodowaną w języku⁶, prymarnie percypowaną zmysłami. Kwestią istotną dla literatury pozostaje relacja intersubiektywności i języka⁷.

³ Wzajemne relacje między pojęciami „umysłu” i „świadomości” są skomplikowane i mają długą historię, która nie będzie mnie w tym miejscu interesować. Przyjmuję elementarną definicję umysłu jako ludzkiego systemu poznawczego, całości stanów i procesów poznawczych wraz z ich zawartościami. Por. U. Żegleń *Filozofia umysłu*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003. Pojęcie świadomości ma węższy zakres, odnosi się do aktualnych stanów mentalnych umysłu, związanych z postrzeganiem, myśleniem i emocjami, którym przysługują subiektywne jakościowo-doznaniowe cechy. Por. Żegleń *Filozofia umysłu* oraz J. Bremer *Jak to jest być świadomym. Analityczne teorie umysłu a problem neuronalnych podstaw świadomości*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005. Literackie reprezentacje świadomości tradycyjnie wiążą się z przedstawieniami tego subiektywnego stanu przeżyciowego i jego niepowtarzalności. Tę problematykę chciałabym jednak rozszerzyć o inne zjawiska.

⁴ Pojęcie to funkcjonuje w językoznawstwie kognitywnym (*mental transfer*): oznacza sposoby wyrażania przestrzennej relacji między podmiotem i przedmiotem wypowiedzi, także relacji bardziej abstrakcyjnych (zmian w przestrzeni dyskursu). Por. E. Tabakowska *Perspektywa*, w: tejsze *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Wydawnictwo Oddziału PAN, Kraków 1995, s. 70-76. Używać go będę w szerszym rozumieniu.

⁵ Por. P. Gardenfors *Evolutionary and Developmental Aspects of Intersubjectivity*, w: *Consciousness Transitions. Phylogenetic, Ontogenetic and Physiological Aspects*, ed. by H. Liljenström, P. Århem, Elsevier, Amsterdam–London 2007, s. 281-305.

⁶ Językowymi wyznacznikami wielości perspektyw (w węższym rozumieniu) przestrzeni mentalnych zajmuje się lingwistyka kognitywna, w polskich badaniach por. liczne prace E. Tabakowskiej, J. Bartmińskiego. Do analizy utworów literackich wykorzystała je D. Korwin-Piotrowska *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Universitas, Kraków 2006.

⁷ Por. *Why Language Matters for Theory of Mind*, ed. by J.W. Astington i J.A. Baird, Oxford University Press, Oxford–New York 2005. Teza o pierwotnie językowej naturze ludzkiej świadomości nie uwzględnia faktu, iż formy intersubiektywności

Celem mojego artykułu jest ukazanie znaczenia intersubiektywności dla badań nad dziełem literackim i jego odbiorem⁸. Problemem podstawowym są związki między intersubiektywnością a kształtującą narrację zmiennością perspektyw. Perspektywa w tym znaczeniu nie pokrywa się z punktem widzenia czy focalizacją, ale stanowi funkcję poznawczą, dzięki której projektujemy nasze psychocieleśne doświadczenia na sytuację drugiego człowieka i odwrotnie: zakładamy, że jego doświadczenie jest zbliżone do naszego. Dlatego literatura stanowi medium między samoświadomością i cudzym doświadczeniem na poziomie bardziej elementarnym niż konwencja, wzorzec gatunkowy czy temat. W tym sensie każda narracja w pierwszej, drugiej czy trzeciej osobie jest sekwencją przemieszczeń w czasoprzestrzeni i w przestrzeni mentalnej (autora i czytelnika/narratora i postaci/postaci i czytelnika)⁹.

Język aktywizuje w czytelniku także te procesy psychocieleśne, które warunkują pozawerbalną komunikację¹⁰. Tak się dzieje, gdy informacyjna wartość wypowiedzi zostaje zastąpiona potencjałem ekspresyjnym, jaki zawierają indykatory emocji, wrażeń sensualnych i doznań somatycznych. Chociaż ich reprezentacje językowe są zawsze podejrzewane o nieadekwatność względem doznania, nie pod-

wykształcają się na bardzo wczesnym etapie rozwoju niemowlęcia, a formy intersubiektywności niższego rzędu występują u różnych gatunków zwierząt. W takim ujęciu to nie język formuje intersubiektywność, lecz naturalistycznie uwarunkowana intersubiektywność umożliwia m.in. język. Ponieważ nie jest to zagadnienie dla literaturoznawcy, nie podejmuję tej kwestii.

⁸ W polskich badaniach literackich można odnaleźć wiele antecedenencji/antycypacji takiego podejścia do literatury. Postulat „naturalizacji” teorii literatury wysuwała D. Danek w psychoanalitycznie inspirowanym projekcie „umysłologii”. Por. tejże: *Język, dzieło literackie, umysł*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4; *Literatura i psychologia*, w: *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 7-30; *Integracja nauk a zagadnienia umysłu*, w: *Problemy nauk o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 183-195; *Dzieło a umysł*, w: *Słowacki mistyczny*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, PIW, Warszawa 1981. Artykuł o integracji nauk można zestawiać z postulatami S. Pinkera *Toward a Consilient Study of Literature*, „Philosophy and Literature” 2007 vol. 31 no 1. W wielu swoich pracach Z. Łapiński realizuje zadanie, którego dzisiaj podejmuje się krytyka kognitywna: odnalezienia w języku literackim pochodnych własności ludzkiego umysłu. Zob. tegoż „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”. *O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, seria II, red. M. Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 279-332; *Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*, „Teksty Drugie” 2002 nr 6; *Ja-Ferdynurke. Gombrowicza świat interakcji*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1985.

⁹ C. Surkamp *Perspective*, w: *Routledge Encyclopedia of Narratology*, red. D. Herman i in., Routledge, London 2005, s. 423-425.

¹⁰ Por. E. Spolsky *Elaborated Knowledge. Reading Kinesis in Pictures*, „Poetics Today” 1996 vol. 17 no 2.

waża to ewokacyjnej mocy, z jaką oddziałują na czytelnika, a która wyrasta ze wspólnego nam wyposażenia mentalnego¹¹. Pisz o akcie lektury Keith Opdahl:

emocje formują trzeci kod mentalny [...] działający na tych samych zasadach, co obraz i pojęcie. Ten trzeci kod składa się z odczucia czegoś [odczucia], które wnosi wiele informacji o unikalnie doświadczeniowym charakterze, dlatego też sprzyja ekspresji i konstrukcji znaczenia.¹²

Intersubiektywne porozumienie (także „za pomocą” literatury) umożliwia symulacja: łącząca (auto)percepcję i wyobrażnię, autopoznanie i rozumienie Innego. Przez symulację można rozumieć kreowanie postaci przez autora i konstruowanie jej mentalnej reprezentacji przez czytelnika. Symulacyjny akt transcendowania własnej sytuacji tłumaczy emocjonalno-sensualne oddziaływanie literatury, a zjawisko to stanowi nieodłączny efekt imaginacyjnego przemieszania perspektyw, nie zaś uboczny skutek konwencji literackich czy rozwiązań stylistycznych. W takim ujęciu literatura jawi się jako wyspecjalizowane narzędzie współuczestnictwa w ponadjednostkowej przestrzeni mentalnej.

Jednym z przejawów intersubiektywności jest tzw. teoria umysłu¹³, czyli ludzka predylekcja do przypisywania postrzeganym osobom stanów mentalnych: natężenia uwagi, pragnień, emocji i uczuć, wiedzy i przekonań. To również zdolność do *m y ś l e n i a o m y ś l e n i u* i reprezentowania cudzych i własnych stanów mentalnych: aktualnych, przypominanych, *f i k c y j n y c h*. Teoria umysłu jest ludzkim trybem postrzegania innych podmiotów jako ludzi.

Jej zastosowanie do analizy wytworów kultury (fikcyjnych zdarzeń i postaci reprezentowanych w różnych systemach znakowych) pokazuje, że zdolność do tworzenia i rozumienia takich bytów stanowi etap w rozwoju filogenetycznym i ontogenetycznym człowieka. Zaburzenia w tym zakresie uniemożliwiają uczestnic-

¹¹ O naturalistycznie pojętej intersubiektywności zob. *No Man is an Island*, „Journal of Consciousness Studies” 2006 vol. 13 no 5.

¹² K. Opdahl *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine*, Bucknell University Press–Associated University Presses, London 2002, s. 60 (tłum. moje – M. R.-P.)

¹³ Na temat teorii umysłu istnieje bogata literatura. Wymieniam dla przykładu: A. Whiten, J. Perner *Fundamental Issues in Mindreading*, w: *Natural Theories of Mind. Evolution, Development and Simulation of Everyday Mindreading*, ed. by A. Whiten, Basil Blackwell, Oxford 1991, s. 1-17; *Other Intentions. Cultural Contexts and the Attribution of Inner States*, ed. by L. Rosen, School of American Research Press, Santa Fe 1995; M. Davies, T. Stone *Folk Psychology and Mental Simulation*, w: *Current Issues in Philosophy of Mind*, ed. by A. O’Heara, „Royal Institute of Philosophy Supplement” Cambridge 1998 vol. 43, s. 53-82; *Understanding Other Minds. Perspective from Developmental Cognitive Neuroscience*, ed. by S. Baron-Cohen, H. Tager-Flusberg, D.J. Cohen, Oxford University Press, Oxford 2000; *Mindreading. An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness and Understanding Other Minds*, ed. by S. Nichols, P. Stich, Clarendon Press, Oxford 2003; J.H. Flavell *Theory of Mind. Retrospect and Prospect*, „Merrill-Palmer Quarterly” 2004 vol. 50.

two w grupie i jej kulturze¹⁴. *Homo fictus*¹⁵ żyje więc dzięki podstawowym funkcjom ludzkiego umysłu: dzięki zdolności do przyjmowania rozmaitych ról i interakcyjnego rozwiązywania problemów¹⁶. Teoria umysłu zastosowana w badaniach literackich¹⁷ wyjaśnia poznawcze operacje opowiadającego i czytającego, operacje nieuchronnie antropomorfizujące podmioty, o których się opowiada (także postaci z kreskówek, zwierzęta). Dlatego stanowi ona stały element opowieści, projekcji i paraboli¹⁸.

Teoria umysłu a komunikacja literacka

Teoria umysłu jest kategorią podmiotową, więc jej wprowadzenie do teorii literatury implikuje upodmiotowienie uczestników komunikacji literackiej: autora – bytów fikcyjnych, czyli narratora i bohatera – oraz czytelnika. Tę komunikację rozumiem jako transfer poznawczy między autorem i czytelnikiem możliwy dzięki wspólnej im zdolności nadawania sensu zdarzeniom i zachowaniom ludzkim na podstawie językowego i mentalnego reprezentowania¹⁹ cudzej perspektywy: narratora i bohatera. Dynamika zbliżeń i oddaleń między perspektywą narratora i bohatera mobilizuje aktywność czytelnika, który musi ustalić, do kogo należą

¹⁴ Dysfunkcje teorii umysłu uznaje się za przyczynę autyzmu, ludzie autystyczni nie są zdolni do zrozumienia cudzych intencji, znaczeń zachowań czy sygnałów stanów wewnętrznych. Zob. S. Baron-Cohen *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind*, MIT Press, London–Cambridge MA 1995; A. Jurecic *Mindblindness: Autism, Writing, and the Problem of Empathy*, „Literature and Medicine” 2006 vol. 25 no 1.

¹⁵ Sugestywne określenie B. Hochmana zaczerpnięte z jego książki *Character in Literature*, Cornell University Press, Ithaca, London 1985.

¹⁶ Nabywanie przez dziecko zdolności do reprezentowania poszczególnych stanów mentalnych innej osoby kończy się, zdaniem psychologów, około szóstego roku życia.

¹⁷ Teoria umysłu znalazła zastosowanie w narratologii kognitywnej (na przykład *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. by D. Herman, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2007) oraz psychonarratologii M. Bortolussi, P. Dixon *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2003.

¹⁸ M. Turner *Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, New York–Oxford 1996.

¹⁹ Używam terminu „reprezentacja mentalna” w znaczeniu zasobu informacji na jakiś temat, zasobu, którym człowiek dysponuje i który jest wynikiem nieustannie dokonywanej w lekturze kumulacji i aktualizacji. Por. C. Emmott *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Clarendon Press–Oxford–University Press, London–Oxford 1999, a w języku polskim *Formy reprezentacji umysłowych*, red. R. Piłat, M. Walczak, Sz. Wróbel, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006. Łączy ona w toku lektury znaczenia zdań na jego temat lub przez niego wypowiedzianych oraz stapia z nimi informacje pozatekstowe na temat świata realnego i samej literatury, które posiada czytelnik. To one tworzą tło komunikacji

prezentowane sądy, myśli czy doznania sensualne. Pomimo tożsamości narratora jako źródła narracji, językowo-tekstowa budowa utworu umożliwia płynność i przemieszczanie się perspektyw już na poziomie poniżej zdania. Opowiadanie o kimś komunikuje: wyobrażam sobie i mówię, co to znaczy być tym k i m ś²⁰, a dzieje się tak dzięki pozawerbalnym mechanizmom intersubiektywności, niezależnie od których język nie istnieje. Język zakłada istnienie dzielonego obiektu referencji (a więc dzielonej percepcji i uwagi), przekazanie komunikatu wymaga też dzielonych emocji.

Zrozumienie narracji przez czytelnika oznacza symultaniczne konstruowanie dwóch reprezentacji mentalnych: narratora i bohatera. Mentalna reprezentacja narratora konstruowana przez czytelnika jest kategorią, która zawiesza rozróżnienia licznych wewnątrztekstowych instancji nadawczych. To reprezentacja antropomorficznego „uczestnika konwersacji”²¹: tego, kto mówi do mnie. Narrator (bez względu na możliwe jego typologie) jest figurą podjęcia przez człowieka uniwersalnej (bo ponadkulturowej) roli komunikacyjnej: „opowiadam jako ktoś inny o kimś innym...”. To „odklejenie” podmiotu opowieści od realnej osoby jest stopniowalne, jego kulturowa waloryzacja zmienna, ale (uogólniając) jego minimalny poziom decyduje o uznaniu tekstu za literacki lub nie. Narracje w pierwszej osobie z pełnym utożsamieniem realnego człowieka i podmiotu wypowiedzi przesuwają się do kategorii paraliterackich, a dopiero potencjalne figury rozmycia tej tożsamości nadają im charakter literacki. Przykładem jest recepcja autobiografii²² i intymistyki.

W opowieści narratora następuje symulowanie perspektyw bohaterów. Reprezentuje on w języku ich wyobrażone emocje, zmienne sytuacje percepcyjne, przypisuje zachowaniom i czynom celowość oraz intencjonalność, mnoży i zderza ze

między autorem i czytelnikiem, stanowią elementarny zasób ich wiedzy na temat: zachowań ludzkich, kontekstu kulturowego, stereotypowego rozwoju wydarzeń (na przykład wizyta w restauracji. Zagadnienia te podejmuje kognitywna teoria ram poznawczych M. Minsky’ego, teoria skryptów i schematów R. Schanka i R. Abelsona). Do pozatekstowej wiedzy czytelnika należy też znajomość konwencji czy gatunków literackich realizowanych przez dany utwór (por. H. Kardela, A. Kędra-Kardela *Punkt widzenia w utworze literackim. Kognitywna analiza narratologiczna utworu A. Zagajewskiego „W cudzym pięknie”*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 55-71). Dlatego mentalna reprezentacja bohatera wykracza poza relacje znaczeniowe pomiędzy jednostkami narracji. Takie ujęcie rozszerza problematykę stosunków semantycznych w narracji o zagadnienia, przed którymi ostrzegali J. Sławiński (*Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. tegoż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1967, s. 7-30).

20 A. Rigney *The Point of Stories. On Narrative Communication and Its Cognitive Functions*, „Poetics Today” 1992 vol. 13 no 2.

21 Zob. M. Bortolussi, P. Dixon *Psychonarratology*.

22 O możliwych komplikacjach w tym zakresie por. M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.

sobą te indywidualne perspektywy, dowolnie deformując ich konwencjonalny „realizm” psychologiczny.

Posługiwanie się jednym terminem „narratora” jako antropomorficznego źródła narracji jest praktyką coraz powszechniejszą²³. Empiryczne badania nad odbioru literatury²⁴ pokazują, że czytelnik nie buduje hierarchii bytów między narratorem a autorem, co nie oznacza, iż utożsamia narratora z konkretnym pisarzem. Tak działają intersubiektywne ramy odbioru narracji: jako czytelnik reprezentuję to, co narrator wie/postrzega/ o tym, co bohater wie/postrzega/odczuwa. Taka komunikacja nie rozgrywa się jedynie na poziomie informacyjnej zawartości i wymiany wypowiedzi, w obrębie funkcjonalnego układu ról odbiorczo-nadawczych i wyłącznie wewnątrzjęzykowych reguł konstytuujących podmiot mowy. Wielopoziomowe modele komunikacji wewnątrztekstowej oparte na hierarchizacji instancji nadawczych dokładnie opisywały językową dynamikę perspektyw poznawczych w utworze. Intersubiektywne relacje między podmiotowościami literackimi (narrator – bohater – odbiorca) wynikały w tych ujęciach z odpowiedniej konfiguracji cech językowych wypowiedzi. Zanalizowana przez Aleksandrę Okopień-Sławińską epicka sytuacja komunikacyjna „... ja mówię o Piotrze, który mówi o Janie, który mówi o Antonim” narzuca wręcz skojarzenia z mechanizmem teorii umysłu i konstruowania metareprezentacji²⁵. Jeśli dokonać tu przekształcenia: mówię, że Piotr przypuszcza, iż Jan boi się Antoniego, to uzyskamy zdania typowe dla narracji, implikujące przekonanie o istnieniu wewnętrznego świata postaci. Relacje te zostały jednak przez Okopień-Sławińską skonceptualizowane w oderwaniu od pozawerbalnego mechanizmu, który je umożliwia oraz w przekonaniu o apersonalnym charakterze komunikacji literackiej.

²³ Por. A. Palmer *The Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln 2004, M. Bortolussi, P. Dixon *Psychonarratology*; L. Zunshine *Why We Read Fiction? Theory of mind and the novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006.

²⁴ Mam na myśli najnowszą gałąź *reader-response theory*. Ponieważ to bardzo rozległy i heterogeniczny obszar badań, nie odnoszę się do jego historii. Por. na przykład E. Freund *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, Methuen, London–New York 1987. Interesuje mnie natomiast ta linia rozwojowa zorientowanych na czytelnika badań, która odchodziła od traktowania czytelnika jako kategorii wyłącznie tekstowej na rzecz zainteresowania czytelnikiem jako podmiotem ludzkim: czytającym i rozumiejącym literaturę dzięki działalności poznawczej, uwarunkowanej psychocieleśną naturą. Por. H. Hauptmeier; D. Meutsch *Empirical Research on Understanding Literature*, „Poetics Today” 1989 vol. 10 no 3; D.S. Miall, D. Kuiken *The Form of Reading. Empirical studies of Literariness*, „Poetics” 1998 vol. 28. Stąd bierze się zbieżność zainteresowań krytyki kognitywnej i *reader-response theory*. Por. C.A. Hamilton, R. Schneider, *From Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism*, „Style” 2002 vol. 36 no 4.

²⁵ A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*, w: tejsze *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Universitas, Kraków 1998, s. 100-116. Por. metodę analityczną wskazywania poziomów metareprezentacji zaproponowaną przez L. Zunshine *Why We Read Fiction?*

Ta teza przeczy jednak oczekiwaniom czytelniczym, by poszukiwać czegoś, co nazwalibyśmy osobowym źródłem informacji literackiej. Praktyki tej nie ukróciły próby teoretycznych egzorcyzmów, oficjalna zgoda na nieutożsamianie konkretnego człowieka i podmiotu czynności twórczych. Nie da się wyrugować kategorii podmiotowych z badań nad literaturą, gdyż zrozumienie Innych i procesów w nich zachodzących warunkuje ludzkie dyspozycje psychologiczne już na niższym niż literackie praktyki komunikacyjne poziomie. Na jedną z przyczyn tego stanu wskazywał Włodzimierz Bolecki, problematyzując personalny charakter komunikacji literackiej w terminach modalności²⁶. O ile modalność sytuuje personalny wymiar komunikatu w sferze między podmiotem a wypowiedzią, intersubiektywny charakter komunikatu literackiego ujawnia się w sferze przedmiotu wypowiedzi: w opowieści o Innych jako o ludziach.

Narratologia kognitywna pojmuje podmiotowości literackie jako byty antropomorficzne biorące udział w eksperymencie poznawczym w przyjmowaniu poznawczo-percepcyjno-emocjonalnej perspektywy Innego. Opowiadanie o innym podmiocie (także o sobie z przeszłości) to imaginacyjne postawienie się w sytuacji odrębnej od własnej/aktualnej. Ten akt zmiany perspektywy uznaję za mechanizm poznawczy fundujący literaturę, także w jej podstawowym dla europejskiej tradycji rodzajowo-gatunkowym zróżnicowaniu. Dramat bazuje na iluzji niezapośredniczenia jednostkowych perspektyw od jakiejkolwiek instancji. W liryce istnieją formy pozwalające na ich mnożenie (liryka roli, maski, modernistyczne konstrukcje wielogłosowe). Epikę konstytuuje narrator, którego funkcję można przyrównać do funkcji pryzmatu rozszczepiającego strumień języka na pasma wpisanych w nich perspektyw postaci (zarówno w poziomie horyzontalnym, poprzez przytoczenie jej słów i gradacyjne zbliżenie do myśli i doznań, jak i wertykalnym – na przykład w narracji szkatułkowej).

By imaginacyjnie wejść w cudzą skórkę, pisarz dokonuje mediatyzacji między doświadczeniami psychofizycznymi własnymi a wymyślonego Innego. Reguły gatunku czy techniki literackiej (na przykład poetyka fantasmagorii czy opowiadania *science fiction*) przekształcają ten mechanizm na własnych zasadach, o których pozatekstowa wiedza dla autora i czytelnika jest wspólna.

Czytelnicy muszą użyć swoich własnych doświadczeń, by wypełnić luki w tekście. Muszą przywołać zarówno fakty, jak i emocje, by skonstruować świat tekstu. I, podobnie jak aktor odgrywający rolę, muszą nadać formę psychologicznemu życiu postaci²⁷.

Argumentacja, że dostęp do cudzego umysłu jest tylko i wyłącznie umowną kwestią zastosowanego do jego opisu języka, nie wytrzymuje próby badań empirycznych – zachowania symulacyjne u człowieka pojawiają się w pierwszych miesiącach życia i wyprzedzają na długo rozumienie i naukę języka. Nie utożsamiam tej men-

²⁶ W. Bolecki *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie” 2001 nr 5.

²⁷ R. Gerrig *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, Yale University Press, New Haven–London 1993, s. 17 (tłum. moje – M. R.-P.)

talnej operacji z „wczuwaniem się” (dlatego pomijam historię wczucia jako kategorii estetyczno-filozoficznej). A k o m o d a c j ę p e r s p e k t y w y uznaję za uniwersalne narzędzie poznawcze (jak „metafora w naszym życiu”, by przywołać książkę Lakoffa i Johnsona), a nie – pochodną struktury narracji. Literackie konwencje wglądu w kolejne fikcyjne umysły wyrastają z codziennej zdolności do wyobrażania sobie sceny wokół nas jako w części widzianej cudzymi oczami i brania w niej udziału²⁸. Relacja między narracją i poznaniem rysuje się inaczej niż w badaniach podejmowanych po tzw. przełomie narratystycznym. Narracja jest „sposobem rozumienia świata”²⁹, to nie narracja jednak „produkuje” perspektywę poznawczą (i konstituuje podmiot w akcie opowiadania), lecz podmiotowa zdolność do przyjęcia odrębnej od własnej perspektywy poznawczej narrację w ogóle umożliwia.

Poprzez zdolność do przyjęcia obcej perspektywy zarówno pisarz, jak i czytelnik jest mentalnie sobą i kimś innym, teraz i w innym czasie. Ten aspekt lektury może być utożsamiany z istotą oddziaływania literatury jako medium zaspokajającego ludzką potrzebę poznania innego, „zatracenia w fikcji”³⁰. Intersubiektywność tworzy pomost poznawczy pomiędzy percepcją (także imaginacją) a wyzwalanymi emocjami – językowe reprezentacje tych ostatnich mają znaczenie komunikacyjne, a wzmocnienie ich roli w rozwoju form narracyjnych wiąże się ściśle z subiektywizacją prozy i rozwojem jej modernistycznej odmiany psychologicznej: „Im bardziej psychologizuje się powieść w swym historycznym rozwoju, tym większy użytek robi z dokładnego i autentycznego języka ciała dla stanów wewnętrznych”³¹. Dlatego też na przykładzie prozy modernistycznej (która tematykę podmiotowej świadomości uczyniła samodzielnym przedmiotem przedstawienia) łatwo zaobserwować pewien paradoks. Zainteresowanie „językiem myśli” i próby jego reprezentowania za pomocą awangardowych form (na przykład strumienia świadomości) nieuchronnie ukazały ich konwencjonalny charakter oraz zbliżenie do kresu komunikatywności³². Przekroczenie sekwencyjności języka jako medium dla nielinearnego i wielozmysłowego doświadczenia wewnętrznego okazało się z definicji niemożliwe. Powieść modernistyczna wskazała jednak nowe możliwości: wypracowała formy sprzyjające stymulowaniu emocjonalno-sensualnych reakcji samego czytelnika, zaproponowała język integracji doświadczenia psychocieleśnego

²⁸ B. Boyd *Fiction and Theory of Mind*, „Philosophy and Literature” 2006 vol. 30 no 2.

²⁹ Formuła J. Trzebińskiego (por. jego rozprawę pod tym tytułem w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Universitas, Kraków 2001 oraz zbiór pod jego redakcją: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002).

³⁰ Por. V. Nell *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*, Yale University Press, New Haven–London 1988 lub R. Gerrig *Experiencing Narrative Worlds*.

³¹ B. Korte *Body Language in Literature*, University of Toronto Press, London–Toronto 1997, s. 141 (tłum. moje – M. R-P).

³² E.R. Steinberg *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh 1975.

go. Umowny solipsyzm języków świadomości możliwy jest bowiem tylko w granicach intersubiektywnej przestrzeni.

Teoria umysłu a postać literacka

Literacka reprezentacja bohatera steruje procesami poznawczymi czytelnika: skupia na sobie najwięcej jego uwagi i gra najważniejszą rolę w zrozumieniu przebiegu zdarzeń. Krytyka kognitywistyczna wskazuje podobieństwo pomiędzy mechanizmami poznawczymi aktywowanymi w przetwarzaniu informacji tekstowych na temat postaci³³ (bez względu na stopień inwencyjności kreacji czy deformacji ontologiczno-psychologicznej postaci) i tymi, które wykorzystujemy w relacjach z ludźmi³⁴. W obu przypadkach najważniejszą rolę odgrywa zrozumienie motywacji, celowości akcji, inteligibilnego charakteru zachowań, kategoryzacja własności podmiotu, stworzenie jednorodnego modelu mentalnego podmiotu. Utożsamienie mechanizmów percepcji i rozumienia postaci literackiej oraz rzeczywistych osób nie pomija zagadnień językowej konstrukcji bohatera, czasowości procesu lektury, znaczenia kontekstu literackiego, konwencji czy gatunku i ich przemian dla kreacji postaci³⁵. Czytelnik rekonstruuje bowiem motywacje jego zachowań i wypowiedzi, związki między zachowaniem a przypisywanymi mu dyspozycjami i kontekstem sytuacyjnym. Konstrukcja postaci jest nierozzerwalnie związana z akcją i z mentalnymi procesami, które za nią stoją: wolą, rozumowaniem, pożądaniem, oczekiwaniem – te motywy i uczucia odczytuje czytelnik, poznając działania postaci i próbując je zrozumieć, nawet jeśli nie ma ich interpretacji w narracji³⁶. Postać literacka nie jest wyłącznie funkcją elementów narracji i fabuły, tworem pozbawionym psychologicznej treści:

Czytelnik musi formułować hipotezy na temat umysłów postaci działających i przypisywać im funkcje mentalne, by zrozumieć ich działania jako działania i interakcje ludzkie.

³³ Por. U. Margolin *The Doer and the Deed. Action as a Basis for Characterization in Narrative*, „Poetics Today” 1986 vol. 7 no 2; *Individuals in Narrative Worlds. An Ontological Perspective*, „Poetics Today” 1990 vol. 11 no 4 „Narratology Revisited II”; *Naming and Believing. Practices of the Proper Name in Narrative Fiction*, „Narrative” 2002 vol.10 no 2.

³⁴ W tym sensie jest ona konstruktywistyczna. Por. *Konstruktywizm w badaniach literackich*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006.

³⁵ R. Schneider *Toward a Cognitive Theory of Literary Character. The Dynamics of Mental-Model Construction*, „Style” 2001 vol. 35 no 4. Za najważniejsze procesy poznawcze w rozumieniu postaci autor uznaje: przypisanie jej własności i motywacji psychologicznych przez czytelnika, aktywne modyfikowanie tej wiedzy w procesie lektury na podstawie pracy pamięci i pozatekstowej wiedzy o świecie realnym, przewidywanie jej czynów, emocjonalna reakcja na nie.

³⁶ A. Palmer *The Mind Beyond the Skin*, w: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, ed. by D. Herman, CSLI, Stanford 2003, s. 322-348.

[...] Nie tylko praca indywidualnego izolowanego umysłu, ale i także wpływ na nią wiedzy na temat funkcjonowania innych umysłów jest niezbędny do ludzkiego rozumienia narracji.³⁷

Tworzenie sensownej opowieści o czynach, zachowaniach postaci i ich motywacjach to naczelne zadanie narratora: bez względu na to, jak szeroką wiedzą na temat życia wewnętrznego bohatera on dysponuje. Podobnie usensowniającą aktywność podejmują w stosunku do siebie percypujący się wzajemnie bohaterowie – wobec niemożności bezpośredniego dostępu do umysłu innej postaci, ich wzajemne poznanie bazuje na ocenie zewnętrznych ekspresji i oznak stanów mentalnych. Tu otwiera się możliwość prześledzenia historycznej zmienności konceptualizowania dostępu do umysłu innego podmiotu. Jedną z nich jest przezroczyść myśli, wiedzy i mowy wewnętrznej bohatera dla narratora wszechwiedzącego w powieści realistycznej, inną są gatunki intymistyki posługujące się narracją w pierwszej osobie. Pełnią taką funkcję również fragmenty fikcyjnych listów czy dzienników wplatane w najbardziej tradycyjną narrację powieści XVIII wieku, sugerujące bezpośredni kontakt narratora i czytelnika z treściami umysłu bohatera, charakteryzowanego bezpośrednio dzięki jego społecznej i psychologicznej typowości. Trudno nie zauważyć, że współlistnienie i równouprawnienie obu tych podstawowych form narracyjnych (a także: ponadkulturowa koegzystencja epiki i liryki³⁸) ilustruje uniwersalną ludzką umiejętność do akomodacji perspektywy poznawczej. W przypadku narracji w pierwszej osobie twierdzenie to pozostaje aktualne: opowiadanie o sobie i innych zakłada zastosowanie procedur wyjaśniających cudze zachowania, czyny i słowa. Narracja w pierwszej osobie (przy „ilościowym” i „jakościowym” ograniczeniu dostępu do życia wewnętrznego Innego) może także analizować sposoby mediatyzowania pomiędzy wglądem w psychocieleśność opowiadającego a wyobrażonym doświadczeniem innego.

Konstruowanie mentalnej reprezentacji postaci literackiej przez czytelnika odbywa się w oparciu o teorię umysłu. Sprzyja to rozszerzeniu literackiej problematyki świadomości poza konwencje przedstawiania mowy wewnętrznej bohatera. W klasycznych ujęciach temat „świadomość i literatura/świadomość w literaturze” sprowadzany był do lingwistycznych analiz reprezentacji języka myśli³⁹. Ten

³⁷ U. Margolin *Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative*, w: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, s. 284 (tłum. moje – M. R.-P.).

³⁸ Z. Łapiński *O kategorii osobowości w badaniach literackich*, „Roczniki Humanistyczne” 1971 z. 1.

³⁹ Jedną ich gałąź stanowią badania nad syntaktycznymi, gramatyczno-leksykalnymi wyróżnikami form podawczych (na przykład mowy pozornie zależnej). W nurcie drugim forma narracyjna reprezentująca świadomość bohatera rozpatrywana jest w kategoriach reprezentacji jego mowy, a proponowane klasyfikacje tych form dokonywane są ze względu na stopień mimetycznego odwzorowania mowy niezależnej. Por. D. Cohn *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978 oraz V. Tumanov

typ badań opiera się na mocnych założeniach metodologiczno-epistemologicznych: presuponuje prymarnie językowy charakter myśli, fundamentalną prywatność świadomości podmiotu, wgląd w którą uznaje się za wyznacznik fikcji literackiej i kwestię konwencji. Pomija się w nich społeczną naturę myśli⁴⁰, pozajęzykowych elementów świadomości oraz znaczenia tych zagadnień dla ludzkich interakcji. Problem ten można rozpatrywać na dwa sposoby. Należy zbadać tekstowo-językowe markery perspektywy bohatera konstytuujące k a ż d ą narrację literacką (nie zaś gatunki, formy podawcze na przykład strumień świadomości). Konieczne jest także wskazanie, jak one regulują czytelniczną identyfikację z bohaterem, reakcje emocjonalne i psychosomatyczne. Te symptomy ujawnia nie tylko stylistyka relacji o uczuciach i wrażeniach postaci, należą do nich także strategie opisu cielesności (konwencje języka ciała, gestu⁴¹ będących ekspresją emocji) i przebiegu percepcji oraz zmian behawioralnych. Zależności między językowymi reprezentacjami zjawisk psychofizycznych a emocjonalno-sensualną odpowiedzią czytelnika została nie tylko dowiedziona empirycznie⁴², ale znalazła zastosowanie w badaniach nad afektywnym i cielesnym wymiarem lektury⁴³. Rezonans ten powstaje z różną intensywnością. Wyzwała go artystycznie zorganizowany język, wypływa jednak z przedjęzykowej więzi interpersonalnej, jaka umożliwia rozpoznanie w drugim człowieku istoty do mnie podobnej.

Dopiero ta „my-centryczna przestrzeń conceptualna”⁴⁴ umożliwia przekraczanie różnicy perspektyw mówiącego i tego, o kim się opowiada. Intersubiektywna

Mind Reading. Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1997.

⁴⁰ Dlatego narratologia kognitywna odwołuje się do badań L. Wygotskiego, A. Łurii, M. Bachtina akcentując niezwykle intersubiektywny charakter języka – także mowy wewnętrznej.

⁴¹ Por. J. Antas, A. Załazińska *Mentalne ciało*, w: *Język trzeciego tysiąclecia*, red. M. Dąbrowska, Tertium, Kraków 2005, s. 115-134 oraz J. Antas *Gesty – obrazy pojęć i schematy myśli*, w: *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006, s. 181-211.

⁴² Por. hipotezę neuronów lustrzanych V. Gallesego, markerów somatycznych oraz obiegów „jak – gdyby” A. Damasia. Akcentują one tożsamość aktywności mózgowej człowieka w przypadku wykonywanej przez niego akcji cielesnej i w przypadku obserwacji tej samej czynności wykonywanej przez kogoś innego; te same partie mózgu aktywizują się więc podczas percepcji i w akcie imaginacji/wspomnienia.

⁴³ Zob. Opdahl *Emotion as Meaning*; J. Robinson *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press, Oxford 2005; Ch. Butler *Pleasure and the Arts. Enjoying Literature, Painting, and Music*, Oxford University Press, Oxford–New York 2005, K. Littau *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*, Polity, Cambridge 2006.

⁴⁴ V. Gallese *The Manifold Nature of Interpersonal Relations. The Quest for a Common Mechanism*, *Philosophical Transactions*, „Biological Sciences” vol. 358 no 1431.

architektura naszej świadomości pełni funkcję poznawczego zaplecza dla tworzenia i rozumienia narracji (także literackiej) przez człowieka, za „naturalne” (w znaczeniu, jakie nadała temu pojęciu Monika Fludernik⁴⁵) „antropomorficzne nachylenie literatury” (by użyć formuły tej badaczki). Literatura wyrasta z tego, co najbardziej ludzkie, dlatego też poszukujemy w niej spełnienia najbardziej ludzkich potrzeb. Ostatecznie, rzadko wystarcza nam, by była tylko d o r z e c z y...

Abstract

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Intersubjectivity and Literature

This article is a preliminary proposal of how to redefine basic narratological notions in reference to issues and analytical methods of cognitive narratology. In light of the latter, literary narrative constitutes an experiment in accepting and representing someone else's perspective (cognitive, emotional, perceptual). This fact has to do with the properties of one of the basic forms of human consciousness – namely, the functioning of intersubjectivity as a permanent orientation of consciousness toward presence of other people being perceived as intentional and mental subjects. The possibility of taking into consideration another person's perspective is one of the most important features of human cognition, one being of great importance to cooperation and communication. The author's original creation of a character and the reader's mental representation of the latter can be considered to be an act of imaginary simulation of somebody else's perspective. Making use of the cognitive model of intersubjectivity in the theory of narrative enables a new interpretation of phenomena related to literary communication, literary character, and reception of literature. It also allows for extending the issues of consciousness in literature beyond the limits of conventions of presenting the character's internal speech.

⁴⁵ M. Fludernik *Toward a „Natural” Narratology*, Routledge, New York–London 1996.

Maciej MARYL

Antropologia odbioru literatury – zagadnienia metodologiczne

Co czytają wariaci

„Po poezję przychodzą ciężkie przypadki” – tłumaczy mi bibliotekarka podczas obserwacji uczestniczącej w jednej z warszawskich bibliotek. Przed chwilą wyszła jedna z klientek, „ta wariatka, o której Panu mówiłam” – kobieta lat około sześćdziesięciu, ubrana krzykliwie, zachowująca się głośno, wygłaszająca kontrowersyjne sądy o mniejszościach narodowych. Nagle poprosiła o tomik wierszy Szymborskiej. W zasadzie była jedyną osobą, która przez cały dzień sięgnęła w tej bibliotece po poezję, nie licząc licealisty – on musiał przeczytać Lechonia na zajęcia.

„Osoby chore, z problemem, znajdują w poezji odskocznię i wyciszenie” – mówi bibliotekarka. Podobnie z Dostojewskim, którego „czytają sami wariaci”. Co ciekawe – w innych bibliotekach również zaobserwowano wzmożone zainteresowanie pewnej grupy tym pisarzem: „Nie wiem czy powinnam mówić o tym, ale może właśnie tak”, waha się bibliotekarka z Nowej Huty, „są tacy, którzy mają kłopoty z pracą, alkoholem, tego rodzaju. I oni też naprawdę czytają. Dla nich ta książka jest naprawdę cenna. Bardzo lubią sensację, bardzo lubią klasykę właśnie. Sięgają do Tołstoja, do Dostojewskiego...”. W bibliotece w śródmieściu Krakowa grupa bezrobotnych ma podobne preferencje, jak tłumaczy dyrektor placówki przyciszonym głosem: „Ta grupa jest [tu] dość często – bezrobotni. I to jest dużo czytelników. [...] I to jest taka właśnie grupa i to młodych ludzi, młodych po trzydziestce. I sięgają po literaturę tzw. ciężką, tzw. literaturę psychologiczną”. Zaobserwowane zjawisko jest fenomenem łączącym życie czytelnika z jego lub jej wyborami lekturowymi – określona sytuacja życiowa rodzi zapotrzebowanie na określone teksty literackie.

Ta krótka anegdotka miała na celu zasygnalizowanie pewnej nici łączącej antropologię z literaturoznawstwem, nici, której poświęcony będzie niniejszy tekst. Podejście antropologiczne różni się od pozostałych dziedzin zajmujących się odbiorem empirycznym – psychologii i socjologii literatury. Psychologia literatury, koncentrując się na jednostce i procesie czytania, zdaje się poszukiwać pewnych powszechników poznawczych, wyizolowanych z kontekstu kulturowego lektury. Socjologia literatury, zwłaszcza w wypadku dużych badań ankietowych, kładzie nacisk przede wszystkim na zbiorowe aspekty lektury, na przypisywanie odbiorców do określonych grup społecznych, pomijając kontekst życia codziennego. Antropologiczne podejście do odbioru pomaga wypełnić luki pozostawione przez wymienione podejścia. Z jednej strony, dzięki naciskowi położonemu na indywidualne odczytania i użycia tekstów, z drugiej – ze względu na podkreślanie społecznego i sytuacyjnego kontekstu lektury.

Zacznijmy od określenia, czym jest antropologia literatury. Zbliżenie tych dwóch dyscyplin jest najczęściej opisywane w kategoriach przepływu narzędzi pomiędzy nimi. I tak antropologia bywa ujmowana w kategoriach literackich, a literatura – w antropologicznych¹.

Pierwszy z wymienionych nurtów, czerpiący z antropologii interpretatywnej w stylu Geertza i Clifforda, nastawionej na „gesty opis” i „czytanie” kultury, opiera się na przeświadczeniu o literackości antropologii. Antropolog pojmowany jest jako autor, jako pisarz czy poeta, a jego twórczość podlega literaturyzacji lub narratywizacji². Tak pojmowana antropologia sięga zatem po literackie środki wyrazu, zapisując „wiedzę lokalną” w formie dyskursywnej i fragmentarycznej, najbardziej zbliżonej do naszego sposobu postrzegania świata.

W drugim wypadku, w wyniku przeniesienia narzędzi antropologicznych na poletko literaturoznawcze mamy do czynienia z antropologią literacką czy też antropologią literatury, nurtem zapoczątkowanym przez Wolfganga Isera. Jak za-
uważa Michał Paweł Markowski,

antropologia literatury – jako nauka o człowieku – oznacza więc taką [...] dyscyplinę naukową, która z rozmaitych sfer ludzkiej aktywności wybiera literaturę i poddaje ją badaniu [...] Antropologia, jako nauka o człowieku, nie zajmuje się sprawami dla człowieka marginalnymi, lecz zmierza raczej do uchwycenia i s t o t y c z ł o w i e k a po-
przez analizę jego utworów.³

Literatura traktowana jest przez antropologów jako wytwór szczególny, stanowiący „klucz do odszyfrowania procesów zachodzących w kulturze”⁴. „Antropolo-

¹ A. Łebkowska *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6, s. 9-23.

² Tamże, s. 10-11.

³ M.P. Markowski *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6, s. 26.

⁴ W. Iser *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006 nr 5, s. 24.

giczność literatury polega na tym”, pisze Markowski, „że literatura jest miejscem ujawniania się ludzkiej natury, [...] dzięki literaturze człowiek dochodzi do swej własnej istoty”⁵. Człowiek zatem „używa literatury jako narzędzia do rozumienia świata i rozumienia samego siebie. Zarówno pisanie, jak czytanie literatury pozwala człowiekowi załatwić jakiś problem z samym sobą i z otaczającym go światem”⁶. Literatura tak pojmowana jest zatem swoistym dokumentem antropologicznym, mówiącym nam o egzystencji człowieka. Literatura, by raz jeszcze zacytować Markowskiego, „mówi nam po prostu to, kim człowiek jest”⁷.

Taka perspektywa zakłada odczytywanie kultury przez znawców-badaczy analizujących człowieka poprzez jego wytwory literackie. W niniejszej pracy chciałbym zaproponować nieco inne podejście, również sytuujące się na styku tych dwóch dyscyplin, ale koncentrujące się na odbiorcy potocznym. W dużym uproszczeniu, chodziłoby tu o przeniesienie wspomnianych wyżej tez na grunt empiryczny – sprawdzenie, do czego człowiekowi służą jego wytwory i w jaki sposób poznaje samego siebie w kontakcie z literaturą. Chodzi tu zatem nie tyle o wykorzystanie antropologii do badań literackich (a raczej: niebezpośrednie wykorzystanie), ile o przyjrzenie się sposobom funkcjonowania literatury w kulturze, do czego służy czytelnikom i co z niej wyczytują.

Taki horyzont może budzić pewne wątpliwości: wszak zawód literaturoznawcy zakłada analizę dzieł, a nie ich „użyć”. W toku pracy zamierzam dowieść, iż mimo tych zastrzeżeń niektóre z prezentowanych zagadnień powinny znaleźć się w horyzoncie rozważań literaturoznawców. Wszak każda analiza roli tekstów w kulturze wydaje się niepełna bez uwzględnienia roli, jaką odgrywają one w życiu zwykłych czytelników. Takie informacje mówią wiele nie tylko o odbiorcach, ale i o samych tekstach i warunkach kulturowych, w jakich te teksty powstają.

Proponuję zatem przyjrzeć się dziedzinie, którą można roboczo nazwać antropologią odbioru literatury. Nazwa ta czerpie z jednej strony z tradycji metodologicznej Geertza i innych antropologów, z drugiej – wpisuje się pod pewnymi względami w przedstawioną wyżej antropologię literatury. Prezentację podejścia rozpoczne od umiejscowienia antropologii odbioru literatury pośród innych dziedzin zajmujących się odbiorcą empirycznym. Systematyczny opis wątku odbiorcy w teorii literatury wymagałby nie krótkiego artykułu, lecz opasłych tomów. Pomiędzy tu zatem wątki ściśle teoretycznoliterackie, które koncentrują się na odbiorcy wirtualnym, wpisanym w tekst, a zatem nieempirycznym. Poniższy przegląd pokaże więc, w jaki sposób odbiorcą empirycznym interesuje się psychologia, socjologia i antropologia. Celem artykułu będzie ukazanie zalet i wad tych podejść oraz zaprezentowanie możliwości, jakie daje antropologia literatury na polu analizy odbioru.

⁵ M.P. Markowski *Antropologia i literatura*, s. 27.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 28.

Psychologia odbioru literatury

Badanie odbioru było od zawsze peryferyjnym zainteresowaniem psychologii literatury. Martin Lindauer, zarysowując w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku stan badań w tej dziedzinie, zauważa, iż „zainteresowanie reakcjami publiczności lub czytelnika jest wprawdzie częścią generalnej teorii estetycznej, choć w mniejszym stopniu niż zainteresowanie autorem”⁸. Literaturę traktowali psychologowie przeważnie jako materiał do analizy psychologicznej⁹. Do dziś zresztą psychoanalizyści używają tekstów, by analizować stany mentalne autora lub zaprezentować rozważania o tajemnicach psychiki indywidualnej i zbiorowej¹⁰.

Trzeba przyznać, że czytelnikiem psychologia literatury nigdy się zbyt nie interesowała. Lindauer odnotowuje pewne próby na polu diagnostycznym – reakcje na tekst mają świadczyć o konstytucji psychicznej człowieka¹¹. Dopiero wzmożone zainteresowanie procesami poznawczymi człowieka (rozwój kognitywistyki) zaowocowało badaniami nad psychologią odbioru. W Polsce empiryczna weryfikacja psychologicznych uwarunkowań odbioru nie spotkała się jak dotąd z zainteresowaniem badaczy. W poniższym, skrótowym omówieniu ograniczę się zatem do prac badaczy zagranicznych.

Empiryczne badania procesu lektury

Badania eksperymentalne można podzielić na dwie kategorie: (1) „on-line”, czyli badanie odbioru pierwotnego (mechanizmy uwagi i emocji, które pojawiają się w trakcie lektury, a zatem podczas odbierania pewnych danych „na gorąco”) i (2) „post processing”, czyli skupienie się na odbiorze wtórnym (mechanizmy związane z przetwarzaniem informacji już odebranych, czyli np. tworzenie modeli sytuacyjnych). Jeśli chodzi o grupę odbioru pierwotnego stosuje się tu takie techniki, jak pomiar czasu czytania, podkreślanie wyrazów, czy nawet badanie aktywności elektrycznej mózgu podczas lektury¹². Badania odbioru wtórnego koncentrują się przede wszystkim na badaniu pamięci i form reprezentacji danych w umyśle. Stosowane techniki to przede wszystkim przywoływanie z pamięci i zadania na rozpoznawanie fragmentów czytanego tekstu.

⁸ M. Lindauer *The psychological study of literature*, Nelson-Hall Co, Chicago 1974, s. 37.

⁹ Tamże, s. 107.

¹⁰ Np. *Psychologia literatury. Zaproszenie do interpretacji*, red. J. Karpowicz, Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 1999.

¹¹ M. Lindauer *The psychological study of literature*, s. 165.

¹² D.I. Hanauer *What we Know about Reading Poetry. Theoretical Positions and Empirical Research*, w: *The Psychology and Sociology of Literature*, ed. by D. Shram, G. Steen, John Benjamins, Amsterdam 2001, s. 102; D.S. Miall *An Evolutionary Framework for Literary Reading*, in: *The Psychology and Sociology of Literature*, 2001, s. 417.

Dociekania

Dobrym przykładem badań nad odbiorem pierwotnym jest analiza reakcji czytelników na środki językowe użyte w tekście, które przyciągają uwagę dzięki osobliwości stylu, dewiacji normalnego użycia językowego. Język zostaje nagle wysunięty na pierwszy plan.

Termin „pierwszoplanowość” [*foregrounding*] wywodzi się ze szkoły praskiej¹³. Jan Mukařovský pisał, iż „funkcja języka poetyckiego polega na maksymalnej pierwszoplanowości użycia”¹⁴. Zgodnie z Jakobsonowską definicją funkcji poetyckiej, wysunięcie elementu na pierwszy plan równałoby się „przesunięciu z osi wyboru na oś kombinacji”, a więc z pewną zaskakującą dewiacją języka, której rezultatem jest uwydatnienie chwytu. Pierwszoplanowe jest więc wszystko, co w jakiś sposób wyróżnia się z „tła” [*background*].

Willie van Peer, wyróżnia dwa rodzaje pierwszoplanowości – dewiację i paralelizm¹⁵. Dewiacja dzieli się na: (1) wewnętrzną (odstępstwo od normy ustanowionej przez sam tekst), (2) zewnętrzną (odstępstwo od zewnętrznych norm językowych), (3) statystyczną (użycie poprawnych środków językowych ale rzadko spotykanych). Paralelizm polega zaś na podkreśleniu normalnych środków językowych za pomocą „łańcucha ekwiwalentów i/lub przeciwieństw”¹⁶.

Elementy pierwszoplanowe pojawiają się na różnych poziomach tekstu – fonologicznym, syntaktycznym i semantycznym. Ich waga dla tekstu zależy od ich spójności [*cohesion*] i gęstości [*density*]. Pierwsze odnosi się do „horyzontalnej” obecności tych elementów na przestrzeni tekstu, czyli występowania w całym ciągu struktury narracyjnej. Gęstość zaś odnosi się do obecności elementów pierwszoplanowych na wszystkich poziomach tekstu: fonologicznym, syntaktycznym i semantycznym¹⁷.

Willie van Peer przeprowadził w latach osiemdziesiątych badanie, które miało na celu empiryczną weryfikację formalistycznej tezy o pierwszoplanowości. Badacz rozdał studentom karty z wierszami różnych autorów (od Emily Dickinson, poprzez Dylana Thomasa, aż po e.e. cummingsa), prosząc m.in., aby podkreślili te

¹³ W. van Peer *Stylistics and Psychology. Investigations of Foregrounding*, Croom Helm, London 1986, s. 5.

¹⁴ D.I. Hanauer *What we Know about Reading Poetry*, s. 201-212. Termin „pierwszoplanowość” jest kłopotliwy. Świadomie cytuję tu Mukařovskiego z drugiej ręki, by odwołać się do anglosaskiej tradycji terminologicznej. W polskich przekładach znajdziemy termin „aktualizacja”, oznaczający uwypuklenie, wysunięcie na pierwszy plan, sprowokowanie „nastawienia na wyraz” (por. J. Mukařovský *O języku poetyckim*, red. R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 35; J. Sławiński *Wstęp*, do: J. Mukařovský *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970, s. 7). Termin „pierwszoplanowość” wydaje się dodatkowo uzasadniony, gdy weźmiemy pod uwagę ważne miejsce, jakie znajdowały w teoriach Mukařovskiego sztuki plastyczne.

¹⁵ W. van Peer *Stylistics and Psychology*, s. 22-24.

¹⁶ Tamże, s. 23.

¹⁷ Tamże.

fragmenty, które wydadzą się im uderzające, szczególnie interesujące bądź warte dyskusji w klasie. Po lekturze badani proszeni byli o wykonanie takich zadań, jak uzupełnienie luk w tekście czy wskazanie w zbiorze zdań tych fragmentów, które przed chwilą czytali. Odpowiedzi porównano ze szczegółowymi analizami tychże tekstów. Wyniki potwierdziły hipotezę, iż odbiorcy czytają właśnie tak, jak sądzili formalisci – zwracając uwagę na pierwszoplanowe fragmenty tekstu, które są w jakiś sposób inne od pozostałych, uwypuklone. Kanadyjscy badacze Miall i Kuiken udoskonalili metodologię i powtórzyli później to badanie¹⁸.

Takie podejście do zagadnień tekstowych pozwala odpowiedzieć twierdząco na pytanie, czy na tych zajęciach jest tekst. Na przekór skrajnym konstruktywistom, przypisującym akt konkretyzacji samym tylko aktom poznawczym czytelnika, kognitywizm podkreśla rolę tekstu w wywoływaniu tych aktów i kierowaniu nimi.

Z jednej strony – pisze Willie van Peer – materialna obecność pewnych elementów pierwszoplanowych poprowadzi czytelnika podczas interpretacji i oceny tekstu; z drugiej strony, czytelnik będzie poszukiwał takich elementów, aby zaspokoić swe estetyczne potrzeby czytając tekst literacki.¹⁹

Badanie van Peera zapoczątkowało serię podobnych eksperymentów, dotyczących środków poetyckich. W badaniach Zwaana (1991) i Hoffstaedter (1987) czytelnicy mieli ocenić, czy przedstawione teksty (od wierszy po fragmenty encyklopedii) są literaturą. Wyniki eksperymentu dowodzą, iż czytelnicy rozpoznają literaturę niezależnie od kontekstu, kierując się wyłącznie przesłankami zawartymi w tekście.

Innym przykładem badań odbioru pierwotnego są badania na gruncie poetyki kognitywnej, która interesuje się relacjami pomiędzy tekstami literackimi a ich działaniem na odbiorcę²⁰. Za przykład tego podejścia niech posłużą dociekania Eleny Semino, która empirycznie dowodzi, iż metafory odzwierciedlają mechanizmy kognitywne, którymi się posługujemy²¹.

Badanie odbioru wtórnego koncentruje się wokół zagadnienia, w jaki sposób czytelnik korzysta z własnego doświadczenia podczas lektury. Warto tu podkreślić, iż tej grupy nie da się łatwo oderwać od zagadnień odbioru pierwotnego. W akcie konkretyzacji obserwujemy sprzężenie zwrotne: nasze doświadczenie dyktuje nam przyjęcie pewnej strategii czytelniczej, która z kolei determinuje, jakie informacje przyjmujemy podczas lektury.

¹⁸ D.S. Miall, D. Kuiken *The Form of Reading. Empirical Studies of Literariness*, „Poetics” 1984 no 25.

¹⁹ W. van Peer *Stylistics and Psychology*, s. 33.

²⁰ R. Tsur *Aspects of Cognitive Poetics*, in: *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, ed. by E. Semino, J. Culpeper, John Benjamins, Amsterdam 2002.

²¹ E. Semino *A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction*, in: *Cognitive Stylistics*.

Dociekania

Przykładem tej zależności są badania nad perspektywą w czytaniu²². Od tego, w jaki sposób ustanowimy model sytuacyjny przestrzeni przedstawionej, zależy jakie informacje będziemy uznawać za bardziej interesujące. Za dobry przykład może tu posłużyć eksperyment Katinki Dijkstry, która próbowała ustalić wpływ doświadczenia na proces lektury, konfrontując odczytania czytelników starszych i młodszych. Badanych poproszono o komentowanie na głos czytanych fragmentów wiersza. Dijkstra ustaliła, iż czytelnicy starsi częściej korzystają ze swojego osobistego doświadczenia podczas lektury niż czytelnicy młodzi, skoncentrowani na literze tekstu²³.

Innym rodzajem badań odbioru wtórnego są dociekania w kwestii atrybucji, czyli przypisywania przez czytelników określonych cech postaciom przedstawionym, w oparciu o własne doświadczenia w relacjach z rzeczywistymi ludźmi. Badania Dixona i Bortolussi (2001) wskazują na przewagę atrybucji dyspozycyjnej wśród czytelników. Oznacza to, iż genezy działania postaci doszukujemy się w ich osobowości, nie sytuacji, w jakiej się znajdują.

Do tej grupy zaliczam także badania nad kulturowymi uwarunkowaniami lektury, jak eksperyment, w którym Steen Larsen, Janosz László i Uffe Seilman (1989) badali wśród uczniów duńskich i węgierskich odbiór opowiadania o II wojnie światowej. Mimo usunięcia tytułu, uczniowie węgierscy lepiej rozumieli, o czym mówi tekst, korzystając z doświadczenia kulturowego. W podobnym tonie utrzymane są konkluzje badania Caya Dollerupa (1989), który ustalił typy asocjacji podczas lektury: kulturowe, indywidualne i literackie.

Problemy psychologicznych badań odbioru

W wielu badaniach²⁴ psychologowie literatury porównują odczytania czytelników profesjonalnych i początkujących, żeby dotrzeć do pewnych uniwersaliów lekturowych. Założenie, w uproszczeniu jest takie: czytelnik początkujący jest czytelnikiem „czystym”, nieskażonym metodologią badań literackich, a zatem jego odbiór odzwierciedla faktyczne ludzkie przyzwyczajenia lekturowe.

Przyjrzyjmy się pytaniom, jakie pojawiają się w empirycznych badaniach odbioru. Badanych prosi się na przykład, by podkreślili fragmenty, które uznają za

²² Por. A. Nünning *On the Perspective Structure of Narrative Text. Steps toward a Constructivist Narratology*, in: *New Perspectives on Narrative Perspective*; Por. D.S. Miall, Don Kuiken *Shifting Perspectives. Readers' Feelings and Literary Response*, in: *New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. by W. Van Peer, S. Chatman, State University of New York Press, Albany 2001.

²³ K. Dijkstra *Old Readers or Expert Readers?*, in: *The Psychology and Sociology of Literature*.

²⁴ M.H. Dorfman *Evaluating the Interpretive Community. Evidence from Expert and Novice Readers*, „Poetics” 1996 no 23.

poetyckie²⁵, „uderzające”²⁶ czy warte przedyskutowania w klasie²⁷, albo, żeby za-
stanowili się nad innymi interpretacjami danego utworu²⁸. Wszystkie te pytania
dotyczą raczej kompetencji profesjonalnej – umiejętności, które należą do warsz-
tatu interpretatora literatury.

Inną kwestią wartą poruszenia jest technika sporządzania kwestionariusza.
Teksty literackie są przedstawiane ekspertom (profesorom literaturoznawstwa),
którzy analizują je pod kątem występowania własności poetyckich i oceniają po-
szczególne wersy. Wskazania badanych są następnie porównywane z tymi „kano-
nicznymi” analizami tekstów. Eksperymenty przypominają zatem swoistą klasówkę,
podczas której ocenia się stopień, w jakim badani spełnili oczekiwania ekspertów,
klasówkę z kompetencji literackiej.

Kolejnym problemem badań empirycznych jest definicja czytelnika nieprofe-
sjonalnego. Oto, jacy czytelnicy „potoczni” biorą udział w badaniach: studenci
politechniki²⁹, początkujący studenci literaturoznawstwa³⁰, studenci informaty-
ki³¹, początkujący studenci psychologii³². Podstawowym kłopotem jest tu uzna-
wanie studentów różnych kierunków za laików. Fakt, iż ktoś studiuje na kierunku
ścisłym, nie oznacza wszakże, że nigdy nie miał do czynienia z interpretowaniem
tekstów, a tym bardziej – z literaturą jako taką.

Kognitywny model procesu lektury zakłada istnienie pewnych procesów, któ-
rych proveniencja nie zawsze jest w pełni określana, co rodzi pewne obawy przed
uniwersalistycznymi mieliznami. W dość dobitny sposób ujmując tę przestrożę Adler
i Gross, w swym artykule *Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Litera-
ture* (2002), który wywołał falę polemik na łamach czasopisma „Poetics Today”:

kognitywizm stawia obecnie mocno uniwersalistyczne tezy dotyczące ludzkiego systemu
poznawczego, skupiając się na „uniwersalnych strukturach umysłu”, „uniwersaliach
poznawczych” i „uniwersalnych regułach przetwarzania kognitywnego”. Jednakże ostat-
nie ustalenia psychologii eksperymentalnej sugerują, że kultura wpływa na procesy po-
znawcze na niespodziewanie podstawowym poziomie.³³

²⁵ P. Hoffstaedter *Poetic Text Processing and its Empirical Investigation*, „Poetics” 1987
no 16.

²⁶ D.S. Miall, D. Kuiken *The Form of Reading*.

²⁷ W. van Peer *Stylistics and Psychology*.

²⁸ M.H. Dorfman *Evaluating the Interpretive Community*.

²⁹ P. Hoffstaedter *Poetic Text Processing*...

³⁰ D. Hanauer *Integrations of Phonetic and Graphic Features in Poetic Text Categorization
Judgements*, „Poetics” 1996 no 23.

³¹ M.H. Dorfman *Evaluating the Interpretive Community*.

³² D.S. Miall, D. Kuiken *The Form of Reading*.

³³ H. Adler, S. Gross *Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature*,
„Poetics Today” 2002 no 23, s. 211.

Dociekania

W istocie, niektórzy badacze zdają się padać ofiarą rozmyślań o własnościach uniwersalnych lektury, lub przynajmniej tracić z oczu horyzont kulturowy. Takim tropem podąża na przykład David Miall, którego zdaniem „literackie znaczenie pierwszoplanowości można odnaleźć w studiach genetycznych, które sugerują, że wrażliwość na takie środki słowne może być wrodzona”³⁴. Jako przykład podaje badania Ellen Dissanayake, która przebadła nagrania rozmów matek z ośmiotygodniowymi dziećmi. W owych interakcjach nietypowe użycie słów przyciągało uwagę dzieci.

Czy możemy tutaj jednak mówić w stylu Chomskiego o jakiejś pierwotnej gramatyce generatywnej, uczulającej na pierwszoplanowość, czy jest raczej po prostu przykład na to, jak dziecko uczy się komunikacji w złożonym i niezgłębnym procesie socjalizacji? Wszak trudno nam mówić o wrodzonej wrażliwości na rytm czy rym, gdy porównamy upodobania różnych kultur. Stałbym tu zatem na stanowisku, iż kultura uczy nas na pewne własności i uczy nas nadawać im jakąś wartość.

Podsumowując ten skrótowy przegląd, psychologiczne badania odbioru literatury kładą co prawda nacisk na indywidualny akt odbioru, ale umyka im aspekt społeczny. Jak zobaczymy w następnej części, w wypadku socjologii literatury, jest dokładnie na odwrót.

Socjologia literatury

Związki socjologii z literaturą są różnorodne i owocują różnymi metodami analizy. Paweł Ćwikła, socjolog kultury, w jednej z najnowszych publikacji z tego zakresu, przedstawia syntetyczne ujęcie różnych podejść badawczych traktujących „literaturę piękną jako jedno z możliwych źródeł inspiracji do analizy socjologicznej”³⁵. Ćwikła wyróżnia następujące poziomy analizy: komunikacja literacka, dzieło literackie jako źródło badań socjologicznych, literatura jako forma poznania rzeczywistości społecznej, społeczne ramy literatury, rola wzorotwórcza literatury („bohater socjologiczny”)³⁶. Badaniem „czytelników empirycznych” – a zatem zagadnieniem, któremu poświęcona jest niniejsza praca – zajmuje się socjologia komunikacji literackiej

Podstawowym założeniem badaczy jest próba opisu kultury poprzez analizę zachowań literackich. „Literatura to fragment kultury, przez który trzeba i można oglądać więcej” – w ten sposób medioznawczyni Maryla Hopfinger streszcza tezę jednego z głównych teoretyków socjologii komunikacji, semiotyka i literaturoznaw-

³⁴ D. Miall *An Evolutionary Framework for Literary Reading*, s. 411.

³⁵ P. Ćwikła *Kilka uwag o związku socjologii z literaturą*, „Studia Socjologiczne” 2006 nr 2 (181), s. 127.

³⁶ Tamże.

cy, Stefana Żółkiewskiego³⁷. Celem badań jest zatem „Analiza [...] prawidłowości funkcjonowania i przemian literatury traktująca je jako swoiste przejawy ogólnokulturowych prawidłowości”³⁸.

Jednym z podstawowych pojęć socjologii literatury jest kultura literacka, pojmowana jako „system orientacyjny”, umożliwiający uczestnictwo w procesie komunikacji literackiej. Na kulturę literacką składa się wiedza („umiejętność rozumienia i wartościowania utworów uznawanych w danej społeczności za ważne i cenne”), gust („ogół upodobań do przekazów określonego typu”), kompetencja literacka („znajomość literatury, umożliwiająca rozumienie i ocenę nowych doświadczeń lekturowych”)³⁹. Analiza kultury literackiej pozwala określić społeczne ramy lektury – sposób, w jaki teksty są interpretowane w danej kulturze⁴⁰.

Zainteresowanie kulturą literacką można podzielić na dwie płaszczyzny – literaturoznawczą i socjologiczną. Jak zauważa Janusz Lalewicz, autor licznych studiów z socjologii literatury, nacisk na elementy socjologiczne owocuje ujmowaniem zachowań czytelniczych jako procesu konsumpcji książek⁴¹. Skupienie się zaś na aspekcie literaturoznawczym prowadzi do analizy „zetknięcia pewnego tekstu z pewnym systemem reguł i interpretacji”⁴², bez przywiązywania większej wagi do motywacji, celów i kontekstu lektury⁴³. Czytelnik jest tu zatem traktowany, według Lalewicza, jako „automat dekodujący zgodnie z pewnym systemem reguł”⁴⁴. Przykładem „literaturoznawczej” socjologii literatury są prace socjologów recepcji, koncentrujących się na wiedzy o czytaniu „znawców”, w myśl założenia, iż „tylko o niej może wypowiadać się historyk literatury”⁴⁵. Do tej grupy możemy zaliczyć takie koncepcje, jak style odbioru⁴⁶, typy odbioru⁴⁷ czy normy lektury⁴⁸. Po-

³⁷ M. Hopfinger *Stefan Żółkiewski – teoretyk kultury*, w: *Sporne i bezsporne postaci literatury*. Krytycy, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, s. 95.

³⁸ S. Żółkiewski *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, PIW, Warszawa 1979, s. V.

³⁹ J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 62.

⁴⁰ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 245.

⁴¹ J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 94.

⁴² Tamże, s. 64.

⁴³ Tamże, s. 94.

⁴⁴ Tamże, s. 64.

⁴⁵ W. Bolecki *Poetycki model prozy...*, s. 247.

⁴⁶ Por. M. Głowiński *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

⁴⁷ Por. W. Bolecki *Poetycki model prozy...*

⁴⁸ Por. J. Sławiński *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, „Teksty” 1973 nr 3.

nieważ interesują nas tu badania czytelników empirycznych, nie będę omawiał szczegółowo tego nurtu badań, skupiając się na bardziej „socjologicznej” socjologii literatury. W tym ujęciu czytelnik traktowany jest jako istota umocowana w kontekście społecznym, która „czyta w pewnej sytuacji, w pewnym momencie swojej biografii, a więc mając za sobą pewne doświadczenie (także czytelnicze), a jednocześnie mając jakieś projekty, podejmując jakieś działania, uczestnicząc w jakichś zbiorowych przedsięwzięciach itd.”⁴⁹.

Czytanie jest zatem pewną formą aktywności społecznej, mającą dla czytelnika – jak powiada Lalewicz – sens sytuacyjny i funkcjonalny, głęboko zakorzeniony w rzeczywistości społecznej: „jest ucieczką od czegoś albo sposobem uczestniczenia w jakiejś wspólnoty”⁵⁰. Takie spojrzenie na komunikację literacką ma charakter całościowego rozpatrywania lektury jako formy uczestnictwa w kulturze. Komunikacja literacka jest to zatem „złożony, wieloetapowy proces, w którym biorą udział liczne osoby, zbiorowości i instytucje, którego trwanie i zasięg społeczny wymaga perspektywy opisu procesów społecznych, i który uchwytany jest jako całość dopiero w takiej perspektywie”⁵¹.

U podstaw tego założenia leży przekonanie, że „sens różnych zjawisk komunikacyjnych zależy od ich miejsca i funkcji w całokształcie życia społecznego”⁵². Celem komunikacji literackiej jest „powiadomienie lub przekonanie o czymś zbiorowości, a nie poszczególnych słuchaczy”⁵³.

Odbiorca jest tu zatem konceptualizowany jako, szeroko pojęta, publiczność literacka, czyli „wszyscy uczestnicy komunikacji literackiej”⁵⁴. Analiza publiczności polega na określeniu „typ[ów] zachowań czytelniczych określonych grup odbiorców”⁵⁵. Różnicę pomiędzy indywidualnym a społecznym aspektem lektury dobrze oddaje następująca uwaga Lalewicza:

czynniki wyznaczające interpretację dane są jako konkretne okoliczności w pojedynczym akcie lektury. Jeśli jednak chcemy uchwycić jakieś prawidłowości w interpretacji i reinterpretacji, trzeba fakty literackie rozpatrywać na poziomie grup społecznych (określonych publiczności).⁵⁶

Analizę publiczności poprzedza rozróżnienie jej poziomów – jak pisze Żółkiewski, „publiczność literacka to ta, która jako całość społeczna funkcjonuje jednocześnie czytelniczo w zróżnicowanych obiegach społecznych [...], odrębnych ze

⁴⁹ J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 11.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 11.

⁵² Tamże, s. 23.

⁵³ Tamże, s. 21.

⁵⁴ Tamże, s. 235.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże, s. 73.

względem na funkcje społeczne danego obiegu”⁵⁷. Obieg określa się według czynników socjologicznych: roli społecznej nadawcy, funkcji semiotycznej i rzeczowej książki i typu socjologicznego publiczności literackiej⁵⁸.

Ponadto obiegi różnią się modelami lektury (np. kanoniczny, zaangażowany, ludyczny), sytuacjami komunikacyjnymi (np. zabawowa), kodami odczytywania tekstów (np. autoteliczny, gatunkowy), instytucjami (np. instytucje życia literackiego, instytucje rozrywki) itp.⁵⁹ Odbiorca jest tu zatem rozpatrywany jako uczestnik któregoś z obiegu literackich.

Reasumując, „obieg książek w społeczeństwie rozpatruje się przede wszystkim ilościowo, szacując w liczbach bezwzględnych i odsetkach ilość tych, którzy czytają książki, a więc uczestniczą w tym obiegu”⁶⁰. W ten właśnie sposób umyka socjologicznej teorii odbioru ów akcent indywidualny, co będzie jeszcze lepiej widoczne w przykładach badań empirycznych.

Empiryczne badania komunikacji literackiej

Badania komunikacji literackiej mają swój wymiar empiryczny. Pomijam tu analizy historyczne Żółkiewskiego⁶¹ i innych badaczy z tego kręgu, skupiając się na – bliższej tej pracy – empirycznej analizie czytelnictwa dokonywanej przez Instytut Książki i Czytelnictwa (IKiCz) Biblioteki Narodowej. Celem tych studiów jest charakterystyka obiegu książki w danej zbiorowości. Mechanizmy lektury znajdują się tu na dalszym planie, a indywidualne uwarunkowania są zastąpione uwarunkowanymi społecznymi, wynikającymi z wpływu grupy i środowiska. Przybliżenie tych badań wskaże pewne białe plamy w siatce zainteresowań teoretycznych, do których wypełnienia posłużą metody badawcze proponowane przez antropologię odbioru.

Rekonstrukcję badań empirycznych czytelnictwa przeprowadzam na przykładzie dwóch dużych projektów badawczych dotyczących czytelnictwa całej populacji Polaków⁶² oraz analizy grup młodzieży z liceów warszawskich⁶³. Warto podkreślić, iż obydwa projekty mają charakter cykliczny. Badanie „Społecznego zasięgu

⁵⁷ S. Żółkiewski *Wiedza o kulturze literackiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 245-246.

⁵⁸ Tamże, s. 247; por. też: J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 158;

⁵⁹ J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 159.

⁶⁰ Tamże, s. 141.

⁶¹ S. Żółkiewski *Kultura literacka 1918-1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

⁶² G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku. Społeczny zasięg książki w Polsce*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2004

⁶³ G. Straus *Modelowi sukcesorzy, indywidualności, eklektycy*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2005.

książki w Polsce” jest przeprowadzane od lat siedemdziesiątych, a od 1992 roku – systematycznie co dwa lata⁶⁴. Drugi zaś program badawczy, „W poszukiwaniu elit”, podzielony jest na trzy etapy: pierwszy obejmował licealistów rozpoczynających naukę w szkole średniej, drugi – maturzystów, trzeci – absolwentów liceów⁶⁵.

Ogólnopolskie badania czytelnictwa przeprowadzane są na reprezentatywnej próbie Polaków w wieku co najmniej 15 lat. Pytania dotyczą „czytania i kupowania książek w roku objętym badaniami, intensywności lektur i zakupów (mierzonej liczbą przeczytanych i nabytych w tym czasie książek) oraz preferencji lekturowych i nabywczych, określonych przez tytuły, autorów lub typy tych publikacji”⁶⁶.

Badania IKiCz nie wprowadzają rozróżnienia na literaturę piękną i faktograficzną. W centrum zainteresowania znajduje się „książka”⁶⁷, stanowiąca w myśl założeń źródło informacji o świecie, a także – narzędzie rozwoju i uczestnictwa w kulturze. Książki pomagają racjonalnie zarządzać wiedzą⁶⁸, czytanie jest traktowane jako trening intelektualny⁶⁹, a alfabetyzacja funkcjonalna koreluje z podwzrostem w życiu⁷⁰.

Istotnym elementem badań jest wskazanie „powszechników lekturowych” danej zbiorowości, pojmowanych jako „utwory w pewnym sensie również kanoniczne, bo polecane przez uczestników ogólnopolskich lub środowiskowych badań czytelnictwa”⁷¹. Powiązanie powszechników lekturowych z danymi metryczkowymi pozwala na wyabstrahowanie różnorodnych obiegów literatury. W tym podejściu literatura jest wykorzystywana jako wskaźnik, pozwalający na wyciąganie wniosków o danej zbiorowości. Czytelnictwo jest tu elementem strukturyzującym społeczeństwo, a określenie funkcji, jaką pełnią w nim teksty literackie pozwala wypowiadać się o jego aktywności⁷²). Poprzez uwarunkowania społeczne (np. dostęp do książki), preferencje lekturowe, konstruuje się typy czytelników⁷³.

Literatura pojmowana jest jako ważne narzędzie uczestnictwa w kulturze: zestaw „powszechników lekturowych” danej grupy oraz jego zgodność z kanonem

⁶⁴ G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku*, s. 7.

⁶⁵ G. Straus *Modelowi sukcesorzy...*, s. 7. W niniejszej pracy korzystam z opracowania dotyczącego drugiego etapu badania (maturzystów).

⁶⁶ G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku*, s. 7.

⁶⁷ W 2002 do badań włączono pytania o czytelnictwo prasy i czasopism, traktowane jako uczestnictwo w kulturze druku (G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku*, s. 7).

⁶⁸ G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku*, s. 11-12.

⁶⁹ Tamże, s. 57.

⁷⁰ Tamże, s. 25.

⁷¹ Tamże, s. 80.

⁷² G. Straus *Modelowi sukcesorzy...*, s. 72.

⁷³ Por. tamże.

są wskaźnikiem stratyfikacji społecznej. Za przykład może tu posłużyć badanie przystawalności czytelników klas maturalnych do skonstruowanego modelu inteligencji, zakładającego określone modele lekturowe⁷⁴.

Tak zakrojone badania nie są wolne od sądów aksjologicznych. Sama nazwa projektu badawczego „W poszukiwaniu elit”, sugeruje pewne wartościowanie zarówno doboru lektur, jak i samego sposobu czytania.

Zwracałam uwagę na lekturę – pisze Grażyna Straus w raporcie z badań nad licealistami – która wykracza poza konsumpcję, sprowadzającą się do prostej rozrywki lub praktycznej użyteczności, stając się – jak to określała Kłoskowska – czynnością autoteliczną, przypominającą wspomnianą wcześniej sztukę lektury.⁷⁵

Uczestnictwo w wysokoartystycznym obiegu literackim jest zatem wskaźnikiem przynależności do elity. Zjawisko tzw. „literatury ludycznej” jest zaś bagatelizowane, gdyż nie realizuje ona podstawowych funkcji społecznych, jakie przypisuje się książkom w danej zbiorowości.

Problemy socjologicznych badań odbioru

Szeroko zakrojone badania populacji czytelników pozwalają określić pewne obiegi literackie oraz wartości, jakie wspólnota przypisuje lekturze książek. Jak zauważają Elżbieta i Edmund Wnuk-Lipińscy, niewątpliwą zaletą tego typu badań jest „standaryzowanie analizowanych populacji ze względu na kilka zmiennych”⁷⁶. Imponujące próby badawcze rzeczywiście pozwalają na dokonywanie bardzo złożonych operacji statystycznych i uprawniają do wnioskowania o rozkładzie omawianych zmiennych w badanej populacji⁷⁷.

Badania czytelnictwa obciążone są jednak wszystkimi wadami, z którymi musi się borykać socjologia ankietowa, a także wszelkie badania dotyczące realizacji norm kulturowych. Część z zarzutów dotyczy generalnych różnic metodologicznych między badaniami ilościowymi i jakościowymi, czyli problemu uzyskiwania wyłącznie danych ilościowych, które – jak zauważają Wnuk-Lipińscy – mimo że obarczone mniejszym ryzykiem błędu – są uboższe poznawczo⁷⁸. Podstawowym

⁷⁴ Por. tamże.

⁷⁵ G. Straus *Modelowi sukcesorzy...*, s. 23.

⁷⁶ E. i E. Wnuk-Lipińscy *Problematyka kształtowania się potrzeb czytelniczych*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1975, s. 32-33.

⁷⁷ G. Straus *Modelowi sukcesorzy...* – 1008 osób; G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku*: 1381 osób; E. i E. Wnuk-Lipińscy *Problematyka kształtowania się...* – 26 500 osób.

⁷⁸ E. i E. Wnuk-Lipińscy *Problematyka kształtowania się...*, s. 32. Niektóre badania ilościowe są pogłębiane technikami badań jakościowych. Np. Grażyna Straus, badając licealistów, przeprowadzała pogłębione wywiady dotyczące planów na przyszłość (2005).

Dociekania

problemem jest tu zadawanie pytań o czynność wysoko cenioną w kulturze, jaką jest lektura książek. Według Wnuk-Lipińskich:

osoby uprawiające czytelnictwo przede wszystkim ze względu na motywacje ekstrawertyczne [uznawane – przyp. mój M.M.] będą miały tendencję do podwyższania swego poziomu czytelnictwa i do deklarowania motywów czytelniczych ściślej zorientowanych na standardy panujące w grupie odniesienia.⁷⁹

Kwestia ta wydaje się jeszcze bardziej problematyczna – należy pamiętać o tym, że pytamy respondenta o realizację normy kulturowej dość dobrze ugruntowanej w naszym społeczeństwie zarówno w procesie socjalizacji, jak i poprzez liczne kampanie promujące czytelnictwo. A zatem niezależnie od motywacji badany będzie chciał się przedstawić w korzystniejszym świetle.

Problemem jest tu także podstawowy kłopot socjologii ankietowej, czyli tzw. „bariera werbalizacji” – „część motywów ma charakter nieuświadomiony, a ściślej mówiąc – nie zwerbalizowany”⁸⁰. Zmuszając respondenta do werbalizacji nie możemy mieć pewności, iż odpowiedź odzwierciedla faktyczny stan rzeczy. Dodatkowo niektóre pytania mogą być kłopotliwe, tak jak pytanie podstawowe w tych badaniach: „Ile książek przeczytał(a) Pan(i) w ciągu ubiegłego roku?”. Podobne pytania zmuszają do podawania odpowiedzi orientacyjnej (nawet jeżeli czynność była wykonywana sporadycznie)⁸¹. W zasadzie jedyną w miarę wiarygodną informacją jest tu wskazanie, czy respondent w ogóle podjął lekturę w mijającym roku.

Dyskusyjne wydaje się także rozróżnienie na odbiorców sporadycznych, „za których przyjęło się w badaniach IKiCz uważać osoby mające na swym rocznym koncie najwyżej 6 publikacji książkowych, oraz przekraczających tę granicę czytelników rzeczywistych”⁸². Nie tylko arbitralność tej granicy budzi tu wątpliwości (rozumieć, iż czytelnik rzeczywisty czyta książkę częściej niż raz na dwa miesiące). Trudno także powiedzieć, czy za przeczytaną książkę możemy uznać lekturę niedokończoną? Co więcej, lektura instrukcji obsługi samochodu, książki kucharskiej, atlasu ptaków, przewodnika turystycznego i *Ferdydurke* liczą się tak samo. Powyższe dane mówią nam wiele o kulturze druku, ale są to informacje, jak się zdaje, dość powierzchowne.

Podsumowując ten skrótowy ogląd socjologii literatury, warto podkreślić główną tendencję tych badań, a mianowicie – uzyskiwanie wiedzy o strukturze zbiorowości poprzez analizę jej zachowań czytelniczych.

⁷⁹ E. i E. Wnuk-Lipińscy *Problematyka kształtowania się...*, s. 27.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Przyjmuję, że niezależnie od typu wykonywanej czynności trudno jest retrospektywnie przywołać, ile razy byłaby wykonywana w ciągu roku, niezależnie od tego czy pytanie dotyczy czytania książek, wizyt w kinie, teatrze, wypitych kaw, odwiedzania znajomych, spacerów w parku, śpiewania pod prysznicem itp.

⁸² G. Straus, K. Wolff, S. Wierny *Książka na początku wieku*, s. 67.

Antropologia odbioru literatury

Antropologiczne zainteresowanie odbiorem literatury wiąże się ze zwrotem etnograficznym w badaniach medioznawczych, jaki dokonał się pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy „pojawiały się nowe metody badania i interpretowania publiczności – próby opisanie znaczenia, które użytkownicy mediów przypisują tekstom i technologiom, napotykanym przez nich w życiu codziennym”⁸³. Przełom, o którym tu mowa dotyczy głównie badań nad publicznością telewizyjną. Duży wpływ na te zmiany miały prace badaczy z tzw. szkoły birminghamskiej, skupionych w Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) Uniwersytetu Birmingham. Badania nad odbiorem telewizji prowadzone od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku przez Stuarta Halla czy Davida Morleya ukazały, iż odbiór tego samego przekazu może się bardzo różnić w ramach określonej grupy społecznej. Istotną inspirację stanowiły także prace takich antropologów, jak Geertz i Clifford.

Pierwsze próby zastosowania metod etnograficznych w badaniach nad odbiorem literatury miały miejsce od połowy lat osiemdziesiątych⁸⁴ i polegały na analizie „użycia” tekstu, wpisaniu zachowań czytelnicy w kontekst życia codziennego jednostek.

Punktem zwrotnym w podejściu do odbioru była zmiana konceptualizacji pojęcia „publiczność” [*audience*] polegająca na zerwaniu z wypracowanym przez szkołę krytyczną obrazem pasywnego odbiorcy wystawionego na pastwę mediów, które indoktrynują go ideologicznie. Pasywny odbiorca, produkt socjologicznych badań ankietowych, jest konstruktem przydatnym w badaniach marketingowych (np. dostarczanie reklamodawcom określonego „targetu”), ale nie wyczerpuje w żadnej mierze problematyki odbioru⁸⁵. Dobrym przykładem tej zmiany jest książka Ien Ang *Desperately seeking audience*⁸⁶ (1991), w której autorka zdecydowanie różni „publiczność telewizyjną” – jako społeczny konstrukt, i świat społeczny faktycznych odbiorców [*actual audiences*]⁸⁷.

W podobnym tonie wypowiada się Janice Radway, autorka *Reading the Romance*, pierwszego etnograficznego studium publiczności, poświęconego czytelnikom romansów. Radway podkreśla, iż nie zrozumiemy roli, jaką powieści roman-sowe odgrywają w życiu kobiet, jeśli skupimy się wyłącznie na analizie tekstów. Krytykuje ujmowanie czytelników w kategoriach pasywnych: „Czytelnicy są prezentowani w tej teorii jako pasywne, czysto receptywne jednostki, które potrafią

⁸³ S. Moores *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*, SAGE Publications, London 1993.

⁸⁴ J. Radway *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, North Carolina University Press, Chapel Hill 1984.

⁸⁵ S. Moores *Interpreting Audiences*, s. 3.

⁸⁶ I. Ang *Desperately seeking audience*, Routledge, London 1991.

⁸⁷ S. Moores *Interpreting Audiences*, s. 2.

tylko konsumować znaczenia wyrażane w tekstach kultury, są uznawani za bezsilnych wobec ideologii”⁸⁸. Radway krytykuje to podejście za reifikację czynności ludzkich, ignorowanie złożoności procesów semiotycznych i ujmowanie interaktywnego procesu społecznego, jakim jest lektura, w kategoriach konfrontacji dwóch odrębnych przedmiotów (czytelnika i tekstu)⁸⁹. Takiemu stanowisku Radway przeciwstawia wizję literatury jako aktywnego procesu: „rozumienie jest w istocie procesem tworzenia znaczenia, procesem produkcji znaków, w którym czytelnik aktywnie przypisuje znakom znaczenie na bazie wyuczonych wcześniej kodów kulturowych”⁹⁰.

Już z tego wstępnego opisu można wywnioskować, iż antropologia odbioru znajduje się gdzieś pomiędzy indywidualizującym podejściem psychologicznym a uwikłaniem w zbiorowość znanym z socjologii odbioru. Podejście antropologiczne bierze bowiem pod uwagę zaplecze społeczne jednostki, nie bagatelizując jednocześnie indywidualnych aspektów biografii czytelnika.

Nie tylko indywidualna biografia czyni czytelnika aktywnym. Istotne są także kolektywne aspekty odbioru. Czytanie bowiem, jak powiadają antropolodzy, nie odbywa się w oderwaniu od grupy, do której przynależy jednostka. Elizabeth Long, amerykańska socjolożka, zauważa, iż fikcją jest konstrukt „samotnego czytelnika” (1993), jednostkowego odbiorcy oderwanego od bezpośredniego kontekstu społecznego. Lektura tekstu jest bowiem uzależniona od kontekstu grupowego – badaczka podkreśla tu fakt, iż często czytamy książki polecone, a także czytamy je, by podyskutować o nich z innymi. W tych interakcjach rodzi się nasze rozumienie tekstu⁹¹.

Codzienny odbiór literatury, powiada badaczka, nie polega na odbieraniu komunikatu, lecz na wplataniu czytanego tekstu w siatkę codziennych zależności społecznych. Jak zauważa Long, kolektywna lektura, a zatem czytanie w relacjach z innymi ludźmi, zakłada kolektywną interpretację tekstu, podczas której książka staje się tylko pretekstem do konwersacji z „autorskim innym” i pozostałymi członkami dyskusji⁹².

W podejściu antropologicznym, jak tłumaczy medioznawca Shaun Moores, etnograf „konceptualizuje odbiór jako przeżyte doświadczenie i podchodzi do niego z innym rodzajem zainteresowania” niż badacz ilościowy⁹³. Celem jest tu „mó-

⁸⁸ J. Radway *Reading the Romance*, s. 6.

⁸⁹ Tamże, s. 8.

⁹⁰ Tamże, s. 7.

⁹¹ E. Long *Textual Interpretation as Collective Action*, in: *The Ethnography of Reading*, ed. by J. Long Boyarin, University of California Press, Berkeley 1993, s. 205.

⁹² Por. E. Long *Book Clubs. Women and the uses of reading in everyday life*, Chicago University Press, Chicago 2002.

⁹³ S. Moores *Interpreting Audiences*, s. 3.

wienie o tym, co pozostaje niewypowiedziane w dyskursie tabeltek. Oznacza to analizę wieloznaczności mediów w różnych kontekstach odbioru, w odróżnieniu do ilościowych sposobów pomiaru”⁹⁴. Badanie antropologiczne ma bowiem „większy potencjał do zajmowania się praktykami wytwarzania znaczenia w życiu codziennym”⁹⁵.

W kręgu głównych zainteresowań znajdziemy tu problematykę kontekstu odbioru literatury, który z jednej strony uzależniony jest od indywidualnej biografii czytelnika, a z drugiej – warunkowany przez sytuację społeczną i grupę, w której ramach tekst jest odbierany i interpretowany.

Badanie kontekstu odbioru literatury

Podejście antropologiczne opiera się na założeniu, iż tekst, jako twór semiotyczny, powstaje w dialogicznym spotkaniu z odbiorcą, który go dekoduje. Przekaz nie jest zatem definiowany jako komunikat, tylko jako ‘tekst’ – „złożone i ustrukturyzowane uporządkowanie znaków, a nie pusty wehikuł dla przekazu informacji i opinii”⁹⁶. Janice Radway, w badaniach opisywanych w *Reading the Romance*, skupia się na „rzeczywistym [*actual*] konstruowaniu tekstu przez prawdziwe kobiety, które zamieszkują dany świat społeczny”⁹⁷. Znaczenie tekstu jest tu zatem pojmowane w perspektywie konstruktywizmu Fisha – nie jest ukryte w tekście, lecz jest aktywnie wytwarzane przez czytelnika w procesie lektury⁹⁸.

Swoje badanie Radway oparła na konwersacjach z klientkami księgarni specjalizującej się w romansach w mieście Smithon, USA. Z zebranego materiału wyłaniają się różne sposoby wykorzystywania literatury w dynamice życia codziennego. Na podstawie jej analiz można wyróżnić następujące funkcje literatury: (1) oderwanie się od codzienności, (2) przeżywanie na niby, (3) kompensacja emocjonalna, (4) zdobywanie nowego doświadczenia. Omówię te funkcje kolejno.

Literatura przynosi czytelnikom ucieczkę od codzienności, co jest według Radway jednym z głównych celów lektury romansów⁹⁹. Czytelniczki, z którymi rozmawiała, „wierzą, że czytanie romansów pomaga im rozładować napięcie, rozprószyć niezadowolenie i pozwala na marzenia, które dostarczają im pozytywnych uczuć, które zdają się trwać nawet, gdy powrócą do swoich ról żon i matek”¹⁰⁰. To

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże, s. 6.

⁹⁷ J. Radway *Reading the Romance*, s. 12.

⁹⁸ Tamże, s. 11.

⁹⁹ Tamże, s. 88.

¹⁰⁰ Tamże, s. 95.

oderwanie się stanowi w tym wypadku formę ucieczki: „czytanie w tym znaczeniu stanowi formę wolnej przestrzeni, w której czują się uwolnione od konieczności wykonywania obowiązków, które – w innym wypadku – by zaakceptowały”¹⁰¹. Czytelniczki przeżywają „na niby” różne historie – „troskliwie dobierając lektury sprawiające, że poczuć się wyjątkowo szczęśliwe, uciekają metaforycznie w krainę bajek, gdzie podobne potrzeby bohaterki są zaspokajane”¹⁰². Na tym przykładzie dobrze widać różnicę między podejściem psychologicznym a antropologicznym. Psychologowie analizują poczucie oderwania się od rzeczywistości jako „transport” do świata fikcyjnego lub „zatracenie w książce”¹⁰³, koncentrując się na istocie mechanizmu. Antropolog, tak jak Radway, skupia się na funkcji tego mechanizmu w życiu codziennym odbiorcy.

Celem ucieczki do świata fikcyjnego jest, według Radway, kompensacja dla wydarzeń życia codziennego. Po pierwsze, zapewnia ona „zastępczą pożywkę dla emocji” dzięki identyfikacji czytelniczki z bohaterką, której „tożsamość jako kobiety jest zawsze potwierdzana miłosnym i seksualnym zainteresowaniem idealnego mężczyzny”¹⁰⁴. Po drugie, romans „wypełnia świat umysłowy kobiety różnymi szczegółami z symulowanych podróży i pozwala jej na prowadzenie wyimaginowanych rozmów z dorosłymi z różnych sfer społecznych”¹⁰⁵. Literatura jest zatem używana przez kobiety w życiu codziennym, jako istotne narzędzie stymulacji emocjonalnej, bezpośrednio powiązane z indywidualnym kontekstem życia czytelnika. Tu z kolei widzimy różnice między podejściem socjologicznym a antropologicznym: socjolog analizuje, w jaki sposób czyta dana grupa, antropolog – w jaki sposób kształtują się indywidualne odczytania w ramach grupy.

Jeśli chodzi o same odczytania i zdobywanie nowej wiedzy w akcie lektury, Radway jest sceptyczna. Czytelniczki, z którymi rozmawiała, „wierzą mocno, że czytanie romansów jest wartościowe, ponieważ historie zapewniają przyjemność, podczas gdy czynność lektury zmusza je do nauki nowych słów i informacji o świecie, który jest dla nich intrygujący i odległy”¹⁰⁶.

Tego typu wypowiedzi Radway uznaje za racjonalizacje, które powstają w duchu ideologii faworyzującej literaturę wysoką i wymagającą od każdej czynności praktycznego uzasadnienia. Funkcja poznawcza byłaby tu więc parawanem skrywającym wstyd wywołany czytaniem tekstów uznanych kulturowo za miałe i nieważne.

¹⁰¹ Tamże, s. 93.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ V. Nell *Lost in a Book. Psychology of Reading for Pleasure*, Yale University Press, New Haven 1988.

¹⁰⁴ J. Radway *Reading the Romance*, s. 113.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 116.

W trakcie badań terenowych, które prowadziłem w 2007 roku, rozmawiałem z bibliotekarzami o roli literatury w życiu codziennym czytelników¹⁰⁷. Analiza tych wypowiedzi prowadzi do wniosku, iż literatura popularna mimo wszystko pełni pewne funkcje informacyjne w szeroko pojętym kontekście indywidualnej biografii czytelnika. A zatem indywidualne uwarunkowania i potrzeby, stanowiące schemat odniesienia czytelników, wpływają zarówno na dobór lektur, jak i na konstrukcję przekazu w akcie odbioru.

Jak zauważa Alfred Schütz, socjolog fenomenologiczny, doświadczenia zdobywane przez aktora na różnych płaszczyznach są przechowywane „w formie zasobów wiedzy podręcznej [i] pełnią rolę schematu odniesienia” przy ocenie sytuacji nowych¹⁰⁸. Kierując się regułą podobieństwa w postrzeganiu, przenosimy pewne cechy na dany obiekt, gdy uznamy go za typowy¹⁰⁹. Wiedza zdobyta w trakcie lektury wzbogaca zatem schemat odniesienia i jest wykorzystywana w ocenie sytuacji życia codziennego. Mechanizm ten działa jednakże i w drugą stronę – schemat odniesienia wpływa także na proces lektury, ukierunkowując poznanie czytelnika na określone zagadnienia.

Lektura pełni w tym aspekcie dwie istotne funkcje: poznawczą i przepracowującą. W pierwszym wypadku czytelnicy uzupełniają swój zasób wiedzy o wydarzenia z nieznanego im świata przedstawionego, kierując się motywami poznawczymi. W przypadku drugim, lektura książki o sytuacji znanej czytelnikowi służy do przepracowania pewnych problemów i porównania działań postaci z własnymi. Lektura może się również wiązać z omawianą wcześniej kwestią regulacji emocji. Czytelnik może bowiem pragnąć rozpoznać siebie w sytuacji wyidealizowanej, w której recepty na jego problemy znajdują zastosowanie. Równie często czytelnicy poszukują w literaturze wzorców postępowania w sytuacjach, z którymi się wcześniej nie stykali.

Przykładem może być popularność zbeletryzowanych historii o Bliskim Wschodzie, w których przedstawicielka kultury Zachodu udaje się wraz z mężem-Arabem do jego rodzinnego kraju. Jest to forma poznawania kultury od środka, oczyma osoby z podobnego kręgu kulturowego. W tym wypadku motywem lektury może być sytuacja polityczna (chęć poznania kultury, o której ostatnio dużo się mówi) lub osobista – np. sytuacja, o której wspominała jedna z warszawskich bibliotekarek – „dziewczyna poznała Araba i rodzice się boją”. Chcą przez lekturę zdobyć doświadczenie w relacjach międzyludzkich.

Kluczową kwestią jest tu zatem kontekst odbioru, determinujący odczytanie. Kontekst ów można rozpatrywać zarówno przez pryzmat indywidualnych biogra-

¹⁰⁷ M. Maryl *The Apology of Popular Fiction. Everyday Uses of Literature in Poland*, in: *Directions in Empirical Literary Studies*, ed. by S. Zyngier, M. Bortolussi, A. Chesnokova, J. Auracher, John Benjamins, Amsterdam 2008.

¹⁰⁸ A. Schütz *Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania*, w: *Kryzys i Schizma*, t. 1, PIW, Warszawa 1984, s. 142.

¹⁰⁹ Tamże.

fii, jak i w odniesieniu do grupy społecznej, której członkiem jest odbiorca. Jak zauważa Moores, badania Radway pokazały nie tylko, co czytelniczki robią z przekazem, lecz także zademonstrowały, w jaki sposób „odbior tych powieści jest włączony w dynamikę życia rodzinnego”¹¹⁰. Radway opisała akt lektury w życiu tych kobiet jako „istotną, choć ograniczoną, część niezależności”, która pozwalała na „tymczasową ucieczkę od fizycznych i emocjonalnych wyzwań prac domowych”¹¹¹. Zachowania czytelnicze stały się tu zatem narzędziem pomagającym w zrozumieniu szerszego kontekstu świata życia codziennego odbiorców.

Elizabeth Long przez wiele lat badała kluby książki w Houston – nieformalne grupy dyskusyjne, omawiające na zebraniach przeczytane teksty literackie¹¹². Badaczka prowadziła obserwacje uczestniczące w trakcie zebrań oraz przeprowadzała wywiady pogłębione z uczestnikami. Long podkreśla, iż dyskusja o książkach służy grupom jako „ekwipunek do życia” – w toku dyskusji analizują sytuacje, które przydadzą im się raczej w życiu codziennym niż zawodowym¹¹³. Uczestnicy tych spotkań konfrontowali się z przedstawionymi postaciami, analizowali ich wybory, co – według Long – jest bardzo istotne dla tworzenia tożsamości aktorów społecznych – dla zrozumienia samych siebie, własnego miejsca w strukturze społecznej. „Gdy tak czytają i rozmawiają – pisze Long w raporcie z badań – wspierają się wzajemnie w kolektywnym wypracowywaniu swoich związków ze współczesnym momentem historycznym i konkretnymi warunkami społecznymi, które go charakteryzują”¹¹⁴.

Literatura jest zatem według Long katalizatorem przemian kulturowych i społecznych, ale zupełnie w innym wymiarze niż w wypadku tradycyjnego modelu nadawca-odbiorca. Badaczka kładzie nacisk na kolektywny aspekt lektury – grupowe wypracowywanie stanowiska wobec tekstu. Jak zauważa Long, analiza takich grup czytelniczych na przestrzeni wieków (temu zresztą była poświęcona jej książka *Book Clubs*) „umożliwia badaczowi wytworzenie bardziej złożonego i wyważonego genderowo obrazu prądów kulturowych, które wpłynęły na przemiany moralności wczesnego modernizmu w dużo większym stopniu niż postać samotnego czytelnika”¹¹⁵.

W podobny sposób Radway ujmuje lekturę romansów, typowo kobiecego gatunku, jako sprzeciw wobec ideologii. Romanse są z jednej strony nośnikami ideologii dominacji, ustawiającymi czytelniczki w konkretnym miejscu struktury społecznej, ale jednocześnie, jak zauważa badaczka, lektura romansów może

¹¹⁰ S. Moores *Interpreting Audiences*, s. 8.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Por. E. Long *Book Clubs*.

¹¹³ Tamże, s. 199.

¹¹⁴ Tamże, s. 22.

¹¹⁵ Tamże, s. 194.

wzmocnić niezadowolenie z obecnej sytuacji, które stanowi główną przyczynę sięgania po ten gatunek i doprowadzić do stopniowej zmiany społecznej¹¹⁶.

Problemy antropologicznych badań odbioru

Antropologia odbioru literatury dotyczy szeroko pojętego obszaru myśli potocznej – tego, co odbiorcy robią z literaturą, do czego im ona służy, jak wpływa na ich życie codzienne, pozycję społeczną itp. Jak ocenić wartość i przydatność tak uzyskanych wyników dla badań literackich? Obszar myśli potocznej z definicji wymyka się często twierdzeniom pochodzącym z pola nauki. Można wierzyć Kopernikowi lub nie, ale ja i tak widzę, że to słońce chowa się za horyzontem. Tylko co z tego wynika?

Badanie samowiedzy czytelników empirycznych może być przydatne dla nauki w dwojaki sposób. Po pierwsze, poszerza zakres naszej wiedzy o kulturze i ludzkich zachowaniach. Po drugie, otwiera inny rozdział refleksji nad literaturą, a ściśle – dostarcza informacji o tym, co czytelnicy cenią w niej najbardziej, do czego ona im służy oraz w jaki sposób katalizuje przemiany kulturowe. Taka wiedza może być z kolei istotną informacją w rozważaniach nad kontekstem kulturowym literatury.

Podstawowym zarzutem, jaki można postawić tym badaniom, to ich „niereprezentatywność” – brak przełożenia wyników na całość populacji. Badania ilościowe są zawsze wyżej cenione z racji dużych prób, zakładanej wymierności liczb i złożonych procesów statystycznych, pozwalających badaczom twierdzić, iż „tak właśnie jest”. Jakościowe badania antropologiczne, oparte na wywiadach, obserwacjach, analizach wypowiedzi badanych, nie tylko nie pozwalają na takie konkluzje, lecz także wcale ich nie szukają. Istotą badań jakościowych jest analiza pewnych mechanizmów w kulturze, które wymykają się pomiarom ilościowym.

Zamiast ograniczonego do pewnych aspektów badania dużych prób (z zamiarem wnioskowania o stanie rzeczy w całej populacji) badania jakościowe zakładają pogłębione badania na próbach małych. Większy nacisk położony jest na zrozumienie pewnego zjawiska niż na wymierność danych (kwestia wymierności w badaniach ilościowych to sprawa osobna, której nie będę tutaj poruszał). Badania jakościowe rezygnują z nastawienia dedukcyjnego na rzecz indukcji: badacz nie tyle sprawdza hipotezy, ile poszukuje ich pod określonym kątem. Zwraca na to uwagę Moores, podkreślając, iż badacz sam może być zaskoczony tym, czego się dowie podczas badań terenowych¹¹⁷.

Jaki jest zatem status wniosków z badań jakościowych? Z pewnością mają słabszą moc retoryczną od zestawień ilościowych, pozwalają jednak na wskazanie pewnych tendencji i swoisty holistyczny rekonesans. Zasadniczą wartością tego podejścia jest dogłębny, „gęsty” opis danego zjawiska, które mogłoby się wymykać sztywnym ramom badania ilościowego.

¹¹⁶ J. Radway *Reading the Romance*, s. 18-19.

¹¹⁷ S. Moores *Interpreting Audiences*, s. 48.

Dociekania

Zakończenie

W niniejszym artykule zarysowałem antropologiczne podejście do odbioru literatury, odróżniając je od psychologii i socjologii literatury. Na zakończenie warto postawić kluczowe pytanie, jakie korzyści dla literaturoznawstwa płyną z antropologii odbioru?

Antropologia literatury bada literaturę jako wytwór człowieka, żeby dowiedzieć się o nim czegoś więcej. Antropologia odbioru literatury przygląda się zaś sposobom, w jaki człowiek obcuje ze swoimi wytworami, bada, do czego one mu służą i co w tych wytworach znajduje. Podejście antropologiczne pozwala literaturoznawcy spojrzeć na swój przedmiot badań w zupełnie innym kontekście – jako na przeżycie rozgrywające się między ludźmi w rzeczywistości życia codziennego. Antropologia stara się bowiem dowartościować to, co zwykle zbywamy jako „nadinterpretację” czy „użycie” tekstu. Antropologia wnosi do literaturoznawstwa świadomość, iż tekst istnieje w interakcji, nie tylko z innymi tekstami i kulturą, ale i z odbiorcami empirycznymi. Podejście pokazuje zatem nie tylko istotność takich „niekanonicznych” odczytań, lecz także ich nieuchronność w naszej kulturze.

Czy podobne podejście może jednakowoż zastąpić inne dziedziny badania odbioru – bardziej psychologiczne lub socjologiczne? Na pewno nie ma takich ambicji, w myśl geertzowskiego przeświadczenia o „lokalności” wszelkiej wiedzy, tj. stosowalności wyników jedynie w określonych warunkach. Wydaje się, że podejście antropologiczne wnosi do badań odbioru to samo, co np. etnometodologia Garfinkela wniosła do socjologii – dodatek do analizy formalnej, owe „coś więcej”, którego nie mogłaby uchwycić inna metoda, owe „coś więcej”, czego dowiadujemy się o kulturze, w której żyjemy. Innymi słowy, antropologia odbioru literatury pomaga nam odpowiedzieć na pytanie, dlaczego „ciężkie przypadki” czytają Dostojewskiego.

Abstract

Maciej MARYL

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

The Anthropology of Literary Reading: Methodological Issues

Associations between anthropology and literature are usually expressed in either of the two aspects: as a literary anthropology or anthropology of literature. The present text offers a discussion on a third area where these disciplines can meet – namely, anthropology of literary reading which focuses on empirical readers.

I start my presentation of this approach from situating anthropology of literary reading amongst other domains dealing with empirical recipient (i.e. psychology and sociology of literature). The following sections methodologically analyse psychological, sociological and anthropological accounts of literary reception, focusing on the manner in which these approaches reciprocally complement one another.

I subsequently show the opportunities provided by anthropology of literature in the field of analysis of reception, owed to inclusion in the research horizon of issues connected with the context of reading and its role in recipients' everyday life. I conclude by considering potential usefulness of such research to literary science.

Marcin RYCHLEWSKI

Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce

Jeżeli przyświeca nam ambicja opisanie mechanizmów współczesnego rynku książki w Polsce, którego to rynku literatura jest częścią, okaże się, że jednym z podstawowych zadań jest zredefiniowanie obiegu wydawniczych po to, abyśmy uniknęli niepotrzebnych uproszczeń i ujrzeli mapę obecnej produkcji edytorskiej w całej złożoności. W dobie efektywnych diagnoz o „macdonaldyzacji kultury” łatwo popaść w przesadę i ulec iluzji wszechogarniającej homogenizacji oraz totalnego chaosu. Wizja taka, jakkolwiek niepozbawiona empirycznych podstaw, takich jak wszechobecny konsumpcjonizm czy charakterystyczne dla wolnego rynku prawo podaży i popytu, ma jednak tę wadę, że jest właśnie wizją i, jak to w wizji, gubią się w niej szczegóły. A właśnie owe niuanse sprawiają, iż społeczne funkcjonowanie literatury w kontekście innych książek, audiobooków, telewizji, internetu, płyt CD, DVD jest pełne paradoksów.

Oto pierwszy z nich: nikt nie ma chyba wątpliwości, że obecnie wszelkie książki bez wyjątku, począwszy od powieści, polonistycznych rozpraw teoretyczno-literackich, a na poradnikach i kawalarchach skończywszy, w równym stopniu muszą walczyć w rynkowej batalii o klienta, która poniekąd decyduje o ich sprzedaży, a pośrednio również – recepcji. Jednocześnie już choćby pobieżne obserwacje, dotyczące cyrkulacji – dajmy na to – książek akademickich i powieści, nasuwają oczywisty wniosek, że jedne różnią się od drugich pod względem nakładu i sposobów finansowania. Pierwsze, wydawane z reguły w małych nakładach przez niewielkie, uniwersyteckie oficyny są przeważnie dofinansowywane przez rozmaite instytucje, proza powieściowa natomiast, będąca przedmiotem inwestycji prywatnych przedsiębiorstw, musi w większym stopniu sprostać samoregulującemu się mechanizmowi ekonomicznemu. Różnice dotyczą również kanałów dystrybucyjnych,

zarówno tych hurtowych, jak i detalicznych. O ile literatura naukowa rzadko pojawia się w wielkich sieciach ze względu na wysokie koszty promocji i w związku z tym sprzedawana jest przede wszystkim w specjalistycznych księgarniach, o tyle naturalne środowisko dla powieści, zwłaszcza kryminałów czy thrillerów, stanowią księgarnie hipermarkety, gdzie nieustannie toczy się walka o zyskanie statusu bestsellera.

W nurcie rodzimej socjologii literatury refleksja na temat obiegu literackich ma długą tradycję, by przypomnieć tylko prace Stefana Żółkiewskiego¹, Janusza Lalewicza², porządkujące rozważania Oskara Stanisława Czarnika³, tudzież historycznoliteracką *Próbe scalenia* Tadeusza Drewnowskiego⁴. Problem jednak w tym, że ich ujęcia nie dają się w zasadzie odnieść do naszej współczesności, ponieważ dotyczyły zupełnie innych realiów historycznych. Żółkiewski, dostrzegając w latach 1918-1932 pięć obiegu (wysokoartystyczny, trywialny, brukowy, literatury „dla ludu” i jarmarczno-odpuśtowy⁵), pisał o czasach, w których dominujące medium komunikacyjne (nawet w obrębie tak zwanej literatury popularnej) stanowiło słowo drukowane. Tymczasem w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia nastąpił istotny przełom: koniec „epoki Gutenberga” i początek „ery mediów elektronicznych”, by posłużyć się nośną formułą Mc Luhana. Rewolucja ta w znaczący sposób wpływa obecnie na miejsce już nie tylko literatury, ale wszelkich innych książek. Z kolei Oskar Stanisław Czarnik, opisując obiegi literackie w Polsce po 1945 roku, odnosił je do specyficznych warunków polityczno-ekonomicznych, w których prawdziwy wolny rynek książki praktycznie nie istniał, dlatego że był centralnie sterowany przez państwowego mecenasa. W kontekście PRL-u trudno również mówić o ponowoczesnym społeczeństwie konsumpcyjnym, które stało się udziałem Zachodu od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, w Polsce natomiast zaczęło się kształtować dopiero po 1989 roku⁶.

¹ S. Żółkiewski *Kultura literacka 1918-1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

² J. Lalewicz *Komunikacja językowa i literatura*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, tegoż *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

³ Na przykład hasło *Obiegi społeczne literatury* tegoż w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992).

⁴ T. Drewnowski *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Universitas, Kraków 2004.

⁵ S. Żółkiewski *Kultura literacka...*, s. 434.

⁶ Dla odmiany skądinąd efektowne formuły sieci „okazjonalnej” i „zinstytucjonalizowanej”, sieci „gwiazdzistej” i „łańcuchowej”, będące propozycją Lalewicza, zawieszone są właściwie w abstrakcyjnej próżni, zważywszy na fakt, że badacz ilustruje je przykładami, które trudno uznać za typowe dla komunikacji literackiej (sieć telefoniczna, radio, zabawa w „głuchy telefon”). (Zob. J. Lalewicz *Komunikacja językowa i literatura*, s. 121). Z kolei rozdział o obiegach z wydanej

Podając próbę opisu współczesnych obiegów wydawniczych w Polsce, trzeba zatem już na wstępie poczynić nieco trywialną uwagę, że głównymi czynnikami, które stymulują obecną kulturę i odróżniają ją od czasów międzywojnia oraz PRL-u, są późnokapitalistyczny, konsumpcyjny styl życia⁷, dominacja mediów elektronicznych i przemysłu rozrywkowego. Jakkolwiek brutalnie by to nie zabrzmiało, o sukcesie przedsięwzięcia wydawniczego decyduje dziś przede wszystkim jego wartość ekonomiczna, inne zaś jego wartości – stwierdzam to z pewnym ubolewaniem – schodzą przeważnie na dalszy plan. O jakości uczestnictwa w rynku książki decyduje kosztowna dystrybucja, która jest warunkiem *sine qua non* dotarcia do masowego odbiorcy, oraz udział mediów wpływających na wybory czytelników.

Jednym z niewątpliwie najważniejszych zadań wydaje się trafne zlokalizowanie obiegu głównego. Powiedzieć, że ma on charakter popularno-komercyjny, to z pewnością zbyt mało. Kłopoty zaczynają się bowiem już w momencie, w którym chcemy zdefiniować literaturę popularną, nawet jeśli przymiotnik „popularny” miałby się odnosić tylko do beletrystyki. Anna Martuszevska w swoim przeglądzie różnych metodologii dotyczących literatury popularnej stwierdza wprawdzie konieczność podejmowania refleksji na temat tekstów przynależnych do popkultury⁸, niemniej sama definicja tejże nie zostaje w sposób wyraźny przez autorkę wyeksplikowana.

Z kolei Agnieszka Fulińska proponuje dosyć sztuczny podział na literaturę komercyjną i popularną. Ta pierwsza to według badaczki rodzaj „produkcji”, prowadzonej przez przemysł literacki, w której „nie liczy się indywidualność ani twórcy, ani odbiorcy”⁹. Z kolei w drugim przypadku chodzi raczej o „twórczość” zbliżoną pod względem standardów do kultury wysokoartystycznej. Podział ten jest niejasny, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że badaczka kieruje się w dużej mierze kryterium ekonomicznym. Wynika z niego, że to, co się sprzedaje w olbrzymich nakładach, może być z jakichś względów niepopularne i na odwrót: to, co cieszy się popularnością wśród czytelników, może nie mieć wartości komercyjnej.

Lokalizacja obiegów literackich (czy wydawniczych w ogóle) nie może oczywiście być zawieszona w metodologicznej próżni, musi się opierać na jakichś kryteriach. Badacz ma tutaj do wyboru kilka możliwości, z których każda obarczona jest marginesem błędu i niestety posiada pewne wady. Z pierwszym kryterium –

dziesięć lat później *Socjologii komunikacji literackiej* to w dużej mierze komentarz poglądów Escarpita i Żółkiewskiego (J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 139-167).

⁷ Więcej na ten temat w książce Jeremego Rifkina *Wiek dostępu. Nowa kultura hiperkapitalizmu, w której płaci się za każdą chwilę życia*, przeł. E. Kania, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

⁸ A. Martuszevska *Jak rozbić „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 273.

⁹ A. Fulińska *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003 nr 4, s. 56.

estetycznym wiąże się pułapka polegająca na groźbie popadnięcia w nadmierną aksjologię, co może skutkować w najlepszym razie umacnianiem wartościujących dychotomii (literatura wysokoartystyczna – literatura masowa), w najgorszym zaś – arystokratycznym odrzuceniem literatury popularnej w ogóle jako przedmiotu niegodnego poważnej refleksji¹⁰. Przy tego typu postawie nie sposób opisać skomplikowanych relacji pomiędzy obiegami, ponieważ niektóre z nich zostaną zbagatelizowane lub zgoła pominięte. Przypominać to będzie, mówiąc obrazowo, uwzględnianie na mapie drogowej wyłącznie tych dróg, którymi sami uczęszczamy.

Niebezpieczeństwo wiąże się tutaj nie tylko z podtrzymywaniem już istniejących opozycji aksjologicznych „wysokie” – „masowe”, tudzież z tworzeniem nowych („literatura popularna” – „literatura komercyjna”). Sam status ich pozytywnego bieguna nie jest wcale aż tak oczywisty, jeżeli zdamy sobie sprawę, że składający się na literaturę wysokoartystyczną kanon literatury podlega nieustanym modyfikacjom, w wyniku których włączane są doń nowe dzieła, wcześniej za kanoniczne nie uznawane. Jakkolwiek jest on oparty na tradycji i różnych, często sprzecznych, koncepcjach estetycznych, to jego legitymizacja odbywa się na mocy społecznych instytucji, reprezentujących „pole władzy”¹¹ i dokonujących konsekracji: krytyków, wybitnych pisarzy, przede wszystkim jednak uniwersytetów i Ministerstwa Edukacji. Jeśli zatem chcielibyśmy być precyzyjni, to zamiast mówić o jakiejś s u b s t a n c j a l n e j literaturze wysokoartystycznej powinniśmy raczej wspominać o pewnych konwencjach, gatunkach czy pojedynczych utworach, które na mocy tradycji, autorytetu oraz społecznego uzusu są postrzegane jako artystyczne. Podobnie niełatwo jest ustalić status drugiego bieguna tej opozycji. Jeśli posłużymy się minimalistycznym weryfikatorem w postaci wyników sprzedaży oraz masowego czytelnictwa, to okaże się, że po pierwsze, książki z tak zwanego kręgu „wysokiego” odnoszą komercyjny sukces, czego dowodem są Olga Tokarczuk, Wiesław Myśliwski czy Andrzej Stasiuk¹². Po drugie, nie sposób przewi-

¹⁰ Przed tworzeniem opozycji tego rodzaju przestrzega na przykład Anna Martuszevska (*Jak rozbiierać tę trzecią*, s. 275-279). W tej sprawie zob. również błyskotliwy esej Krzysztofa Uniłowskiego (*Z popem na ty*, „Pogranicza” 2007 nr 2).

¹¹ Koncepcję „pola” pożytyłem od Pierre’a Bourdieu (zob. np. P. Bourdieu *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. A. Zawadzki w: *Odkrywanie modernizmu*, red., wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998).

¹² Ciekawe jest na przykład zestawienie TOP 20 „EMPiK-u” za okres od 8. do 21.10.2007. Na miejscu 1. *Dżuma w Breslau* Marka Krajewskiego (jako nowość); miejsce 3. *Życie Coelho* (co akurat nie może dziwić); 4. *Bieguni* Olgi Tokarczuk (jako nowość); 8. *Dojczland* Stasiuka; 9. *Traktat o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego. Fakt faktem, że powieść Myśliwskiego powróciła do TOP 20 prawdopodobnie na skutek Nagrody Nike. Podobnie przedstawia się TOP 20 sieci „Matras” za okres 11.-17.10.2007: 1. *Dżuma w Breslau* Krajewskiego; 2. *Bieguni* Olgi Tokarczuk; 3. *Traktat o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego; 6. *Życie Coelho*; 13. *Dojczland* Stasiuka. Ciekawostką jest fakt, że w zestawieniu następnym (1.11-7.11.2007) na 20. miejscu uplasowały się *Dzienniki 1911-1955* Jarosława Iwaszkiewicza. (www.wirtualnywydawca.pl).

dzień, które z pozycji, zaliczanych obecnie do drugorzędnej literatury popularnej, zostaną z czasem konsekrowane i wejdą do kanonu.

Dodatkowe zamieszanie w tej materii wprowadza rola krytyków, którzy coraz bardziej przypominają myśliwych w medialnym polowaniu na nowe gwiazdy literatury, by przypomnieć tylko *casus* Doroty Masłowskiej. Zjawisko to osłabia podział na obieg artystyczny i masowy, skoro krytycy – o czym przenikliwie pisał Przemysław Czapliński – aby być w ogóle słyszalni, muszą wchodzić w związki z mass mediami, co paradoksalnie osłabia autorytet autorów recenzji i ocen oraz suwerenność wysokiej kultury, której są przedstawicielami¹³.

Drugie kryterium, stanowiące punkt wyjścia do refleksji nad obiegami literatury, zostało na gruncie rodzimej socjologii literatury zaproponowane przez Stefana Żółkiewskiego. Chodziło tutaj o „o d r ę b n o ś ć f u n k c j i s p o ł e c z n y c h” tekstów oraz o „swoistość potrzeb czytelnich”, które owe teksty zaspokajają¹⁴. Tego typu perspektywa badawcza wiedzie nieuchronnie w kierunku teorii recepcji i związanych z nią metodologicznych problemów. Podstawowa wątpliwość sprowadza się w tym przypadku do takiego oto pytania: skoro na podstawie – dajmy na to – kategorii horyzontu oczekiwań czytelnich Jaussa¹⁵ i realizacji owych oczekiwań będziemy porządkować społeczną mapę literatury, to jakie są f a k t y c z n e oczekiwania r e a l n e g o czytelnika i jakie są jego doznania w trakcie lektury? Aby zbadać rzeczywiste recepcje trzeba by się zatem posłużyć jakimiś empirycznymi „świadectwami odbioru”¹⁶, w przeciwnym razie pogrążamy się bowiem w jałowym teoretyzowaniu.

Trzecim wreszcie kryterium mogłaby być tutaj kategoria d y s t r y b u c j i. Pomysł ten nie jest aż tak nowy, skoro wedle tego klucza socjologicznego stworzono podział literatury PRL-u na oficjalną i drugoobiegową, krajową i emigracyjną. W takim ujęciu w centrum uwagi znalazłby się zatem empiryczni autorzy, odbiorcy-klienci, wydawcy, hurtownie, księgarze, twórcy reklam, środki masowego przekazu czy instytucje wspierające literaturę. Tego typu perspektywa nie jest oczywiście pozbawiona mankamentów: łatwo bowiem dojść do skądinąd przekonywającego wniosku, że w warunkach wolnorynkowej walki o klienta rynek książki nie różni się w zasadzie niczym od obrotu innymi towarami. Stąd już tylko krok do tego, by pogrążyć się w cyfrach oraz statystykach, tracąc z oczu nie tylko literaturę, ale nawet wszelką książkę w ogóle. O realności owego zagrożenia świadczą skądinąd ciekawe

¹³ P. Czapliński *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 130-131.

¹⁴ S. Żółkiewski *Kultura literacka...*, s. 412.

¹⁵ Por. H.R. Jauss *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 145-150, 161-167.

¹⁶ Termin Michała Głowińskiego (por. tegoż *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 136-153).

raporty specjalistów od marketingu książki, chociażby Łukasza Gołębiewskiego czy Marcina Światały¹⁷.

Niemniej, jeżeli chcemy opierać się na „twardej” empirii i szukać wiarygodnych danych, to owo kryterium trudno zlekceważyć. Szansę dostrzegałbym tutaj w powiązanych z refleksją o gatunkach i docelowym odbiorcy-konsumencie badaniach nad kanałami dystrybucyjnymi. Mogą one przynieść wiele korzyści pod warunkiem, że zamiast konstruować statyczne modele, będziemy szukać odpowiedzi na pytanie o mechanizmy, kształtujące obiegi dziś i w niedalekiej przyszłości. Ważne jest również to, żeby nie poprzestać na generalizujących i efektywnych konstatacjach i skupić się na niuansach, na przykład skomplikowanych splotach pomiędzy nurtem głównym i jego odnogami. Wszak może się okazać, że obecnie rynek książki w Polsce jest zarazem scentralizowany i rozwarstwiony. Dośrodkowy i ośrodkowy. Stacjonarny i wirtualny. Jednym z kluczy, służących do opisu owych sprzeczności, może stać się dystrybucja.

W tego typu ujęciu charakterystyka obiegu (rozumianego jako „cyrkulacja”, „krążenie”, „rozpowszechnianie”¹⁸ tudzież towarowy „obróć” książkami¹⁹) wiązałaby się przede wszystkim ze s p o s o b e m rozpowszechniania i mechanizmami wolnorynkowymi, w dalszej zaś kolejności z profilem produkcji wydawniczej, nadawcą, typem odbiorcy (a ściślej – czytelnika-nabywcy)²⁰, wreszcie z innymi

¹⁷ Np. L. Gołębiewski *Rynek książki w Polsce 2007*, t. 1: *Wydawnictwa*, t. 2: *Dystrybucja*, Warszawa 2007; M. Światały *Zachowania konsumentów i marketing na rynku książki*, „Biblioteka Analiz”, Warszawa 2005.

¹⁸ Por. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 730.

¹⁹ Por. J. Lalewicz *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 143. Ten sam badacz definiuje również obieg jako „przechowywanie” (tegoż *Komunikacja językowa i literacka*, s. 127), co wydaje się już dosyć dyskusyjne. Czym innym jest bowiem „przechowywanie” e g z e m p l a r z a książki na domowej półce czy w bibliotece, a czym innym „przechowywanie” c a ł e g o n a k ł a d u w hurtowni dlatego, że książka nie znajduje nabywców. Wówczas trudno mówić o udziale w jakimkolwiek obiegu.

²⁰ „W dalszej kolejności” dlatego, że obecnie (wbrew temu, co pisał Żółkiewski) obieg nie jest „krążeniem” tekstów w „swoistych środowiskach odbiorców”, odgródzonych od innych środowisk, które miałyby z kolei być przypisane do jakiegoś odrębnego obiegu (Por. S. Żółkiewski *Kultura literacka*, s. 412). Dla przykładu studenci wydziałów humanistycznych czytają zarówno rozprawy naukowe (będące częścią specjalistycznego obiegu naukowego), jak i kryminały czy powieści *fantasy*, wchodzące w skład popularno-komercyjnego obiegu głównego. Te ostatnie natomiast z całą pewnością nie są czytane wyłącznie przez studentów i pracowników naukowych. Podobnie z nadawcami, którzy mogą uczestniczyć w różnych obiegach (*vide* chociażby przypadek Umberta Eco). Zauważał to nawet Żółkiewski, zastrzegając jednak, że dawniej psychofizyczny pisarz, który obsługiwał więcej niż jeden obieg, stosował ściśle rozdział ról nadawczych i na przykład w rolę „literackiego technika” wcielał się pod pseudonimem. (Tamże, s. 413, 444-445).

Dociekania

czynnikami, takimi jak instytucje naukowe i edukacyjne, telewizja, czasopisma czy krytyka literacka. Kwestie te rozwijam w dalszej części tekstu.

Obieg główny

W wyniku transformacji ustrojowej, która nastąpiła w Polsce po 1989 roku, obieg główny przyjął postać popularno-komercyjną. Warto jednakże od razu powiedzieć, że jego „popularno-komercyjny” charakter wynika bardziej z siły dystrybucyjno-promocyjnej i wyników sprzedaży niż z preferowania książek, adresowanych wyłącznie do niewyrobionego, masowego odbiorcy. Na aspekt dystrybucyjny zwraca uwagę chociażby Przemysław Czapliński, nader trafnie nazywając ten obieg „książkostradą”²¹.

„Książkostrada”, by trzymać się tej efektownej metafory, skupiona jest *de facto* w rękach kilku monopolistów detalicznych, będących wielkimi sieciami księgarskimi. Obok dwóch największych gigantów – „EMPiK-u” i „Matrasa”, którzy są znaczącymi potentatami od wielu lat, w roku 2006 znaczący udział w rynku zanotowały również „Domy Książki” (zwłaszcza spółka „Dom Książki Warszawa S.A.”), internetowy „Merlin”, wzrasta również rola klubów wysyłkowych, takich jak „Świat Książki” oraz „Klub dla Ciebie”²². Dodatkowo obieg ten obsługiwany jest przez zaledwie kilku potężnych dystrybutorów hurtowych, dyktujących warunki wydawcom, takich jak „Firma Księgarska Jacek Olesiejuk”, „Azymut”, „Wikr”, „Wkra”, „Matras” czy „Platon”²³. Z punktu widzenia dystrybucji teza Czaplińskiego o „powrocie centrali” na rynku książki po 1989 roku wydaje się nader trafna i przenikliwa.

Niemniej problem pojawia się w momencie, kiedy chcielibyśmy zapytać, jakie książki osiągają w owym obiegu sukces komercyjny i gdybyśmy chcieli dokonać jakiejś ich typologii wzorem na przykład Żółkiewskiego. Okazuje się wtedy, że obieg główny, w którym uczestniczy największa ilość czytelników-nabywców, jest szalenie niejednorodny i wymyka się tradycyjnym dychotomicznym podziałom na literaturę „wysoką” i „popularną”. Sama analiza skądinąd niezwykle opiniotwórczych i marketingowo nośnych list bestsellerów „EMPiK-u” czy „Matrasa” burzy wszelkie literaturoznawcze przyzwyczajenia. Aby się o tym przekonać, wystarczy wybiórczo prześledzić chociażby dwa notowania z października i listopada 2007 roku, w których na TOP 20 „EMPiK-u” znalazły się między innymi powieści Marka Krajewskiego (*Dżuma w Breslau*), Vargas Llosy (*Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki*), Paula Coelho (*Życie*), Olgi Tokarczuk (*Bieguni*), Harlana Cobena (*Ostatni szczegół*), Andrzeja Stasiuka (*Dojczland*) i Wiesława Myślińskiego (*Traktat o łuskaniu fasoli*). Oprócz tego – książki Leszka Kołakowskiego (*Czas ciekawy, czas niespo-*

²¹ P. Czapliński *Powrót centrali*, s. 26.

²² Por. Ł. Gołębiewski *Rynek książki w Polsce 2007*, t. 2: *Dystrybucja*, s. 149.

²³ Tamże, s. 52.

kojny), Umberta Eco (*Historia brzydoty*), Tomasza Lisa (*Pis-neyland*), Sempe'go i Goscinnego (*Nowe przygody Mikołajka*) oraz poradnik *I ty możesz być supertatą* Doroty Zawadzkiej²⁴. Lista ta, podobnie jak inne notowania bestsellerów, sprawia w istocie wrażenie kompletnego chaosu, w którym pojawiają się powieści, uznawane za literaturę „artystyczną”, kryminały, książki publicystyczne, wywiady, biografie, poradniki, książki dla dzieci i młodzieży oraz kawalarze.

Przed wszystkim jednak uderza inny fakt, przeczący tradycyjnej opozycji „wysokoartystyczne” – „masowe”, taki mianowicie, że literatura artystyczna również bywa popularna i komercyjna, przynajmniej w tym sensie, że kupuje ją masowy odbiorca. O słabości tej dychotomii świadczy również coś innego: wiadomo przecież, że to właśnie przeważnie księgarscy giganci, tworzący komercyjną „książkostradę”, organizują kosztowne spotkania czytelników z pisarzami z tak zwanej „wysokiej półki”.

Gdyby posłużyć się dawną typologią Żółkiewskiego, to chciałoby się powiedzieć, że obecnie zarówno literatura wysokoartystyczna, jak i trywialna czy brukowa spotyka się często w tym samym kanale dystrybucyjnym. Uczucie pewnego chaosu potęguje dodatkowo fakt, że w obiegu głównym obok ambitnej beletrystyki, literatury faktu czy książek kucharskich sprzedaje się również czasopisma, płyty CD i DVD, audiobooki, a nawet artykuły papiernicze i zabawki. Z jednej strony zatem zauważamy koncentrację dystrybucji, z drugiej zaś – heterogenność oferty.

Pierwsze zjawisko w oczywisty sposób wiąże się z działaniami wielkich sieci księgarskich, zmierzających do zyskania pozycji monopolisty, co w świecie wolnorynkowym nie jest niczym nadzwyczajnym. Niejednorodność, a niekiedy wręcz przypadkowość oferty, wynika z tego, że jest ona adresowana do szerokiego, wielkomiejskiego odbiorcy, będącego w zasadzie *everymanem*, nieokreślonym pod względem płci, wieku, wykształcenia i zainteresowań. Strategia handlowa sprowadza się tutaj do prostej zasady, wedle której „każdy znajdzie, coś dla siebie”. Z punktu widzenia dystrybucyjnej efektywności taka heterogeniczność asortymentu działa dość rodkowo, dlatego że pozwala na koncentrowanie potencjalnych czytelników-nabywców w jednej sieci i odbiera ich małym, specjalistycznym księgarniom.

Problem z charakterystyką obiegu głównego w Polsce wiąże się nie tylko z faktem, że jest on skupiony nie w jednej, lecz kilku sieciach, które konkurują ze sobą, zmieniając w ten sposób kształt rynku. Wszelka dystrybucja książek przybiera

²⁴ Notowania za okres od 8. do 21.10. 2007 i od 22.10 do 4.11. 2007. Podobnie w przypadku TOP 20 sieci „Matras”. Oto dane za okres 1.11.-7. 11. 2007 oraz 8.11.-14.11.2007: 1. *Nowe przygody Mikołajka* Sempe i Goscinnego; 2. *Dżuma w Breslau* Krajewskiego; 4. *Bieguni* Tokarczuk; 5. *Pis-neyland* Lisa; 9. *Historia brzydoty* Eco; 13. *Traktat o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego; 15. *Dojczland* Stasiuka. I następne: 1. *Nowe przygody Mikołajka* Sempe i Goscinnego; 2. *Pamiętnik Pawła Jasienicy*; 4. *Dżuma w Breslau* Krajewskiego; 7. *Bieguni* Tokarczuk; 9. *Pis-neyland* Lisa, 10. *Traktat o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego; 11. *Historia brzydoty* Eco; 20. *Dojczland* Stasiuka. (www.wirtualnywydawca.pl).

obecnie dwojaką postać: s t a c j o n a r n ą (placówki w konkretnej, materialnej przestrzeni) i w i r t u a l n ą (internet). Obydwa wymiary najczęściej nakładają się na siebie i uzupełniają dlatego, że zarówno wielkie sieci, jak i małe księgarnie łączą sprzedaż stacjonarną z internetową i wysyłkową (choćaby „EMPiK”, „Świat Książki”, „Klub dla Ciebie”, a nawet „Merlin”, który otworzył w realnej przestrzeni pierwsze placówki). Wirtualizacja rynku książki stanowi – być może – prawdziwą rewolucję, jednakże wysnuwanie zbyt daleko idących wniosków wydaje się póki co przedwczesne.

Pozostają wreszcie supermarkety, których nie sposób tutaj pominąć, skoro, jak dowodzi Łukasz Gołębiowski, w wyniku połączenia w jedną kategorię analityczną sieci detalicznych i sieci marketów te drugie zajęłyby miejsca w pierwszej piątce największych sprzedawców w Polsce, bezpośrednio po „EMPiK-u” i „Matrasie”²⁵. Jednakże posługując się konsekwentnie metaforą drogową, należały powiedzieć, że supermarkety, podobnie jak kioski, stanowią w najlepszym razie jeden z pasów książkowej autostrady. Cechą wspólną hipermarketów i wielkich sieci, takich jak „EMPiK”, jest bez wątpienia masowy odbiorca. Niemniej zasadnicza różnica polega na tym, że wielkich domach towarowych sprzedaż nie jest skoncentrowana na książkach, które są produktami jednymi z wielu. Poza tym oferta sprowadza się przeważnie do publikacji dla dzieci, słowników, poradników oraz bestsellerów.

Jeden z bocznych pasów książkowej autostrady stanowi również tak zwany obieg „kioskowy”, którego nie należy utożsamiać wyłącznie z gazetowymi kioskami *sensu stricto* ani z najbardziej poślednią produkcją literacką typu „Harlequin”. Idzie tutaj bowiem o wysokonakładowe wydania książek (najczęściej albumów lub arcydzieł literatury), dołączanych w formie całych serii do gazet codziennych oraz tygodników²⁶.

Udziału tego obiegu w głównym nurcie nie powinno się lekceważyć nie tylko dlatego, że obejmuje on zarówno tradycyjne kioski, sklepy ogólnospożywcze oraz – rzecz jasna – wielkie sieci, w których także kolportuje się czasopisma. Istnieją jeszcze dwa inne powody, pośrednio tylko związane z dystrybucją. Po pierwsze mamy do czynienia z nakładami przekraczającymi niekiedy 20 tysięcy egzemplarzy w odniesieniu do konkretnego tytułu. Po wtóre: nakłady te – choć nie dotyczą nowości i bieżącej produkcji literackiej – są domeną przeważnie klasyki literatury, która podlega umasowieniu poprzez gazetę i właściwe dla niej punkty kolportażu.

Cyrkulacja ta stawia pod znakiem zapytania kategorie przestrzenne, poprzez które tradycyjnie opisuje się relacje pomiędzy obiegami i rejestrami kulturowymi. Nie sprawdzają się bowiem w tym przypadku ani kategorie wertykalne, ani kategorie zakresu. Odwołując się do wyobrażeń pionowych, należałoby powiedzieć, że to, co należy do rejestru „wysokiego”, jest rozpowszechniane poprzez środki,

²⁵ Ł. Gołębiowski *Rynek książki w Polsce*, t. 2: *Dystrybucja*, s. 137-138.

²⁶ Oto niektóre przykłady takich serii: „Klasyka XIX wieku” i „Kolekcja XX wieku” „Gazety Wyborczej”; „Klasyki sztuki” „Rzeczpospolitej” czy „Polska literatura współczesna” tygodnika „Polityka”.

kojarzone dotąd z tym, co „niskie” (gazetowe, użytkowe, jednorazowe, tanie). Natomiast używając opozycji „elitarnie” – „egalitarne”, chciałoby się rzec, że oto arystokratyczny świat arcydzieł literatury zostaje „wyprowadzony na ulice” i to w sensie niemalże dosłownym. Znamienne na przykład, że za sprawą kolekcji „Polityki” w kioskach i sklepach ogólnospożywczych znalazły się – obok artykułów żywnościowych, kosmetyków, gazet czy krzyżówek – między innymi utwory Marka Hłaski, Czesława Miłosza, Olgi Tokarczuk, Juliana Strykowski, Edwarda Redlińskiego, Pawła Huelle, Jerzego Andrzejewskiego, Hanny Krall, Wiesława Myślińskiego, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Borowskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Jarosława Iwaszkiewicza.

Obiegi o mniejszym zasięgu

Na mapie rodzimych obiegu wydawniczych oprócz autostrady istnieją również – rzecz jasna – drogi lokalne, które nazywam obiegami s p r o f i l o w a n y m i o mniejszym zasięgu. Ich wyczerpująca typologia oraz charakterystyka wymagałaby zapewne napisania obszernej książki na ten temat, dlatego ograniczam się do omówienia trzech z nich, które wydają mi się szczególnie istotne, czyli s p e c j a l i s t y c z n e g o obiegu n a u k o w e g o, książki r e l i g i j n e j oraz cyrkulacji l i t e r a c k i e j²⁷.

Obieg naukowy

Obieg s p e c j a l i s t y c z n e j książki n a u k o w e j charakteryzuje się specyficznym rodzajem odbiorcy, do którego należą przede wszystkim studenci, uczni-

²⁷ W swoich rozważaniach pomijam obieg antykwaryczny, dlatego że stanowi on rodzaj obrotu wtórnego, w którym zazwyczaj nie pojawiają się nowości. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że jest on wart opisanie, chociażby ze względu na swoiste rozwarstwienie dystrybucyjne, przebiegające od luksusowych księgarni po dworcowe stragany. Niemniej jego udział w kształtowaniu bieżącej produkcji literacko-wydawniczej jest praktycznie żaden. Nie zajmuję się tutaj również szczegółowo niekomercyjnym obiegiem internetowym, w którym krążą chociażby fanfiki, pisane przez wielbicieli danych konwencji powieściowych tudzież konkretnych utworów. Zjawisko to ma z pewnością wielką wagę, jeśli chodzi o problematykę recepcji i jest niezwykle ciekawe pod względem kulturotwórczym. Jednakże ani fanfiki, ani żaden inny rodzaj niekomercyjnej produkcji literackiej, istniejącej wyłącznie w formie elektronicznej, nie jest w zasadzie zdeterminowany przez wolnorynkowe mechanizmy produkcyjno-dystrybucyjne, które wpływają na obraz edytorstwa w Polsce. Nie traktuję także książek dla dzieci i młodzieży w kategoriach osobnego obiegu, mimo że posiadają one specyficznego czytelnika. Jednakże z dystrybucyjnego punktu widzenia jej naturalne środowisko stanowi przede wszystkim obieg główny, tworzony przez wielkie sieci księgarskie oraz supermarkety. Co więcej niektóre z nich, jak chociażby „EMPiK” ogłaszają nawet odrębne listy „bestsellerów”, uwzględniające wyłącznie ten typ literatury.

wie, nauczyciele, pracownicy akademicy *etc.* Posiada on wyspecjalizowane księgarnie, które nie tworzą jednak żadnej sieci, konkurencyjnej wobec obiegu głównego. Dysponuje on ponadto własnymi czasopismami, co więcej jest z reguły wspierany finansowo przez instytucje wchodzące w skład „pola konsekrującego” i „pola władzy”, czyli przez odpowiednie ministerstwa czy uczelnie wyższe.

W latach 2001-2006 przychody ze sprzedaży książek naukowych wynosiły średnio 25,1 procent w skali całego rynku, a podręczników – 28,5 procent²⁸. Dane te nie powinny dziwić, jeśli zdamy sobie sprawę z faktu, że popyt na literaturę naukową jest związany z koniecznością kształcenia i stymulowany przez wyższe uczelnie oraz Ministerstwo Edukacji. Książki o charakterze naukowym lub popularnonaukowym od czasu do czasu stają się również bestsellerami, chociaż dotyczy to wyłącznie albo intelektualnych celebrytów, takich jak Umberto Eco czy Norman Davies²⁹, albo tych autorów, których książki poruszają szczególnie drażliwe tematy, jak *Strach* Jana Tomasza Grossa³⁰.

Niemniej generalny udział literatury naukowej w obiegu głównym nie jest imponujący i przeczy statystykom. Po pierwsze duże przychody ze sprzedaży nie są efektem wielkich nakładów (średnio 3000 egzemplarzy), tylko wysokiej ceny. Po drugie, domenę tego obiegu stanowią przeważnie specjalistyczne księgarnie, nie zaś wielkie sieci, co należy tłumaczyć wysokimi kosztami dystrybucji i promocji, które dla większości małych oficyn akademickich są po prostu nie do zaakceptowania mimo dotacji ze strony macierzystych uniwersytetów oraz innych instytucji. Na drogą dystrybucję i promocję w wielkich sieciach stać wyłącznie duże wydawnictwa, jak chociażby krakowski „Znak”, jednakże nawet one decydują się na tak wysokie koszty wyłącznie w przypadku potencjalnych bestsellerów, które uda się sprzedać w nakładzie, bilansującym finansową inwestycję. Tymczasem mniejsze oficyny zmuszone są korzystać z alternatywnych kanałów dystrybucji, omijających hurtownie i wielkie sieci. Umożliwia to w najlepszym razie zwrot kosztów produkcji książki. Brak środków na dystrybucję i promocję skazuje często książkę naukową nie tylko na nikły zasięg, ale niekiedy wręcz na niebyt w jakimkolwiek obiegu, jeśli zdamy sobie sprawę z tego, iż odbiorca nie ma możliwości zakupu danej publikacji, skoro nie wie, że w ogóle powstała. Promocja sprowadza się bowiem w niektórych przypadkach do „poczty pantoflowej” lub do rozpowszechniania danego tytułu podczas konferencji naukowych.

²⁸ Wyliczenia według danych Łukasza Gołębiewskiego *Rynek książki w Polsce 2007*, t. 1: *Wydawnictwa*, s. 88.

²⁹ Na przykład *Europa. Między Wschodem a Zachodem* Normana Daviesa znalazła się na 1 miejscu TOP 20 „Empiku” w notowaniu za okres od 27.08 do 9.09. 2007.

³⁰ Miejsce 2 w notowaniu TOP 20 „Empiku” za okres od 14. do 27.01.2008. Książka Grossa przegrała wówczas tylko z *Harrym Potterem i insygniami śmierci* J.K. Rowling.

Obieg religijny

Odrębne zjawisko to sprofilowany obieg k s i ą ż k i r e l i g i j n e j, który w Polsce stanowi istotny fenomen. Średnie roczne przychody ze sprzedaży wszystkich książek tego typu wynosiły w latach 2001-2006 średnio 5,1 procenta w skali całego rynku³¹. Udział literatury religijnej w głównym nurcie sprowadza się przede wszystkim do publikacji o Janie Pawle II lub jego autorstwa, z których tylko *Prawda i tożsamość* rozeszła się w 2005 roku w nakładzie 1,2 mln egzemplarzy³². Biorąc nawet poprawkę na specyfikę roku 2005, w którym umarł Jan Paweł II, należy zauważyć, że sprzedaż literatury „papieskiej” odnotowała zaledwie niewielki spadek i nadal jest większa niż przed rokiem 2004³³.

Obieg ten posiada własnego odbiorcę i specyficzne kanały dystrybucyjne. Książka religijna odwołuje się do określonej wspólnoty o charakterze symboliczno-wyznaniowym, której próżno poszukiwać w obiegu naukowym, rozproszonym przez specjalizacje i związane z nimi „subobiegi” (literatura humanistyczna, medyczna, prawnicza, ekonomiczna itd.). Większa spójność owego obiegu wynika tutaj nie tylko z kwestii światopoglądowych, bo to oczywiste, ale również z pewnej hermetyczności dystrybucyjnej i jednorodności oferty. Dysponuje on czymś, co można by nazwać mikroświecią (na przykład „Księgarnia św. Jacka” posiada 18 placówek, stan z 2006 roku), własnymi drukarniami („Drukarnia św. Wojciecha” w Poznaniu), wydawnictwami („WAM”, „Biały Kruk”, „Edycja św. Pawła”, „Jedność”, „W drodze”³⁴), a nawet katolickimi hurtowniami.

31 Wyliczenia na podstawie raportu Łukasza Gołębiewskiego (t.1: *Wydawnictwa*, s. 88).

32 Tamże, s. 33.

33 Tamże, s. 33, 131-137.

34 W powyższym zestawieniu pomijam Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, mimo jego długiej tradycji oraz oczywistych związków z „Tygodnikiem Powszechnym” i przedstawicielami polskiego Kościoła. Jednakże oficynę tę w obecnym kształcie trudno zakwalifikować jako katolicko sprofilowaną, skoro większość jej produkcji przypada na szeroko rozumianą literaturę humanistyczną (prozę, eseistykę i literaturę naukową). W roku 2006 książki o profilu religijnym stanowiły tutaj około 40 procent wszystkich pozycji. Ponadto w ostatnich latach „Znak” okazał się ważnym graczem w obiegu popularno-komercyjnym, wydając wiele bestsellerów, chociażby *Powstanie*’44 Normana Daviesa, *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego, *Nowe przygody Mikołajka Sempe’go* i Gosciniego, *Traktat o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego, *Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki* Vargasa Llosy, wreszcie – *Strach* Grossa. Wśród największych sukcesów komercyjnych „Znaku” tylko *Pamięć i tożsamość* Jana Pawła II była książką, którą jednoznacznie można by zakwalifikować w kategorii „literatura religijna” (por. tamże, s. 263-270). Co ciekawe, w latach dziewięćdziesiątych „Znak” wydał również kilka ciekawych książek o muzyce rockowej (*Rock na CD* Davida Sinclaire’a, *Ziemię obiecaną* Gina Castalda czy *Głód niebios* Steve’a Turnera). Jedynie ostatnia z nich pisana była z perspektywy chrześcijańskiej, nie stanowiła jednak ataku na kulturę rocka, nie miała również nic wspólnego z religijną ortodoksją.

Dociekania

Co ciekawe, w cyrkulację książki religijnej wpisana jest pewna dialektyka dośrodkowości i rozproszenia, którą sygnalizowałem już we wstępie. Otóż z jednej strony obieg ten charakteryzuje się standaryzacją oferty dla sformatowanego, katolickiego odbiorcy, z drugiej zaś cechuje się jej zauważalnym rozproszeniem, skoro w obiegu tym sprzedaje się zarówno książki, jak i dewocjonała, ikony, płyty CD czy szaty liturgiczne. Pod tym względem przypomina on w mniejszej skali wielkie sieci księgarskie, z tą jednakże różnicą, że obieg religijny ma charakter ideologiczny z a m k n i ę t y, obieg główny zaś – o t w a r t y. Dla przykładu: *Harry Potter* J.K. Rowling czy *Kod Leonarda Da Vinci* Dana Browna nie ma prawa pojawić się (z wiadomych względów) w obiegu książki religijnej, jednakże *Jeżus z Nazaretu* Benedykta XVI ma szansę znalezienia się w obiegu popularnym. Sytuację tę metaforycznie można by przyrównać do połączenia drogi lokalnej z autostradą z prawem wjazdu wyłącznie w jedną stronę.

Obieg literacki

O b i e g l i t e r a c k i jawi się na tle dwóch wcześniejszych jako najbardziej niejednorodny i problematyczny. Cóż z tego, że według danych statystycznych w latach 2001-2006 wytwarzał on przychód średnio 18,9 procent w skali całego rynku³⁵, skoro jest to niecała jedna piąta sprzedaży wszystkich książek, poza tym powyższe wyliczenia uwzględniają w równym stopniu tomiki poetyckie, lektury szkolne i polonistyczne, kryminały, powieści obyczajowe, książki *fantasy* itd. Obieg ten nie charakteryzuje się w zasadzie żadnym specyficznym kanałem dystrybucyjnym, a o jego tożsamości decyduje przede wszystkim przymiotnik „literacki” oraz fakt, że w społecznej świadomości jest on ciągle – w szczytkowej formie – reprezentantem dawnego obiegu „wysokoartystycznego”. Posiada on wprawdzie, podobnie jak obieg naukowy – specjalistyczne czasopisma (choćaby „Nowe Książki”), jednakże rolę opiniotwórczą pełnią obecnie głównie wysokonakładowe dzienniki, tygodniki oraz telewizja.

Szukając cech specyficznych tego obiegu w wymiarze socjologicznym należałoby wskazać przede wszystkim na jego związki z „polem instytucji konsekrujących” i „polem władzy”. Wszak obieg literacki to nie tylko zbiór utworów, pokonujących drogę od autora i wydawcy do czytelnika-nabywcy, składają się nań również krytycy, szkoły, uniwersytety, prestiżowe nagrody, wreszcie Ministerstwo Edukacji. Związki te można podzielić na b e z p o ś r e d n i e i p o ś r e d n i e.

Z pierwszymi mamy do czynienia w przypadku instytucjonalnych działań Ministerstwa Edukacji, tudzież szkół wyższych, zmierzających do wpływania na kształt czytelnictwa wśród dzieci, młodzieży oraz studentów. Przykładem jest tutaj lista zalecanych lektur szkolnych, jak również kanon literatury, z którą powinien zapoznać się przyszły polonista. Oczywiście owe rozporządzenia działają na bieżący rynek książki w stopniu co najwyżej fakultatywnym, skoro pamiętamy, że

³⁵ Wyliczenia na podstawie danych Łukasza Gołębiewskiego, t. 1: *Wydawnictwa*, s. 88.

lista lektur nie składa się z nowości i bierzemy pod uwagę fakt istnienia bibliotek. Efekt instytucjonalnych nacisków nie jest w każdym razie na pewno analogiczny, jak w przypadku podręczników. O ile lista lektur ma charakter w miarę stabilny i poddaje się ją nieznacznym modyfikacjom, o tyle podręczniki zmieniają się jak w kalejdoskopie, co poniekąd wymusza ich zwiększony popyt.

Z kolei nagrody literackie, w tym najbardziej prestiżowe medialnie – Nike czy Paszport „Polityki” – należą do związków typu pośredniego. Pośredniego, dlatego że jakkolwiek są przyznawane przez wyspecjalizowane grono krytyków i badaczy, dokonujących swoistej „konsekracji” dzieł literackich, to nie mają one charakteru bezpośredniego nacisku o charakterze instytucjonalnym. Werdykty te – często wbrew intencjom – stanowią w coraz większym stopniu rodzaj literackiego certyfikatu jakości, wykorzystywanego w działaniach marketingowych i reklamie. Była już o tym mowa we wcześniejszej części tekstu. Perswazyjna nośność nagród literackich, jak również recenzji w wysokonakładowej prasie, w ostatnich latach bierze swoją siłę bardziej z potencjału medialnego niż z autorytetu krytyków, którzy jako reprezentanci „pola instytucji konsekrujących” tracą stopniowo swoją rolę arbitrów, skoro w coraz większym stopniu stają się częścią „pola dominacji ekonomicznej”, typowej dla wszelkiej produkcji, w tym tej, cyrkulującej w obiegu popularno-komercyjnym.

Pomimo wsparcia ze strony instytucji i autorytetów, powiązanych z „polem konsekrującym” i „polem władzy”, literatura piękna, pojawiając się w głównym nurcie, musi sprostać przeważnie tym samym regułom walki o nabywcę-czytelnika, co poradniki, kawalarze czy książki kucharskie. W przeciwnym razie bytuje na obrzeżach. Udział literatury w obiegu głównym jest znaczący, jednakże z obserwacji list bestsellerów wynika, że dotyczy on głównie powieści kryminalnej, obyczajowej, thrillerów, literatury *fantasy*, utworów dla dzieci i młodzieży oraz prozy niefikcyjnej. A zatem przede wszystkim tych gatunków, które Żółkiewski, opisując kulturę literacką międzywojnia, sytuowałby zapewne w obiegu *trzykrotnym*.

Z danych statystycznych za rok 2006 wynika, że najczęściej kupowany gatunek literatury pięknej stanowiły kryminały (20 procent), proza obyczajowa i romanse (15 procent), literatura dla dzieci i młodzieży (11 procent), literatura faktu (11 procent) oraz różne odmiany prozy fantastycznej (8 procent)³⁶. W zestawieniach brak w ogóle poezji, co oznacza, że jej udział w obiegu głównym jest znikomy. Wynika to zarówno ze stosunkowo wąskiego kręgu odbiorców, jak i wysokich kosztów dystrybucji, o których już była mowa. Być może to właśnie poezja ze względu na swój elitarny charakter jest ostatnim bastionem dawnego obiegu „wysokoartystycznego”.

³⁶ Tamże, s. 64.

Obiegi literackie czy obiegi wydawnicze?

Definicja i lokalizacja obiegu, jak również diagnoza co do ich roli zależy w dużej mierze od przyjętych założeń metodologicznych. Od tego na przykład czy listy bestsellerów uznajemy za bardziej wiarygodne niż anonimowe ankiety i sondaże, od interpretacji danych statystycznych, sporządzanych przez analityków rynku książki. Jeśliby bowiem do obiegu literackiego włączyć chociażby „subobiegi” lektur szkolnych, to do rzeczonych 18,9 procent w skali całego rynku należałoby doliczyć jeszcze średnio 2,8 procent rocznie. Podobnie z książką dla dzieci i młodzieży (średni roczny udział w przychodach 8,5 procent w latach 2001-2006), która w badaniach Gołębiewskiego została całkowicie wyłączona z kategorii „literatury pięknej”³⁷, a nie powinna, skoro mieszą się w niej również pozycje literackie, w dodatku wpływające na znaczenie całego obiegu, chociażby seria o *Harrym Potterze* czy *Nowe przygody Mikołajka* Rene Gosciniego i Jaques’a Sempé’go.

Problem jednak w tym, jak bardzo owe liczby zmieniają obraz obecnego miejsca literatury na mapie całej produkcji wydawniczej. Wydaje się, iż tradycyjne socjologiczne rozpoznania chociażby Stefana Żółkiewskiego niewiele nam dziś tłumaczą, skoro literacki obieg „wysokoartystyczny” nie ma już charakteru dominującego, zaś częścią zhomogenizowanego obiegu głównego stała się przede wszystkim twórczość dawniej lokowana w bardziej podrzędnym i pośledniejszym obiegu popularno-trywialnym. Jak słusznie zauważa Krzysztof Uniłowski „obowiązującą do niedawna wizję piramidki nadbudowanych nad sobą obiegu zastąpiła metafora sieci”. I dodaje, „że w ramach takiego projektu zakłócona zostaje stabilność podziałów na obszary nadrzędne i podrzędne, dominujące i podporządkowane, centralne i peryferyjne”³⁸.

Trafniejsze zatem wydają się tutaj raczej metafory, odwołujące się do przestrzeni horyzontalnej, szczególnie zaś – metafora autostrady i dróg lokalnych, nie dość, że ilustrująca obieg główny i sprofilowane obiegi mniejszego zasięgu, to pozbawiona w dodatku pewnej semantycznej dwuznaczności, wynikającej z przenośnych i dosłownych znaczeń słowa „sieć”. Jest ona zresztą niezwykle nośna, kiedy chcemy wskazać na sprzeczności i paradoksy, sugerowane poniekąd przez Uniłowskiego. Obserwując współczesny rynek w Polsce, można bowiem zauważyć ciekawą prawidłowość. Im bliżej dystrybucyjnego c e n t r u m, tym większe r o z p r o s z e n i e i h e t e r o g e n i c z n o ś ć tego, co się w nim znajduje. I na odwrót: im dalej od „książkostrady” w kierunku dystrybucyjnych p e r y f e r i i, tym większa s ó j n o ś ć i j e d n o r o d n o ś ć. Gdyby podać konkretne przykłady, wystarczyłoby wskazać z jednej strony „EMPiK”, z drugiej zaś – księgarnie katolickie czy naukowe.

³⁷ Informację na temat takiego rozróżnienia otrzymałem bezpośrednio od Łukasza Gołębiewskiego. W książce *Rynek książki w Polsce 2007* kwestia ta przedstawia się w sposób dosyć niejednoznaczny.

³⁸ K. Uniłowski *Z popem na ty*, s. 24.

Warto przy okazji zaznaczyć jedną niezwykle istotną kwestię, dotyczącą „horyzontalnego” układu współczesnych obiegu. Nie jest oczywiście tak, że w społecznych wyobrażeniach układ wertykalny uległ całkowitemu unicestwieniu. Pamięć o obiegu „wysokim” ciągle istnieje, co więcej do niej odwołują się wydawcy, tworząc najróżniejsze „kolekcje arcydzieł” czy „kolekcje klasyki literatury”, dołączane do gazet. Wszak samo słowo „arcydzieło” czy „klasyka” odsyła do grupy dzieł „konsekwentnych”, należących do rejestru „wysokiego”. Rzecz w tym, że w obecnej skomercjalizowanej kulturze skrajne bieguny dawnego układu straciły swoją odrębność i wyrazistość.

Pozostaje jeszcze inny problem. Skoro literatura utraciła swoją uprzywilejowaną rolę na mapie wydawniczej produkcji i konsumpcji, jak również współczesnej kultury w ogóle, to czy jest uzasadnione używanie nieco staroświeckiej terminologii badawczej i mówienie o „obiegach literackich” w formie liczby mnogiej, odziedziczonej po socjo- i historycznoliterackiej tradycji? Nie chodzi tutaj oczywiście o sugestię domniemanej jednorodności tego obiegu, który bynajmniej jednorodny nie jest. Jednakże obecnie nie tworzy on żadnej wewnętrznej opozycji, którą można by przekonywająco uzasadnić: nie istnieje już obieg oficjalny przeciwstawny podziemnemu ani obieg krajowy dychotomiczny wobec obiegu emigracyjnego.

Może lepiej zmienić optykę i pogodzić się z wielością „obiegów wydawniczych”, których literatura jest zaledwie częścią? Taka perspektywa nie wpływa z pewnością na poprawę samopoczucia literaturoznawcy. Niemniej jako badawczy punkt wyjścia posiada tę zaletę, że umożliwia nie tylko rozpoznanie i opis pewnych mechanizmów społecznych, dystrybucyjnych, marketingowych, semiotycznych, recepcyjnych czy interpretacyjnych i dlatego – stwarza szansę realnego wpływu na współczesną, egalitarną i skomercjalizowaną kulturę.

Abstract

Marcin RYCHLEWSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Publishing Circulation Systems versus the Book Market in Today's Poland

A proposed description of today's publishing movement in Poland, drawn using primarily the distribution key. A 'main' popular/commercial circulation is discerned along with three 'lesser-reach profiled circulations'. Following Przemysław Czapliński, the former is called a 'book-trail' [Polish, *książkostrada*] and identified with the dominant chains such as EMPiK. 'Profiled circulations' (i.e. scientific, religious and literary) are compared to local roads from any of which you can enter the publishing 'highway' as well. The closer the distribution centre, the larger the heterogeneity and dispersion of what is inside there – and, the other way round: the closer the peripheries, the stronger the uniformity and specialisation of offer. It is also proposed that former 'vertical' metaphors with which socio-literary phenomena have been described, be replaced by 'horizontal' ones. The 'high-artistic' and 'popular' circulations do not form an expressive opposition today; neither does the system of 'main circulation' vs. 'profiled circulations'. Moreover, in the author's opinion, the notion of 'literary circulations' has become problematic in itself – and ought to be replaced by 'publishing circulations'. Only in the latter's content should participation of literature in the book market as a whole be investigated.

Włodzimierz BOLECKI

Polonistyka za granicą: czas na zmiany

Polonistyka poza Polską, najczęściej funkcjonująca przy wydziałach slawistyki, przeżywa swoje wzloty i upadki w ścisłej korelacji z układem geopolitycznym. Ten zaś z kolei w dużym stopniu kształtuje politykę budżetową uniwersytetów. Zmniejszająca się liczba studentów implikuje zmniejszanie przez władze uniwersyteckie środków na kursy polonistyczne, a zmniejszony budżet oznacza redukcję etatów wykładowców i lektorów oraz ograniczenie oferty programowej. W rezultacie studia polonistyczne, nawet jeśli trwają w takiej szczątkowej formie (pojedynczych lektoratów czy seminariów), nie mają możliwości konkurowania z innymi kierunkami – nawet w ramach rodzimych wydziałów slawistycznych (zwłaszcza z rusycystyką).

Na polonistykach niemal we wszystkich krajach EU (nawet we Francji, gdzie polonistyka jest najliczniejsza) stałym problemem jest nie tylko liczba studentów, niski budżet czy redukcje etatów, ale także konsekwencje tej sytuacji – zmniejszająca się liczba doktorantów. A bez promowania tych ostatnich polonistyce zagranicznej grozi postępująca marginalizacja w świecie uniwersyteckim.

Sytuacja w USA i w Europie – przy wszystkich różnicach – jest podobna: studia polskie przeżywają bowiem na całym świecie poważne kłopoty związane nie tylko z finansowaniem i liczbą studentów, ale też z określeniem swojej tożsamości programowej czy ze znalezieniem miejsca w zmieniającym się pejzażu kierunków uniwersyteckich.

Nie ma co ukrywać – jednym z powodów tej sytuacji jest od dziesięcioleci brak spójnej, długofalowej polityki wspierania przez państwo polskie studiów polonistycznych za granicą wynikającej nie tylko z problemów finansowych, lecz przede wszystkim z niedoceniań i niezrozumienia znaczenia *Polish Studies* dla budowania wizerunku kraju za granicą.

Rolę studiów poświęconych kulturze danego kraju na uniwersytetach zagranicznych doceniło już jednak wiele państw. Polska – mimo różnych drobnych form wspierania polonistik zagranicznych – ma to dopiero przed sobą. Rzecz jasna, nawet zorganizowanie w Polsce finansowego wsparcia dla zagranicznych polonistik nie może mieć wpływu na to, co leży w wyłącznej gestii władz konkretnego uniwersytetu i pracujących tam polonistów zagranicznych, czyli – ich własnej koncepcji studiów polskich na uniwersytetach zagranicznych.

Ta ostatnia kwestia pojawia się od wielu lat jako temat spotkań różnych środowisk polonistik zagranicznych. Lista problemów, ograniczeń, utrudnień, a także dobrych rad płynących z Polski (najczęściej nierealizowalnych) jest długa i nie ma potrzeby jej tu przypominać. Jest jednak oczywiste, że nie można sformułować jednej koncepcji uprawiania polonistyki zagranicznej, która byłaby atrakcyjna dla wszystkich – zwłaszcza odwzorowującej doświadczenia programowe czy organizacyjne znane z edukacji polonistycznej w Polsce.

Studia polskie są integralną częścią uniwersytetów zagranicznych, których specyfika zależy od kontynentu, kraju, tradycji lokalnej, studentów, możliwości personalnych, tradycji historycznej, a przede wszystkim od modelu studiów, czy wreszcie od perspektyw zawodowych dla ich absolwentów. Toteż każdy model uprawiania polonistyki zagranicznej powinien być odpowiedzią na tę lokalną – jakkolwiek ją rozumieć – specyfikę. Konkretnych formuł programowych czyniących zagraniczne studia polonistyczne bardziej atrakcyjnymi niż inne kierunki studiów nie da się po prostu wymyślić w Polsce, a następnie zrealizować za granicą.

Można jednak pokusić się o kilka uogólnień. Po pierwsze, polonistyka zagraniczna (przez którą rozumiem nawet realizowany jednoosobowo kurs języka i literatury) może kontynuować dotychczasowe założenia programowe i organizacyjne (jeśli zapewniają jej sukces i jego trwałe podstawy), ale powinna też szukać nowych koncepcji swego istnienia wśród nowych kierunków uniwersyteckich. Kilka słów o tej drugiej sytuacji.

Pytanie, które coraz częściej zadają poloniści zagraniczni (moje doświadczenie ogranicza się do krajów zachodnich i środkowoeuropejskich), brzmi: co zrobić, by przyciągnąć do polonistyki więcej studentów i doktorantów, czyli jak uczynić ją atrakcyjnym intelektualnie i zawodowo kierunkiem studiów.

Wydaje się, że zagranicznej polonistyce uniwersyteckiej potrzebne są dziś możliwie najbardziej zróżnicowane formy programowe i organizacyjne, ponieważ coraz bardziej zróżnicowani są jej studenci – nie tylko ze względu na ich kompetencje kulturowo-językowe, ich motywacje wyboru kierunku, ale przede wszystkim na plany pouniwersyteckiej pracy zawodowej.

Jest oczywiste, że tylko minimalny procent absolwentów kursów polonistycznych zostaje polonistami, tj. filologami, tłumaczami, wykładowcami (czasem nawet nikt). Dla wszystkich pozostałych kursy polonistyczne to jeden z wielu możliwych elementów wykształcenia ogólnego, często jeden z modułów wiedzy o historii i o kulturze Europy (nie zawsze nawet Środkowo-Wschodniej) lub wiedzy filologicznej czy każdej innej. Dlatego ze względu na tę zmianę w strukturze edukacji

uniwersyteckiej polonistyka zagraniczna powinna szukać swego miejsca także poza wydziałami slawistycznymi i filologicznymi.

Jej status ogranicza się dziś najczęściej do kursów polskich w ramach większej całości slawistycznej. Wydaje mi się, że ten model wyczerpał już swoje możliwości. Tam, gdzie się sprawdza, powinien być kontynuowany. Natomiast tam, gdzie jego perspektywy się kurczą, warto poszukać nowych rozwiązań.

Można bowiem wyobrazić sobie kursy polskie w ramach innych (niż slawistyczno-filologiczna) całości programowych. Mogą to być studia regionalne poświęcone np. kulturze Europy Środkowo-Wschodniej (razem lub osobno), studia bałtyckie (popularne w krajach skandynawskich) lub ogólnej europeistyki. Można kurs polonistyczny wpisać strukturę wydziałów komparatystycznych (niemiecko-polskich, francusko-polskich, włosko-polskich, węgiersko-polskich itd.) czy nawet badań postkolonialnych – nie mówiąc o wydziałach historii czy historii sztuki.

W zależności od uniwersytetu i potrzeb studentów można proponować naukę języka polskiego od podstaw (z możliwością późniejszej specjalizacji filologicznej i translatorskiej), ale znacznie więcej studentów przyciągnie oferta zajęć w języku angielskim lub języku danego kraju. W tym drugim wypadku nauka języka polskiego mogłaby być opcją jedynie dla zainteresowanych studentów i to nie od początku kursu, lecz dopiero na jego zakończenie (sic!) (z możliwością przedłużenia nauki języka na „trzeci etap kształcenia”, czyli studiów doktoranckich według koncepcji bolońskiej).

Nie ma co ukrywać: w wielu krajach sytuacja polonistyki staje się coraz bardziej dramatyczna (np. w Holandii, Wielkiej Brytanii, Niemczech – listę można wydłużać). Na naszych oczach kończy się epoka, która zaczęła się wraz z wielką emigracją po 1945 roku. Odeszli związani z nią wykładowcy, zmieniły się uniwersytety, standardy programowe, studenci i ich oczekiwania, zmieniła się sytuacja międzynarodowa i miejsce w niej Polski, a przede wszystkim pojawiło się nowe pokolenie polonistów zagranicznych.

Trzeba sobie dziś wyraźnie powiedzieć: polonistyka zagraniczna może istnieć zarówno w formie studiów, dla których podstawą jest filologia, jak i w formie selektywnych studiów polskoznawczych, w których język jest pożądanym (ale niekoniecznym), natomiast podstawą jest wiedza o historii, o kulturze, polityce, gospodarce, czy po prostu o społeczeństwie.

Mówiąc w największym skrócie: polonistyka zagraniczna powinna szukać dla siebie wszelkich możliwych nowych miejsc i nowych koncepcji programowo-organizacyjnych. Wbrew pozorom nie oznacza to jej rozproszenia, rozpuszczenia się, czy wyzbycia się swej przedmiotowej tożsamości, lecz ekspansję na nowe tereny, na których będzie mogła zapaść korzenie, a w ten sposób zaistnieć trwale w wielu nowych miejscach.

Polonistyka zagraniczna powinna także szukać nowych sposobów finansowania własnej działalności. Nie poprzestawać na kapryśnych budżetach uniwersyteckich, lecz docierać także do miejscowych lub nawet krajowych sponsorów. Rzecz jasna,

Opinie

najważniejszą rolę ma tu do odegrania państwo i jego agendy, ale jest tu także miejsce dla polskich organizacji pozarządowych. To jednak osobna sprawa, o której piszę w innym miejscu.

Abstract

Włodzimierz BOLECKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences

Polish Studies Abroad: Time to Change

Description of today's situation of Polish studies abroad, experiencing very tough moments due not only to funding shortages or the number of students – they also find it difficult to determine their programmatic identity or define a place for themselves in the changing landscape of university/college specialisations. Mr. Bolecki emphasises that any model of pursuance of Polish studies abroad should respond to the local specificity and he suggests that Polish courses (also those using the students' native language) be made part of syllabus units other than Slavic-studies/philology-related ones. Despite any appearances, this would not entail these studies being dispersed, diluted or deprived of their objective identity but rather, expanding onto new areas where they can put down their roots, thereby getting durably materialised in a number of new places.

Krzysztof OBREMSKI

Polonistyczna dydaktyka uniwersytecka (Tezy do dyskusji)

Diagnoza

1. Coraz słabszy status literaturoznawstwa w ostatnich dziesięcioleciach jest uwarunkowany przemianą statusu literatury: niegdyś medium głównego, dziś drugorzędnego, w przyszłości zaś najprawdopodobniej wręcz marginalnego; ten nieuchronny proces kształtuje coraz ostrzejszą alternatywę: bronić przegranej sprawy (tj. literatury i uniwersyteckiej polonistyki w jej obecnej postaci) czy też zawczasu przygotowywać się do nowego stanu rzeczy? Przystosowywać studia polonistyczne do przemian kulturowych czy skazać je na marginalizację?

2. Oświatę istotnie zreformowano, ale dydaktyka uniwersytecka pozostała właściwie nieporuszona; taki stan rzeczy splata się z problemem umiarkowanego [eufemizm!] przygotowania maturzystów do podjęcia studiów polonistycznych. Systemowym *curiosum* jest fakt, że przyszły student polonistyki jako maturzysta jedynie może jako jeden spośród zdawanych przedmiotów wybrać historię – słaba znajomość dziejów Polski poważnie utrudnia zrozumienie historii literatury polskiej wszystkich epok.

3. Program *versus* praktyka: program studiów polonistycznych jest przeładowany i anachroniczny: przeczytanie i (!) przyswojenie wszystkich pozycji wskazanych spisami lektur graniczy z cudem. Tekstocentryzm polonistycznej dydaktyki uniwersyteckiej sprzyja kształceniu najmłodszych pracowników naukowych, natomiast zamyka na kulturę określoną jako epoka oralności wtórnej.

4. Fundamentalne nieporozumienie polonistycznej dydaktyki uniwersyteckiej: tzw. podręczniki akademickie (T. Michałowska *Średniowiecze*, J. Ziomek *Renesans*, Cz. Hernas *Barok*) nie są podręcznikami akademickimi, lecz monografiami epok;

Opinie

sam Jerzy Ziomek pisze: „względ na pilne potrzeby dydaktyki uniwersyteckiej nakazał przyjąć inne jeszcze rozwiązanie [niż te monografie epok], a mianowicie jednocześnie opracowanie całej polskiej przeszłości literackiej w wersji krótszej, ale wyraźnie zaadresowanej jako podręcznik do studenta szkoły wyższej” (J. Ziomek *Literatura Odrodzenia*, PWN, Warszawa 1987, s. 286).

5. Zarówno *Dzieje literatury polskiej. Synteza uniwersytecka*, jak *Mała historia literatury polskiej* jako element dydaktyki niczym warunku koniecznego wymagają uprzedniego przeczytania lektur (niezmiennie i anachronicznie: *ad fontes!*) – tymczasem uczniowie są już przyzwyczajeni do czytania „lektur zastępczych” i ten zwyczaj coraz szerzej zachowują studenci polonistyki: tym samym teksty literackie oraz ich opracowania stają się niczym cukierki lizane przez szybę.

6. Przed absolwentami studiów polonistycznych jest około 40 lat pracy zawodowej, która w poważnym zakresie pozostaje nieodgadniona: jaki będzie rynek pracy w 2050 roku?! – zapewne w szkołach przedmiot język polski stanie się jeszcze słabiej słyszany pogłosem wiedzy o literaturze i wiedzy o języku.

Rewolucja

1. Rozwój badań nad językiem i literaturą w trybie nieuniknionym przyniesie zwiększenie obciążeń studentów, zaś pojemność głów studentów posiada swe granice, już teraz naruszane.

2. W programie studiów polonistycznych przedmioty językoznawcze i przedmioty literaturoznawcze są znikomo zintegrowane (np. stylistyka).

3. Obecnie „dwojaki” studia polonistyczne (tj. „dwa w jednym”: językoznawstwo i literaturoznawstwo) należy rozdzielić na samoistne: studia językoznawcze i studia literaturoznawcze (proces wyzwala się dyscyplin naukowych jest naturalny, np. ekologia); takie rozdzielenie na dwie specjalności byłoby jedynie instytucjonalizacją dydaktycznego stanu rzeczy.

4. Już w rozdzielonych studiach (języko- i literaturoznawczych) jako „pomost” pomiędzy nimi zostaną wprowadzone: stylistyka teoretyczna, stylistyka praktyczna, retoryka.

5. Na studiach językoznawczych przedmioty literaturoznawcze byłyby ograniczone do minimum określonego wymaganiami szkoły jako potencjalnego miejsca pracy polonisty, w analogicznym zakresie na studiach literaturoznawczych byłyby ograniczone przedmioty językoznawcze.

6. Na studiach literaturoznawczych „pamięciożerna” nauka łaciny nie ostoi się: nawet dwa lata lektoratu to za mało, by student poradził sobie z trudniejszym niż szkolne preparacje tekstem.

7. Rozdzielenie dotychczas „dwojakich” studiów polonistycznych na dwie samoistne specjalności oznacza wprowadzenie dwóch samoistnych minimów programowych, co z kolei stworzy dydaktyczną „przestrzeń wolności”, która zostanie wypełniona w granicach wytyczonych poziomem maturzystów, możliwościami studentów, perspektywami absolwentów.

8. Na obydwu specjalnościach dwa nowe przedmioty obowiązkowe wydają się bezdyskusyjne: „Emisja głosu” i „Wiedza o kulturze współczesnej”.

9. Z powodu coraz wyraźniejszej anachroniczności literaturoznawstwa tekstocentrycznego program samoistnych studiów literaturoznawczych powinien zmierzać w trzech kierunkach: antropologii literackiej, kulturoznawstwa, medioznawstwa; to ostatnie jest tu rozumiane jako szeroko zakrojona „mediologia”, tj. nauka o mediach, czyli o: a) słowie mówionym („oratura”); b) słowie pisanym („literatura”); c) słowie w mediach elektronicznym („litternet”).

10. Nawet najwspanialsze inicjatywy (przykładowo: na Wydziale Polonistyki UJ działają Katedra Międzynarodowych Studiów Polonistycznych i Centrum Badań Humanistycznych) jako przedsięwzięcia elitarne nie stanowią rozwiązania problemu, jakim pozostaje uniwersytecka polonistyka z coraz groźniejszym sprzężeniem zwrotnym: selekcja negatywna kandydatów na studentów i anachroniczność studiów.

*

W moim przekonaniu zachowanie *status quo* uniwersyteckiej polonistyki oznacza samounicestwienie: z powodu swej anachroniczności stanie się ona poboczem humanistyki (w bliższej bądź dalszej przyszłości).

Abstract

Krzysztof OBREMSKI
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

Polish-Studies University-Level Teaching Methodology

A critical look on university-level teaching methodology in the area of Polish studies leads one to conviction that preservation of these studies as they stand at present would drive students of Polish aside of contemporary humanities. The main slogan of a 'revolution' in the Polish-studies university-level teaching claims for separation of the 'twofold' Polish studies into two self-contained areas of studies, i.e. linguistic and literary-scholarly. Due to increasingly clear anachronism of text-centric literary scholarship, the programme for new literary research studies should be oriented at: literary anthropology; cultural studies; and, media studies.

Stanowiska

Zofia MITOSEK

Kolonizator Charles Marlow,
czyli „ironiczna konieczność”

Jedną z podstawowych zasad każdej ideologii jest rewizja tego, co dokonało się wcześniej, w historii wyprzedzającej jej pojawienie się. Na przekór nie oznacza wszelako zerwania. Przemawiając w imię prawdy, ideologia próbuje pokazać iluzyjność dawnego i zarazem ocenić wymiar praktyczny owych iluzji. Wybór nazwy postkolonializm jest znamieny: mimo że myślenie to przedstawia się nie jako ideologia, ale jako teoria, badacze reprezentujący ten nurt mają podobne nastawienie krytyczne. Nie chodzi o sprzeciw, o antykolonializm. Chodzi o refleksję, o myślowe ujęcie faktów, o „analizę wyobrażeń świata konstruowanych z imperialnego (a więc dominującego politycznie i kulturowo) punktu widzenia”¹, o sprawdzenie, „jak to *de facto* było”. Znamienne, że postkolonializm, chociaż jako kierunek badań zrodził się w pracach badaczy często pochodzących z dawnych kolonii, rozwija się głównie na uniwersytetach amerykańskich, w kraju, który od co najmniej 200 lat nie ma sobie nic do zarzucenia, bowiem to, co było do opanowania – Amerykę Północną – opanował o wiele wcześniej, budując niewinne, pełne dobrych zamiarów i norm społeczeństwo purytańskie na ziemiach Indian.

Ofiarą takiej oceny i takiego przyporządkowania padł Józef Conrad. Pisarz nigeryjski Chinua Achebe w publikowanych w Stanach Zjednoczonych pracach rozprawia się z kolonializmem europejskim: w jego mniemaniu Conrad, uchodzący za wzór nowoczesnego humanizmu, był w istocie piewą uciemnienia ludów dzikich, podboju, który jego sugestywne piarstwo dodatkowo wspomagało. Przytaczając fragmenty *Jądra ciemności* (1899), Achebe suponuje jego autorowi przekonanie, że obraz

¹ A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 551.

podbitych ludów w całości potwierdza „kolonialną wizję świata, wedle której czarni mieszkańcy Afryki nie są ludźmi, bo nie należą do zachodniej kultury”².

Istotna jest motywacja artykułu. Na początku autor przedstawia okoliczności, które skłoniły go do zajęcia się utworem Conrada. W 1974 roku, już jako uznany pisarz, został zaproszony przez uniwersytet Massachusetts na wykłady z literatury afrykańskiej. Zdziwił go brak wiedzy o współczesnej Afryce wśród studentów i licealistów; potwierdzenie owej niekompetencji znalazł w pracach profesora Oxfordu, Hugh Trevor Roper, który pisze, że Afryka nie posiada historii. Literatura piękna, tworząca kanon lektur na amerykańskich wydziałach anglistyki, utwierdzała tylko dominujące w opinii publicznej stereotypy „dzikusa”. Achebe stawia sobie za zadanie obnażenie stereotypów, których przykładów miałoby dostarczać właśnie *Jądro ciemności*.

Z poglądami Achebe zapoznaliśmy się z podręcznika znakomitego historyka myśli teoretycznoliterackiej XX wieku. Michał Paweł Markowski, referując idee postkolonializmu, przytacza opinię nigeryjskiego krytyka. Jego interpretacja traktowana jest jako jeden z przykładów postkolonialnego podejścia do arcydzieł. W trybie *relata refero* Markowski cytuje za Achebe fragment *Jądra ciemności*, który stał się obiektem „postkolonialnej rewizji literackiej”. Z tonu referatu trudno wyczuć postawę polskiego krytyka. Narzuca się jednak wrażenie, że jeden z autorów *Teorii literatury XX wieku* czytał nigeryjskiego pisarza, ale nie jest pewne, czy czytał dokładnie Conrada. *Jądro ciemności* odbierane w świetle rewindykacji mieszkańca Afryki jest innym utworem aniżeli tekst czytany przez Europejczyka. Jacques Derrida powiedziałby, że nie mamy tu do czynienia z przekłamaniami: dyskursy postkolonialne nie tyle mylą się co do Conrada, co inaczej interpretują jego teksty. Ale przecież jednym z haseł najnowszej myśli teoretycznej jest zrywająca z relatywizmem etyka lektury³. W imię tej etyki mówi się o rzetelności. Dochodzimy do ciągle aktualnej aporii, nierozwiązywalnej sprzeczności między lekturą empiryczną a danymi, których dostarcza struktura tekstu.

Pisząc o rzetelności odczytania, łatwo narażam się na zarzut tradycjonalizmu. Mimo to sądzę, że utwór potrafi się bronić. Jeżeli temat „zwrot etyczny w literaturoznawstwie” stał się równie modny, jak nazwa „postkolonializm”, to zbudowana na ironii etyka Conrada przeczy XIX-wiecznym uzurpatorom, którzy opierali oceny moralne na wypowiedziach postaci. Ale również uzurpatorom nowoczesnym, takim jak Achebe, którzy wnioski etyczne wyciągają z literackich obrazów. Postkolonializm, obnażając to, co „zostało ukryte pod powierzchnią pozornie przejrzystego dyskursu”⁴, nie bierze pod uwagę tego, że pewne dyskursy powieściowe

² Ch. Achebe *An Image of Africa. Racism in Conrad's „Heart of Darkness”*, „Research of African Literatures” Spring 1978 vol. 1(9), Special Issue of Literary Criticism, p. 1-15. Por. także Ch. Achebe *Krytyka kolonialistyczna* (1975), przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2.

³ M.P. Markowski *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” XCL 2000, z.1.

⁴ A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku*, s. 558.

nie są nawet pozornie przejrzyste, a funkcja ilustracyjna literatury na skutek skomplikowanych zabiegów narracyjnych zyskuje wieloznaczność daleką od przekazów ideologicznych, które chętnie odnajdujemy w dyskursach kolonialnych.

I teraz właśnie czas na wygłoszenie naszej tezy: *Źądło ciemności* jest narracją ironiczną, a usytuowanie celu krytyki w osobach Murzynów stanowi efekt lektury w równej mierze ideologicznej, jak teksty chwalców kolonializmu. Wróćmy do tego fragmentu opowieści Marlowa, który Markowski cytuje za Achebem, a który ja zacytuję za Markowskim:

Wędrowaliśmy po przedhistorycznej planecie, po ziemi mającej wygląd nieznaney planety. Mogliśmy sobie wyobrazić, że jesteśmy pierwszymi ludźmi biorącymi w posiadanie jakiś przeklęty spadek (*an accursed heritage*), którym można zawładnąć tylko za cenę dojmującej udręki i niezmiernego znoju. I nagle gdyśmy okrążali z trudem jakiś zakręt, [...] wybuchł wrzask, kłębił się wir czarnych członków, klaszczących rąk, tupiących nóg, rozkołysanych ciał, oczu przewracających białkami – pod nawisłym listowiem, ciężkim i nieruchomym. Parowiec sunął powoli, z trudem mijając ponury i niepojęty wybuch szału. Czy przedhistoryczny człowiek nas przeklinał, czy modlił się do nas, czy też nas witał – któż to może wiedzieć? Zrozumienie tego, co nas otaczało, było dla nas niemożliwe; przesuwaliśmy się jak widma [...] niby ludzie normalni wobec jakiegoś entuzjastycznego wybuchu w zakładzie dla obłąkanych. Nie mogliśmy tego pojąć, ponieważ odeszliśmy za daleko. [...]

Ziemia nie była ziemską, a ludzie – nie, ludzie nie byli nieludzy. Widzicie, otóż to było najgorsze ze wszystkiego – podejrzenie, że oni nie są nieludzy [...] Wyli i skakali, kręcili się, i wykrzykiwali straszliwie; ale najbardziej ze wszystkiego przejmowała właśnie myśl o ich człowieczeństwie – takim samym jak moje – myśl o moim odległym powinowactwie z tym dzikim, namiętym wrzaskiem. Brzydactwo [*Ugly*].⁵

Na tym urywa się cytat przytaczany przez Markowskiego. Polski krytyk nieznacznie sparafrazował przekład Anieli Zagórskiej, a także dokonał skrótu cytatu, którym posługuje się Achebe. Oto ciąg dalszy, obecny u Achebe:

Brzydkie. Tak, to było dość brzydkie; ale jeśli człowiek miał w sobie dosyć męstwa, musiał przyznać w duchu, że jest w nim jakiś najniklejszy ślad odzewu na przerażającą szczerść tego zgiełku, jakieś mgliste podejrzenie, iż ma to pewien sens, który by można zrozumieć mimo tak wielkiego oddalenia od mroku pierwszych wieków.

Z kolei Achebe urywa tekst Conrada w miejscu, naszym zdaniem, niezwykle istotnym dla interpretacji utworu. Monolog Marlowa trwa. Wbrew temu, co piszą jego „postkolonialistyczni” interpretatorzy, stary marynarz, opowiadając po latach swoją historię, chce zrozumieć to, czego nie rozumiał dawniej. Zastanawia się:

I dlaczego by nie? Umysł ludzki jest zdolny do wszystkiego – ponieważ zawiera w sobie wszystko, zarówno przeszłość, jak przyszłość. Cóż tam było właściwie? Radość, przestach, smutek, ofiarność, męstwo czy wściekłość – któż to mógł powiedzieć? – a l e b y ł a t a m p r a w d a – p r a w d a b e z m a s k i c z a s u (podkr. moje – Z.M.).

⁵ J. Conrad *Źądło ciemności*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1953, cyt. za A. Burzyńską, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku*, s. 556-557. Fragment ten w *Dziela*ch Conrada (t. 6), też w przekładzie Zagórskiej, brzmi trochę inaczej.

Głupiec niech się gapi i wzdrega – człowiek rozumie i może patrzeć bez zmruczenia powiek. Ale musi być choćby na tyle człowiekiem, co ci na brzegu. Musi przeciwstawić ich prawdzie to, co w nim istotnie prawdziwe – własną, wrodzoną siłę. Zasady? Zasady nie wystarczą. To nabytki, stroje, ozdobne łachmany – łachmany, które opadną przy pierwszym porządnym wstrząsie. Nie, tu potrzebne jest świadome przekonanie. Czy ten piekielny zgiełk znajduje we mnie jakiś oddźwięk? Wsłuchuję się; przyznaję, że tak, ale ja także mam głos i – źle to czy dobrze – moich słów zagłuszyć nie można. Oczywiście, że głupiec, wystraszony i pełen wzniosłych uczuć, będzie zawsze bezpieczny. Któż to tam mruczy? Dziwicie się, że nie wysiadłem na brzeg, aby trochę powyć i potaćńczyć? Otóż nie – nie wysiadłem. Wzniosłe uczucia, mówicie? Do diabła ze wzniosłymi uczuciami! Nie miałem po prostu czasu.⁶

⁶ J. Conrad *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, w: tegoż *Dziela*, red. i wstęp Z. Najder, t. 6: *Młodość i inne opowiadania*, Warszawa 1972 s. 112-113. Zamiast tego fragmentu Achebe cytuje opis murzyńskiego pałacza oraz najętych tragarzy. Na wszelki wypadek podajemy oryginalną wersję całości tego budzącego opór krytyków postkolonialnych tekstu: „We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil. But suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst, of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage. The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us – who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a madhouse. We could not understand, because we were too far and could not remember, because we were travelling in the night of first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign – and no memories. [...] The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were – No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled, and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you – you so remote from the night of first ages – could comprehend. And why not? The mind of man is capable of anything – because everything is in it, all the past as well as all the future. What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valor, rage – who can tell? – but truth – truth stripped of its cloak of time. Let the fool gape and shudder – the man knows, and can look on without a wink. But he must at least be as much of a man as these on the shore. He must meet that truth with his own true stuff – with his own inborn strength. Principles? Principles won't do. Acquisitions, clothes, pretty rags – rags that would fly off at the first good shake. No; you want a deliberate belief. An appeal to me in this fiendish row – is there? Very well; I hear; I admit, but I have

Bohaterem fragmentu okazuje się nie przedmiot, ale podmiot obserwacji. Wybór między odrzuceniem (głupcy – domena kolonizatorów) a sentymentalnym utożsamieniem (tradycja Rousseau) stawia Marlowa w sytuacji niewygodnej; ucieczka „w pracę” stanowi próbę ominięcia aporii, jaka od XVIII wieku przenika umysł Europejczyków postawionych wobec fenomenu „dzikiego”. Szlachetny Marlow próbuje zrozumieć Inego, ale nie jest w stanie wyciszyć własnych odczuć. W tym trudnym porównaniu tubylec jawi mu się jako różnica i jako tożsamość: jako odmienny, budzący odrazę dzikus, który jest jednak – podobnie jak on, angielski marynarz – człowiekiem. Marlow nie udaje: nie wstydzi się przyznać do swej odrazy, do tego, z jakim trudem przychodzi mu zaakceptować prawdę o tożsamości z tubylcami. I chyba dlatego Achebe przypisał mu status Conradowskiego „głupca”. Jeżeli wątpliwości narratora uznamy za Conradowską ekspresję kolonializmu, to całkowicie zignorujemy technikę pisarza, który w postaci Marlowa ukazuje walkę punktów widzenia, sprzeczności obecnych w mentalności podmiotu nieprzygotowanego do konfrontacji z kimś tak odmiennym. Dramat tej konfrontacji stanowi „drugie dno” Conradowskiej narracji; przenika go wysiłek rozumienia.

Następny zarzut dotyczy określenia autochtonów jako ludów prehistorycznych, jako tych, które trwają w bezruchu. Tu sprawa jest równie poważna. Marlow opowiada: „Żegluga w górę rzeki była jakby podróżą do najwcześniejszych początków świata, gdy po ziemi hulała roślinność, a królowały wielkie drzewa” (s. 109). I dalej: „Ziemia nie wydawała się ziemską” („The earth seemed unearthly” – s. 112–169). Słowo „jakby” dotyczy porównania, a nie twierdzenia: liczy się porównujący podmiot. Podobnie fraza „wydawała się” nie jest twierdzeniem o świecie, ale wrażeniem doznawanym przez obserwatora⁷. Doznania Marlowa są

a voice too, and for good or evil mine is the speech that Cannot be silenced. Of course, a fool, what with sheer fright and fine sentiments, is always safe. Who's that grunting? You wonder I didn't go ashore for a howl and a dance? Well, no – I didn't. Fine sentiments, you say? Fine sentiments be hanged! I had no time. I had to mess about with white-lead and strips of woollen blanker helping to put bandages on those leaky steam-pipes – I tell you. I had to watch the steering, and circumvent those snags, and get the tin-pot along by hook or by crook. There was surface-truth enough in these things to save a wiser man. And between whiles I had to look after the savage who was-fireman. He was an improved specimen; he could fire up a vertical boiler” (J. Conrad *Heart of Darkness, The Congo Diary*, ed., introd., notes by R. Hampson, Penquin Books, London 1995, p. 62-63).

⁷ Tak interpretuje obserwacje Marlowa Ian Watt w książce *Conrad w wieku dziewiętnastym* (przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, rozdział *Impresjonizm*). Watt pisze o metodzie „opóźnionego rozszyfrowywania” (s. 202-204) – odpowiada to naszej hipotezie o wysiłku rozumienia Obcego, interakcji zmysłów i umysłu, która jest jednym z ważniejszych problemów *Jądra ciemności*. Por. W. Bolecki *L'impressionisme de Conrad et la littérature polonaise*, w: *Joseph Conrad. Un Polonais aux confins de l'Occident*, dir. de M. Delaperrière, Institut d'Etudes Slaves, Paris 2009.

niejako opatrzone „współczynnikiem humanistycznym”: nie chodzi o traktowanie dorzecza Konga jako ziemi prehistorycznej, ale o próbę przekazania podmiotowej impresji o tej ziemi. Dlatego marynarz mówi: „Ale była tam prawda – prawda bez maski czasu”. Taka jest jego odpowiedź na to, co wydawało mu się niezrozumiałe. Sam Marlow daleki jest od „ahistoryzmu”: w „prehistorycznym” krajobrazie słyszy nie tylko bębny „dziczy”. Słyszy też jęki czarnych robotników, którzy noszą razem z kajdanami historię swego zatrudnienia: „legalnych umów okresowych”. Historyk spyta, kto te umowy zawierał. W tym momencie przypomina się *Heban* Ryszarda Kapuścińskiego. Sprawa legalności i gwałtu została kilkadziesiąt lat wcześniej zasygnalizowana przez Conrada: w świecie przedstawionym przez Marlowa tętni historia, tyle że bez dat i miejscowości.

W skomplikowanych procesach obserwacji, niechęci, empatii i rozumienia „dzikiego” nie ma ani potępienia, ani odrzucenia. Nie ma tu też ironii, aczkolwiek obserwującemu Marlowowi zdarzają się satyryczne uwagi, odpowiadające niejako „kolonialnym” stereotypom. Opowiada o ludożerczych zakusach murzyńskiej załogi statku. O sterniku – „durniu”, wykonującym bezmyślnie swoje funkcje, o szefie niewolników naśladującym zachowania białych... W miarę rozwoju akcji postępuje proces rozumienia: potencjalni kanibale są śmiertelnie głodni, a mimo to nie przekraczają tabu, zabity sternik okazuje się przyjacielem nie do zastąpienia⁸. Murzyni, podobnie jak dżungla, stanowią „tajemnicę większą niż dziwny, niepojęty ton rozpaczliwego żalu dźwięczący w tej dzikiej wrzawie, którą minęliśmy na brzegu, za ślepą bielą mgły” (s. 122). Gdzie indziej Marlow mówi o „ludziach spokojnych i cichych”, którzy żyją w dżungli; jego opowieść przenika głęboki tragizm. Potęguje go fakt, że nie zna języka autochtonów, że jego próby rozumienia ograniczają się do powierzchownych gestów i obserwowanych z rzadka rytuałów.

Narracja przebiega drogę od dramatu do gorzkiej ironii. Marynarz opowiada angielskim przyjaciołom swoją afrykańską przygodę. Opowiada o podróży wzdłuż rzeki Kongo w poszukiwaniu Kurtza, tajemniczego agenta, który przesyła belgijskiej kompanii wielkie i słono wyceniane zapasy kości słoniowej. Jak pisałam, zettknięcie się z Murzynami stanowi dla Marlowa problem; problem taki nie istnieje w odniesieniu do europejskich kolonizatorów w Afryce. W podejściu do nich ironia i sarkazm łączy się z otwartą krytyką. „Głupcy” to towarzysze podróży Marlowa

⁸ Achebe przytacza fragment dotyczący murzyńskiego sternika w trakcie ataku autochtonów: Marlow nazywa go „durniem”, obserwując jego paniczne reakcje (otwiera okno, aby strzelać z karabinu; w rezultacie ginie od strzały wpadającej przez to okno). Potem jednak pojawia się refleksja: „Sterował na mój rozkaz – musiałem go pilnować, irytowały mnie jego wady i w taki sposób powstały między nami subtelne więzy, z których zdałem sobie sprawę dopiero po ich zerwaniu. A poufna głębokość wzroku, którym ogarnął mnie w chwili, gdy został raniony, pozostała mi do dziś w pamięci – niby odległego pokrewieństwa, stwierdzonego w ostatniej chwili” (*An Image of Africa*). Na co Achebe odpowiada, że pisarz niedaleko był od stwierdzenia Alberta Schweitzera: „Afrykańczyk rzeczywiście jest moim bratem, ale moim młodszym bratem”.

oraz urzędnicy stacji zarządzający eksploatacją kości słoniowej. O tych ludziach nie powiedział on ani jednego dobrego słowa. Wszechogarniająca ironia streszcza się w przydomku, jaki im nadał. Przez cały czas mówi o nich „pielgrzymi”: celem afrykańskiej pielgrzymki była mamona. Ich zachowania skłaniają do użycia określeń bardziej bezpośrednich: Marlow nazywa „plugawymi piratami”, debilami i geszefciarzami pełnymi „dzikiej chciwości”. To oni tworzą obraz czarnego, to w ich opiniach funkcjonuje on jako leń, „bydłę”, „dzikus”, „buntownik”, „wróg”, „zbrodniarz”; oni potwierdzają stereotypy, które zarzuca Conradowi Achebe. Jako obiektywny obserwator, niezainteresowany zdobywaniem „mamony” Marlow może sobie pozwolić na złośliwe komentarze, tym bardziej że szybko zorientował się, iż administracja i „pielgrzymi” zlecili mu tę wyprawę w celu znalezienia najzdolniejszego agenta (czy raczej jego zwłok). Jeżeli postkolonialiści chcieliby poszukiwać krytyki imperializmu z przełomu XIX i XX wieku, to właśnie w Conradowskich w opisach tych „pielgrzymów” znajdą jej najlepsze przykłady. Co zresztą już dawno zostało zrobione przez „conradologów”; stąd też moje zdziwienie interpretacją Achebe’ego⁹.

Głównym obiektem ataku wydaje się bohater opowieści, „pan Kurtz”. Człowiek, którego kolonizatorzy podziwiają i któremu zazdroszczą (i dlatego liczą na jego śmierć). Ten człowiek nie jest „głupcem”, to genialny manipulator, demon budzący podziw zwykłych ludzi i samego Marlowa również. Jego afrykańska misja jest niejasna: pracuje dla kompanii zajmującej się zdobywaniem kości słoniowej, ale wysłany został na czarny ląd w celach również badawczych. Jechał tam pełen wzniosłych idei. W tym momencie rozumiemy, czemu służy wstępne nawią-

⁹ Zdziwienie to jest, być może, nieuzasadnione w wypadku M.P. Markowskiego, którego referat konsekwentnie wstrzymuje się od ocen i polemik. Interpretacja nigeryjskiego pisarza wzbudziła ostry sprzeciw Watta w pracy *Heart of Darknes and the critics* (w: I. Watt *Essays on Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge 1984). Szwedzki pisarz Sven Linquist opublikował w 1988 r. książkę *Exterminare all the Brutes* (trans. by J. Tate, New Press, New York 1996), będącą opowieścią o współczesnej wędrówce śladami *Źądra ciemności*. Linquist w całości potwierdza antykolonializm Conrada. Na temat humanizmu autora *Lorda Ƴima* całkiem niedawno mówił w miesięczniku „Esprit” Paul Thibaut, nazywając *Źądra ciemności* dokonaną przez Conrada „radiografią kolonizacji króla Leopolda II” („Esprit”, styczeń 2007), co potwierdzałyby następujące – jedno z wielu – ironiczne fragmenty. Kapitan spotyka pięknie ubranego księgowego. Oto jak wygląda wrażliwość tego eleganckiego Europejczyka: „Gdy wtaczano łóżko z chorym (jakimś agentem, który zasłabł w górnych okolicach rzeki), przejawiał lekkie rozdrażnienie. – Jęki chorego – mówił – rozpraszaają moją uwagę. A bez tego jest niezmiernie trudno ustrzec się błędów rachunkowych w tym klimacie” (s. 19). Zwiedzając stację, Marlow wpada na zwłoki czarnoskórego mężczyzny z dziurą po kuli w głowie – w opinii dyrektora stacji jest to przykład „energiczniejszych działań” czy też „trwałego zaprowadzania porządku”. O takim zaprowadzaniu porządku przez Kurtza Marlow przekona się niebawem w jego wiosce. Co dyrektor kompanii skomentuje jako metody, do których „czasy jeszcze nie dojrzały”.

zanie do podboju Anglii przez rzymskich wojowników w początkach naszej ery; dokonano go ze zwykłej chciwości. Marlow komentuje:

Podbój ziemi, polegający przeważnie na tym, że się ją odbiera ludziom o odmiennej cerze lub trochę bardziej płaskich nosach, nie jest rzeczą piękną, jeśli się w niego wierzy zbyt dokładnie. Odkupia go tylko idea. (s. 65)

Szlachetny idealista Kurtz miał napisać pracę naukową. Pozostawił zamówiony przez „Międzynarodowe Towarzystwo Tępienia Dzikich Obyczajów” memoriał. Rękopis zawiera obserwacje dotyczące sposobu podporządkowywania sobie plemion murzyńskich: „Musimy siłą rzeczy wydawać się im (dzikim) istotami nadnaturalnymi – zbliżamy się do nich z potęgą, jak gdyby bóstwa – i tak dalej, i tak dalej” (s. 135). Ta wiedza była przyczyną charyzmy Kurtza, charyzmy którą Marlow komentuje ironicznie: „Gromami tego oplakanego Jupitera były samoczynne karabiny”. Co potwierdzałoby napisaną niewyraźnie, na końcu memoriału konkluzję: „Wytępić te wszystkie bestie” (s. 135).

Transformacja idealisty w tyrana i arywistę, to proces poznania, który dotyka tyleż obiekt ironii (Kurtza), co jej podmiot – marzącego o poznaniu Kurtza Marlowa. Ten właśnie proces określiłam kiedyś jako zwornik fabuły, wyłaniającej się z niespójnej, niechronologicznej opowieści. Pisałam, że fabuła *Źądra ciemności* ma charakter „arystotelesowski”, że opiera się na perypetii i rozpoznaniu, a opowieść Marlowa o doświadczeniach z Kongo pełni dla niego samego funkcję katharsis¹⁰.

Obserwujemy, jak w relacji o Kurtzu zmienia się ton. Zaciekawienie Marlowa osobą agenta rośnie w miarę tego, jak nasilają się pogłoski, że „zebrał, wymienił na inne towary, wykupił czy ukradł więcej kości słoniowej niż inni agenci razem?” (s. 130). To, co jest prawdą, początkowo jawi się kapitanowi jako plotka, pochodząca z ust tych, którymi on sam gardzi. Stwierdzenie, że „Kurtz zajął wysokie miejsce wśród szatanów tego kraju” (s. 133) ma walor relatywny, zważywszy na przytaczane wcześniej opinie Marlowa o tych „miejscowych demonach” („Mefistofeles z *papier mâché*”). Zawistne opinie okazują się tylko łagodnym pogłosem „prawdy”, która objawia się Marlowowi stopniowo. Spotkany marynarz rosyjski opowiada o chorobie nerwowej, która sprawiła „że przewodniczył [Kurtz] o północy pewnym tańcom, kończącym się obrzędami, o których mówić nie sposób i które, jak zmuszony byłem wnioskować z tego, co słyszałem – odbywały się na jego cześć – rozumiecie? – na cześć pana Kurtza we własnej osobie” (s. 135). Te zdawkowe informacje zyskują rangę ironicznej litoty w momencie, kiedy dowiadujemy się, że Kurtz Murzynów mordował. Marlow jednak do końca nie był w stanie zrozumieć miłości, jakim obdarzały agenta plemiona murzyńskie. Jego siła polegała nie tylko na zbrodni. Kurtz przemawiał do autochtonów w ich języku; posiadał dar nieosiągalny dla angielskiego kapitana, który sam doświadczył efektów pięknej mowy zbrodniarza.

¹⁰ Z. Mitosek *Poznanie (w) powieści*, Universitas, Kraków 2003, rozdział *Jak zrozumieć dzikich* oraz tejsze *La narration comme catharsis*, w: *Joseph Conrad. Un Polonais aux confins de l'Occident*.

Marlowowi pozostaje tylko opowieść o Kurtzu: wypowiada ją już po tragicznym rozpoznaniu. Ma więc ma prawo do ironii, ale ironii tej nie są w stanie zrozumieć jego słuchacze, którym serwuje informacje zgodnie z zasadami pełnej zasady intrygi: to, co jest ironią w intencji Marlowa, zostaje rozpoznane jako takie w dalszych etapach opowieści, w obliczu nowych informacji i nowych wydarzeń. Tu także działa prawo – jakby powiedział Watt – „powolnego rozszyfrowania”. Zanim narrator przeczytał ofiarowany mu przez chorego Kurtza memoriał, uważne spojrzenie (przez lunetę) pozwoliło mu odgadnąć charakter ornamentacji, która zdobiła siedzibę agenta: były to wyschnięte głowy tubylców. Co Marlow komentuje:

Nie mam w tej sprawie własnego zdania, ale chcę, abyście zrozumieli dokładnie: nie było właściwie nic dochodowego w tych głowach, tkwiących na palach. Świadczyły tylko o tym, że pan Kurtz nie posiadał hamulców w nasycaniu różnych żądz, że czegoś w nim brakowało, jakieś drobnej rzeczy, której nie można było odnaleźć pod jego wspianą wymową. (s. 148)

Opowieść stopniowo „dedemonizuje” bohatera. Kurtz przed śmiercią powtarza „Żyć godnie, umrzeć, umrzeć...”, ale Marlow jeszcze rok po jego śmierci przypomina sobie jego „zatraskanie”, kiedy beznadziejnie chory pamiętał o tym, że ostatnia partia kości słoniowej należy do niego, obawiał się, że zagarnie ją firma i on nie dostanie żadnych pieniędzy, powtarzał: „Ja chcę tylko sprawiedliwości” (s. 174). Ocena jest jasna: „Widać apetyt na kość słoniową zwyciężył w nim – jakże to nazwać? – mniej materialne dążenia” (s. 146).

Ironii retorycznej odpowiada w kształtowaniu intrygi ironia losu, a raczej ironia rzeczy. Koegzystancji wzniosłych ideałów z materialnymi interesami towarzyszy współistnienie walki o zysk z walką o życie. Kurtz przegrywa, bo jest beznadziejnie chory, nie tyle umysłowo, co fizycznie. A dobre zdrowie stanowi podstawową stawkę w walce o surowce, które kolonialisci wydzierają afrykańskiej „dziczy”. Rzeczywistość potwierdza siłę dżungli: to wody i bagna, a nie dzicy ludzie są wrogami. Dlatego bezwzględny zbrodniarz umiera, a przetrwa mały urzędnik, którego jedyną siłą jest dobre zdrowie. A dyrektor stacji komentuje: „Ludzie, którzy tutaj przyjeżdżają, nie powinni mieć wnętrzości” (s. 90). Szlachetne czy zbrodnicze idee giną w obliczu „ironicznej konieczności”, jaka zgotowała ich podmiotom afrykańska natura.

A jednak Marlow używa tego wyrażenia w innym kontekście: mówi o sobie. Prosta prawda o niszczyielskiej naturze dociera do niego w chwili, kiedy po śmierci Kurtza sam walczy o swoje życie. Kłopoty chorego narratora mają wymiar nie tylko fizyczny, ale też duchowy: musi „zaopiekować pamięcią po nim” (s. 136). Właśnie wtedy po raz pierwszy pojawia się świadomość ironiczna:

Pozostała jedynie pamięć o nim i jego narzeczona, i to pragnąłem niejako przekazać i to również przeszłości – wydać wszystko, co po nim pozostało, na pastwę zapomnienia, które jest ostatnim słowem n a s z e g o w s p ó l n e g o l o s u. Nie bronię się. Nie miałem jasnego pojęcia, o co mi chodzi. Może powodowała mną nieświadoma lojalność, a może było to wypełnienie owej i r o n i c z n e j k o n i e c z n o ś c i, która czai się w zdarzeniach ludzkiego życia. Nie wiem. Nie potrafię powiedzieć. Ale poszedłem. (s. 173; podkr. moje – Z.M.)

Na czym polega ironiczna konieczność? Znamy opinie narratora o Kurtzu. Obserwowaliśmy reakcje, które pojawiają się w opowieści kapitana w miarę poznawania „demoną”. A jednak, wbrew gorzkiej prawdzie, Marlow działa na rzecz zmarłego agenta. Ironiczna konieczność oznacza postępowanie wbrew sobie. Conrad przedstawia jego dwa, wykluczające się motywy. Marlow słyszał ostatnie słowa Kurtza: „Zgroza! Zgroza!”. Ten „wybitny człowiek” tak właśnie „wydał wyrok na ziemskie przygody swej duszy” (s. 168). Można sądzić, że kapitan odpuszcza Kurtzowi jego grzechy, bo on sam siebie potępił i świadomość tego samopotępienia ratuje agenta w oczach jego słuchacza. Ironia ustępuje odczuciu tragizmu, który ujawnił się w ostatnich słowach „demoną”. Stąd też spotkania Marlowa ze znajomymi Kurtza w Brukseli, także z jego narzeczoną.

To jedna z możliwych interpretacji. Etycznie poprawna. Druga jest bardziej ponura. Angielski kapitan – opowiadacz przygód w środkowej Afryce – jest jednym z ich uczestników. Jedzie tam na zlecenie belgijskiej kompanii. Nie pyta o cel podróży, interesuje go atrakcyjność kontynentu, który wyobraził sobie w dzieciństwie. Informacje, które do niego docierają na miejscu, wydarzenia, w których uczestniczy, są przerażające. Reaguje na nie przenikliwym sarkazmem, jednak dalej spełnia obowiązki powierzone przez kompanię. Kieruje nim głównie ciekawość, gotów jest kłamać po to, aby spotkać wymarzonego herosa. Kłamstwem kończy się jego przygoda. Kiedy przekazuje urzędnikom w Brukseli memoriał *O tępieniu dzikich obyczajów*, urywa z rękopisu konkluzję Kurtza: „Wytepić te wszystkie bestie”. W spotkaniu z narzeczoną zmarłego agenta, zamiast przytoczyć słowo „zgroza”, powiada, że „ostatnim słowem, jakie wymówił, było pani imię” (s. 86).

Rozmowa Marlowa z narzeczoną stanowi popis gry w „podwójne mówienie”: kobieta wymusza na nim oceny krańcowo odmienne od jego własnych opinii o Kurtzu, pochwały kontrastujące z osobą tego „wybitnego” zbrodniarza. Kapitan kłamie: co innego mówi, a co innego myśli. Męczy się, zaprzecza sobie, ale nie jest w stanie wypowiedzieć okrutnej prawdy. W ten sposób – wbrew sobie, a zgodnie z intencją narzeczonej – utrwała mit szlachetnego odkrywcy.

Nie znaczy to jednak, że czyni tak twórca postaci Marlowa, Józef Conrad. Kłamstwo polega na podobnym mechanizmie, co ironia. Co innego się mówi, co innego się myśli. Ale kłamca ukrywa to, co myśli, przed słuchaczem, który – w przeciwieństwie do odbiorcy wypowiedzi ironicznej – nie ma prawa nic podejrzewać. Kłamiący Marlow zdaje sobie sprawę z własnej obłudy. „Ironiczna konieczność” prowadzi do świadomości nieszczęśliwej. Mówiąc, że musiał się zająć pamięcią po Kurtzu, odbiera sobie suwerenny wybór. W duchu jednak dodaje: „Zrobiłem dla niej tyle, że uzyskałem niezaprzeczone prawo złożenia jej – gdybym miał wolny wybór – na wieczny spoczynek na śmietniku postępu, wśród wszelkich odpadków, i, mówiąc w przenośni, wszelkiej padliny cywilizacji” (s. 136).

W całej opowieści przebija bezradność i niepewność, przewija się pytanie, kto dał Marlowowi prawo do krytyki. Ten przenikliwy ironista najbardziej bezwzględny okazuje się w stosunku do samego siebie. W przeciwieństwie do realistycznych pisarzy z pierwszej połowy XIX wieku, którzy rościli sobie prawo do ocen swoich

bohaterów, Conrad odtwarza przełom epistemologiczny: jego narrator nie jest w stanie wyłączyć siebie z ocenianej gromady, nie jest w stanie zdystansować się do potępianego bohatera, ponieważ sam „jest jednym z nich”. I wszystkie niecierpliwie określenia czarnych mieszkańców Afryki wypowiada jako ten, który uczestniczy w zbiorowej zbrodni i który jest tego świadomy. Miejsce sarkastycznej ironii zajmuje autoironia.

Aby ironia spełniła zamierzony efekt, wypowiedź musi trafić na rozumiejącego adresata. Conrad dramatyzuje opowieść marynarza: jest ona relacjonowana przez jednego z uczestników żeglarskiej wycieczki do ujścia Tamizy. W klasycznej powieści szkatułkowej między dwoma narratorami istnieje relacja podporządkowania. Taka relacja wydaje się dominować w *Jądrze ciemności*. Nie jest jednak pewne, czy owo podporządkowanie stanowi kodę utworu. Tragiczna katharsis polega na samorozpoznaniu. Kapitan powtarza gest agenta, jego gorzką samoocenę. Zamiast okrzyku „Zgroza!”, przyznaje się do kłamstwa.

W ten sposób to, co było dla tak trudne dla Marlowa – zrozumienie Innego, zostaje przekazane odbiorcom jego opowieści, która jest apelem o zrozumienie jej narratora. Sposób opowiadania, elipsy, paralele, ironiczne gry stanowią dla jego słuchaczy pułapki, z którymi niełatwo sobie poradzić, tak jak niełatwo wydobyć z tej narracji jasny sens. Narrator relacjonujący opowieść kapitana komentuje: „Według niego sens jakiegoś epizodu nie tkwił w środku jak pestka, lecz otaczał z zewnątrz opowieść, która tylko rzucała nań światło – jak blask oświeśla opary – na wzór mglistych aureoli widzialnych czasem przy widmowym oświeceniu księżyca” (s. 63).

Czytelnik – ale i słuchacze opowieści nie są w stanie zorientować się, co bardziej gnębi Marlowa: czy wyrażana na początku niemożność zrozumienia dzikich, czy obserwacje bestialstwa belgijskich kolonizatorów, czy kompromis opartej na kłamstwie „pamięci o Kurtzu”, czy wreszcie „ironiczna konieczność”, która zniża szlachetnego kapitana do poziomu krytykowanych ludzi? Bo przecież pamięć o Kurtzu, którą przekazał w Brukseli, wyrażona w adoracji narzeczonej i potwierdzana w jaskających się potakiwaniach Marlowa, jak również przekazany dziennikarzom (urwany) dokument kontynuują fikcję dobrego kolonizatora. Marlow obnażał kłamstwa zdobywców Afryki, którzy odgrywali rolę nosicieli szlachetnych idei. Józef Conrad deszyfruje kłamstwo poszukiwacza przygód, który obnażał kłamstwa innych. Pokazuje, że nie ma wyjścia z zakłętego kręgu ideologii kolonialnej.

Kapitan przelewa swoje zagubienie na towarzyszy podróży. Na początku opowieści deklaruje nienawiść do kłamstwa: „Ma [kłamstwo] na sobie skazę śmierci, wydziela zapaszek śmiertelności – tego właśnie, czego nienawidzę i nie cierpię – o czym chcę zapomnieć. Sprawia, że czuję się fatalnie i robi mi się mdło, zupełnie jakbym wziął do ust coś zgniłego” (s. 98). Teraz czuje tę śmiertelną zgniliznę w sobie. Chce się jej pozbyć, ale prośba o zrozumienie nie jest prośbą o przebaczenie. Przeciwnie, w stosunku do słuchaczy Marlow bywa agresywny. Szyderczo przedstawia kolonistów belgijskich, ale ze swego kłamstwa spowiada się Anglikom. Przemawia w pobliżu Londynu, a jego opowieści towarzyszą z oddali światła „największego i najpotężniejszego miasta na ziemi” (s. 5):

Nonsens – zawołał. To najprzykrzejsze, że nie możecie mnie zrozumieć. Oto jesteście tu wszyscy, każdy z was zaopatrzony w dobre adresy, jak hulk stojący na dwóch kotwicach, każdy z was ma rzeźnika za jednym rogiem, policjanta za drugim, doskonały apetyt i normalną temperaturę – słyszycie? – normalną przez okrągły rok. I wy mówicie: nonsens. (s. 131)

Rzeźnik i policjant są gwarancjami bytu „nieabsurdalnego”, bytu, który określa życie mieszkańców tego „najpotężniejszego miasta na ziemi”. Z tego miasta i z tego kraju pochodzi uczestnik belgijskiej kompanii, której bałagan i krwiożerczość tak ostro opisuje. Tym samym w pole ironii wchodzi imperium brytyjskie, największa potęga kolonialna XIX wieku. A kłamstwa Marlowa, zdawałoby się, że degradujące tylko kompanie króla Leopolda II, degradują każdy zamiar kolonizatorski, który – bez względu na intencje – kończy się tak, jak kończy się międzynarodowy memoriał Kurtza: „wytępić te wszystkie bestie”¹¹.

Wróćmy do zarzutów postkolonialistów, dotyczących eliminacji historii („przedhistoryczna planeta”). *Jądro ciemności* nie jest opowieścią o Murzynach, nie ich historia interesuje pisarza. Chodzi o historię tych, którzy ich ziemie i bogactwa zawłaszczają, o motywację podboju, o opis tożsamości eksploracji i eksploatacji, o kompromisy wobec bezwzględnej grabieży, o niemożliwość wejścia w sytuację podbijanego człowieka. Ta właśnie niemożliwość, przede wszystkim niemożliwość jego zrozumienia jest tematem opowieści Marlowa. Stanowi sygnał świadomości krytycznej, tak bliskiej ideom postkolonializmu. Zacytujmy słowa Markowskiego z artykułu o *Zwrocie etycznym*:

Jak przedstawić to, co zostało usunięte z dominujących systemów reprezentacji albo ukryte pod powierzchnią pozornie przejrzystego dyskursu. Mowa oczywiście o pracach poświęconych kolonializmowi. [...] etyczny cel owych publikacji [...] Gayatri Spivak określiła jako „doświadczenie niemożliwego”, ponieważ etyczne (zatem odpowiedzialne) przedstawienie świata uciśnionego („*subalternity*”) możliwe jest tylko wtedy, gdy towarzyszyć mu będzie świadomość nieadekwatności samego przedstawienia (a więc i wzajemnego zrozumienia).¹²

¹¹ Por. „Dawny, realny Kurtz kształcił się częściowo a Anglii i – jak sam łaskawie oświadczył – sympatie jego leżały po właściwej stronie. Matka jego była na wpół Angielką, ojciec – na wpół Francuzem. Cała Europa złożyła się na Kurtza; i dowiedziałam się z czasem, że Międzynarodowe Towarzystwo Tępienia Dzikich Obyczajów powierzyło mu opracowanie referatu jako wytycznej dla tego towarzystwa” (s. 134-135). Znamienna była reakcja Anglików na obyczaje belgijskiej administracji w Kongo: dyplomata Roger Casement od 1890 roku sygnalizował okrucieństwo wysłanników Leopolda II, a w 1903 roku wysłał do swojego rządu oficjalny raport, który spowodował niemało hałasu w świecie międzynarodowym. To wszystko oczywiście dokonywało się w ramach powszechnej zgody na – lepszą lub gorszą (dla kogo?) – kolonizację. To chyba byłaby owa „właściwa strona” po której opowiadał się Kurtz. Potwierdzenie tej tezy znajdujemy w książce Lindqvista, który pisze, że w praktyce cała Europa postępowała zgodnie z maksymą „*Exterminate all the brutes*”.

¹² M.P. Markowski *Zwrot etyczny...*, s. 242.

Mitosek Kolonizator Charles Marlow, czyli „ironiczna konieczność”

I o to chyba chodziło Conradowi. Problem teoretyczny przedstawił on jako praktyczny wybór Marlowa. Jak pisaliśmy, kapitan stawia pytanie o własną możliwość zrozumienia „dzikich”. Co nie znaczy, że ich rozumie. Idzie dalej: krytykując bezwzględnych kolonizatorów, stawia pytanie o własne prawo do krytyki. Co nie znaczy, że nie wchodzi z nimi w kompromis.

Tej subtelności pisarstwa, tego drugiego poziomu ironii, która zmienia się w autoironię, nie zrozumiał Achebe. Jak również nie dokopał się do niego polski teoretyk, pośpiesznie referujący koncepcje postkolonializmu. Jeśli w pracach Markowskiego paradoks kłamcy czy też paradoks samoodniesienia jest nieustannie sygnalizowany jako jedna z męczących aporii dwudziestowiecznej nauki, to niedostrzeżenie tego, że praktyka powieściowa przełomu wieków ten paradoks dostrzegła i wyartykułowała, sprawia, że – jak by powiedział Conrad – „czegoś w nich brakuje, jakiejś drobnej rzeczy”.

Abstract

Zofia MITOSEK
University of Warsaw

Charles Marlow the Coloniser, or, the Ironic Necessity

This article is a polemic with a postcolonial interpretation of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* – namely, with the images of black dwellers of Africa as criticised by Nigerian author Chinua Achebe. As is made apparent through a careful analysis of the text, while not denying the sense of strangeness against ‘the savage’, Marlow makes an effort to understand their otherness as well as, and primarily so, his own response to how the Other behaves. The theme of a sarcastic story is therefore not aborigines but rather, the white invaders of Congo territory and their attitude to the local black people. Marlow's fascination with Kurtz, „the most outstanding amongst the daemons of this country”, has led the captain to conceal his cruelties committed against colonial protectors and his fiancée. Marlow is tormented by these lies, his story, being told to fellow-travellers in another trip, is a sort of catharsis to him. Marlow, a noble man, positions himself as a coloniser whilst his irony turns into a self-irony. This obviously does not mean that an idea of colonialism is advocated by Joseph Conrad, the one who has created Marlow – the piece's narrator and lead character.

Narracje

Anna WIECZORKIEWICZ

Skamieniały płód: dwie historie o nauce,
zachwycie, lęku i zadziwieniu

Monstra i cuda to: dwugłowe istoty i krokodyle, syreny i strusie, hermafrodyty i półludzie-półzwierzęta, ludzie o podwojonych kończynach i kobiety zdolne do urodzin wieloraczków, komety, żyrafy, kameleony... I jeszcze to, co powstaje za sprawą działania strzyg i diabłów; i to, co Bóg zsyła dla nauki i ostrzeżenia grzeszników...

Ambroży Paré, chirurg królów Francji, zbiera wszystko, co o nich wiadomo. Zaznacza fragmenty w uczonych dziełach, zapisuje w pamięci zasłyszane historie, dociera do cudowności, która objawia się w świecie, nieraz całkiem blisko miejsca, gdzie akurat się znajduje. Jest wykształcony, ale szczeni się również swym doświadczeniem, praktyką szpitalną, pracą na tyłach pół bitewnych, kiedy to trzeba było opatrywać rany. Pisał niemało, ale to traktat o monstrach i cudach przyniósł mu światowy rozgłos – do dziś ma trwałe miejsce w bibliotekach badaczy przeszłości jako synteza XVI-wiecznej myśli teratologicznej.

Była to druga z ksiąg o chirurgii (*Deux livres de chirurgie*) opublikowanych w 1573; jej narracja wypływała logicznie z pierwszej, poświęconej temu, jak rodzą się istoty normalne. Do opowieści o monstrach ziemskich i morskich (*Des monstres tant terrestres que marins*)¹, autor dodał z czasem rozdział o tym, co niezwykle w sferach nieba, czyli o *monstres célestes*, gdyż, jak twierdził, chirurg przysposabiający

¹ *De la generation de l'homme et manière d'extraire les enfants hors du ventre de la mère.* Podstawowe informacje o autorze można znaleźć w: A. Bitbol-Hespériès *Les Monstres de la Renaissance à l'âge classique. Métamorphoses des images anamorphoses des discours*, publikacja wirtualna BIUM: www.bium.univ-paris5.fr/monstres.

się do zawodu winien być zdolny do refleksji nad tego rodzaju rzeczami. Zmodyfikowany wówczas został tytuł – odtąd brzmiał *Des monstres et prodiges*².

Chociaż autorowi nie brakowało wykształcenia, a przygotowując swoje prace, obficie czerpał z ksiąg Vesaliusa³, choć umiał określić przyczyny anatomiczne i fizjologiczne, to nie one jednak stanowiły kres w wyjaśnianiu istoty monstrualności. Soczewka teologiczna decydowała o sposobie, w jaki różne informacje zostały włączone w korpus wiedzy. To Bóg karze, przeklina, zadziwia; to on sprawia, że z mężczyzny i kobiety, którzy kopulują jak zwierzęta, nie zważając na stosowne miejsce, czas⁴ czy na swój wiek, rodzą się potwory. Zadziwienie wielością form świata zabarwione jest tu pewnym lękiem. Zachwyt może zresztą znaleźć usprawiedliwienie w Biblii. Dzieło zamyka fragment z psalmu 104: obraz błądzących statków i wieloryba – ogromnego potwora igrającego pośród fal⁵.

Pragnienie zgłębienia tajemnic natury łączy się tu ze zgodą na to, że pewne rzeczy nie leżą już w gestii człowieka. Taka jest ogólna perspektywa – ale umysł porządkujący każe badaczowi iść dalej, wyróżniać rodzaje Boskich znaków i przyczyn niezwykłości. Monstra – pisze zatem Paré – „powstają niezgodnie z biegiem natury [...], na przykład gdy rodzi się dziecko z jedną tylko ręką lub z dwoma głowami czy innymi członkami. Cuda (*prodiges*) zdarzają się całkowicie wbrew naturze, jak wówczas, gdy kobieta rodzi węża lub psa” (s. 801). To rozróżnienie otwiera księgę o monstrach; są w niej też bardziej szczegółowe rozważania na temat przyczyn ich powstawania. Może to być na przykład gniew Boży, nieodpowiednia ilość nasienia, złe ułożenie płodu, sztuczki wędrownych żebraków... W sumie autor wylicza dwanaście rodzajów przyczyn, po czym przywołuje konkretne przypadki: owłosiona dziewczynka lub dziecko o żabiej twarzy to efekt działania matczynej imaginacji, chłopiec o twarzy psa lub świni powstają za sprawą zmieszania nasienia ludzkiego ze zwierzęcym. Stwory bezgłowe rodzą się, gdy nasienia jest zbyt mało, zrosnięte z sobą bliźnięta, gdy jest go zbyt dużo, a hermafrodyty to

² Traktat o monstrach pod zmienionym nieco tytułem *Des monstres et des prodiges* włączono w edycję *Dziel* z roku 1575, a potem w poszerzonej wersji w wydania z 1579 i 1585. Edycja z 1585 była ostatnią przejrzaną przez autora. Cytaty lokalizuję w tekście za: A. Paré *Œuvres Complètes*, Gabriel Buon, Paris 1575.

³ Z Vesaliusem zetknął się osobiście, kiedy słynnego anatoma wezwano na konsultację po tym, jak Henryk II został ranny w turnieju. Rana okazała się śmiertelna, ale kariera Paré toczyła się dalej.

⁴ Paré odsyła do Biblii, by wyjaśnić swój sąd o nieczystej naturze krwi miesięczkowej. W istocie od antyku krew miesięczkowa była uważana za nieczystą, za niebezpieczną, trującą i powodującą wiele chorób.

⁵ En ceste navires vont errant, / Puis la Baleine, horrible monstre et grand, / Y as formé, qui bien à l'aise y nouë, / Et à son gré par les ondes se jouë”. Polski przekład nie oddaje tego: „Oto morze wielkie, długie i szerokie, / A w nim jest bez liku żyjatek / I zwierząt wielkich i małych / Tamtędy wędrują okręty, / I Lewiatan, którego stworzyłeś na to, / Aby w nim igrał” (*Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980).

Narracje

efekt wymieszania równej ilości nasienia kobiety i mężczyzny. (Późniejsi autorzy, nie wierząc w istnienie kobiecego nasienia, mówili raczej o braku odpowiedniej proporcji pomiędzy nasieniem z prawego i lewego jądra)⁶. Królewski medyk nie wahał się wprowadzać treści, które zdają się zabarwione erotyką – tak jak wtedy, gdy pisał o różnych rodzajach hermafrodytów (wyróżnił cztery rodzaje) i o ich zdolności do korzystania z narządów płciowych, dokładnie przez niego opisywanych. Za ekspertów mogących wydać sąd uznał chirurgów i lekarzy. Pisał jednak po francusku, a nie po łacinie, więc jego dzieło przemawiało też do publiczności bardziej pospolitej niż specjaliści.

Paré często zbliża się do perspektywy nieodległej dzisiejszemu ujmowaniu wad fizycznych. Ma to miejsce wówczas, gdy wspomina choroby wywołujące zniekształcenia ciała, gdy mówi o kamieniach powstających w organizmie ludzkim. Medyczne przypadki dotyczą sytuacji jednostkowych i jako takie niosą w sobie potencjał niezwykłości. To, co dzisiejszy medyk przedstawiłby pewnie jako zestandaryzowaną historię choroby, renesansowy chirurg wiąże z ciągiem historii dziwnych i osobliwych. Od opisu chorób i deformacji nietrudno mu więc przejść do opowieści o oszustach udających kalekich żebraków w celu wyludzenia datków. Zaczyna więc przywoływać historię pewnego niegodziwca z Angers, który odciął wisielcowi ręce, będące już w stanie rozkładu. Ukrywszy własne kończyny pod odzieniem za plecami, wcisnął w rękawy cuchnące szczątki i prosił o jałmużnę. Kiedy oszustwo wyszło na jaw, wychłostano go i wygnano.

W nader licznych fragmentach księga o monstrach to dzieło pozwalające na imaginacyjną podróż przez świat. Kolejne ilustracje stają się wehikułami wiodącymi w dalekie kraje, w głębiny mórz, w powietrzne przestworza. Rozdział poświęcony dziwom morskim rozpoczyna się passusem o swoistej analogii między tym, co na ziemi, i tym, co w wodzie. Na rycinach możemy obejrzeć trytona i syrenę z Nilu, mnicha morskiego pokrytego łuską i morskiego biskupa ubranego w liturgiczne szaty. Są też ilustracje latających ryb (Paré miał jeden taki okaz w swym gabinecie), muszli i innych morskich cudów. Przy okazji możemy dowiedzieć się o szczegółach polowania na krokodyla. (Trzeba zaopatrzyć się w długą linę z hakiem, na który nadziewa się kawał mięsa). Paré wskazuje na terapeutyczne zastosowanie krokodyla – lek zwany *Crocodileé* leczy kataraktę. Wśród monstrów latających rozpoznajemy afrykańskiego strusia. Paré dokonał sekcji takiego zwierzęcia, sprepował też jego szkielet. (Struś należał do króla Francji – a jak pamiętamy, Paré pełnił dworski urząd). Inna ilustracja przedstawia tukana – osobliwego ptaka z żółtawym przejrzystym dziobem przewyższającym rozmiarami resztę ciała. Tukan miał być ofiarowany królowi Karolowi IX, ale zdechł, a Paré’mu polecono go zakonserwować. Niestety, rzecz nie udała się i ptasie szczątki uległy rozkładowi. W tej imaginacyjnej podróży, w jaką zabiera nas królewski chirurg, możemy wznieść się wyżej niż ptaki – wśród dziwów niebiańskich jest bowiem również kometa.

⁶ L. Fiedler *Freaks, Myths and Images of the Secret Self*, Simon and Schuster, New York 1987, s. 234.

Paré przemawia do nas językiem tak zadziwiającym, gdyż z jednej strony zakorzenia narrację w obszarze cudowności i uruchamia wieloaspektowe wzorce tłumaczenia świata, a z drugiej wychylony jest ku bardziej nowoczesnym dyskursom o anormalnym ciele. W sposób tradycyjny odwołuje się do Boskiego porządku, ale równolegle do interpretacji religijnych płyną te, z których zrodzi się kliniczny dyskurs o monstrualnościach. To możemy jednak powiedzieć dopiero dziś, *ex post*, zadziwieni tym, że spojrzenie naukowe jest u niego tak zależne od fantazji (w naszym rozumieniu tego słowa).

Opowieść pierwsza: przypadek Colomby

Pójdźmy ścieżką skojarzeń zaproponowanych przez chirurga-narratora cudownych opowieści.

Na jednej z ilustracji widzimy kamień wyciągnięty z pęcherza pewnego człowieka z Montargis, a obok trzy inne kamienie pochodzące od mieszkańca z Marly. Te ostatnie zostały zaprezentowane królowi Francji. Rozłupano je, a wewnątrz każdego znaleziono mniejszy, przypominający pestkę brzoskwini. Ilustracje przedstawiające te okazy są dokładne, gdyż Paré miał je w swym gabinecie osobliwości „comme choses monstrueuses” (s. 822).

Kamienie w nerkach? Można je obejrzyć, zbadać, rozłupać, można umieścić w swym gabinecie obok innych cennych przedmiotów, a potem co jakiś czas im się przyglądać.

Z czym kojarzą się kamienie?

I co w ogóle może skamienienie?

Czy człowiek może stać się kamieniem?

Czy kobieta może urodzić kamień?

Chyba może – podobno zdarzają się takie przypadki. Ostatni, o którym Paré słyszał, miał miejsce we Francji, w mieście Sens. Pisał o tym Fortunio Liceti, uczony medyk z Italii, podając liczne szczegóły. Chodziło mianowicie o Colombę, żonę krawca, zmarłą w wieku 68 lat. Małżeństwo długo nie mogło doczekać się potomstwa, ale w końcu, mając 38 lat, Colomba poczęła. Ustały jej miesiączki, czuła ruchy w macicy, miała też inne objawy typowe dla stanu odmiennego. Jej brzuch urósł, a piersi wypełniły się mlekiem. W końcu zaczęła odczuwać ból. Któregoś dnia pękło na niej odzienie, odeszły jej wody, a wraz z nimi jakieś dziwne okruchy i skrzepy krwi. Noworodek jednak się nie pojawił.

Kobieta trzy lata pozostała w łóżku, a gdy sąsiadki kpiły z fałszywej ciąży, odpowiadała, że dziecko wyjdzie z niej wraz z życiem. Potem już nigdy nie czuła się dobrze. Kiedy zmarła, medycy wzięli się do dzieła: otworzyli brzuch, a w nim znaleźli pomarszczoną, twardą macicę. Jej rozplatanie nie było łatwe – ostrze tępiło się, ale w końcu wydobyto uformowany, skamieniały płód – również go rozkrojono, by wewnątrz znaleźć wszystkie narządy, stwardniałe, jakkolwiek już nie tak silnie.

Narracje

Paré wspomina o tym w słowach dość skąpych i bardzo konkretnych, wymieniając ten przypadek wraz z innymi – takimi mianowicie, które stanowią wynik pewnych błędów powstałych w czasie ciąży (na przykład tego, że ciężarna zbyt wiele siedziała, że krzyżowała nogi lub krępowała talię). Zaraz po tej historii pisze o monstrach powstałych w wyniku uderzenia matki lub jej upadku. Podaje miejsce zdarzenia, wiek kobiety i czas zatrzymania płodu w jej łonie. Wyjaśnia, że skamieniała istota, gdy wydobyto ją na świat, była skulona, ale na ilustracji prezentuje się ją w stanie wyprostowanym, aby można było obejrzeć ukształtowanie członków. Dorzuca do tego jeszcze znane informacje o podobnych zdarzeniach: medyk króla Maksymiliana Mathios Cornax widział sekcję kobiety, w której łonie przez cztery lata krył się płód, lekarz z Brukseli Aegidus Hertages opisywał inną, przez trzynaście lat noszącą w sobie szkielet potomka. Znana mu też jest też historia kobiety z miejscowości Eberbach, która zymiotowała kości martwego dziecka po dziesięciu latach ciąży.

Autor nie rozwodzi się zbytnio nad tym przypadkiem, wpisując go w serię dziwnych narodzin. Nie pisze o przyczynach skamienienia (jedynie na podstawie umieszczenia tego przykładu pośród innych możemy przypuszczać, że spowodowała to jakaś naturalna przyczyna utrudniająca ciążę). Działa w sposób metodyczny, porządkując różne przypadki według takich kategorii, jakie wydają mu się najbardziej adekwatne. Korzysta przy tym ze źródeł, które uważa za godne zaufania, szczególnie chętnie odwołując się do praktyki innych lekarzy. Moglibyśmy zatem wpisać jego dzieło w historię rozwoju nauki rozumianą jako proces weryfikowania, uściślenia korpusu wiedzy i oczyszczania go z tego, co stanowi redundancję w stosunku do krystalizującego się modelu wyjaśniającego.

Ale można wysnuć z tego i inną opowieść: Z pewnością królewski chirurg wie, że podróżni przejeżdżający przez Sens cały czas mogą obejrzeć skamieniałe ciało – albowiem monstra i dziwy są nie tylko po to, by dostarczać nauki, ale także, by zadziwiać niezwykłością swych historii powtarzanych w księgach i z zapalem opowykiadanych na miejskich placach. Ludzie jechali więc z daleka, aby zobaczyć nigdy nienarodzonego potomka Colomby.

Jean d'Ailleboust, jeden z lekarzy, którego wezwano do łóża umierającej, napisał po łacinie dziełko poświęcone temu wydarzeniu. Inny medyk, Simeon de Provancheres, przetłumaczył je na francuski, udostępniając mniej wykształconej publiczności – a zapotrzebowanie na tego rodzaju opowieści było niemałe.

Zastanawiano się nad przyczynami powstania tej osobliwości. Jean d'Ailleboust sądził, że płód usechł w łonie matki z powodu zbytnej suchości jej krwi. Simeon de Provancheres, który do tłumaczenia dodał suplement swojego autorstwa, przypuszczał, że łono Colomby było zimne wskutek bóli i odejścia płynów, a woda z płodu wyparowała. Medycy na różne sposoby rozwijali tłumaczenia, jednakowo zafascynowani tym przypadkiem.

Na ilustracji zamieszczonej w dziele d'Ailleboust'a oglądamy młodą kobietę w omdlełej pozie, wspartą na poduszkach bogatego łóża. W rozpiętym torsie widać płód w macicy; pojawia się on jeszcze dwukrotnie: spoczywa w przekrojonej macicy już poza maczynym łonem, a potem, już do końca wyluskany, na poduszce.

Współczesny nam autor, John Bondeson, zwraca uwagę na niemedyczne treści konotowane przez owo przedstawienie. Kiedy Colombie wykonywano sekcję, nie była ona już młodą kobietą; cała sytuacja musiała wyglądać inaczej. Uroda kobiety i jej poza pozwalają przypuszczać, że pierwowzór stanowiła ilustracja o charakterze erotycznym – szczegóły anatomiczne dodano później. Nie byłby to odosobniony przypadek, dodaje Bondeson, zaznaczając, że ilustracje położnicze ze słynnego dzieła Charlesa Estienne’a *De dissectione partium corporis humani* z roku 1545 wiele zawdzięczają erotycznym rysunkom Perino del Vaga. Rycina z dzieła d’Ailleboust jest podobna w tonie, jakkolwiek trudno wskazać bezpośredni pierwowzór. D’Ailleboust sugeruje tylko, że naśladuje się tu Fidiasza⁷.

Skierujmy interpretację w inną stronę. Gdy d’Ailleboust wybierał dla swojego tekstu tę rycinę, norma anatomiczna i norma artystyczna nie były od siebie całkiem oddzielone. Wiadomo, że antyczne rzeźby dostarczały Vesaliusowi modeli dla ukazania wnętrzości. Brukselski anatom powoływał się też na Polikletejski kanon piękna; d’Ailleboust wspomina Fidiasza. W obu przypadkach przywołanie antycznych wzorców pomaga ukierunkować sąd wartościujący, a ilustracje wymagają od odbiorcy umiejętności symbolicznego odczytywania przekazu. Na kartach Vesaliańskiej *Fabryki ludzkiego ciała* szkielety załamują ręce, przypominając o kruchości ludzkiego życia, a reprezentacja układu mięśniowego korzysta z ikonograficznych przedstawień Marsjasza-św. Bartłomieja. Lektura tych plansz winna być wieloaspektowa, zgodna z ówczesnymi wzorcami usensowniania świata. Natomiast my – przyzwyczajeni do podziałów forsowanych przez naszą kulturę – uparcie rozdzielamy pewne ścieżki poszukiwań. Przyjmujemy, że spojrzenie medyczne nie powinno być jednocześnie spojrzeniem erotycznym. Pytamy wówczas – dlaczego d’Ailleboust sięgnął do erotycznego obrazu: czy z lenistwa, czy dlatego, że wierzył, iż apelując do cielesnych instynktów widza przyciągnie jego uwagę; a może z przyczyny własnego upodobania do tego typu obrazków?

Zawieśmy jednak te podziały i potraktujmy rycinę jako ilustrację ówczesnego stosunku do kobiecej cielesności – oraz do cielesności ludzkiej w ogóle. Zobaczmy, że w jedno łączy się tutaj to, co ludzkie oraz przekraczający człowieka cud i że ponętne piękno kobiecego ciała staje się anatomiczną prawdą rozplatanego brzucha. Nie myślmy o zafałszowaniu wieku Colomby, ale o tym, że w sposób uogólniający i syntetyczny pokazano nam sytuację macierzyństwa – niezwykle i niedozłego, wpisanego w cykl życia i śmierci. Pamiętajmy przy tym, że działo się to w czasach, gdy przyjemności osiąganey w czasie intymnego obcowania kobiety z mężczyzną można było przypisywać istotną rolę w skuteczności zapłodnienia⁸, a sytuacji narodzin i śmierci nie opatrzone jeszcze ostatecznie pieczęciami prywatności.

⁷ J. Bondeson *The Two-Headed Boy and Other Medical Marvels*, Cornell University Press, Ithaca 2000, s. 40-41.

⁸ Por. T. Lacqueur *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, London-Cambridge, Mass. 1993.

Narracje

Spojrzenie medyka nie musiało wówczas desperacko zmierzać do oczyszczania się z treści, które dla nas są redundacją. Medyk nie uciekał też od skojarzeń czysto erudycyjnych – zdają się one pogłębiać poznawanie ludzkiej natury i wzmacniają zachwyt nad tym, co w cudowny sposób przejawia się w świecie. Jean d'Ail-leboust układa więc łaciński wiersz, a w nim przywołuje mityczną historię Deukaliona i Pyrry, którzy po niszczącym ludzkość potopie rzucają za siebie kamienie – z nich odrodzili się ludzie. Fenomen z Sens jest dla niego odwróceniem tej sytuacji: żyjące ciało zamienia się w kamień.

Historia skamieniałego płodu prowadzi nas ku jeszcze jednej istotnej kwestii. Pokazuje mianowicie, w jaki sposób kultura gra motywami osobliwości. Ludzka ciekawość sprawiała, że za sprawą opowieści wysnutych z osobliwego okazji kry-stalizują się pewne praktyki kulturowe.

Ludzie patrzą na spetryfikowany płód z zachwytem, rewerencją, ciekawością, chcą owo cudo posiadać na własność – choćby po to, by umieścić w kolekcji rzeczy osobliwych ku własnej ucieście i zazdrości sąsiadów. Za szczęśliwców mogą się uważać kupiec paryski, niejaki Prestisiegle, któremu majątek pozwala nabyć kamienne dziecko do prywatnego gabinetu osobliwości, a także znana akuszerka Louise Bourgeois, której wolno je zbadać (efektem stanie się wydana przez nią publikacja). Cud zmienia właścicieli – przechodzi w ręce złotnika paryskiego Estienne Carterona, a potem Wenecjanina Gilberta Bodëy. W latach 40. XVII wieku ogląda je w Wenecji Thomas Bartholin, duński lekarz, przyrodnik, filolog, profesor matematyki i anatomii na Uniwersytecie w Kopenhadze – i oczywiście jest pod wrażeniem tego widoku. To przypuszczalnie on powiedział o wszystkim królowi Danii, Fryderykowi III. Król tworzył właśnie gabinet osobliwości, a jego projekt stopniowo rozrastał się, gdyż władca nabył zbiory słynnego kolekcjonera Ole Worma. Wenecjanin sprzedał królowi potomka Colomby, który na długi czas znalazł schronienie w muzeum⁹.

„Niech wiedza medyczna upija się zachwytem” – pouczał Thomas Bartholin swych synów wyruszających na zagraniczne studia. Pisał to w roku 1674, ale opierał się na własnych wojażach do Włoch i Francji, odbytych trzydzieści lat wcześniej. „W czasie podróży można nauczyć się tak wiele, że nie sposób tego opisać w paru liniach, można to jednak podzielić na dwie kategorie ważności: rzeczy i ludzie”¹⁰. Było to w czasie, kiedy podróżowanie traktowano jako swoistą sztukę, gdy powstawały specjalne traktaty pouczające, jak należy ową sztukę uprawiać. W przekonaniu o tym, że podróż ma szczególne znaczenie dla przyszłych medyków, Bartholin radził chłopcom, co winni zobaczyć, jak się żywić i jak dbać o zdrowie. Wiedział jednak, że choć podróż ma być przede wszystkim okazją do zdobywania wiedzy, to zachwyt przenikający sytuacje poznawcze kształconym umysłem nie zaszkodzi.

⁹ Okaz ten zaginął w czasie reorganizacji zbiorów.

¹⁰ Cyt. za: J.L. Thornton *Th. Bartholi. On the Burning of his Library and On Medical Travel*, „History of Medicine” 1961 no 4.

Dlatego historie medyczne i cudowne opowieści mogą spletać się ze sobą, a okazy badane i zbierane przez medyków wysnuwają z siebie wciąż nowe wątki.

Opowieść druga: przypadek Zahry

„Niech wiedza upaja się zachwytem”. Sentencję Thomasa Bartholina można wpisać w różne porządki myślenia. Przenieśmy ją w czasy nam współczesne, by zobaczyć, jaki wydźwięk zyska w zmedykalizowanym świecie, gdzie różne fragmenty ludzkiego życia – od narodzin, poprzez dojrzewanie aż po śmierć – traktowane są w kategoriach medycznych, jako swoiste problemy, wiążące się z ryzykiem patologii i pewną strategią terapeutyczną. Cięża zakończona narodzinami (ale i narodziny jako początek życia poza organizmem matki) to jeden z kluczowych rozdziałów życia poddanych temu procesowi. Lekarze kontrolują przebieg, a siatka specjalistycznych pojęć pozwala im wyłuskiwać z rzeczywistości to, co naprawdę istotne, i umiejscawiać poszczególne przypadki w stosownych dla nich miejscach.

Wydaje się jednak, że dyscyplina spojrzenia medycznego nie jest absolutna. Historię Colomby i jej nienarodzonego dziecka zestawmy z inną, podobną, ale wyrażoną we współczesnym nam języku pojęciowym. To zestawienie może prowadzić do zastanawiających wniosków.

W Maroku do szpitala trafia 75-letnia kobieta – ma powiększony brzuch, odczuwa bóle. Lekarze podejrzewają guz jajnika. Wykonują USG, ale obraz na ekranie monitora nie przypomina im niczego konkretnego. Zarysowuje się tu pewna zagadka („Ta kobieta ma w sobie jakąś niezwykłą zagadkę”), po czym dowiadujemy się, że chodzi o dziecko poczęte 46 lat wcześniej.

Tak rozpoczyna się zrealizowany dla kanału Discovery film, który będzie stanowił drugi człon zestawienia. Jest on jednym z odcinków serii, prezentującej wstrząsające, niekiedy tragiczne historie ludzkie (*My Shocking Story*). Pojawiają się tu najmniejsza matka i najwyższa kobieta świata, półczłowiek-półdrzewo (jego skóra ma szczególną strukturę, przypominającą korzenie i gałęzie drzew, rosnące aż do 5 cm) i człowiek bez twarzy (czyli o twarzy pokrytej gigantycznymi rakowymi naroślami)... Widzów zachęca się, by niejako przejrzeć przez niezwykłość postaci i dostrzegli ich normalność i wrażliwość. To nie są ludzkie dziwolągi, ale osoby, którym trzeba pomóc, najlepiej poprzez terapię medyczną. Niemniej jednak, historie te z założenia są szokujące, a ich bohaterowie niezwykli. Widzimy, jak forma ciała zostaje naruszona, a granice nie poddają się kontroli. W przypadku bohaterki tego odcinka granica jest szczególna – przebiega między życiem a śmiercią. Marokanka bowiem – jak zapowiada tytuł tego odcinka – urodzi mumię („Urodziłam Mumię” / *I Gave Birth to a Mummy*¹¹).

¹¹ *I Gave Birth to a Mummy*, seria *My Shocking Story*, Fox Television Studios & the Incubator 2006.

Narracje

Po filmowym wprowadzeniu w temat cofamy się do roku 1955, kiedy to we wsi położonej niedaleko Casablanki Zahra Aboutalib zaszła w pierwszą ciążę. Przed rozwiązaniem udała się do szpitala. Wydawało się, że zaczyna rodzić, przez dwie doby odczuwała skurcze, ale dziecko nie pojawiało się na świecie. W końcu lekarze postanowili wykonać cesarskie cięcie. Zahra zobaczyła jednak inną kobietę, umierającą na łóżku obok. Była pewna, że ją czeka to samo. Za wszelką cenę chciała zakończyć życie w domu; uciekła więc ze szpitala.

Śmierć nie nadeszła, choć ciężarna cierpiała jeszcze przez jakiś czas. Po pewnym czasie ruchy płodu ustały, a ból minął. Dziecko zapadło w sen. Dla Zahry i jej bliskich było to zrozumiałe – w ich kraju wierzy się w uspione dzieci, które po latach mogą się przebudzić. „Wciąż czułam je w sobie, pozwoliłam mu spać” – mówi bohaterka tego wydarzenia.

Ażeby ukoić ból, Zahra adoptowała troje dzieci. To one kilkadziesiąt lat później, kiedy bóle wróciły, zaczęły prowadzić ją do lekarzy. Badania USG, a potem tomografia komputerowa wykazały trudną do zidentyfikowania masę. W końcu postawiono diagnozę: to ektopowa ciąża brzuszna. Płód rozwijał się poza macicą aż do dziewiątego miesiąca. Zrósł się ze ścianą jamy brzusznej i narządami wewnętrznymi kobiety. Większość takich płodów obumiera znacznie wcześniej. Niedysyjne skurcze były objawem niedotlenienia płodu. Dziecko wtedy zmarło. Teraz jednak należało działać, choć istniało ryzyko powikłań.

W tym momencie przenosimy się do Suffolku, by poznać Jane i Marka – małżeństwo, które również przeżyło niezwykłą historię związaną z nietypową ciążą. Kilka lat wcześniej Jane, spodziewająca się dziecka, zaczęła odczuwać bóle, miała też krwawienia. Badania wykazały jednak, że jej ciąża jest prawidłowa, co więcej, że w macicy rozwijają się bliźnięta. Wróciła do domu, potem nastąpił bardzo silny krwotok. Uratowano ją, ale z czasem okazało się, że w jednym z jajowodów rozwijał się trzeci płód. Jajowód pękł, a zarodek przyczepił się łożyskiem do narządów wewnętrznych matki i rozwijał w jamie brzusznej na dnie miednicy. Zrosty w każdej chwili mogły pęknąć. Dwa miesiące przed terminem porodu, w toku skomplikowanej, precyzyjnie zaplanowanej operacji, wydobyto z macicy dwie dziewczynki, a potem pozamacicznego chłopca. W chwili realizacji filmu Ronan, Mary i Olivia mają po 6 lat i rozwijają się prawidłowo. Widzimy ich wszystkich – wraz z rodzicami i starszym rodzeństwem składają się na obraz szczęśliwej rodziny.

W całość wpleciona zostaje jeszcze jedna historia – młodej Eriki, która też przeżyła ciążę pozamaciczną, ale ze względu na komplikację lekarze musieli usunąć zarówno płód, jak i jajowód. Niedoszła matka do tej pory cierpi z powodu straty dziecka i lęku przed kolejną ciążą.

Te dwa wątki – klasyfikowane jako podobne przypadki – uzupełniają tytułową opowieść, przewijając się przez cały film. Biografia Zhary – uznana za najbardziej niezwykłą – scala je i funkcjonalizuje. Postać starej kobiety o pomarszczonej, śniadej twarzy, w białej chuście i bladuróżowej sukni wygląda czysto i spokojnie na tle kremowej ściany domu o niebieskich drzwiach. W ten sposób historia ulega egzotyzacji i estetyzacji. (Podobną rolę pełnią też powracające kadry przedstawiające

marokański krajobraz). Powróćmy zatem do Maroka, by zobaczyć, jak dalej potoczyły się wypadki.

W szpitalu „ostrożnie oddzielając tkanki, lekarze w końcu uwolnili dziecko z jego grobowca”. Zahra szczęśliwie przeżyła i „po 46 latach jej dziecko przyszło na świat”. Narracja wyraźnie rozgrywa tu pewne motywy korzystając z przemieszczeń czasowych. Zacierza różnice między różnymi zdarzeniami (np. nieco wcześniej: „Zarę czekała operacja, przed którą kiedyś uciekła ze strachu”). Lekarze dokonujący usunięcia zwapniałego płodu w pewien sposób pomagają Zahrze „urodzić”.

Uzyskujemy oczywiście wyjaśnienie w specjalistycznym języku i kategoriach pozwalających odnieść ten przypadek do korpusu wiedzy naukowej. To, z czym mamy do czynienia to *lithopedion* – skamieniały płód, powstający wtedy, gdy obumarła ciąża ektopowa jest zbyt duża, by organizm matki ją wchłonął. Płód staje się dla matki ciałem obcym i zagraża jej życiu (często dochodzi do śmiertelnego zakażenia) i organizm matki broni się, otaczając go kamiennym pancerzem.

Przeprowadzona zostaje sekcja: widzimy przecięty okaz – lekarz trzyma półówki jak gładko rozkrojony melon. Pokazuje to, co widać we wnętrzu: mózg, kręgosłup, nerki, wątrobę, przewód pokarmowy. Nie ulega wątpliwości, że medycyna dostarcza rozwiązań najbardziej skutecznych i racjonalnych – w tym duchu prowadzona jest cała narracja. Ilustracje, na których widać przekroje narządów rodnych kobiety oraz miejsce, w którym rozwija się ciąża stanowią wizualne, bardzo klarowne uzupełnienie objaśnień słownych. Lekarze-eksperci pełni są współczucia i zrozumienia, a wyrażają je w taki sposób, że lokalne wierzenia i specjalistyczne procedury medyczne nie są wzajemnie przeciwstawne ani konfliktowe. Na przykład: „Jestem pewien, że ta kobieta przeżyła żałobę po swoim dziecku. To normalne dla kobiety, która była w ciąży i nie urodziła. Kiedy w końcu dziecko zostało wydobyte kobieta, przeżyła swoją ciążę na nowo”. Czy też: „Chociaż jej śpiące dziecko nigdy się nie obudziło, operacja pomogła ukoić jej żal i pożegnać się z dzieckiem, które nie mogło przyjść na świat”. Tak też mówi sama bohaterka wydarzeń: „Teraz mogę zapomnieć”. Rama medykalizująca decyduje jednak o sposobie rozumienia całej historii.

Można jednak spojrzeć na to w nieco innej perspektywie, dostrzegając współczesną historię o cudowności, która zachodzi „wbrew logice”. Nieraz słyszymy to wyrażenie. „Ronan przeżyłwbrew wszelkiej logice”; „wbrew logice” przeżyła Zara. „Wbrew logice” nie znaczy tu jednak „wbrew porządkowi nauki”. Nauka obejmuje także niezwykle przypadki, kolekcjonuje dotyczące ich przekazy, zachowuje po nich pamiątki. Na jednym z kadrów widzimy brazylijski skamieniały płód, który 18 lat znajdował się w łonie matki, i kongijski, który pozostawał tam 3 lata. W pewnym sensie uśpione dziecko Zahry dołącza do tej kolekcji.

Lekarze dają się ponieść atmosferze cudowności, niezwykłości, zbiegom okoliczności – raz po raz podkreślają wyjątkowość zdarzeń. („Lekarze” rozumiani są tu oczywiście nie jako rzeczywiste osoby, ale jako postacie przedstawione w filmie, wykreowane przez twórców tego dokumentu z tego, co dotyczy realnie istnie-

Narracje

jących osób”). „To cud, że ona przeżyła – mogła umrzeć z wielu powodów” – twierdzi jeden z nich. Tak jak w niezwykłych opowieściach, fabułę konstruuja nieoczekiwane koincydencje:

Dziwnym zrzędzeniem losu strach, który wiele lat temu kazał kobiecie uciec ze szpitala, prawdopodobnie uratował jej życie. W 1955 roku lekarz nie mieli możliwości, by postawić właściwą diagnozę, że dziecko rozwija się poza macicą. Gdyby wykonali cesarskie cięcie, mogliby uszkodzić łożysko przyczepione do narządów wewnętrznych kobiety, co spowodowałoby śmiertelny krwotok.

Przypadkowości nie była pozbawiona historia trojaczek. Gdyby wcześniej wykryto problem, usunięto by ciążę, gdyż zagrożenie życia Jane było zbyt wielkie. Szanse na to, że ona i wszystkie płody przeżyją były 1 : 60 mln. Widzom nie mówi się, w jaki sposób to obliczono, ale w tym momencie nie jest to ważne. Chodzi o zrealizowanie tego, co w zasadzie niemożliwe.

Zahra rodzi mumię – kamienny twór będący jednocześnie żywym ciałem, uśpionym dzieckiem *lithopedionem*. (Operujący chirurg mówi: „Musiałem oddzielić ciało od ciała”; „Ciało jego matki stało się dla niego grobem”). Kiedy widzimy go po raz pierwszy, lekarz obraca na dłoni czerwono-różową masę tak, że w niektórych perspektywach można rozpoznać zarys płodu i mówi: „Wyglądał jak wyrzeźbiony z kamienia, choć częściowo zachował ludzkie kształty”. Od razu wskazuje się też perspektywę matki: „Dla Zahry było to jednak jej dziecko, które nosiła w sobie żywe wiele lat temu”. Jak mówi ona sama: „Wiedziałam, że to jest moje dziecko, choć lekarze mówili co innego. To było dziecko. Moje małe dziecko”. Patomorfolog dokonujący dalszych badań przybliży nam kolejne ludzkie elementy: „Da się rozpoznać głowę i prawą rękę... Doskonale zachowane są palce. Tu widać kończynę dolną i udo... Od razu poznałem, że to faktycznie jest płód. Rozpoznaliśmy wiele szczegółów anatomicznych”. Przypomnijmy sobie teraz sąd Bondesona nad ilustracją przedstawiającą młodą/starą Colombę. Brak realizmu, który zauważył, oraz elementy „obce”, erotyczne, stanowiły kwestię pewnego stylu odbioru – interpretator poszukiwał prostego mimetyzmu w obrazie stanowiącym swojego rodzaju syntezę. W filmie styl odbioru w zasadzie uprzywilejowuje spojrzenie realistyczne. Narracja – skonstruowana w konwencji dokumentalnej – dopuszcza jednak (a często wręcz eksponuje) oksymoroniczne traktowanie zdarzeń. Tak jak niegdyś historie splatają się ze sobą, a przekaz edukacyjny korzysta z wehikułu cudowności, jakkolwiek napędzany jest on inaczej niż w czasach Paré. Wtedy odsyłał do świata analogii, teraz – nawet jeśli analogia się pojawi – pozbawiona jest metafizycznego wymiaru i często daje się sprowadzić do zbieżności historii. Niemniej jednak takie traktowanie zdarzeń otwiera okno ku temu, co niezwykle. Wiedza upaja się zachwytem, daje się mu ponieść, wchłania elementy egzotyki, by dodać sobie barw.

A może jeszcze inaczej: wiedza ż y w i się zachwytem i zadziwieniem, z nich właśnie czerpie siłę. Zamienia odpowiedź na pytanie, po czym z pytania czyni rebus bez odpowiedzi. Pewni jej pozycji, zakładamy, że ponowne zaczarowanie

świata pozostanie zabawą, że w tej zabawie nikt nie będzie poszukiwał metafizycznej tajemnicy, a historia, którą się gra, da się ostatecznie umieścić w sieciach naukowych pojęć i projektów. W ten sposób do ćwiczeń służących dyscyplinom spojrzenia racjonalnego i świeckiego, zostają włączone momenty pewnego poluzowania. Możliwy jest jednak i inny przekaz. Widzimy, że czasem medycyna (traktowana przez nas jako soczewka pozwalająca spojrzeć na życie, śmierć, chorobę) zmienia się w hazardową grę i wygrywają ci, którzy zdawali się bez szansy (czasem potencjalnym zwycięzcom odbiera się nadzieję). Niewątpliwe „cudowne” czy też „niezwykłe” nie jest tym samym co niegdyś – zmieniło się bowiem rozumienie porządku rzeczywistości, w której się objawiają. Nie zostają jednak całkowicie wygnane – wręcz przeciwnie, stanowią motywy wplatane w opowieści, snujące się przez wieki w zmienionych formach. Te opowieści wskazują, że w porządku świata możliwe jest pewne pomieszanie – starości z młodością, życia ze śmiercią, zwątpienia z nadzieją na cud.

Abstract

Anna WIECZORKIEWICZ

Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

A Petrified Foetus: Two Stories on Science, Admiration, Dread and Amazement

This article juxtaposes two narratives: one from a work by a sixteenth-century surgeon and the other being a present-day film story of the infotainment genre – both being stories on a foetus that had atrophied in its mother's womb and got petrified some time after. Created in two different social-cultural contexts, they differ as to their rhetoric. Do they tell similar stories, or, are the convergences external only? There are more questions as if hidden behind this one: How does the question on knowledge and its limits manifest itself in various epochs? Does the strife for epistemological capture of the world remain in a dialectic relation with a desire for finding whatever reaches beyond such an order? If so, how can one gain insight in the dialectic's dynamism? The juxtaposition of cultural records in question contributes to an answer.

Joanna TOKARSKA-BAKIR

Skaz antysemityzmu

Badacze przeszłości często ulegają hipnotyzującej sile oryginałów. O ich aurze tak mówił Raul Hilberg, historyk Zagłady: „Kiedy mam w ręku coś takiego, zwłaszcza jeśli to jest oryginał, wiem że ówczesny urzędnik sam trzymał go w swoich rękach. To jest artefakt. To wszystko, co zostało. Martwych już nie ma”. Język, którym mówią ludzie na polskiej prowincji, można traktować jako taki właśnie artefakt. Poprzez ten język dotyka się przeszłości.

Akcja opowiadania Bogdana Wojdowskiego *Naga ziemia* toczy się dziesięć lat po wojnie we wsi lubelskiej, usytuowanej w pobliżu dawnego obozu. Występuje w nim Stach Anioł, „znajda spod stoga”. Lekceważony we wsi kaleka wie wszystko o zachowaniach miejscowych. Jąkając się, Stach wypowiada w pewnym momencie coś, co w całym opowiadaniu zostaje nazwane tylko raz: „Zeuuuoto kopiiecie pooo Żyy-ydach”¹. To jest właśnie „skaz” (jak zapożyczając określenie z folkloru rosyjskiego, wynalazek Wojdowskiego określił Henryk Grynberg²), strzęp świadectwa. Takim skazem, przynoszącym „zapamiętany głos tamtego czasu”, pisany jest zarówno *Chleb rzucony umarłym*, jak i opowiadania, wśród nich *Najniższa cena czy Którędy szli* (1957).

Na poszukiwaniu podobnych świadectw-skamielin, aktywnych miejsc w języku, którym w Polsce do dziś mówi się o Żydach, opiera się moja koncepcja etnograficznych badań nad pamięcią o Zagładzie, utrwaloną w mowie polskiej prowincji³. Teza

¹ Między maszynopisem a drukowaną wersją opowiadania („Życie Literackie” 1961 nr 26) istnieją istotne różnice; cyt. za: A. Molisak *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Cyklady, Warszawa 2004, s. 85-86.

² H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, WAB, Warszawa 2001, s. 263.

³ Zob. J. Tokarska-Bakir *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, WAB, Warszawa 2008; zob. także: www.archiwumetnograficzne.edu.pl

wyjściowa brzmi: w odróżnieniu od dyskursów różnych polityk historycznych język potoczny nie kłamie, jest mimowolnie prawdomówny. Język ten sprawozdaje, jak ludzie widzą świat. Dopóty nie zostanie rozpoznany sposób, w jaki Polacy mówią między sobą o Żydach, dopóki Polacy nie będą mogli zobiektywizować swojej historii. Będą jak owi powojenni Niemcy, o których Hannah Arendt pisała po wojnie:

Najbardziej uderzającym i przerażającym aspektem niemieckiego eskapizmu jest zwyczaj traktowania faktów tak, jakby były one jedynie opiniami. Na przykład na raczej bezdyskusyjne pytanie, kto rozpoczął ostatnią wojnę, udziela się zdumiewająco różnych odpowiedzi. Pewna pani z południowych Niemiec, skądinąd całkiem inteligentna, powiedziała mi, że wojna rozpoczęła się od ataku Rosjan na Gdańsk.⁴

Dopóki prywatny język polskich rozmów o Żydach nie zostanie opisany i zanalizowany, dopóty nie pojawi się konsens w sprawach porównywalnych z tymi, które kwestionowała „pani z południowych Niemiec”. Treści takie, jak ów „zęb wydarty trupowi” – o którym w roku 1945 pisał Adolf Rudnicki⁵, rok później Kazimierz Wyka⁶, w roku 1961 Bogdan Wojdowski, a pół wieku później (po opublikowaniu pracy historyczki z UW, Marty Rusiniak⁷), dziennikarze „Dużego Formatu”⁸ – będą cyklicznie wypływać i znikać nieprzyswojone.

⁴ H. Arendt *Biedni Niemiec patrzy na ruiny*, przeł. M. Godyń, S. Szymański, „Gazeta Wyborcza” 20-21.09.2008. Dc. cytatu: „We wszystkich dziedzinach życia obowiązuje rodzaj niepisanej umowy, na mocy którego każdy ma prawo do ignorancji, ponieważ ma prawo do własnej opinii [...]. Jest to bardzo poważna sprawa, nie tylko dlatego, że takie przekonanie często uniemożliwia rzeczową dyskusję (na ogół nie nosimy ze sobą podręcznego księgozbioru), ale przede wszystkim dlatego, że przeciętny Niemiec naprawdę wierzy, że ta całkowita swoboda, ten nihilistyczny relatywizm w odniesieniu do faktów, stanowi kwintesencję demokracji”.

⁵ O poszukiwaniach „żydowskiego złota” na Lubelszczyźnie Adolf Rudnicki wspominał w opowiadaniu *Major Hubert*; zob. A. Molisak *Judaizm jako los*, s. 84, przyp. 87.

⁶ K. Wyka *Gospodarka wyłączona* [oryg. 1945], w: tegoż *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 157: „Zęb wydarty trupowi będzie zawsze krwawił, choćby nikt nie pamiętał jego pochodzenia”. Okaleczanie zwłok w Treblince wspominane jest też w kronice jednego z żołnierzy podziemia, Lucjana Minkiewicza: „Według opowiadań ludności ciągle odkopywanie i ograbianie trupów doszło do ostatnich granic zezwierzęcenia. Wyrwa się zęby, całe szczęki, obcina ręce, nogi, głowy, aby zdobyć kawałek złota. Profanacja, a władze nic nie przedsiębiorają celem zabezpieczenia” (K. Krajewski, T. Łabuszewski, „Lupasza”, „Młot”, „Huzar”. *Działalność 5 i 6 Brygady Wileńskiej AK (1944-1952)*, Volumen–Marabut, Warszawa 2002, s. 255, cyt. za: A. Żbikowski *Antysemityzm, szmalcownictwo, współpraca z Niemcami a stosunki polsko-żydowskie pod okupacją niemiecką*, w: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939-1945. Studia i materiały*, red. A. Żbikowski, IPN, Warszawa 2006, s. 476.

⁷ M. Rusiniak *Treblinka – Eldorado Podlasia?*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2006 nr 2(218).

⁸ M. Kowalski, P. Głuchowski *Gorączka złota w Treblince*, „Duży Format” 08.01.2008.

Narracje

Język świadków Zagłady i ich dzieci, które go dziedziczą, stanowi dla umięjącego go czytać przepustkę w przeszłość. Przetrwały w nim ślady tamtej wojennej mowy: „łapania Żydów”, „zdawania”, „przetrzymania”, „ukrycia”. W tym języku pojedyncze słowa prawie nigdy nie są antysemickie. Są niepozorne, nieznaczne i usilnie odwracają od siebie uwagę⁹. Układają się jednak co jakiś czas jakby w dźwięk sygnałówki.

Idee, by działały, nie muszą reprodukować się dosłownie. Jeśli występują w postaci sylogizmów, wystarczy podać jeden z elementów – ci, którzy znają kod, rozpoznają go bez trudu. Sygnał może być zawarty w słowach niewinnych, takich jak „Naród”, „Polska”, „Ojczyzna”, byle występowały w powiązaniu ze słowem „wrogość”. Język ten daje świadectwo w y o b r a ż e n i o m z b i o r o w y m – obawom, marzeniom, snom, fantazmatom, stereotypom reagowania, normom przeciwstawianym wartościom, wartościom realnym przeciwstawianym deklarowanym – w których złoju dopiero rodzi się to, co socjologowie nazywają „postawami” antysemickimi.

W latach 2005 i 2006, z których pochodzą wszystkie przytaczane niżej rozmowy, ludzie w Sandomierskiem dość chętnie rozmawiali o sprawach wojennych. Wydaje się nawet, że czekali na okazję do takiej rozmowy. Niechęć i blokada pojawiała się dopiero, gdy w grę wchodziły szczegóły, dotyczące mordów sąsiedzkich, skądinąd z inicjatywy samych rozmówców wypływających w poprzednich rozmowach. Jednak i tu po zagwarantowaniu całkowitej anonimowości pragnienie świadectwa – nie ekspiacji, nigdy bowiem o sprawach tych nie chcieli rozmawiać sami sprawcy – z reguły zwyciężało.

Zanim opowiem, czego konkretnie etnograf może dowiedzieć się dziś na Sandomierszczyźnie, scharakteryzuję kilka formalnych cech języka, jakim ludzie mówią tam o Żydach.

Sposoby kontroli

Zgodnie z ludowym idiomem ahistoryzmu, w tej mowie najważniejsze są rzeczowniki, czasowniki odgrywają rolę drugorzędną. Gdy ludzie mówią o przedwojennych Żydach, odruchowo sięgają do metonimii.

Sandomierz, co jest teraz ten rynek [...] – wszystko Żyd był.¹⁰

Żyd nie wziął broni do ręki.

Żyd to Żyd.

Żyd jak Żyd, chciał prowadzić interes.

⁹ Przegląd słownika przynosi rozmowa rzeka *Kościół, Żydzi, Polska*. Z księdzem profesorem Waldemarem Chrostowskim rozmawiają Grzegorz Górny i Rafał Tichy, Fronda, Warszawa 2009.

¹⁰ Dla uproszczenia zapisu pomijam sygnatury stron transkrypcji badań sandomierskich.

Bij Żyda.

Żyd bardzo się rozrastał po wszystkich krajach.

W każdym kraju Żyd jest przecież. Rządzi [...] tylko się nie przyznają. Niezabitowska, Suchocka, Mazowiecki, a jak! Żyd jak...

...gdzie są największe afery, to tam jest i Żyd też.

Dziś rządzi Żyd i przechrzta.

Głównym zadaniem metonimii nie jest służenie celom poznawczym, ale umożliwienie mentalnego dostępu do czegoś trudnego do ogarnięcia, na przykład abstrakcyjnej idei, dziedziny, instytucji¹¹, albo też niedostępnego i groźnego – takiego jak właśnie Żydzi. Metonimia jest szczególnie poręczna w sytuacji, gdy pomimo Zagłady wierzy się w to, że Polskę zamieszkują miliony Żydów. W tym przypadku metonimia jest narzędziem kontroli nad żydowskim niebezpieczeństwem.

Sposobem kontrolowania rzeczywistości, na którą nie ma się wpływu, jest rozpoznawanie i denuncjowanie cudzego pochodzenia. Stanowi ono rodzaj zemsty: ktoś, kto nie ma na nic wpływu, udowadnia innym, którzy w jego przekonaniu wpływy posiadają, że są one ograniczone; pochodzenia zmienić nie można. Taką właśnie kontrolną funkcję pełnią w Polsce „listy Żydów”¹², uparcie wypływające w Internecie i krążące po polskiej prowincji. Każdy ma jakieś pochodzenie – w sensie ścisłym wszyscy w Europie są „ludnością napływową” – jednakże Polacy z upodobaniem odróżniają się wciąż nie od Niemców czy Holendrów, ale właśnie od Żydów, i to nawet tych, którzy napłynęli tu wcześniej.

„Listy Żydów” szczególną popularność zdobywają w okresie kampanii wyborczych. Badania sandomierskie dowodzą, że nie są jedynie elementem folkloru czy incydentem z kampanii wyborczej Tadeusza Mazowieckiego, ale – wskutek kumulacji propagandy antysemitkiej różnych okresów – dość powszechnym narzędziem oddziaływania politycznego. W okresie przed wyborami prezydenckimi na Sandomierszczyźnie listy Żydów kolportowano po wsiach i małych miasteczkach, na przykład do Zawichostu ktoś przysłał ją „z Rzeszowa”.

– Skąd pan słyszał, że w rządzie są Żydzi?

– No, taj każdy tu, tu jakaś lista przyszła nawet, z Rzeszowa czy skądś.

– Ale od kogo?

– To nie wiem, od kogo, no ktoś tam opisywał przed wyborami, które są tam Żydami, no to było na liście bardzo dużo, to pochodzenie żydowskie.

Tu mówią tak u nas, że na urzędzie w Warszawie, to jest, że to tam co dziesiąty Żyd, dopiero Polak, a tak, to same Żydzi.

Dawniej to Żydom nie wolno się było pojedyńkować [podniesionym głosem], a teraz podniósł Żyd głowę, pani, i chce być prezydentem, pani! I pierwsze skrzypce w Sejmie, i wszędzie, pani. I żeby zgnać inne narody.

¹¹ W. Burszta *Świat jako więzienie kultury*, PIW, Warszawa 2008, s. 95-96.

¹² Zob. reprodukcje w: J. Tokarska-Bakir *Legenda o krwi*, s. 621-624.

Narracje

Żywotność krążących po polskiej prowincji „list Żydów” łączy się z nakładaniem się na siebie zarówno elementów propagandy antysemickiej pochodzącej z różnych epok¹³, w tym propagandy polskich narodowców, jak i segregacyjnej propagandy kościelnej okresu przedwojennego¹⁴ i antysemickiej propagandy hitlerowskiej.

O unii przedwojennego polskiego i wojennego hitlerowskiego antysemityzmu zaświadczały losy piosenki, którą na tydzień przed Świętem Zmarłych, rozmówca, były partyzant NSZ, zaśpiewał na cmentarzu w czasie porządkowania grobów:

Do mleka nam wciąż wodę lał,
A ciasto, nie mywszy pazurów,
Wyginał nogami, czym chciał.

Ref. Bij, bij, bij Żyda, bij,
Niech z niego leje się krew! [śmiech rozmówcy]
Bij, bij, weź mocny kij,
Wygonić ich trzeba precz!

Niech nas nie mamią i nie kantują,
Szantaże pójda wnet precz,
Wysłać ich teraz do ciężkich robót,
To będzie najlepsza rzecz.

Gdy tekst piosenki zestawić z plakatem rozlepianym na przykład przez hitlerowców w Nowym Brzesku w roku 1940, zobaczymy, że powracają w nim figury z cytowanej piosenki narodowców:

Stań, przeczytaj, widzu miły,
jak cię Żydy otoczyły.
Zamiast mięsa – szczura sieka.
Brudnej wody da do mleka.
A zaś ciasto z robakami
wygniatane jest nogami.¹⁵

¹³ Zob. zastrzeżenia do arbitralnego rozdzielania przez Ireneusza Krzemińskiego (*Antysemityzm w Polsce i na Ukrainie. Raport z badań*, Scholar, Warszawa 2004, s. 19) warstw antysemityzmu tradycyjnego i nowoczesnego w: P.R. Buszko „Żyd Żydem”. *Wizerunek Żyda w kulturze ludowej podlaskich prawosławnych Białorusinów. Miasteczko Orla*, praca magisterska w ISNS UW, Warszawa 2007, s. 24: „W materiałach zebranych przeze mnie podział [antysemityzmu na nowoczesny i tradycyjny] jest zupełnie nieostry, a wątki wyodrębnione przez I. Krzemińskiego jako przynależne nowoczesnemu antysemityzmowi podawane są przez rozmówców za pomocą «języka religijnego»”.

¹⁴ Zob. na przykład D. Libionka *Duchowieństwo diecezji łomżyńskiej wobec antysemityzmu i zagłady Żydów*, w: *Wokół Jedwabnego*, t. 1, red. P. Machcewicz, K. Persak, IPN, Warszawa 2002.

¹⁵ Relacja E. Elbingera w: *Dzieci Holocaustu mówią*, oprac. W. Śliwowska, Warszawa 1993, s. 34.

Ktoś powie: to przykład przejęcia przez propagandę hitlerowską haseł antyżydowskich, związanych z realiami bojkotów ekonomicznego. Można na to odpowiedzieć kolejnym cytatem, zaświadczającym, jak wiele z idei hitlerowskich Polacy przyswoili sobie w uzupełnieniu rodzimej edukacji narodowo-katolickiej.

[mąż i żona, lat 83 i 75, Furmany] – Teraz to jest ten nowy Sandomierz rozbudowany [...]. [A była] kupa smrodu, jak byli Żydzi, no... – jak będą mnie słuchać, to powiedz; nie wiem czy się przyznają do tego te terazniejsze Żydy... – to jeszcze była jeszcze taka piosenka... che che che che tak ludzie opowiadali, że Żydki śpiewały, że „marszale Śmigły Rydz nie nauczył nas nic, a Hitler złoty nauczył nas roboty”, che che... bo potem to się inaczej brali do tego wszystkiego.

– No, do roboty, pałą bił i nie było tego, że on będzie brudas. Musiał być wygolony i wymyty, wystrzyżony kompletnie... wyglądać jak człowiek... a on jak? ooo!... taka broda i chodzi brudas.... [...]

– Za to się nie boję, bo tom widziała, że tak było.

– Dzisiejsze Żydy to nie porównanie. Chciałyby się pojednać z Polakami, chciałyby się pojednać z księżami, żeby już razem msze odprawiały, żeby już wszystko było podobne do siebie.

Pod Sandomierzem Hitlera postrzega się całkiem często jako Wielkiego Higienistę. Gdy to, co mówią nasi rozmówcy zestawić z koncepcją antropologów¹⁶, zgodnie z którą wyobrażenia o właściwej higienie łączą się zawsze z wyobrażeniami o wzorcu dobrego życia i czystości moralnej, głupstwo, rzucone w rozmowie o brudnych Żydach nagle przestaje być głupstwem. Tym bardziej gdy powraca w kolejnych wypowiedziach.

Żydów to sprzątnęli w ciągu dwóch lat.

Oni [Niemcy] ich [Żydów] wygnali właśnie stamtąd, bo oni się nie myli i choroby roznosili. A nie było leków, tak jak teraz nie ma na tę chorobę, co nie ma szczepień... Ptasia grypa! Nie było leku na gruźlicę. Ludzie musieli umierać, jeszcze za mojej kadencji. Dopiero później penicylinę wymyślili. A oni się nie myli, żyli w grupach, tak i roznosili te choroby, i ich wygnali stamtąd.

Żydostwo brudne było, ja nie lubiłem od Żyda zjeść nic ani nic, to, to, to. Jak to jest taka piosenka...

I znowu słyszymy Żydów zmuszonych do śpiewania: „Hitler złoty nauczył nas roboty”.

W Niemczech mieli wszystkie sklepy i Hitler doszedł do władzy, zrobił z nimi porządek, złoto Żydom zabrał na uzbrojenia, na wszystko i zrobił czysto w Niemczech... nieraz słyszę: „Jakby nie Żydzi, to by nas nie było”. Nie, jakby nie wojna, i nie Hitler, to by nas tu nie było, Żydy by nas tu wymordowały!...¹⁷

¹⁶ M. Douglas *Czystość i zmasa*, przeł. M. Bucholz, PIW, Warszawa 2007.

¹⁷ Zob. A. Cała *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 160.

Narracje

- Tak, moim zdaniem to Hitler powinien być pośmiertnie odznaczony.
 - Tak? Bo co by było, gdy ich nie...
 - Pani! Zniszczyłyby Polaków! Polak by niczym nie był!
 - Powinny wyćpić do ostatniego Żyda pokolenia, wtedy by był spokój na całym świecie. Po co było go przetrzymywać, gdyby teraz taki bałagan wprowadziły w tym kraju. To żydostwo, pani, zrobiło. [...]
 - Ale przecież ich... A nie zabili ich wszystkich?
 - A gdzie ich zabili. Polaki ich pochowały, skurczysyny. Polaki są, dranie, winne temu wszystkiemu, że to tak ocalało, że teraz jest ludziom bida na tym świecie”.
- [Ludzie] wiedzą tylko, że Hitler porządek robił. Tak jak i Stalin. Jeden i drugi potrafił porządek zrobić i trzymać. Za Hitlera czy za Stalina nie byłoby burd na stadionach ani na tym... tam nikt się nie podniósł ani głośno nie krzyknął.

Z punktu widzenia przytoczonych wypowiedzi „listy Żydów” są logiczną kontynuacją procesu porządkowania Polski, którego Hitler nie miał okazji skończyć. W badaniach, które prowadzane były w okresie rządów Prawa i Sprawiedliwości, tuż przed tym gdy premierem został człowiek, który reaktywował Młodzież Wszechpolską, w rozmowach raz po raz wypływało okupacyjne słownictwo. Jak w poniższej wypowiedzi:

Oni teraz zaczynają tych Żydów wydawać. W telewizji przecież mówił, że [oni są] żydowskiego pochodzenia.

„Zaczynają tych Żydów wydawać” – wojenny skaz, podniesiony do wieczności.

Wymowa czasowników

Od rzeczowników przejdźmy do czasowników, którymi ludzie pod Sandomierzem opisują okupacyjne realia. Najpierw we wspomnieniach pojawiają się słowa związane ze „złym wyglądem” Żydów.

Jeżeli się było Żydem, można było być „podobnym”, lub „niepodobnym”, „wyglądać” lub „nie wyglądać” – przy czym jeżeli było się Żydem, w czasie wojny z reguły nikt nigdy nie kończył tego. Tylko Polak nieżydowskiego pochodzenia mógł powiedzieć bez ogródek: „ten naprawdę na Żydka wyglądał” albo: „mało był podobny do Żyda”. Na Sandomierszczyźnie mocno trzyma się wspomnienie o tym, jak wyglądał Żyd.

Żydów, którzy „wyglądali”, tzn. „byli podobni” (do Żydów) można było „rozpoznać” – po wyglądzie, odzieży, włosach, a także po spojrzeniu. „One inaczej chodziły ubrane. Przeważnie miały takie pesy kręcone. Te pesy to jest już w ich metodzie”. „Ich mowa była inna [...] Wymowy mieli takie insze jakby”. „Oczy mieli inne”, włosy mieli „inne”, „żydowskie”, a w czasie wojny – „tlenione”.

W tekstach rozmów sandomierskich czasowniki na ratowanie Żydów zaświadczone są równie obficie jak określenia na wydawanie i zabijanie.

Żydów można było „przygarnąć”, „trzymać”, „przetrzywać”, „mieć”, Żyda można było „chować”. Ze względu na „żydowskie złoto” o Żydach mówiło się jak

o istotach „sporzących”, gwarantujących dostatek, jak o kłobuku czy chowańcu. Najczęściej też w liczbie pojedynczej: „jeden miał Żyda”, ktoś „trzymał” lub „chował Żyda”.

Żydów można było „zadołować”, czyli trzymać w kryjówce – najczęściej w dole na kartofle lub bunkrze – a następnie „wydołować”, czyli „wykryć”, „wyciągnąć z dołów”, „wywlec”.

...wyciągnął wszystkie pieniądze od niego, nie? a chciał się go pozbyć, bo się bał, że jak go złapią, to całą rodzinę wybiją, to, to – w nocy tam, żona widziała – jeden wywlekał Żydów pojedynczo i ich zabijał siekierą. [cisza] A tych Szmulów, leżały, też ich tam ktoś zabił.

– A słyszała pani, żeby ktoś wydawał Żydów Niemcom?

– Tak, były takie, u nas nawet taki jeden pan był, co łapał tych Żydów i wynosił do Zaklikowa.

– A dlaczego?

– Bo mu dawał grosza za to.

– Niemcy? Po prostu dla pieniędzy to robił?

– Ta, no przecież nie z miłości!

[informator 1] ...było tu takie zdarzenie jedno, tam pod lasem, to przetrzymywali tych Żydów. Nie wiem jak długo, jak co, tylko wiem, co potem ludzie gadali, nie? Przyjechała policja niemiecka, żandarmeria, i dziesięciu czy jedenastu tych Żydów zabiło... Ale tych nie zabili ludzi, co ich trzymali. Bo rzekomo miał ten facet pójść, co ich trzymał [...] – może korzystał, nie było z czego utrzymać? – poszedł i powiedział, że napadło na niego stado Żydów i nie chce od niego odejść. Nagadał, nagadał, to tamte przyjechali... [...] za coś trzymał, po coś trzymał tych Żydów, nie? To ich nie ruszyły, ani dzieci jego, nikogo, tylko samych tych Żydów... I nawet – było jedenaścioro tych Żydów – to jeden się gdzieś [się utaił].... tu kula poszła, nie zabiła...

– [informator 2] Bo najpierw tak położyli jeden koło drugiego, i szedł i im strzelał w łeb, i jednemu nie trafił w głowę, tylko tu koło ucha, to go zranił, ale on uważał, że on już zabity... Odeszły dalej, bo to wieczór, w nocy, ciemno... i ten się zerwał i w las uciekł...

– [informator 1] Bo później nie wiadomo, co z nim się stało...

– [informator 1] Było słyhać, że był w Anglii... [...] Poszedł, poszedł, uszedł, no i tak mu Pan Bóg poszczęścił szczęściem [...]

„Ludzie pozdawali i pozabijali ich”. „Któreś znalazły i podały Niemcom” – słyszymy. „Niemcy tępiły Żydów”. „Za co się Niemce tak mściły nad tymi Żydami?” – zastanawia się jeden z rozmówców. „Niemcy też mordowały o pieniądze” – odpowiada inny.

Historie

W rozmowach w podsandomierskich wioskach i miasteczkach wypływa wielka ilość szczegółów, ale i opinie ogólne mają swoją wymowę.

To się oskarża Niemców, ale również Polacy to też tak samo są zdolni do tego.

– A byli tutaj też Polacy, którzy na przykład... słyszało się o Polakach, którzy donosili, zdradzali potem?

Narracje

– [Cichym, stłumionym głosem] Bardzo dużo było. Dużo było, dużo było takich, którzy pomagali i przechowywali, ale było dużo innych, którzy zdradzali, nawet tacy, którzy wzięli majątek, a potem, a potem potrafiliby te dzieci zlikwidować. Bo to przeważnie te dzieci chowali. Żydzi, jak przyszli, prosili, żeby przechować dzieci, no oni to już, mówi, mogą zginąć, ale żeby te dzieci [...] przeżyli. No i byli tacy, którzy wzięli majątek i albo zawieźli potem do Dwikóz i oddali Niemcom, albo na furmanki i z powrotem, żeby, żeby ich tam do pociągu. Tak. A wzięli majątek. Bo oni wszystko by dali, żeby tylko przechować. Tak.

U nas to już nie żyje ta kobieta, ale zostawili jej dziecko, takiego chłopaczka, to sześć latek, bo ja widziałam, jak prowadziła tego Żydka, i ona tego Żydka oddała później Niemcom. Oddała. [...] Ale ona już nie żyje, cała rodzina jej nie żyje, nie ma nikogo, przepało i już.

- A zdarzało się, że [...] Polacy wydawali [Żydów] Niemcom?
- Nie, nie wydawali Niemcom, nie. [...] Bo ci, co przechowywali, niektórzy to [sami] pozabijali i powywozili. [...] Tych Żydów zabijali i wywozili.
- A dlaczego?
- No, bo się bali, no, skorzystali z Żydów, bo [Żydzi] byli bogaci...
- Którzy im płacili za to, tak?
- No płacili, no to, to tak było, ale, ale przecież jak on zabił, to nie przyznał się nikomu, że zabił, tylko każdy tak wnioskował i, i... [...]
- I co się myślało o takich ludziach, którzy zabili?
- No, nikt nic nie mówił, i nie myślał, i nie mówił, no.¹⁸

...taka wieś[ć] szła [...], że tam ktoś z sąsiedniej wsi, że zabił, że przechowywał Żydówkę. Zabił ją i wywiózł na pole, zimą. Przykrył gnojem, żeby nikt nie widział, że na wiosnę tam gdzieś ją kruki szarpały, że się to wydało, ale... nie wiem..

O tym samym zdarzeniu:

- Była tu taka rodzina. Ja to nie wiem, ja to znam ze słyszenia.
- Tutaj w Słupczy, tak?
- Tak. Wzięła [...] za jakich Żydów pieniądze, na przechowanie. To byli bogaci ludzie. No, ale potem [...], jak się zaczęło robić gorąco, no to wiadomo... Łatwo się pieniądze bierze [...], a później, jak się zrobiło gorąco, to...
- Czy była jakaś presja, tak [...]?
- No, czy [...] presja? No, strach przede wszystkim, [...] ja wiem? A czy jeszcze chciwość może do tego, bo mi się wydaje, że człowiek uczciwy to by oddał pieniądze, jak by się wystraszył, oddał te kosztowności, to złoto, to wszystko, i by po prostu powiedział: «Słuchaj, ja się boję, i radź sobie sam, przykro mi», nie? I to wszystko. To jest, mi się wydaje, najuczciwiej, ale to... A oni tą Żydówkę zabili i wywieźli ją pod gnojem w pole, a kiedyś to to się wydało, ludzie wiedzieli...
- Kiedy się wydało, jakoś po wojnie, tak?
- Wie pani, nie wiem, ale w każdym razie to myślę, że to się dosyć szybko wydało, tylko to była zmowa milczenia. Bo oni by do kogo mieli pójść? Do Niemców?

„Ale raczej u nas to partyzantka załatwiała ich” – opowiada były milicjant. I dalej, bardzo ostrożnie:

¹⁸ „takie coś dyskutowane u nas nie było” (H. Krall *Wyjątkowo długa linia*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 117.

– ...niektórzy by byli za tym, żeby tego tematu... – W ogóle nie poruszać? – Nie poruszać, bo przypuścmy – to, co mi ojciec mówił – że, przypuścmy, jak Niemcy prześladowali [...], to, przypuścmy, przyprowadzili do Skowierzyna ileś tam osób, [potem] przyprowadzili Niemców i tych Żydów wydali. A później, po wyzwoleniu, to wychodziło, że właśnie to ci umacniali władzę ludową¹⁹ i tego... – Właśnie Żydzi umacniali władzę ludową? – Nie! Że ci, co tych Żydów do Niemców przyprowadzili [stali się władzą ludową].

– Tam nasze też bez potrzeby se ręce maczały, te partyzanty...

– A co robili?

– Co robili? Robili to samo partyzanci, co i Hitler! Jak gdzie Żyda złapali! Co ja będę pani mówił! To samo!

– Wiadomo dlaczego?

– [śmieje się gorzko, widać, że jest poruszony] Hehe, dlaczego? Takich siuszków nabierały, to były znowu partyzanty. Chłopa pójść okraść i tego. Tak było. Te Żydy to przeszły straszną gehennę. Gehennę!

– Ta ładna była Żydóweczka, dentystka, tam duchem chciała, żebym ja ją zabrał. Ładna była. Ładna była, dentystka, gdzieś ona przyjechała z miasta. W mieście gdzieś była tą dentystką. Ale się bałem, bałem się Niemców, bałem się partyzantów. Wejda, człowieka zabiją. Ją by zabili i... Tak się, biedna, ratowała. Wyszukała dwóch takich partyzantów, wywieźli do lasu, zabili ją i skończyło się. Tak tę, tę, tę dentystkę. Bo ja później przyjechałem po nią, namyślałem się: «Zabiorę ją!». Ja przyjechałem, a oni ją, ona się zgadala z temi partyzantami, wzięli do lasu, w lesie ją zabili. Zakopali. Później [się] dowiedziałem, co, jak.

– Mosiek-śmy wołali na niego, ale jakie nazwisko, to nie powiem pani. W każdym razie – i zginął tu w Winiarach. Tutaj w dole siedział i... a podobnież te... łobuzy go zabili.

– Ale mieszkańcy Winiar, czy Niemcy?

– Mieszkańcy Winiar. Dwóch takich było, już nie żyją oba. Jeden pracował nawet w Warszawie i tam umarł, a drugi to tu, za Ostrowcem.

– A wie pan, dlaczego go zabili?

– Co?

– Wie pan, dlaczego go zabili?

– Oj, panie, dlaczego, ano myśleli, że majątek mają, wezmą coś i... taka tendencja była u ludzi, wie pan. Jedni przechowywali, a drudzy zabijali.

– Czy Polacy coś robili Żydom w czasie okupacji?

– No, nie robiły, zdawały ich.

– To było częste, częste takie zachowania w stosunku do Żydów Polaków?

– Polaki nie były dobre dla Żydów, nie.

– A z czego to wynikało, jak pan myśli?

– Jak?

– Z czego to wynikało, jak pan myśli, z jakichś zaszłości?

– Zdawać tego Żyda, jak się tam przechowuje gdzieś, żeby go zabili, jak go... to wzięli i zabili.

– Brały Polaki wywoziły Żydów. Tutaj, panie, nabrał z Polanowa jeden, to chyba Żydów powybił, wywiózł z gnojem w ogród.

¹⁹ Por. A. Cała *Wizerunek Żyda*, s. 77: „Najgorsze łachudry szły po wojnie do milicji – taki, co by ojca i matkę...”.

Narracje

- Kiedy to było, po wojnie?
- Po froncie chyba już. Bo on przechowywał ich, a potem ich wybił.
- Dlaczego?
- A spytaj się, panie, czego. Skąd ja mogę wiedzieć? Ja się w te rzeczy nie bawiłam i nie bawię się.
- A ludzie wiedzieli o tym wszyscy, czy on to ukrył?
- A to i teraz starość już. Ci, którzy nocowali u niego, to powiedzą. Ale zapadło się, panie, nie wiem nic, to co będę gadać.

- Tu był ten Żydziak, który został..., miał 18 lat, tam go przechowali w Byszówce. Gdzieś, zresztą to było w prasie, jasna sprawa, i gdzieś tam na wsi w 45 roku Polacy go zabili, z Armii Krajowej. Armia Krajowa to była pierwsza siła, która walczyła, ale...
- A gdzie to było?
- Tu, w Klimontowie.
- A dlaczego go zabili?
- Klimontowski Żyd był tu przechowany przez całą okupację, Polacy przechowali go. I miał dwadzieścia parę lat, i w 45 roku przyszedł w nocy, i go zabili.
- Dlaczego go zabili?
- Był u Polaka.
- U którego był Polaka?
- W Szymonowicach. Tam go zabili, a on chodził tutaj i ludzie dawali mu jeść [...]
- Ale, przepraszam, no bo pomagali mu, pomagali, a potem...
- Byli i tacy Polacy – ale to jest nieudowodnione – że wziął Żyda na przechowanie, zabrał mu wartości, złoto znaczy, dolary i go zabił.
- Ale to go zabił ten, co go przechowywał?
- Nie. To inny temat, to mi się śpieszy. [...] Wiadomo, kto.

W konkluzji sporu o *Strach* Jana Tomasza Grossa Marek Jan Chodakiewicz wysuwał postulat badań regionalistycznych, które jako jedyne mogą przyczynić się do wyjścia poza moralistyczne „antypolskie” ogólniki i do wyjaśnienia tego, co naprawdę działo się tuż po wojnie na polskiej prowincji. Badania etnograficznie są takimi właśnie radykalnie pojętymi studiami regionalistycznymi. Jeśli wzmocni się je kwerendą archiwalną, można uzyskać zadziwiające rezultaty²⁰.

W czasie jednej z przypadkowych rozmów w Klimontowie badaczka z mojego zespołu, Helena Tyszką, usłyszała o mordzie, dokonanym 16 kwietnia roku 1945 „na dachu na ulicy Sandomierskiej” na kilku Żydach, w tym na kobiecie w zaawansowanej ciąży. Zdarzenie to, o którym już kilka dni później, 23 kwietnia, na konferencji prasowej w Moskwie mówił Bolesław Bierut, na kilkadziesiąt lat skryło się w historycznej niepamięci, po czym nagle wypłynęło właśnie w historii mówionej.

Oto fragment tego wywiadu:

- Później pamiętam taką scenę. Jak już tych Żydów wygonili, jak już ich zabrali stąd, no i już Niemcy poszli, poszli Niemcy. Zostali sami Polacy. Front posunął się dalej... i skądś się właśnie ci Żydzi wzięli, kilka rodzin, nawet z Sandomierskiej ulicy, skądś się wzięli.

²⁰ J. Tokarska-Bakir *Następstwa Holokaustu w relacjach żydowskich i w pamięci polskiej prowincji w świetle badań etnograficznych*, w: *Następstwa Holokaustu*, red. M. Adamczyk-Garbowska i F. Tych, Warszawa 2009 (w druku).

No i, i zaczęli bardzo wojować, tak!! Że to ich! Że my teraz pokażemy co, co my potrafimy, ta. Pamiętam, że w ciąży taka Żydówka była, i też ją zabili na dachu. Na dachu tam u jednego... No nie trzeba było za bardzo tak, to może by przeżyli. Chyba cztery czy pięć rodzin byli. I tak. Zabili ich... Polacy. Polacy.

– Ale po wojnie?

– Po wojnie. Bo tamci zaczęli bardzo..., że to ich wszystko, tego! Że oni teraz pokażą! Zaczęli się odgrażać. Zresztą diabli tam wiedzą, jak to było? Może tam pretensje jakie mieli do nich? Ale w każdym razie kilka rodzin zostało, gdzieś schowani byli, ale przyszli na śmiało, jak już Niemcy poszli i zginęli. Zginęli.

Kwerenda archiwalna na temat tego zabójstwa przyniosła ciekawe rezultaty. Przede wszystkim kwietniowy meldunek Starostwa Powiatowego w Sandomierzu do Urzędu Wojewódzkiego o tym, że „W nocy z 16 na 17-go IV. nieznani sprawcy dokonali napadu w Klimontowie, gdzie zamordowali 5 osób. Wśród ofiar znajdowali się współwłaściciele młyna w Klimontowie”²¹.

Współwłaścicielami młyna w Klimontowie byli Chil Penczyna i jego ciężarna żona Rywka, o których można przeczytać w relacji poprzedniego właściciela młyna, do której dotarłam. W obliczu gęstniejącej atmosfery w miasteczku Mordechaj Penczyna już w styczniu roku 45. zdecydował się na wyjazd do Łodzi. W swojej relacji pisze:

Siódmego października 1944 roku Klimontów został zajęty przez Armię Czerwoną. Bałem się tam jeszcze pokazać. Nawet po wkroczeniu Armii Czerwonej zdarzały się przypadki zabijania Żydów, żeby było jak najmniej świadków tego, co się z nami tutaj działo. Dopiero kiedy front przeszedł i zatrzymał się przy Włoszczowie, udałem się do Klimontowa. Tam spotkałem jeszcze kilkoro uratowanych Żydów [...] Mieszkaliśmy wszyscy w domu Fajntucha. Znow pracowałem w naszym młynie i miałem dla Armii Czerwonej. Było jednak niespokojnie, wciąż zdarzały się przypadki zabijania Żydów, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach (Połaniec, Staszów). Niektórzy postanowili wyjechać do Łodzi, gdzie, jak słyszeliśmy, osiedlali się Żydzi. Trochę jeszcze posiedziałem w Klimontowie i potem też wyjechałem do Łodzi²². W Klimontowie pozostali: Abram Złotnicki, Jechiel i Szyja Lederman, Chaim Pencziner z żoną Rywką (żona była w ciąży) oraz Tobcia Stecka. 10 maja 1945 roku wszyscy oni zostali w bestialski sposób zamordowani; znaleziono ich z odciętymi rękoma i nogami. Uratowała się tylko Tobcia Stecka, która akurat tej nocy spała u chrześcijan. Później przyjechała do Łodzi i wszystko opowiadała.²³

²¹ Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej: APK), Oddział w Sandomierzu, Starostwo Powiatowe Sandomierskie (dalej: APK, OS SS), sygn. 579.

²² Młyn, którego dawnych właścicieli określa się w dokumentach jako „Jakuba Penczynę i Spółkę” przeszedł pod zarząd Stefana Grudnia, APK, OSS, sygn. 324, 580.

²³ Zabójstwo klimontowskie wywołało serię procesów, której ślady znajdują się w Archiwum IPN.

Zob. na przykład Józef Przybylski Zh. Ko 393/91. Korespondencja ogólna w sprawach działalności śledczej dot. zbrodni hitlerowskich i jego rola w domniemanym zabójstwie kilkorga Żydów w Klimontowie w 1945-1946 r.; Kalita Władysław IPN Kr 75/542. Akta w sprawie Kality Władysława, s. Józefa [ps. Wisła, zam. Kolonia Pęcławska, gm. Jurków, pow. Sandomierz], podejrz. z art. 4 par. 1 C

Narracje

Miejscowa społeczność poradziła sobie z tym zabójstwem w charakterystyczny sposób. W roku 1999 urodzony w Klimontowie historyk regionalista, prof. Eugeniusz Niebelski (KUL) opublikował monografię Klimontowa, w której tak pisze o kwietniowych zdarzeniach:

Znaleźli się pośród nich [tj. Żydów powracających do Klimontowa po przejściu frontu] i tacy, którzy natychmiast podjęli współpracę z NKWD i nowymi władzami, rzucając cień podejrzeń na wszystkich pozostałych. Abram Złotnik, przechowany przez wojnę w Woli Konarskiej, zaczął ujawniać Rosjanom nazwiska ludzi z podziemia AK-owskiego, jawnie grożąc, że ma całą listę, wymachiwał przy tym pistoletem. W ręce NKWD wpadli niektórzy działacze i byli żołnierze podziemia, kilku poszło nawet na Syberię. Abram nie usłuchał ostrzeżeń klimontowskich znajomych. W marcu 1945 został on zlikwidowany na ulicy Sandomierskiej. Były jednakże w miasteczku morderstwa Żydów, których niczym wytłumaczyć nie można. Po tych tragicznych wydarzeniach pozostali Żydzi wynieśli się z Klimontowa, m.in. do Łodzi i Sandomierza.²⁴

Na początek opinii prof. Niebelskiego o komunistycznych sympatiach klimontowskich Żydów skonfrontujmy z meldunkami archiwalnymi samych władz komunistycznych. W *Wykazie ludności wyznania niekatolickiego, zamieszkałej na terenie powiatu sandomierskiego* z 14.02.1945, w rubryce „ustosunkowanie się poszczególnych wyznań do zagadnień państwowych” ludność trzech gmin, Klimontowa, Połańca i Wiśniowej, scharakteryzowano jednoznacznie jako „nie przejawiają[ca] lojalności” wobec nowego ustroju.

W roku 2001 o zabójstwie Żydów klimontowskich napisał Radosław Januszewski, dziennikarz „Rzeczpospolitej”. Jego tekst zatytułowany *Szkola tysiąclecia* przeczytałam już po powrocie z badań sandomierskich. Większość opisanych przez niego faktów znajduje potwierdzenie w naszych rozmowach w terenie. Zarówno powojenne zabójstwa Żydów, jak i samego Abrama Złotnika (czyli Abrahama Złotnickiego) rozmówcy Januszewskiego z roku 2001 i nasi z lat 2005-2006 zapamiętali jednak inaczej niż opisał ich regionalista, prof. Eugeniusz Niebelski:

[cytuję tekst Januszewskiego] Pani R. wspomina opowieść brata o tym, jak zabijano Żydów już po wojnie. – To zrobili Polacy. Tu ich ustawiali pod ścianą – pokazuje na ścianę

[że brał udział w zabójstwie Żydów w Klimontowie w kwietniu 1945 r.]; Adwent Stanisław IPN Kr 75/530. Nr. zesp. Wojskowa Prokuratura w Kielcach. Akta [nadzoru] w sprawie Adwenta Stanisława [s. Walentego, zam. Mała Wieś, gm. Wiśniowa, nast. Katowice], podejrz., że brał udział w zabójstwie 5 Żydów w Klimontowie w kwietniu 1945 r.; Adwent Stanisław IPN Kr 75/529. Akta w sprawie Adwenta Stanisława, s. Walentego [ps. Śmieszny, zam. Katowice, gm. Św. Katarzyna, pow. Wrocław] brał udział w zabójstwie 4 Żydów w Klimontowie w kwietniu 1945 r.; Akta w sprawie Kalita Władysław, Białywas Bolesław, Adwent Stanisław [zam. Domaradzice, pow. Sandomierz], podejrz. w zabójstwie 5 osób narodowości żydowskiej w Klimontowie w kwietniu 1945 r. IPN Kr 75/503 i IPN Kr 75/502.]

²⁴ E. Niebelski *W dobrach Ossolińskich. Klimontów i okolice*, Urząd Gminy, Klimontów 1999, s. 67-68.

nieczynnej bóżnicy – kazali się odwrócić, a resztę, za brata domem... Opowiada o Cha-skielu, którego zabili, bo miał parę dolarów: – Jedną łyżką jedliśmy, a ty mnie chcesz zabić? – mówił ponoć do swojego oprawcy, przyjaciela z dzieciństwa. Brat pani R., człowiek stary, ale jeszcze „na chodzie”, właśnie odbiera węgiel. Z początku niewiele chce mówić. – Jo nie widziałem, jak strzelały, ale widziałem, jak leżały. Partyzanty ich zabiły! Utworzyły sobie taką partyzantkę bandycką. Wśród zabitych był Abram Złotnik. Wspomina o nim Eugeniusz Niebelski jako o konfidentcie NKWD, który ujawniał nazwiska akowców. Miał grozić, że wszystkich wyda, machać pistoletem. Niejako «przy okazji» pozabijano innych Żydów. Brat pani R. podaje inną wersję: – Za duży pysk miał ten Jabrom. Młody, zuchowaty był, to go wywlekły i w rowie zabiły... Jeszcze żyją ci, którzy zabijali. – Znam, ale dzisiaj nic nie będę mówić, bo by mnie zastrzelił – pani R. jest przerażona. Tłumaczę jej, że to już nie te czasy. – Dzieci mam, tu mieszkają, to tamte będą się mściły. Przyjdzie, podpali, bandziorów naśle! Brat pani R. wspomina też innego, który zabijał i żyje do tej pory.

Zdaniem Eugeniusza Niebelskiego Abram Złotnik groził, „że ich wszystkich wyda”. Badacze pytali ludzi, w Klimontowie, czego i kogo właściwie miało dotyczyć „wydawanie”. „Jabram pyskował” – powtarzają. „Nie chciał się z nikim utożyc”. Niebelski twierdzi, że Złotnicki zamierzał udostępniać NKWD nazwiska lokalnych AK-owców. Historyk zakłada, że jest to dowód zdrady, wydaje się jednak nie wiedzieć, jak podobne „listy” w istocie wyglądały. Kwerenda relacji żydowskich przechowywanych w Żydowskim Instytucie Historycznym pozwala rozeznaczyć się w tym zakresie. Typowym dokumentem tego typu jest *Wykaz Żydów, którzy zostali zabici przez bandy lub przez tych, którzy ich przyjęli na ukrycie*²⁵, zawierający kilkadziesiąt nazwisk ofiar i sprawców mordów na przechowywanych w okolicy Żydach, rzuca światło na charakter domniemyanych denuncjacji, o jakie oskarżani bywali po wojnie Żydzi²⁶. „Ujawnianie Rosjanom nazwisk ludzi z podziemia AK-owskiego” miało formę takich właśnie relacji o mordercach ukrywających się Żydów.

Pojawia się pytanie, czy obywatele polscy, ofiary kolaboracji i prawni właściciele zagrabionego mienia, mogli się do istniejących władz powojennych zwracać o ich zwrot i ukaranie sprawców, a także czy podobne sytuacje godzi się nazywać „współpracą z NKWD”. Przyjęcie podobnej terminologii wiąże się z ignorowaniem²⁷,

²⁵ Stanowi on część anonimowej relacji, którą zidentyfikowałam jako AŻiH 301/379[1789].

²⁶ Zob. na przykład Adam Penkalla *Żydzi ostrowieccy. Zarys dziejów*, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, Ostrowiec Świętokrzyski 1996, s. 117: „W dniu 12 marca 1945 r. dokonano napadu na mieszkanie Fajgli Korngold [...] W mieście krążyły pogłoski, iż posiada ona listę Polaków, którzy w okresie okupacji w różny sposób przyczynili się do śmierci ostrowieckich Żydów”.

²⁷ Podobną postawę widzimy w meldunku polskich kurierów wojskowych, powracających z kraju do Londynu pod koniec sierpnia 1945: „Skoro więc Żydzi korzystali z ukrywania się u Polaków i dzięki temu przeszło 50 000 ich uratowało się od śmierci, niewątpliwie winni byli wykazać wobec Polaków przynajmniej lojalność. Tymczasem od chwili, kiedy władze lubelskie weszły na teren Państwa polskiego, Żydzi od razu przystąpili do denuncjacji tych, u których się poprzednio

Narracje

niekiedy zaś nieprzyjmowaniem do wiadomości zła, jakie w czasie wojny mogli wyrządzać Żydom Polacy, którzy „przyjmowali ich na przechowanie”, a następnie – jak widzieliśmy w relacjach etnograficznych – nierzadko zabijali.

Na dowód tego, że rozmiar owego zła wyrządzonego przez Polaków ukrywającym się Żydom nie mieścił się w wyobrażeniu o własnym narodzie, przytoczę tu wypowiedź polskiego oficera, wysłannika Rządu londyńskiego, który w mundurze angielskiego żołnierza odwiedził Polskę w roku 1945:

Stosunek społeczeństwa do Żydów nazwałbym obojętnym. Żydzi zachowują się apatycznie. [...] Osobiście miałem przykre spotkanie z Żydami, gdy jechałem jako angielski żołnierz, ponieważ pokazywali oni nam domy, których właściciele mieli wymordować Niemcy i Polacy. Będąc w mundurze angielskiego żołnierza nie mogłem reagować na te nikczemne zarzuty. O tym, że ich mordowali Niemcy, to wszystkim wiadomo, lecz co mogli mieć na myśli imputując zbrodnie Polakom? Takiego zarzutu nie mogą postawić nawet i granatowej policji, której zachowanie nie było zapewne właściwe.²⁸

W Klimontowie panuje opinia, że grupa, która zabijała Żydów w nocy z 16 na 17 kwietnia 1945 była w istocie bandą rabunkową, która wcześniej zabiła i obrabowała łączniczkę AK. Po wojnie niektórzy jej członkowie, tacy jak Edward Śliwiński, przedwojenny polski policjant, następnie policjant granatowy i współpracownik lotnej drużyny AK, według relacji żydowskich regularnie polujący na Żydów i przejmujący ich młyny, a także Józef P., jeden z tych, którzy po wojnie terroryzowali miasteczko, by prawda o zabójstwach nie wyszła na jaw, zażywali martyrologicznej sławy jako AK-owskie ofiary komunistycznego prześladowania.

Czy nie jest dziwne, że ta zafałszowana martyrologiczna narracja nie rzuciła się w oczy żadnemu z koncesjonowanych historyków? Tak jak było w przypadku Jedwabnego, zadziała tu dopiero siła historii mówionej, uruchomiona przez dziennikarza i socjologów.

W Klimontowie paraliż pamięci powoli ustępuje. Świadczy o tym anonimowy list, jaki w czerwcu tego roku został przysłany do IPN-u i ŻIH-u:

W załączeniu przesyłam dla przypomnienia kserokopię artykułu na temat mordów ludności żydowskiej w Klimontowie. Redaktor Januszewski doskonale trafił na ślady podejrzanych osób, które otarły się o te czyny, biorąc na tapetę nazwisko P. – to dokładnie XY. To członek NSZ, nigdy nie zabrudził sobie rąk w walce z Niemcami, w relacji świadków.

ukrywali, że byli przez nich szantażowani, że wyludzano od nich pieniądze. Wydawano członków AK, a również sami dopuszczali się bicia i tortur Polaków w obozach, którymi zawiadywali Żydzi za zgodą Sowieców”, Polish Institute and Sikorski Museum, Archives ref. No. A9 III 2 c/64, Raport wojskowych z kraju, Londyn, 2/10/1945, cyt. za: A. Grabski *Działalność komunistów wśród Żydów w Polsce (1944-1949)*, Warszawa 2004, s. 32. Zob. J. Tokarska-Bakir *Sprawiedliwi niesprawiedliwi, niesprawiedliwi sprawiedliwi*, „Zagłada Żydów” 2009 t. 4, s. 170-214.

²⁸ Za: A. Skibińska *Powroty ocalałych*, w: *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, IFiS PAN, s. 521.

W zaułkach ulic, w grobowej ciszy i pod strachem, do dziś słyszy się o wyczynach tego „partyzanta”. Mimo upływu czasu ponad 60-ciu lat jest jakiś dziwny strach mówienia na ten temat. Dochodzenie w tej sprawie ze strony organów ścigania nie przyniosło właściwych rezultatów. Obaj bracia X zakupili lub wybudowali kamienice, pytam, za jakie pieniądze? To ludzie bez zawodu, bez kwalifikacji. XY mianował się prezesem AK. Przechodnie z obrzydzeniem i pogardą spoglądają na tablicę obok pomnika z jego nazwiskiem i stopniem porucznika [...]. Na jego widok, wchodzącego ze sztandarem do kościoła, parafianie tracą zmysły [...] Fakty ujawnione w artykule i zasłyszane z ust jeszcze żyjących świadków i ich potomków wołają o pomstę do nieba. Boże, gdzie jesteś?²⁹

Abstract

Joanna TOKARSKA-BAKIR
University of Warsaw

The Skaz of Anti-Semitism

Skaz, i.e. a scrap of testimony, is a designation borrowed from the Russian folklore by H. Grynberg in his description of Voydovsky's invention. It is upon the search for similar testimonies – fossils, active spots in the language still used in today's Poland to speak of Jews – that this author has founded her concept of ethnographic research on memory of the Shoah as preserved in the talk and language of Polish provinces. The initial thesis claims that contrary to discourses of various historical policies, the colloquial language and proves to be involuntarily truthful. This language reports on how people see the world; it testifies to collective ideas/representations: fears, dreams, daydreams, phantasms, responding stereotypes, norms opposing the values, real values opposing declared values – in whose deposit what is referred to by sociologists as anti-Semitic 'attitudes' is only given birth. Poles will only be able to objectify their own history once the way has been recognised in which people in Poland talk between themselves about Jews.

²⁹ List anonimowy z dn. 11.06.2008, sygnowany „Sprawiedliwy Wśród Narodów”, nadesłany na adres Instytutu Pamięci Narodowej i Żydowskiego Instytutu Historycznego, kopia w archiwum autorki.

**Monika BEDNARCZUK,
Monika RUDAŚ-GRODZKA**

W poszukiwaniu utraconej wielkości

Oś południkowa: marzenie o imperium

W atmosferze nasilających się haseł faszystowskich w Europie, po zaatakowaniu Abisynii przez Włochy, realizujące swoje spóźnione marzenia kolonialne, po *Anschlussie* Austrii, Wojciech Wasiutyński, narodowo-radikalny publicysta, konstatawał: „Polska leży nie tylko w pasie równoleżnikowym wielkich narodów, leży także w pasie południkowym, w zespole właściwej środkowej Europy”¹. I zaznaczał:

Tylko małe narody ograniczają się do obrony swej niepodległości do utrzymania swej państwowości sojuszami. Wielkie narody idą w świat z wielkimi ideami [...]

Nie wolno narodowi, który chce być wielki, a naród Polski musi być wielki, gdyż na naród mały nie ma w tym punkcie Europy miejsca, zajmować pozycji biernej [...] trzeba stawiać sprawę i z czym chcemy iść, czego chcemy od świata, co chcemy innym narzucić.

Wasiutyński pisał dalej o wielu „małych” narodach, którym przewodzić miała Polska, od Estończyków i Litwinów, poprzez Czechów i Rumunów, po Serbów i Chorwatów. Rok wcześniej Stanisław Piasecki ubolewał nad rozmytymi – jak oceniał – albo nazbyt faszyzującymi, albo katolickimi rodzimymi koncepcjami, niezdolnymi przyciągnąć jugosłowiańskich ani w ogóle bałkańskich narodowców, i postulował, podobnie jak Karol Stefan Frycz, dopracowanie własnych propozycji, które stałyby się ideą atrakcyjną dla Słowian, konkurencyjną wobec hitleryzmu,

¹ W. Wasiutyński *Zadania Polski w świecie*, „Ruch Młodych” 1937 nr 6. Por. W. Kwasieberski *Polski romantyzm polityczny*, „Ruch Młodych” 1935 nr 1. Wszystkie podkreślenia w tekście – jeśli nie zaznaczono inaczej – nasze, M.B. i M. R.-G.

święcącego triumfy w Europie Zachodniej i Południowej². Przekształcając niemiecką koncepcję *Mittleuropy*, ideolodzy „Wielkiej Polski” marzyli o własnej hegemonii w tej części kontynentu³, zgodnie z tezą, że „P o l s k a m u s i stworzyć barierę od Bałtyku do Śródziemnego Morza [...] o g a r n i a ć p ó ł n o c i p o ł u d n i e”⁴.

Wobec nasilających się hasel imperialnych i faszystowskich, wobec bolesnej świadomości zagrożenia ze strony dwu politycznych, mentalnie obcych, gigantów i własnej słabości, zarówno militarnej, jak tożsamościowej, żywy obiekt zainteresowania polskich nacjonalistów (i nie tylko) stanowić zaczęły południowe, bałkańskie ludy. I właśnie fascynacja nimi stanowi odzwierciedlenie poszukiwań nowej osi geograficznej i zarazem ideologicznej: mianowicie osi „południkowej”, jako próba zmiany obowiązującej dotąd perspektywy aksjologiczno-politycznej z horyzontalnej (opartej na linii Wschód – Zachód) na wertykalną (Północ – Południe). Dotychczasowy układ polityczno-geograficzny tworzył podział świata nie do przyjęcia, układ zabójczy, w którym Polska straciła swój byt polityczny. Zaś możliwość harmonijnego pogodzenia tych kierunków w sensie symbolicznym czy kulturowym *de facto* nie istniała. Polsce przypadała w nim bowiem rola szczeliny, usko-ku, depresji, miejsca nieistotnego/nieistniejącego.

„Sen o potędze” z lat trzydziestych XX wieku o przekształceniu roli Polski na kontynencie i dowartościowaniu się był kolejną wersją mitu słowiańskiego, poszerzonego o narody ugrofińskie, nawet romańskie, w której punktem odniesienia stały się nacje bałkańskie: mniej „skażone” zachodnią kulturą, wolne od kompleksów, silne i szczęśliwe w nieświadomości ewentualnych „braków”. Owa wizja imperium słowiańskiego, sięgającego od Bałtyku po Morze Śródziemne, zakłada hegemonię Polski, analogiczną do jej niegdyś istniejącej mocarstwowej pozycji⁵. Myślą przewodnią było jednak zaczerpnięcie nowych mocy z zapomnianych, pobratymczych, magicznie niemal traktowanych źródeł z południowych terenów Europy.

² S. Piasecki *Zadanie, które nas czeka*, „Prostu z mostu” 1936 nr 46; K.S. Frycz *Na widowni (Europa Środkowa musi być polską, nie niemiecką...)*, „Myśl Narodowa” 1938 nr 51. Frycz przypomina o ideałach jagiellońskich – zjednoczeniu wolnych i równych narodów, co ma szczególnie wydźwięk po *Anschlussie* Austrii. Por. A.D. *Catena Mundi (Rzecz o Półwyspie i światopoglądzie bałkańskim)*, „Myśl Narodowa” 1938 nr 54.

³ Zob. prace J. Partscha *Central Europe* (1903) i *Mittleuropa* (1904) oraz Friedricha Naumanna *Mittleuropa* (1915).

⁴ J. Danar *Europa Środkowa a Polska*, „Falanga” 1938 nr 43; por. tamże, *Polska Trzech Mór*, „Falanga” 1938 nr 42.

⁵ Zob. J. Bielatowicz *Refleksje z podróży na Balkany*; S. Szukalski *Ku Sławii przez Unię Młodych*, „Krań” 1937 nr 1; W. Biegański *Problemy sztuki narodowej*, Warszawa 1937, s. 16; *Zasady Programu Narodowo-Radykalnego*, oprac. B. Piasecki, Warszawa 1937, s. 15-16; W. Staniszkis *Tworzymy styl nowej Polski*, „Falanga” 1938 nr 46.

Oś równoleżnikowa: między Scyllą a Charybdą

Układ równoleżnikowy, dominujący w czasach nowożytnych, wyznaczający kierunek Wschód – Zachód, stanowił punkt odniesienia dla mieszkańców Europy. Wiązał się on z negatywną mityzacją Słowian i Słowiańszczyzny. Wiążące się z tym stereotypy i wyobrażenia poparte dyskursem społecznym, wymusiły częściową zgodę w tej sprawie samych Słowian. W czasach encyklopedystów, w wieku XVIII wielu zachodnich myślicieli dowodziło nieoryginalności, wtórnego charakteru Słowian, skazanych tym samym na kopiowanie „starszych”, lepiej zorganizowanych, pełnoprawnych europejskich narodów⁶. Dowodzili oni także, że z przyczyn geograficzno-klimatycznych oraz psychofizycznych Słowianie nie są zdolni osiągnąć stanu wiedzy obowiązującego w kulturze Okcydentu, ani wykształcić własnych form uprawiania nauki czy sztuki. Polska, i słowiańska część kontynentu, stała się w potocznym odczuciu „E u r o p ą b e z w ł a ś c i w o ś c i”. Odrodzenie słowiańskie – budzenie się ducha słowiańskiego w Europie Środkowo-Wschodniej, jakie miało miejsce na fali romantycznych poszukiwań tożsamości narodowych czy walk narodowo-wyzwoleńczych, odzwierciedla również złożony problem różnicy i asymetrii kulturowej. Przez wieki zachodnia kultura rozumiała siebie mianowicie jako wzór, który rozprzestrzeniał się i słabnął na kresach swego oddziaływania. W tym ujęciu kulturze środkowoeuropejskiej, znajdującej się prawie na granicy tak usystematyzowanego świata, przypadała rola naśladowcy, prymitywnego odbicia. U podstaw okcydentalnej kultury opartej na przeciwstawieniu wzoru i kopii tkwiło też dążenie do podziału i hierarchii, wyrażające się w mechanizmie „symetrii umniejszającej”. Im dalej od centrum, tym mniej elementów wspólnych z ogniskiem. Atrybuty przyznawane Słowianom stwarzały wrażenie nieistotnych, a wytwory peryferyjnej kultury były niby-symetryczne, acz nieskończenie gorsze⁷. Degradujące rozumienie siebie powoduje paraliż woli i zaburzenie poczucia tożsamości, lecz zostało przyjęte przez Polaków jako „prawda historyczna”. Sami zgodzili się na podział, w którym przypadła im jedynie ułomność i defekt, utrwalając obraz słowiańskich niewolników skazanych na wieczną imitację. Utrzymywana przez siebie i Zachód w stanie mętności, Słowiańszczyzna nie potrafiła się zdefiniować.

Literatura oraz publicystyka doby romantyzmu ukazują narastanie i trwanie problemu wewnętrznie sprzecznej autoewaluacji Polaków wobec idealizowanej jako

⁶ Na ten temat zob. M. Rudaś-Grodzka *Słowiańszczyzna. Pamięć i zapomnienie w wykładach paryskich A. Mickiewicza i powieściach J.I. Kraszewskiego*, „Konteksty” 2003 nr 1-2; tejsze *Europejska przygoda Słowian w świetle „Prelekcji paryskich” Adama Mickiewicza. Słowiańszczyzna zniewolona*, w: *Romantycy i Europa. Marzenia. Doświadczenia. Propozycje*, red. M. Piwińska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006. Por. A. Witkowska „Ja, głupi Słowianin”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; M. Bobrowska *Antyteza słowiańsko-europejska. Z problemów stereotypu*, w: *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1992.

⁷ Zob. E.W. Said *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, PIW, Warszawa 1991.

doniosła, oryginalna i twórcza kultury zachodniej Europy, spadkobierczyni tradycji antycznej. Krystalizująca się od XVIII wieku polska tożsamość skazana została na poczucie niepełnowartościowości, trawiące „duszę słowiańską” niczym śmiertelna choroba, nie pozwalająca ani żyć, ani umrzeć. Jednakże kompleks niższości i towarzyszące temu cierpienie wykształciły mesjanistyczne, kompensacyjne przeświadczenie o moralnej wyższości. Turbiną napędzającą tę maszynę mesjanistyczną wydaje się tu mit o słowiańskiej „młodszości” cywilizacyjnej, wyznaczającej jej misję „zbawienia” Europy, „przeżartej przez zepsucie moralne i polityczne”. Oparty na religijnych fundamentach mesjanistyczny projekt wyrażał masochistyczną naturę Polaków, ale formy, jakie przybierał wynikały przede wszystkim z logiki Zachodu, tworzącej degradujący jedną stronę układ.

Ze złożonej i niekorzystnej sytuacji Słowian zdawał sobie sprawę Mickiewicz, który próbował przybliżyć Europie Zachodniej fenomen owej grupy: gorzej zorganizowanej, „podbijanej”, „tępionej”. *N i j a k o ś ć i „n i ż s z o ś ć”* Słowian miała brać się po części z ich rolniczego trybu życia. W jego ujęciu zatartej historii Słowian, celowo pozbawianych odrębności, chociażby poprzez unikanie nazw poszczególnych szczepów oraz mieszanie ich z innymi ludami barbarzyńskimi, pobrzmiwa zapowiedź nieklasycznej historiografii i nowoczesnego myślenia, dążącego do wbicia się pod powłokę wizji dziejów zdominowanej przez zwycięzców⁸, niszczącej każdą napotykaną odmienność. Po stronie najeźdźców znajdowała się potwierdzająca ich wyższość i władzę potężna historia, cywilizacja i surowe prawa logiki. Po stronie Słowiańszczyzny była tylko jej nieokreśloność, którą po konfrontacji z silniejszymi militarnie obcymi wchłaniała sfera zapomnienia. Nieliczne pamiątki świadczyły o niskim poziomie cywilizacyjnym Słowian, którym oferowano poprzez podbój awans kulturowy.

Ważnym motywem refleksji o niższości i powodem kompleksów wobec „męskiej”, zwartej, prężnej Europy Zachodniej była rzekoma, wynikła z rolniczego trybu życia i przewagi żywiołu chłopskiego, słowiańska bierność. Słowiańszczyznę traktowano przez wieki jako rezerwuarną siłę niewolniczej. Niewolnik zaś, konstrukcja warunkująca istnienie „pana” i obywatela, to też wytwór kolonizacyjnego dyskursu⁹. Mickiewicz próbował przewartościować negatywny stereotyp, upatrując w owej pasywności pewnego, możliwego w przyszłości do zrealizowania, potencjału¹⁰. Jego wizja Słowiańszczyzny jako przestrzeni zawierającej w sobie ukryte pokłady wielkiej mocy i sił stała się fundamentem snów o potędze w dwudziestolecu międzywojennym.

⁸ Odwołujemy się do sformułowania George’a Orwella (*Historię piszą zwycięzcy...*, w: tegoż *I ślepy by dostrzegł. Wybór esejów i felietonów*, przeł. B. Zborski, Kraków 1990).

⁹ Zob. P. Vidal-Naquet *Czarny łowca*, przeł. A. Wolicki, Prószyński i Sk-a, Warszawa 2003, s. 231.

¹⁰ A. Mickiewicz *Dzieła*, t. X, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 176-177.

Przewartościowanie układu przestrzennego

Dominacja „wertykalnego”, równoleżnikowego paradygmatu, narzucającego „nijakiemu” w istocie „środkowi” konieczność definiowania się poprzez odniesienia do Rosji lub zachodniej Europy, pozostawiała Polakom nader ograniczony zasób sposobów wyjścia z *limba* jej nieokreśloności: albo poprzez – zgodne z logiką Zachodu – uznanie własnej niższości, albo poprzez kompensacyjne przekonanie o moralnej wyższości nad „zgniłym”, urbanistycznym, zsekularyzowanym Okcydentem, a z drugiej strony nad „barbarzyńską” Rosją.

Trzeba zaznaczyć, że w latach 30. i 40. XIX wieku przedstawiciele literackiej grupy *Ziemia*, działającej w Galicji, próbowali stworzyć alternatywny program wobec układu Wschód – Zachód. Kładli nacisk na swoistość dziejów Polski, na ich odrębność w stosunku do dziejów Europy Zachodniej. W przeciwieństwie do Mickiewicza nie widzieli możliwości aliansu Zachodem. Rosję z zaś postrzegali jako zagrożenie dla wspólnoty narodów słowiańskich. Propagowali oni ideę wspólnoty narodów słowiańskich mających w przyszłości zaistnieć w dziejach Europy jako Europa Słowian. Ziemiańczycy przeciwstawili idyllicznej, Herderowskiej wizji Słowiańszczyzny, własną opowieść o heroicznej, bohaterskiej, „przedpaństwowej” wspólnotie Słowian – wojowników. Inspiracją dla ich nowego obrazu silnej, nieskażonej zachodnią cywilizacją, Słowiańszczyzny były ich tłumaczenia dawnych zabytków Słowiańszczyzny (*Słowo o pułku Igora*, *Rękopis Krółodowski*) i serbska poezja ze zbioru Vuka Karadzića (1787-1864), wydanej po raz pierwszy w 1814 roku¹¹. W ich utworach opiewających wielkość, siłę, pierwotność słowiańskich herosów odnajdujemy marzenia o wielkim imperium Słowian zjednoczonych pod przewodnictwem Polaków¹².

Dopiero w okresie w dwudziestolecie, kiedy to w formie hasel mocarstwowych odżywa Mickiewiczowska teza o potencjale Słowian, ich doniosłym przeznaczeniu, pojawia się nowa formuła geograficzna zmieniająca dotychczasowy układ na horyzontalny¹³. Ważnym jej elementem staje się pozytywnie waloryzowana kategoria środka. Zrywa ona z popularnym swego czasu postulatem zjednoczenia

¹¹ Z. Niedziela *Słowiańskie zainteresowania pisarzy lwowskich w latach 1830-1848*, PWN, Warszawa 1996, s. 54

¹² Patrz: M. Ruszczyńska *Ziemia*, Zielona Góra 2002, s. 97

¹³ Acz przecież w Dwudziestolecie toczyła się też gwałtowna polemika z Mickiewiczem i Słowackim, by wymienić *Zarzę w Grenadzie* J.N. Millera, ale również teksty S. Szukalskiego i J. Stachniuka. Zob. też L. André *O bezdziejowości w poezji. Rzecz o Adamie Asnyku*, F. Hoesick, Warszawa 1930, s. 103, 145. – W łonie narodowych radykałów częste były postawy proromantyczne: „W polityce nie można być przyrodnikiem. Rozumiał to doskonale Mickiewicz [...] Filozofia Mickiewiczza przywiązywała głęboką wagę do natchnienia. [...] Człowiek uzyskuje pełnię człowieczeństwa tylko w związku z narodem. [...] Prawdę Mickiewiczowską o człowieku czynu realizuje współczesny nacjonalizm polski” (M.R. *Aktualna księżka*, „Ruch Młodych” 1935 nr 2).

Słowian pod sztandarem panslawizmu, bo ten oznaczał zagarnięcie, bezwzględne wchłonięcie innych słowiańskich tożsamości przez „większą” głowę Słowiańszczyzny – Rosję. Przeciwnie, jest dążeniem do wyrwania się z kleszczy Zachodu i Rosji, więc występuje jako słowianofilstwo pod przywództwem duchowym i militarnym Polski, oparte na mesjanistycznych oraz misjonistycznych koncepcjach romantyków¹⁴, a wzorowane na idei *Mitteleuropy*.

Przestrzeń peryferyjnego bądź „środkowego”, nieokreślonego *limba* czy piekła geopolitycznego i cywilizacyjnego, zmienia się oto w publicystyce i literaturze dwudziestolecia międzywojennego powoli (na krótko) w p r a d z i w e, ważne, p o z y t y w n i e w a r t o ś c i o w a n e c e n t r u m, zdolne kreatywnie i wiążąco oddziaływać na sąsiedztwo.

Dotychczasowa geograficzna egzystencja Polaków była zawieszona między paternalistyczną, słowiańską Rosją, niechętną elementom zakorzenionej w polskiej tożsamości łacińskiej tradycji a germańsko-anglosaskim światem, określającym i zdobywającym świat i uznającym słowiańskie nacje – z wyjątkiem Rosji – za niegodne partnerskiego traktowania. Rosja zaś w dwudziestowiecznym narodowo-katolickim paradygmacie to specyficzni Słowianie: cywilizacja o deprecjonowanych walorach żeńskich, takich jak wrażliwość, łagodność, a jednocześnie gwałtowność, histeryczność, nieumiarkowanie, „konwulsyjność” – wynikię z orientalnej labilności. Odczytana przez ten pryzmat kultura zachodnia jest „typem przenikającym, ekspansyjnym, posesywnym”, zaś rosyjska – „absorpcyjnym”, pochłaniającym, „poddającym się”¹⁵. Cała „męskość” skupiała się w carze, pisał jeden z licznych antysowieckich komentatorów – „C a r r u n ą ł, r u n ę ł a m ę s k o ś ć. Pozostała tylko b e z w z g l ę d n a k o b i e c o ś ć”¹⁶.

14 „W wyszydzanym i potępianym przez pozytywistów, a później przez dziecko pozytywizmu, autora *Mysli nowoczesnego Polaka*, mesjanizmie kryła się idea *Wielkości Narodu*, wypływająca z poczucia duchowej potęgi, ze szczytnej ambicji związania dążeń i celów swojego narodu z całością cywilizacji chrześcijańskiej, z jej źródłem i celem – Z Bogiem. [...] Nasz romantyczny mesjanizm przybrał postać politycznie i psychicznie szkodliwą, stwarzając wizję cierpiętniczej, odkupującej winy ludzkości, Polski. Ale [...] przebijała w ideologii naszego romantyzmu myśl zdrowa i potężna, przebijała, jeśli to można tak nazwać – m i t w i e l k i e j P o l s k i” (W. Kwasieboriski *Polski romantyzm polityczny*). Analogicznie widzi związek romantyzmu i idei Wielkiej Polski Włodzimierz Pietrzak (*Romantycy*, „Młoda Polska” 1937 nr 1). Zob. też k. *Poszukiwanie wielkości*, „Falanga” 1938 nr 35.

15 Zob. W. Stiepanienko „*Kobiecość*” i „*męskość*” w postrzeganiu kultury sąsiadów, „Kultura i Społeczeństwo” 1991 nr 2, s. 77; R. Dmowski *Mysli nowoczesnego Polaka* [1903], wpraw. N. Tomczyk, wyd. 11, Norton, Wrocław 1996, s. 41-60; M. Zdziechowski *Wpływy rosyjskie na duszę polską*, w: tegoż *Wybór pism*, wyb., oprac. i red. M. Zaczynski, Znak, Kraków 1993, s. 483-514; tegoż *Eurazjatyzm rosyjski*, w: *Europa, Rosja, Azja. Szkice polityczno-literackie*, Warszawa et al. [1922], s. 274-290; M. Bierdiajew *Nowe średniowiecze*, przeł. M. Reutt, Warszawa 1936, s. 140-145.

16 I. Szutowicz *Demonizm nad Polską i Europą (rzecz o bolszewizmie)*, Przemyśl 1931, s. 65-66.

Erraty

Rozdarta, zawieszona w przestrzeni ścierających się, opozycyjnych wartości, niejako zaocznie pozbawiona znaczących, upragnionych walorów, Polska zaczyna poszukiwać nowych sposobów kuracji na nowej osi: południkowej. Nagły przypływ sympatii dla dotychczas marginalizowanych, zapomnianych „braci” objawiał się głównie w formie relacji z wypraw, przewodników, reportaży i felietonów. Zainteresowanie dla bałkańskich Słowian wydaje się ponadpartyjne: dzielali je (z rozmaitych powodów i w różnym stopniu) m.in. antysemita i nacjonaliści¹⁷, reprezentanci katolickiej prawicy, propaństwowcy o sympatiach lewicowych oraz pacyfiści.

Bałkany, jawiące się jako pożądana alternatywa wobec narzucanego przez wieki ładu, interpretowane były w dyskursie „propołudniowym” magicznie, by nie rzec: mitycznie. Jako mniej „skażone” zachodnią kulturą były wolne od poczucia niższości, zdolne rozwijać się w określonym przez siebie – a nie innych – kierunku, bez ciągłej, destrukcyjnej w rezultacie, autokontroli i przymusu odnoszenia się do opinii samozwańczych nauczycieli-autorytetów. Wynikiem tego niezaburzanego przez zewnętrzne wpływy, przynajmniej nie nazbyt głęboko, rozwoju jest specyficzny typ człowieka. Kontestowaną polską nijakość, pokrewną miałość mazowieckiego piasku, wobec ludów zachodnich z jednej strony, oraz pełnych potencjału Słowian południowych, znakomicie ilustruje wrażenie Pruszyńskiego:

[Niemcy] To najlepsze wojsko. [...] Przez skórę tego żołnierza czuje się intelektualistę, człowieka wykształconego. Będą grali w kantynie Szopena i Mozarta, i Griega. [...] Żołnierz niemiecki czyni wrażenie maszyny mądrej, sprawnej, cudownie opanowanej. Jugosłowianie czynią wrażenie wspaniałej ludzkiej bestii. [...] żołnierz półprymitywny, radosny w mordowaniu, łowiecki, wypełniony nie spiętym cywilizacją instynktem. [...] Jugosłowianie to coś młodego, co jeszcze przedwcześniej zdawało się chodzić na czworakach i chleptać świeżą krew. [...] Cóż, nasi jasnowłosi Słowianie. Coś, co nie jest jeszcze niemiecką mądrością, a nie było nigdy serbską zażartością! Coś co okrutne, będzie tylko ponure. Waleczne nie będzie mądrym. Coś, co jednym tylko najwięcej będzie znaczyło swój przechód tędy: ścieleniem swych trupów. [...] Użyźnicie te jałowe i dalekie grunta, ten piach, pod wierzby tylko, jak na Mazowszu, zdatny, biedną mierzwą własnych ciał. [...] nie było was także aż takiej liczby nawet, żebyście tu mogli stać się wielcy jak nie myślą waszą, jak nie potencjałem walki, to chociaż ogromem poległych.¹⁸

¹⁷ Nacjonaliści z różnych ugrupowań, także neopogańscy i „osobni”, np. fascynujący zarówno Jana Wiktora, jak Jana Bielatowicza, publikujący niekiedy w „Prostu z mostu”, krótko zbliżony do „Zadruży” Stanisław Szukalski.

¹⁸ K. Pruszyński *W czerwonej Hiszpanii* [1937], Czytelnik, Warszawa 1997, s. 254–255. Podobnie zapytywał Jana Wiktora jeden z polskich emigrantów: „Czyż Polska za granicą, to nie granit, ale sterty sypanego piachu wichrem przenoszone z miejsca na miejsce, aby ginął bez śladu?” (*Od Dunaju po Jadrano*, Lwów–Warszawa 1938, s. 13). Trzeba zaznaczyć, iż Pruszyński postrzegał południowosłowiańskiego człowieka nie tylko w aspekcie *sui generis* „barbarzyństwa”. W artykule *Balkan Bałkanu* („Słowo” 1938 nr 227) dostrzega jego inteligencję i europejskość, mimo gospodarczego i kulturalnego zacofania regionu: „Człowiek nachylony nad kielnią podnosi ku nam

Widzimy tutaj, iż uznanie Południa za kontrapunkt sprowokowane było przez binarny, niekorzystny układ oparty na przeciwstawieniu: Wschód – Zachód. Południe jako nowy cel i równocześnie punkt odniesienia to szansa na wydobywanie się ze „szczeliny”, z „depresji” symboliczno-geograficznej. W licznych propozycjach kulturowo(-politycznych) pojawiają się „jugosłowiańskie” albo „bułgarskie” zalety. Energia południowego Słowianina staje się godnym podziwu i zazdrości skarbem, złotym runem, życiodajnym źródłem, w którym pokłada się nadzieję na przebudzenie i wzmocnienie Polaków. Wszak są pobratymcami owej „wspaniałej ludzkiej bestii”. *Homo balcanicus*: „żołnierz półprymitywny, radosny w mordowaniu”, chłęczący świeżą krew wyrasta tu na herosa słowiańskiego.

Słowiańskie Południe

Racji, dla których apoteozowano Południe, jest wiele: natura, człowiek, tradycja, sukces ekonomiczno-polityczny. Natura Południa jest spektakularna i „arcy-słowiańska”. Istniał jednakże bardzo poważny rozdzźwięk między wyobrażeniem Bałkanów a rzeczywistością polityczną. Kocioł bałkański należał do najbardziej niebezpiecznych rejonów świata. Tu krzyżowały się interesy wielkich mocarstw Europy, tu doszło do wybuchu I wojny światowej. W wyobraźni Polaków i ich narracji pozostał teren miejscem niezwykle, idealnym, niemal baśniowym. Bułgaria nocą uderza swym podobieństwem do raju. Jan Wiktor ma wrażenie, że „ziemia się otwarła, czy pękła nagle, rozsadzona nadmiarem światła”, a nowy, budzący skojarzenia ze starotestamentowym, „słup ognisty” rozlał purpurę na niebo i okolicę. Tak samo płomienni są wedle tej relacji autochtoni. Dla Haliny Siennickiej odbiciem charakteru bałkańskiej Słowiańszczyzny jest rzeka Sava, która „nie lęka się skoku, tętni młodym życiem, szumi, pryka i pędzi, wciąż młoda, nowa i sił pełna”. Dalszy opis Adriatyku dowodzi preferowania Południa, wraz z jego cechami charakterologicznymi, wskazując na zjawisko ideowego utożsamiania się Słowian Północy ze Słowianami Południa:

Drogi jest nasz Bałtyk [...], ale najdroższe, niezapomniane pozostanie zawsze wrażenie gorącej, ciężkiej, omdlejącej fal słowiańskiego morza – Jadranu. Układając się miękko w ciepłym przegubie zatoki, spokojny i łagodny, jak dusza słowiańska, stroi się w słońcu we wszystkie barwy [...].

twarz, nie otępiała, ale przeciwnie, rozumną i myślącą. To właśnie uderza najprzykrzej. To nie jest człowiek, który nie wie, nie rozumie, który się godzi. To nie jest kulis, rab, niewolnik. Jeśli cechą „człowieka Wschodu” jest poddanie się woli Losu, to ten człowiek nie jest człowiekiem Wschodu. [...] Chyba zdaje sobie sprawę, że jego praca mogłaby być nie tylko lepiej opłacana, ale mogłaby być jeszcze i użyta godniej, pożyteczniej, cenniejsz [...].” Cyt. wg *Wybór pism publicystycznych*, wyb. i przygot. do druku Z. Haraschim-Gutkowska, Kraków 1966, t. 1, s. 316. Na fragment ten zwróciła nam uwagę Aleksandra Chomiuk.

Erraty

Lecz niechaj je podrażni burza północna, lub Jugo pustynne zbuntuje, uśpiona na dnie potęga skacze i zrywa się do boju. A wówczas biada śmiałkowi, który na drodze stanąć się poważy! Fala, niby szalony i oślepy olbrzym, toczy się po wzdętej toni [...], miecie statki o brzeg, rwie i kasa skały. [...] kochać cię trzeba, morze słowiańskie – za twą barwę, za ciepło, uśmiech twój, potęgę i namiętne gniewy [...] za to, iż żywą cząstką jesteś prastarej kolebki cywilizacyjnej świata.¹⁹

Ideąłem piękna jest wybrzeże dalmatyńskie oraz górską wodą, „błyszcząca jak srebro, [...] jak szampan upajająca”²⁰. „Klejnotem bez ceny” są jeziora Plitwickie, dostarczające doznań niemal epifanicznych, bo przecież Jugosławia „ma tylko jedno – ale za to najwyższe zastosowanie z bytów ziemi – ma cenę, wagę i wartość piękna doskonałego”²¹. Pozorna zatem okazuje się jałowość skalistej, dzikiej części jej terytorium. Pustynny „kraj grozy, śmierci i dezolacji, warunkuje, rodzi endemiczne zamięłowanie do rzeźby”. Naga, jałowa ziemia „zakwita strzelistością greckich i rzymskich kolumn”²². Wielość pejzaży, w których Polacy upatrują ideału, wskazuje, że nie o same krajobrazy, ani nawet o ludzi tutaj idzie, lecz o miejsce, które jest magiczne. Niezależnie od stopnia żyzności ziemi, charakteru krajobrazu, sam kontakt, pobyt, zetknięcie się z tą ziemią oddziałują niby cudowny eliksir.

Ponadto to magiczne miejsce okazuje się antyczną kolebką, miejscem pochodzenia i zamieszkiwania Słowian. Tradycja antyczno-słowiańska pozwala więc odzyskać wiarę w Słowian i w ich moc. Związek z dziedzictwem Grecji i Rzymu – legitymizuje istnienie Słowian w Europie, umacnia zatem ich poczucie własnej wartości, potrzebę odnowienia wspólnoty, wreszcie daje im prawo do stworzenia swojego imperium. Nawiązania do pogańskiej tradycji starożytnej z kręgu zadrużan oraz koncepcja rzymsko-cesarzskiej Europy opartej na jednej wierze i jednym porządku propagowanej przez nacjonalizm chrześcijański kierują nas na ślad prowadzący do jednej z największych idei, które kształtowały ład i system myślenia na kontynencie – do rzymskiej idei cesarstwa.

Już w wykładach paryskich Mickiewicz przedstawiał niezbite dowody świadczące o starożytności Słowian południowych. Badania nad najdawniejszymi ludami Grecji wykazały bowiem, że Słowian należy wiązać z Pelazgami, którzy znikają w historii, ale jest rzeczą pewną, że plemię przetrwało pod innymi nazwami. Ludność słowiańska zamieszkiwała nie tylko w Macedonii i Tracji, ale także i na Peloponezie. W czasach Aleksandra Wielkiego stanowili główną siłę wojskową. Następnie zostali pokonani przez cesarstwo rzymskie, a potem cesarstwo bizantyjskie przejęło

¹⁹ H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, Warszawa 1936, s. 239.

²⁰ Z. Starowieyska-Morstinowa *Kamień i woda. Wrażenia z Jugosławii*, Naczelny Instytut Akcji Katolickiej, Poznań 1936, s. 26.

²¹ Tamże, s. 35.

²² Tamże, s. 14-15.

dziedzictwo Rzymian²³. Poprzez narrację, która buduje ciągłość historii Słowian na południu Europy, potwierdza Mickiewicz ich prawo do dziedzictwa starożytnego.

Nadzwyczajne, genetyczne uzdolnienia tubylców do snycerstwa zdradzają ich związki ze starożytnymi Grekami i Rzymianami²⁴. Najdobitniejszym przejawem tego pokrewieństwa jest twórczość Ivana Meštrovića, w której przejawiać się ma „słowiańska dusza”²⁵. Świetny jest również Tomasz Rosandić²⁶ – obaj uzupełniają się w oddawaniu istoty słowiańskiej, młodzieńczej witalności oraz ponadczasowej, głębokiej refleksji nad sensem egzystencji. Mesztrowića porównują polscy autorzy do „natchnionego proroka, chcącego piorunami łamać góry, rozwalać skały, aby wykuć epos słowiańskiej mistyki i bohaterstwa”. Atrybuty prac Rosandića natomiast to „zaduma, cisza tajemniczych oddechów i wewnętrzna mowa”²⁷.

Ofiarność i żarliwość *homo balcanicus* sprawiają, iż niektórzy w nim upatrują rzeczywistego spadkobiercy i wykonawcy ideowego testamentu Mickiewicza. Kiedy w relacji Jana Wiktora *Od Dunaju po Jadran* napotkany na ulicy sofijski student Methody Bozov recytuje z patosem wyuczoną na pamięć *Rozmowę* oraz fragmenty *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa*, uzmysławia przybyszom z kraju zdradę, jakiej dopuścili się oni i cały naród wobec własnego wieszcza. Oto wcześniej młody Polak zakpił z romantycznego poety jako „rupiecia”, a „kochankę” z jego utworu skojarzył z popularnym tanecznym przebojem. Bozov natomiast

na szczytach, pod niebem z Mickiewiczem toczył rozmowy, a ci usłyszeli tango z sali dancingowej. [...] Na przeciwnych brzegach, przepaścią podzielonych, stało to samo pokolenie dwóch narodów. Jedni prężący się do skoku w przyszłość z krzykiem uniesienia, drudzy karłacy duchowo, mający zgorzkniały uśmiech i drwiny. [...]

²³ Por. A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, wykład XVIII, w: tegoż, *Dziela*, t. VIII, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 228, 229

²⁴ Tamże, s. 56; H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, s. 90.

²⁵ Z. Starowieyska-Morstinowa *Kamień i woda*, s. 77; H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, s. 92.

²⁶ H. Siennicka *Uroda Jugosławii* s. 139, 141.

²⁷ J. Wiktor *Od Dunaju po Jadran*, Książnica-Atlas, Lwów-Warszawa 1938, s. 171-172. Irena Turowska określiła publikację Wiktora *Książką o tych, co kochają Polskę* („Myśl Narodowa” 1938 nr 23), podkreślając, iż wzbudza ona dumę narodową, a autora wszystko skłania do refleksji nad kondycją Polski. Alfred Jesionowski zaś uznał książkę za wyjątkową i niedocenioną przez „bonzów i kacyków literackich”; Wiktor to jego zdaniem pionier „prawdziwej, wartościowej literatury” (*Literatura młodzieżowa w Bułgarii*, „Kultura” 1937 nr 23). – Wspólnotę historii i tradycji obu narodów akcentowano wówczas chętnie. Zob. A. Hłasko Pawlicowa *Z życia teatru bułgarskiego*, „Gazeta Literacka” 1933 nr 4; W-b. *Polska a Bułgaria*, „Myśl Narodowa” 1938 nr 5; W. Burkath *U źródeł kultury bułgarskiej*, „Kultura” 1938 nr 7; tegoż *Katolicyzm w Bułgarii XVII w.*, „Kultura” 1938 nr 14; T. Parnicki *Katolicy w Bułgarii*, „Kultura” 1939 nr 35.

Erraty

Mieliśmy wrażenie, że to prorok biblijny, czy kapłan, wieszcz natchniony wyrasta z bruku, unosi się, dźwiga, staje ponad światem, wyżyn dosięga zbuntowanym czołem, wśród burzy i piorunów, przemawia do nas jakąś mową dawno zapomnianą, zagubioną, zatraconą... Słowa wieszczą w ustach Bułgara były krzykiem, boleścią i błyskawicą.²⁸

Epizod ten funkcjonuje jako ostateczne, w zamierzeniu lecznicze, uderzenie. Ma wywołać ozdrowieńczy kryzys, podobnie jak pełne gorzkości refleksje o kondycji polskich dzieci w zestawieniu z bałkańskimi: zadbanymi, krzepkimi, radosnymi²⁹. Bezinteresowna, niekiedy niezrozumiała miłość i troska *homo balcanicus* w stosunku do polskiej kultury zawstydzają zubożniałych turystów, których wycieczka przeradza się znienacka w lekcję. Oni zapomnieli o wizjach Żeromskiego, toteż młodzież maszeruje zaś „zdobyczym krokiem w przyszłość”, pod znakiem orłów symbolizujących odrastające jej „skrzydła i szpony”.

Widzę polskie twarze, zgięte postacie, chude, zgarbione, widzę chłopskie dzieci zagrzebane w workach z siewką po brodzie, aby je ogrzewały, widzę cherlaki bez butów, bez koszul, gnieźdzące się w mroku, zgniliźnie, wilgoci, widzę dzieci w suterrenach wspinające się do okien, aby choć w ten sposób spojrzeć na błękitne niebo [...] widzę tam na północy pochod młodzieży wlokącej się ulicami jakby skazani na katorgę.³⁰

Południowa Słowiańszczyzna godzi ponadto naturę i kulturę, ciało i duszę, przypomina o wadze i możliwości harmonii, o roli radości życia. Ciało południowego Słowianina to kolejny argument na poparcie jego genetycznego związku z niedoścignionymi antycznymi ludami: „Jugosłowianki – to najpiękniejsze kobiety świata [...]. Ten kraj graniczy z Grecją, a ciała tych ludzi graniczą z greckim ideałem piękna”³¹. Mimo żartobliwego, nawet ironicznego wydzwisku *Etapów*, wypowiedź Wittlina wpisuje się w szerszą prawidłowość. Dalmatyńca postrzegano jako „mieszaniec najpiękniejszych pierwiastków, przyjętych z krwi Rzymian, Greków i Włochów”³². W człowieku z Północy ta konfrontacja pogłębić musi poczucie niższości: „Może się poczuć stworzeniem niedokończonym, niedociągniętym, śmieszną i litości godną karykaturą stworu, którym mógłby być, gdyby bogowie słońca, morza, zdrowia i wesela byli łaskawszy”³³. Dostrzeżenie niedokończenia swej istoty prowokuje na poły poważne pytanie o powód niesprawiedliwego podziału darów natury między członków spokrewnionych skądinąd plemion:

²⁸ J. Wiktor *Od Dunaju po Jadran*, s. 65, 68.

²⁹ Tamże, s. 228 ff.

³⁰ Tamże, s. 151.

³¹ Tamże, s. 159-161. *Notabene*, ideał Hellady, z igrzyskami, kultem posagowego ciała i rzeźkości, tyle że w wersji bardziej żołnierskiej, przyświecał Stachniukowi w *Micie słowiańskim* (1941).

³² H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, s. 293.

³³ J. Wittlin *Etapy. Italia – Francja – Jugosławia*, Rój, Warszawa 1933, s. 160.

Dlaczego w pewnych stronach świata udają się same dorodne, żrałe, dostałe okazy gatunku Homo sapiens, a w innych przeważnie są już zdegenerowane? Czemu przypisać krzywdę, że tylko na pewnych odcinkach naszej matki-ziemi koncentruje się i uroda ludzka, i piękno przyrody? Czemu my, na Północy, mamy nie tylko zaflęgmione głosy, ale i zaflęgmione dusze, chmurne i nieprzystępne, a oni, Słowianie Południa, śpiewają nawet wtedy, gdy płaczą? [...] Istnieją narody uśmiechnięte nawet w nieszczęściu i narody wyglądające, jak sennie upiory.³⁴

Zachwyt nad urodą mieszkańców południowych krain wzmaga świadomość własnych braków, ale przecież „zaflęgmienie” i „senna upiorność” określają wszystkie nacje Północy, w tym zachodnioeuropejskie, gdyż Zachód w tym przymacie zupełnie znika, nie istnieje jako odrębny byt polityczny ani kulturalny. Pozostają tylko Północ i Południe.

Oczywiście, bałkańskie krainy nie zawsze są doskonałe. Bośnia funkcjonuje poza dyskursem słowiańskim. Sarajewo w oczach podróżników jest oazą Wschodu albo dowodem niemożności pogodzenia religii i systemów społecznych, zapowiedzią wojny europejskiej³⁵, wyjątkowym przykładem przestrzeni brzydoty³⁶. Czystosłowiańskie, prototypowe są Dalmacja, Chorwacja i Serbia, wierne tradycji: eposowi, muzyce, ludowym strojom, wzornictwu³⁷. To wzór dla Polaków, szansa ich uzdrowienia, również ideowego. Po lekturze *Urody Jugosławii*, nie bez ironii nawiązywał Adolf Nowaczyński, wskazując na polską „jugomanię”:

Na Zachód tedy pod żadnym pozorem w tym roku. W zamian za to na Jug, na Południe! [...] Krociowy eksodus Sarmatów nad Jadran [...]. Niech tam idą pociągi za pociągami. [...] I niech z tych pociągów wysypią się tysiące tysięcy tych, co spragnieni Słońca, Zdrowia, Piękna. [...] Niech bładzi ludzie z Północy, z Judosławii, zapełnią całe Przymurze piaszczyste Jugosławii i niech tam nabiorą rumieńców, zdrowia, krzepy, optymizmu i *joie de vivre*.³⁸

³⁴ Tamże, s. 161-162.

³⁵ W odczuciu autorki *Kamienia i wody* Sarajewo to „tureccyzna”, kwefy, wspomnienie Zosi Boskiej, historii Chocimia i Wiednia. Melanz etniczny, spojony chwilowo jednym językiem i organizmem państwowym, wywołuje refleksję o roli i źródłach konfliktów: „tu jesteśmy u dna różnic dzielących ludzi najbardziej zasadniczo, tu jesteśmy u dna sarajewskiego niepokoju [...] ten niepokój jest niepokojem religijnym” (s. 106). Autorka ma wizję pożaru (komunistycznego) w mieście, który uznaje za próbkę Europy i świata, skazanego na starcie przeciwstawnych mocy „w decydującej i już rozpoczętej rozprawie gwiazdy i krzyża” (115, 116).

³⁶ Wittlin podsumowywał: „nigdzie [...], z wyjątkiem może Sarajewa, nie widziałem wystających kości policzkowych, ani skośnych, w głębi orbit schowanych oczu, ani obrzękłych warg, ani groteskowych nosów, ani krzywych nóg...” (*Etapy*, s. 159).

³⁷ Żywotność eposu u Słowian bałkańskich akcentują Starowieyska-Morstinowa (s. 58) i Wiktor (s. 186-188).

³⁸ A. Nowaczyński *Uroda Jugosławii*, „Prosto z mostu” 1937 nr 15-16.

Erraty

Geografia i płeć

Wielorakie zalety bałkańskich krewnych wskrzesiły ideę zjednoczenia Słowian. Nowa oś odniesienia pokazała zarzuconą niegdyś drogę. Podkreślać poczęto swojskość, więzy między rozdzielonymi nacjami i odbudowywać nadszarpniętą nić łączącą Północ z Południem. Język bałkańskich Słowian „budził w naszej podświadomości uspione wspomnienie pogańskiej, wspólnej dawności”³⁹. Kluczowe jest podobieństwo tragicznej historii, paralelne męczeństwo na wzór świętego Sebastiana, rany poniesione z rąk „azjatyckich najeźdźców” i wreszcie zmartwychwstanie⁴⁰. Austria z jednej strony, a islam z drugiej tłumiły świadomość Słowiańszczyzny bałkańskiej, tak jak świadomość Polski zniszczyć usiłowały próby germanizacji oraz zapędy imperialistycznej, ambiwalentnej Rosji.

Jednakże charakterystyczną cechą zwłaszcza nacjonalistycznego dyskursu imperialno-słowianofilskiego jest jego *a s p e k t g e n d e r o w y*. Na planowanej nowej mapie świata, w której Polsce (i Słowianom pod jej przywództwem) przypada należne miejsce, w nowym wymiarze kulturo-politycznym, w którym odnajduje się w pełni, znaczącą wolę odgrywa kwestia płci. Geografia determinuje jej rozumienie, a nawet tożsamość płciową. W zależności od tego, kto przejmuje w imperium władzę, płeć okazuje swój potencjał polityczny.

Wiązany z pocarską Rosją pierwiastek kobiecy, jako waloryzowany ujemnie, może zostać odrzucony i przewyciężony przez widziany na Południu potencjał męski. Rosja, niegdyś zdobywczyni „Rosjanin”, po rewolucji zatraciła cechy męskie, przeobrażając się w cywilizację o rysach „histerycznych”, żeńskich. Dlatego nie jest zdolna zmienić układu sił w Europie ani rozszerzyć swojego obszaru oddziaływania. Ten sposób argumentacji na rzecz uzdrawiającego kompleksy paradygmatu południowsłowiańskiego opiera się na tezie, iż słowiański *homo balcanicus* pozostał „męski”, czyli silny, praktyczny, trzeźwy, waleczny, zdecydowany⁴¹. Integracja Słowian Północy z Południem w imperialnym rozumieniu oznacza powstanie wielomilionowej rzeszy mężczyzn-wojowników, której przeznaczeniem jest przejście przywództwa i „zbawienie” reszty kontynentu. Słowianin wszak potrafi „walczyć o miejsce pod słońcem” – „Rusin” stworzył imperium, a Serb zjednoczył narody południowe⁴². W tym ujęciu nie rozróżnia się zresztą raczej poszczególnych grup etnicznych, upatrując w nich wcielenia „słowiańskiego ducha”⁴³.

³⁹ H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, s. 55.

⁴⁰ Tamże, s. 356. Por. J. Wiktor *Od Dunaju po Jadran*, s. 166 ff.

⁴¹ Zob. H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, s. 143; K. Pruszyński *W czerwonej Hiszpanii*, s. 255; J. Wiktor *Od Dunaju po Jadran*, s. 151-155.

⁴² A. Wacyk *Mit polski: Zadruga*, Toporzeł, Wrocław 1991, s. 31 (przy czym Rusin tutaj jest szeroko pojmowany).

⁴³ Anonim *Poeci jugosłowiańscy w przekładach Marii Znatorwicz-Szczepańskiej*, „Fantana” 1939 nr 1.

Poza *stricte* politycznymi postulatami pojawiały się ujęcia stawiające głównie na kulturowy prymat Polski⁴⁴. Szukalski proponował odtworzenie języka i wspólnoty Słowian. W jego *Kraku, syn Ludoli* jeden z naczelnych bohaterów to poeta Bajbajoc, który

nie pomni, gdzie i kiedy się rodził, lub który kraj i który ze Sławiańskich narodów jest jego, mowa zaś jego ma przeciągliwe brzmienie Rusów. Nie rozumie, co znaczą słowa Ukraina, Polska, Serbia czy Czechy. Pyta [...] jaki wróg jego lud porozrywał takimi nazwami. Śpiewa o bohaterach i Bogorłach, zowiąc ich po mianie lub siole, lecz nigdy po narodowości. [...] kiedy wszystkie części rozwalonego posągu Światowieda i ludy sławiańskie będą złączone, Białorzeł ponownie zawiśnie ponad nimi, gotów do dalszych sprawunków, a Bajbajoc siądzie se u stóp Boga Jedności, by nadal plećby wieść o wielkości Sławian.⁴⁵

Jan Wiktor pomysł mocarstwa słowiańskiego wkłada w usta sędziwego rozmówcy, prezentującego projekt powieści o Polsce i Bułgarii na przestrzeni 500 lat, czyli od czasów Władysława Warneńczyka, którego wolę pragnie wcielić w czyn, łącząc dwa ogniska Słowiańszczyzny: Warnę i Gdynię, a tym samym dwa morza. Ta oś ma tworzyć linię ekspansji słowiańskiej, otwierać bramy na resztę świata⁴⁶. Inny człowiek zapewnia polskiego pisarza, że „nie ma na świecie bliższych narodów jak polski i serbski”⁴⁷, co dowodzić ma obustronnej chęci zjednoczenia i obalać zarzut narzucania innym nacjom woli Polaków. Bułgarscy polonofile, kultywujący myśl Mickiewicza, pozwalają natomiast odwołać się do jego haseł słowianofilskich w kontekście współczesnej idei Wielkiej Polski, co zresztą uczynił w pracy *Rzym a Polska w twórczości Słowackiego* J. Górecki⁴⁸.

Publicyści „Prosto z mostu” podkreślali także wspólny Jugosławii oraz Polsce „problem żydowski”, potęgę „zborowców” Dymitra Ljoticza, wreszcie nieskrywaną – jak dowodzili – sympatię polityków i społeczeństwa Jugosławii dla Piłsudskiego i Dmowskiego⁴⁹. Nie inaczej prezentowano nastroje panujące w Bułgarii, zakochanej podobno w polskiej poezji romantycznej⁵⁰. Rewolucyjne nastawienie „młodego, entuzjastycznego, rosnącego” a życzliwego polskim narodowcom ruchu jest, w opinii komentatorów prawicowych, szansą dla Jugosławii oraz zarod-

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Stach z Warty, *Krak, syn Ludoli*, Katowice 1938, s. 10-11.

⁴⁶ J. Wiktor *Od Dunaju po Jadran*, s. 78. Pisze to regionalista, w czasie II wojny światowej i później związany z lewicą.

⁴⁷ Tamże, s. 178.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 250.

⁴⁹ D. Ljotić *Dialog z Żydem*, „Prosto z mostu” 1936 nr 36; J. Bielatowicz *Zborowcy w Jugosławii*, „Prosto z mostu” 1936 nr 29, J. Bielatowicz *Refleksje z podróży na Balkany*, „Prosto z mostu” 1936 nr 39.

⁵⁰ J. Wiktor *Od Dunaju po Jadran*, s. 38 ff.

Erraty

kiem przyszłej kooperacji nacjonalistów słowiańskich, konkurencyjnej wobec kulturowej i militarnej przewagi państw zachodnich⁵¹.

Pojawia się także drugi, rzadszy sposób genderowej, a zarazem mitycznej legitymizacji tezy o konieczności, naturalności słowiańskiego zjednoczenia. Ta metoda przesunięcia osi wyznaczającej rodzaj (samo)definiowania opiera się na bałkańskim podaniu o trzech braciach: Lechu, Czechu i Mechu, którzy tęsknili do Północy – krainy swych przodków. Przy pożegnaniu siostry Tugi (Smętnicy) wręczyli jej miecz i obiecali powrócić na Południe⁵². Wedle tej fantazji *Jugosławia jest kobietą oczekującą powrotu potężnych braci z Północy*, cierpiących jak ona, zawieszonych pomiędzy nieprzychylnymi im siłami. Żeński potencjał południowych pobratymców równie dobrze – acz, jak zaznaczyliśmy – rzadko, sankcjonuje potrzebę zespolenia się diaspory polskiej z południową. Odezwana od korzeni i starożytnego ideału północna Słowiańszczyzna, wytęskniona przez samotną Tugę, poprzez zjednoczenie z „upiora” zmieni się w zdobywcę, osiągnie harmonię i właściwości idealne. Powróci do tradycji i potęgi przodków. Siostra-Jugosławia tylko z braćmi może być bowiem szczęśliwa. Słowiańska wersja kosmogonicznego mitu ma wyraźny wydźwięk płciowy: kobieta nie „splamiła” honoru rodziny, nie oddała miecza ani muzułmańskiemu Turkowi, ani germańskiemu Habsburgowi. Podanie to potwierdza dążenie do zachowania czystości w paradygmacie nacjonalistycznym. *Płeć może się zmienić, lecz etnos nie*. Związek kazirodzcy zapewnia grupie aspirującej do hegemonii i we własnym mniemaniu przeznaczonej do zdobycia władzy niezbędną *czystość krwi*: naród (i narody pokrewne) muszą pozostać nienaruszone, nieskalane. Stąd waga podkreślanego wyżej oporu Słowian Południa i Słowian Północy wobec „obcych”: Habsburga i Turczyzna, czy – w polskiej wersji – Germanów i Rosji.

W pryzmacie nacjonalizmu słowiańska zbiorowość reprezentuje *patriarchalny system wartości*, czego następstwem jest *odnowienie homospołecznych grup męskich*, w tym reliktyw w postaci „zadruż”, czyli domostw wspólnych dla całego rodu, rządzonych przez obieralnego „starostę” (istniały one wtedy wciąż w Bośni i Serbii⁵³). Męskie wspólnoty, pracujące i wojujące z dala od miejsc pochodzenia, mogłyby posłużyć jako przykład potężnej, zorganizowanej i zorientowanej na zdobycie celu społeczności, i pośrednio rozwiązać problem słabości międzywojennych Polaków⁵⁴, stąd nawiązania do

⁵¹ J. Bielatowicz *Refleksje z podróży na Bałkany*. Jak wiadomo, antyokcydentalizm cechował nie tylko Polaków i Rosjan. Ivan Čolović pokazuje kultywowanie do dziś określonych „etnomitów politycznych”, szczególnie mitów czystości, ludowości, związku z ciałem matki-Ziemi i Bogiem, wierności przodkom. Zob. *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, przeł. M. Petryńska, Kraków 2001, s. 18-60.

⁵² H. Siennicka *Uroda Jugosławii*, s. 357.

⁵³ Tamże, s. 53.

⁵⁴ S. Niewiadomski *U źródeł dawnej cywilizacji polskiej*, „Prosto z mostu” 1938 nr 38. Do starosłowiańskich wspólnot rolniczo-rycerskich nawiązywali już poprzez nazwę ruchu zadrużanie.

„zadrug” („siebrów”) znajdujemy zarówno w dyskursie neopogańskim, jak i chrześcijańsko-narodowym.

Najostrzejszy obraz *homo balcanicus* i jego homospołecznej wspólnoty kreśli, współczesna pisarka chorwacka, Dubravka Ugrešić, opisująca wojnę w byłej Jugosławii 1991-1995:

homo-balcanicus, Jugo-mężczyzna, nie istnieje jako pojedyncza jednostka. Rzadko kiedy pojawia się jako odosobniony egzemplarz, osoba indywiduum, on – to najczęściej grupa mężczyzn. Mieszkaniec krajów południowo-słowiańskich rodzaju męskiego wychowuje się w grupie, w grupie dorasta, w grupie żyje. Męska grupa to dla niego naturalne otoczenie, bez niego zdycha jak ryba bez wody.⁵⁵

Opisuje ona życie codzienne tej grupy, i kiedy oto nadchodzi sobota, mężczyźni zbierają się na placu w Zagrzebiu:

stoją, palą, rozmawiają, spacerują z ważnymi minami tam i z powrotem, uśmiechają się do siebie, poklepują po plecach, młodszy poszturchują serdecznie, wszyscy przytupują niczym stado pingwinów. [I kobiety] po schodach wspinają się i schodzą kobiety o poważnych twarzach, niosąc w rękach plastikowe torby z żywnością. To zagrzebianki [...] śpieszą do domu, by ugotować sobotni obiad.⁵⁶

Zwraca ona uwagę, że wyobraźni tej grupy kobieta odgrywa bardzo ważną rolę. Ma ona – jak pisze – pozycję istoty niższej. Można często zobaczyć w wielu miastach i wsiach byłej Jugosławii „pełną ciepła i serdeczności wspólnotę męską z cieniem kobiety w jakimś kącie, milczącą sekretarkę, milczącą sprzątaczkę, milczącą przyjaciółkę jugo-samca”⁵⁷. Stosunek do kobiety wyraża się przede wszystkim w języku potocznym, kobieta – przedmiot wymiany mężczyznami, ofiara gwałtów po obu stronach frontu – zredukowana jest do organów płciowych⁵⁸. Wojna i seks, a w następnej kolejności sport, kawiarnia (miejsce spotkań), praca to najważniejsze sprawy w życiu mężczyzn.⁵⁹

Dostrzegalna w wymienianych koncepcjach konkurencyjność osi wertykalnej wobec horyzontalnej stanowi inny typ kompensacji czy kuracji dla „Środkowoeuropejczyka”, zrównanego z Zachodem. Przyjęcie takiego punktu odniesienia zmieni radykalnie układ i unieszkodliwia dominującą dotąd „spektropoetykę okcydentalną”⁶⁰. Słowiańska Północ wprawdzie gorsza od Południa, jednak odżywa

⁵⁵ D. Ugrešić *Kultura kłamstwa*, przeł. D.J. Ćirlić, Czarne, Wołowiec 2006, s. 178

⁵⁶ Tamże, s. 177

⁵⁷ Tamże, s. 184

⁵⁸ Tamże, s. 179, 181

⁵⁹ Tamże, s. 185

⁶⁰ „Spektropoetyka” oznacza tutaj obsesyjne odnoszenie się do jakiegoś problemu, który zdaje się powracać i prześladować niczym natręctwo (od ang. *spectre* – widmo, prześladowający duch). Określenie to zapożyczamy od Ž. Švrljuga *The Spectropoetics of Neo-Slave Narratives: The Case of Ismael Reed's „Flight to Canada”*, w: *Postcolonial Dislocations: Travel, History, and the Ironies of Narrative*, ed. by Ch.I. Armstrong, Ø. Hestetun, Oslo 2006, s. 137.

Erraty

dzięki identyfikacji z nim. Wzór południowy bowiem – w przeciwieństwie do zachodniego – jest o s i ą g a l n y. Polakom, skazanym na *sui generis* długotrwałą zapasć środkowo-północną, perspektywa ta dostarczała powodów do nadziei i radości z przyszłego, triumfalnego powrotu do korzeni. Nadziei nie do przecenienia w obliczu pogłębiających się kryzysów czy „kalectwa duchowego”, jak nazwał stan Słowiańszczyzny przygniecionej kulturą Zachodu Jan Stachniuk. Historia ucięła żywot fantazmatycznej idei o słowiańskiej wspólnocie (pięknej wedle Polaków, bo zapewne inne odczucia towarzyszyły w tym względzie pozostałym „małym narodom”). Marzenie o silnej, jednej rodzinie Słowian i nowej osi ideowej okazało się efemerycznym postulatem. Niestety mit o herosach bałkańskich stał się rzeczywistością. Podczas ostatnich wojen bałkańskich można było zobaczyć – męską wspólnotę – „żołnierzy półprymitywnych, radosnych w mordowaniu” – którzy na ruinach wielu miast, przy wtórze wystrzałów z karabinów tańczyli w „kole” ku czci swoich niebiańskich narodów.

Abstract

Monika BEDNARCZUK

The State University of Applied Science in Chełm

Monika RUDAŚ-GRODZKA

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

In Search of Lost Greatness

The article deals with fascination with South-Slavic nations in Poland in 1930s, as it manifested itself with personages of not infrequently differing political views. The authors argue that the Slavophil current of the time began approaching Bulgarians and nations then inhabiting Yugoslavia as a new point of reference to the northern Slavdom, in opposition to the latitude-parallel paradigm whereby only products and creations of the Western civilisation were valorised in positive terms whilst Slavs were condemned to merely copying those.

Under a new geographical/ideological vision of the continent, the West was disappearing, as was (the Bolshevik) Russia, treated as an area of 'female' revolutionary hysteria, for 'manhood', which before then had provided grounds for Russia's striving for hegemony, had 'tumbled down' together with the Tsar. Now, it was the South to become an almost mythical source of might, a magical place. This enthusiasm for the Slavic South also had a clear gender aspect to it.

Kronika

Patrycja BUĆKO
Adam DZIADEK

Kulturowe wizualizacje doświadczenia
– Złoty Potok 18-21 września 2008

XXXVI Konferencja Teoretycznoliteracka została zorganizowana przy współpracy Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk i odbyła się w dniach 18-21 września 2008 roku w malowniczym Złotym Potoku położonym na Jurze Krakowsko-Częstochowskiej. Konferencja została objęta patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach prof. dra hab. Wiesława Banysia. W spotkaniu uczestniczyło wielu autorów i redaktorów prac podejmujących wcześniej tę problematykę, m.in. Edward Balcerzan, Ryszard Nycz, Stanisław Balbus, Zdzisław Łapiński, Włodzimierz Bolecki, Małgorzata Czermińska, Anna Zeidler-Janiszewska, Seweryna Wyślouch, Tadeusz Sławek, Ryszard K. Przybylski, Andrzej Gwóźdź, Bożena Tokarz, Marta Leśniakowska, Ewa Rewers, Andrzej Hejmej, Adam Dziadek, Grzegorz Jankowicz, Beata Śniecikowska, Maria Popczyk.

Głównym celem całego przedsięwzięcia była analiza tych zjawisk kultury współczesnej, które wynikają z relacji pomiędzy tekstami literackimi a szeroko pojętymi tekstami kultury. Do zjawisk tych należą przede wszystkim doświadczenie wizualności (w wymiarze jednostkowym i zbiorowym) oraz literacka reprezentacja tego doświadczenia. Chodziło o omówienie i teoretyczne sproblematyzowanie zagadnień związanych z wizualizacją w świetle nowej refleksji teoretyków i historyków literatury – tzn. w perspektywie antropologii literatury, poetyki kulturowej czy kulturowej teorii literatury, a także dokonanie szerokiej analizy powiązań między wieloaspektowo rozumianą kategorią „kulturowej wizualizacji” i jej doświadczenia w literaturze i sztuce.

Przedmiot badań został rozłożony na cztery główne pola problemowe: 1. Kultura – Wizualizacja – Literatura (teorie i metody: teorie literatury wobec wizualizacji i wizualności, nowoczesny i ponowoczesny metajęzyk powinowactw i korespondencji sztuk, strukturalizm i poststrukturalizm wobec relacji dzieła sztuki a literatura, semiotyka wobec dzieła sztuki, semiotyka wobec tekstów kultury, dekonstrukcje dzieła sztuki w literaturze i w literaturoznawstwie, intersemiotyczność – intertekstualność – interferencje sztuk); 2. Genologia – Sztuka – Literatura (ekfaza – jej odmiany, reprezentacje i transformacje na przestrzeni dziejów, *Bildgedicht*, kolaż/brikolaż/montaż, poezja wizualna, haiku, literatura w Internecie, powieść hipertekstowa, wizualizacje doświadczenia w mediach elektronicznych); 3. Ikonosfera w literaturze (obrazowanie w literaturze, malarskość literatury/literackość malarstwa, słowo w dziele sztuki, słowa a obrazy – narracyjność, fotografia a literatura, film a literatura); 4. Doświadczenie dzieła sztuki i jego wizualizacja (doświadczenie literackie a doświadczenie dzieła sztuki, percepcja słowa, obrazu i tekstu, muzeum sztuki, muzeum wirtualne, aura i auratyczność, poczucie obrazu, granice doświadczenia/granice wyrażalności, doświadczenie graniczne – jego wizualizacje i werbalizacje, doświadczenie wewnętrzne w sztuce i literaturze.

W pierwszej części obrad wystąpiło trzech referentów. Jako pierwszy głos zabrał Ryszard Nycz, który w syntetyczny i przejrzysty sposób mówił o „poetyce doświadczenia”. Marta Leśniakowska zaintrygowała wszystkich ciekawym tekstem o (re-)konstrukcji w ujęciu antropologicznym. Autorka, omawiając projekt Wartopii, „miasta wyobrażonego”, które miało powstać na ruinach zniszczonej przez hitlerowców Warszawy, dokonała analizy kategorii nowoczesności w perspektywie ponowoczesnej historii sztuki. Leśniakowska omówiła kulturowy aspekt pamięci jako doświadczenia, natomiast kolejny referent, Ryszard K. Przybylski, przedstawił różne style widzenia, zwracając szczególną uwagę na społeczną regulację naszego oglądu świata. Kolejne referaty wygłosili: Tadeusz Sławek (*Początek i „chwasty dziejów”. Lektury źródłowości*), Andrzej Skrendo (*Krytyka władzy wzroku w poezji modernizmu*) oraz Ewa Szczesna (*Obrazowość i ikoniczność przekazów internetowych*). Autorka omówiła sposób, w jaki technologie digitalne umożliwiają wizualizację doświadczenia kulturalnego oraz wizualizację rozumienia świata odbitego w kulturze i przez tę kulturę wypracowanego. Analizując główne cechy przekazu internetowego: porządek linearny, symultaniczny i asocjacyjny, referentka potwierdziła tezę o łączeniu różnych wizualnych sposobów odbioru tekstu internetowego.

Ożywioną dyskusję wywołał tekst Agnieszki Kluby dotyczący memetyzacji. Tekst referentki, wyrastający z inspiracji książką Richarda Hawkinsa *The Selfish Gene*, stanowił próbę sprawdzenia, czy wypracowane na gruncie memetyki terminy można zastosować do opisu przemian wizualnej percepcji w XIX i XX wieku. Najwięcej zastrzeżeń dyskutantów wzbudziła zasadność samego terminu „mem”, którego definicję autorka przytacza za *Oxford English Dictionary*: „element kultury, który można uznać za przekazywany drogą niegenetyczną, szczególnie przez naśladownictwo”. Na zakończenie tej części obrad Andrzej Hejmej przedstawił klarowną i skondensowaną systematykę „literatury intermedialnej”. Autor zasta-

nawiał się nad dalszym losem badań intermedialnych oraz nad wypracowaniem odpowiednich praktyk interpretacyjnych.

Drugi dzień obrad zdominowała długa i niezwykle ożywiona dyskusja na temat ekfrazy i ekfrastyczności, którą zainspirowały referaty Seweryny Wystouch (*Ikoniczność i ucieczka od referencji na przykładzie filmów Zbigniewa Rybczyńskiego*), Romy Sendyki (*Ekfaza eseistyczna*), Bożeny Witosz (*Ekfaza w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*) i Grzegorza Jankowicza (*Nieobecna ekfaza*). Pierwsza referentka omawiała próbę ucieczki od referencjonalności, wprowadzając we wstępie trojaki rozumienie tejże referencji, z których każde zakłada inny stosunek do rzeczywistości. Symulacja, reprezentacja i transformacja – takie, według autorki, ma oblicza pojęcie referencji. Te trzy aspekty referencji i niemożliwą próbę ucieczki od niej analizowała Wystouch na podstawie animacji Rybczyńskiego.

Roma Sendyka analizowała w swoim wystąpieniu relację między ekfrazą i esejem, dążąc do określenia skali wykorzystania ekfrazy w eseistyce. Autorka wyszła z założenia, iż obydwa gatunki spokrewnia swoista modalność ich występowania oraz funkcja inkluzji. Bożena Witosz omawiała ekfrazę pod kątem genologii lingwistycznej, wyrastającej z teorii Bachtina. Autorkę interesuje gra, która powstaje między okiem turysty a okiem przewodnika obcującego z tym samym dziełem sztuki. Kwestia ekfrazy w tekście użytkowym stała się ważnym głosem w dyskusji dotyczącej samego gatunku ekfrazy.

Tekst Grzegorza Jankowicza o opowiadaniu Edgara Allana Poe’go *Life in Death* (bardziej znanego w krótszej wersji zatytułowanej *Portret owalny*, w przekładzie Bolesława Leśmiana), wykorzystując narzędzia poetyki antytetycznej, omawiał w klarowny sposób jeszcze inne cechy ekfrazy. Jak mówił sam autor „ekfaza paradoksalnie została z tego tekstu wyrugowana”. Tekst Poego zbiera wszystkie ekfrastyczne wątki, tworząc coś na kształt „synopsis ekfrazy”. W swoim wystąpieniu Jankowicz stworzył zarys trzech faz ekfrazy, a mianowicie ekfrastyczną obojętność, ekfrastyczną nadzieję i wreszcie ekfrastyczny lęk. Opowiadanie Poego, jak zauważył referent, jest egzemplifikacją zarówno nadziei jak i lęku.

Kolejny referent, Jacek Olczyk (*Dynamika lektury poezji wizualnej*), powracał do problemu intermedialnych relacji między słowem a obrazem. Autor rozważał istnienie czytelniczych strategii interpretacyjnych poezji konkretnej, pozwalających wydobyć maksimum znaczeń z minimum słów. Potwierdzał słuszność tzw. „interpretacji komparatystycznej” propagowanej przez Dicka Higginsa.

Wspomnieć warto również o ożywionej dyskusji, jaka miała miejsce po wystąpieniu Joanny Grądział-Wójcik, która w referacie „*Piękno zamieszkałe*”. *Architektoniczne wizualizacje doświadczenia poezji w twórczości Mirona Białoszewskiego*, mówiła o spuściźnie poety rzeczy świeże i odkrywcze. Punktem wyjścia do odczytania późnej poezji Białoszewskiego stało się polskie budownictwo lat siedemdziesiątych. Prezentując w ciekawy sposób podmiotowe doświadczenie architektury oraz patologię urbanistyki minionej epoki, autorka odsłoniła serię ciekawych wątków poezji Białoszewskiego. Koncentrując się na tzw. doświadczeniu mrówkowca, Grą-

dział-Wójcik omawiała wybrane utwory Białoszewskiego, opatrując je krótkim i celnym komentarzem.

Sobotnie obrady przyniosły kontynuację podejmowanych wcześniej problemów, jednak każdy referat poruszał je z odmiennej perspektywy. Jako pierwsza swój artykuł odczytała Bożena Pikała-Tokarz (*Między linearnością myśli a zjawiskowością obrazu*), której założeniem było usystematyzowanie relacji pomiędzy słowem i obrazem. Punktem odniesienia do rozważań nad konceptualizacją doświadczenia była psychologia kognitywna, która, jak przypomniała referentka, eksponuje trzy momenty w poznawczym rejestrowaniu rzeczywistości: selektywne postrzeganie, zatrzymanie wybranych obrazów w pamięci oraz tworzenie na tej podstawie wewnętrznego i indywidualnego modelu rzeczywistości. Poruszony temat był kontynuowany przez Zdzisława Łapińskiego, który omówił koncepcję semiosfery (*Widzialne, Wyobrażone, Pomysłane*) oraz przez Edwarda Balcerzana (*Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*), który analizował „wizualizmy” w poezji Przybosia i Leśmiana. Balcerzan poświęcił swój tekst analizie zagadnienia wizualizacji, dewizualizacji oraz rewizualizacji, dzięki czemu umożliwił słuchaczom odmienne spojrzenie na ekfrazę. W tym ujęciu ekfrazą powstaje w miejscu spotkania de- i rewizualizacji.

Popołudniową część obrad otworzyła Beata Śniecikowska (*Granice wizualności – granice gatunku? Haiku w polskiej poezji międzywojennej*), która próbowała wskazać wyznaczniki haiku w utworach Anatola Sterna, Juliana Przybosia, Leopolda Staffa, Czesława Miłosza oraz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Dalszą część obrad zdominowała ponownie dyskusja o ekfrazie zainspirowana wystąpieniami Stanisława Balbusa (*Dwa posążki Wielkiej Matki. Szymborska i Herbert*) oraz Dariusza Pawelca (*Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. „Melencolia I” Witolda Wirpszy*). Pierwszy z referentów jako punkt wyjścia do dalszych rozważań nad „herbertowską przygodą estetyczno-metafizyczną” przyjął wiersz Szymborskiej *Fetyusz płodności z paleolitu*. Jak podkreślał sam autor, utwór noblistki stanowił jedynie interpretacyjne tło do głębszych rozważań nad tekstem *Pan Cogito spotyka w Luvrze posążek Wielkiej Matki*. Tekst Herberta określił Balbus jako: „wysoce kreacyjną mało opisową quasi-ekfrazę”. Interpretując poemat Wirpszy, Pawelec skoncentrował się na dwóch parach tropów: metonimia/metafora oraz synekdocha/ironia. Konkludując swoje analizy, stwierdził, że: „do spotkania tropów i ekfrazy dochodzi w procesie topologicznej reprezentacji”.

W założeniach pomysłodawców konferencji chodziło o uporządkowanie wiedzy na temat relacji pomiędzy sztuką i literaturą z perspektywy często w ostatnich latach podejmowanego w humanistyce problemu doświadczenia, co ma zasadnicze znaczenie dla interpretacji zarówno dzieła literackiego, jak i przekazu zawartego w dziele sztuki. Projekt wynikał z przeświadczenia, że dyscypliny naukowe powinny być ze sobą nieustannie konfrontowane. Dotyczy to zwłaszcza tych dziedzin humanistyki, które mają charakter historyczny (historia literatury, historia sztuki, kulturoznawstwo, filozofia) oraz antropologiczny (psychologia, psychoanaliza).

Bućko, Dziadek Kulturowe wizualizacje doświadczenia...

To interdyscyplinarne spotkanie przyczyniło się do innego spojrzenia na podstawowe kategorie, jakimi posługują się dzisiaj badacze literatury i kulturoznawcy: tekst, intertekstualność, performatywność, wizualizacja *etc.*

Uzasadnieniem przedsięwzięcia było stwierdzenie faktu, że podstawowa dla tematu projektu książka *Pogranicza i korespondencje sztuk*, która stanowiła pierwszą nowocześnie pomyślaną konfrontację teorii tekstu literackiego i dzieła sztuki, ukazała się blisko trzydzieści lat temu (Wrocław 1980). Zrealizowany w Złotym Potoku projekt był pomyślany częściowo jako kontynuacja tamtych badań, ale równocześnie jako konfrontacja podstawowych zagadnień teoretycznych literatury oraz kulturoznawstwa w nowej, diametralnie odmiennej sytuacji kulturowej.

Abstrakt

Patrycja BUĆKO, Adam DZIADEK
University of Silesia

**Cultural Visualisations of Experience, Złoty-Potok,
18th-21st September 2008**

A report on 36th all-Polish Literary-Theoretical Conference on 'Cultural visualisations of experience', held by the University of Silesia and the Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (IBL PAN) at Złoty-Potok on 18th to 21st September 2008.

Pożegnania

Teresa KOSTKIEWICZOWA

Pamięci Zbyszka Golińskiego
1925-2008

Co pozostaje w pamięci, kiedy odchodzi człowiek od lat spotykany w oswojonej przestrzeni: w perspektywie długiego korytarza Pałacu Staszica, za ciągle tym samym biurkiem w pokoju 125, przy stole bibliotecznym, w pejzażu Krakowskiego Przedmieścia czy w jakimś innym jeszcze miejscu? Co pozostaje: zarys wyprostowanej sylwetki, zdystansowane spojrzenie lekko przymrużonych oczu, gest ręki strząsającej niewidzialną drobinę kurzu, tembr głosu ściszonego i jakby z trudem wydobywającego się z wnętrza, strzępy rozmów... Ale wszystko to ulotne, nieuchwytnie, blednące z czasem.

Co więc tu pozostanie – częśćka trwała, będąca nie tyle domeną pamięci, co raczej niedającego się pominąć depozytu, który swą wyrazistością domaga się prze-myślenia i oceny, który jest – jak by powiedział czytelnik romantycznej poezji – niby ta „siła fatalna, co mnie żywemu na nic, tylko czoło zdoła, / Ale was...”?

Najpierw – maksymalizm, bezwzględny, choć nieafiszujący się natrętnie, raczej tylko systematycznie wcielany w życie w każdej sytuacji. Maksymalizm, czyli wymóg nieustanny, aby wszystko było zawsze wykonane najstaranniej, najdokładniej, najpełniej: od ułożenia papierów na biurku po porządek słów i liter tekstu poddawane badawczym zabiegom profesjonalnego czytelnika, edytora, historyka literatury. To zarazem nieustanna nieufność wobec oka, ucha, ale też wobec notatki zapisanej parę lat temu, wobec pamięci ciągle będącej w stanie podejrzenia, wobec zmien-nych decyzji czytanego pisarza i arbitralności posunięć jego wydawców. To także podejrzliwa, a czasem paraliżująca nieufność wobec siebie i własnych czynności, to imperatyw nieustannego sprawdzania, autoweryfikacji, tropienia wszelkich lapsusów pióra i druku, ulepszania i cyzelowania wszystkiego, co w zapisanej postaci znajduje się w zasięgu oka. To także zaprawiona ciągłym niepokojem podejrzliwość wobec tego, co zapisała inna ręka, to wewnętrzny nakaz uważnego oglądania dokonań in-

Pożegnania

nych osób, wszędzie, w wydrukowanej już książce, w maszynopisie, w odnalezionym dokumencie źródłowym. To wymóg wielokrotnej kontroli własnych i cudzych dokonań, to zabiegi, które wykraczają poza zwyczajowo rozumiane powinności autora, redaktora, a prowadzą do zrobienia czegoś na nowo, od początku, po to, by za chwilę znów poddać to tym samym działaniom – po raz kolejny.

Ale maksymalizm to także szerokość wizji zadań własnej dyscypliny naukowej, to rozległe projekty prac: fundamentalnych, żmudnych i często nieefektywnych, jednak mających służyć długo i wszystkim; to również uparte trwanie przy ich realizacji, sprzeciw wobec porzucania podjętych przedsięwzięć, wobec rezygnacji z tego, co ważne, na rzecz koniunkturalności i okazjonalności. To gorzka pamięć o tym, co nie zostało podjęte albo zaniechane i przerwane, to myślenie o własnej profesji przede wszystkim w perspektywie całościowej, brak zgody na wąski partykularyzm, a także realizowany konsekwentnie wymóg projektowania swoich zamierzeń w perspektywie potrzeb ogólnych.

Czy postawie takiej towarzyszył komfort dobrze spełnionych obowiązków, zadowolenie z działań powszechnie akceptowanych i uznawanych za wzorcowe w tym zawodzie? Nie, przeciwnie, raczej poczucie osamotnienia i trwania na pozycjach wielostronnie zagrożonych, skazanych na przeniesienie do lamusa zbytecznych przesądów. Czy podziw, szacunek dla wielostronnie manifestującego się maksymalizmu, czy zaufanie do jego rezultatów zdołają zrównoważyć to nieustanne napięcie, ten wysiłek i czas poświęcony czynnościom często niezauważalnym, choć nadającym sens i budującym wyrazisty etos pracy w sferze słowa i myśli?

Dalej – bezkompromisowość, jakby drugie oblicze maksymalizmu; bezkompromisowość dotycząca nie tylko obligacji i zadań profesjonalnych, ale także szerszych obszarów działalności publicznej, relacji międzyludzkich, oczekiwań wobec osób i instytucji. To zdecydowana niezgoda na rezygnację z raz uznanych standardów, konsekwentne odrzucanie posunięć wyłącznie pragmatycznych i wąsko zakrojonych. Bezkompromisowość wymagań, wyostrająca widzenie wyników prac, prowadząca do ocen ostrych i krytycznych, skierowana ku szukaniu usterek i potknięć, głęboko rozpamiętująca porażki i niedokonania, choć umiejąca również widzieć i podziwiać zrealizowane wartości. Ale też skłaniająca do bezinteresownego uczestnictwa w pracach innych osób, do podejmowanej z naturalnością pomocy i rady w ulepszaniu ich przedsięwzięć uznanych za ważne.

Czy jest to bezkompromisowość płynąca z pewności siebie, z poczucia siły i możliwości? Przeciwnie, raczej będąca nieustannym niepokojem, przede wszystkim w stosunku do swoich dokonań mimo powszechnej opinii o ich niekwestionowanych walorach. Ale też bezkompromisowość wobec innych – jeśli nie spełniali wysokich oczekiwań, nie sprostali podjętym zadaniom, nie wykorzystali pomocnych wskazówek, nie wypełnili choćby drobnych zobowiązań. Bezkompromisowość, której często towarzyszy dramatyczne poczucie zawodu, bezlitosne spojrzenie na procesy dziejące się wokół, spojrzenie dostrzegające przede wszystkim to, co nie zadowala, co jest niespełnieniem. Zarazem jednak – ciągle obecna wizja rozwiązań idealnych i upragnionych, wizja świata zakorzeniona w myślowej rze-

czywistości „kraju lat dziecinnych”, opromieniona blaskiem fundamentalnego ładu i harmonii; blaskiem, który ciągle przebija przez czerń przeżyć okupacyjnych i trudy powojennej egzystencji ucznia, studenta, młodego badacza. Bezkompromisowość przekonań o niezbędności restytuowania tego ładu mimo trudnych doświadczeń dawnych i aktualnych, a zarazem gorzkie poczucie nieprzekraczalnego rozdziewu między oczekiwaniem a rzeczywistością. Z jednej strony – dobitny dystans wobec poczynąń uznanych za połowiczne, będące zaniechaniem, odrzuceniem tego, co ważne, z drugiej – głęboka potrzeba zaangażowania w realizację spraw niezmiennie fundamentalnych: to bieguny wyznaczające ciągle napięcie, które owocowało zarówno energią działania, jak i przykrym przekonaniem o coraz bardziej ograniczanych obszarach aktywności. Czy podziw dla konsekwencji i niezłomności takiej postawy jest w stanie zrównoważyć towarzyszące jej poczucie zaprzepaszczenia ważnych szans i możliwości w sprawach uznanych za podstawowe?

I wreszcie – stałość i pryncypialność w sprawach należących do sfery publicznej. Stałość przemyślanej i świadomie wybranej koncepcji uprawiania dyscypliny naukowej, a także rozumienia profesjonalnych obligacji, obejmujących zarówno prace własne, jak i szersze przedsięwzięcia zbiorowe oraz planowanie zadań i celów badawczych. Upór przekładający się na sprawność i konsekwencję organizacyjną w realizowaniu prac raz podjętych. Również niezmiennosc powziętych przekonań o charakterze i randze poznawanej epoki historycznej, o ocenie jej twórców i działaczy, dzieł i dokonań, które nie stanowią jedynie obiektów procedury badawczej, ale podlegają aksjologii jednoznacznie bezwzględnej, miarom uniwersalnym, niejako wbrew nieprzychylnym okolicznościom historycznym. Stałość również w ukształtowanej opinii o współczesności, poddawanej ocenom według niezmiennych kryteriów, które nie muszą uwzględniać światłocieni i niuansów ponowoczesnego światopoglądu. Wreszcie konsekwentna niezmiennosc w widzeniu ludzi, zarówno postaci historycznych, jak i osób współczesnych, obserwowanych dyskretnie i uważnie, ale ocenianych poprzez ich stosunek do kanonu zasad profesjonalnych, do wysokich wymogów społecznego współżycia i dobra zbiorowego; raz ukształtowany sąd, aprobatywny lub krytyczny, zawsze trwały i niepodlegający dyskusji.

Czy taka postawa wynikała z przekonania o nieomyślności własnych opinii, z arbitralności nieliczącej się z racjami i motywami innych? Nie, przeciwnie, była jedynie konsekwencją niechęci do wchodzenia w dyskurs o pryncypiach i do naruszania ich integralnego charakteru. Ale postawa taka wywoływała także uczucie dyskomfortu, skłonność do wycofania, zamknięcia, zastanawiającego przecież i pobudzającego otoczenie do refleksji, do zajęcia stanowiska wobec wymogów i norm, jakich była przejawem.

Co więc pozostaje? Maksymalizm, bezkompromisowość, stałość i pryncypialność – te słowa, te jakości nie należą do repertuaru niezbywalnych cech człowieka (badacza) doby dzisiejszej. Przeciwnie, raczej wydają się podejrzane i niezgodne z jej duchem. A jednak postać Zbyszka będzie je ciągle przywoływać, każe się do nich odnosić, przemyśleć od nowa i stawiać przed oczami nie tylko w momentach, kiedy będziemy brali do ręki Jego wzorcowe dla naszej profesji książki i edycje.

Listy do Redakcji

Łódź, 18 I 2008 r.

Redakcja „Tekstów Drugich”

Szanowni Państwo,

Winien jestem wyjaśnienie czytelnikom „Tekstów Drugich”. Otóż w moim szkicu (druk w nr. 6. z 2008 r.) dotyczącym książki Bartłomieja Krupy, zatytułowanej *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, pojawiły się dwie omyłki, których nie ja jestem autorem. Wypaczają one sens mojej wypowiedzi.

W tekście przesłanym przeze mnie Redakcji dokonano nieuzasadnionej modyfikacji drugiego zdania. W oryginale piszę: „Istnieją już syntetyczne opracowania dotyczące literatury łagrowej (Eugeniusza Czaplejewicza i Izabelli Sariusz-Skąpskiej) [...]”. Inicjalne „ł” w słowie „łagrowej” uznano zapewne za błąd literowy i ze względów stylistycznych określenie „literatury łagrowej” (w pierwszym zdaniu tekstu pojawia się określenie „literatura łagrowa”) zamieniono na „tego tematu”. W efekcie Czaplejewicz oraz Sariusz-Skąpska stali się, wbrew faktom, badaczami literatury łagrowej, ponadto zaś powstało wrażenie, iż nie odróżniam „literatury łagrowej” (dotyczącej obozów niemieckich) od „literatury łagrowej” (dotyczącej obozów sowieckich). Następstwo, a raczej (głębsza) przyczyna dokonanej modyfikacji widoczna jest w angielskim streszczeniu tekstu (nie jest to mój przekład!), w którym „pisarstwo łagrowe” oddano jako „Soviet-Labour-Camp Literature”.

W przesłanym Redakcji szkicu posłużyłem się najprostszym rozróżnieniem dotyczącym obozów, oferowanym przez fonetykę: łagry są niemieckie, zaś łagry rosyjskie (sowieckie). Jak widać, nadal w potocznej świadomości (niestety, podobnie jest w słownikach języka polskiego) określenie „obozy koncentracyjne” stosuje się wyłącznie do instytucji niemieckich; sowieckie obozy koncentracyjne to natomiast eufemistycznie ujęte „łagry” (a nawet, okazuje się, „łagry”), najwyżej – „obozy pracy”. Zaskakujące jest to, że również na gruncie rodzimego literaturoznawstwa utrzymuje się myląca, wręcz fałszywa dychotomia: literatura obozowa – literatura łagrowa. Myślę, że najwyższa już pora wyrażnie dostrzec (co uczyniło

Listy do Redakcji

niewielu badaczy) i r e s p e k t o w a ć fakt, że literaturę obozową w języku polskim współtworzą: literatura łagrowa i literatura łagrowa. Warto przy okazji dodać, że składają się na nią także teksty dotyczące obozów hiszpańskich (np. Miranda de Ebro) czy polskiego obozu koncentracyjnego w Berezie Kartuskiej.

Łączę wyrazy szacunku,
Arkadiusz Morawiec

Od Redakcji:

Nie było naszym zamiarem zacieranie różnicy pomiędzy literaturą łagrową a łagrową. Za tę przykrą pomyłkę Redakcja przeprasza Autora i Czytelników.

Sprostowania

Uprzejmie informujemy, że tekst Claudii Schoppmann, *Czas maskowana. O sytuacji lesbijek w narodowym socjalizmie*, który ukazał się w numerze 5/2008 naszego pisma, miał dwie tłumaczki. Drugą, której nazwiska zabrakło pod tekstem, to Pani **Magdalena Garus**, studentka wydziału Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, nauczyciel, metodyk, tłumacz. Mieszka w Warszawie.

Za niedopatrzenie przepraszamy.

Także w tym numerze, pod artykułem Germana Ritza, zatytułowanym *Gender Studies dziś*, nie pojawiło się (choć powinno) nazwisko tłumaczki tekstu, Pani **Małgorzaty Łukasiewicz**.

Za brak – przepraszamy.

Noty o autorach

Krzysztof Abriszewski, adiunkt w Zakładzie Filozofii Współczesnej Instytutu Filozofii UMK w Toruniu, zajmuje się filozofią kultury i filozofią społeczną. Prowadzi badania m.in. nad teorią aktora-sieci oraz nad koncepcją niedualizującego sposobu mówienia Josefa Mitterera. Opublikował monografię *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura* (2008); obecnie przygotowuje wraz z Aleksandrą Derrą przekład książki Latoura *Reassembling the Social* [*Splatając na nowo to, co społeczne*].

Łukasz Afeltowicz, doktorant w Instytucie Filozofii UMK w Toruniu, gdzie pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Tempczyka przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą podmiotowości w badaniach naukowych, opierając się na studiach nad nauką i technologią oraz koncepcjach kognitywistycznych z zakresu ucieleśnionego umysłu i rozproszanego poznania.

Edward Balcerzan, prof., teoretyk literatury, historyk literatury polskiej (raz po raz także rosyjskiej) XX w., badacz sztuki przekładu, krytyk, tłumacz, autor wierszy oraz prozy autobiograficznej. Profesor-senior UAM.

Monika Bednarczuk, dr, polonistka, absolwentka UMCS, wykładowca w Instytucie Nauk Humanistycznych PWSZ w Chełmie. Zajmuje się obecnie nacjonalizmem i katolicyzmem międzywojennym oraz ich wymiarem genderowym. Publikowała artykuły i recenzje m.in. w „Ruchu Literackim”, „Kwartalniku Historii Żydów”, „Etnolingwistyce”, współredaktorka (wraz z Beatą Kucharską) książki *Pogranicze. Obsesje – Projekty – Projekty* (2007). W druku jest książka *Obraz hiszpańskiej wojny domowej lat 1936-1939 w piśmiennictwie polskim*.

Włodzimierz Bolecki, prof. w IBL PAN oraz UW. Opublikował m.in. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym* (1982, 1996), *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX w.* (1991, 1998), *Polo-*

Noty o autorach

wanie na postmodernistów (1999), *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (1997, 2000), *Ciemna miłość* (2004), *Inna krytyka* (2006), *Ptasznik z Wilna* (2007), „*Inny świat*” Herlinga-Grudzińskiego (2007).

Sebastian Borowicz, doktorant w Zakładzie Archeologii Klasycznej UJ, członek The University of Sydney Archaeological Excavations of the Paphos Theatre Site, Cyprus. Zajmuje się obrazem z perspektywy antropologicznej i komparatystycznej. Publikował m.in. w czasopismach „*Etudes et Travaux*”, „*Thetis*”, „*Nomos*”, „*Archeologia*” oraz w tomach zbiorowych: *Śmiech* (2006), *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze* (2008). Stypendysta m.in. Leventis Foundation w Paryżu oraz Rządu Republiki Grecji na Uniwersytecie Kapodistriasa w Atenach.

Patrycja Bućko, doktorantka w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Homo melancholicus – ontologiczna kondycja człowieka (po)nowoczesności*. Publikowała dotychczas w „*Tekstach Drugich*” i „*Pamiętniku Literackim*”.

Paweł Bukowiec, adiunkt w Katedrze Kultury Literackiej Pogranicza na Wydziale Polonistyki UJ, wykładowca Podhalańskiej PWSZ w Nowym Targu (Instytut Humanistyczny). Ostatnio opublikował *Dwujęzyczne początki nowoczesnej literatury litewskiej. Rzecz z pogranicza polonistyki* (2008).

Beata Dorosz, adiunkt w IBL PAN (Pracownia Dokumentacji Literatury XX i XXI wieku). Szkice i artykuły z dziedziny dokumentacji literackiej oraz na temat polskiej kultury i literatury na emigracji po II wojnie światowej publikowała w tomach zbiorowych i czasopismach, m.in. „*Pamiętniku Literackim*”, „*Tekstach Drugich*”, „*The Polish Review*”. Autorka książek *Księga gości Jana Lechonia* (1999), *Lechoń i Tuwim – dzieje trudnej przyjaźni* (2004), edytorka utworów i korespondencji J. Lechonia. Laureatka nagrody Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (2009) za prace naukowe dotyczące literatury emigracyjnej.

Adam Dziadek, dr hab., prof. UŚ. Pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (1999), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (2004), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* (2007). Ostatnio wydał *Wybór wierszy Aleksandra Wata* (2008). Swoje rozprawy ogłaszał w „*Pamiętniku Literackim*”, „*Tekstach Drugich*” i „*Przestrzeniach Teorii*”. Tłumacz prac Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Jean-Luca Nancy oraz książki Marii Delaperrière *Polskie awangardy a tradycja europejska* (2004).

Paulina Kierzek, asystentka w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Autorka książki *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta* (2004). Publikowała w: „*Pa-*

miętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Tekstualiach” i tomach zbiorowych. Stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Zajmuje się związkami literatury i muzyki, zwłaszcza zaś zagadnieniem poetyki percepcji słuchowej w polskiej prozie modernistycznej.

Jan Kordys, dr hab. (doc., IBL PAN, Pracownia Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego). Książki: *Mózg i znaki* (1991), *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury* (2006). Stypendysta Andrew W. Mellon Foundation (Washington D.C.), Maison des Sciences de l’Homme (Paryż). Współzałożyciel grupy „Théorie et Clinique des Pathologies de la Pensée” (Paryż). Uczestniczył w badaniach nad zaburzeniami dyskursu narracyjnego w afazji.

Teresa Kostkiewiczowa, emerytowany profesor IBL PAN, profesor UKSW, historyk literatury i kultury Oświecenia, redaktor naczelny rocznika „Wiek Oświecenia”, autorka m.in. książek: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku* (1996), *Studia o Krasickim* (1997), *Polski wiek światła. Obszary swoistości* (2002), *Oświecenie. Słownik literatury polskiej* (2007).

Bruno Latour, francuski filozof i antropolog, profesor w *Sciences Po Paris* powiązanej z *Centre de sociologie des organisations*, gdzie pełni funkcję zastępcy rektora ds. nauki. Wieloletni wykładowca Centre de Sociologie de l’Innovation w paryskiej École Nationale Supérieure des Mines. Po badaniach terenowych w Afryce i Kalifornii wyspecjalizował się w analizie pracy naukowców i inżynierów. Klasyk podejścia określanego mianem „etnografii laboratorium” (lub „antropologii laboratorium”), jeden z głównych twórców teorii aktora-sieci (prezentowanej w numerze 1-2/2008 „Tekstów Drugich”). Metodologię wypracowaną w badaniach laboratoriów stosował także w innych obszarach (funkcjonowanie sądów, innowacje techniczne). Jego bardziej teoretyczne prace stanowią ważny głos w dyskusjach nad rolą nauki w społeczeństwie współczesnym, dynamiką nowoczesności, polityczną ekologią, a ostatnio także nad kształtem nauk społecznych. Jest autorem m.in. następujących książek: *Laboratory Life* (1979 wraz ze Stevem Woolgarem), *Science in Action* (1987), *We Have Never Been Modern* (1993), *Aramis or the Love of Technology* (1992), *Pandora’s Hope* (1999), *Politics of Nature* (polski przekład w przygotowaniu Wydawnictwa Krytyki Politycznej), *Reassembling the Social* (2000) (polski przekład jest przygotowywany przez wydawnictwo Universitas).

Marta Leśniakowska, doc. dr hab., historyczka sztuki w Instytucie Sztuki PAN, gdzie kieruje Pracownią Plastyki Współczesnej oraz prowadzi otwarte seminarium doktorskie „Architektura XX wieku w Polsce – historia, teoria, krytyka”. Wykłada m.in. w Collegium Civitas i Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. Jest autorką kilkuset artykułów i dziesięciu książek dotyczących nowoczesnej sztuki i architektury, metodologii i teorii sztuki.

Noty o autorach

Zdzisław Łapiński, profesor w IBL PAN, zajmuje się literaturą dwudziestowieczną i metodologią badań nad nią. Opublikował m.in. *Norwid* (1971, 1984); *Ja, Ferdynand* (1985, 1997); *Gombrowicz i krytycy* (1984); liczne studia m.in. na temat twórczości Przybosa, Miłosa, Gombrowicza.

Jacek Małczyński, student Kolegium MISH UW. oraz Akademii „Artes Liberales”. Przygotowuje pracę magisterską pt. *Strategie upamiętniania Zagłady na przykładzie Muzeum-Miejsca Pamięci w Bełżcu*. Interesuje się problemami pamięci kulturowej.

Maciej Maryl, asystent w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, doktorant Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Ukończył polonistykę i socjologię (Kolegium MISH UW). Publikował teksty i przekłady m.in. w „Tekstach Drugich”, „Images”, w polsko- i angielskojęzycznych tomach zbiorowych. Interesuje się zagadnieniami odbioru literatury, literaturą w kontekście nowych mediów oraz metodologią nauk humanistycznych. Kontakt: mmaryl@wp.pl

Zofia Mitosek, profesor teorii literatury na UW, w latach 2005-2008 profesor oraz dyrektor Centre de Civilisation Polonaise na Sorbonie. Autorka książek *Literatura i stereotypy* (1974), *Teorie badań literackich* (1988), *Mimesis. Zjawisko i problem* (1997), *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów* (1999 wydanie francuskie i polskie), *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Małoszewskiego* (2003) oraz cyklu miniatur prozą *Pelargonie* (2006).

Krzysztof Obremski, prof. dr hab., profesor w Instytucie Literatury Polskiej UMK (Zakład Literatury Staropolskiej). Zajmuje się głównie nurtem religijnym literatury dawnej oraz teorią i praktyką retoryczną (szczególnie panegiryzmem). Autor kilku książek, ostatnia ukazała się pod koniec 2008 r.: *Jakub Kazimierz Rubinkowski. Dziejopisarz i człowiek saskiego półwiecza*. Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Baroku”, „Terminusie” i w „Tekstach Drugich”.

Magdalena Popiel, prof. dr hab. w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się estetyką modernizmu, teorią i historią powieści, włoską krytyką literacką. Autorka książek: *Historia i metafora* (1989), *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej* (1999), *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* (2007, wyd. 2 poszerzone 2009). Redaktor naukowy serii „Biblioteka Narodowa”, członek redakcji „Przestrzeni Teorii”. Publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”

Magdalena Rembowska-Płuciennik, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Autorka książki *Poetyka i antropologie. Cykl podolski Włodzimierza Odziejewskiego* (2004). Publikowała w „Tekstach Drugich”; „Pamiętniku Literackim”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Ruchu Literackim”, w polsko- i angielsko-

skojęzycznych tomach zbiorowych. Jej ostatnie prace związane są przede wszystkim z narratologią kognitywną i kognitywnymi badaniami nad odbiorem literatury.

Monika Rudaś-Grodzka, adiunkt w IBL PAN. Zajmuje się romantyczną literaturą polską. Autorka książki *Sprawić, by idee śpiewały. Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim* (2003). Publikowała na łamach „Res Publici Nowej”, „Kontekstów”, „Tekstów Drugich”, „Pamiętnika Literackiego”.

Marcin Rychlewski, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury Instytutu Filologii Polskiej UAM. Interesuje się mechanizmami współczesnego rynku książki, kontrkulturą oraz semiotyką rocka. Autor książki *Walka na słowa. Polemiki literackie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych* (2004), współautor i redaktor książek zbiorowych. Publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Przestrzeniach Teorii”, „Pograniczach” i „Kulturze Popularnej”.

Elżbieta Sidoruk, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UwB. Zajmuje się literaturą polską XX wieku w perspektywie poetyki historycznej oraz teorią literatury, w szczególności problematyką groteski, parodii i satyry. Opublikowała książki: *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka* (1995) oraz *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński* (2004).

Joanna Tokarska-Bakir, prof. dr hab., antropolog kultury, wykładowca w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW oraz Collegium Civitas, gdzie kieruje Katedrą Antropologii Kulturowej. Stypendystka Fundacji Aleksandra von Humboldta, Andrew Mellona i Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Autorka książki *Wyzwolenie przez zmysły. Soteriologiczne koncepcje religijności tybetańskiej* (1998), *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych* (2000), *Rzeczy mgliste* (2004). *Legenda o krwi. Antropologia przesądu* (2008).

Anna Wieczorkiewicz, docent w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, profesor UwB. Zajmuje się antropologią i filozofią kultury. Wydała następujące książki: *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga* (1996), *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia* (2000), *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży* (2002). Niebawem ukaże się *Monstrarium* – niniejszy artykuł to fragment tej pozycji.

Bożena Witosz, prof. dr hab., pracuje w Uniwersytecie Śląskim w Instytucie Języka Polskiego. Opublikowała monografie: *Cechy strukturalno-składniowe monologu wypowiedzianego (na przykładzie literatury polskiej)* (1988); *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji* (1997); *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje (od fin de siècle'u do końca XX wieku)* (2001), jako współautorka – *Style literatury (po*

Noty o autorach

roku 1956) (2003); *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki* (2005). Jest redaktorką serii „Język Artystyczny”.

Seweryna Wyśłouch, prof. dr hab., kierownik Zakładu Semiotyki Literatury w Instytucie Filologii polskiej UAM w Poznaniu. Autorka prac z zakresu prozy polskiej XX wieku: *Proza Michała Choromańskiego* (1977), *Problematyka symultanizmu w prozie* (1981); z dziedziny semiotyki literatury i sztuk plastycznych: *Literatura a sztuki wizualne* (1994), *Literatura i semiotyka* (2001), a także z dydaktyki literatury (współautorka *Poetyki stosowanej*: 1978, 1987, 2000).