Nr indeksu 227412 PL ISSN 0867-0323

teksty DRUGIE

Czas na wyznania

Z. BAUMAN, A. BIELIK-ROBSON, G. BORKOWSKA, A. BURZYŃSKA, P. CZAPLIŃSKI, M. CZERMIŃSKA, E. DOMAŃSKA, A. DZIADEK, D. GŁOWACKA, M. GŁOWIŃSKI, G. GROCHOWSKI, I. IWASIÓW, K. KŁOSIŃSKI, E. KRASKOWSKA, H. MARKIEWICZ, M.P. MARKOWSKI, Z. MITOSEK, A. NASIŁOWSKA, E. REWERS, G. RITZ, A. SKRENDO, A. SZAHAJ, D. ULICKA, M. ZIELIŃSKA

1/2 [121-122] 2010
cena 23,00 PLN
(w tym 8% VAT)

Włodzimierz BOLECKI
Słowacki Gombrowicza

Leszek KOCZANOWICZ
Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii?

Rita FELSKI
Szok

Spis treści „Teksty Drugie” 2010 nr 1-2

Wstęp

Ryszard NYCZ **6** Tekstowe doświadczenia

Wyznania

Zbigniew BAUMAN O związku morganatycznym teorii z literaturą myśli (roztrzepanych) parę, s. 13 • **Agata BIELIK-ROBSON** Nie chcę być profesorem w Bazylei, s. 19 • **Grażyna BORKOWSKA** Vercueil, jego pies, żona i muzyka świata, s. 24 • **Anna BURZYŃSKA** Wystarczy czytać, s. 28 • **Przemysław CZAPLIŃSKI** Tekst drugi, s. 34 • **Małgorzata CZERMIŃSKA** Oraz w życiu, s. 41 • **Ewa DOMAŃSKA** Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?, s. 45 • **Adam DZIADEK** Literatura, literaturoznawstwo – czemu służą te sztuki?, s. 56 • **Dorota GŁOWACKA** Wszystko i nic, s. 61 • **Michał GŁOWIŃSKI** Mijają lata…, s. 67 • **Grzegorz GROCHOWSKI** Pomiędzy, s. 70 • **Inga IWASIÓW** Negocjacje w sprawie literatury, s. 84 • **Krzysztof KŁOSIŃSKI** Nicość w pracy, s. 91 • **Ewa KRASKOWSKA** Pokolenie T2, s. 95 • **Henryk MARKIEWICZ** Odpowiedź na ankietę, s. 99 • **Michał Paweł MARKOWSKI** Wrażliwość, interpretacja, literatura, s. 103 • **Zofia MITOSEK** Dwudziestolecie „Tekstów Drugich”, s. 124 • **Anna NASIŁOWSKA** Herezje, s. 129 • **Ewa REWERS** O „Tekstach Drugich”, s. 137 • **German RITZ** Retrospektywa z utrudnionymi rokowaniami na przyszłość albo pragmatyczna obrona przed nostalgią (*Przeł.* M. Łukasiewicz), s. 144 • **Andrzej SKRENDO** Zamiast odpowiedzi, s. 149 • **Andrzej SZAHAJ** Literaturoznawstwo wyczerpania?, s. 153 • **Danuta ULICKA** Zwrot archiwalny (jak *ja* go widzę), s. 159 • **Marta ZIELIŃSKA** Epoka postpapierowa, s. 165

Szkice

Włodzimierz BOLECKI **171** Słowacki Gombrowicza

Piotr ŚNIEDZIEWSKI **193** *Rzut kośćmi* Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli

Leszek KOCZANOWICZ **208** Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii? Warburg i Agamben o filozofii i nauce o kulturze

Roztrząsania i rozbiory

Marek BERNACKI **218** „Oby moje dzieło przyniosło ludziom pożytek…”

Piotr BORUCKI **226** *Ocalony w gmachu wiersza*. Stanisława Barańczaka hermeneutyka ocalenia

Sławomir BURYŁA 235 W kręgu „słabego" nihilizmu Gianni Vattimo

Wacław FORAJTER 243 Świat według Conrada

Marcin PIETRZAK 252 Badania i dyskursy – zmiana języka

Prezentacje

Fredric JAMESON 267 Zakochany biznesmen
Przeł. R. Koziołek

Rita FELSKI 278 Pożytki z literatury. Szok
Przeł. M. Kunz i T. Kunz

Opinie

Robert TRABA 300 Polityka wobec historii: kontrowersje i perspektywy

Komentarze

Tomasz MAJEWSKI 320 Modernizm na wygnaniu

Ewa BIŃCZYK 329 Inwazja ANT na „rynek" polski

Agnieszka ROMANOWSKA 338 Szekspir w proszku

Pożegnania

Paweł TOMCZOK 346 Stefan Szymutko – wspomnienie, pożegnanie

353 Noty o autorach

360 Sprostowania

Index of Content „Teksty Drugie" 2010 no 1-2

Foreword

Ryszard NYCZ **6** Textual Experiences

Confessions

Zbigniew BAUMAN A Few (Erratic) Thoughts on the Morganatic Liaison of Theory and Literature, s. 13 • **Agata BIELIK-ROBSON** I Don't Want to Be a Professor in Basel, s. 19 • **Grażyna BORKOWSKA** Vercueil, His Dog, His Wife, and the World's Music, s. 24 • **Anna BURZYŃSKA** Enough to Read, s. 28 • **Przemysław CZAPLIŃSKI** The Second Text, s. 34 • **Małgorzata CZERMIŃSKA** And in Life, s. 41 • **Ewa DOMAŃSKA** What Sort of Methodology Do the Humanities of Today Actually Need?, s. 45 • **Adam DZIADEK** Literature, Literary Studies: What Purposes Are Actually Served by These Arts?, s. 56 • **Dorota GŁOWACKA** Everything and Nothing, s. 61 • **Michał GŁOWIŃSKI** Years Have Passed…, s. 67 • **Grzegorz GROCHOWSKI** In Between, s. 70 • **Inga IWASIÓW** Negotiations Concerning Literature, s. 84 • **Krzysztof KŁOSIŃSKI** Nothingness at Work, s. 91 • **Ewa KRASKOWSKA** Generation T2, s. 95 • **Henryk MARKIEWICZ** Reply to the Questionnaire, s. 99 • **Michał Paweł MARKOWSKI** Sensitivity, Interpretation, Literature, s. 103 • **Zofia MITOSEK** Twenty Years of *Teksty Drugie*, s. 124 • **Anna NASIŁOWSKA** Heresies, s. 129 • **Ewa REWERS** On *Teksty Drugie*, s. 137 • **German RITZ** Flashback with Impeded Prognoses for the Future, or, a Pragmatic Defence Against Nostalgia (*Trans.* M. Łukasiewicz), s. 144 • **Andrzej SKRENDO** Reply Replaced, s. 149 • **Andrzej SZAHAJ** Literary Studies of Exhaustion?, s. 153 • **Danuta ULICKA** The Archival Turn (As *I* See It), s. 159 • **Marta ZIELIŃSKA** The Post-Paper Age, s. 165

Essays

Włodzimierz BOLECKI **171** Słowacki in Gombrowicz

Piotr ŚNIEDZIEWSKI **193** Mallarmé's *A Throw of the Dice*: From an Oral Metaphor of Silence to a Written Metaphor of Whiteness

Leszek KOCZANOWICZ **208** Do Cultural Studies Need Philosophy? Warburg and Agamaben on Philosophy and Cultural Science

Discussions and Analyses

Marek BERNACKI **218** „May my work be of benefit to people…"

Piotr BORUCKI **226** *Saved in the Edifice of a Poem*: Stanisław Barańczak's Hermeneutics of Survival

Sławomir BURYŁA 235 Around Gianni Vattimo's Concept of 'Weak' Nihilism

Wacław FORAJTER 243 The World According to Conrad

Marcin PIETRZAK 252 Research and Discourses: A Change in the Language

Presentations

Fredric JAMESON 267 A Businessman in Love
Trans. R. Koziołek

Rita FELSKI 278 Uses of Literature: Shock
Trans. M. Kunz and T. Kunz

Opinions

Robert TRABA 300 Politics in the Face of History: Controversies and Prospects

Commentaries

Tomasz MAJEWSKI 320 Modernism in Exile

Ewa BIŃCZYK 329 ANT Invades the Polish „market"

Agnieszka ROMANOWSKA 338 Shakespeare in Powder Form

Obituaries

Paweł TOMCZOK 346 Obituary for Stefan Szymutko

353 Authors' Biographical Notes

360 Disclaimers

Tekstowe doświadczenia

1.

Z niemałym zaskoczeniem spostrzegliśmy niedawno w redakcji, że wraz z tym numerem pismo wkracza w trzecie dziesięciolecie swego istnienia. „Teksty Drugie" mają więc już dwadzieścia lat! Pewnie, że na tle dziejów czasopiśmiennych matuzalemów polskiego literaturoznawstwa – „Pamiętnika Literackiego", „Ruchu Literackiego" czy „Zagadnień Rodzajów Literackich" – ciągle możemy uchodzić za młodzieniaszków, ale wśród pism zrodzonych w nowej niepodległej Polsce należymy z pewnością do seniorów, o czym świadczyć może choćby fakt, że w klasyfikacji czasopism MNiSW trafiamy do ostatniej, nobliwej kategorii pism z największym, czyli właśnie ponad dwudziestoletnim stażem.

To zaskoczenie – wygląda, że dla wszystkich w redakcji, niezależnie od dzielącej nas paropokoleniowej różnicy wiekowej – świadczy też swoją drogą (z czego wtedy również zdaliśmy sobie sprawę), że w codziennej pracy redakcyjnej nie liczyliśmy miesięcy ani lat, ciesząc się autentycznie swoim towarzystwem, swobodą działania niezmiennie podtrzymywaną przez kolejne władze Instytutu, okazjami do kolejnych spotkań i kontaktów z autorami, lekturami nadsyłanych tekstów czy obmyślaniem nowych numerów tematycznych (mówię, rzecz jasna, za siebie, ale w poczuciu, że nie odbiegam w tym przypadku od redakcyjnej średniej). Rozumiem oczywiście dobrze, że kiedy praca okazuje się pasmem przyjemności, to znaczy najwyżej, że jest się szczęściarzem – i lepiej z tego nie wyciągać żadnych wniosków o wartości jej rezultatów… Nie będę próbował wyciągać ich i teraz; nie będzie tu więc żadnych sprawozdań, podsumowań, autokrytyki czy apologetycznej samooceny. Niech zrobią to, jeśli uznają, że warto, Ci, do których pismo kierujemy – choć na przykład nadzwyczajna wyrozumiałość, z jaką traktowane są nasze chroniczne już wpadki (mimo równie chronicznych starań, by im zapobiec), świadczyć musi chyba o niejakiej życzliwości, z jaką pismo jest przyjmowane.

W redakcyjnej codzienności nie ma miejsca ani czasu na rozpamiętywanie przeszłości, uwagę zaprząta dostatecznie konieczność podejmowania aktualnych decyzji oraz zabieganie o to, by były widoki na przyszłość (te czasem podsuwane przez traf i okoliczności i, nierównie częściej, te przez nas projektowane). Raz na dwadzieścia lat warto może się jednak zdobyć na choćby przelotny rzut oka w przeszłość i dookoła; na to, jak to się zaczęło, co się z nami działo i gdzie mniej więcej teraz się znajdujemy. A zaczęło się wszystko –

mówiąc w niejakim tylko uproszczeniu – za sprawą Sławińskich. Głównym sprawcą był oczywiście Janusz Sławiński, który sprzyjając powstaniu „Tekstów Drugich", równocześnie podjął jedną z tych pryncypialnych decyzji, które nigdy u niego nie podlegały uchyleniu: o odmowie kierowania pismem, ze wskazaniem przy tym na mnie, jako na osobnika, który może i nadawałby się do sprawdzenia w tej funkcji. Tak też się stało. Bez Sławińskiego jednak pismo nie mogło stać się po prostu reaktywowanymi „Tekstami" (po zawieszeniu ich w stanie wojennym i dziesięcioletniej prawie nieobecności); sam faktyczny redaktor „Tekstów" (przez cały czas ich trwania) przeciwko temu protestował – i to z merytorycznych powodów. Trzeba było więc szukać innej nazwy, która by tę nieciągłość przy równoczesnym powiązaniu z dawnymi „Tekstami" uwzględniała… Negocjacje w tej sprawie przedłużały się bez widocznego powodzenia, dopóki nie wkroczyła w nie pani Ola Sławińska, oświadczając, że pismo powinno się nazywać „Teksty Drugie" właśnie. To proste, ale i pomysłowe rozwiązanie wkrótce powszechnie się spodobało, reaktywując znaczenia bliższe i dalsze, na których nam zależało („drugość" w sensie porządkowym, w określeniu tekstu literaturoznawczego jako tekstu o tekstach, a także tekstu literackiego wobec mitycznego „oryginału", w znaczeniu źródłowej „reprodukcji" etc). Jeśli zaś chodzi o sprawy wyglądu pisma, formatu, okładki, opracowania graficznego, to ostateczne wybory w tej kwestii zawdzięczamy pomocy, sugestiom i smakowi Małgosi Baranowskiej. Okładka później trochę się zmieniała, a i dziś pewnie dojrzała do kolejnej zmiany – ale sam pomysł, znak plastyczny nawiązujący do okładki starych „Tekstów", stał się dzięki tym rozstrzygnięciom częścią rozpoznawalnej marki naszego pisma.

Wspominając te pierwsze decyzje, które zawdzięczam życzliwości i pomysłowości innych, zaprzyjaźnionych czy sympatyzujących z nami osób, uświadamiam sobie, że i później nie bywało inaczej – tak wiele udanych wyborów, pomysłów, projektów pisma w ciągu tych lat było (i jest) rezultatem bezinteresownego współdziałania środowiska ludzi – nie tylko polonistów, w dużym, coraz większym stopniu także humanistów innodyscyplinowych – którzy nie tylko czytali(-ją) „Teksty Drugie", lecz także rzeczywiście je współtworzyli(-rzą) i, mam nadzieję, będą dalej czytać i współtworzyć… Zapewne, bez uruchomienia tego rodzaju twórczej interferencji z otoczeniem żadne pismo nie miałoby szans na dłuższe wzajemnie efek-

tywne oddziaływanie – a to, że nam się to udało i „ciągle się kręci", pozwala z niejaką ufnością myśleć o dalszej wzajemnie równie opłacalnej wymianie. Ale przy takiej okazji, jak dzisiejsza, nie mogę nie wspomnieć też o wkładzie i udziale tych, którzy odeszli od nas w ciągu tego dwudziestolecia, a bez których zaangażowania i zainteresowania byłoby to z pewnością pismo inne, niż jest: o członkach naszej redakcji – Joannie Łuczyńskiej i Adamie Makowskim; o naszych wspaniałych współpracownikach – Janie Błońskim, Czesławie Hernasie, Stefanie Treugutcie; a także o Czesławie Miłoszu, który systematycznie obdarzał nas nie tylko życzliwym zainteresowaniem, ale i swymi świetnymi tekstami. Jest jednak jeszcze jedna osoba, o której nie mogę tu nie wspomnieć, choć nie jestem pewien, czy daruje mi tę niestosowność: to Wisława Szymborska, która niczym dobry duch – tym razem za sprawą swej dyskretnej, całkowicie bezinteresownej życzliwości – zdecydowała się wielkodusznie patronować poczynaniom naszego pisma, choć mogę sobie tylko wyobrazić, ile rozbawienia, zniecierpliwienia czy znudzenia (nierzadko z pewnością słusznego) niektóre elukubracje publikowane tutaj mogą w niej budzić.

W rozmowie opublikowanej w pierwszym numerze „Tekstów Drugich" Janusz Sławiński, charakteryzując specyfikę dawnych „Tekstów" (ich polityczną niepokorność i przywileje aluzyjnej mowy, ironiczno-ludyczny dystans wobec strukturalistycznej doktryny, instytucjonalne „nieumiejscowienie" podmiotu poznającego), zauważał, że tej formuły nowe „Teksty" powtórzyć już nie mogą. Znikła opresja politycznej władzy, a „zdelegalizowane" paradygmaty i zdyslokowany podmiot skłaniać powinny raczej do poszukiwania nowego „systemu orientacyjnego" i określania pozycji własnego punktu widzenia. Niemało z tych nauk przyjęliśmy (chcąc nie chcąc zresztą) w dalszych poczynaniach. Nowego paradygmatu nie znaleźliśmy – może na szczęście – przeszukiwaliśmy i przeszukujemy jednak dalej dość starannie i systematycznie bliższe i dalsze okolice, przy okazji wypróbowując też w miarę możliwości i własne koncepty w tym względzie. Niechętni powiedzą pewnie (i słusznie), że płynęliśmy z czasem – ale przecież po to, by szukać najlżejszych nawet podmuchów odległych idei, jeśli tylko mogły dodać nam trochę wiatru w żagle. Rejestrowaliśmy więc po drodze mocniejsze (i słabsze) strony kolejno zajmowanych pozycji, wystrzegając się jedynie kręcenia się w kółko oraz pułapek doktrynalnych golfsztromów… Wobec braku pewności co do istnienia nowego miarodajnego „systemu orientacyjnego", ta zdroworozsądkowa motywacja nie była chyba jednak najgorszym rozwiązaniem. Nasza dyscyplina, jak cała dzisiejsza humanistyka, potrzebuje legitymizacji własnego istnienia i znaczenia, a tego nie da się załatwić pospiesznymi proklamacjami nowego porządku. Róża wiatrów, którą pozwoliły nam ustalić te na pozór dość kapryśne peregrynacje, nie dawała żadnej nadziei na szybkie przybicie do bezpiecznej przystani, każąc myśleć raczej o tym, by przygotować się na dłuższe pozostanie na otwartych wodach kulturowego doświadczenia.

2.

Tak się niektórym z nas przynajmniej wydawało. By się przekonać, co myślą o tym inni, nasi redaktorzy i najbliżsi współpracownicy, poprosiłem ich o krótkie osobiste wypowiedzi. Ponieważ część osób nawiązuje do tego listu w swoich odpowiedziach, nie od rzeczy będzie tu może przytoczyć jego fragment:

Krótkie Posłanie

do P.T. Redaktorów
i Współpracowników
„Tekstów Drugich"
zapraszające do udziału w numerze 1-2, 2010
wydawanym na dwudziestolecie pisma

Drodzy,

przez te 20 lat staraliśmy się robić dobre pismo – nie nam oceniać, z jakim skutkiem – o współczesnej wiedzy o literaturze i aktualnych problemach humanistyki. A polegało to w dużej mierze na zwyczajnym nadrabianiu zaległości – poprzez tłumaczenia, omówienia, komentowania zagranicznych teorii i idei…

Teraz jednak zapragnęliśmy zrobić sobie prezent – i zająć się sobą (tzn. nami i Wami) – publikując wypowiedzi redaktorów i naszych współpracowników, będące prezentacjami tym razem już wyłącznie ich o s o b i s t y c h poglądów na sprawy (jedną lub parę z nich…) dla naszej dziedziny kluczowe:

– Czym jest literatura (i jakie jej miejsce w kulturze oraz życiu)?
– O co naprawdę chodzi w jej poznawaniu/doświadczaniu/badaniu?
– Co jest zasadniczym przedmiotem/czym jest przedmiot dzisiejszego literaturoznawstwa i wiedzy o kulturze (i jak się do niego dobrać najskuteczniej)?
– Co jest dla mnie takim zasadniczym przedmiotem (i dlaczego)?
– Jaka teoria i jaka metoda służyć dziś może badaniu tego przedmiotu najlepiej (i jak je budować)?
– Czy szukanie/budowanie nowych teorii i nowych metod ma sens/jest potrzebne?

[…] oraz ew. inne kwestie, uznane przez naszych Autorów za równie istotne…

Odpowiedzi, które nadeszły, to najwspanialszy prezent, jaki mogliśmy sobie wymarzyć – o czym może się przekonać każdy po ich lekturze. Zarysowują one, w sposób zasługujący na niezdawkową analizę, współczesną samoświadomość humanisty i samowiedzę dyscyplinowo-dziedzinową. Nie mam zamiaru ryzykować tu jakiejś uproszczonej ich wykładni. Niech mi jednak będzie wolno podzielić się pierwszym wrażeniem. Choć każdy mówi swoim idiomem, z innej pozycji, warunkowanej zawodowymi kompetencjami i własnym doświadczeniem, to w sieci powinowactw prezentowanych stanowisk zarysowuje się wyraźne „podobieństwo rodzinne" – w trzech głównie sprawach. Po pierwsze, zamykanie literatury w autonomicznym kręgu czysto literackich odniesień oraz w obrębie wyłącznie wewnątrzdyskursywnej (językowo-pojęciowej) organizacji jej znaczenia jest nie tylko zubażające, lecz także mylnie definiuje jej specyfikę, status i funkcje. Po drugie, lekturowo-interpretacyjne opisy znaczenia nie są wcale neutralnymi nośnikami czy zewnętrznymi reprezentacjami obiektywnych, zdeponowanych w tekście sensów – ich rola jest bowiem konstytutywna a nie wtórno-reproduktywna. Znaczenie jest rezultatem (nie dowolnym) tej artykulacji – a nie odwrotnie – dokonywanej zawsze z partykularnej i spersonalizo-

wanej perspektywy i to w sposób, który równocześnie formuje i profiluje jego konkretną postać. Po trzecie, jałowe jest rozwijanie teorii w trybie aplikowania do egzemplarycznych przypadków „z góry", apriorycznie danych ogólnych twierdzeń. Winno się ono dokonywać „od dołu", w praktyce, poprzez wyprowadzanie z empirycznego materiału – za sprawą roboczo przyjętych założeń – ogólniejszych cech, operacji, kategorii, a następnie w toku sprawdzania zasięgu ich obowiązywania, modyfikowania wcześniejszych założeń itp., itd. Wygląda, że przechodzimy w ten sposób – bez żalu – od literatury (sztuki) autonomicznej do kulturowo wytwarzanej, doświadczanej i legitymizowanej, od widoku „znikąd" do perspektywy partykularnej i osobistej, od teorii aprioryczne j do praktykowanej. Nie jest to zapewne nic absolutnie nowego, ale i nie jest to mało – gdy sobie wyobrazić możliwe konsekwencje.

3.

Zastanawiając się długo nad przyczynami tak uporczywego trzymania się przez nowoczesną teorię doktryny autonomiczności (której nowoczesna literatura i sztuka w większości bynajmniej nie podtrzymywała), doszedłem w końcu do wniosku, że jest ona wynikiem potrzeby znalezienia dla naukowej wiedzy o literaturze (i naukowej humanistyki) ekwiwalentu metodologicznego dogmatu tzw. izolowanego układu zamkniętego, którego respektowanie przyniosło tak bezsporne pożytki naukom przyrodniczym. Na tamtym obszarze zasadność jego stosowania wynikała wszelako z uznania, że przedmioty badań naukowych spełniają cztery kardynalne warunki. Po pierwsze, przedmiot powinien być ujmowany „sam w sobie", w swych immanentnych właściwościach – bez względu na to, jak ukazuje się danemu podmiotowi. Po drugie, przedmiot istnieje w swoim obiektywnym uposażeniu – jest „tym, czym jest" – uprzednio i niezależnie od wszelkich jego opisów. Po trzecie, jego cechy dają się wyczerpująco wyartykułować w „jawnym opisie", zawierającym strukturalne własności i reguły jego organizacji. Po czwarte, poprawna charakterystyka przedmiotu nie wymaga uwzględniania jego otoczenia, jakichkolwiek zewnętrznych powiązań czy kontekstowych uwarunkowań. Tę charakterystykę obiektu naukowego streszczam tu za Charlesem Taylorem, który ją wprowadza do drugiego rozdziału swych Źródeł podmiotowości *po to, by następnie pokazać (przekonująco, jak sądzę), że ludzka podmiotowość nie jest pod żadnym względem tego rodzaju przedmiotem. Przykładając do tej listy literacki tekst (czy dzieło sztuki w ogóle), łatwo przecież zauważyć, że i ono nie daje się opisać w tych kategoriach, a wykazuje za to wiele powinowactw ze statusem i specyfiką konstytuowania się podmiotowości. Zarówno podmiot, jak dzieło, nie dają się więc traktować jako izolowane układy zamknięte; za to ich wzajemne powinowactwo wiele mówi i o jednym, i o drugim.*

O literackim „przedmiocie" trzeba więc myśleć w innych kategoriach. Niech możliwy kierunek myślenia (nie tylko mojego, jak sądzę) zasygnalizuje choć jeden przykład jako mikroilustracja. W pierwszym liście do Romany Halpernowej z 1936 roku Bruno Schulz chwalił Rilkego w słowach, w których kryje się, jak myślę, lapidarna a trafna charakterystyka literatury, w tym zwłaszcza nowoczesnego dzieła sztuki: „Istnienie jego książek jest gwarancją, że zagmatwane, głuche masy niesformułowanego w nas mogą wydostać się

jeszcze na powierzchnię cudownie wydestylowane". Literatura jest tu najwyraźniej rozumiana jako inwencyjna sztuka artykulacji doświadczenia. Proces formowania sensu, konstytuowania znaczącej formy nie daje się opisać w tradycyjnie rozumianych kategoriach czy to ekspresji (uzewnętrzniania tego, co wcześniej wewnątrz dane – myśli, doznania czy uczucia), czy reprezentacji tego, co zewnętrzne (przedstawienia tego, co uprzednie i niezależne od językowego wysłowienia). Tak jak preartykulacyjny wymiar doświadczenia („głuche masy niesformułowanego") nie jest jego pełną postacią (raczej dopiero sygnalizuje swe zaistnienie poprzez opór, jaki stawia wysłowieniu), dopóki nie spełni się w selektywnej artykulacji – tak inwencyjne wysłowienie („cudowna destylacja") nie daje się oszacować, ani zaktywizować swego sensu, bez uwzględnienia owego „zagmatwanego", amorficznego i niedającego się w pełni wyrazić czy uświadomić, przeżyciowego rezerwuaru. Sens jest więc efektem artykulacji doświadczenia, lecz pozostaje zmumifikowany, zamknięty „w grób litery" (jak to zgrabnie ujął Norwid) bez ponowienia tej artykulacyjnej pracy, którą bierze na siebie czytelnik (a każdy trochę to robi inaczej), aktualizując znaczenie tekstu za sprawą reaktywowania w lekturze zasobów własnej wiedzy, przeżyć i wrażliwości, osadzających się w sieci kulturowych wzorców wspólnotowego doświadczenia.

Od teorii nowoczesnej, promującej intelektualistyczno-naukową charakterystykę artystycznego przedmiotu, przechodzimy zatem do czegoś, co chętnie nazwałbym poetyką doświadczenia. Te dwa słowa zdają się brzmieć jako oksymoron, zawierać znaczenia niewspółmierne, ale jest też w nich coś, co je spokrewnia. Mówiąc najprościej: sztuka pojetyczna jest zdolnością do wy-twarzania, wprowadzania do istnienia, instaurowania w bycie tego, co nie istniało; doświadczenie zaś mówi nam (co słychać tak dobrze w polszczyźnie) o jego zorientowaniu na dążenie do-świadczenia: świadczenia o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyrażalne, nieuświadomione. Owo świadczenie zaś o tyle może być zasadnym określeniem (i istotną cechą) aktu komunikacyjnego przekazu w ogóle, że, jak zauważa Hans Joas w Do We Need Religion?, *„s u b i e k t y w n e doświadczenie jest komunikowane, nie stając się o b i e k t y w n y m – jest komunikowane w sposób, który zachowuje swój subiektywny charakter". Poetyka doświadczenia byłaby więc wydobywaną z praktyki pojetycznej wiedzą o tajemnicach (czy kuchni) tej „cudownej destylacji" doświadczenia w literaturę; „destylacji", która jest zarazem zagadkowym, hieroglificznym świadectwem nierozerwalnej więzi doświadczenia z literaturą.*

***

Trzy tekstowe doświadczenia, przywołane na tę specjalną okoliczność, są bardzo różnorodne, ale mają ciekawe rysy wspólne. Doświadczenie redagowania „Tekstów Drugich" nauczyło nas (między innymi), że relacja pomiędzy pismem a jego czytelnikami nie może być pojmowana w kategoriach opozycji, tej i tamtej strony, wewnętrznej pracy przedkładania tekstów i zewnętrznego ich oddziaływania w rozumiejącym doświadczeniu czytelników. To proces zwrotny, w którym to, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, wymieniają się bezustannie miejscami. Redaktorzy i czytelnicy – nie stoimy po przeciwnych stronach tekstowej barykady. Raczej wspólnie czynimy z niej przestrzeń rozmowy, otwartego spo-

ru, poszukiwania. Przestrzeń tę wytycza i podtrzymuje rodzaj wspólnotowego doświadczenia, stopniowo budowanego z poczucia wzajemnego porozumienia (przynajmniej co do spraw ważnych), lojalności (respektującej różnice i odmienności), zaufania (skłaniającego do inwestowania własnych zainteresowań i zaangażowań), a bywa, że i przyjaźni – której wspaniałym dowodem są tekstowe dary w tym numerze. W tym sensie „Teksty Drugie" są pisane przez nas wszystkich – tych w każdym razie, którzy mają swój udział w powstaniu, publikowaniu i cytowaniu tekstów, które rzeczywiście obchodzą piszących, redagujących i czytających.

Literaturoznawstwo osobiste, które wyłania się z metodologicznych wyznań w tym numerze publikowanych, nie ma nic wspólnego z proklamacjami subiektywnego widzimisię, egzaltowania się własną wrażliwością, wyobraźnią czy erudycją. Wynika raczej z potrzeby odrzucenia sztucznych opozycji: afektu i intelektu, doświadczenia i rozumienia. Rozumiemy, o czym jest tekst, o ile go doświadczamy; potrafimy go doświadczyć, o ile reaktywuje w nas i zmienia przyswojone struktury rozumienia. Ze swym mikroprojektem poetyki doświadczenia przyłączam się bez wahania do tego stylu i kierunku myślenia. Nie ma tekstu (sensownej całości dyskursywnej) bez ożywiającego go doświadczeniowego zaplecza. I nie ma doświadczenia (nie jesteśmy go świadomi), dopóki nie zastuka do bramy wypowiedzenia – sygnalizując swe istnienie poprzez opór, jaki stawia standardowym wzorcom komunikacji, przez traumatyczne blizny i luki, te dyskursywne ślady niepowodzenia woli do-świadczenia, oraz nieustannie ponawiane próby swej reartykulacji. Nawet kiedy chodzi o postrzeżenie, obraz, doznanie ciała czy działanie, wszędzie tam, gdzie pytamy o porządek i sens, przemieniamy je w tekstowe doświadczenia. Czyżby zatem człowiek był zwierzęciem, które ma tekstowe doświadczenia?

Ryszard NYCZ

Abstract

Ryszard NYCZ
Jagiellonian University (Kraków)
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Textual Experiences

Personal comments on personal literary studies emerging out of methodological confessions sent in by various literary scholars responding to the questionnaire held on the twentieth anniversary of *Teksty Drugie,* which attempted to map their views on the present-day condition of literature and literary studies. The articles published in this volume outline the contemporary self-awareness of a humanist and the status of the entire discipline.

Wyznania

Zygmunt BAUMAN

O związku morganatycznym teorii z literaturą myśli (roztrzepanych) parę

Milanowi Kunderze – z wdzięcznością

Swe rozmyślania o sztuce powieści zaczyna Milan Kundera[1] od zastrzeżenia, że nie jest on jej teoretykiem, lecz (tylko?) praktykiem. Ja, niżej podpisany, nie jestem rzecz jasna ani jednym, ani drugim. Jestem (zaledwie!) powieści czytelnikiem. I, na swój laicki, nieporadny sposób, staram się być jej użytkownikiem. Z jakiego więc tytułu ośmieliłem się przyjąć wyzwanie Ryszarda Nycza, by się dołączyć do literaturoznawców, teoretyków i praktyków literatury w ich zbiorowym, a podjętym z okazji jubileuszu „Tekstów Drugich" wysiłku zastanowienia się nad stanem, perspektywami i zadaniami współczesnej wiedzy o literaturze; nad tym, co dziś jest jej przedmiotem, a co jest (winno być?) jej przedmiotem zasadniczym, czy nad tym, jaka teoria i jaka metoda służyć mogą zgłębianiu tego przedmiotu najlepiej? Ano chyba z racji takiego (tylko?) domniemania, że literatura, a w szczególności powieść, nie są dla praktykanta akademickiej humanistyki (a socjologia jest humanistyką albo nie jest socjologią) zajęciem „czasu wolnego od pracy", prywatnym upodobaniem czy konikiem: są jej towarzyszami broni. Ba, jawią się jej jako oddział przedni humanistycznej armii; oddział, za którym nieprzeliczone plutony, kompanie, bataliony, pułki i dywizje tej armii usiłują, z miernym na ogół powodzeniem, nadążyć…

---

1 Wypowiedzi Milana Kundery cytowane są z następujących wydań jego prac:
R – *Le rideau, essai en sept parties*, Gallimard, Paris 2005;
S – *Spotkanie*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 2009;
SP – *Sztuka powieści*, wyd. II zmienione, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 2004;
ZT – *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 1996.

Wyznania

Dzisiejszy świat akademicki przypomina do złudzenia galicyjską szachownicę poletek sprzed stu laty, z tego znanej i zapamiętanej, że z roku na rok poletka się kurczyły, a ona gęstniała; i z tego jeszcze, że z roku na rok przybywało w niej miedz i płotków, jak i sąsiedzkich o nie utarczek i sądowego pieniactwa. Przedmioty wszelkich naukowych dociekań mogą ponieść szkodę w wyniku przybrania przez świat akademicki podobnego *modus vivendi* i przejęcia przypisanych doń obyczajów – ale szkody są iście katastrofalne i szczególnie trudne do naprawienia, jeśli przedmiotem badania jest człowiek, jak w przypadku socjologii, filozofii, psychologii, ekonomii itp., itd. Podobnie do ludzkiego bycia-w-nim a w odróżnieniu od bycia-w-uniwersytetach, świat człowieka – ów *Lebenswelt*, świat żyty i przeżywany, nie dzieli się na socjologiczne, filozoficzne, ekonomiczne i pedagogiczne poletka. Jeśli się pragnie, jak ja pragnąłem i z miernym tylko powodzeniem usiłowałem, odtworzyć ów świat tworu zwanego „homo sapiens", i jej w-nim-bycie, w ich niepodzielnej całości – trzeba z mozołem łączyć i godzić równie mozolnie wprzódy od siebie separowanych i skłócanych homini: sociologicusa, economicusa, psychologicusa, pedagogicusa, philosophicusa i iluż jeszcze innych homunkulusów w bańkach naukawej organtyny wyhodowanych…

I do kogo, jeśli nie do powieściopisarzy, zwrócić się w tym poczynaniu o pomoc? U kogo szukać otuchy i natchnienia? Nieskazani, w odróżnieniu od ich akademickich współczesnych, na to, by miedz i płotów gorliwie doglądać, swojego szewskiego kopyta pilnować, a zaś tych, co na egzaminy mistrzowskie w szewskim cechu się nie stawili, od kopyta odpędzać i na przyzwoitą odległość trzymać – powieściopisarze mogą pozwolić sobie na pamiętanie o tym, że to nie homunkulusy będą w ich dziełach szukały mądrości; a i o tym także, że tym pełnokrwistym, nie w probówkach i retortach zalęgłym istotom, które o szukanie u nich życiowej mądrości mogą się pokusić, sprawozdania z wypraw badawczych do egzotycznych krain zamieszkałych przez równie dziwacznych homunkulusów nieiele mądrości przysporzą. Jak to Kundera, z powołaniem się na Ernesto Sábato, oznajmia głosem nie znoszącym sprzeciwu (R, s. 101): w nowoczesnym świecie, porzuconym przez filozofię i poszatkowanym na setki naukowych specjalizmów, powieść jest dla nas ostatnim obserwatorium, z jakiego dostrzec możemy życie ludzkie w jego całości; ostatnim, z którego wnętrza wolno z czystym sumieniem zawołać: *ecce homo*. Ostatnim – a więc i samotnym na placu boju. Bo, jak to wyraził Hermann Broch, jedyną racją bytu powieści jest odkrywanie tego, co t y l k o powieść odkryć potrafi (SP, s. 13). Na tym to stwierdzeniu Kundera wesprze swą tezę, której mnie, socjologowi wypatrującemu człowieka za gąszczem homunkulusów, pozostaje tylko przyklasnąć: „cenna istota europejskiego ducha spoczywa, niczym w srebrnej szkatułce, w historii powieści, w mądrości powieści" (SP, s. 143).

Potężny to tytuł powieści do chwały – ale daleko niejedyny. Aby z gęstwiny homunkulusów, w jaką go wtrącono wydobyć na powrót na światło dzienne c z ł o w i e k a w całym jego niedopracowaniu, niedookreśleniu, niejednoznaczności i niewyczerpalności, w stanie, w jakim go „duch europejski" stworzył – powieść, jak tłumaczy Kundera (SP, s. 139), „niczym Penelopa rozpruwa nocą tkaninę, którą

utkali za dnia teologowie, filozofowie, uczeni". Owa tkanina, którą powieściopisarzom pruć w udziale przypadło a która przesłania wzrok lub wzbrania oczom zatrzymywania się na wszystkim tym, co przemilczając i odmawiając nazwania skazano na niewidzialność, tkana jest z przędzy przed-sądów, przed-interpretacji, uprzedzeń, skostniałych stereotypów i wpojonych przez tresurę odruchów. Tę tkaninę nazwie Kundera dziesięć lat później „kurtyną" – i powie, że od czasów Cervantesa przedzieranie się przez kurtynę „przed-interpretacji" (przedwczesnych czy niewczesnych, ale zawsze upraszczających bycie ludzkie, którego wartość i urok tkwią wszak w braku prostoty właśnie) stało się chlebem powszednim powieściopisarstwa, a rozdarta kurtyna stała się „znakiem rozpoznawczym powieściopisarskiej sztuki" (R, s. 111). Trudniąc się niejako zawodowo, a bardziej jeszcze z powołania, rozpruwaniem kurtyn, powieściopisarstwo „odkrywa aspekty «ludzkiej natury» nieznane dotąd, schowane" – przeniknąwszy, jak chciał tego Fielding, do „rzeczywistej istoty przedmiotu naszej kontemplacji", czyli owego „osobliwego stworzenia" zwanego człowiekiem (R, s. 20).

Powołując się na Husserla i Heideggera, Kundera oskarża „tunele specjalistyczne" o zawężenie ludzkiego pola widzenia do strzępków wyszarpywanych z przeżywanego świata pod kątem bieżących, a z reguły powierzchownych i ulotnych zainteresowań – częściej zresztą zainteresowań zdalnie kierowanych niż wybieranych przez samostanowiący się i samorządny podmiot kartezjanski. Doświadczenie wyniesione z wędrówki przez tunele sugeruje, że świat składa się z iluś tam problemów do rozwiązania; każdy problem ma swe rozwiązanie, a każde rozwiązanie żąda, by pamięć o innych problemach, przynajmniej chwilowo, zawiesić – tak, aby jedne dylematy nie zderzały się z innymi, kasując się albo zaostrzając nawzajem, i nie psuły błogiego przekonania, że jedyną przyczyną nieznośnej uporczywości problemu nie jest brak rozwiązania, ale opóźnienie w jego znalezieniu. Jeśli pójść za tą sugestią, świat nie stanie się schludniejszy ani przezroczystszy, ani przytulniejszy i łagodniejszy dla wędrowców w nim zagubionych, ani łatwiejszy do w-nim-bycia; tyle, że zamęt, bezhołowie, rozgardiasz i matowość świata zginą z pola uwagi, a przepędzone bez prawa do powrotu z wygnania przestaną może dręczyć… To jest owa zasłona, jaką trzeba zerwać, by znaleźć się oko w oko z Fieldingową „rzeczywistą istotą".

A w czym właściwie ta istota się wyraża? Ano w tym, jak uparcie, obsesyjnie niemal, przypomina Kundera (SP, s. 14), że „świat jest wieloznaczny", że miast jednej absolutnej prawdy jest mrowie prawd względnych i sobie wzajem przeczących, i że jedynym pewnikiem jest mądrość niepewności… „Duch powieści jest duchem złożoności. Każda powieść mówi czytelnikowi: «rzeczy są bardziej złożone, niż myślisz»" (SP, s. 23). W powieści „diabelska wieloznaczność zamienia wszystkie pewniki w tajemnice" (ZT, s. 29). Powieść ujawnia, że „poza wątłym marginesem prawd niewątpliwych (nie ulega wątpliwości, że Napoleon przegrał bitwę pod Waterloo) rozciągają się niekończące się rozłogi tego, co przybliżone, wymyślone, zniekształcone, uproszczone, przesadne, opacznie rozumiane; nieskończona domena nie-prawd które kopulują ze sobą, mnożą się jak szczury i unieśmiertelniają"

(R, s. 175). Powieści *raison d'être* jest rzucanie światła na „świat życia codziennego" i zapobieganie Heideggerowemu „zapomnieniu o byciu". Dlatego proklamacje kresu powieści, z otępiającą monotonią wciąż na nowo z mody na modę ogłaszane, są wytworem fantazji albo nieuctwa – a pytanie Kundery „czy istnienie powieści nie jest jeszcze większą koniecznością niż kiedykolwiek?" (SP, s. 22-23) uznać można za z zamierzenia retoryczne.

Z dech zapierającą i budzącą podziw swobodą poruszając się po stuleciach dziejów powieści, po najdalszych zakątkach zarówno jej ojczystego kontynentu jak i jego zamorskich odgałęzień, Kundera nie szczędzi dowodów na to, że (ani przykładów na to, jak) powieść dowodzi, iż jedynym pewnikiem jest niepewność sącząca się niepohamowanie z coraz liczniejszych a obfitszych źródeł: z nieuleczalnej wieloznaczności sensu, celu, drogi, wyboru, emocji, obiektu pożądania i sposobu jego zaspokojenia. Oto jeden z tych dowodów/przykładów, pierwszy z brzegu, z mnóstwa innych na chybił trafił wybrany:

Wolność seksualna, u Dawida Herberta Lawrence'a macierz tragedii i dramatu, u Henry Millera pobudka do lirycznej euforii, w *Nauczycielu pożądania* Philipa Rotha („wielkiego historyka amerykańskiego erotyzmu", jak go Kundera określa) nie jest już „ani dramatyczna, ani tragiczna, ani liryczna" (S, s. 30-31). Dodałbym: nawet wolnością już w gruncie rzeczy nie jest, bo opozycji, która wolność seksualną wolnością niegdyś czyniła – drakońskich praw, wścibskich rodziców, natrętnych konwencji – w tej powieści Rotha już nie uświadczysz. A może wolnością jest jeszcze li tylko z nadania jeszcze niewygasłej pamięci, *sous rature*, jak by Jacques Derrida orzekł, czy jako „pojęcie-zombi", jakby to Ulrich Beck wyraził, szwendające się po świecie, choć już martwe – będąc już w istocie, z nieprzetrawionego jeszcze świadectwa nowego doświadczenia, niewolą *tout court* – skoro, jak powiada Kundera, jest swoboda seksu „czymś już danym, nabytym, zbiorowym, banalnym, nieuniknionym, skodyfikowanym"? Przymusem w wolnościowym dla niepoznaki przebraniu i pod maską wolnego wyboru ukrytym…

Jedno tylko jest pewne: że wolność seksualna czasów Rotha niczego ze swej wieloznaczności nie straciła. „Niewygasła jeszcze pamięć" sama okazuje się, przyrodzonej wybiórczości pamięci na przekór, wieloznaczna; dobitniej jeszcze i dokuczliwiej ambiwalentna niż wtedy, gdy była jeszcze, w poprzednim swym wcieleniu, świadectwem doświadczenia. „Bohaterowie *Nauczyciela pożądania* nie mogą nie zachować w pamięci wcześniejszych czasów, gdy ich rodzice przeżywali swe miłości bardziej w stylu Tołstoja niż Rotha". Seks uwolniony nie tylko od natrętnego nadzoru, cenzury i widma potępienia i banicji, ale też i od miłości… A zatem miłość osierocona, na wertepy wygnana, daremnie na pustkowiu wypatrująca przed pustką schroniska. Tęskno więc człowiekowi za miłością, „miłością jako taką, miłością między matką a ojcem, miłością wzruszającą i niemodną…". W pochodzie triumfalnym seksu wyzwolonego tu i ówdzie zoczysz buntownicze transparenty, wołające o wolność miłowania. Nie zdziw się, jeśli się za czas jakiś od nich zaroi. Nie wymawiaj się wtedy zaskoczeniem i nie wykręcaj się brakiem przestrogi. Po to jest przecież powieść i po to są powieściopisarze, by przestróg nie zabrakło.

Powieściopisarstwo odsłania przed tobą wieloznaczność twego świata i twego w-nim-bycia, by dać ci szansę meta-wolności, jedynej wśród przelicznych wszak odmian wolności z której nie możesz zrezygnować bez tego, by zrezygnować ze swego człowieczeństwa: a mianowicie wolności wyboru między samospełnialnością a samounicestwialnością przestróg/wróżb/przepowiedni.

Duch powieści, przypomnijmy, jest duchem złożoności. Duch teorii zaś jest duchem uproszczenia. Duch teorii rozmiłowany jest w czystości obrazu, harmonii kształtów, przejrzystości kompozycji – w pięknie pojmowanym jako wysprzątanie wszystkiego, co tę przejrzystość zakłóca. Teoria nie bez racji chełpi się tym, że sprawy rozjaśnia. Rzeczywistość, nieznośnie jak to w jej zwyczaju zawikłana, rozmazana, chaotyczna i kapryśna, wychodzi z obróbki teoretycznej klarowna i na wskroś widzialna, przewidywalna, ugłaskana… Wieloznaczność zastąpiona o ile się da jednoznacznością, a to co ujednoznacznieniu się oparło zamknięte szczelnie w statystycznej klatce prawdopodobieństwa.

Duch teorii i duch powieści żyć mogą ze sobą w nie większej zgodzie niż Paweł z Gawłem. Albo woda z ogniem (pozwól wodzie płynąć, biada ogniowi; wlej ją do kociołka, biada wodzie). Teoria goni za literaturą, aby jej, krnąbrnej i zawsze do przodu uciekającej (ba, to właśnie ucieczkami swoimi decydującej o tym, gdzie w danej chwili przód a gdzie tył), dopaść – a dopadłszy oswoić, wytresować, i na podobieństwo owej Mickiewiczowej psiny podwórzowej „przyczesać"… Ale jak długo powieść powieścią, wymykać się będzie łowcom. I Bogu dzięki, i ludziom na szczęście – bo ta, która wymknąć by się nie zdołała, byłaby już czymś innym niż powieścią; podobnie rybie, co to w sieć schwytana już nie popłynie.

W jednym ze swych licznych aforyzmów napisał Franz Kafka o chmarze rozkrakanych wron, że wyglądały jakby się zbierały do rozdziobania nieba. Ale, przypomniał, niebo jest wszak niemożliwością wron (pewnie też sądząc, że Bogu dzięki a ludziom na szczęście).

Nie przewiduję tu, nie doradzam, nie nawołuję. Świadom jestem tego, że zarówno duch powieści, jak i duch teorii są najpewniej, jak na duchy przystało, nieśmiertelne (a w każdym razie mniej śmiertelne od tych, którzy o nich piszą, czy to z zachwytem czy z przyganą). I tegom świadom, że pożądanie przygody i łaknienie ładu, podobnie jak ciekawość tego, co nieznane i strach przed nim, pęd do transgresji i do okopywania się, wszystkie te impulsy przeciwne wzajem sobie niby wrony i niebo, od zawsze i na zawsze współżyją w owej „osobliwej istocie", z powodu tego właśnie ich współżycia uznanej za osobliwą i „człowiekiem" nazwaną. Jak większość małżeństw, duch teorii i duch przygody żyć ze sobą w zgodzie nie mogą, ale i bez siebie nie potrafią. No i dobrze.

Koniec końców, *il faut cultiver notre jardin… Chacun le sien, bien sûr*.

A dla uczczenia „Tekstów Drugich" (z okazji ich d w u d z i e s t y c h urodzin) pozwolę sobie (swym s t a r c z y m i chropawym już głosem) przyłączyć się do chóralnego „Sto lat"…

Abstract

Zygmunt BAUMAN

A Few (Erratic) Thoughts on the Morganatic Liaison of Theory and Literature

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature as a sociologist's comrade-in-arms – the front troop of the humanities' army, at the heels of which innumerable platoons, companies, battalions, regiments and divisions rather unsuccessfully endeavour to keep pace…

Agata BIELIK-ROBSON

Nie chcę być profesorem w Bazylei

W epokowym dziele *Die Legitimität der Neuzeit*, czyli *Prawomocność ery nowoczesnej*, Hans Blumenberg opisuje późnośredniowieczny proces, za sprawą którego filozofia, dotąd królowa nauk i najbliższa służka teologii, powoli wypada z roli prawodawaczej i obniża status, stając się częścią *artes liberales*, czyli sztuk wyzwolonych. Od samego początku zatem wyzwolenie myśli filozoficznej wiąże się ze spadkiem w akademickiej hierarchii, a narodziny humanistyki – jeśli spojrzeć na nie z czysto uniwersyteckiej perspektywy – otacza aura infamii, czegoś nie do końca godnego.

Jestem przekonana, że ta zasada, łącząca wolność z degradacją, a przynajmniej z niepewnością statusu, obowiązuje do dziś. Swobodna myśl i akademicki establishment po prostu nie idą ze sobą w parze. Czerpiąca z feudalnych wzorców władzy kariera profesorska i humanistyczny talent, nieustannie wobec władzy podejrzliwy, rozchodziły się od zawsze, ale ostatnio znalazły się w otwartym konflikcie. Weźmy choćby Stany Zjednoczone z ich niesamowicie rozkręconym przemysłem akademickim, z całą tą Ivy Ligue niezmiennie górującą na wszelkich listach „naukometrycznych"; nie da się ukryć, że amerykańska humanistyka to w dużej mierze rynek wtórny, poddający nieustannemu recyklingowi idee, które narodziły się gdzie indziej, czyli w Europie. Dekonstrukcja, ostatni wielki towar eksportowy Francji, w warunkach europejskich była myślą stosunkowo żywą; Derrida, uniwersyteckie *enfant terrible*, nigdy nieprzyjęte do Akademii Francuskiej (która ostatnio wzięła w swe szeregi Jean-Luc Mariona, tego straszliwego fenomenologicznego nudziarza), narobił mnóstwo ożywczego zamieszania, otwierając skostniały idiom filozofii na literaturę, religię i politykę. W Ameryce zaś dekonstrukcja niemal natychmiast zamarła, przybierając formę nieznośnej maniery kampusowej: izolowanej, snobistycznej, bez jakiegokolwiek otwarcia na otaczający świat. Smut-

nym dowodem tej śmierci okazała się konferencja poświęcona dziedzictwu Derridy, jaką zorganizował w czerwcu zeszłego roku w Krakowie Michał Paweł Markowski, głównie z udziałem gości amerykańskich; słuchanie referatu Peggy Kamuf, naczelnej tłumaczki Derridy na angielski, było doświadczeniem równie bolesnym, co słuchanie referatu Jacka Juliusza Jadackiego o „wiecznie żywych" osiągnięciach Szkoły Lwowsko-Warszawskiej. Ten sam „styl referatowy", o jakim ze słusznym przekąsem wyrażał się już Stanisław Brzozowski: styl zdolny zamordować wszystko.

Losy dekonstrukcji to tylko jeden z przykładów tendencji, która nie zmienia się od lat, a może nawet stuleci: najpierwsze gwiazdy myśli humanistycznej nigdy nie wyłaniają się z łona akademii, choć ta z ich istnienia właśnie czerpie swoje pasożytnicze uzasadnienie. Marks, Nietzsche, Freud – by wymienić choćby tych trzech „mistrzów podejrzenia", którzy wspólnie złożyli się na powstanie nowoczesnego idiomu krytycznego – nie zagrzali miejsca w żadnej niszy akademickiej, nawet jeśli, jak to miało miejsce u Nietzschego, bardzo zabiegali o jej uznanie. „Chciałem zostać profesorem w Bazylei, a tak, niestety, zostałem Bogiem", napisał kiedyś Nietzsche w liście do przyjaciela, słusznie diagnozując, bez względu na intencje, absolutnie niemożliwą koincydencję profesorstwa i boskości. Koincydencję nieubłaganego akademickiego konformizmu i boskiej niezależności myślenia.

Martin Heidegger, cokolwiek by o nim sądzić jako myślicielu, też wolał wiejską chatę od Fryburga i to jeszcze zanim komisja denazyfikacyjna odsunęła go od nauczania. Szkoła Frankfurcka, ten wspaniały fajerwerk intelektualny, o którym akademicka młodzież na całej planecie pisze dziś miliony magisterek i doktoratów, wybuchł całkowicie poza murami uniwersytetu. Walterowi Benjaminowi skonfundowani niemieccy filolodzy odmówili habilitacji, twierdząc, że nie rozumieją ani słowa z jego pracy o żałobnym dramacie barokowym. A Teodor Adorno w powrocie na uniwersytet odnalazł tylko swoją śmierć; zginął w pamiętnym roku 68 od zawału serca, który wywołał tabun napierających nań zrewoltowanych studentek o obnażonych piersiach w ramach niesławnej *Busenaktion*. Franz Rosenzweig, odnowiciel dwudziestowiecznej filozofii religii, napisał *Gwiazdę zbawienia* dopiero po rezygnacji z kariery akademickiej i po objęciu skromnego stanowiska nauczycielskiego w Frankfurter Jüdischer Lehrhaus. Ludwig Wittgenstein najlepszą swoją rzecz – *Traktat logiczno-filozoficzny* – stworzył na froncie pierwszej wojny światowej, później zaś, kiedy trafił do Cambridge pod kuratelę Bertranda Russella, było już tylko gorzej i gorzej; z *Dociekań filozoficznych*, które stanowią fundament akademickiej szkoły analitycznej, została tak po prawdzie tylko garstka banałów. Hannah Arendt, bardzo luźno związana z nowojorską New School (niewiele zresztą mającą w owych czasach wspólnego z uniwersytetem), przez całe życie udzielała się *extra muros* jako publiczna intelektualistka. Podobnie Lionell Trilling, czołowy *New York Intellectual*, a po nim jego uczeń, ostatni z wielkich nie-akademików, Harold Bloom.

Oczywiście, istnieją też wyjątki od tej reguły – ale czy istotnie są one wyjątkami? Czy Edmund Husserl, ten profesor paradygmatyczny (jakby się wyraził Wittgen-

stein), zadaje kłam naszej tezie jako jednocześnie założyciel fenomenologii? Wręcz przeciwnie: wielkość myśli fenomenologicznej to zdecydowanie przesadzona plotka, rozpowszechniana głównie przez niemieckich akademików. A Hans-Georg Gadamer i hermeneutyka? Odpowiedź – jak powyżej.

Ten protokół rozbieżności – między interesem intelektualnym a interesem akademickim – jest na trwałe wpisany w paradoks *artes liberales*, do których należy nowożytna myśl humanistyczna. Paradoks – ponieważ sztuki wyzwolone mimo wszystko stanowią część uniwersytetu i są nauczane przez wyspecjalizowaną kadrę. Uważam jednak, że paradoks ten, jeśli uczynić go w pełni przejrzystym, może pomóc humanistyce odzyskać jej utraconą samowiedzę, a owej wyspecjalizowanej, choć zdezorientowanej, kadrze trochę poprawić samopoczucie. Ostatnio bowiem coraz silniej daje się jej do zrozumienia, że znalazła się ona w „naukometrycznej" ariergardzie: jej publikacje nie przynoszą zbyt wielu punktów w ogólnej klasyfikacji polskiej nauki, a jej projekty badawcze nie ściągają wielkich europejskich grantów. Z perspektywy czysto akademickiej humanistyka okazuje się kulą u nogi albo niewygodnym meblem, z którym nie wiadomo, co począć: czy ustawić go w kątku wielkiej jasnej sali, w której królują nauki społeczne, czy też przesunąć do ciemnego magazynu, gdzie może nadać się tylko jako rekwizyt w kształceniu kadry nauczycielskiej.

Paradoks częściowej „nieakademickości" humanistyki można więc wykorzystać przeciw humanistyce (co nieustannie czynią przedstawiciele czystego przemysłu akademickiego), ale też na jej korzyść. Wystarczy tylko uparcie pielęgnować to o t w a r c i e, jakie zapewnia niejasny status humanistycznych *artes liberales*, rozpiętych między nauką a sztuką, metodą a szaleństwem, bibliotecznym „klasztorem" a publiczną agorą; o t w a r c i e, które nadaje im specyficzną wartość, zupełnie niemierzalną zasadami nieszczęsnej „naukometrii". Paradoks humanistyki można więc rozwiązać albo w ten sposób, że – jak się to stało na uniwersytetach amerykańskich – upodobni się ona do innych dyscyplin akademickich i zaangażuje się w pełni w ich kampusową grę o punkty, albo w ten sposób, że właśnie podkreśli swoją paradoksalność jako zaletę, świadomie odmawiając uczestnictwa w „naukometrycznym" absurdzie.

Świetnej ilustracji tego problemu dostarcza konflikt, który od roku toczy środowisko Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, do jakiego należę. Sam prezes PAN, prof. Michał Kleiber, uważa ten konflikt za „testowy": kwestionując *status quo*, zgodnie z którym filozofowie i socjologowie funkcjonują od lat w ramach jednej instytucji, konflikt ten ma pokazać, czy polskie środowiska uczonych zdolne są do samookreślenia i samoustanowienia; czy – innymi słowy – wiemy, o co nam chodzi i jakie są nasze badawcze cele. Jak na razie test ten przyniósł tylko jeden rezultat: socjologowie, zdominowani przez grupę tak zwanych „ilościowców", wypisali się z jakiejkolwiek wspólnoty intelektualnej z filozofami, którzy w ogromnej większości uznali się jednak za „humanistów". Instytut, nadal oficjalnie funkcjonujący jako jedność, rozpadł się *de facto* na dwie części, czego ofiarą pada Szkoła Nauk Społecznych, interdyscyplinarne studium doktoranckie

założone kilkanaście lat temu przez Stefana Amsterdamskiego na wzór nowojorskiej The New School for Social Research. Szkoła ta, której sam Stefan Amsterdamski nadał miano „kuźni elit", działała od początku zgodnie z paradoksem nowoczesnej humanistyki jako jednocześnie akademickiej i nieakademickiej, zamkniętej i otwartej: szkoliła doktorantów łączących zaangażowanie poznawcze i publiczne. Wykształciła więc feministki od Marii Janion i młodych konserwatystów od Marcina Króla; ogromną rzeszę pracowników polskich NGO-sów, z Fundacją Batorego na czele, i sporą część redakcji „Krytyki Politycznej". Jednocześnie jednak w raporcie na temat stanu Szkoły, jaki sporządziła grupa socjologów z IFIS, możemy przeczytać, że „idea Szkoły jako kuźni elit nie sprawdziła się", ponieważ wyniki absolwentów wypadają źle pod kątem statystyk „naukometrycznych". Zaleca się więc daleko idące zmiany, zmierzające w stronę „unaukowienia" Szkoły, oczywiście kosztem jej humanistycznego, nieakademickiego awanturnictwa. Na nic zdają się perswazje, że jednak pomysł Amsterdamskiego odniósł sukces i Szkole udała się wielka rzecz, jaką jest transfer akademicko wykształconej młodzieży do życia publicznego. W końcu dzięki temu transferowi właśnie, obok „ekspertów" przyklepujących grzecznie „efekty transformacji", pojawiły się także e l i t y k r y t y c z n e, zdolne do mniej służalczego namysłu nad rzeczywistością. Zwolennicy opcji „zamkniętej", w której akademia żyje swoim własnym izolowanym życiem kampusowym, pozostają nieugięci: lepsze statystyki „neukometryczne" przekładają się bowiem automatycznie na lepsze prospekty dofinansowania.

Humaniści muszą się więc bronić – ale obrona ta udać się może tylko pod warunkiem, że dobrze zrozumieją i zaakceptują swój paradoksalny status, obracając go na swoją korzyść. Pod wpływem „testowego" konfliktu, jaki zafundowała mi dyrekcja PAN-u, sama staję teraz przed wyborem, równie „testowym" dla całego mojego środowiska. Albo stanę się profesorem w jednostce badawczej, w pełni podłączonej do akademickiego systemu żyjącego z grantów, które różne instytucje rozdzielcze przyznają na ściśle konformistycznych zasadach – albo świadomie podkreślę swoją nieakademicką różnicę, zdefiniuję swoją działalność uniwersytecką przede wszystkim jako aktywność dydaktyczną, obliczoną na kształcenie ludzi, podobnie jak ja, trochę niedopasowanych, i dzięki temu znajdę czas na pisanie książek, które nie będą tylko pospiesznie kleconymi zbiorami artykułów, wydawanymi w celu rozliczenia się z grantu. Albo zatem zamknie się nade mną weberowska „żelazna klatka" pragmatycznej pseudoracjonalności, albo umknę prętom, częściowo choćby uniknę pokusy kooptacji i zachowam odrobinę krytycznej swobody. Nie ukrywam, że znacznie bliższa jest mi ta druga opcja, ale jeśli humaniści w Polsce nie wykażą się jakimś rodzajem solidarności i gotowością obrony swego specyficznego statusu *artes liberales*, to obawiam się, że – cytując niepokornego klasyka – skończę jako profesor w Bazylei. *Horror! Horror!*

Abstract

Agata BIELIK-ROBSON
Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

I Don't Want to Be a Professor in Basel

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Humanities versus 'science-metrics', or, the 'to be or not to be' within academia, and, which of these options is better for the humanities (considering the cases of Marx, Nietzsche, Freud, Derrida, Benjamin and others).

Grażyna BORKOWSKA

Vercueil, jego pies, żona i muzyka świata

Zaproszona – chciałabym opowiedzieć Państwu nie o teorii (literatury), której się nie dopracowałam, i nie o zasadach (czytania), których nie mam, ale (tylko) o wrażeniach z lektury. Chodzi o książkę Johna Maxwella Coetzee'ego *Wiek żelaza*[1], przetłumaczoną przez Annę Mysłowską. Mówi się tam o kobiecie, która – stara i chora – szuka bliskości z ludźmi. I znajduje tę formę upragnionej więzi w osobie dzikiego, prymitywnego włóczęgi, Vercueila, wiecznie cuchnącego wódką i brudem. Długo myślałam, że mogłaby to być opowieść o mojej matce. I że dlatego tak mnie zajmuje. Ale później się zorientowałam, że powód mojego poruszenia jest inny: to mogłaby być opowieść o mnie. Lustrzane odbicie, skierowane akurat ku temu, kto czyta, jest jednym z zadziwiających *handicapów* interpretacyjnych tego dzieła. Myślisz, że czytasz o kimś innym, i nagle nabierasz pewności, że czytasz o sobie: tak, jestem córką i matką. Przełom wieku dojrzałego polega właśnie na tym, i na niczym innym: być jednym i drugim. I to nie tylko w tym sensie, że wchodzisz w rolę opiekunki własnych rodziców (pisałam o tym kiedyś), ale że zajmujesz ich miejsce – i wobec obowiązku życia, i wobec obowiązku śmierci. Godzisz się na opisane koleje losu, sądząc, że nie dotyczą ciebie – teraz, i spostrzegasz nagle, iż autor/narrator (jakie to ma znaczenie?) mówi właśnie o tobie. Miękko wchodzisz w cudzy dramat, by potem boleśnie przekonać się, że grasz w tym przedstawieniu główną rolę. Trochę to jest jak pułapka, a trochę jak wybawienie, kres, dobrnięcie, wyjawienie, finał.

Ten porządek jest okrutny, ale szybko nabierasz pewności, że nie to jest najgorsze:

---

1 J.M. Coetzee *Wiek żelaza*, przeł. A. Mysłowska, Znak, Kraków 2004. Cytaty lokalizuję w tekście.

> Ciągle myślę o tym, co powiedziałaś mi któregoś dnia, że już nie ma matek i ojców. Nie mogę uwierzyć, żebyś to mówiła poważnie. Dzieci nie mogą dorastać, nie mając matek czy ojców. Palenie i zabijanie, o których się słyszy, szokująca bezduszność, nawet ta sprawa pobicia Vercueila – w końcu przez kogo jest zawiniona? Oczywiście, że odpowiedzialność spada na rodziców, którzy mówiąc: idź i rób, co chcesz, jesteś panem samego siebie, moja władza nad tobą się skończyła. Które dziecko tak naprawdę chce, żeby mu to powiedziano? Nie ma wątpliwości, że odwróci się zmieszane, myśląc, w duchu: nie mam teraz matki, nie mam ojca, więc niech mama umrze, niech umrze ojciec. Umywasz ręce, odcinasz się od nich, więc stają się dziećmi śmierci. (s. 52)

Ta beznadziejna pustka, kiedy nie ma już ojców i matek. I ta beznadziejna pustka, kiedy nie ma już dzieci. Kiedy stajemy sami wobec ostatecznych wyroków losu: starości, choroby i śmierci. Cóż nam zostaje:

> Kilka nocy z rzędu czytam *Kupca weneckiego*. Czy ja nie jem, nie śpię, nie oddycham, tak samo, jak ty – woła Żyd Shylock. Czy nie wykrwawiam się tak samo jak ty? – krzyczy, wymachując sztyletem wbitym w funt ociekającego krwią mięsa. „Czy nie krwawię tak samo, jak ty" to są słowa, które wykrzyknie na scenie Żyd z długą brodą i jarmułką na głowie w dzikim tańcu wywołanym napadem szału. (s. 43)

Właśnie: cóż nam zostaje? Porównanie z losem innych, dokonane w różnych rejestrach szczęścia, biedy i niepowodzenia; empatia: cieszę się jak on, cierpię jak on. Jestem jak tamten. Albo nawet czasami zdziwienie – cierpię bardziej niż inni: „Pomyślałam, że kiedyś miałam wszystko. Teraz ty masz wszystko, ja nie mam nic" (s. 43). Zamiana ról albo zwięzła ocena powodzenia życiowego, wykonana poza odniesieniami do statusu społecznego: on jest szczęśliwym clochardem, a ja cierpiącą bogaczką.

Wiek żelaza to książka o utraconej niewinności. I próbie jej odzyskania. Myślę, że taka właśnie jest funkcja literatury: odnawianie więzi ze światem. To odnawianie może dokonać się właściwie w jeden sposób – przez zaświadczanie, że nie ma absolutnej odrębności, że podstawą ludzkiego świata jest wspólnota egzystencjalnych gestów i zachowań: „czy ja nie jem, nie śpię, nie oddycham tak samo, jak ty", „czy nie krwawię tak samo, jak ty". Tak bardzo dowartościowano w ostatnich latach kategorię i n n o ś c i, zapominając, że więzi podstawowe wymagają od nas odwoływania się do t e g o s a m e g o. Do kilku nieredukowalnych potrzeb: wody, jedzenia, powietrza. Wśród tych potrzeb jest też potrzeba zapełnienia pustki obecnością innego człowieka, czasami nawet godzimy się na obecność po prostu innej istoty. Bohaterka *Wieku żelaza* prosi swego towarzysza, by pozwolił jej spać z jego psem. A ponieważ pies śpi tylko u boku swego pana, kładą się w trójkę: „Śpimy na jednym łóżku, jedno przy drugim, jak kartka złożona na pół, jak zwinięta para skrzydeł, stara partnerska para, połączona węzłem małżeńskim" (s. 202). I dalej – w formie bezpośredniego zwrotu do córki: „Twoja matka pisze do ciebie, leżąc u boku swego pseudomęża. Wybacz, jeżeli ten obrazek cię razi. Trzeba kochać to, co jest nam najbliższe. To, czego można dotknąć ręką. Tak kochają psy" (s. 203).

Tak, literatura to dla mnie obszar t e g o s a m e g o. Ulegam słowom, które mają dla mnie raczej wartość rozpoznania niż olśnienia. Nie chodzi zresztą zawsze

o potwierdzenie uczucia solidarności i braterstwa, o wzniosłe doznanie więzi z bliźnim, czasem rzecz dotyczy po prostu wyławiania z przestrzeni świata (i z przestrzeni słów) źdźbełek trawy, które pochodzą z mojego ogródka. O potwierdzenie doniosłości chwil i doznań, które poprzez swoją urodę, powtarzalność lub natrętność, zapisały się w mojej pamięci. Ale zapisały się słabo i niejasno, jako tło, rytm, ornament, wrażenie. I ktoś inny, zadając sobie trud nazywania, wydobywa je ze stanu niejawnego istnienia. Nadaje im kształt, byt, formę. Przywraca rzeczywistości, urealnia, wzmacniając również moje własne istnienie, sytuując je w głównym nurcie życia.

Mam w pamięci kilka takich asocjacji, których istnienie potwierdziła literatura, umacniając moje własne poczucie faktyczności. Na przykład: rytm miasta, jedyny w swoim rodzaju układ dźwięków, płynących gdzieś z dali, tylko w letni ciepły jasny poranek: pisk tramwajów, dochodzący może z Puławskiej, ruch uliczny, jakiś młot odzywający się z oddalonego miejsca. W Szczecinie w takie radosne dni słyszałam wyraźnie odgłosy stoczni i portu. Dźwięk zawsze płynął górą, niósł się w przestworzach dość rytmicznie. Czułam się wtedy lekko, byłam częścią jakiejś większej całości, należałam do świata, a świat należał do mnie. Ucieszyło mnie, choć może mogłoby i zmartwić, kiedy zorientowałam się, że stan pobudzenia muzyką miasta był udziałem innych, np. Przybosia, Miłosza.

Inny obraz, inne doznanie: znów pejzaż, ale raczej naturalny niż miejski. Ulotna chwila, mgnienie oka, jakiś układ światła, perspektywa widziana jak na dobrze wykadrowanym zdjęciu: aleja, park, polana. Najlepiej wczesna jesień: wrzesień, w Polsce, z jedynym w swoim rodzaju natężeniem blasku promieni, lekką mgiełką, która jednak nie zaciera kształtów. Albo wariant wcześniejszy, czerwcowy, z popołudniowym światłem, kiedy przedmioty są jasno wyodrębnione, wyraźne, prawie wypukłe. I towarzysząca temu widokowi świadomość doskonałej harmonii, zgody z czasem i miejscem, przyległości, ufności, spełnienia. Wielkie *déjà vu*. To m ó j ś w i a t, odnajduję się w nim, współodczuwam, kwitnę jak najpiękniejszy kwiat, trwam jak najsolidniejsze drzewo. Tu lista autorów współodczuwających byłaby długa: Goethe, Iwaszkiewicz, a nawet Orzeszkowa w scenach otwarcia w *Nad Niemnem*.

Jaką uprawiać historię i teorię literatury? pytacie jeszcze Państwo. Każdą, która pozwoli odnieść się do owej więzi z życiem, która pozwoli zakorzenić n a s z ś w i a t w wielkim świecie, która zostawi przejście między jednym a drugim. Która nie zamyka nas w – oddalonym od doświadczenia codziennego – metajęzyku. Która nas zanadto nie uskrzydla, nie odrywa od ziemi i od współodpowiedzialności za tworzone słowa. Która nie odcina nam drogi do wspólnoty, do bycia z innymi:

> Potrzebna mi jest jego obecność, dobre samopoczucie, jakie mi ona daje, jego pomoc, ale on także potrzebuje pomocy. Takiej, jaką tylko kobieta może dać mężczyźnie. Nie uwodzenie, a wtajemniczenie. On nie umie kochać. Nie mówię o przeżyciach duchowych, ale o czymś prostszym. Nie wie, jak kochać, niczym mały chłopak. Nie wie, co robić z zamkiem błyskawicznym, guzikami czy zatrzaskami. Nie wie, gdzie czego szukać. Nie wie, jak robić to, co ma do zrobienia.

> Im bardziej zbliżamy się do końca, tym bardziej jest oddany. Ale ciągle muszę prowadzić jego rękę. (s. 210)

Bohaterka Coetzee'ego oglądała z mieszanymi uczuciami zdjęcie swoich wnuków. Mieszkali na innym kontynencie, nie czuła z nimi więzi. Na fotografii z wakacji pływali kajakiem ubrani w świecące pomarańczowe kamizelki ratunkowe. To oddzielenie od prawdziwego życia, zabezpieczenie przed ewentualnym wypadkiem i śmiercią, nazwała bohaterka przemianowaniem. Refleksja o literaturze nie może być zrobiona z takiego samego jaskrawego materiału: szorstkiego w dotyku, sztywnego, nadmuchanego i obcego naturze ludzkiej. Nie może być „przemianowaniem" świata i życia. Musi odpowiadać jego istocie i wyrażać osobiste ryzyko: nasze emocje i odpowiedzialność. Musi być trochę nieszczelna i dziurawa. Aby od czasu do czasu mogła napłynąć otworami odrobina wody, która nas otrzeźwi.

Abstract

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

Vercueil, His Dog, His Wife, and the World's Music

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature as the realm of 'the same', or, a narrative not about a (literary) theory, and not about principles (of reading), but (merely) about the impressions one takes away from a reading, i.e. ceding to words whose value lies in their recognizability rather than their revelatory powers.

Anna BURZYŃSKA

Wystarczy czytać

Przyznam od razu – odkąd w 2006 roku opublikowałam na łamach „Tekstów Drugich" artykuł pod nieco prowokacyjnym tytułem: *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?* – moje poglądy zarówno na kształt teorii jako dyscypliny, jak i na powinności literaturoznawcy nie zmieniły się prawie wcale. A nawet – śmiało mogę przyznać, że te cztery lata, które upłynęły od daty tamtej wypowiedzi, upewniły mnie jeszcze co do słuszności moich ówczesnych przekonań. Nie znaczy to oczywiście, że uważam te przekonania za jedynie słuszne lub też, że uzurpuję sobie prawo do jakichś uogólnień – jedną z najważniejszych konsekwencji wszelkich kryzysów, przełomów i zwrotów, których nasza dyscyplina doświadczała od ponad czterdziestu lat jest bowiem w moim odczuciu pluralizm, a więc współistniejąca ze sobą wielość rozmaitych postaw myślowych, strategii badawczych czy choćby punktów widzenia. Chodzi więc raczej o to, co dla mnie samej nie tylko nadal nie uległo dewaluacji, lecz stanowi ciągle żywotną i, mam nadzieję, twórczą inspirację na przyszłość.

Reaktywacja interpretacji

Szukając wówczas odpowiedzi na tytułowe pytanie, starałam się podsumować skutki tych wszystkich kryzysów, przełomów i zwrotów, a więc pokazać, co w praktyce znaczyć miała owa „potrzeba naszej przemiany", której istnienie dostrzegał w latach 80. Richard Rorty. Przemiana ta nie miała bynajmniej oznaczać „śmierci teorii" (który to fakt zapewne wielu przyjęłoby z ulgą), lecz raczej przewartościowania poglądów na jej rolę w wiedzy o literaturze i określenia jej nowych powinności. Z rozmaitych recept, haseł czy programów, w jakie obfitowały ówczesne czasy, najistotniejsze wydają mi się – także z odległego dystansu – postulaty, by uczynić

teorię literatury prawdziwie użyteczną dla interpretowania tekstów literackich. A mówiąc wprost – by teoria faktycznie służyła literaturze, nie pogrążając się jedynie w samozadowoleniu. I choć żądanie to trącić może dziś oczywistością, a nawet wydawać się może truizmem, to przecież dobrze wiemy, że w ubiegłym wieku znane powiedzenie, iż teoria literatury jest dyscypliną wewnętrznie sprzeczną, bo rozmija się albo z teorią albo z literaturą, raz po raz przeradzało się w złowrogi konkret. Jednak to również sami teoretycy – wystarczy przywołać choćby przykład Rorty'ego i neopragmatystów amerykańskich (a wcześniej Jacques'a Derridy, dekonstrukcjonistów czy Michela Foucaulta) rozpoczęli jeszcze w latach 70. dzieło „nicowania teorii" (słynne określenie Ryszarda Nycza), a zarazem – przywracania należnej pozycji praktyce, niesłusznie usuwanej w cień zwłaszcza przez scjentystyczne ambicje ortodoksyjnych strukturalistów. Rzucone wówczas hasło „użyteczności" teorii (dla praktyk interpretacji) przyniosło nie tylko osłabienie teoretycznego doktrynerstwa i spowodowało nie tylko proste odwrócenie hierarchii ustanawiającej (co najmniej od czasów Arystotelesa) podległość praktyki wobec teorii. Przyczyniło się przede wszystkim do zwrócenia uwagi na to, że najważniejszą powinnością literaturoznawców jest interpretowanie literatury, nie zaś tworzenie systemów, schematów czy modeli, w które dałoby się ją wpasować. „Przemoc rubryczek" ustąpić miała interpretacyjnej inwencji – a postulaty, skierowane w tym samym czasie przez Rorty'ego (i innych) pod adresem filozofii, mającej także wyzbyć się fundamentalizmu i systemowych roszczeń, a w zamian podjąć misję wzbogacania rozumienia – bardzo dobrze pasowały też do wizji nowego kształtu teorii literatury. Proponowaną już wtedy ideę teorii rozumianej nie jako system ogólnych twierdzeń lecz jako wszelka wiedza przydatna w procesie interpretacji nadal uznaję za istotną – i choć pomysł ten wkroczył już dawno w wiek średni, to jednak wcale nie stracił na aktualności. I nie chodziło tu bynajmniej wcale o rozpaczliwy ratunek dla teorii, mocno nadwerężonej w poststrukturalistycznej pralni, lecz o dostrzeżenie tkwiących w myśli teoretycznej wielu zapomnianych lub w ogóle nie odkrytych pożytków. Przemiana, jaką w odniesieniu do elit intelektualnych diagnozował w końcu lat 80. Zygmunt Bauman – przejście od ery Prawodawców do ery Tłumaczy, jaką, na swój sposób, opisywał też Rorty, przekonując o konieczności zaniechania poszukiwań trwałych podstaw i o beznadziejności uporczywej pogoni za esencją, a w zamian – o potrzebie cierpliwego podtrzymywania procesu nieustającej konwersacji – dotyczyć miała także wiedzy o literaturze. Również i dziś – zwłaszcza wobec ogromnego rozmnożenia i zróżnicowania zjawisk kulturowych, jakiego na bieżąco doświadczamy – to właśnie tłumacze, nie zaś prawodawcy, potrzebni nam są jak powietrze i to przed nimi stoi zadanie ciągłego podsycania żywotności teorii dla jeszcze bardziej twórczego życia literatury.

Siła szybkiego reagowania

Ostatnim mocnym akcentem na drodze uzdatniania teorii dla praktyk interpretacji stały się (po zakwestionowaniu teorii nowoczesnej przez jej ponowoczes-

nych krytyków) narodziny dyscypliny określonej mianem teorii kulturowej. Zwrot kulturowy, w którego orbicie, jak sądzę, w chwili obecnej nadal się znajdujemy – przyniósł największe w ostatnich latach nadzieje na bardzo pozytywne (wbrew wszelkim apokaliptycznym groźbom) konsekwencje poststrukturalistycznego kryzysu teorii literatury i nadzieje te – widać to już wyraźnie z pewnego dystansu – wcale nie okazały się płonne. Wprawdzie potrzeba otwierania wiedzy o literaturze na szeroko rozumianą kulturę, a więc dostrzegania bogatej sieci istotnych powiązań, jakie łączą literaturę ze wszelkimi innymi zjawiskami i praktykami kulturowymi, nie jest oczywiście odkryciem naszych najnowszych czasów. Dobrze jednak, że w ostatnich latach tendencja ta dominuje wyraźnie w naszych w naszym życiu z literaturą, konsekwentnie wypierając pokusy scjentystycznych spekulacji. Co więcej – o ile zajmując się przez całe lata uważnym obserwowaniem przemian w myśli teoretycznej, dostrzegałam wyraźne (i nierzadko w pełni zrozumiałe) rozmijanie się europejskich i światowych rytmów owych przemian z sytuacją w polskiej wiedzy o literaturze – o tyle teraz nie widzę jakichś znaczących różnic. Wystarczy choćby pobieżnie rzucić okiem na zasoby księgarń naukowych w Ameryce, Francji czy Krakowie, by zobaczyć, jak bardzo wspólne są problemy, które dzisiaj żywo nas obchodzą.

Nie sądzę więc, by istniała obecnie jakakolwiek potrzeba porządkowania fenomenów literackich za pomocą modeli, systemów lub schematów czy tworzenie teorii określających z góry reguły lub kryteria skuteczności praktyk interpretacji. Jeśli uznać literaturę za przestrzeń niesubordynacji (co bardzo mocno podkreślał jeszcze w latach 60. Jacques Derrida) i jeśli jedną z jej istotnych właściwości jest zdolność do przekraczania wszelkich granic – to nie sposób też postrzegać misji teorii literatury jako narzędzia nadzoru albo przymusu. Raczej należy w niej widzieć siłę szybkiego reagowania – na wszystko to, co aktualnie ważne we współczesnej kulturze, a w szczególności to, co domaga się interpretacji.

Rozmnożenie języków – reanimacja kanonu

W 2010 roku nadal więc pojmuję teorię literatury – taką właśnie konkluzją zamykałam mój tekst sprzed czterech lat – jako otwarty zbiór rozmaitych języków interpretacji, dzięki którym dokonuje się nieprzerwana kulturowa rekontekstualizacja tekstów literackich. Z istnieniem wielu z tych języków oswoiliśmy się już dzisiaj na tyle, że zyskały one trwałe miejsce w świadomości badaczy literatury, a liczne przykłady ich zastosowania potwierdziły, w moim przekonaniu, ową wspomnianą wcześniej praktyczną użyteczność, tak pożądaną przez niegdysiejszych reformatorów teorii. Korzystanie z zasobów języków feministycznych, genderowych, queerowych, etnicznych, rasowych, postkolonialnych, postpsychoanalitycznych, a nawet informatycznych czy ekologicznych i wielu innych, pozwoliło nie tylko poszerzyć przestrzeń wiedzy o literaturze, czyniąc ją dziedziną prawdziwie interdyscyplinarną (to także jeden z ważnych postulatów poststrukturalistów), lecz przede wszystkim umożliwiać na odświeżenie, a nawet ożywienie kanonu litera-

tury. Dzięki wspomnianym nowym językom interpretacji można było przeczytać na nowo wiele tekstów literackich – zwłaszcza tych od dawna zajmujących poczytne miejsce w kanonie arcydzieł. Nierzadko okazywało się również, że dokonywała się przy okazji swoista reanimacja owych arcydzieł – towarzysząca im niemal od chwili powstania bogata historia interpretacji w wielu przypadkach doprowadziła bowiem do ich zużycia. Kiedy tradycyjne sposoby czytania osiągały już stan wysycenia, sprawiając, że to czy inne dzieło powoli, lecz nieuchronnie przybierało status, by tak rzec muzealny, bo – jak mówiono – niczego nowego znaleźć już w nim nie było można – nagle okazywało się, że aplikacja nowego języka, a zarazem – umieszczenie dzieła w zupełnie nowym kontekście – pozwala nie tylko wydobyć na światło dzienne niezbadane dotychczas pokłady sensu, lecz nawet nierzadko zakwestionować czy podważyć zrekonstruowany w toku wcześniejszych (tradycyjnych) praktyk interpretacyjnych zamysł dzieła, rozchwiać pozorną (i czasami złudną) spójność jego semantycznego projektu, wykazać nieoczywistość utrwalonych już w historii sądów, rozstrzygnięć czy tez. Ożywione w ten sposób dzieła (najlepszym przykładem jest tu chyba twórczość Gombrowicza) przymuszone zostały niejako do odpowiedzi na inne niż zwyczajowo zadawane pytania, a dzięki temu zyskały życie po życiu, objawiając przy okazji nieznane dotąd oblicze. Warto też w tym momencie przypomnieć najważniejszą chyba lekcję, jaka wynikać może dla nas, także i dzisiaj, z praktyk dekonstrukcji – rozumianej nie tyle jako strategia rozchwiewania systemów (metafizycznych czy hermeneutycznych), lecz jako sztuka czytania wbrew utrwalonym nawykom odczytywania. Postulat ten, w najbardziej lapidarnej formie oddaje nadal aktualny sens praktyk interpretacji, który Jacques Derrida wyrażał jeszcze w latach 60. hasłem: „czytajmy inaczej". Dzisiaj powiedziałabym jeszcze mocniej, że warto czytać z a w s z e inaczej – szukać nowych, twórczych interpretacji, zapładniających kolejne twórcze interpretacje.

Pakt bliskości

Jeśli nowym językom czytania zawdzięczamy w ostatnich latach nowe życie wielu arcydzieł, a często także odzyskanie literatury dawno nieobecnej, bo niezrozumiałej czy niedocenianej, to równie korzystne skutki spowodowało też, w moim przekonaniu, wprowadzenie do dyskursu o literaturze nowych kategorii (albo raczej „kategorii"). Użycie takich, z perspektywy tradycyjnego literaturoznawstwa, raczej ekscentrycznych fenomenów, jak „przyjemność", „wstręt", „wstyd" „strach", „przemoc", „szaleństwo", „pożądanie", „melancholia" i inne, ogniskujących wokół siebie interpretacyjną praktykę, przyniosło bardzo cenne inspiracje, równie intensywnie modyfikując dawne stereotypy. Włączenie tych, stanowiących „splot afektów i myśli" jakości (według trafnego określenia Julii Kristevej) w hermeneutyczną aktywność pozwoliło zarazem ominąć sztywne opozycje – podmiotu i przedmiotu, rozumu i ciała, intelligibilnego i zmysłowego, a nawet, obarczoną chyba najbardziej niechlubną sławą, dychotomię treści i formy. Ich akceptacja w dyskursie o literaturze przyczyniła się także do czegoś, co – tym razem za Rolandem

Wyznania

Barthes'em – nazwać można najprościej „przyjacielskim powrotem autora", traktowanego już nie jak martwy konstrukt teoretyczny, lecz jako osoba. Uznanie ważności powiązań między biografią, predyspozycjami psychicznymi, doświadczeniem (kolejna bardzo inspirująca kategoria najnowszego dyskursu teoretycznoliterackiego, stanowczo odrzucana przez „aseptyczne" literaturoznawstwo XX-wieczne), a także płcią, cielesnością czy nawet seksualnością pisarki/pisarza – a jej/jego pisaniem, przyczyniło się do zakwestionowania postpozytywistycznego (w szczególności fenomenologicznego) wymogu abstrakcyjności autora, funkcjonującego w teorii literatury przez znaczną część ubiegłego wieku w formie hipostazy trafnego odczytania: „autora wirtualnego", „dysponenta reguł" czy „podmiotu czynności twórczych". Już wcześni poststrukturaliści, w swoich być może czasami dziwacznych praktykach czytania literatury, podsuwali nam sugestie dosyć oczywiste, chociaż bez wątpienia ryzykowne, skoro miały się one zadomowić w teorii. Dawali wszak do zrozumienia, że interpretacja to nie tylko kwestie poprawności odczytania, lecz też sfera całkiem intensywnych namiętności – doświadczenie ciała, zmysłów czy pożądań. Że być może istotniejsze od metodyczności jest prawdziwe zaangażowanie. Że zarówno pisarz, jak czytelnik, to nie tylko „kategoria", „rola" czy „instancja", lecz ktoś wyposażony w płeć, upodobania seksualne, przynależność etniczną, albo kolor skóry. Wreszcie – że wszelkie spotkanie z literaturą, to także pakt bliskości – przyjaźni czy gościnności wobec tego kto ją stworzył, a czytanie to nierzadko piękna i subtelna postać zakochania. I choć być może dzisiaj wszystko to wydaje nam się oczywiste (albo nawet wręcz banalne) – nadal jednak, w moim przekonaniu jest nie do przecenienia.

Po burzach, przełomach i zwrotach

Nie sądzę, by czekały nas w najbliższym czasie jakieś radykalne zwroty dyscypliny, choć nie znaczy to wcale, że po erze teorii nowoczesnej i ponowoczesnej grozi nam obecnie era nudy. Bo choć wyznanie to zabrzmi być może naiwnie – to jednak, tak jak nadal wierzę w moc zaskakiwania nas przez literaturę (także przez tę, po której już nie spodziewamy się zaskoczeń), tak również wierzę w ciągle nie odkryte możliwości jej czytania. Tytułowe hasło „wystarczy czytać" nie oznacza bynajmniej zaniechania wyzwań, przyświecających twórcom wielkich teorii, czy też pogrążenia się w posępnej rezygnacji. Siedemnaście lat temu, ogłoszony również na łamach „Tekstów Drugich" artykuł pt. *Teoria czy postteoria?* kończyłam nieco egzaltowanym manifestem: „bądźmy więc pośrednikami, nie nadzorcami; tłumaczami, nie prawodawcami. A przede wszystkim: czytajmy teksty i piszmy teksty, bo cóż po Teorii w czasie marnym?". Dzisiaj, pisząc ten tekst, ze zdumieniem spostrzegłam, że nadal w pełni się pod tymi słowami podpisuję.

Przy okazji zobaczyłam też, jak wiele istotnych momentów mojego własnego życia z literaturą i teorią, związane było z kolejnymi, na ogół czytanymi jednym tchem, numerami najpierw „Tekstów", a następnie „Tekstów Drugich" – począwszy choćby od pierwszych spotkań z tak ważnymi dla mnie później Barthes'em

i Derridą, Foucaultem czy Rortym. Z perspektywy czasu widzę też, że wszystkie te publikacje, które zamieściłam właśnie na łamach „Tekstów Drugich" są dla mnie samej być może najistotniejsze, a przynajmniej w jakimś sensie przełomowe. I za tę – ciągle (mam nadzieję) niedokończoną przygodę – najserdeczniej wszystkim Twórcom i Współtwórcom pisma dziękuję.

Abstract

Anna BURZYŃSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Enough to Read

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literary theory is portrayed here as an open-ended set of diverse interpretative languages enabling a continued cultural re-contextualisation of literary texts.

Przemysław CZAPLIŃSKI

Tekst drugi

W połowie lat 80., gdy „Teksty" były zawieszone, profesor Jerzy Ziomek mawiał: „Dla «Pamiętnika Literackiego» pisze się z pełnym zaangażowaniem naukowego instrumentarium. «Teksty» pozwalały na pisanie w trybie przypuszczeń, na próbę syntezy, ryzyko eseju. Likwidacja «Tekstów» to nie po prostu usunięcie pisma – to skreślenie pewnej formy wymiany myśli. Niebezpiecznej, bo nieoswojonej".

Nasze studia – podczas których mogliśmy słuchać wykładów Profesora – znalazły się zatem w potrzasku między nostalgią i utopią. Z jednej strony napierała tęsknota za dawnymi „Tekstami", zawieszonymi w 1981 roku, z drugiej strony ciągle żywa wydawała się idea wiedzy o literaturze spełniającej kryteria naukowości. Krążyliśmy więc między dwoma wyobrażeniami – o pisaniu „tekstowym" i „pamiętnikowym". Pisanie „tekstowe" trawersowało myślenie, odsłaniało miejsca puste i – dokonując przeskoków – pozwalało zobaczyć linie graniczne. „Pamiętnikowe" nakazywało zmierzyć myśl własną dokonaniami cudzymi, osadzić intuicje w ciągu uzasadnień, oprzeć pomysły na wiedzy, zweryfikować nowatorstwo.

Gatunki zmęczone

Wznowione w 1990 roku „Teksty" uświadamiały, że różnica między wiedzą ścisłą i pisaniem niezobowiązującym jest anachroniczna – że nawet wtedy, gdy postrzegamy „Teksty" jako przestrzeń swobodniejszej wypowiedzi, to sama metafora mniejszej restryktywności jest uwarunkowana wyobrażeniem o humanistycznej naukowości realizowanej gdzie indziej. Tymczasem nowy okres, ten, którego początek w polskiej humanistyce wyznaczyć można umownie na rok 1990, swoją specyfiką podważył tamto przeświadczenie. Wkraczaliśmy – rzec można – w nowy czas, odkrywając, że „Teksty Drugie" i „Pamiętnik" znajdują się w jednej prze-

strzeni – należą do chybotliwego dyskursu poszukującego i podważającego przedmiot swoich badań.

W drugim numerze „Tekstów Drugich" pojawił się – opublikowany pierwotnie w 1980 roku – artykuł Clifforda Geertza *O gatunkach zmąconych* („TD" 1990 nr 2), w którym amerykański antropolog rozważał konsekwencje pojawienia się nowych kategorii w socjologii – metafor „gry", „dramatu" i „tekstu" stosowanych do analizy zjawisk społecznych. Pisał: „Do najradykalniejszych zmian, jakie zaszły ostatnio w naukach społecznych, należy zastosowanie analogii związanej z pojęciem tekstu. Metoda to szczególnie ryzykowna i najmniej dotąd wykrystalizowana. «Tekst», bardziej jeszcze niż «gra» czy «dramat», staje się nazwą niebezpieczną, bo mało uchwytną" (s. 125).

Wynika z tego, że „Teksty Drugie" wprowadzały swoich czytelników w świat podwójnie zmącony. Zmącenie pierwsze wynikało z zamazania granic: jeśli metafory kluczowe dla literaturoznawstwa można wykorzystać poza samą refleksją o literaturze, to zmąceniu ulegają nie tyle gatunki, co dyscypliny i ich granice. Analogia kategorialna prowadzi do zarażenia socjologii refleksją o literaturze, zaś nauk o literaturze – socjologią. Stąd też brało się zmącenie drugie: jeśli analogia „tekstu" posłużyć może do wyjaśniania kwestii socjologicznych, to znaczy, że pojęcie „tekstu" nabiera nowych rozmiarów. Nie ma ono już swojej tradycyjnej podstawy, ponieważ zagarnęło nowy obszar. Im większe i bardziej zróżnicowane pole, tym mniejsza określoność. Zwłaszcza na krańcach.

To rozmycie konturów wydaje mi się jednak najwartościowszą przypadłością refleksji o literaturze. Badacz dzieła literackiego nie może w takiej sytuacji zbyt wiele dziedziczyć – w dużo większym stopniu zaś musi definiować na własny użytek, stawiać indywidualne pytania metodologiczne, mieszać składniki różnych szkół. Wie przy tym, że może więcej – to znaczy, że granice są luźne, przepuszczalne, perforowane (performatywne?), a więc, że może swobodnie importować rozmaite pojęcia z antropologii, socjologii, filozofii, historiografii (ze świadomością, że dziedziny te znajdują się w stanie takiego samego kryzysu definicyjnego, metodologicznego i substancjalnego).

Tekstualizm otworzył zatem przed refleksją o literaturze perspektywy – choć nie podarował mapy pokazującej, jak do sąsiednich lądów dotrzeć i jak stamtąd żywym powrócić. Pomnożył kłopoty, zamiast je rozwiązać, ale stawiając problemy, zmusił do gwałtownego rozwoju. Tekstualizm zniósł bowiem kolejną opozycję modernistyczną. Oprócz binaryzmów typu „prawda – zmyślenie", „oryginalność – konwencja", „elitarne – masowe" istniała też w wieku XIX i XX silna opozycja między tekstem i jego zewnętrzem. Hipoteza tekstualności ontologicznej (czy socjologicznej) wiąże się z powiększeniem zobowiązań, ponieważ jeśli społeczeństwo jest tekstem, filolog jest socjologiem, a jeśli tekstem jest świat, filolog okazuje się ontologiem. Niepomiernie rozszerzony tekst powoduje, że gatunki zmącone zamieniają się w gatunki zmęczone – bo każdy autor wypowiedzi literaturoznawczej musi w gruncie rzeczy sam wyznaczać granice własnej wyprawy. Zmęczenie, choć z kryzysu tożsamości wynika, ma w sobie coś ożywczego.

Wyznania

Nieznośne pytania

Nowy okres w refleksji o literaturze wydaje mi się od samego początku naznaczony sprzecznościami – między powiększaniem się obszaru refleksji (społeczeństwo/rzeczywistość jako tekst) i zmąceniem specyfiki oraz między przyrostem możliwości (filolog jako socjolog, socjolog jako adept literaturoznawstwa) i niejasnym wykazem ograniczeń. Ekspansja terytorialna idzie w parze z kryzysem samowiedzy. Jest to jednak kryzys, którego samo literaturoznawstwo musi jak na razie się trzymać. Z racji rozmycia własnych granic refleksja o literaturze musi trwać w symbiozie z tym, co jej zagraża – czyli z kryzysem właśnie, z wątpliwościami dotyczącymi wszystkich bytów podstawowych (dzieło, literatura, czytelnik, odbiór, pisanie, pisarz, arcydzieło…). A zarazem refleksja ta musi strzec się łatwych sojuszów z tym, co ją wspiera – z przekonaniem o możliwości bezproblemowego zachowania dotychczasowego stanu posiadania i poszerzenia go o anektowane obszary sąsiednie. Tekstualizm popycha na wyprawę w poszukiwaniu granic tekstu.

Jak doszliśmy do tego miejsca, w którym wszystko jest tekstem? W ujęciu diachronicznym można to przedstawić mniej więcej tak. W wieku XIX dzieło literackie było postrzegane w ścisłym związku z figurą autora; autor uznawany był za prawodawcę znaczeń, za milczącą, lecz trwale poza dziełem obecną instancję, której zamiary wcieliły się w tekst – stąd zadaniem hermeneutyki było, jak ujął to Dilthey, na podstawie dzieła zrozumieć autora lepiej, niż on sam siebie zrozumiał. Pierwsza połowa XX stulecia stała pod znakiem dominacji tekstu – wyodrębnionego z uniwersum kultury, oddzielonego od autora, postrzeganego jako struktura wytwarzająca nadmiar znaczeń. Teoria przybierała różne wcielenia – od formalizmu, poprzez szkołę strukturalną aż do Nowej Krytyki – lecz kamieniem filozoficznym dla nich wspólnym była koncepcja funkcji estetycznej, czyli procesu, który łącząc elementy językowe, dokonuje przemiany zwykłego komunikatu w dzieło literackie.

Zakwestionowanie podejścia formalistycznego nastąpiło z wielu stron, jednakże niemal we wszystkich odmianach było związane z paradoksalną pogonią za granicami tekstu. Produktywna sprzeczność wpleciona w przemianę badań polegała na wychodzeniu poza tekst – ku odbiorcy, ku praktykom czytania – i na równoczesnym poszerzaniu pojęcia tekstu do granic rzeczywistości. Powtarzane tysiące razy, aż do zbanalizowania, tezy, że „Wszystko jest tekstem" i że „Nie istnieje tekst sam w sobie" prowadziły jednak tyleż do odkrycia wspólnoty między różnymi tekstami (filozoficznymi, literackimi, historiograficznymi), co do demobilizacji poznawczej. Strategie dekonstrukcyjne zbyt często ograniczały się do odsłonięcia aporii, czyli ukazania, że dychotomie fundujące kulturę europejską (rozum – instynkty, natura – kultura, pismo – głos, prawda – fikcja) są konstrukcjami kulturowymi nawzajem się wspierającymi. Ukazanie, że binaryzmy nie są podarowane przez naturę, delegitymizowało nie tyle kategorie kulturowe, co dotychczasowe metody stanowienia ładu społecznego na nich opartego. Ale im skuteczniej obezwładniano roszczenia i uzurpacje logosu, tym wyraźniej tkwiliśmy w tekście.

Wyjście z tego aporetycznego stanu przypomina czyn barona Münchausena: trzeba wyciągnąć się z bagna za własny harcap – wydostać się z grzęzawiska pytań, opierając się na indywidualnym wątpieniu. Nie jest to już przygoda kartezjańska – polegająca na tym, by wątpienie samo, myśl zdolną postawić pytanie, uznać za podstawę przezwyciężenia kryzysu poznawczego. Raczej wydaje mi się, że jest to przygoda autokreacyjna człowieka/badacza.

Formułując to zdanie, przechodzę do odpowiedzi na pytania najważniejsze i – jak to z takimi pytaniami bywa – zarazem nieznośne: „czym jest literatura i jakie jest jej miejsce w życiu?"; „O co naprawdę chodzi w jej poznawaniu/doświadczaniu/badaniu?"; „Co jest zasadniczym przedmiotem/czym jest przedmiot dzisiejszego literaturoznawstwa i wiedzy o kulturze (i jak się do niego dobrać najskuteczniej)?"; „Co jest dla mnie takim zasadniczym przedmiotem (i dlaczego)?".

Nieobliczalna przetwórnia śmieci

Sądzę (świadom, że jest to moje sądzenie i że nikt nie musi podzielać ze mną tego przekonania), że literatura jest wersją ludzkiej samowiedzy. Zakładam więc, że człowiek to istota wytwarzająca różne formy owej samowiedzy – obrazowej, dźwiękowej, arytmetycznej czy wreszcie językowej. Nie są one kompatybilne, nie są wzajem przetłumaczalne. Są natomiast sobie równoważne w tym sensie, w jakim poszczególne artykulacje wiążą się z różnymi sposobami poznawania rzeczywistości i wyrażania siebie. Mówiąc inaczej: nie można poznać siebie bez aktywności językowej, ale aktywność taka nie daje dostępu do siebie osiągalnego poprzez dźwięki, obrazy czy wzory matematyczne. Każde medium, na przykład językowe, stwarza możliwości ekwiwalentyzowania innych mediów, co znaczy, że literatura może symulować muzykę czy malarstwo; można nawet powiedzieć, że jedną z przyczyn rozwoju mediów jest właśnie dążenie do kompletności – ale ekwiwalenty nie dają nigdy tożsamości medialnej. A więc i wynik owej praktyki samopoznawczej, ekspresyjnej i komunikacyjnej jest swoisty dla każdej domeny. Wytwarzając językowe formy samowiedzy, człowiek nie osiąga zatem ani pełnego poznania samego siebie, ani obiektywnego oglądu świata. Wy-twarzanie mieści w sobie zarówno „tworzenie", jak i „twarz", co oznacza, że tekst konstruuje pewną wersję tożsamości, pewną opowieść o świecie i pewną propozycję komunikacyjną dla drugiego człowieka.

Z tego nadmiaru mętnych założeń wynika dla mnie tyle mniej więcej, że literatura nie przekazuje uniwersalnej wiedzy o człowieku, nie jest najważniejszą formą komunikacji międzyludzkiej, nie stanowi przejawu najdoskonalszego posługiwania się językiem; jest ona zbiorem fikcji, jakie człowiek wytwarza o sobie samym dla zrozumienia siebie i przenikającej go rzeczywistości. Poznając literaturę, poznaję czyjś – jednostkowy, indywidualny, idiosynkratyczny – pomysł na poradzenie sobie z niedostatkiem sensu. Ale, zgodnie z moim założeniem, literatura jest również formą komunikacji społecznej: wszystko, co w niej się pojawia, jest ustawicznie modyfikowanym, niezamkniętym, pozbawionym wewnętrznych przegródek zbio-

rem wypowiedzi o tym, jak przedstawiają się i jak działają nasze style komunikacyjne. Zgodnie z tym literaturę chciałbym czytać jako zbiór wariantów wykorzystywania istniejących w komunikacji społecznej stylów/gatunków/form porozumienia. Podejście takie pozwala traktować dzieło literackie jako diagnozę postawioną społecznemu porozumieniu i jako projekcję możliwego innego jeszcze porozumienia.

To właśnie tu – w tym aspekcie – literatura jawi mi się jako nieobliczalna przetwórnia śmieci. Wchłania ona wszelkie dyskursy publiczne, slogany reklamowe, słowniki politycznych partii, światopoglądy i ideologie oraz pokazuje, jaką jednostkową egzystencję da się przy ich użyciu wyrazić. Literatura przeprowadza więc swego rodzaju test na indywidualną przydatność wszystkich języków, jakimi posługuje się dzisiejsze społeczeństwo. W ramach tego testu wprowadza nieprawdopodobny i cudowny bałagan: demontuje teorie, rozwala slogany, rozszczelnia ideologie. Nie daje w zamian klarownego języka, precyzyjnego opisu świata, czystych definicji. Nic z tych rzeczy. Jeśli spojrzeć na *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej, *Lubiewo* Michała Witkowskiego, powieści Zadie Smith czy Kiran Desai, okaże się, że ze śmieci powstają śmieci, z odpadków – odpadki. Różnica jest jednak znacząca: na wejściu mamy śmieci ideologiczno-medialne, które udają pierwszorzędny towar, na wyjściu – bałagan, który jest niespójnością indywidualną. Z tego bałaganu może zrodzić się rozpacz albo przemoc, głębsza samoświadomość albo fanatyzm, ale każda z tych form będzie już miała za sobą próbę prywatyzacji. W tym sensie tekst literacki to demonstracja jednostkowej nie/zdolności do przerabiania wspólnych śmieci na indywidualną narrację.

Jeśli jednak tak jest – w ramach mojej wersji – to i człowiek nie okazuje się niczym więcej niż zbieraniną antropologicznych śmieci. Mieści się w człowieku i miesza się w nim garść wielkich idei, fragmenty dyskursów, odpady narracji, resztki słownika. Z tych trocin, z tego piasku każdy opowiada sam siebie.

Niewczesny tekst

Wszystko, co napisałem powyżej, niewielką ma wartość metodologiczną. Zbyt wiele tu niesprawdzalnych założeń, zaokrąglonych hipotez. Ale może właśnie w tym tkwi – zawarta jedynie *implicite* – odpowiedź na dwa kolejne pytania: „Jaka teoria i jaka metoda służyć dziś może badaniu literatury najlepiej (i jak je budować)?"; „Czy szukanie/budowanie nowych teorii i nowych metod ma sens/jest potrzebne?".

Nie zamierzam przekonywać, że tylko socjologia i antropologia literatury najlepiej służą dziś poznaniu tekstu. Rzecz przedstawia się chyba tak, że dzisiejszy interpretator literatury wie, iż oba zakresy – nazwijmy je tak: „ludzki" i „społeczny" – pozostają zarówno kontekstem literatury, jak i zawartością dzieła. Są poza tekstem i jednocześnie w nim. Z tego powodu pytanie o sensowność budowania nowych teorii wydaje mi się podstawowe: jeśli tekst chciałbym traktować coraz bardziej indywidualnie, a zarazem chciałbym przykładać do niego (poniekąd niejasne, puste) miary „ludzkiego" i „społecznego", wobec tego tworzenie teorii jest

równoznaczne z praktykowaniem praktyki. Inaczej: nie da się dziś czytać literatury, nie teoretyzując, i nie da się teoretyzować bez czytania. Co więcej: nie da się dziś uprawiać owego teoretyzującego interpretowania bez zadawania sobie pytań antropologicznej i socjologicznej natury. Znaczy to, że każdy dobiera sobie teorię do własnych – idiosynkratycznych – poglądów na temat człowieka i komunikacji społecznej, konstruując owe teorie z rozmaitych skrawków. Każdy też szuka w dziele tego, co chciałby wiedzieć – o sobie samym, a także o możliwości porozumienia się z drugim człowiekiem i możliwościach zrozumienia jego opowieści. W tym sensie tekst interpretatora literatury nie jest fikcjonalnie niczym innym niż literatura sama, choć funkcjonalnie – i owszem. Interpretacja to propozycja innego wariantu komunikacji, odniesiona do cudzej narracji, nakierowana na wyjaśnianie sensów, a zarazem krytyczna względem własnych założeń i nieufna względem rezultatów samego wyjaśniania.

Naprzeciw nieufności i samokrytycyzmu staje jednak wdzięczność. Być może gest wdzięczności pojawia się jako pierwszy, bo skoro życie jest darem, tedy dar sam poprzedza życie. Tylko tekst jest zawsze niewczesny – tyleż spóźniony, co przedwczesny. Czy to oznacza, że pierwsza jest rzeczywistość? Nie, raczej nie. Cokolwiek byłoby pierwsze w stosunku do tekstu – bóg, znaczenie, świat – mogłoby zachować swoje pierwszeństwo dzięki temu, że istnieje coś wtórego – coś, co jest właśnie drugie. Tym samym pierwszeństwo możemy określić dopiero na podstawie „wtórności", co oznacza, że pierwsze przychodzi do nas jako trzecie… Być może jednak mamy dziś do czynienia z odwróceniem dotychczasowej kolejności: jeśli w wieku XIX i przez znaczną część XX pytano o rzeczywistość poprzedzającą tekst, to dziś, mieszkając w świecie znikającej realności, skłonni bylibyśmy powiedzieć, że tekst symuluje swoją wtórność, swoje „nadchodzenie po świecie", swoje drugie przyjście. Najlepiej w tej sytuacji pozostać drugim. Jeszcze lepiej – drugim i mnogim.

Dlatego: „Tekstom Drugim" – w podzięce za dwadzieścia lat obdarowywania swoich czytelników – wielkie pierwsze dzięki!

Abstract

Przemysław CZAPLIŃSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

The Second Text

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature as an unpredictable 'waste processing plant' – it absorbs any and all types of public discourse, advertising slogans, political parties' dictionaries, worldviews and ideologies, and it shows the scope of individual existence that can be expressed using them.

Małgorzata CZERMIŃSKA

Oraz w życiu

Redaktor Naczelny postawił przed nami pytania tak fundamentalne, że aby odpowiedzieć na choć na jedno z nich w możliwie adekwatny sposób, trzeba by napisać jeśli nie całą księgę, to przynajmniej gruntowną rozprawę. Albo przynajmniej wypruć z siebie metodologiczne bebechy i bryzgnąć nimi na karty szacownego dwumiesięcznika. Co do pierwszego zadania – nie czuję się na siłach, by mu sprostać. Na drugie – nie mam ochoty. Pozorna prostota postawionych pytań uprzytamnia jednak, że dotyczą one spraw, z którymi w praktyce musimy się mierzyć, pisząc każde zdanie (bez względu na podjęty temat). A także – wybierając teksty i problemy do naszych zajęć ze studentami. Więc tak czy owak nie można się od nich wymigać. Skoro jednak termin krótki (niestety) i objętość nieduża (na szczęście), zajmę się przede wszystkim dwoma słówkami wtrąconymi nawiasowo w ramy pierwszego pytania: „Czym jest literatura (i jakie jej miejsce w kulturze oraz życiu)?". Lubię żyć (im dłużej, tym bardziej), z literaturą mam do czynienia, od kiedy siebie pamiętam i tylko dzięki niej zarabiam na utrzymanie, więc powinnam wiedzieć, jak łączy się jedno z drugim. A jednak związki obu tych sfer wydają mi się równie niewątpliwe, co trudne do opisania i zarazem najważniejsze w naszym zawodzie (przy czym nie mam tu na myśli problematyki reprezentacji i jej dylematów).

Zaryzykowałabym powiedzenie, że w odbiorze nieprofesjonalnym, w doświadczeniu czytelniczym na poziomie codziennej egzystencji, literatura jest traktowana jako opowieść o świecie, którego nie możemy poznać osobiście, więc wzbogaca i poszerza nasz własny świat, bezpośrednio dostępny. Bywa wehikułem czasu, podróżą w przestrzeni, wglądem do cudzej duszy, myśli, emocji, wrażeń, których inaczej nigdy nie moglibyśmy poznać. Pomaga nam też zrozumieć siebie samych, dzięki porównaniu z innymi ludźmi. Pozwala zbliżać się do niejasnych impulsów

nieświadomości, wychodzić naprzeciw własnym lękom, czasem po prostu staje się ucieczką, znieczula na uderzenia losu. Wprowadza w świat myśli, idei, wartości. Uwodzi swoim pięknem. Odkrywa, że język to osobny, nadzwyczajny świat o niemal bezgranicznych możliwościach. Bawi nas, uwalnia od ciężaru powagi, pomaga zdobyć się na dystans do siebie i do świata. Zabiera w rejony czystej fantazji, gdzie możliwe jest wszystko, co się tutaj nigdy nie zdarzy. Bywa świadectwem. Odpowiedzią na traumę. Ocala pamięć o tym, co już minęło, i choć jest nie do odzyskania w życiu, jednak trwa w wyobraźni jako to, co kiedyś b y ł o n a p r a w d ę. Literatura zna do tego zniknionego świata drogę lepszą niż pamięć. I choć powrót do przeszłości oferowany przez zbiór słów, składających się na tekst, nigdy nie prowadzi w to samo miejsce, które zostało opuszczone, co więcej – przy każdej lekturze tego samego tekstu trafiamy nieco gdzie indziej, niż byliśmy poprzednio (czasem nawet zupełnie gdzie indziej), to jednak nie jest to strata, lecz wzbogacenie. No, strata jednak też, ale to nie jest strata zupełna, tylko cena, jaką płacimy za zdobycie (otrzymanie?) czegoś nowego. Z każdą lekturą następuje odnawianie znaczeń, jak przypominała Maria Janion. Kolejne odczytania nawarstwiają się jedne nad drugimi i literatura żyje w nas jako ciąg naszych lektur zmieniających się za każdym razem (o ile możemy pozwolić sobie na luksus ponawiania, wychynąwszy na chwilę z pościgu poznawania coraz nowych tekstów). A jednocześnie te odczytania moje własne nie tylko różnią się między sobą, ale przede wszystkim są inne od Twoich, a także od lektur Jej i Jego.

Na szczęście jednak pozostaje to, co napisane. Bardzo rzadko, a szkoda, usłyszane w głośnym czytaniu, choć kultura audialna, wspomagana przez elektroniczne media, coraz częściej pozwala nam wrócić (jak przypomniał Walter Ong), do takiego obcowania z literaturą, choć na zupełnie innym piętrze, którego przez wieki dostarczali słuchaczom bajarze, bardowie, guślarze itp., a także wędrowni aktorzy i śpiewacy. Otóż to, co napisane, jest rdzeniem literatury. Nie jest martwą inskrypcją, nagrobkiem niegdysiejszej obecności. Istnieje pomiędzy Piszącym a Czytającym, nawet jeśli jest zawieszone w sieci i zjawia się na ekranie komputera, a nie na kartce papieru. To, co napisane, jest miejscem spotkania. Nie potrafię zrezygnować z rozumienia literatury jako komunikacji. To, że komunikacja natrafia na rozmaite przeszkody, nie znaczy, że nie istnieje i nie jest elementarną potrzebą człowieka, jako istoty posługującej się językiem. Wiele konstatacji Gadamera ciągle brzmi przekonująco, aczkolwiek ich podniosły ton niekiedy dźwięczy trochę anachronicznie. Podzielam jego przekonanie o konieczności, możliwości i skuteczności (nigdy ostatecznej) uprawiania interpretacji. Rozumiejące czytanie (świadome swych ograniczeń) uważam za najważniejszy sposób obchodzenia się z literaturą – właśnie dlatego, że w akcie czytania zanurzamy się w literaturze „oraz w życiu", którym ona nie jest, ale którego dotyczy, nawet jeśli się od niego w swoich tematach i konwencjach odwraca.

Bardzo to jest ciekawe, że wśród twórców i wyznawców zupełnie różnych szkół metodologicznych, nieraz fundamentalnie ze sobą skłóconych, istnieje zupełnie nieformalne bractwo zwolenników interpretacji, mafia, wykraczająca poza oficjalne

struktury określonych nurtów badawczych (co już dawno zauważył Janusz Sławiński). Wspomnę tylko o dwu problemach, którymi nieustannie zajmują się zwolennicy i teoretycy interpretacji, zajadle różniący się w odpowiedziach (a przede wszystkim w podstawowych konstatacjach filozoficznych, zarówno na temat literatury, jak świata), ale podejmujący te same pytania: czym jest intencja i jakie są granice swobody czytelnika/interpretatora? Wspomnę tylko o trzech przykładach: hermeneutycznym (według Hansa Georga Gadamera interpretator docierając do sensu unika niebezpieczeństwa subiektywnej dowolności dzięki postawie dialogowej), semiotycznym (Umberto Eco jest przekonany o istnieniu intencji autora, wpisanej w znaczenia tekstu, z czego wynika dialektyka twórczej inicjatywy badacza i jego wierności autorowi) i pragmatycznym (Stanley Fish rozumie intencję nie psychologicznie lub semantycznie, ale dyskursywnie, jako ramę modalną funkcjonującą kulturowo, dzięki której wypowiedź może być zrozumiana, a dowolność czytelniczych hipotez jest ograniczana regułami instytucji literatury i wspólnoty interpretacyjnej).

Słowa i ich znaczenia, ich układ (czasem nawet materialny kształt), stanowią centrum, wokół którego krążymy wszyscy: ten/ta kto napisał/napisała i ci, co czytają. Można mówić, że to nie żadne centrum, tylko mgławica. Ale przecież centrum nie musi być przedstawiane jako mały, twardy punkt, w który trzeba dokładnie trafić. I wcale nie musi być ośrodkiem władzy. Centrum, które przyciąga czytelnika może być wyobrażone jako pewna przestrzeń, niechby i mgławica, jeśli zgodzimy się na metaforę działania siły ciążenia. Odrzucenie „błędu intencji" (w rozumieniu Wimsatta i Beardsleya) miało przecież w podtekście takie „punktowe", „twarde" rozumienie autorskiej intencji, która nie jest literalnie możliwa do bezspornego ustalenia i ostatecznie sprowadzała się do intronizacji jednego odczytania „udowodnionego" przez krytyka.

To, co napisane, nie może być jednak traktowane jako puste pole dla nieogarnionej ilości dowolnych odczytań. Wracając do grawitacyjnej metafory: centrum tekstu/utworu/dzieła nie jest małym punktem znaczenia, w którym czeka zwinięta odpowiedź na nieśmiertelne pytanie „Co autor chciał przez to powiedzieć", ale polem znaczeń, wytwarzającym siłę przyciągania. Lekturę można przedstawić jako wejście na jedną z orbit, krążenie w zasięgu tego właśnie przyciągania, nie jakiegokolwiek innego. Możliwość zmiany orbity, przechodzenia z jednej na drugą – ale tak, żeby nie wypaść poza choćby minimalne działanie siły grawitacyjnej i nie odlecieć bezpowrotnie – wyznaczają reguły sztuki interpretacji – jakkolwiek są one w różnych metodologiach rozumiane. Decydując się na gest oderwania od siły przyciągania, emanującej z utworu, wprawdzie coś osiągamy, mianowicie swobodną wędrówkę poznawczą w świat własnych skojarzeń, ale to jest już tworzenie literatury własnej, a nie spotkanie tej stworzonej przez kogoś innego. Interpretator to jednak ktoś, kto w swoim życiu spotyka cudzy tekst.

Czytanie i rozumienie literatury ma taką wartość, że ów cudzy tekst daje nam coś, czego sami nie mamy. Rezygnując z dyscypliny sztuki interpretacji odwracamy się od tego, co moglibyśmy zdobyć. Ataki „przeciw interpretacji" mają sens o tyle,

o ile zwracają się przeciwko jej nadużyciom, wykoślawieniom, uproszczeniom, dogmatyzmowi, przemocy. Lub odwrotnie: przeciwko jałowości bezrefleksyjnej postawy utożsamiającej, kiedy krytyk był „sługą uniżonym tekstów", przed czym kpiąco przestrzega Stanley Fish. Natomiast elementarny, hermeneutyczny impuls zrozumienia czegoś, co nie jest mną (albo tego, co we mnie, ale nie poddało się rozumieniu) jest wartością, z której nie warto pochopnie rezygnować. Dlatego literatura ma swoje niezastąpione miejsce (w kulturze oraz w życiu). A już z pewnością w życiu nas, literaturoznawców.

Abstract

Małgorzata CZERMIŃSKA
University of Gdańsk

And in Life

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On literary orbiting: at the centre of text/work/oeuvre is a field of signification that generates a centripetal force – a force of attraction; meanwhile the process of reading may be imagined as entering one of the orbits, revolving within the reach of this – and no other – force.

Ewa DOMAŃSKA

Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?

„Teksty Drugie" od początku pracy badawczej były dla mnie jednym z pism wskazujących zagadnienia, którymi powinien interesować się humanista w Polsce. Na łamach tego jakże gościnnego dla badań interdyscyplinarnych forum chciałabym zatem wypowiedzieć się jako historyk, który prowadzi badania porównawcze nad współczesnymi angloamerykańskimi podejściami i teoriami nauk humanistycznych i społecznych. Interesują mnie tendencje stanowiące awangardę współczesnej humanistyki, tj. takie, które tworzą jej „pierwszy szereg", niejako wyprzedzają swój czas i są zapowiedzią czegoś nowego. Tendencje te nie dominują badań humanistycznych, ale nadają ton toczącym się dyskusjom i stanowią dla nich punkt odniesienia. Jak sądzę, wyznaczają one kierunek zainteresowań humanistyki na następne dekady.

Współczesna humanistyka między Marksem i/a Darwinem

We współczesnej humanistyce Marks zmaga się z Darwinem o intelektualne przywództwo, a zainteresowania teoriami rewolucji i oporu konkurują z powtórnym oczarowaniem różnymi odmianami teorii ewolucji. W ciągu ostatnich lat teoria ewolucji (i podejścia ewolucyjne) p o n o w n i e zaczęła zajmować ważną pozycję w dyskusjach humanistycznych i stała się punktem teoretycznego oparcia dla formułowania różnych podejść i kierunków badawczych. Wspomnijmy choćby zrehabilitowane idee „ewolucji kulturowej", tzw. społecznego darwinizmu czy popularne ostatnio wykorzystywanie teorii ewolucji jako modelu do badania literatury

(literacki darwinizm)[1]. Humanistyka ma trudności z zaproponowaniem satysfakcjonujących wyjaśnień – tj. budujących konstruktywną krytykę i wskazujących możliwe rozwiązania zachodzących w świecie zjawisk. Szybki postęp technologiczny, kryzys ekologiczny i nasilające się klęski żywiołowe, rozwój globalnego kapitalizmu, kolejne ludobójstwa, terroryzm czy ruchy migracyjne coraz częściej stawiają badaczy w sytuacji badawczej niemocy i nieprzedstawialności opisywanych zjawisk. W poczuciu owej niemocy model nauki kontemplacyjnej, ustępuje miejsca modelowi performacyjnemu, w którym ważna jest przydatność i skuteczność tworzonej wiedzy[2]. Powracamy zatem do rozważań o problemach „światodziejowych", w których tle stoją odwieczne dylematy dobra i zła, prawdy, wartości i cnót, uniwersaliów, natury ludzkiej i *sacrum* poszukując praktycznych wskazówek, jak żyć w świecie, gdzie każdy ma (i ma prawo) mieć swoją prawdę. Coraz częściej ostrzu krytyki poddany zostaje narcystyczny ludzki podmiot i coraz częściej mówi się o wspólnocie ludzkiej, o kolektywach, które stanowią zrzeszenia ludzi i nieludzi[3] , a także o tym, że człowiek jest w świecie gościem, a nie jego panem.

Humanistyka, by spełnić wyzwania, które rzuca jej współczesny świat, powinna stać się rodzajem wiedzy performacyjnej, tzn. takiej, która dostarcza człowiekowi wiedzy ułatwiającej elastyczne przystosowanie się do zmieniających warunków i radzenia sobie ze zmieniającym się środowiskiem zarówno społecznym, jak

---

1 Zob.: P.J. Richerson, R. Boyd *Not By Genes Alone. How Culture Transformed Human Evolution*, University of Chicago Press, Chicago 2005; J. Carroll *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York 2004; D. Barash, N.R. Barash *Madame Bovary's Ovaries. A Darwinian Look at Literature*, Delacorte Press, New York 2005. Por. także: I. Gough, G. Runciman, R. Mace, G. Hodgson, M. Rustin *Darwinian Evolutionary Theory and the Social Sciences*, „Twenty-First Century Society" 2008 vol. 3 no 1; *The New Evolutionary Social Science. Human Nature, Social Behavior, and Social Change*, ed. by H.-J. Niedenzu, T. Meleghy, P. Meyer, Paradigm Publishers, Boulder 2008.

2 O „performancyjnym modelu wiedzy" (*performance model of knowledge*) – wolałabym jednak stosować określenie „performacyjny model wiedzy" – pisał Gonzalo Munévar w: *Radical Knowledge. A Philosophical Inquiry into the Nature and Limits of Science*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1981. Wykorzystywał on podejście ewolucyjne do badania rozwoju nauki. Zob. K. Jodkowski *Kontemplatywny vs. performancyjny model wiedzy a Feyerabendowska krytyka nauki (miejsce nauki w hierarchii wartości różnych tradycji i form życia)*, „Studia Filozoficzne" 1989 nr 10, s. 102. Jodkowski pisze: „Performancyjny model wiedzy jest ściśle związany, więcej nawet: jest elementem pewnej odmiany epistemologii ewolucyjnej. […]. Epistemologia ewolucyjna jest teorią poznania zgodną co najmniej ze statusem człowieka jako wytworu biologicznej i społecznej ewolucji. Ewolucja, nawet w swoich aspektach biologicznych, jest również zdobywaniem wiedzy. Najczęściej przyjmuje się, że mechanizmy zmienności, selekcji i przekazywana obowiązują nie tylko w biologii, lecz także i w epistemologii" (s. 107).

3 Zob. B. Latour *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Krytyka Polityczna, Warszawa 2009.

i naturalnym (jeżeli takie rozróżnienie jest nadal zasadne). Owa „wartość przeżycia" decyduje zatem o wadze tej wiedzy. Taka opcja – mimo pewnej nostalgii za kontemplacyjnym modelem wiedzy – wymuszona jest przekonaniem, że obecnie potrzebna jest nam praktyczna i skuteczna wiedza, która zwiększa szanse przetrwania (nie tylko człowieka). Nie chodzi jednak o powrót do – na przykład w wypadku refleksji o przeszłości – znanej idei „historii jako nauczycielki życia". Aż nadto dobrze przekonaliśmy się bowiem, że – jak już dawno zauważył Hegel – z historii nauczyliśmy się tego, że niczego się nie nauczyliśmy. Chodzi natomiast o to, by przez budowanie obrazów przeszłości, teraźniejszości i przyszłości tworzyć pożądane wizje tej przyszłości; by humanistyka wspomagała proces generowania mikroutopii wspierających na przykład respekt wobec różnych form życia, idee więzi międzyludzkich i życia wspólnotowego, zaufania i szacunku do drugiego człowieka czy poczucie bezpieczeństwa w świecie[4]. W tym sensie tekst ten wpisuje się w widoczny we współczesnej humanistyce nurt promujący „krytyczną nadzieję" wobec przyszłości, który odwraca się od typowych dla postmodernistycznego myślenia gotyckich metafor apokalipsy, końca, śmierci i katastrofy.

Komplementarność badań oraz niewspółmierność teorii i praktyki

W humanistyce dokonuje się spowodowana zmianami we współczesnym świecie *volta*, która skutecznie i dość radykalnie zmienia jej oblicze. Próby określenia i badania zjawisk związanych z wyżej wymienionymi zmianami sprowokowały przemiany we współczesnej humanistyce, które stanowią wyzwania niemal dla wszystkich jej dyscyplin. Mam tutaj na myśli dwie wyraźne tendencje: po pierwsze, zbliżanie się do siebie nauk humanistycznych i przyrodniczych oraz po drugie, krytykę humanizmu i wyłanianie się tzw. humanistyki nieantropocentrycznej czy posthumanistyki. Podkreślę raz jeszcze, że tendencje te nie dominują badań humanistycznych, ale stanowią ich awangardę i nadają ton toczącym się dyskusjom. Są też bardzo różnorodne, często wykluczają się nawzajem, nie tworzą zatem homogenicznego „paradygmatu"[5].

Nie ma współczesnej awangardowej humanistyki bez nauk przyrodniczych. Nie ma współczesnych dyskusji humanistycznych bez zagadnień odwołujących się do teorii ewolucji, biologii, genetyki, biowładzy, biospołeczności. Nie znaczy

---

4 Rozważaniom tym, jak łatwo zauważyć, towarzyszy optymizm poznawczy. Szczerze mówiąc dość zaskakujące było dla mnie odkrycie oświeceniowego aspektu moich przeświadczeń, tj. ufności, którą pokładam w zdolności poznawcze człowieka, lecz także w zwierzęcy instynkt przeżycia.

5 Jakkolwiek należy podkreślić, że od dłuższego czasu pojawiają się głosy o paradygmacie nieantropocentrycznym. Zob. S. Emmenegger, A. Tschentscher *Taking Nature's Rights Seriously. The Long Way to Biocentrism in Environmental Law*, „Georgetown International Environmental Law Review" 1994 vol. 4 no 3.

to jednak, że zamieniamy determinizm kulturowy na determinizm biologiczny albo kulturocentyzm na biocentryzm. Problem obecnej fascynacji biologią, organicznością, materialnością, a także zwierzętami, roślinami i rzeczami ma wielorakie przyczyny, które socjolog nauki – Andrew Pickering określił jako „posthumanistyczne przemieszczenie naszych ram interpretacyjnych"[6]. Zaiste tak, jak nie mogło być humanistyki lat 80. bez semiotyki i takich kluczowych dla tego okresu pojęć, jak tekst, narracja, dyskurs czy znak, tak też nie ma współczesnej humanistyki bez zawiązujących się na powrót (aczkolwiek w nowym kontekście) bliskich relacji między nią i naukami ścisłymi i bez pojęć zaczynających się od „bio".

Przesunięcia te nie oznaczają (jak to było w przeszłości) prób unaukowienia humanistyki. W przypadku historii nie chodzi zatem o powrót do historii spod znaku *science*, o stosowanie w wyjaśnianiu historycznym modeli (na przykład modelu Hempla), o obiektywizm i racjonalizm, których ujęcia wyznaczała fizyka, będąca swojego czasu punktem odniesienia rozumienia naukowości. Chodzi natomiast o to, że w obliczu dominujących współczesną awangardę humanistyki dyskusji na temat granic tożsamości gatunkowej, solidarności (między)gatunkowej, relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, pytanie „co to znaczy być człowiekiem?", które w humanistyce coraz częściej rozpatrywane jest z punktu widzenia nauk ścisłych, a w naukach ścisłych z punktu widzenia nauk humanistycznych, nabiera innego wymiaru. Wysiłki zmierzają zatem w kierunku komplementarności ujęć, wzajemnego uzupełniania się i dopełniania badań[7]. Dlatego też być może zasadne byłoby obecnie miast o podejściach inter- czy transdyscyplinarnych, położyć nacisk na podejścia komplementarne. Można powiedzieć, że tematy/problemy badawcze są wobec siebie komplementarne, gdy podjęcie ich przez jedne dyscypliny (humanistyczne) powoduje zapotrzebowanie na podjęcie ich także przez drugie (przyrodnicze). Badania porównawcze prowadzone nad kondycją różnych dziedzin humanistycznych prowadzą do wniosku, że zagadnienia, wokół których toczą się obecnie debaty humanistyczne, wykazują wysoki stopień komplementarności wobec problematyki podejmowanej przez nauki ścisłe. Jeżeli zatem zgodzimy się, że to problemy łączą dzisiaj dyscypliny, a nie metodologie, to relacje między naukami humanistycznymi i przyrodniczymi zaczną jawić się w innym świetle.

Cytowany już Pickering trafnie też zauważył, że historię nauki zmieniają obecnie nie rewolucje naukowe, ale rewolucje technologiczne[8]. We współczesnym świecie postęp technologiczny wyprzedza postęp naukowy, praktyka wyprzedza teorię,

---

6 A. Pickering *The Mangle of Practice. Agency and Emergence in the Sociology of Science*, „The American Journal of Sociology, November 1999 vol. 99 no 3, s. 561.

7 E.O. Wilson *Konsiliencja: jedność wiedzy*, przeł. J. Mikos, Zysk i S-ka, Poznań 2002 (rozdz. 9: *Nauki społeczne*).

8 A. Pickering *After Representation. Science Studies in the Performative Idiom*, „PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association" 1994 t. 2 (*Symposia and Invited Papers*), s. 418.

czego miotająca się obecnie humanistyka jest ewidentnym przykładem. Wyzwaniem dla humanistyki są także przyspieszone zmiany zachodzące w kulturze, o których wspominałam wyżej. Pojawiają się także nowe zjawiska (na przykład identyfikacja biometryczna), a istniejące stawiane są w odmiennym kontekście (na przykład bezpaństwowcy, transnarodowość), co prowokuje zadawanie im innych pytań badawczych, a co się z tym wiąże wykorzystywanie do ich studiów innych podejść badawczych. Teorie współczesnej humanistyki borykają się jednak z problemem n i e w s p ó ł m i e r n o ś c i wobec zmieniającej się rzeczywistości oraz niewspółmierności efektów badań wobec oczekiwań społecznych[9]. Chcę przez to powiedzieć, że badacze śledzą zachodzące zmiany, piszą o nich, tworzą nowe obszary rozważań, ale nie mają odpowiednich narzędzi do ich konceptualizacji. Jest to istotny problem współczesnej humanistyki.

Te dwa pojęcia: k o m p l e m e n t a r n o ś c i badań (uzupełnianie się badań humanistycznych i przyrodniczych) oraz n i e w s p ó ł m i e r n o ś c i teorii i praktyki (braku odpowiednich narzędzi badawczych, podejść i teorii, które w sposób odpowiadający oczekiwaniom opisałyby i zinterpretowały zjawiska i zmiany zachodzące we współczesnym świecie) stanowią klucze określające kondycję współczesnej humanistyki. Można przy tym powiedzieć, że im większy procent komplementarności, tym mniejszy procent niewspółmierności, z czego wynika, że niewspółmierność wynika z braku komplementarności badań danego problemu badawczego. W dalszej części tekstu przedstawię propozycję poradzenia sobie z problemem niewspółmierności.

Od teorii jako „skrzynki z narzędziami" do teorii ugruntowanej

Za słabe ogniwo badań humanistycznych uważam teorię, która powstaje często nie tylko w oderwaniu od zmieniającej się rzeczywistości i w ignorancji wobec toczących się w humanistyce dyskusji, lecz także w oderwaniu od praktyki badawczej reprezentantów różnych dyscyplin humanistycznych. Podejmując próby empirycznych badań historycznych, doszłam do dość oczywistej, ale istotnej – jak sądzę – obserwacji, że na zajęciach z metodologii historii i wprowadzenia do metodologii nauk humanistycznych uczyłam się o zagadnieniach poznania historycznego, o warsztacie badawczym historyka, o narracji historycznej, o zagadnieniach prawdy, obiektywizmu i subiektywizmu, a także o różnych podejściach badawczych i szkołach historycznych, ale nikt nie uczył nas – studentów historii –

9 Określenia niewspółmierność używam w tym miejscu w uproszczonym sensie, nie zapożyczając jego rozumienia z koncepcji Flacka, Kuhna czy Feyerabenda. Zob. A. Chmielewski *Niewspółmierność, nieprzekładalność, konflikt. Relatywizm we współczesnej filozofii analitycznej*, Wydawnictwo UWR, Wrocław 1997 (rozdz. 1: *Relatywizm i niewspółmierność*); K. Jodkowski *Metodologiczne aspekty kontrowersji ewolucjonizm-kreacjonizm. Realizm. Racjonalność. Relatywizm*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998 (rozdz. 4: *Niewspółmierność. Studium przypadku: ewolucjonizm--kreacjonizm*).

jak budować teorię! Doszłam zatem do przekonania, że potrzebna jest obecnie metodologia, którą nazwałabym praktyczną, tj. taką, która powstaje na bazie analiz danych i na ich potrzeby jest tworzona[10]. Chodzi zatem o metodologię preskryptywną, ale nie normatywną podążającą w innym kierunku niż metodologia wyabstrahowana od badań historycznych, która skupia się na analizach efektów pracy historyka i czynnościach poznawczych, które tej pracy towarzyszą.

Kiedy bowiem nowe problemy badawcze (albo znane problemy, które podlegają procesom rekontekstualizacji) wtłaczane są w ramy obowiązujących teorii poznawczych, podejść i kategorii, wypływające z takich badań wnioski są przewidywalne i potwierdzają jedynie to, co już wiemy (nie znaczy to jednak, że nie wzbogacają wiedzy i nie ukazują zjawisk w nowym świetle). Dzieje się tak, bowiem teorie te i kategorie wskazują, co badając dane zjawisko widzieć i jak. Dlatego też na postawione w tytule wystąpienia pytanie „Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?" odpowiem tak: obecnie nie jest wskazane promowanie teorii rozumianej jako gotowa do wykorzystania „skrzynka z narzędziami"; współczesna humanistyka potrzebuje natomiast metodologii teorii; potrzebuje metodologii, która wskaże, nauczy, jak budować teorię od dołu; potrzebuje metodologii wynikającej z dogłębnych analiz materiału badawczego, którą powyżej roboczo określiłam jako metodologię praktyczną. Metodologię będę tutaj rozumiała w sposób uproszczony jako zespół praktyk badawczych, tj. procedur i strategii, które wskazują j a k budować teorie. Zaś pojęciem teorii posługuję się tutaj w sensie szerokim jako zbioru pewnych pojęć i konstrukcji wyjaśniających, które pozwalają na konceptualizację i interpretację badanych zjawisk.

Oczywiście zdaję sobie sprawę, że wiele dyscyplin (socjologia, antropologia, historia sztuki, literaturoznawstwo) takie właśnie podejście „od dołu" przy zastosowaniu studium przypadku i badań porównawczych praktykuje, a antropolodzy i socjolodzy teorię ugruntowaną traktują jako klasykę, jednak z poststrukturalistycznym momentem w historii humanistyki wiąże się zjawisko, charakterystyczne zwłaszcza dla krajów peryferyjnych, a mianowicie instrumentalnego wykorzystanie teorii. Gilles Deleuze mówił, że „teoria jest jak skrzynka z narzędziami […] musi być użyteczna. Musi funkcjonować"[11]. Jakże często zatem upatrywaliśmy w teorii właśnie gotowych do użycia instrumentów analitycznych i interpretacyjnych, które przyłożone do materiału badawczego, potwierdzały jej użyteczność. Powtórzę zatem, że kiedy nowe problemy badawcze wtłaczane są w ramy obowią-

10 Projekt „metodologii praktycznej" wymaga głębszych studiów i refleksji, które znajdą swoje miejsce w przygotowywanej książce. W tym miejscu nakreślam jedynie jej uproszczone podstawy.

11 *Intelektualiści a władza. Rozmowa między Michelem Foucault a Gilles Deleuze'em*, przeł. S. Magala „Miesięcznik Literacki" 1985 nr 10-11, s. 175. Foucault twierdził, że pisze nie dla czytelników, tylko dla użytkowników i że „chciałby, by […] książki były rodzajem skrzynki z narzędziami, które inni mogą wykorzystać w swoich dziedzinach, jak chcą". M. Foucault *Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir*, w: tegoż *Dits et écrits*, vol. 2, Gallimard, Paris 1994, s. 521-525.

zujących teorii poznawczych, podejść i kategorii, wypływające z takich badań wnioski są przewidywalne i potwierdzają jedynie to, co już wiemy. Stąd obecnie ważne jest wskazanie na teorie, które uczą, jak tworzyć pojęcia i wyprowadzać teorie wychodząc od danych.

Jestem orędowniczką odejścia od traktowania teorii jako gotowej do użycia skrzynki z narzędziami, którą wykorzystuje się do analiz materiału badawczego. Projektowanie teorii na materiał prowadzi do testowania teorii i instrumentalnego traktowania materiału. Marcin Kula w sposób obrazowy określił kiedyś takie postępowanie jako „stawianie wozu przed koniem", które prowadzi do wmontowywania analizowanego materiału w z góry uznane za przydatne pojęcia i teorie, co w efekcie tylko potwierdza ich użyteczność. Oczywiście w żadnym razie nie sugeruję, że materiał stanowi swojego rodzaju „surowy fundament", bowiem już w momencie przystępowania do badań kierują nami różne założenia, a świadomie czy nieświadomie przyjmowana teoria tworzy ramy wpływające na rodzaj zadawanych mu pytań badawczych. Podkreślę zatem jeszcze raz: nie ma możliwości podejścia do materiału badawczego bez wcześniejszych założeń (teoretycznych); nie ma nieuprzedzonego wiedzą zastaną doświadczenia, niemniej chodzi tutaj o odejście od biernego aplikowania teorii i instrumentalnego wykorzystania materiału badawczego.

Rzecz jasna nie twierdzę, że aplikowanie teorii pochodzących z różnych dyscyplin nie jest właściwe; nie jestem także przeciwko wielkim teoriom systemowym (na przykład marksizm, teoria systemów światowych Wallersteina), uważam jedynie, że o b e c n i e – w okresie uhistorycznienia i kontekstualizacji podejść poststrukturalistycznych – istnieje zapotrzebowania na nowe teorie, które wobec nowych zjawisk kulturowych powinny wypływać z analiz tych zjawisk (na przykład postkonwencjonalne tożsamości, takie jak bezpaństwowcy, tożsamości hybrydyczne, relacje między tym, co ludzkie i nie-ludzkie). W tym kontekście, zastane teorie oferują wstępne ramy interpretacyjne; służą do formułowania założeń początkowych i pytań badawczych i na tym bym w proponowanym tutaj ujęciu poprzestała (zazwyczaj podręczniki mówią o dalszym etapie postępowania badawczego, które ma dokonać testowania teorii za pomocą materiału badawczego, co prowadzić ma do jej konkretyzacji, weryfikacji, rozszerzenia).

Powinniśmy – jak sądzę – stać się bardziej empiryczni, wykazywać większy szacunek wobec materiału badawczego i próbować budować teorię „od dołu". Takie podejście oddolne zostało ostatnio określone przez Patricka Joyce'a „teorią konkretną". Cytując słowa Martina Holbraada, brytyjski historyk społeczny wskazuje, że chodzi tutaj nie o „rozszerzenie teorii przy pomocy analiz danych, ale o potencjalność danych do rozszerzenia naszej teoretycznej wyobraźni"[12]. Podejście Joyce'a oddaje zawarte wyżej rozważania, w których kontekście proponuję, by p r z y s t o s o w a ć do badań tzw. teorię ugruntowaną (*grounded theory*) wyłożoną przez

12 P. Joyce *What Is the Social In Social History?*, „Past and Present" 2010 vol. 206 no 1, s. 216.

dwóch socjologów: Barneya G. Glasera i Anselma L. Straussa w książce *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research* (1967, *Odkrywanie teorii ugruntowanej*, 2009), a potem modyfikowaną m.in. z perspektywy konstruktywistycznej (Kathy Charmaz)[13]. Przez przystosowanie rozumiem tutaj zaadoptowanie wybranych sugestii płynących z tej teorii na temat metod budowania teorii. I tak, przedstawiciele teorii ugruntowanej sugerują, by badacze starali się neutralizować przeświadczenia poprzedzające badania (*preconceptions*) i pozwalali, by kategorie analityczne wyłoniły się z danych. Oczywiście – jak zaznaczyłam wyżej – podejmując badania, nie jesteśmy w stanie uwolnić się od posiadanej wiedzy i sterujących ich badaniem teorii; „powstawanie teorii – jak podkreślają w swoich późniejszych pracach autorzy – jest z konieczności zawsze sterowane przez teorię" – jednak podstawowa zasada teorii ugruntowanej stanowi: „nie narzucaj na dane z góry przyjętych kategorii (*preconceived categories*), ale pozwól kategoriom wyłonić się z danych"[14]. *All is data* (dane są wszystkim) – głosi slogan teorii ugruntowanej[15].

Podstawową metodą badawczą proponowanej tutaj metodologii jest studium przypadku[16]. Współczesna humanistyka polska, która chciałaby wnieść wkład w rozwój humanistyki światowej nie może obejść się bez badań konkretnego materiału badawczego (nazwijmy te czynności „operacjami badawczymi", by podkreślić ich chirurgiczną dogłębność). Zasadniczą ich częścią są badania (*re-search*), które stanowią wyższy stopień postępowania badawczego niż opis (który oczywiście jest niezbędny). Wiążą się one z procesem, który Kathy Charmaz nazywa rozwojem wrażliwości teoretycznej przez teoretyzowanie, które polega na tym, że badacz zatrzymuje się nad danym problemem, rozważa go kilkukrotnie od nowa, zadając różne pytania badawcze, analizuje problem, fragmentaryzuje go i bada części. Dostrzega przez to nowe możliwości interpretacyjne i nowe zagadnienia[17].

---

13 G. Barney, G. Glaser, A.L. Strauss *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, przeł. M. Gorzko, Nomos, Kraków 2009. Zob.: K. Charmaz *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, przeł. B. Komorowska, PWN, Warszawa 2009; K. Konecki *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, PWN, Warszawa 2000. Teorię ugruntowaną stosuje Marta Kurkowska-Budzan w książce *Antykoministyczne podziemie zbrojne na Białostocczyźnie. Analiza współczesnej symbolizacji przeszłości*, WUJ, Kraków 2009.

14 Zasadę tę podkreśla Udo Kelle w pracy *Different Approaches in Grounded Theory*, w: *The Sage Handbook of Grounded Theory*, ed. by A. Bryant and K. Charmaz, Sage, Los Angeles (etc.) 2007, s. 197.

15 Rzecz jasna, umiejętność budowy teorii nie jest łatwa i wymaga, co podkreślają zwolennicy teorii ugruntowanej, świetnych umiejętności badawczych (zwłaszcza kompetencji i temperamentu analitycznego), wrażliwości teoretycznej i erudycji.

16 Oczywiście nie jest to metoda ani jedyna, ani najlepsza. Na podstawie badań przypadków nie zbuduje się bowiem wielkiej teorii, daje ona bowiem możliwość sformułowania teorii o niewielkim zakresie, niemniej w obecnym stanie refleksji teoretycznej/metodologicznej w Polsce jest to dobry punkt wyjścia, by uczyć studentów, jak tworzyć teorię.

Dogłębne, „miażdżące" i rozkładające materiał badawczy na czynniki pierwsze analizy, chronią przed projektowaniem teorii na materiał. Ów „analitycznych rozmach" jest charakterystyczną cechą proponowanego ujęcia. Z analiz generuje się pojęcia interpretacyjne, dbając o ich nasycenie empirią. Poprzez budowanie typologii i porównywanie pojęć znajduje się podobieństwa i różnice analizowanych zjawisk czy obiektów. Następnie z porównań wyprowadza się wnioski, które przenoszą rozważania na bardziej abstrakcyjny poziom, generuje hipotezy i tworzy teorię (małego zasięgu)[18].

By uniknąć redukcjonizmu, za który często krytykowane są studia przypadków, postawić je można w perspektywie porównawczej. W perspektywie tej interesuje mnie zarówno jej interwencyjny charakter i krytyczne ostrze, jak i jej potencjał integrujący. Kiedy porównując zjawiska skupiamy się na znajdowaniu podobieństw, pozwala to na odkrycie uniwersalnych aspektów zjawiska i wyjście poza forowaną przez postmodernizm wiedzę fragmentaryczną – a budowanie takiej wiedzy pozostaje jednym z podstaw proponowanego tutaj projektu. Perspektywa porównawcza poprzez swój programowy kosmopolityzm i uniwersalizm pozwala na odniesienie badań do wspomnianych wyżej „pytań światodziejowych" i budowanie zintegrowanych wizji badanego zjawiska[19].

Humanistyce potrzebny jest o b e c n i e nowy metajęzyk, który nie może zostać stworzony bez refleksji na temat rehabilitacji istniejących w tradycji pojęć, jak i umiejętności generowania nowych pojęć. Dlatego też tworzenie na podstawie badań przypadków nowych pojęć uważam za szczególnie ważny obecnie cel badania przeszłości. Przypomnijmy bowiem banalną w istocie uwagę, że nowe pojęcia i teorie są potrzebne, kiedy empiria (zjawiska występujące w otaczającej nas rzeczywistości), wykraczają poza możliwości istniejących pojęć i teorii. Dlatego też sądzę, że w obecnej sytuacji to właśnie perspektywa porównawcza z jednej strony, a z drugiej tworzenie nowych pojęć może wyprowadzić teorię humanistyki z zastoju, na którą cierpi (czy raczej z „paradygmatycznej luki" powstałej po „uklasycznieniu się" dominujących w latach 80. i 90. ujęć wiązanych z dekonstrukcją, poststrukturalizmiem i niektórymi podejściami konstruktywistycznymi).

W promowaniu takiego podejścia chodzi o ponowne przerzucenie pomostu pomiędzy teorią (historii) i praktyką badawczą. Takie podejście oferuje sposób

---

17 K. Charmaz *Teoria ugruntowana…*, s. 175.

18 Na temat studium przypadku zob.: R.E. Stake *Jakościowe studium przypadku*, przeł. M. Sałkowska, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, red. naukowa wyd. pol. K. Podemski, t. 1, PWN, Warszawa 2009; D. Silverman *Wybór przypadku*, w: tegoż *Prowadzenie badań jakościowych*, przeł. J. Ostrowska, PWN, Warszawa 2009.

19 Ową zintegrowaną wizję badania przypadku połączonego z perspektywą porównawczą próbowałam zastosować w artykule *Muzułman: świadectwo i figura*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński i E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskich Studiów Polonistycznych, Poznań 2009.

postępowania badawczego, który można określić jako wertykalno-horyzontalny, tj. łączący erudycyjną, rozległą wiedzę potrzebną do badania porównań (poziomość) z głębią badań przypadków (pionowość). Poprzez perspektywę porównawczą podejście takie chroni badanie przypadków od zarzutów o redukcjonizm, z kolei głęboka analiza *case studies* chroni perspektywę porównawczą przed zarzutem o nieuprawnione generalizacje i powierzchowność.

Zakończenie

Warto przemyśleć uwagę historyków sztuki – Jana Skuratowicza i Tadeusza J. Żuchowskiego, który piszą: „monografii nie napisze się na podstawie nowoczesnych teorii, a tylko opierając się na wnikliwych badaniach podstawowych. Teorie mogą określić i pozwolić interpretować zjawiska, ale materia winna zostać przebadana, cegła po cegle”[20]. Nowe tendencje współczesnej humanistyki (postkolonializm, badania nad mniejszościami, środowiskiem, miastami, zwierzętami, rzeczami itd.) mogą stać się zatem ramą interpretacyjną, która generuje początkowe pytania badawcze, ale to rzetelne analizy materiałów badawczych powinny podsunąć ciekawe kategorie analityczne, a w dalszej kolejności prowadzić do sformułowania rodzimych teorii rodzimych.

Pozwolę sobie zakończyć ten tekst powtórzeniem hasła/apelu, które od kilku lat towarzyszy moim intelektualnym zmaganiom: teoria humanistyki (w Polsce) wymaga „nacjonalizacji”, „unarodowienia”. Polegałaby ona na tym, by – rozpoczynając od znajomości ogólnoświatowych tendencji panujących we współczesnej humanistyce i wykorzystaniu wybranych teorii jako ramy interpretacyjnej pozwalającej na zadanie wyjściowych pytań badawczych – dążyć do wygenerowania rodzimych propozycji teoretycznych wychodzących z analiz własnego materiału badawczego (choć rzecz jasna nie tylko), które to teorie i kategorie badawcze mogłyby wejść do ogólnohumanistycznego i międzynarodowego obiegu i przyczynić się do budowania różnorodnej wiedzy o otaczającej nas rzeczywistości.

Warto także stale przypominać, że teorie i metody nie są dane raz na zawsze; że powstają, funkcjonują i obumierają w konkretnych kontekstach historycznych i że istotny aspekt pracy badawczej polega na tworzeniu własnego warsztatu badawczego, własnej teorii i metodologii. Podejmując refleksję nad zarysowanymi wyżej problemami, warto nawiązać ponadto do trzech pytań, od których – jak uczą podręczniki – powinno się zacząć dociekania: co? jak? dlaczego? Od samego badacza zależy bowiem, które z nich uzna za najważniejsze i które z nich sterować będzie odpowiedziami na pozostałe.

---

20 J. Skuratowicz, T.J. Żuchowski *Rozważania wokół pierwszego przykazania*, „Artium Questiones” 2009 nr XX, s. 229.

Abstract

Ewa DOMAŃSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (Poznań)
Stanford University (Palo Alto)

What Sort of Methodology Do the Humanities of Today Actually Need?

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On the need to build a theory of methodology in the face of contemporary transformations in the humanities: from a 'toolbox' to a well-grounded theory.

Adam DZIADEK

Literatura, literaturoznawstwo – czemu służą te sztuki?

Literatura jest wszechobecna. Nie wszyscy o tym wiedzą i nie wszyscy o tym muszą wiedzieć. Literaturoznawcy wiedzą z całą pewnością. Ich wiedza łączy się także z tajemnicą, to oni bowiem mają dostęp do sekretów języka, do nadzwyczajnej powagi słów, zawartej w nich głębi biologicznej, historycznej i społecznej.

Literatura jest sztuką, ale czy czemuś samodzielnie służy? Czym byłaby bez literaturoznawstwa? Ono także jest sztuką, w sensie rzemiosła, które również wytwarza dobra, dobra niematerialne, nie przedmioty, ale wytwarza (chcę podkreślić ekonomiczny sens tego słowa, tak, aby nie było w tej sprawie żadnych wątpliwości). W roku 1968 w Paryżu, jak pisze w Jean Baudrillard w książce *Wymiana symboliczna i śmierć*, poczucie biernego odtwarzania dotknęło w największym stopniu wydziałów nauk humanistycznych. Poczucie, że humaniści niczego nie produkują, a jedynie reprodukują, doprowadziło do buntów studenckich.

Literatura, literaturoznawstwo – czemu służą te sztuki? Wbrew pozorom bardzo trudne pytanie. Zacznę od Rolanda Barthes'a, od lektury fragmentu jego *Le plaisir du texte* [*Przyjemności tekstu*][1]. Nie chcę pisać o autorze *Mitologii*, nie czas na to i nie miejsce, choć trudno sobie wyobrazić pisanie o literaturze bez niego. Wspomniany fragment jest dobrze znany, wielokrotnie cytowany, ale wracam do niego bezustannie, zawsze wtedy, kiedy potrzebuję się upewnić, że zawód, jaki w życiu wybrałem i jaki uprawiam ma głęboki sens. Nie ośmieliłbym się o tym pisać, gdybym nie przekonał się wcześniej w rozmowach z moimi przyjaciółmi i kolegami po fachu, że w wątpieniu nie jestem odosobniony. Chodzi mi o taką wypowiedź z fragmentu zatytułowanego *Inter-texte* [*Inter-tekst*]:

---

1 R. Barthes *Le plaisir du texte*, w: tegoż *Oeuvre complètes*, Paris 2002, s. 241. Edycja polska: R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.

> Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie.
>
> [To właśnie jest inter-tekst: niemożliwość życia poza nieskończonym tekstem – bez względu na to, czy będzie nim Proust, codzienna gazeta czy telewizyjny ekran; książka tworzy sens, sens tworzy życie].

Z tego fragmentu wyłania się, co prawda niedokładnie, ale jednak, najciekawsza definicja literatury, jaką kiedykolwiek udało mi się poznać. Trzeba krótko przypomnieć kontekst tej podsumowującej *Inter-tekst* wypowiedzi. Barthes mówi o tym, że kiedy czyta przytaczany przez Stendhala tekst (nie jego własny), odnajduje w nim Prousta, a to za pośrednictwem niewielkiego szczegółu. Fakt ten nie oznacza, że jest ekspertem od Prousta, ten po prostu przychodzi do niego i jest, jak się wyraża, „un souvenir circulaire" [„obiegowym wspomnieniem"]. To jeden aspekt, powiedzmy świadomy, funkcjonowania intertekstu. Jeden tekst przychodzi do nas za pośrednictwem innego i potrafimy go rozpoznać, wskazać, ustalić źródło.

W tym fragmencie najważniejsze są dla mnie słowa: „książka tworzy sens, sens tworzy życie". Te słowa mają ogromne znaczenie. *Doxa* wskazuje raczej na fakt, że literatura opisuje, odtwarza, odzwierciedla (itd., *in fine*) rzeczywistość. Jest zupełnie odwrotnie – n i e b y ł o b y r z e c z y w i s t o ś c i b e z s ł o w a i b e z l i t e r a t u r y. Ta sprawa – wówczas jeszcze niedookreślona z taką siłą jak w *Przyjemności tekstu* była obecna już we wcześniejszych pismach Barthes'a, np. w *Mitologiach*, gdzie praca intertekstu, mówiąc inaczej obecność literatury w rzeczywistości, sposób kształtowania rzeczywistości przez literaturę odsłonięty został we wstrząsającym fragmencie *Dominici albo tryumf literatury*[2]. Niejasna sprawa skazania na śmierć alpejskiego chłopa Gastona Dominici za rzekomo popełnione przez niego zabójstwo budzi wiele kontrowersji po dziś dzień i nadal jest we Francji dyskutowana. Przyglądając się temu procesowi, Barthes jak nikt inny potrafił dostrzec gorzką prawdę: „To Literatura skazała człowieka na szafot". Jaka literatura? Ano, literatura „z uroczego empireum powieści mieszczańskiej". Barthes odkrył straszną prawdę, odkrył interteksty, z których zupełnie nieświadomie korzystali przedstawiciele prawa. Ich język, ich wypowiedzi na sali sądowej były ukształtowane przez literaturę mieszczańską.

Aleksander Wat w krótkim szkicu *Coś o potędze poezji* pisze o pewnym więźniu z Majdanka, z wykształcenia matematyku, który był wielbicielem poezji Goethego. Jednego razu *hauptscharführer* Frantz Klage wybrał go na śmierć. Zrozpaczony więzień wykrzyczał głośno słowa z *Króla Olch* Goethego: „Der Erlkönig hat mir ein Leid getan". Klage – były rzezimieszek i niedouk – zawstydzony przed kolegami, usłyszawszy, że to słowa z Goethego, ocalił więźnia. Tak ujawniła się potęga poezji, a podobnych przykładów można by podać znacznie więcej.

---

2 R. Barthes *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, KR, Warszawa 2000, s. 73-77.

Przyszedł mi na myśl jeszcze jeden nadzwyczajny przykład sytuacji, w jakiej literatura i literaturoznawstwo okazały się użyteczne. Ten sięga innych czasów, bliższych nam i jest o tyle ważny, że łączy bezpośrednio ekonomię (miliardy dolarów) z literaturą. David Marshall w artykule *A Dean's Perspective* opublikowanym w „Modern Language Association"[3] opisuje postępowanie Bethany McLean – analityczki finansowej, która ujawniła skomplikowane aspekty „kreatywnej księgowości" koncernu ENRON. Omawiając postępowanie McLean, Marshall pisze tak:

> McLean credits her liberal arts education with enabling her to see Enron's mathematical fictions [...] that accounting ignored. Her training in literature and math allowed her to deconstruct accounting's nonreferential system – as if her insight that there was no fundamental truth underlying Enron's economic reality had led her to discover that Arthur Andersen had hired Jacques Derrida to do Enron's books.

Co zrobiła McLean? Otóż, dokonała dekonstrukcji „niereferencyjnego system księgowości", a pomogła jej w tym nie tylko matematyka, ale i wykształcenie literaturoznawcze, jakie zdobyła na pewnym etapie swojej edukacji. Mocny przykład, ale czy przemówi do urzędników nauki, którzy, nawet jeśli reprezentują nauki humanistyczne, często z humanistyką nic nie mają wspólnego.

Kiedy doczekamy się chwili, w której polscy socjologowie, psychologowie czy filozofowie będą w naturalny sposób korzystać z literatury jako źródła danych, nie narażając się przy tym na zarzut błahości własnej myśli? Czytam książkę Micheli Marzano *Visages de la peur*[4] o różnych formach strachu w czasach współczesnych. Ileż tu referencji literackich: Michel de Montaigne, Guy de Maupassant, Pascal Quignard, Antonin Artaud, Paul Celan są przywołani nie na zasadzie ozdobnika, nie na zasadzie jakiegoś *exemplum*, ale jako źródło wiedzy o tyle pewnej, że w najlepszy z możliwych sposobów nazywającej przedmiot (w tym wypadku strach)! Ci, którzy pracują w języku, potrafią najlepiej zbliżyć się do nazwania tego, co tak trudne jest do uchwycenia za pomocą języka. W książce pt. *Les héritiers de Don Juan* autorstwa praktykującej psychoanalityczki Mirien Arambourou-Mélèse[5], którą niedawno czytałem, podstawą wywodu jest słynna komedia Moliera. Don Juan przedstawiony jest jako ten, który zawłaszcza kobiecość i tym samym unieważnia możliwość wpisania się w czas i odmienność. Arambourou-Mélèse potrafi w znakomity sposób wskazać podobieństwo Zygmunta Freuda do różnorodnych figur Don Juana. Wnioski zmierzają do ukazania sposobów umożliwiających psychoanalizie uwolnienie się od więzów patriarchalnych i otwarcie na róż-

---

3 D. Marshall *A Dean's Perspective*, „Modern Language Association" 2008, s. 21-23 (podkr. moje – A.D.).

4 M. Marzano *Visages de la peur*, PUF, Paris 2009.

5 M. Arambourou-Mélèse *Les héritiers de Don Juan*, Éditions Campagne Première, Paris 2009.

nicę. Wykorzystując narzędzia psychoanalizy, autorka stara się wyabstrahować główne *signifiant* kierujące więziami społecznymi. Konkluzja jest zaskakująca: to nie wina, ale dług jest zasadniczym *signifiant*, jakie decyduje o relacjach społecznych. I w tym wypadku literatura służy do nazwania zjawisk wchodzących w obręb innych dyscyplin – psychoanalizy i socjologii.

Nie chodzi mi w żaden sposób o bierne naśladowanie jakichś zachodnich wzorców. Znajdujemy się ciągle w innej niż Zachód sytuacji, co dobitnie pokazuje ekonomia, a europejskie „ideolo" nijak nie przystaje do rzeczywistości. Literaturoznawstwo zmienia się na naszych oczach i ten proces metamorfozy będzie nieuchronnie trwał przez najbliższe lata i dziesięciolecia. Zmienia się także sposób nauczania literatury. Jak niewielu wykłada dziś wersologię? A szkoda, bo umiejętnie wyłożona, może pokazać fantastyczne sposoby znaczenia tekstu. Jak niewielu zajmuje się dziś klasycznym edytorstwem? A szkoda, bo jest jeszcze wiele znakomitych dzieł, które zasługują na edycje krytyczne. Programy studiów literaturoznawczych nieuchronnie zwracają się ku innym dyscyplinom, zwłaszcza kulturoznawstwu i coraz częściej usiłują być „interdyscyplinarne" (modne dziś i zbyt często nadużywane słowo). Furia słów z prefiksem „inter-" staje się w ostatnich latach nieznośna (sprawa nie dotyczy wyłącznie literaturoznawstwa): „intersemiotyczność" (często rozumiana inaczej niż w zamierzeniach Romana Jakobsona), „interdyscyplinarność", „interkulturowość", „intermedialność" etc. To nadużywane pojęcie ma świadczyć o więzi danej dyscypliny z nowoczesnością, o tym, że dotrzymuje kroku współczesności i dzięki temu nie stanie się *dépassé*. Tonący „intera" się chwyta, a wokół niego syntagmatyczna pustka, bo sam nie wie, co ma dokładnie robić. Poza gruntownie przemyślanymi wyjątkowymi projektami, które autentycznie są interdyscyplinarne, roi się dziś od *quasi*-naukowych pomysłów, które ledwie ocierają się o inne dyscypliny. Z „interdyscyplinarnością" coraz częściej jest tak, jak niegdyś z „intertekstualnością", która z ważnego pojęcia operacyjnego stworzonego przez Julię Kristevą stała się nadmiernie eksploatowanym „gadżetem"[6]. Gdyby sprawom uważnie się przyjrzeć, rodzi się zasadnicze pytanie: czy kiedykolwiek znaczące prace literaturoznawcze były wolne od powinowactw z innymi dyscyplinami (filozofią, kulturoznawstwem, socjologią, historią sztuki…)? Czy polonista nie jest kulturoznawcą? Czy, aby opisać dzieło, może wymijać kulturowe determinanty analizowanego przezeń tekstu? Czy wytrawny polonista może nie być komparatystą? W żaden sposób nie!

Najważniejszym dziś zadaniem jest przekształcenie literaturoznawstwa do takiej postaci, która sprawi, że nie będzie już żadnych wątpliwości, co do jego produktywności. Nie można dać sobie wmówić, że nasza działalność ogranicza się do samej tylko reprodukcji. Skoro musimy upewniać siebie i innych w tym, że nasze działania prowadzą do wytwórczości, róbmy to, róbmy bez wytchnienia i z pełnym przekonaniem. Róbmy to tak, aby nie dać się zepchnąć do grona atopików XXI wieku, mamy bowiem swoje wyjątkowe miejsce w świecie nauki i w świecie w ogóle.

6 Słowa Julii Kristevej. Zob. J. Kristeva *Mémoire*, „L'Infini" 1983 nr 1, s. 44.

Abstract

Adam DZIADEK
University of Silesia (Kraków)

Literature, Literary Studies: What Purposes Are Actually Served by These Arts?

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Today, a task of utmost importance is to transform literary studies, to stop them from coming under suspicion for being unproductive: from Barthes and Wat through to creative accountancy and social sciences.

Dorota GŁOWACKA

Wszystko i nic

Zastanawiając się nad pytaniem: „Czym jest literatura?", posłużę się parafrazą słów Jacques'a Derridy, który na pytanie „Czym jest dekonstrukcja?" odpowiada, „Niczym, oczywiście. Oczywiście, wszystkim"[1]. Podobnie z literaturą: jest „niczym", gdyż – przynajmniej dla mnie – wymyka się wszelkim ostatecznym określeniom (choćby nawet w kategoriach wyobraźni literackiej), nawet tym negatywnym, w ramach opozycji binarnych (nie jest bynajmniej przeciwieństwem filozofii, nauki czy historii). A jednak jest wszystkim: to, co nieuchwytne i nienamacalne, to, czego nie ma, dotyka mnie i pochłania absolutnie; otwiera mnie (a czasem rozdziera, rozpruwa i wysysa, to ze mnie nie zostaje nic). Zwraca się do mnie i tylko do mnie; w tym sensie literatura jest tym, czym jest wiersz, „czysty wiersz", dla poety Paula Celana: wypowiedzeniem się „w imieniu obcego – nie, nie mogę użyć już więcej tego słowa – w imieniu innego, kto wie, być może

Przed prawem
Rys. Andrzej Płoski, 2003.

1 Zob. J. Derrida *A Letter to a Japanese Friend*, w: *A Derrida Reader. Between the Blinds*, red. P. Kamuf, Columbia University Press, New York 1991.

w imieniu całkowicie innego"[2]. To poprzez literaturę ten inny pozostaje absolutnie inny, gdyż nigdy nie przestaje mnie zdumiewać, przyprawiać o zachwyt, o szok, paraliż władz sądzenia. Jak pisze Luce Irigaray w *Etyce różnicy seksualnej*, zdumienie [*la merveille, wonder*] to jedyna ludzka pasja, która nie ma przeciwstawnego terminu (nie określa się wobec swego przeciwstawieństwa, tak jak na przykład miłość i nienawiść) i jako taka jest zawsze „pierwsza" i za każdym razem zachodzi „po raz pierwszy". Jest nowa, zaskakująca i niezastąpiona, ponieważ – jak pisze Irigaray – zdumienie nas „porusza" nie tylko w sensie afektywnym, ale także dlatego, że bez tego wciąż zadziwiającego objawienia nigdy nie ruszylibyśmy się z miejsca. W ten sposób zdumienie jest otwarciem, które daje początek myśli, a tym samym opiera się wszelkim kategoriom myślenia. Anonsuje więc absolutną inność, to, co niewiadome, nieprzewidywalne[3].

Jako zawołanie – do mnie i tylko do mnie – literatura powołuje mnie na świadka tego, że jest literaturą, w całej swej wyjątkowości i niepowtarzalności tego, co stara się wyrazić, jak również absolutnej unikalności momentu, owego „tu i teraz", w którym czytam, przeżywam, niejako „stwarzam" tekst. Moment ten jednak, jak wielokrotnie powtarza Derrida, jest zależny od systemu pojęciowego, który tworzy język i który ma wymiar uniwersalny. Literatura jest tym, co w każdym słowie, w każdym geście językowym, uwypukla ten paradoks, tak genialnie przedstawiony w paraboli Kafki *Przed prawem*[4]. Człowiek ze wsi, odczekawszy całe życie przed wrotami prawa, które „powinno być przecież dostępne dla wszystkich i zawsze", dowiaduje się od strażnika w momencie śmierci, gdy ciało jego już sztywnieje, że „tędy nie mógł przejść nikt inny oprócz ciebie, gdyż to wejście było przeznaczone tylko dla ciebie. Teraz odchodzę i zamykam je". W każdym słowie, które czytam, i które w związku z tym jest niepowtarzalne, pochylam się przed majestatem niedostępnego „Prawa" czy, by użyć pięknej, podobnej metafory Brunona Schulza, oślepiona blaskiem bijącym z zakazanej Księgi, która nie istnieje sama w sobie, a która jest wszystkim – oddając się temu „zdumieniu", jak zawsze, po raz pierwszy.

W słowie literackim zarysowuje się ślad niepowtarzalnej, nieprzetłumaczalnej i nieuchwytnej pojedynczości, która, by zaistnieć, musi zostać unicestwiona w „całopaleniu", którym jest system znaczeniowy, czyli zasada iteracji pozwalająca nam tę jednostkowość odcyfrować. Ale właśnie dlatego ten „popiół" rozsypany w sło-

2 „In the cause of the *strange* – no, I can't use this word any more – in just this way to speak *in the cause of an other* – who knows, perhaps in the cause of a wholly other", w: *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, trans. by J. Felstiner, W.W. Norton, New York, London 2001, s. 408.

3 W refleksji na temat „zdumienia" Irigaray polemizuje z Kartezjuszem, dla którego jest to również centralna kategoria, niemniej jednak zostaje ona podporządkowana wiedzy, rozumowi. Zob. L. Irigaray *Ethique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris 1984.

4 Zob. J. Derrida *Before the Law*, w: *Acts of Literature*, ed. by D. Attridge, Routledge, New York 1992, s. 181-220.

wie, jak powtarza Derrida za Celanem, powołuje mnie, tylko i wyłącznie mnie; wybiera mnie na adresata, choć przecież wiem, że kto inny też czyta tę samą przypowieść Kafki „Vor dem Gesetz". Czy rzeczywiście tę samą? Czy w tym samym języku i w związku z tym, czy aby tego samego Franza Kafki?

I tu pofolguję sobie przez chwilę, by odsłonić przed czytelnikiem „Tekstów", jakim wyzwaniem a także specjalnym przywilejem jest dla mnie napisanie tych kilku słów bezpośrednio po polsku: odkąd sięgam pamięcią, piszę głównie po angielsku, a od czasu do czasu mozolnie przerabiam swoją bynajmniej nie idealną angielszczyznę na bardzo już chropowaty polski. Literaturę odkrywam w tym zmaganiu się ze słowem, w tej mojej osobistej walce Jakuba z aniołem nad potokiem Jabbok, zawsze pod groźbą, że w każdej chwili ta wielka pasja, całkowite oddanie, walka o wszystko, co nadaje sens – mój osobisty Jabbok – przerodzi się w nonsensowny „Jabberwocky". Słowa nagle wycofują się ze wszelkich znaczeń, uciekają w dźwięk, plastyczność i dziwną obcość tego zawsze niezupełnie mojego języka. Ale też dzięki temu rozumiem, co miał na myśli Walter Benjamin, gdy przypisywał szczególną rolę tłumaczeniu: odsłania ono niewyrażalną „inność" zamieszkującą w mojej własnej, tak zwanej ojczystej mowie. Zadaniem tłumacza jest „wyzwolenie" śladów innego, uwięzionego w moim własnym języku, a jednocześnie z niego wykluczonego, wobec którego jednak ten język jest zawsze zadłużony. Dlatego też, w zmaganiach z tłumaczeniem, znajome dźwięki ojczystej mowy zaczynają brzmieć obco, dziwnie, *unheimlich*. Ale też dzięki temu możliwe jest spotkanie, powitanie i otwarcie się na inność: rozbrzmiewa ono w niespodziewanych rezonansach pomiędzy językami, tak jak gdy w czasie wykładu na temat Lévinasa, nagle uderzyło mnie, że etymologiczne pokrewieństwo w angielskim i francuskim (dwóch językach, którymi się obecnie głównie posługuję) pomiędzy „responsibility" (*responsabilité*) i „response", kluczowe dla zrozumienia Lévinasowskiej nowej etyki, przekłada się na „odpowiedzialność" i „odpowiedź", pomimo tak odmiennego źródłosłowu. Wiem, dla czytelnika „Tekstów" to oczywiste, ale dla mnie był to moment, kiedy Lévinas „zamieszkał" we mnie po polsku i przemówił do mnie „inaczej". I w tych momentach zdumiewających spotkań odsłania się zbieżność tego, czym jest dla mnie literatura i tym, co odsłania się w procesie tłumaczenia (czy w pracy, czy w kontaktach osobistych, jestem zawsze „zagubiona w tłumaczeniu", jak powiada Eva Hoffman).

W refleksji nad poezją Paula Celana, w kontekście tłumaczenia i „inności" języka, Derrida odwołuje się do biblijnej przypowieść o szybolecie. Rozproszeni przez Galaadczyków po walce nad brzegami Jordanu Efraimici usiłują przedostać się na drugą stronę rzeki pod osłoną nocy, lecz by przejść przez posterunek, muszą wypowiedzieć hasło „szybolet". Zdradza ich niemożność wypowiedzenia głoski „sz"; mówią „s" i ten niepozorny szczegół, minimalna diakrytyczna różnica, granica osadzona w ustach, na języku, tak jak i w języku, skazuje ich na śmierć. Szybolet to broń obosieczna: z jednej strony pozwala na samookreślenie się w ramach przynależności do grupy (która posługuje się tym samym językiem). Z drugiej strony, poprzez wytyczanie nieprzekraczalnych granic, nacechowuje i wyklucza, skazuje

„innego" na śmierć. Ta biblijna opowieść prowadzi mnie, choć bynajmniej nieprostą drogą, ku odpowiedzi, czym moim zdaniem jest refleksja nad kulturą przez pryzmat literaturoznawstwa czy tak zwanej teorii literatury. Posługując się parabolą, określiłabym jej zadanie jako nieustanne przeprawianie się przez rzekę Jordan, co jest niezupełnie bezpiecznym przedsięwzięciem – ciągłym ryzykiem, ale i grą o dużą stawkę. Polega ono na ciągłym kontestowaniu granic i odsłanianiu barier, na zastanowieniu się, czym jest granica w szerszym pojęciu tego znaczenia, w jaki sposób zamyka nas ona, a pozwalając nam się samookreślić, wyklucza inność. I tu ukłon w stronę „Tekstów": niewątpliwie przeprawianie się przez granice pomiędzy językami, pomiędzy rozmaitymi obszarami kulturowymi, i poszukiwanie słów „szyboletów", słów-wiz, które umożliwiają przejście na drugą stronę, rozmowę, dialog i współistnienie, to ich specjalność.

W tym momencie zastanówmy się, w wielkim skrócie, nad kilkoma innymi, choć zawsze przenikającymi się nawzajem granicami. Przykład pierwszy w obrębie mojego osobistego małego przyczynku do „Tekstów", czyli refleksji nad literaturą Shoah w kontekstach filozoficznych. W ramach swojej „działki," określiłabym zadanie literaturoznawstwa w chwili obecnej jako zastanowienie się nad tym, co wytycza granice pomiędzy „wypowiedzialnym" i „niewypowiedzialnym". Przez wiele lat pojęcie „niewyrażalności" i „niewyobrażalnosci" tego, co się zdarzyło, wydawało się dominować zarówno w dyskusjach nad granicami przedstawiania w pracach na temat Holokaustu, jak i w dziełach literackich i wypowiedziach ocalonych. Jednakże począwszy od stwierdzenia Agambena, w *Co zostaje z Auschwitz*, że naleganie na nieprzedstawialność w odniesieniu do Holokaustu jest jednoznaczne z „podziwianiem w ciszy, tak jak wielbi się Boga" oraz powoduje zaniechanie obowiązku zrozumienia tego, co się stało, obserwujemy zdecydowany zwrot w przeciwnym kierunku[5]. Francuski historyk sztuki Georges Didi-Huberman pisze, że zgadzając się na pojęcie „niewyobrażalności" sami jesteśmy winni, zarówno wobec pomordowanych, jak i ocalonych, którzy od lat usiłują nas przekonać, że ich historie są prawdziwe; naszym obowiązkiem jest potrafić sobie to wyobrazić[6]. Należy pilnie się zastanowić nad tym, wygląda na to, nowym paradygmatem kulturowym, który w chwili obecnej ustanawia kolejną i jak wynika ze zdecydowanego tonu Agambena i innych nieprzekraczalną granicę, pomiędzy zwolennikami „Niewypowiedzianego", a jest ich nadal wielu, oraz głosami, które tak stanowczo i z pasją oponują wobec tego pojęcia. Jaka jest geneza tego rozdźwięku w dyskusjach na temat przedstawiania Holokaustu (oraz innych skrajnych wydarzeń historycznych)? Jakie jest jego podłoże ideologiczne, czego jest ono symptomem i jakim skutkiem odbije się w przyszłości na polityce pamięci?

---

5 Zob. G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

6 Zob. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

Inne przykłady kontestowania granic: literaturoznawstwo niewątpliwie przekracza bariery tego, co wciąż jeszcze określamy terminem „dyscypliny wiedzy". Czyni to poprzez obnażanie mechanizmów „disciplinary power" (w sensie nadanym temu pojęciu przez Foucault) i eksponowaniu iluzoryczności postulatu autonomii poszczególnych dziedzin, bądź to historii, bądź to filozofii. Odsłanianie wzajemnych zależności, zasadniczej heteronomii u podstaw wszelkich rozgraniczeń, to podstawa międzydyscyplinarnego dialogu i kolejnych, „zadziwiających" spotkań prowadzących nas w nieznane, zawsze ku nowemu.

Mój ostatni przykład, choć chyba wiele można by ich przytoczyć, to zastanawianie się nad granicami, które określają nas jako ludzi, czyli wyznaczają „człowieczeństwo" człowieka. W ostatnich latach, teoretycy, tacy jak Derrida, Agamben czy Sloterdijk, rozważają, w jaki sposób granice wytyczające „człowieczeństwo" zasadzają się na odróżnieniu gatunku *homo sapiens* od zwierzęcia, którym przecież również jest, czyli od innego, który jest „bardziej inny niż inny" zawierający się, jak u Lévinasa, w kategoriach antropocentrycznych[7]. Agamben określa ten proces definiowania człowieka poprzez nadawanie mu cech odróżniających go od zwierzęcia mianem „machiny antropologicznej", która, co najmniej od czasów Arystotelesa, a poprzez Darwina, Hegla, a w końcu Heideggera operuje za pomocą wyznaczania cezury pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Jest to „zabieg metafizyczno-polityczny, jeden jedyny dzięki któremu decyduje się i powstaje coś w rodzaju człowieka"[8], niepodzielny limit, który – jak zauważa Derrida – sprowadza do pojedynczej kategorii nieredukowalną wielość i wielorakość żyjących istot. I znów przychodzi na myśl Franz Kafka i jego paraboliczna opowiastka *Eine Kreuzung*: prześlizgując się pomiędzy wyraźnie rozgraniczonymi kategoriami, niepomny barier ontologicznych i biologicznych, pół-owca, pół-kot, udaje również psa, ale roniąc łzy i objawiając współczucie, aspiruje również do kondycji ludzkiej.

Literaturoznawstwo jest więc dla mnie miejscem spotkań na skrzyżowaniu szlaków, stwarzaniem gościnnego otoczenia, w którym rozmaite głosy, z różnych stron, w różnych językach, mogą nawzajem się powitać i nawiązać rozmowę, przekraczając granice rozdzielających je wieków, przekonań, języków i dyscyplin. Zakończę cytatem z Derridy: „Pozwólmy słowu przedostać się przez granice wyznaczoną drutem kolczastym, przez, tym razem, matrycę języka czy też dzięki językowi. Przejście innego, ku innemu – szacunek dla tożsamego, tożsamego, które szanuje

---

7 Tytuł książki Derridy *L'Animal que donc je suis* (Éditions Galilée, Paris 2006) oddaje dwuznaczność kondycji ludzkiej wobec zwierzęcia. Wyrażenie „que donc je suis", oprócz parafrazy powiedzenia Kartezjusza „Myślę, więc jestem", zasadza się na zbieżności pomiędzy formami pierwszej liczby pojedynczej czasu teraźniejszego czasownikow *être* (być) i *suivre* (podążać za kimś, za czymś). Zob. również G. Agamben *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford, California 2004 oraz P. Sloterdijk *La Domestication de l'Être. Pour un éclaicissement de la clairière*, Éditions Milles et une Nuit, Paris 2000.

8 „Metaphysico-political operation in which alone something like «man» can be decided upon and produced" (G. Agamben *The Open. Man…*, s. 21).

inność innego”[9]. Stąd odpowiedzialność i obowiązek literaturoznawstwa wobec innego, nawołującego mnie z nieznanej, nieprzewidywalnej przyszłości (*à venir*), do którego zawsze skierowane są moje słowa.

Abstract

Dorota GŁOWACKA
University of King's College

Everything and Nothing

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature is 'nothing' as it eludes any and all definite qualifications, and yet it is 'everything': the imperceptible and intangible, that which is not, affects and absorbs me absolutely; it opens me (at times, tears me apart, rips and sucks me out; then, there's nothing left of me).

9 „Let the word pass through the barbed-wire border, through, this time, the grid of language or thanks to it. The passage of the other, toward the other – respect *of* the same, of the same that respects the otherness of the other”. Jacques Derrida, *Shibboleth*, w tomie *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan* (Fordham University Press, New York 2005): 51.

Michał GŁOWIŃSKI

Mijają lata…

Uświadomiłem sobie, że w grudniu tego roku minie pięćdziesiąt lat od dnia, w którym obroniłem swoją pracę doktorską. Szmat czasu to ogromny w indywidualnej biografii, skoro zdążyłem przejść długą drogę – od młodzieńca do emeryta, od kogoś początkującego, który ma przed sobą jeśli nie wszystko, to dużo, do siedemdziesięciokilkulatka, który przed sobą ma już niewiele, od osoby, która szuka, do tego, który raczej już niczego nie poszukuje, bo szans ma raczej mało, by cokolwiek znaleźć. Który jeśli coś projektuje, to w wymiarze minimalnym, ale chętnie patrzy za siebie i podsumowuje. Półwiecze to dużo również w skali dyscypliny. Rzeczy, które dla mnie około roku 1960 były nowością, dzisiaj osobom młodszym o dziesięciolecia mogą się wydawać archaiką lub wręcz starzywem, nad którym nie warto się pochylać, czymś bezpowrotnie minionym. Zdaję sobie z tego sprawę i nie jest to dla mnie powód do rozżalenia, ubolewania czy frustracji. Wiem, że inaczej być nie może. Ponadto nie zapominam o tym, że przed pięćdziesięciu laty to ja byłem jednym z tych młodych ludzi, którym nie podobało się to, co robią i za czym się opowiadają poprzednicy, w tym niekiedy także nauczyciele. Jest to normalny tok rzeczy, nie należy się przeciw niemu buntować. Procesów przemijania i starzenia nikt nie jest w stanie powstrzymać, a nawet choćby na krótko zahamować.

Sytuacja metodologiczna, w jakiej działa pracownik naukowy, jest w pewnej, większej lub mniejszej, mierze jego sytuacją egzystencjalną, jest nią, bo łączy się z dokonywanymi wyborami i z systemem wartości, a także określa stosunek do innych, czy będą to mistrzowie, koledzy z grupy rówieśnej, czy uczniowie. Wpływa na czynności poznawcze, oddziaływa na postrzeganie świata. Osadzenie w konkretnej sytuacji metodologicznej może być sprawą przypadku czy zbiegu takich czy innych okoliczności, ale też – w najciekawszych przypadkach – jest następstwem świadomych decyzji, najczęściej nieuniknionych – choćby z tego względu,

że dyscypliny naukowe są z reguły pluralistyczne, a zatem także w momencie startowym z konieczności należy się jakoś określić wobec obowiązujących czy tylko zarysowujących się tendencji. Szukanie drogi dla mnie przed pięćdziesięciu laty, a także wcześniej nieco, gdy dopiero pracę nad swą rozprawą doktorską rozpoczynałem, nie łączyło się z dramatycznym roztrząsaniem możliwości, jakie mam przed sobą, wiedziałem, czego chcę i w jakim kierunku mam się udawać. Nie byłem w tym odosobniony, wiedzieli to równie dobrze jak ja, a może nawet lepiej, moi najbliżsi koledzy skupieni wokół Kazimierza Budzyka, wiedzieli rówieśnicy obracający się w innych kręgach. Przyjęło się kierunek ten nazywać strukturalizmem.

Nie muszę się o nim rozpisywać, jego pozycja w nauce o literaturze XX wieku jest znana, doceniono jego rolę, napisano o nim sporo. Niestety, w ostatnich latach rozpowszechniano także rozmaitego rodzaju głupstwa, które mącą w głowach osób niezbyt dobrze zorientowanych w tych sprawach. Nie zamierzam prostować negatywnych twierdzeń, nie mających pokrycia w faktach, nie zamierzam też tworzyć mitu generacyjnego. Jest wszakże pewne, iż bez strukturalizmu polska (i – oczywiście – nie tylko polska) nauka o literaturze wyglądałaby inaczej, znacznie gorzej. Strukturalizm polski nie był i nie jest zaściankowy, rozwijał się w ścisłym związku z tym, co się dzieje na świecie, przyczynił się do tego – podobnie jak działania należącej do wspaniałego pokolenia 1910 Marii Renaty Mayenowej i o kilkanaście lat od niej młodszego Henryka Markiewicza – że dyscypliny naszej nie trzeba było wprowadzać do Europy, bo poza krótkim w sumie epizodem humanistyki zestalinizowanej ona zawsze w niej była.

Nie ma niestety historii polskiego strukturalizmu, przedstawiającej jego ewolucje i przemiany, poddającej analizie to, jak poszerzało się jego spektrum metodologiczne, problemowe, tematyczne; trzeba mieć nadzieję, że dzieło takie kiedyś powstanie. Jedno wydaje się pewne: mimo faktu, że jego czasy jako spójnej propozycji naukowej minęły, żyje on choćby przez to, że wciąż wielu zwolenników nowszych koncepcji wobec niego się określa, wyznacza swoje miejsce w opozycji do tego, co proponował i co osiągnął. W pewnych dziedzinach zresztą – myślę o poetyce i szeroko rozumianej analizie tekstu, niekoniecznie zresztą literackiego – jego osiągnięcia są wciąż żywe i w żaden sposób nie zostały przekroczone. Mimo że zmieniła się jego pozycja, skoro dawniej kojarzył się z nowatorstwem, dzisiaj przynajmniej niektórym kojarzy się z tradycjonalizmem.

Mijają lata, a z nimi wszystko się zmienia… Ewolucjom zachodzącym w dyscyplinie, z którą związałem się na całe dojrzałe życie, przyglądam się z zaciekawieniem, choć niezbyt systematycznie, w wielu punktach z aprobatą, w innych z niechęcią. Nie mam zamiaru wcielać się w rolę starego zrzędy, mającego za złe, iż rzeczy nie kształtują się tak jak dawniej, ale też nie chcę występować w roli modnisia, który przejmuje to, czym się zajmują i fascynują młodsi koledzy; gdybym pozwolił sobie na występowanie w roli ich epigona, stałbym się figurą śmieszną. Sądzę, że sprawą podstawową jest pozostanie sobą, co nie znaczy bezkrytycznym kontynuatorem tego, co się robiło przed laty. Takie osiągnięcia ostatnich dziesięcioleci, o których nie słyszało się wówczas, gdy przed półwieczem broniłem swej

pracy doktorskiej, jak tak zwane ujęcia genderowe, krytyka feministyczna i kolonialna, a przede wszystkim nowe wersje narratologii i analiza dyskursu w swych rozmaitych odmianach, są dla mnie wartościami bezspornymi. Razi mnie natomiast gwałtowne ufilozoficznienie nauki o literaturze, częste rezygnowanie z rygorów, jakie winna zakładać dyscyplina naukowa, każda, a więc także nasza dziedzina wiedzy (i to również wtedy, gdy odżegnuje się od scjentyzmu, jaki był właściwy strukturalizmowi). Razi mnie eksponowanie przy każdej nadarzającej się okazji modnych tematów, takich na przykład jak przed kilkunastu laty *sacrum*, a obecnie tożsamość czy podmiotowość, o których się zapomina, gdy pojawi się jakaś nowa za modną uznawana sprawa, rażą mnie zarówno dowolności, jak uschematyzowania, a przede wszystkim manieryzm. Muszę wyznać, że zdarza mi się, iż takiej czy innej pracy z teorii literatury po prostu nie rozumiem – i winą za ten smutny fakt obarczam nie swoje starcze otępienie, ale właściwości czytanych tekstów, na pierwszym miejscu właściwy im manieryzm. Obawiam się, że w trudnościach w ich pojmowaniu nie jestem odosobniony. Traktuję je jednak z pokorą. Mijają lata, a z nimi moje czasy, nic na to poradzić nie można.

Abstract

Michał GŁOWIŃSKI
Institute for Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Years Have Passed…

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Years have passed and all has changed with them… It is with interest, though not quite systematically, that I watch the evolutions in the discipline I have been involved in over my entire adult life. I approve of several points and am reluctant towards others.

Grzegorz GROCHOWSKI

Pomiędzy

Zadanie przedstawienia osobistego poglądu w sprawie przedmiotu badań literackich czy też roli i miejsca literatury – nieuchronnie zmuszające do odnalezienia w sobie pewnych pokładów ekshibicjonizmu – może być dość kłopotliwe dla kogoś, kto wybrał profesję badacza, starając się raczej ukryć za osłoną mowy poddanej przedmiotowym odniesieniom. Na szczęście chyba nawet przeciętny obserwator współczesnej humanistyki, zwłaszcza tej spod znaku szkoły podejrzeń, zdaje już sobie dzisiaj sprawę, iż nawet to, co osobiste, nie jest nigdy tylko nasze, przychodząc zawsze skądinąd i ledwie łudząc pozorem osobności – dziś już każdy odkrywa, że „co moje nie Moje, podobnież Kradzione"[1]. To, co rozsierdziło Gombrowiczowskiego literata w pojedynku z argentyńskim *maestro*, pozostaje wszakże pociechą dla filologa, który może uczynić zadość swej wstydliwości, tłumiąc konfesyjny charakter odpowiedzi poprzez odwołania do szerzej znanych ujęć. Gest zapożyczenia się u klasyków współczesnej myśli można też usprawiedliwić zadanym w ramach inicjalnego *Krótkiego posłania* pytaniem o preferowane przez nas koncepcje teoretyczne i metody badawcze. Wskazanie wybranych projektów nie musi zresztą stanowić jedynie względnie zgrabnego uniku, gdyż wybór i zestawienie odpowiednich kategorii, ujęć, problemów, pozwala całkiem przejrzyście zarysować własny punkt widzenia.

Przyjmując zaś, że nie istnieje żaden uprzednio dany, gotowy przedmiot zwany literaturą, a jedynie byty konstytuowane w ramach pewnych języków i z określonych perspektyw, chciałbym zacząć nie tyle od samej rzeczy, ile raczej od wyłaniających ją teorii i metod. Gdybym miał zatem podać jakąś jedną ogólną formułę, łączącą wszystko, co zwykle zdawało mi się najciekawsze w wiedzy o literaturze, elementem łączącym najróżniejsze inspiracje okazałoby się zapewne pograniczne

1 W. Gombrowicz *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 39.

usytuowanie w obszarze pomiędzy różnymi subdyscyplinami, ale i przeciwstawnymi dążeniami. Nie mam tu jednak na myśli „złotego środka" o Arystotelesowskiej proweniencji, jakiejś wyważonej perspektywy unikającej ostrych sądów, ani Derridiańskiej aporii, lecz raczej wynajdywanie nowych i eksperymentalne kontaminowanie zastanych perspektyw, przekraczanie tradycyjnych dualizmów i niepewne poruszanie się w polu zmiennych napięć – poruszanie, uczciwie przyznajmy, nieraz przypominające bardziej odbijanie się od ściany do ściany niż zmierzanie do jasno wytyczonego celu. Takie metody, nastawione na szukanie analogii i oddziaływań, czasem oparte na ryzykownych hipotezach albo błądzące wśród przerysowań, wciąż wydają mi się bardziej adekwatne wobec heterogeniczności i różnorodności zjawisk kulturowych, bliższe dynamice przemian artystycznych, a także w większym stopniu podatne na twórcze aplikacje i rozwinięcia. Być może dowodzi to słabego charakteru, braku myślowej dyscypliny bądź kiepskiego smaku intelektualnego, zepsutego przez koncepcyjny eklektyzm, ale zazwyczaj trudno mi było wykrzesać z siebie entuzjazm dla koncepcji zbyt bliskich biegunom ortodoksyjnego scjentyzmu (chyba najwyraźniej reprezentowanego przez generatywne gramatyki narracyjne, choćby pod postacią proponowaną w pracach Algirdasa Juliena Greimasa) bądź apofatycznego hermetyzmu (jaki można by kojarzyć z hermeneutycznymi rozważaniami Martina Heideggera).

Doceniając rolę i rangę prac docierających do poznawczych granic dyscypliny i pryncypialnie dążących do wypracowania koherentnej perspektywy, skłonny byłbym traktować je raczej jako punkty orientacyjne, ogólne układy odniesienia, zasadniczy sens badania literatury widząc jednak raczej w eksplorowaniu czy wręcz dyskontowaniu jej historycznej, formalnej i znaczeniowej różnorodności, w obcowaniu z wielością tworzących ją tekstów. Szczególnie predysponowane do realizacji takich zadań wydają mi się zaś takie nurty, kierunki czy strategie, które w jakiejś mierze starają się łączyć filologiczną skrupulatność i wrażliwość na słowo z antropologiczną świadomością złożoności kulturowych i historycznych uwikłań przekazu. Najdoskonalszych przykładów takiej integralnej (a przy tym nie popadającej w ogólniki) metody dostarcza bez wątpienia wielowątkowa twórczość Michaiła Bachtina, ale dążenie do podobnej otwartości, dynamiki oraz kompleksowości ujęcia widać np. u Olgi Freidenberg, Borysa Uspienskiego i przynajmniej u niektórych spośród rosyjskich formalistów (takich, jak m.in. Wiktor Szkłowski czy Jurij Tynianow), w nowszych zaś czasach – np. w pracach Michela Foucaulta czy Stephena Greenblatta (by nie poprzestawać na rosyjskich autorach). Do tych znakomitych postaci należy zaś dodać jeszcze jednego mistrza, tym razem kolektywnego, którym w moim wypadku z powodów pokoleniowych były najpierw „Teksty Drugie", towarzyszące mi niemal od początku studiów polonistycznych, później zaś także doczytywane w miarę potrzeb klasyczne „Teksty" z dawniejszych czasów. W obu swych edycjach pismo to zachowywało jednak tę samą – chciałoby się rzec: kairotyczną – zdolność trafiania w sedno i zręcznego poruszania się między biegunami (w tym także, co zawsze zdawało mi się ważne, między biegunami odpowiedzialności i powagi oraz lekkości i swobody).

Wyznania

Korzystając z przywołanych przykładów wypada krótko dopowiedzieć, że pograniczny charakter sygnalizowanych w ten sposób koncepcji nie ogranicza się jedynie do ulokowania ich zainteresowań w obszarze pomiędzy morfologią tekstu a semantyką kultury, ale dotyczy szeregu innych dylematów i antynomii trapiących badaczy literatury. Jeśli np. zapytać o językowy kształt i status wypowiedzi literaturoznawczej, to w wymienionych wyżej przypadkach nie mamy do czynienia ani z poddanym formalizacji, bezosobowym, usztywnionym metajęzykiem, ani ze swobodną, autoteliczną ekspresją *quasi*-artystyczną, ani też wreszcie – z jakąś uśrednioną i spopularyzowaną wersją potocznego języka dyscypliny w danym momencie jej rozwoju. Zamiast tego właściwie u każdego ze wskazanych autorów pojawia się próba stworzenia nowego idiolektu naukowego, opartego na inwencji (m.in. poprzez wykorzystanie neologizmów, neosemantyzmów, metafor, wariacji, rekontekstualizacji), ale jednocześnie poddawanego pewnej autodyscyplinie, utrwalającego swoiste uzusy pojęciowe (choć nie poddane ścisłej kodyfikacji terminologicznej) i mającego – dzięki oscylacji między ruchem a utrwaleniem – lepiej oddawać specyfikę przedmiotu. Poznanie nowego przedmiotu okazuje się więc w każdym z tych wypadków także wynajdywaniem nowego kodu, który dla odsłonięcia nowych aspektów badanego materiału uruchamia przepływ nie całkiem dookreślonych znaczeń, nigdy jednak nie ześlizguje się w nieczytelną idiosynkrazję.

Następnym dualizmem wartym zakwestionowania wydaje się też zwyczajowa opozycja między klerkizmem a zaangażowaniem, między dążeniem do gromadzenia obiektywnie weryfikowalnej, neutralnej światopoglądowo wiedzy a pojmowaniem humanistyki jako praktyki wspierającej interwencje społeczno-polityczne. Z jednej bowiem strony wobec argumentacji przedstawianej na gruncie socjologii wiedzy, filozofii języka, teorii krytycznej, dekonstrukcji, pragmatyzmu, krytyki etycznej oraz różnych ruchów mniejszościowych trudno dziś niefrasobliwie podtrzymywać przekonanie o ideologicznej niewinności pracy naukowej i założenie estetycznej samowystarczalności literatury, z drugiej jednak – traktowanie prac literaturoznawczych jako narzędzia agitacji politycznej, co zdają się *de facto* postulować np. niektórzy przedstawiciele brytyjskich studiów kulturowych, prowadzić może do obniżenia zarówno poziomu, jak i wiarygodności refleksji akademickiej (zdaniem zaś niektórych autorów inwazja radykalnych aktywistów miałaby prowadzić wręcz do anihilacji dyscypliny). Apoteoza swobody, wielojęzyczności, śmiechu i ambiwalencji nie stanowi w pracach Bachtina zimnej, beznamiętnej rekonstrukcji neutralnych zjawisk, wyraźnie ewokując określone wartości oraz implikując krytyczny stosunek wobec komunistycznego dogmatyzmu, ale jednocześnie zostaje oparta na wnikliwej, szczegółowej analizie literackiego materiału, nie instrumentalizując go dla doraźnych – choćby niezmiernie szlachetnych – celów, a poprzez swe podmiotowe nacechowanie performatywnie potwierdzając wykładnię Bachtinowskiej koncepcji poznania. Prace z obszaru poststrukturalizmu i nowego historyzmu bywają wyraźniej kojarzone z określonymi postawami ideologicznymi, jednak również w tym wypadku trudno byłoby mówić o prostej tendencyjności, gdyż antyteleologiczne nastawienie myśli ponowoczesnej nie sprzyja

formułowaniu jednoznacznych programów (z czego, jak wiadomo, zwolennicy myśli krytycznej czynią niekiedy zarzut np. wobec Foucaulta, krytykowanego za brak ugruntowania jasno określonej perspektywy aksjologicznej, a nawet „stoicką" czy „cyniczną" neutralność spojrzenia[2]). Sprawa ta wydaje się o tyle warta uwagi, że po okresie politycznego ascetyzmu polskiej humanistyki, motywowanego procesem odreagowywania przymusowej ideologizacji z okresu PRL-u, coraz częściej dają się zauważyć tendencje do zastępowania strategii ekspercko-scjentystycznych przez projekty krytyczno-emancypacyjne, a przywołane ujęcia omijają zarówno ryzyko zamykania literatury w getcie estetyzmu, jak i redukowania jej do roli politycznego narzędzia, nie tracąc przy tym na oryginalności i wyrazistości opisu.

Kolejną – po języku oraz polityczności – kwestią pozostaje sprawa poziomu ogólności dokonywanych ustaleń. Tu znów broniłbym poglądu, że to, co ciekawe, lokuje się „pomiędzy", gdyż najbardziej produktywne (tak badawczo, jak i dydaktycznie) okazują się nie uniwersalne, ahistoryczne modele (jak np. Ingardenowska koncepcja warstwowej budowy dzieła) ani idiograficzne, anegdotyczne opisy izolowanych tekstów (np. w duchu – powiedzmy – eksplikacji Leo Spitzera), ale raczej rekonstrukcje „średniego zasięgu" (rozumiane analogicznie do socjologicznych „teorii średniego zasięgu", proponowanych m.in. przez Roberta Kinga Mertona), zmierzające do szerszych uogólnień, poddanych jednak zrelatywizowaniu do ram określonych formacji kulturowych bądź porządków historycznych (jak np. tezy Bachtina o rozwoju powieści polifonicznej, Freidenberg o pochodzeniu parodii, Foucaulta o nowożytnym postrzeganiu obłędu czy Greenblatta o renesansowej kulturze dworskiej). Niemała część fundamentalnych sporów ożywiających współczesną humanistykę wydaje mi się zaś nieco jałowa właśnie ze względu na zbyt wysoki poziom ogólności, utrudniający jakiekolwiek zniuansowane odniesienie i zmieniający debatę w wymianę deklaracji światopoglądowych (dla uniknięcia nieporozumień dodam tylko, że nie odnoszę się tu w żaden sposób do *meritum* jakiejkolwiek debaty ani do żadnego określonego stanowiska). Naprawdę inspirujący charakter mają bowiem, moim zdaniem, przede wszystkim takie stanowiska, które nie zakładają uniwersalistycznych rozstrzygnięć, dopuszczając możliwość wariantywnych modulacji i otwierając się zarówno na teoretyczne modyfikacje w ramach metodologicznej spekulacji, jak też na praktyczną weryfikację w konkretnych zastosowaniach.

Przekonuje o tym choćby zawrotna kariera, jaka w drugiej połowie dwudziestego wieku stała się udziałem ujęcia komunikacyjnego, które niewątpliwie było jedną z lepszych rzeczy, jakie przydarzyła się nowoczesnej teorii literatury. Jeśli nawet ortodoksyjny strukturalizm w stylu Jakobsona, Greimasa czy Levi-Straussa bywał w niektórych momentach wyjaławiający, to polska szkoła teorii komunikacji literackiej stworzyła – wchłaniając oraz integrując wiele wątków zaczerpniętych zarówno z tradycji formalno-strukturalnej, jak i z prac Bachtina – wyjątko-

2 Zob. np. J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków, s. 289.

wo subtelny język opisu, zachowując zarazem odporność na pokusy doktrynerstwa. Kwestia ta – choć niby oczywista – o tyle zasługuje na przypomnienie, że coraz powszechniej zaczyna dziś funkcjonować zdeformowany stereotyp tej orientacji jako restrykcyjnej metodologii, opartej na złudzeniu harmonijnego przepływu znaczeń, fetyszyzującej wspólnotę kodową interlokutorów, poddaną (jak to sugestywnie ujęła Anna Burzyńska) „ideologii sensu" i „paradygmatowi porozumienia"[3]. Obraz taki, zapewne trafny wobec licznych epigonów, popularyzatorów czy nawet niektórych zwolenników, w konfrontacji z rzeczywistym dorobkiem głównych przedstawicieli tej formacji wydaje się raczej polemicznym konstruktem, celowo przejaskrawianym – co zresztą zrozumiałe – na potrzeby wystąpień programowych w duchu retoryki przełomu[4]. Dla przykładu Aleksandra Okopień-Sławińska w *Semantyce wypowiedzi poetyckiej* wyraźnie eksponowała nasycenie językowych praktyk różnorakimi niedopasowaniami czy mistyfikacjami i dystansowała się nie tylko wobec hipotezy systemu literackiego, ale i wobec samego prymatu wyjaśnień kodowych, odrzucając jako mrzonki ewentualne „spodziewania, że spośród wszystkich kulturowych nawarstwień słownika dałoby się odcedzić jakieś znaczenia czysto językowe"[5], czym – jak można by mniemać – sytuowała się na pozycjach bliskich dzisiejszym zwolennikom Stanleya Fisha. Janusz Sławiński zaś w jednym ze swych szkiców *expressis verbis* podnosił wartość konwersacyjnej negatywności i – w duchu wcale nie tak obcym negatywnej epistemologii poststrukturalistów – snuł rozważania o dialogu, który „więdnie i usycha" w miarę zbliżania perspektyw rozmówców, a okazuje się „tym fortunniejszy, im bardziej oddala świetlaną przyszłość porozumienia"[6].

Nawet jednak nie ulegając mistyfikującym uproszczeniom jesteśmy w stanie zrozumieć pewien niedosyt czy też dyskomfort, jaki ponowoczesność – ze swą niechęcią do funkcjonalizmu, celowości oraz nieufnością wobec kategorii całościowych – może odczuwać wobec integracyjnych i holistycznych dążeń „komunikacjonizmu", choć więc terminy i kategorie związane z procesami porozumiewania nieraz występują w nowszych opracowaniach, to na ogół pozbawione są już swej dotychczasowej uprzywilejowanej pozycji. Wśród licznych propozycji wypracowanych na gruncie ponowoczesnej humanistyki, które ewentualnie mogłyby zająć

---

3 A. Burzyńska *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 161.

4 O podobnych przerysowaniach w polemikach lingwistycznych pisze ostatnio (wskazując m.in. obecność wątku pragmatycznego w pracach M.R. Mayenowej) B. Witosz w szkicu *Tekst a/i dyskurs w perspektywie polskiej tradycji badań nad tekstem*, w: *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech*, red. Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, Oficyna Atut, Wrocław 2009.

5 A. Okopień-Sławińska *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, wyd. 2, Universitas, Kraków 1998, s. 38.

6 J. Sławiński *Bez przydziału* (VIII), „Teksty Drugie" 2003 nr 2/3, s. 183 (szerzej o tym w: W. Bolecki *Sławiński: u źródeł polskiego poststrukturalizmu*, wstęp do: J. Sławiński *Pisma Wybrane*, Universitas, Kraków 1998).

to miejsce, chciałbym natomiast wyróżnić zespół metod, technik, czy też strategii badawczych, kojarzonych z pojęciem analizy dyskursu (a pozwolę sobie od razu przypomnieć, że – sytuując się pomiędzy strukturalistycznymi poziomami systemu i wypowiedzi – dyskurs również wpisuje się w szereg przywoływanych już tu kategoryzacji „średniego zasięgu").

Samo pojęcie jeszcze nie tak dawno, bo pod koniec lat 90. przyjmowane było z nieufnością, jako nowinkarskie, niejasne i dublujące starsze terminy[7], po czym nagle zostało tak intensywnie przyswojone (wchodząc w krwiobieg nie tylko większości dyscyplin humanistycznych, ale i mowy potocznej, debaty publicznej czy języka mediów), że można dziś mówić o jego daleko posuniętej dewaluacji, semantycznej niestabilności oraz nieuchwytności przedmiotowych zakresów. Sceptyczne uwagi padają zresztą nie tylko pod adresem samego terminu, ale dotykają także metodologicznej infrastruktury – przywoływanego już tu Foucaulta nieraz krytykowano za unikanie wyraźnego definiowania kategorii, brak formalizacji wywodu, „beznadziejnie wieloznaczny"[8] status logiczny opisywanych reguł czy też za rozmywanie granic między praktykami dyskursywnymi a materialnymi. Można by wprawdzie w tej sytuacji dekretować określone restrykcje terminologiczne i tworzyć za pomocą żmudnych uszczegółowień jakieś ujednoznacznione definicje, wydaje się jednak, że to właśnie pewna otwartość oraz heterogeniczność samego pojęcia – i ujęcia – (najprawdopodobniej bliska sercom postmodernistów) decyduje w znacznej mierze o jego walorach, zapewniając mu problemotwórczą produktywność, podatność na kontekstowe modyfikacje oraz zdolność stymulowania i ukierunkowywania transdyscyplinarnych poszukiwań. Przyjmując zatem konieczność dokonywania różnych specyfikacji na użytek lokalnych badań, warto chyba pogodzić się z ich tymczasowością i sytuować partykularne ujęcia wobec szerszego, rozwarstwionego, wieloperspektywicznego pola problemowego, niesprowadzalnego do ram jednej metodologii bądź dziedziny.

To między innymi ze względu na ów sieciowy i polilogiczny charakter kategorie analizy dyskursu nie dają się w pełni zredukować do obszaru tradycyjnej problematyki komunikacyjnej, odsyłając do oddziaływań wprawdzie zachodzących poprzez kanały komunikacji, ale bynajmniej nietożsamych z dialogiczną wymianą znaczeń. W napięciu między tymi dwoma obszarami manifestują się zaś główne różnice między nowoczesnym a ponowoczesnym stylem uprawiania refleksji teoretycznej czy też w ogóle literaturoznawczej. Jeśli bowiem po stronie nowoczesności dominował – przy wszystkich subtelnościach i wieloznacznościach – aprio-

---

7 Zob. np. *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998. Chyba tylko A. Nasiłowska (*Dyskurs krytyczny Artura Sandauera*, w: *Sporne postaci literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald i T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003) wskazywała i próbowała wykorzystać staropolskie antecendencje tego pojęcia.

8 D. Howarth *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 101.

rycznie ustrukturyzowany model komunikacji (gdzie sama etymologia, przywołująca *communio*, a więc wspólnotę, zakłada choćby niejednoznaczne i zapośredniczone, ale jakoś zawsze antycypowane odniesienie do pewnej płaszczyzny rozpoznawalnych sensów) rozumianej jako skoordynowana wymiana replik skupionych wokół referencji, to w nowszych pracach prymat zyskuje procesualny dyskurs (gdzie złożenie *dis*-, „w różnych kierunkach" + *currere*, „biec", obejmuje w jednej nazwie wielość nieuzgadnialnych ruchów, dość celnie oddając wskazaną wyżej sytuację kulturowego całościowania gry niewspółmiernych perspektyw i napięć, a także skupienie analizy dyskursu na śledzeniu przygodnych zdarzeń tekstotwórczych), czyli praktykę, która dopiero przez różnicujące pozycjonowanie uczestników (dzielonych już nie tyle na nadawców i odbiorców, ale raczej – powiedzmy – na decydentów, aspirantów i funkcjonariuszy) dopracowuje się swych zasad, wytwarzając tym samym nowe uniwersa odniesień.

Nie znaczy to, by należało uznawać całkowity antagonizm tych podejść bądź domniemaną wyższość któregoś z nich; skłonny byłbym raczej uznawać obie koncepcje za równoprawne, choć odmienne strategie, przyjmujące odmienne punkty wyjścia i różnie naświetlające badany materiał (jak bowiem przekonują liczne przykłady, także ujęcie komunikacyjne pozwala – choćby poprzez uchwycenie oporu stawianego rozumieniu – odsłaniać miejsca niespójne i nieczytelne, natomiast w perspektywie dyskursywnej również dają się zauważyć procesy wypracowywania choćby kruchego – prowizorycznego i lokalnego – porozumienia). Z osobistej – a wywołanej tematem ankiety – perspektywy o zbliżenie do badań dyskursu jest tym łatwiej, że pierwsza książka wprowadzająca tę „metodę" na szerszą skalę do polskiej wiedzy o literaturze wyszła spod pióra Michała Głowińskiego[9], a więc wcześniejszego współtwórcy polskiej szkoły teorii komunikacji, a zarazem promotora zarówno mojej pracy magisterskiej, jak i doktorskiej (nie wspominając o dobroczynnym wpływie jego inspiracji na wiele innych prac co jakiś czas popełnianych przeze mnie).

Nie da się przy tym ukryć, że analiza dyskursu w błyskawicznym tempie podzieliła los teorii komunikacji i już teraz w niektórych omówieniach bywa odsyłana do naukowego lamusa jako metoda przebrzmiała i anachroniczna, ale trudno oprzeć się wrażeniu, iż tak histeryczne dewaluowanie kolejnych koncepcji, zanim jeszcze na dobre zdążyło się sprawdzić ich faktyczną przydatność, na dłuższą metę prowadzić musiałoby do paraliżu wszelkich szerzej zakrojonych, bardziej długofalowych poszukiwań[10]. Można wprawdzie zgodzić się, że – jak chcą niektórzy – na skutek nadmiernej eksploatacji i językowej mody samo słowo straciło na atrakcyjności, ale sposób problematyzowania materiału swoisty dla tego podejścia można wykorzystywać w praktyce niekoniecznie sięgając po doktrynalne etykietki (w pewnym sensie za pracę jakoś zapowiadającą metodologicznie analizę dyskursu moż-

9 M. Głowiński *Ekspresja i empatia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

10 Znacznie rozsądniej i rzetelniej wygląda u nas przyswajanie tej problematyki na gruncie socjologii – zob. np. *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, red. A. Horolets, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

na przecież uznać *LTI* Victora Klemperera, który opisywał właśnie pewną zinstytucjonalizowaną praktykę komunikacyjną wpisaną w relacje władzy i prowadzącą do wykluczania określonych kategorii ludzi). W teoriach dyskursu ciekawy zaś wydaje się już sam tryb konstruowania przedmiotu, gdyż liczne właściwości, niegdyś krytycznie wytykane np. pracom Foucaulta – a hasłowo przywołane powyżej – z dzisiejszej perspektywy okazują się niemal programowymi manifestacjami ponowoczesnej koncepcji poznania. Irytująca niektórych zmienność perspektywy, w kolejnych pracach modyfikującej sposób postrzegania głównej problematyki, wyraźnie wiąże się z postawą autora, który nie wychodzi od jakiegoś metodologicznego *a priori*, ale – by znów sięgnąć do Gombrowicza – „idzie po linii napięć" i „podnieceń"[11], dopracowując się narzędzi w trakcie obcowania z badanym materiałem. Domniemany brak wiążących, jednoznacznych definicji przy pewnej niekonluzywności i rzekomo niedostatecznej formalizacji wywodu stanowi natomiast świadectwo zasadniczej niechęci do poznawczego protekcjonalizmu metajęzyka i wyraz sprzeciwu wobec „transcendentalnego narcyzmu" świadomości[12].

Wszystkie te tendencje można zresztą uznać za znamienne w ogóle dla myślenia ponowoczesnego, co widać choćby na przykładzie psychoanalizy w zmianie statusu terapeuty, który po przejściu od freudyzmu do lacanizmu traci przywilej apodyktycznego diagnozowania stanu pacjenta i sam zostaje poddany pragnieniu, stając się uczestnikiem właśnie dyskursu przemieszczającego symptomy między podmiotami; podobna detronizacja poznawczego uprzywilejowania badacza dokonuje się w nurtach postmarksistowskich, które na ogół rezygnują dziś z demaskowania „fałszywej świadomości" i tworzenia utopijnych projektów, a skupiają się raczej na eksponowaniu społecznych opresji oraz odsłanianiu luk i napięć w obrębie ideologicznych reprezentacji, wybierając permanentną i polifoniczną krytykę bez teleologii. Na tle jednak wielu postmodernistycznych konceptów kategoria dyskursu – przy całej swej wieloznaczności – mimo wszystko wyróżnia się treściową rozpoznawalnością, operacyjną skutecznością i problemową produktywnością, dzięki czemu zapewne znalazła zastosowanie w różnych dyscyplinach, od psychologii po lingwistykę, podjęta nie tylko przez uczonych podzielających światopoglądowe założenia ponowoczesnych. Podczas gdy np. zaproponowane przez Stanleya Fisha pojęcie „wspólnoty interpretacyjnej" (które niewątpliwie zyskało ostatnio sporą popularność) nie zostało przez swego twórcę opatrzone jakąś bliższą charakterystyką ani pogłębioną problematyzacją i stało się – przy pewnej ograniczonej użyteczności – mglistym ogólnikiem, nie wnoszącym wiele więcej niż takie obiegowe terminy, jak „wspólnota interesów" czy „wspólnota komunikacyjna", to kategoria dyskursu odsyła do określonego repertuaru narzędzi, zagadnień, strategii,

---

11 W. Gombrowicz *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987, s. 95.

12 M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. M. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 242. O kryzysie komentarza w tym kontekście zob. M.P. Markowski *Anty-Hermes*, posł. do: M. Foucault *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak [et al.], Aletheia, Warszawa 1999.

czy teoremów (wśród których *notabene* pojawia się też – wielostronnie przemyślane, m.in. w pracach Johna Swalesa – pojęcie „wspólnoty dyskursu").

Właśnie owo dynamiczne powiązanie trwałości i zmienności, rozpoznawalności i otwartości, tożsamości i elastyczności, skłonności do teoretycznego namysłu i niechęci do kodyfikowania metodologicznych doktryn, charakterystyczne dla analizy dyskursu, zapewnia przydatność i żywotność jej kategoriom opisowym (o ile tylko nie poddaje się ich scjentystycznej bądź politycznej dogmatyzacji i fetyszyzacji). Wystarczy tu hasłowo przywołać jedną z głównych operacji, pozwalających rekonstruować dyskursy, czyli badanie tzw. „reguł wykluczenia". Pojęcie to zostało na tyle mocno zbanalizowane w polemikach ideologicznych i wystąpieniach interwencyjnych, że niektórym autorom kojarzy się już niemal tylko negatywnie, ewokując propagandowe slogany i publicystyczne klisze[13]. Postulat penetrowania obszarów ekskluzji otwiera jednak drogę w różnych kierunkach, umożliwiając opisanie zasad reglamentacji dostępu do udziału w danych przestrzeniach społecznych, co tworzy punkty zaczepienia dla dalszych alternujących problematyzacji, gdyż może oznaczać zarówno ograniczenie w wymiarze przedmiotowym (dotycząc np. badań nad tabuizacją), jak i podmiotowym (odsyłając do ekskomunikowanych agensów), co pozwala stawiać pytania – odpowiednio – o znaturalizowane formy rozczłonkowania uniwersów symbolicznych oraz o stratyfikacje wybranych obszarów życia społecznego i o tożsamości uczestniczących w nich podmiotów. Stąd też analiza dyskursu wydaje się *de facto* główną – choć nie zawsze przywoływaną z nazwy – metodą badawczą w takich kierunkach, jak poetyka kulturowa, krytyka postkolonialna, badania genderowe czy nowy historyzm (o czym dobitnie przekonuje np. głębokie osadzenie prac Greenblatta w „archeologicznych" i „genealogicznych" projektach Foucaulta). I wreszcie, jeśli pamiętać, że wykluczanie dokonuje się poprzez mowę (m.in. poprzez nazywanie), trudno nie dostrzec tu szczególnie wymownego przykładu sprawczej (tj. stanowiącej, wykonawczej i sedymentacyjnej) roli języka, co z kolei wyraźnie otwiera problematykę dyskursu na rozwijającą się ostatnio refleksję nad performatywnością[14].

---

13 Zob. np. E. Domańska *O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008. Zarzuty Autorki odnosiłbym jednak raczej do pewnych trywializujących i nieco mechanicznych zastosowań terminologii Foucaulta niż do kwestii samej zasadności bądź atrakcyjności myślenia w takiej perspektywie. W tym samym tomie można zresztą znaleźć kilka ciekawych analiz utrzymanych właśnie w duchu genealogicznego historyzmu.

14 Zob. np. J. Culler *Język performatywny*, w: *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998; J. Butler *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, w: *Antropologia widowisk*, red. W. Dudzik, L. Kolankiewicz, UW, Warszawa 2006; E. Domańska *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007 nr 5; A. Zeidler-Janiszewska *Perspektywy performatywizmu*, tamże; D. Attridge *Zdarzenie literackie*, w: *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007; E. Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

W świetle zaproponowanej tu apologii dość już oczywiste jest, że za główny przedmiot dzisiejszej refleksji literaturoznawczej skłonny byłbym uznać dyskurs literacki w jego wielorakich kulturowych uwikłaniach i w relacji do innych praktyk dyskursywnych. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że ujęcie takie bywa krytykowane za chaotyczne rozmywanie domen przedmiotowych, niefrasobliwe wyzbywanie się specjalistycznych prerogatyw i autodestrukcyjne podważanie podstaw własnej autonomii. Niepokojom takim dawał wyraz np. W. Bolecki, sceptycznie odnosząc się do koncepcji, w myśl których „literatura to zaledwie jeden z przypadków używania języka w wielorodnym systemie kultury współczesnej lub jeden z wielu dyskursów wypełniających przestrzeń życia publicznego albo terytorium, na którym spotykają się różne dyskursy pozaliterackie”[15]. Krytycznie o analizie dyskursu pisała też u nas ostatnio Hanna Konicka twierdząc, iż utwór literacki poddany takiemu badaniu, przeoczającemu specyfikę artystycznego wysłowienia, zostaje zazwyczaj zredukowany do kolejnego „głosu w sprawie”[16].

Zastrzeżenia te, na pewno trafne w odniesieniu do wielu prac reprezentujących przywołane podejście, nie muszą jednak nieuchronnie towarzyszyć wszelkim przedsięwzięciom o podobnym charakterze. Potraktowanie literatury jako jednego z wielu dyskursów funkcjonujących w przestrzeni społecznej nie musi koniecznie oznaczać redukcji znaczenia utworów literackich do szeregowych dokumentów świadomości, skoro status właściwie każdej z praktyk komunikacyjnych jest określany przez pewien układ cech dla niej swoistych. Jeśli pojęcie dyskursu jest przede wszystkim kategorią operacyjną i może być przez badacza odnoszone do zjawisk wyodrębnianych na różnym poziomie ogólności, nie ma powodu, by w literaturze dostrzec nie tylko ślady różnych praktyk, ale właśnie odrębną formację o szczególnych właściwościach (tak zresztą postępuje sama Konicka, dystansując się wobec większości opisów „dyskursywnych”, by zaraz potem zapytać o specyfikę dyskursu literackiego, choć w oparciu o koncepcję nieco inną niż te najczęściej przywoływane[17]). Można wyrazić nawet przypuszczenie, że właśnie spojrzenie na sztukę słowa w jej wymiarze pragmatycznym, a zwłaszcza instytucjonalnym, pozwala na lepsze rozpoznanie jej specyfiki, wolne od doktrynalnych uogólnień, prezentystycznych projekcji i normatywnych podtekstów. Dość wyraźnie klaruje się np. obraz, w którym literatura jest postrzegana jako odrębna forma językowej interakcji, związana z rozwojem nowożytnego indywidualizmu, eksponująca personalną perspektywę podmiotu, dowartościowująca fenomenalizm percepcji i przygodność znaczeń, umożliwiająca obiektywizację subiektywnego doświadczenia, ulokowana pomiędzy sferą sło-

15 *Dialog czy monolog. O metodologii badań literackich. Rozmowa z Włodzimierzem Boleckim*, rozm. Ż. Nalewajk, „Tekstualia” 2008 nr 4.

16 H. Konicka *Wyznaczniki literackości w perspektywie pragmatycznej*, „Teksty Drugie” 2009 nr 3, s. 192-193.

17 Tamże. Zob. też D. Maingueneau *Dyskurs literacki jako dyskurs konstytuujący*, przeł. H. Konicka, „Teksty Drugie” 2009 nr 4.

wa publicznego i prywatnego, w znacznej mierze uniezależniona od doraźnych kontekstów sytuacyjnych (a gatunkowo wypełniana m.in. przez wszelkie odmiany powieści oraz poezję zredukowaną do liryki). Historycznie zaś rzecz ujmując, forma ta wyłania się stopniowo (niejako zastępując poezję w roli głównego obszaru twórczości artystycznej) jako społeczna *praxis* sięgająca swymi początkami renesansu (za sprawą wynalazku druku), ale wykrystalizowana (dzięki profesjonalizacji pisarstwa) w okresie oświecenia, w pełni zaś usankcjonowana przez modernizm (w związku z wykształceniem autotelicznej koncepcji dzieła, mitologizacją figury pisarza i rozwojem instytucji życia literackiego)[18].

Za swoistą cechę dyskursu literackiego uznałbym też jego silne osadzenie w lokalnych i prowizorycznych uzusach, niedających mu takich prawomocnych narzędzi represji, jakie wzmacniają stabilność innych praktyk. O ile np. dyskurs medyczny, prawniczy czy polityczny może autorytatywnie dekretować i brutalnie egzekwować określone przymusy, dyscyplinując swych użytkowników i definitywnie relegując kontestatorów czy heretyków poza obręb swojej praktyki (a czasem nawet poza obręb społeczeństwa), o tyle zakres sankcji dostępnych dyskursowi literackiemu ogranicza się właściwie do różnych form towarzyskiego (nieraz bardzo niszowego) ostracyzmu – czym można tłumaczyć pewną niestabilność kryteriów estetycznych, nasycenie życia artystycznego walkami frakcyjnymi, jak też elitarność oraz zmienność literackich porządków wobec stabilności kryteriów racjonalności i hierarchii grupowych reprodukowanych w innych instytucjach. Przy całym terytorialno-historycznym zróżnicowaniu struktur społecznych trwałym atrybutem literatury pozostaje więc takie usytuowanie, w którym wszelkie generowane przez nią teksty, normy czy kryteria mogą zyskiwać status obowiązujący (czyli ugruntowanie w instytucjach prawnych, wsparte przywilejem dekretowania przymusów i egzekwowania sankcji, legitymizowanych przez państwo) jedynie wtedy, gdy zostają przechwycone przez inny, bardziej autorytatywny dyskurs (np. edukacyjny bądź propagandowy) i zreinterpretowane, a nawet wręcz od nowa skonstruowane zgodnie z jego regułami.

---

18 Oczywiście dziś odkrywamy literaturę także w tym, co było wcześniej, np. – przynajmniej takie rozumienie byłoby mi najbliższe – w narastającym od czasu hellenizmu nurcie piśmiennictwa „niskiego", *quasi*-beletrystycznego, niepoddanego doktrynom poetyki normatywnej, odrywającego się od sfery oficjalnej i skupionego na prywatnym doświadczeniu (by przywołać np. *Satyrikon* Petroniusza czy *Złotego osła* Apulejusza), ale warto pamiętać, że dokonujemy tu zawsze pewnej retrospektywnej projekcji. Symbolicznie to znaczące przesunięcie wskazuje zaś na pewno twórczość Szekspira i Cervantesa. Przede wszystkim jednak warto przy takim spojrzeniu mieć na uwadze, że skoro literatura – tak jak dziś ją pojmujemy – w toku dziejowych przemian się wykształciła, może również kiedyś zniknąć (wszak już dziś radykałowie widzą w niej relikt mieszczańskiego społeczeństwa), pociągając za sobą w niebyt naszą – jakkolwiek rozumianą – dyscyplinę. Nie da się przecież do końca wykluczyć, że ta ostatnia pewnego dnia podzieli los astrologii, alchemii czy patologii humoralnej.

Ważną próbą pokazania szczególnego miejsca dyskursu artystycznego pozostaje na pewno wypracowana przez Pierre'a Bourdieu koncepcja pola[19], rozumianego jako system instytucji oraz repertuar ról i relacji społecznych, warunkujących względną autonomię wynegocjowaną przez nowoczesną literaturę w XIX stuleciu. Co ważne dla mnie, francuski badacz odżegnywał się od trywialnego redukcjonizmu, traktującego dzieła jako proste emanacje uprzednich napięć społecznych, ograniczającego rozumienie do wskazania korelatu socjologicznego, pisanie zaś rozumiał nie jako mechaniczną reprodukcję ideologii, ale raczej jako sposób aktywnego przemieszczania zajmowanych pozycji i rozgrywania zastanych relacji, jako pracę, którą powinien wykonać pisarz, zarazem wbrew uwarunkowaniom, jak i dzięki nim (w oczywisty więc sposób Bourdieu również mieściłby się w ramach owego bliskiego mi „pomiędzy")[20]. W koncepcji tej nie znika też pytanie o wartości estetyczne, a jedynie zostaje poddane historyczno-społecznej kontekstualizacji i włączone w porządek refleksji nad mechanizmami wytwarzania dóbr symbolicznych. I wreszcie, proponowany tu tryb analizy nie oznacza lekceważenia dla „nieprzezroczystości" zróżnicowanych form artystycznego wysłowienia, gdyż zakłada, iż to właśnie poprzez wybory konstrukcyjne pisarz wyznacza własne usytuowanie – np. w klasycznej analizie *Szkoły uczuć* Bourdieu rzeczowo i sumiennie opisywał stylistyczne zabiegi Flauberta ustanawiające zmienny dystans narratora wobec figur pola władzy i dopiero na takim rozbiorze opierał swoje ustalenia z zakresu socjologii form symbolicznych.

Jednym z walorów przywołanej wykładni jest potencjalna zdolność objaśniania znaczenia różnych „wyznaczników literackości", nawet tych pozornie arbitralnie konwencjonalnych. Na przykład wskazywana niekiedy „niezwykłość", „dziwność" językowa jest umożliwiona przez nie w pełni oficjalny status słowa literackiego, a zarazem często bywa stosowana jako tekstowy ślad personalnej perspektywy, egzemplum mowy jednostkowej, oscylującej w stronę idiolektu, stanowi więc poręczną – i często wykorzystywaną strategicznie – możliwość, nie zaś strukturalną konieczność dyskursu literackiego. Z drugiej strony słabe osadzenie w strukturach władzy, brak prawomocnego aparatu represji, niedookreślenie statusu pisarza, niestabilne usytuowanie komunikacyjnych obiegów literatury (jej – jak chce Maingueneau, a za nim Konicka – „paratopiczność") oraz oparcie perspektywy poznawczej na prywatnym i przygodnym przeżyciu – wszystko to warunkuje stosunkowo sporą swobodę w mówieniu rzeczy niezgodnych z oficjalnymi wizjami świata, zdolność do – jak pisze Wolfgang Iser – „prowizorycznego wydobywania"

---

19 Pewne analogie i zbieżności (ale i napięcia) między Foucaltowską koncepcją dyskursu a socjologią Bourdieu nie pozostały niezauważone – zob. np. C. Cronin *Bourdieu and Foucault on Power and Modernity*, „Philosophy & Social Criticism" 1996 vol. 22 nr 6; S. Callewaert *Bourdieu, Critic of Foucault*, „Theory, Culture & Society" 2006 vol. 23 nr 6; T. Warczok, J. Wowrzeczka-Warczok, *Analiza dyskursu a teoria pól Pierre'a Bourdieu*, w: *Analiza dyskursu w socjologii…*

20 P. Bourdieu *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.

tego, co „zepchnięte, nieuświadomione, niepojmowalne, czy nawet sprzeczne”[21]. Mówiąc o rewelatorskich, kontestacyjnych czy demaskatorskich potencjach literatury trzeba jednak pamiętać[22], że jej pozycja jest nieco dwuznaczna, gdyż niekiedy miewa ona także skłonność do pozornych odsłonięć, modnych wzruszeń, obłudnych wyznań, koniunkturalnych zaangażowań czy koncesjonowanych rewolt, a poczucie wyzwolenia często każe opłacać wyobcowaniem i samotnością, o czym przekonuje choćby przypadek namiętnej czytelniczki Emmy Bovary, żyjącej w wirtualnym świecie na długo przed wynalezieniem internetu.

I rzecz już ostatnia. Bourdieu uznaje – a moim zdaniem jest w tym punkcie bardzo sugestywny – że jedną z głównych stawek gry toczącej się w polu artystycznym jest właśnie definicja samego pola, co w praktyce uniemożliwia autorytatywne sformułowanie *stricte* naukowej wykładni granic literatury, a nawet stworzenie neutralnej, obiektywnej i niekwestionowanej nauki o literaturze jako takiej, gdyż każdy opis może być traktowany „jako akt zajęcia pozycji w tej samej grze, którą usiłuje jedynie obiektywizować”[23]. Nie musi to jednak, wbrew popularnej ostatnimi czasy likwidatorskiej retoryce, unieważniać wszelkich prób podejmowania zdystansowanej refleksji, mogąc prowadzić np. do nieco bardziej zniuansowanego rozumienia statusu teorii, traktowanej nie jako zbiór bezosobowych formuł wyrażających żelazne prawa, ale raczej jako strefa krytycznego namysłu i problematyzacji zjawisk, jako swoista praktyka „teoretyzowania”. Należałoby więc – ze względu na paradoksalny charakter literackiej gry – przyjąć pozycję pośrednią (i to byłoby ostatnie z proponowanych tu „pomiędzy”), uznać niemożność definitywnego określenia naszego przedmiotu, a jednocześnie raz po raz ulegać pragnieniu poznania oraz, skoro to nieuchronne, włączać się do samej tej gry, próbując opisywać, nazywać czy też nawet definiować – choćby prowizorycznie – jej reguły i pola.

---

21 W. Iser *Zmienne funkcje literatury*, przeł. A. Sierszulska, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 365.

22 Jedną z pułapek czyhających na literaturoznawców często bowiem okazuje się – jak sądzę – przesadna admiracja dla przedmiotu, ponieważ zaś miłość bywa ślepa, za bardziej sensowne uznaję poruszanie się, choćby i nieco nerwowe, w polu napięć pomiędzy rolami entuzjastycznego miłośnika i nieufnego krytyka kultury.

23 P. Bourdieu *Reguły sztuki*..., s. 451.

Abstract

Grzegorz GROCHOWSKI
Institute for Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

In Between

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

What's most interesting in literary scholarship (i.e. in the study of entities constituted within the limits of certain languages) is its location on the borders between various sub-disciplines, as well as on the edge of opposing efforts: methods oriented toward analogies, interactions and impacts, based at times upon risky hypotheses or staying among exaggerations; closer as they are to the dynamism of artistic transformations, and susceptible to a larger extent to creative applications and developments.

Inga IWASIÓW

Negocjacje w sprawie literatury

Miejsce literatury we współczesnej kulturze jest niejednoznaczne. Z jednej strony to, co bylibyśmy skłonni, patrząc z gabinetów na wydziałach filologicznych, nazywać literaturą, samo siebie postrzega jako zmarginalizowane, osaczone przez popkulturowe symulakry, wyciągając z tego położenia wnioski – zagrożona egzystencja dzieł sztuki słowa i ludzi kultury to temat przewodni narracji książkowych i towarzyszących im debat. Z drugiej strony: książki sprzedaje się dziś w hipermarketach, w sieci, dodaje egzemplarze do gazet, bezkarnie powiela, czyni kanwą filmów, gier komputerowych, a autorów zaprasza do rozmów w telewizji dla masowego odbiorcy. Trudno wyznaczyć granice i powiedzieć odpowiedzialnie: poezja Marcina Świetlickiego oraz powieści Jacka Dukaja w całości i nieodwołanie należą do wysokiej sztuki, natomiast Katarzynę Grocholę oraz Andrzeja Sapkowskiego wpiszmy na listę rozrywki. „Teksty Drugie" i niszowe kwartalniki literackie to miejsca przyjazne niezależnemu życiu literackiemu, tygodniki, dzienniki, zwłaszcza zaś kolorowa prasa pasożytują na literaturze tak samo jak na sensacyjnych doniesieniach z życia polityków. Chciałabym zaznaczać, znać linie przejścia, jednak patrząc na kulturę jako dynamiczną całość muszę uznać płynność kryteriów, zwłaszcza gdy biorę pod uwagę rolę umasowionej komunikacji i profil współczesnego odbiorcy. Tak, narracje można dziś chłonąć także poza biblioteką i poza wypieszczonymi w szacownych wydawnictwach okładkami. Przy każdej okazji postuluję obronę utopijnego tworu nazywanego „prawdziwą sztuką", ponieważ gniewa mnie powszechne przekonanie, że najważniejsze są nakłady i popularność, nie liczy się tajemnicza immanencja dzieła, wykluczająca profanów. Mój postulat ma charakter ściśle dydaktyczny – uważam, że nie należy upraszczać spisów lektur szkolnych i akademickich, przystając na rozmowę o współczesnych czytadłach

w miejsce trudniejszych rozbiórek „nieaktualnego" kanonu. Kiedy odpowiadam na pytanie: czym jest literatura dzisiaj, muszę przyznać, że sam jej byt pośredni, w przeciągu globalnej komunikacji, wobec dominacji mediów i snutych na wielką skalę narracji popularnych uległ paradoksalnemu wyciszeniu i pogłośnieniu. Jako osoba żyjąca literaturą nie mogę udawać, że przedmiot moich starań umarł, muszę przyznać, że ulega metamorfozom. Zamiast odprawiać żałobę po utraconych znaczeniach – elitarnego przekazu, autorytatywnych rozstrzygnięć, wielkich postaci, diagnoz eksperckich, dominujących poetyk – próbuję skorzystać z żywotności otaczającej mnie kultury i dodać do niej wybierane przez siebie akcenty. Pojemność, pragmatyzm, nastawienie na osobisty zysk, funkcje terapeutyczne charakteryzujące kulturę współczesną mogą wspomóc także tę, którą z przyzwyczajenia nazywam wysoką.

Różnicę pomiędzy literaturoznawczym doświadczaniem literatury (jeśli założę wstępnie, że nie chodzi o oksymoron) wczoraj i dzisiaj uświadomiłam sobie wracając pamięcią do końcówki moich studiów polonistycznych.

Skończyłam studia w Szczecinie, w momencie, gdy Wyższa Szkoła Pedagogiczna przekształcała się w Uniwersytet. Najintensywniejsze doznania młodo-naukowe wiązały się z kursem teorii literatury i z seminarium magisterskim. To, co było wówczas ważne i oczywiste – zdobycie „narzędzi" do operacji wykonywanych na tekście, początki rewizji kanonu, najpierw po 1945, z czasem historycznego, snucie opowieści wokół Wielkich Pisarzy i Autorytetów Naukowych, ale także zainteresowanie współczesnością (wielka zasługa moich nauczycieli, bo przecież edukacja szkolna lokowała pojęcie „współczesna", tak jak i czyni to obecnie, w okolicy *Medalionów* i *Pożegnania z Marią*), wyrabianie nawyku życia literaturą pisaną obok naszego studiowania dzieł przeszłości – wszystko to uległo przemieszczeniu. Tak, nawet nawyk czytania równoległego niemal z poruszeniami rynku wydawniczego, dziś zintensyfikowany i doprowadzony do absurdu, bo nikt nie jest w stanie podążać z nurtem nowości; dziś ten nawyk zamienił się w konsumpcję.

W latach osiemdziesiątych rysowała się już alternatywa postmodernistyczna, jednak uczyliśmy się wciąż procedur formalistycznych, z przymieszką psychoanalizy traktowanej jako ekscytująca, niemal zakazana przygoda. Tak, poznałam nazwiska: Kristeva, Lacan, Derrida, Deleuze, prowokacją brzmiały tytuły książek niemieckich filozofów, lecz podstawę stanowił Sławiński, Łotman, Austin. Epoki trwały zamknięte w podręcznikach i zaczytywanych opracowaniach BN, ale były nam paradoksalnie bliskie, składały się w ciągi wytłumaczone raz na zawsze. Obcowaliśmy z autorami z pokolenia Kolumbów, dziś odsuniętymi na dalekie półki. Wykłady monograficzne poświęcone Jerzemu Andrzejewskiemu, rozbiórki Wilhelma Macha, kursy poezji współczesnej kończące się na latach siedemdziesiątych należały do najpopularniejszych. Rozmawialiśmy o iberoamerykanach, zaliczaliśmy kolokwia z Bachtina przemierzającego Dostojewskiego. Poetyki uczyliśmy się na Mironie Białoszewskim (jakże innym od dziś czytanego!) i Stanisławie Grochowiaku (jakże ostatecznie pogrzebanym przez dzisiejszych studentów, nawet tych wielbiących death metal, więc zacofanych). Wiedzieliśmy, co piszczy w prozie

rewolucji artystycznej. Pamiętam oczekiwanie na publikację powieści *Moskwa za trzy dni* Romana Wysogląda. Co to za pisarz? Jaką Moskwę chciał odwiedzić? Czemu pamiętam? O co w ogóle chodziło? Trudno sobie przypomnieć. Byliśmy na bieżąco, stanowiliśmy wierny oczywistym ideałom Klub Czytelników Elitarnych. Najchętniej podejmowane tematy prac magisterskich dotyczyły twórczości Witkacego, Schulza i Gombrowicza, bodaj w tej kolejności. Zaraz za nimi plasowali się Gustaw Herling-Grudziński i Czesław Miłosz.

Polonistyka jeszcze przed 1989 była podszyta rewoltą, stąd Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Herling i Miłosz. Potem to się zakotłowało. Dziś mamy zdecydowanie zmienioną kolejność: Gombrowicz, Gombrowicz, Gombrowicz, Schulz, Witkacy, jeszcze czasem Herling, sporadycznie Miłosz. Przeglądam tematy prac magisterskich i w wyborach moich kolegów profesorów oraz ich uczniów widzę świadectwo zmiany.

Widzę coś jeszcze, dla mnie fenomenalnego. Tamta polonistyka, sprzed dwudziestu paru lat, naprawdę była światem bez kobiet. Nie chodzi nawet o spisy lektur, uwzględniające zaledwie pojedyncze autorki/dzieła, lecz o głębokie przeświadczenie o nienaruszalności stanu rzeczy, niezmienności hierarchii, oczywistości norm, powadze estetyk. Przemieszczeń można było dokonywać pomiędzy obiegami: oficjalnym, emigracyjnym i podziemnym. Rozmowa o Gombrowiczu nie otwierała jakiejś drogi na skróty ku pytaniom o tożsamość i płeć, pozwalała snuć aluzje polityczne. Od wątpliwej problematyki uciekaliśmy ku poetyce, widząc w tym wyzwolenie. Wracaliśmy do etyki i polityki, nieskażeni doświadczeniem osobistym. Płeć majaczyła na horyzoncie, uwidoczniona zaledwie jako incydent: bohaterki niektórych powieści nosiły kobiece imiona.

Na pewno upraszczam, gdyby jednak wyłożyć na stół prace magisterskie z tamtego czasu i te napisane w ostatnich latach, widać byłoby zmianę idącą przede wszystkim przez problematykę płci i tożsamości. Wówczas: kobieta fatalna w prozie epoki młodej polski. Dziś: fatalne użycia kobiet w prozie Młodej Polski. Ta zmiana oddaje wszystkie pozostałe zmiany zachodzące w świecie zewnętrznym, poza akademickimi murami. Walka o przełamanie paradygmatów toczy się w bibliotece i w społeczeństwie. To więcej niż kolejna odmiana pragmatyzmu, raczej dowód żywotności literatury i jej poddanych, do których zaliczam samą siebie.

Studenci wybierają dziś tematy pozwalające im zapytać o ich własne „ja", o sprawy i metody powiązane z jednostkowym, czasem zbiorowym, doświadczeniem. Witold Gombrowicz, numer jeden w nowym kanonie, wydaje się młodszym bratem Mariana Pankowskiego, będącego młodszym bratem Michała Witkowskiego. Schulz przestał być polskim Kafką i magiem prozy, stał się ofiarą Zagłady. Witkacy bywa „postmodernistą", ale częściej krytykiem konstruktów społecznych i mizoginem. Nawet tak zlustrowani – nie tylko oni trzej – są w mniejszości. Studentki piszą dziś o pisarkach, studenci szukają patronów gier tożsamościowych, modne stały się tematy lokalne. Ta zmiana zainteresowań indukowanych zarówno aktywnością nauczycieli akademickich, jak i potrzebami studentów, dostarcza pierwszej odpowiedzi (a może tylko podpowiedzi) na pytanie „czym jest literatura"?

Oczywiście, odpowiedź ta będzie uproszczeniem. Od początku mojego zawodowego czytania obsesyjnie zaznaczam zręby własnej metody i własnego położenia, wyciągam daleko idące wnioski z postulatów podejrzliwości, uznając tę postawę za wynik przejścia przez rogatki poststrukturalizmu. Nie mogę ukrywać: z feminizacji perspektywy wynikają pożytki i kłopoty. Podejmowanie tematów bliższych adeptkom i adeptom filologii polskiej jest spowodowane nie tylko uczłowieczeniem dyscypliny, ale też obniżeniem poziomu wymagań, wymuszanym obniżaniem poziomu możliwości. Nie zawsze, często. Podupadanie nie wynika z feminizacji, feminizacja nie jest symptomem popkultury – obniżenie lotów, ekspansja popkultury, feminizacja, obrona twierdz zachodzą jednocześnie. Nie wyciągajmy łatwych wniosków. To prawda: studentki w nieskończoność chcą pisać o macierzyństwie, międląc te same utwory literackie i artykuły teoretyczne. Tak, profesorka wyznaczająca genderowy kierunek lektury musi zawalczyć o jej poziom, podkręcić tembr pytań ponad pułap potocznego doświadczenia, wypierającego „wiedzę o literaturze". Wszyscy musimy zrozumieć, że nie da się uciec od pytań z dziedziny „wiedzy o życiu". Nazwijmy je perspektywą antropologiczną, zgoda, w praktyce chodzi jednak o to, że włączamy w tok myślenia podmiotową perspektywę czytających i wspólnot, z których się wywodzą. Z tym się musimy zmierzyć, to jest kompletnie nowe, fascynujące, obiecujące i trudne: literatura przestała być przedmiotem badania, stała się wspólniczką naszego doświadczania świata i siebie. Wróciła do źródła – można powiedzieć – bo przecież powinna być towarzyszką człowieka, nie zadaniem zajmującym wyspecjalizowane ekipy ubrane w skafandry ochronne. Tak zobaczona, w odzyskanej, pierwotnej postaci, musi wrócić do swej funkcji etycznej, a więc zrzucić z siebie ochronny płaszcz niezachwianego autorytetu.

Studenci dziś biorą z literatury to, co odpowiada ich potrzebom. Początkowo takie otwarcie – od tekstu ku sobie – miało miejsce na seminariach feministycznych, podczas konferencji inicjowanych przez ruch kobiecy, na ćwiczeniach z kreatywnego pisania. Obecnie stanowi, użyję żargonu, *mainstream* uniwersytecki. Nie tylko studenci, także wykładowcy, w tym najwybitniejsi, przyznają się do osobistego obcowania ciało w ciało z literaturą. Sprzyja temu odsłonięciu zainteresowanie autobiografizmem, nowym historyzmem, neopsychoanalizą i jej krytyką, postkolonializmem.

Dwadzieścia lat temu, kiedy pisałam pracę doktorską, potrzebowałam pojemnej ramy dla tematu. Przeglądam książkę *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna* i widzę, że kresy są ornamentem, metodologia pretekstem. Praca wydaje mi się dziś niejawną autobiografią czytelniczą. Niejawną, bo warunki, w jakich powstawała były konspiracyjne. Dziś pomagałabym doktorantce, która chciałaby obronić swój tryb lektury, swój, powiedzielibyśmy aktualną frazą nowomowną „projekt czytania". Uważam bowiem, że tylko doinwestowanie osobistego zaangażowania w literaturę może uratować literaturoznawstwo przed roztopieniem się na ruchomym marginesie kultury globalnej. Marginalizacja, której doświadczamy mimo podejmowania dialogów z dziedzinami pokrewnymi, przyjmowania na siebie wyzwań – a to kulturoznawczych, a to komparatystycznych, a

to socjologicznych – każe szukać nadziei w prywatyzacji perspektywy. Chciałabym wobec tego zachęcić każdą studentkę, każdego studenta do czytania we własnym imieniu i na rzecz samego siebie, dając im własny przykład. W ten sposób korzystam z egoistycznego impulsu płynącego z kultury masowej: potwierdzam ważność korzyści jednostkowych, schodzę z interpretacją do czytelnika, pokazując samą siebie zaczytaną, w częściowo prywatnej roli. Nie bronię na siłę autorytetu akademickiej rozbiórki tekstu.

To kłopotliwe wezwanie do praktykowania radykalnej prywatności w uniwersyteckiej sali stoi w sprzeczności z założeniami metodologii odpowiedzialnych za przewrót kopernikański dzisiejszego literaturoznawstwa i samej literatury. Wymieniając te style interpretacyjne, które sama uważam za istotne: feministyczny konstruktywizm, *gender studies*, *gay-lesbian studies*, nowy historyzm, postkolonializm, krytykę etyczną, psychoanalizę – nie mogę pominąć ich wspólnotowych założeń. Istotną częścią proponowanych przez nie operacji jest bowiem przejście od hermeneutyki tekstu ku socjologii literatury, opisowi zbiorowych fantazmatów, pragnień, celów. Warto jednak pamiętać, że wytwarzane przez te założenia metodologiczne wspólnoty mają mniej formalny charakter niż te, które fundowały „prawdę", „naród", „uniwersalny podmiot", a nawet te, które odwoływały się do grup wtajemniczonych, jak gremia uniwersyteckich ekspertów gotowych aplikować do poezji pisma Jürgena Habermasa. Te wspólnoty, które mam na oku, mają mniej pewności siebie, są doprawdy mgławicowe i sięgają zawsze w końcu do potocznego, pojedynczego doświadczenia. Grupują się raczej w poczuciu niedoli niż z potrzeby sprawowania władzy. Trzeba je wspomóc, przypominając, że pisywano niegdyś „ku pokrzepieniu serc" – ja bym dodała „ze środka ciemności" – a więc dla każdej, dla każdego, nie zabraniając wstępu nikomu.

Rozciągam ten obraz „liberalizacji" metodologii, instytucji literaturoznawstwa, samej literatury, nie zapominając o wspomnianych już zagrożeniach. Tak jak w literaturze dominują gatunki lekkie, w krytyce „quotes" (szczyt postmodernistycznego wyrafinowania: cytaty pisane już jako cytaty, bez konieczności produkowania jakiejkolwiek całości), w dydaktyce impresje osobiste, tak książka literaturoznawcza może zmienić się w pamiętnik literaturoznawcy, a literaturoznawstwo w usługę na rzecz tożsamości. Nie miałabym nic przeciwko temu, gdyby można było prowadzić spekulacje przynajmniej kilka centymetrów nad ziemią. Niestety, dyskursy tożsamościowe sprowadzają często refleksję nad sztuką do banału. Mam takie dydaktyczne doświadczenie – studenci poproszeni o napisanie „swobodnego eseju" rzadko wywiązują się dobrze z zadania. Łatwiej im wypełniać gotowe ramy, iść od przypisu do przypisu, cytować cudze sądy. To, co z założenia najciekawsze – ich opinia – potrzebuje wsparcia. Częściej dochodzą do interesujących wniosków, gdy muszą pokonywać skostniałą formę „tekstu naukowego". Prywatna interpretacja wydaje im się miejscem pojemnym, przyjmującym nieistotne impresje. Czasem zresztą z tych nieistotnych wynikają istotne, niestety trudno do nich dotrwać.

Podobnie zagrożenie niesie impresyjne literaturoznawstwo, otwarte empatycznie na tekst/autora/problemy wspólnot i na potrzeby interpretatora. Otwarcie

powiem, że spełniając funkcje terapeutyczne, literaturoznawstwo dzisiejsze tyleż trafia w sedno, ile schodzi na manowce. Rzadziej parodiuje twardą naukę, ale i częściej bywa bezwartościowe w kontekście innym niż jednorazowy akt lektury. Trudno przy tym wyznaczyć granicę, poza którą prywatna perspektywa oznaczałaby wypadnięcie za burtę statku z napisem „wiedza o literaturze". Tym trudniej, że otaczające ten statek wody to i literatura, i krytyka, i życie.

Mam nadzieję, że kurs jest mimo wszystko właściwy. Fenomen literatury polega na tym, że nie pozwala nam ustać w interpretacjach, przymiarkach, parafrazach oraz na tym, że jest z nami i nie daje się zniszczyć, unieważnić. Możemy wobec tego zmieniać listę pytań, przeformułowywać cele, a i tak istotą naszych działań pozostanie splot relacji tekstów i życia, historii i teraźniejszości, prawidłowości społecznych i przekroczeń norm, języka i podświadomości. Ważne jest pogłębianie, nie zaś spłycanie naszych relacji z literaturą.

Zmiana, od której opisu w tym tekście wyszłam, zachodzi także poza uniwersytetem, poza szkołą. Widać ją w funkcjach przypisywanym pisarzom, bibliotekom, narracjom. Literaturoznawca musi to rozumieć. Pogłębianie jest robotą, którą wizualizuję dla siebie jako rodzaj wykopalisk na pustyni – odgarniam piasek, ale zaraz mam przysypane ręce. Szukam właściwej techniki, stosuję szalunki. To, co ważne, kryje się pod spodem, z boku, może i dalej, poza drążoną głębią, całkiem płytko, na powierzchni, albo w wykopie zrobionym obok, przez kogoś zupełnie innego. Nazywamy to zwykle interdyscyplinarnością.

Żadna z wymienionych przeze mnie do tej pory metod nie da się pomyśleć poza wymianami perspektyw, każda spełnia wymóg interdyscyplinarności, skłania do ujęć komparatystycznych, korzysta chętnie z metafory zmącenia. Coraz częściej też metody zainteresowane życiem tekstu w świecie dają się pogodzić z pytaniami o życie wewnętrzne tekstu, biografizm dotyczy autora i czytelnika, komunikacja nie wyklucza metafizyki. Jedyną poważną nauką wyniesioną z dyskusji teoretycznych ostatnich dwudziestu lat jest dla mnie przekonanie, iż należy unikać wszelkiej ortodoksji. Trzeba szukać nie tyle kluczy do tekstów, ile pytań, które mogą zasilić życie literatury i literaturoznawstwa. Zestaw tych pytań powinien pozostawać ruchomy, warto stawiać na eksperymenty.

Planuję jeden z takich eksperymentów, radykalną krytykę feministyczną. Gdyby zredukować historię literatury do dramatów, poezji, prozy kobiecej, robiąc tylko kilka wyjątków, ustanowić kanony estetyczne i hierarchie wartości na podstawie cech wyszukanych w tak zestawionej bibliotece, a potem zapytać o całość? To oczywiście pomysł na powieść akademicką, ale czy nie postępujemy podobnie uprzywilejowując którykolwiek składnik kultury? Czy nie tak czyni Harold Bloom, uznając Szekspira za najważniejszego pisarza świata? Tryb negocjacji seminaryjnych polegający na odwróceniu proporcji opisuje wielu badaczy, na przykład Martha Nussbaum, pokazująca otwarcie amerykańskich uniwersytetów na pytania zadawane z perspektywy postkolonialnej czy feministycznej. Załóżmy, że dla tradycji środkowoeuropejskiej Szekspir jest zaledwie tłem, pogłosem. Dla pisarek dwudziestolecia międzywojennego formuła powieści politycznej nie stanowi obowią-

zującego wzoru. Dla geja saga rodzinna to nieistotna alternatywa. Ja, uprawiając krytykę feministyczną, zdaję sobie/zdaję innym sprawę z założeń początkowych i jestem gotowa podjąć negocjacje. I spodziewam się podobnych ofert.

Abstract

Inga IWASIÓW
University of Szczecin

Negotiations Concerning Literature

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

A postulate to practise radical privacy in the university classroom: only the investment of one's own personal engagement in literature can hope to save literary studies from marginalisation and from getting assimilated within a global culture.

Krzysztof KŁOSIŃSKI

Nicość w pracy

> Mógł też napisać je [dzieło literackie], ponieważ usłyszał w głębi języka tę pracę śmierci, która przygotowuje byty na prawdę ich imienia: pracował dla tej nicości i sam został nicością w pracy. Ale, urzeczywistniając pustkę, tworzy się dzieło literackie, a dzieło, zrodzone z wierności wobec śmierci, nie jest już w końcu zdolne umrzeć i temu, kto chciał przygotować sobie śmierć bez historii, przynosi jedynie szyderstwo nieśmiertelności.
>
> M. Blanchot *Literatura i prawo do śmierci* (przeł. K. Kocjan)

Kiedy przed laty, na tyle późno, żeby się tego wstydzić, przeczytałem po raz pierwszy *Gilgamesza*, i to od razu w kilku dość różnych wersjach, uderzyła mnie jedna rzecz. Ta pierwsza opowieść, ten pierwszy znany tekst literacki, ma wszelkie znamiona dzieła nowoczesnego (a może i ponowoczesnego?).

Jako student uczęszczałem na wykłady Jana Błońskiego, który mówił, że tematem powieści Prousta jest napisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*. Dokładnie tak samo jest w przypadku *Gilgamesza*. Pierwsza znana (o)powieść jest więc już powieścią autotematyczną, co my uważaliśmy za wynalazek XX wieku. *Gilgamesz* jest historią odkrycia, że nasze bycie jest b y c i e m k u ś m i e r c i. Księciu Gilgameszowi ujawnia się to wtedy, kiedy robak wyszedł z nosa jego druha Enkidu. Jest to zatem odkrycie śmierci i abjektu zarazem, co w polskiej wersji Piotra Sommera: „aż się w nosie jego czerwie zalęgły", widać lepiej. Odtąd bohater szuka za wszelką cenę nieśmiertelności, i gdy już, już, ją – w postaci wyłowionego z głębin morza zioła – zdobywa, ta wymyka mu się, dosłownie sprzątnięta mu sprzed nosa w chwili słabości (przez węża, istotę – o ironio – nieśmiertelną dzięki podstępowi). Bohater wraca do swego miasta i wpada na pomysł utrwalenia własnego losu na jego murach, na glinianych tabliczkach. Wynajduje literaturę jako jedyny sposób przeciwstawienia się dziełu śmierci. W drugiej, późniejszej, części poematu Gilgamesz okazuje się władcą panującym w krainie umarłych.

Wyznania

Sięgając do pierwszego znanego „dzieła literackiego" chcę powiedzieć, że literatura, odkąd się pojawia, jest już w zupełności sobą, ze wszystkimi możliwościami, jakie w niej *a posteriori* odkrywamy. Trzeba nam Prousta, żeby nazwać autotematyzm *Gilgamesza*. Ale on tam już jest. Te ostatnie słowa wziąłem od Lacana, mówią one o podmiocie nieświadomości, o owym innym, którego w trakcie analizy odkrywamy, choć on tam już jest. Jak wiadomo, Freudowskie odkrycie nieświadomości odwraca jednokierunkowość czasu, dzięki użyciu kategorii opóźnionego (*nachträglich*) odtworzenia czegoś, co już tam, w nieświadomości, jest. Status owego „jest" nie odwołuje się przecież do jakiejś kiedykolwiek już uświadamianej obecności. „Obecność jako wartość może niestety – pisze Derrida – niebezpiecznie oddziałać na pojęcie nieświadomości. Nie ma więc prawdy nieświadomej do odnalezienia, jakby została zapisana gdzie indziej. Nie ma tekstu napisanego i obecnego gdzie indziej, który bez zmian poddawałby się jakiejś obróbce i aktualizacji w czasie (przynależnej, jeśli iść za Freudem słowo w słowo, świadomości), wobec niego zewnętrznej i spadającej na jego powierzchnię". Dokładnie wedle tej zasady określam *Gilgamesza*, *nachträglich*, jako powieść.

Absolutne pierwszeństwo *Gilgamesza* jako dzieła literatury, które zresztą jest zupełnie przypadkowe, nie oznacza w najmniejszym stopniu jego „prymitywizmu". Nie ma on bowiem jako tekst, w myśl zasady *Nachträglichkeit*, takiego znaczenia dla lektury, które byłoby kiedyś obecne, a nam dane jako historyczne. To bowiem, co historyczne, nie jest nam dane, ale zostaje wytworzone w lekturze. Inna rzecz, że tę powieść sprzed prawie pięciu tysięcy lat znamy od niedawna, ledwie od półtora stulecia. Paradoksalnie więc literatura pokonuje historię. Jak to mówi Arystoteles, „jest filozoficzniejsza i głębsza od historii" (przekład T. Sinki).

Freud powiada, że „*Król Edyp* może wywołać u współczesnego człowieka wstrząs nie mniejszy niż u ówczesnych Greków", dlatego że „los króla […] mógłby to być również nasz los" i odczytuje ów los, czekający od tysięcy lat na tę lekturę. Ale i tragedia Sofoklesa pomogła Freudowi objaśnić marzenie senne: „o obcowaniu seksualnym z matką", o którym wspomina Edypowi Jokasta, lekceważąca „snu mamidła".

W *Gilgameszu* decyzja pisania także związana jest z marzeniem sennym, poprzedza ją zjawienie się we śnie księcia widma Enkidu, które uzmysławia mu nieodwołalność ciemności po tamtej stronie.

„Kiedy mówimy, opieramy się o grób", powiada Maurice Blanchot, i to w podwójnym sensie: „Kiedy mówię, neguję istnienie tego, o czym mówię, ale neguję także istnienie tego, kto mówi". Literatura zatem daje mi możliwość „bycia innym niż własny byt". Odwołuję się do eseju *Literatura i prawo do śmierci*, kto wie, czy nie najciekawszego przykładu namysłu nad pytaniem: co to jest literatura? To „mówię", o którym Blanchot mówi, nie jest zwykłą gadaniną. To język Adama w raju, który nazywa świat, nadaje imiona. Więc właśnie język poetycki w swej mitycznej postaci. Blanchot przypomina Hegla, który zauważył, że nadając zwierzętom imiona Adam „unicestwił je w ich istnieniu". Jacques Lacan określa tę właściwość mowy jako „neantyzację". Blanchot mówi, że: „aby zaczął się prawdziwy język, życie, które poniesie ten język, musi doświadczyć swej nicości". Chateau-

briand nazwał swoje wspomnienia *Pamiętnikami zza grobu*. Ten tytuł jest alegorią literatury: „po zanegowaniu rzeczy w ich istnieniu, zachowuje je w ich bycie: sprawia, że rzeczy mają sens, a negacja, która jest pracującą śmiercią, jest także nadejściem sensu, aktywnym zrozumieniem" (Blanchot).

Jeszcze dosadniej tę grę ze śmiercią zanotował Arystoteles: dał przykład widoku samej śmierci, czyli trupa, i stwierdził, że literatura zamienia ten widok z przykrego w radosny. Nie ma więc literatury, co wiemy od samego początku, od *Gilgamesza*, bez tego, co Baudrillard nazywa „wymianą symboliczną", a co jest nieustanną cyrkulacją między życiem a śmiercią, między światem żywych i umarłych. Baudrillard malował z całą zgrozą absolutyzację życia kosztem śmierci w społeczeństwie konsumpcji: tu dla literatury miejsca zabraknie.

Oczywiście, tak ujęta literatura jest przede wszystkim oparta na negatywności. Zawsze wydawało mi się, że jej pozytywne określenia tracą z pola widzenia jej istotę. Kiedy zaczynałem lata terminowania, w języku literaturoznawstwa obowiązywała ekonomia akumulacji: literaturę traktowano jako agregat mnożący wydajność informacyjną komunikatu. Co, rykoszetem, uzasadniało nieustające prace wydobywcze jej interpretatorów.

Na tym tle zaskakująca była konstatacja Janusza Sławińskiego, że byt informacji poetyckich jest „wyłącznie opozycyjny": „Nie są zdolne występować same przez się, lecz tylko jako zaprzeczenie informacji innego rodzaju". U Jakobsona, od którego uczyliśmy się komunikacyjnej teorii literatury, znalazłem zdanie, że w wypowiedzi poetyckiej „w istocie nie idzie o komunikację". Podążając w tym kierunku natrafiałem wciąż na nowe określenia negatywne: literaturę kojarzono z marnotrawstwem (potlacz), zawieszaniem naszego naturalnego nastawienia poznawczego do świata (epoche), symulowaniem procesu znaczącego poprzez jego nieskończone odraczanie, „komentarzem do własnej nieobecności sensu" (Derrida). Idąc za Blachotem, pisał Derrida o „pustostanie jako sytuacji literatury".

„Właściwym jej obiektem – jako że nic to żaden obiekt – jest raczej to, w jaki sposób owo nic *samo* się wyznacza, zanikając". Jasne, że można odczytać to zdanie w mocnym, egzystencjalnym sensie, pod „nic" podstawiając nasze bycie (ku śmierci).

„Nadaję sobie imię – to jakbym śpiewał dla siebie pieśń żałobną", pisał Blanchot. Związki literatury z pracą żałoby to wielki temat, który także przede mną się otworzył.

Nie wydaje się wszakże, aby te negatywne definicje literatury napawać nas miały pesymizmem, bowiem, jak słyszeliśmy przed chwilą od Blanchota: „negacja […] jest pracującą śmiercią, jest także nadejściem sensu, aktywnym zrozumieniem".

Nie daje się zatem oderwać literatury od śmierci, sensu i zrozumienia. Inaczej mówiąc, to literatura otwiera je przed nami, albo otwiera nas na nie. Dlatego musi pozostawać, jako przedmiot refleksji, zawsze w horyzoncie namysłu nad życiem i śmiercią, sensem i zrozumieniem. Po prostu nie ma sensu zamykać jej w obszarze odgradzanym dla wygody jej znawców, jako „literaturo-znawców". Antropologia literatury nie bez uzasadnienia wskazuje na funkcję literatury jako „nieocenionej rekompensaty za brak podejścia transcendentalnego" (Wolfgang Iser).

Wyznania

W istocie literatura stanowi dostępny człowiekowi od zawsze taki właśnie *quasi*-transcendentalny „instrument «pomiarowy»" (Iser), tkwiący wewnątrz kultury. Szkodę wyrządzamy literaturze, kiedy próbujemy zrobić z niej przedmiot, domagając się dla niego osobnej dziedziny badań, kiedy usiłujemy ją, inaczej mówiąc, uprzedmiotowić. Grozi to zawsze w ostateczności banałem „Na pytanie: «Czym jest literatura?» – pisze Blanchot – dawano zawsze wyłącznie błahe odpowiedzi". Skupiano się bowiem na owym „jest", tracąc z oczu samą istotę rzeczy, że literatura nie jest w porządku „jest", że stanowi swego rodzaju zawieszenie tego porządku, że posługując się negacją należy raczej do porządku „nie jest".

Jacques Derrida nazwał jedno ze swoich studiów literackich „krótkim traktatem o literaturze" i sformułował w nim, nie bez ironii, wniosek negatywny, w słowach, które latami komentowano: „że nie ma – lub jest niestety tak mało – literatury; że w każdym razie nie ma istoty literatury, prawdy literatury, literackości literatury".

Namysł nad literaturą nie może więc nie uwzględniać tej okoliczności, że literatura stanowi *quasi*-transcendentalny mechanizm samego namysłu, musi więc namysł ów, w pełni doceniając prawdziwą rolę literatury, obrócić się w refleksję, w namysł nad namysłem. Ale zarazem nie można owego namysłu zatrzymać, nie można owych przywołujących banalne odpowiedzi pytań przestać zadawać. Maurice Blanchot mówi, że „literatura zaczyna się w chwili, gdy staje się pytaniem", że jest „pytaniem o własną tożsamość", że jest „negacją samej siebie", że jest „nieuzasadniona". Jeśli zapomnieć o takim, „czynnościowym", performatywnym, somo-refleksyjnym ujęciu literatury, znika nam z oczu jej siła, „nadzwyczajna, cudowna siła".

Co, oczywiście, nie znaczy, że nie można z niej zrobić dowolnego, jak mówią pragmatyści, użytku. Tyle, że używając jej, natychmiast się jej pozbywamy. Staje się propagandą, ideologią, może zastępować instytucje publiczne w warunkach niewoli, może służyć do… wszystkiego.

Abstract

Krzysztof KŁOSIŃSKI
University of Silesia (Katowice)

Nothingness at Work

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature is inseparable from death, sense and understanding – it is literature that opens them up for us, or opens us towards them. Thus, as an object of study, it must always remain within the horizon of reflection on life and death; sense and understanding.

Ewa KRASKOWSKA

Pokolenie T2

Nie należę do osób regularnie publikujących w „Tekstach Drugich", ale za to bardzo silnie identyfikuję się z tym tytułem i ze środowiskiem iblowskiego periodyku. Za wyjątkowo znaczącą dla mojej biografii akademickiej i osobistej – a przecież nie rozgraniczam tych dwóch autonarracji – uznaję taką oto sekwencję zdarzeń. Rozpoczęłam studia na poznańskiej polonistyce w roku 1972, inauguracyjnym roku „Tekstów" pierwszych (będę je oznaczać kodem T1), od początku znalazłszy się w kręgu oddziaływania uczonych współtworzących to pismo – Balcerzana, Ziomka, Barańczaka – a za ich pośrednictwem z całą ówczesną szkołą myślenia iblowskiego. To naznaczyło mnie i ukształtowało już na zawsze. Nawet jeśli miewałam odruchy sprzeciwu wobec niektórych cech owego dyskursu naukowego i jego preferencji metodologicznych, nawet jeśli niektóre artykuły, zwłaszcza filozoficzne, były dla mnie podówczas zbyt trudne, to przecież na nim właśnie, na tym dyskursie, budowałam swój warsztat początkującej literaturoznawczyni. W tamtych czasach „Teksty" i dział przekładów „Pamiętnika Literackiego" to były praktycznie jedyne nasze okna na świat współczesnych badań literackich za granicą i ich rola w cyrkulowaniu dyskursów teoretycznych pozostaje nie do przecenienia. Najbardziej wszakże – jak pewnie większość ówczesnych odbiorców T1 – ceniłam sobie numery tematyczne, takie jak np. oniryczny („Sen mara…", 1973 nr 2), korporalny („Ciało", 1977 nr 2), tanatyczny („Śmierć", 1979 nr 3), erotyczny („Koniec z erotyką", 1974 nr 2), translatologiczny („Wytłumaczenie tłumaczeń", 1975 nr 6) czy metaforyczny („Metafora", 1980 nr 6). Jak widać, repertuar owych tematów nie odbiegał od dzisiejszych zainteresowań humanistów. No i wreszcie historyczny numer zatytułowany po prostu „Miłosz" (1981, nr 4/5), który zainaugurował w Polsce – a może i na świecie – współczesną miłoszologię. Numer kolejny był jubileuszowym, oznaczonym liczbą 60 ostatnim zeszytem dziesiątego rocz-

nika T1. Autor „wstępniaka", Janusz Sławiński, zatytułował go następująco: *Historia „Tekstów" (krótki kurs). Odcinek pierwszy*. Pisał w nim:

> Czy dziesięć lat temu (piszę to w lipcu 1981 r.) ktokolwiek zwróciłby uwagę na nieistnienie „Tekstów"? Nad tym brakiem każdy przechodził do porządku z zupełną obojętnością. Wszyscy zżyli się z nim jak z powietrzem. Czyli mniej więcej tak samo jak obecnie z „Tekstami" istniejącymi. Gdy pojawiły się – powstała nienaturalna wyrwa w dotychczasowym niebycie; gdyby teraz z jakichś powodów przestały się ukazywać, powstałaby zapewne wyrwa równie nienaturalna – w pozytywności bytu. Mówiąc najkrócej: historia „Tekstów" to ich stopniowe przechodzenie z naturalności nieistnienia w naturalność istnienia.[1]

Nie wiem, czy kierowało Sławińskim jakieś poczucie zagrożenia (w lipcu 1981 nasze nastroje były raczej euforyczne), czy słowa te miały zażegnać jakieś czające się niebezpieczeństwo, w każdym razie pozostaje faktem, że po tym numerze T1 ponownie przeszły w sferę niebytu, gdyż zostały, jak to eufemistycznie nazwano, „zawieszone", a w istocie – zlikwidowane. Ludyczne nawiązanie przez Sławińskiego w tytule „wstępniaka" do niedobrze się kojarzącego *Krótkiego kursu historii WKP(b)* – głównego dzieła propagandy sowieckiej – z perspektywy lat następnych brzmiało nie tyle zabawnie, co złowieszczo.

Rok 1981 stał się dla mego pokolenia doświadczeniem węzłowym, a likwidacja tamtych „Tekstów" urosła do rangi symbolicznego aktu przemocy wobec niezależnych i awangardowych badań literackich. Równie symboliczne znaczenie miała zatem reaktywacja czasopisma w roku 1990 pod nazwą „Teksty Drugie" (oznaczę je jako T2) – zarazem podtrzymującą więź z jego poprzednim wcieleniem, ale i zapowiadającą zmiany. Pokoleniowa zmiana warty uwidoczniła się już w pierwszym numerze, otwieranym przez Ryszarda Nycza – rocznikowo naszego kolegę, a nie nauczyciela (inna sprawa, że wieleśmy się od niego nauczyli…). Ale już w numerze drugim w roli autora „wstępniaka" wystąpił „stary tekstowiec", Edward Balcerzan, który w artykule zatytułowanym *Zmiana stanu* w dość podniosłej metaforze pisał o tym, co zdarzyło się „między zerwaniem linii życia «Tekstów» a ich mozolnym wskrzeszaniem"[2]. A zdarzył się nie tylko upadek komunizmu, Okrągły Stół i obalenie berlińskiego muru, ale również potężna zmiana paradygmatu w naukach humanistyczno-społecznych; numer otwierany przez Balcerzana nosił tytuł *Po strukturalizmie*. Z pewnym opóźnieniem rozpoznawaliśmy w Polsce ów skomplikowany zwrot metodologiczny i przystosowywaliśmy się – każdy na swój sposób – do niego, a T2 były nam w tych rozpoznaniach przewodnikiem.

Nie było mnie wtedy w Polsce, gdyż pracowałam jako lektorka języka polskiego na uniwersytetach w Uppsali i Sztokholmie, lecz natychmiast po powrocie na

---

1 J. Sławiński *Historia „Tekstów" (krótki kurs). Odcinek pierwszy*, „Teksty" 1981 nr 6 (60), s. 1. Swoją drogą marzy mi się książkowa antologia najlepszych, najważniejszych wstępniaków z T1 i T2 – może szanowna Redakcja zechce się pochylić nad tą sugestią?

2 E. Balcerzan *Zmiana stanu*, „Teksty Drugie" 1990 nr 2, s. 1.

macierzystą uczelnię poznańską spożytkowałam te doświadczenia, publikując mój pierwszy artykuł w T2 (1992 nr 1/2) pt. *Dlaczego uczysz się polskiego?* Był to numer poświęcony polonistyce zagranicznej i tak się odtąd zaczęło składać, że posyłałam do T2 teksty, które w jakiś sposób wiązały się z istotnymi dla mnie zwrotami naukowo-życiowymi. Po prostu teksty najważniejsze. Na początku lat 90. najważniejszy był dla mnie feminizm, a przeżywałam go wspólnie z całą formacją badaczek, które wcześniej nawet w najśmielszych przewidywaniach nie przypuszczały, że odegra on w ich życiu i drodze naukowej jakąkolwiek rolę. Przed rokiem 1989 uznawałyśmy, jak ujęła to Maria Janion w często cytowanym artykule z „Gazety Wyborczej": „[…] wyrazisty podział na rzeczy poważne i niepoważne: w obliczu zniewolenia poważne są dążenia niepodległościowe, niepoważna zaś walka o prawa kobiet"[3]. Ta wypowiedź prekursorki i zarazem seniorki akademickiego feminizmu w Polsce, sformułowana dziesięć lat po upadku komunizmu, zyskała dziś już rangę toposu, gdyż mówi o zbiorowym doświadczeniu przebudzenia feministycznego, które stało się udziałem rzesz kobiet w naszym kraju, a w którym uniwersytecka krytyka feministyczna odegrała rolę niebagatelną. Nie przesadzę, jeśli w tym miejscu powiem, że wiekopomną zasługą T2 było niemal natychmiastowe otwarcie się na ów nowy i z oporami przez środowisko literaturoznawcze przyjmowany dyskurs. Potrójny numer 4/5/6 z roku 1993, zatytułowany „Śmiech Meduzy", jest dziś najbardziej „zaczytanym", a często po prostu zaginionym – jak w mojej rodzimej bibliotece Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM – egzemplarzem czasopisma w zbiorach bibliotecznych, ja zaś znalazłam się w gronie autorek zamieszczonych w nim artykułów, co definitywnie przypieczętowało mój literaturoznawczy los. I nie żałuję.

Wśród korzyści intelektualnych i emocjonalnych, jakie wyniosłam z lekcji feminizmu, na jednym z pierwszych miejsc wymieniłabym o d z y s k a n ą r a d o ś ć s p o n t a n i c z n e j l e k t u r y, którą wcześniejsza akademicka edukacja polonistyczna jednak stłumiła, choć nie do końca sobie to uświadamiałam. Łatwiej też mi godzić badawcze podejście do tekstu literackiego z nałogowym pochłanianiem książek, szczególnie powieści. Wbrew temu, co mogą sądzić – i głosić – nieprzyjaźnie usposobieni do optyki feministycznej badacze, nie ograniczyła ona bynajmniej moich naukowych horyzontów. Przeciwnie, feministyczna perspektywa zawiodła mnie tam, gdzie – będąc w zasadzie badaczką dwudziestowieczności – jako żywo nie spodziewałam się zawędrować: do epok dawnych, a nawet najdawniejszych. Nie obawiam się już, jak to było u początków mojej naukowej kariery, sięgania po odległe czasowo arcydzieła i zadawania im pytań o to, co mają do powiedzenia – by sparafrazować Ingę Iwasiów – w sprawie kobiet i w sprawie płci. Chętnie porównuję ze sobą utwory reprezentujące różne epoki i różne literatury narodowe, co przydaje moim studiom klimatu komparatystycznego – to też postrzegam jako rezultat mojego zwrotu feministycznego, w którym T2 tak skutecznie mnie utwierdziły. Ścieżka feministyczna, a szerzej – genderowa, była (i jest)

3 M. Janion *Za waszą wolność i naszą*, „Gazeta Wyborcza" 3-4.07.1999.

zresztą tylko jedną z wielu zorientowanych kulturowo dróg, którymi podążyła współczesna humanistyka. T2 konsekwentnie kibicują tej opcji metodologicznej i ją współtworzą.

T1 były najciekawszym, najbardziej inspirującym badawczo periodykiem o nastawieniu literaturoznawczym, jaki ukazywał się w epoce PRL. Pod tym względem w zasadzie nie miały konkurencji. T2 są w znacznie trudniejszej sytuacji, gdyż rynek czasopism specjalistycznych w zakresie nauk humanistycznych i społecznych jest dziś w Polsce nieźle rozwinięty, a poza tym mamy praktycznie nieograniczony dostęp do tytułów zagranicznych. Sama nie kupuję już „papierowych" T2, ale korzystam z tego, że są dostępne w wersji elektronicznej w CEEOL-u – Central and Eastern European Online Library. Wiem z doświadczenia, że na przykład dla studentów i doktorantów polonistyki nadal pozostają one jedną z głównych lektur, gdy idzie o zapoznawanie się z nowościami akademickiego rynku, a debiut w T2 wciąż traktowany jest jako pasowanie na badacza/badaczkę z prawdziwego zdarzenia. Pod tym względem niewiele się więc od moich czasów zmieniło. Ale mam poczucie, że już dla żadnego pokolenia polskich humanistów żadne „Teksty" – ani pierwsze, ani drugie, ani jakiekolwiek inne – nie są i nie będą niezbywalną częścią wspólnego jestestwa.

Abstract

Ewa KRASKOWSKA
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Generation T2

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

The scholar's close encounters with texts, *Teksty* and *Teksty Drugie*.

Henryk MARKIEWICZ

Odpowiedź na ankietę

Pytanie postawione w *Krótkim posłaniu* profesora Nycza są tak fundamentalne, że na każde z nich można odpowiedzieć albo kilku zdaniami, albo obszerną rozprawą, a nawet książką. Oczywiście wybieram wariant pierwszy, zwłaszcza że w sprawach tych wypowiadałem się wielokrotnie i począwszy od *Głównych problemów wiedzy o literaturze* (1965) – na ogół podobnie. Odpowiedzi więc moje mogą wydać się staroświeckimi i banalnymi. Myślę jednak, że kiedy wielu z naciskiem twierdzi, że dwa razy dwa jest pięć – warto się upierać przy tym, że dwa razy dwa jest jednak cztery.

A więc – czym jest literatura? Mówiąc najprościej – literatura to jest to, co pisarze z pewnym autorytetem jako utwory literackie prezentują, i to, co odbiorcy (zwykli czytelnicy i znawcy) za literaturę uważają. Jeśli więc np. w książkach trojga wybitnych twórców, o tytułach *Wiersze* lub podobnie, znajdują się takie teksty, jak na przykład: *nic*, *Bóg*, *„Dobrze". Cóż więcej mogę ci powiedzieć*, czy nawet tylko *[Wiersz zamknięty]* – znaczy to, że autorzy traktują te teksty jako literackie. Jeśli zaś chodzi o odbiorców, ci na ogół uważają za literaturę teksty kreujące fikcję (w znaczeniu: zdarzenia i postacie nie mające desygnatu w realu) lub/i teksty pod względem językowym czy kompozycyjnym uniezwyklone w stosunku do norm potocznej komunikacji językowej. Dawniej za trzeci wyznacznik literatury wymieniałem obrazowość, teraz uważam, że jest ona rezultatem zastosowania określonych środków językowych). Literatura jest więc dziedziną heterogeniczną. Niemniej jednak namysł prowadzi do wniosku, że owa literatura fikcji i literatura dykcji (według zręcznej terminologii Genette'a) mają pewną cechę wspólną: kierują one uwagę odbiorcy na zawartość tekstu lub/i jego ukształtowanie językowo-kompozycyjne.

Literatura jest przy tym pojęciem typologicznym (a nie klasyfikacyjnym), jej granice są rozmyte, stad też wielokrotnie mamy do czynienia z utworami na poły tylko literackimi.

Literatura pełni funkcje różne: dostarcza przeżyć estetycznych, przekazuje swoistą wiedzę o świecie i człowieku, wyraża jego uczucia i ideały, kreuje alternatywne wizje rzeczywistości, pełni rolę kompensacyjną i ludyczną, a także autoteliczną. Różne więc treści występują w jej czytelniczych doświadczeniach. Jeśli natomiast chodzi o jej badania naukowe (tj. spełniające warunki intersubiektywnej weryfikacji lub przynajmniej falsyfikacji ich rezultatów), powinny one zmierzać do interpretacji historycznej idealizującej tekstów literackich (w tej sprawie zob. *O interpretacji semantycznej dzieł literackich* w: *Wymiary literatury*, Kraków 1984), opisu ich budowy i do ich oceny, w dalszej kolejności – do wykrycia ich uwarunkowań i oddziaływania, a następnie do generalizacji systematyzujących i (co bardzo trudne) procesualnych. Wreszcie potrzebne jest rozpatrywanie zjawisk literackich w perspektywie porównawczej w stosunku do innych dziedzin kultury.

Co jest zasadniczym przedmiotem dzisiejszego literaturoznawstwa? Nie ma takiego wspólnego przedmiotu. O ile się orientuję, w literaturoznawstwie amerykańskim, które decyduje o tym, co jest dziś *trendy*, konkurują z sobą *gender* i *queer criticism*, krytyka postkolonialna, nowy historyzm i krzyżująca się z tymi wszystkimi kierunkami krytyka etyczna. Uczeni niemieccy głoszą z jednej strony powrót do filologii, z drugiej rozpatrywanie literatury jako swoistej i niezastępowalnej (z silnym na to naciskiem) wiedzy o życiu. W naszych badaniach literackich góruje chyba tematologia antropologiczna, w mniejszym stopniu – analiza strukturalna, i wreszcie stanowiąca osobną, wciąż rozszerzającą się enklawę, krytyka genderowa i feministyczna.

Odpowiadając na pytanie o teorie i metody, nie posłużę się tymi terminami, najpierw dlatego, że w ostatnim czasie niefrasobliwa gospodarka nimi w dziedzinie literaturoznawstwa doprowadziła do kompletnego chaosu. Następnie zaś dlatego, że jeśli przez metodę rozumieć zbiór zalecanych do systematycznego zastosowania reguł badawczych oraz reguł zasadnego rozumowania wobec jego rezultatów – to kryteriów tych nie spełnia większość programów, które jako metody są traktowane (obszerniej w tej sprawie zob. mój artykuł: *Teoria i metoda w badaniach literackich* w: *Dopowiedzenia*, Kraków 2000). Z tych powodów wolę mówić o „kierunkach badań literackich".

Skoro kierunki te zwracają się ku różnym, a istotnym aspektom literatury i mają wobec tego charakter komplementarny i możliwe jest ich eklektyczne użytkowanie, to nie sposób odpowiedzieć na pytanie, który z nich służyć może badaniom literackim najlepiej. Są one jak różne podejścia do tej samej góry – przy każdym z nich góra ukazuje się od innej strony i inny ma wygląd. Można więc odrzucać jakiś kierunek tylko wtedy, jeśli się jest przekonanym, że jego założenia teoretyczne, np. psychoanaliza czy marksizm, są fałszywe lub nieuzasadnione.

Czy poszukiwanie nowych teorii i metod ma sens? Uważam to pytanie za retoryczne – przecież nikt z nas, mam nadzieję, nie sądzi, że już wszystko wiadomo

o literaturze i o tym, jak najlepiej ją badać. Inna rzecz, że często w pogoni za nowością porzuca się kierunki, których możliwości poznawcze nie zostały wyeksploatowane; jak wiele jeszcze mógłby dać strukturalizm historii gatunków literackich!

Inicjator tej ankiety zachęca do poruszenia również innych kwestii uważanych za istotne. Taką kwestią jest dla mnie przyszłość polskiej nauki o literaturze. Musimy się liczyć z tym, że znaczenie znajomości literatury jako kapitału kulturowego będzie maleć i jego finansowanie uzależnione będzie od przekonujących efektów utylitarnych, oby nie – ciasno utylitarnych. Obawiam się, że nie będzie to aura sprzyjająca mikrografii i innym „igraszkom uczonego dowcipu", monografiom pisarzy, których nikt nie czyta, czy nawet trzydziestemu z rzędu zbiorowi studiów o wybitnym twórcy. Literaturoznawstwo będzie musiało w stopniu wyższym dbać o swoją legitymizację praktyczną, to znaczy dostosować się do zapotrzebowania społecznego. Można przypuszczać, że zapotrzebowanie to obejmuje wydawnictwa encyklopedyczne, interpretacje utworów wchodzących do kanonu, a trudnych, badania nad literaturą popularną, wychodzącą w masowych nakładach oraz – syntezy całości literatury i poszczególnych jej okresów. Synteza – wiem, że to słowo budzi dziś czasem politowanie dla swej anachronicznej naiwności bądź paniczny lęk, przy czym (to oczywiście tylko insynuacja) lęk jest maskowany politowaniem. Ale prędzej czy później do sprawy syntezy trzeba będzie wrócić.

Postulat drugi – zapewne utopijny – to dopracowanie się jakiegoś elementarnego konsensu co do reguł uzasadniania wysuwanych twierdzeń. Dotyczy to zwłaszcza interpretacji. Pleniąca się dziś interpretacja kreatywna (stosuję to określenie na wzór tzw. księgowości kreatywnej) prowadzi do zabagnienia naszej dyscypliny (jeśli chodzi o przykłady, odsyłam do mojego artykułu *Obrachunki lalkarskie*, „Wielogłos" 2008 nr 2).

Postulat trzeci: nie będzie postępu w naszych pracach bez ożywienia krytyki naukowej. Jest rażącą anomalią, że większość publikacji naukowych nie jest recenzowana, dobór tych, które są omawiane, jest przypadkowy, a w dodatku recenzje te mają często charakter tylko sprawozdawczy lub kumoterski. Nasuwa się myśl, że remedium byłby tu biuletyn zamieszczający uniwersyteckie recenzje prac habilitacyjnych i publikowanych prac doktorskich. Wystarczyłoby zresztą ogłaszanie ich w internecie (projekt taki wysunął prof. Andrzej Zoll). Słyszałem jednak opinię, że wtedy wielu profesorów nie chciałoby się podejmować pisania takich recenzji.

I wreszcie sprawa ostatnia: toniemy w morzu hiperprodukcji naukowej. Przystępując do jakiejkolwiek pracy, zwłaszcza teoretycznej i tematologicznej, nie wiemy, czy ktoś już nas nie wyprzedził i czy nie odkrywamy Ameryki po Kolumbie. Dopuściliśmy bowiem do sytuacji katastrofalnej w dziedzinie bibliografii bieżącej. *Polska Bibliografia Literacka* w wersji internetowej sięga zaledwie do roku 1998, *Bibliografia nauki o literaturze polskiej i teorii literatury* przerwana została po wydaniu dwóch zeszytów (1993, 1994). Jeśli ta pierwsza stała się zbyt trudna do realizacji ze względów finansowych, to nikt mi nie wmówi, że to samo dotyczy tej drugiej; najlepszy dowód, że analogiczna, roczna *Bibliografia historii Polski* nadal

się regularnie ukazuje. Niezbędnie potrzebna jest także bibliografia retrospektywna tematologii i teorii literatury. Prace nad bibliografią teorii literatury były podjęte przez Komitet Nauk o Literaturze Polskiej PAN przed rokiem 1989, później zostały zaniechane. No cóż, jak ktoś zauważył: nie ma w rdzennej polszczyźnie odpowiednika słowa „kontynuować".

Abstract

Henryk MARKIEWICZ
Jagiellonian University (Kraków)

Reply to the Questionnaire

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On literature, literary studies and the discipline's future: why it is worth to insist stubbornly that two times two still makes four.

Michał Paweł MARKOWSKI

Wrażliwość, interpretacja, literatura

W dobrym nastroju

Zacznijmy od dwóch cytatów. Najpierw Adorno:

> W odróżnieniu od przednaukowego tępego rejestrowania prawdy, poznanie zaczyna się od wyostrzonej wrażliwości na to, co rozjaśnia każde zjawisko społeczne, i tylko wtedy tę wrażliwości definiować można jako instrument poznania naukowego. Sterylność ustabilizowanej socjologii to skutek wykluczenia wrażliwości. Wrażliwość można poddać dyscyplinie, jednak wtedy, kiedy się rozwinęła. Wymaga to wzmożonej dokładności obserwacji empirycznych jak też siły teorii, która inspiruje interpretację i z niej czerpie.[1]

To dobry punkt wyjścia do sformułowania najważniejszych dla mnie tez. Poznanie, wszelkie poznanie, poprzedzone jest poprzez coś, co w ogóle pozwala nam mieć dostęp do świata, który chcielibyśmy poddać badaniu. Heidegger owo otwarcie dostępu nazywał *Stimmung*, nastrojem, który dostraja nas do świata lub zestraja z nim (niemieckie słowo *Stimmung* oznacza nastrój, ale też strojenie instrumentu)[2]. Z kolei Adorno nazywa to otwarcie „wrażliwością". Wyostrzona wrażliwość, powiada, „rozjaśnia" każde zjawisko społeczne, natomiast stabilizacja socjologii jako nauki, czyli jej instytucjonalizacja, opiera się na „wykluczeniu" wrażliwości.

---

1 T.W. Adorno *Socjologia i dialektyka*, przeł. D. Niklas, w: *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*, wyb. i wstęp E. Mokrzycki, PIW, Warszawa 1984, t. 2, s. 5 i nast.

2 W *Byciu i czasie* czytamy: „możliwości otwierania [bycia] przez poznawanie są zbyt małe w porównaniu do źródłowego otwierania przez nastroje". M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 191.

Wyznania

Najpierw jest wrażliwość, potem zaś przychodzi poznanie, które nie może się do wrażliwości nie odwołać. Kiedy natomiast wrażliwość zostaje wykluczona, poznanie nie ma się na czym oprzeć. Adorno jednak słusznie powiada, że wrażliwość nie wyklucza teorii, „która inspiruje interpretację i z niej czerpie". Między wrażliwością, która interpretuje świat i teorią, która jest dla niej inspiracją, nie ma konfliktu. Wrażliwość jest z teorią ściśle spowinowacona, a konsekwencje tego mariażu są poważne.

A teraz Nietzsche:

> Otóż dzisiaj, w chwili upadku języków, jesteśmy niewolnikami słów; pod takim jarzmem nikt już nie potrafi ujawnić samego siebie, mówić naiwnie, a niewielu w ogóle umie zachować własną indywidualność, w walce z wykształceniem, które tytułu do chwały szuka nie w tym, by wychodzić naprzeciw wyraźnym uczuciom i potrzebom oraz kształcić je, ale w tym, by wplątać jednostkę w sieć „wyraźnych pojęć" i nauczyć prawidłowego myślenia; jak gdyby warto było uczynić z kogoś istotę prawidłowo myślącą i wnioskującą, choć nie udało się najpierw uczynić zeń istoty prawdziwie czującej.[3]

Dla Nietzschego najważniejsza kwestia dotyczy „wykształcenia", *Bildung*[4] Model wykształcenia, który Nietzsche krytykuje, stawia kartezjański ideał „wyraźnych pojęć", *deutliche Begriffe*, przed „wyraźnymi uczuciami", *deutliche Empfindungen*. Dominacja tego modelu kształcenia prowadzi, wedle Nietzschego, do kryzysu podmiotu, który ginie pod nawałem konwencji i pojęć ogólnych i nie potrafi już nic o sobie powiedzieć. Nietzsche jednak mówi wyraźnie, że uczucia powinny dać się kształtować, że powinny być formowane przez wykształcenie. Tym samym nie przeciwstawia sobie uczuć i wrażeń pojęciom, czy też wrażliwości – teorii. Nie jest zwolennikiem „czystych" uczuć, lecz uczuć „wyraźnych", a to oznacza – poddanych refleksji. Uczucia daje się kształtować i na tym właśnie – na formowaniu wrażliwości – powinno polegać wykształcenie.

Strukturalna obiektywność

Tradycyjny model teorii, jaki nauka XX-wieczna, w tym nauka o literaturze, wypracowała od pierwszych dekad XX wieku, dziedzicząc spuściznę XIX-wiecznego scjentyzmu, opierał się na niekwestionowanym odłączeniu poznającego podmiotu od świata, w którym ustanowiony zostaje przedmiot badania. Lorraine Daston i Peter Galion, badający historię „obiektywności" jako idei naukowej, podkreślają, że „być obiektywnym to aspirować do wiedzy, która nie nosi żadnych śladów poznającego – wiedzy nietkniętej przez przesąd lub sprawność, fantazję

---

3 F. Nietzsche *Richard Wagner w Bayreuth*, w: *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukaszewicz, Znak, Kraków 1996. s. 278. Tekst niemiecki w KSA 1, s. 456.

4 W tym sensie Nietzsche kontynuuje niemiecką tradycję romantyczną, od której – moim zdaniem – rozpoczyna się nowoczesne myślenie nad humanistyką. Piszę o tym w *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, w: F. Schlegel *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, WUJ, Kraków 2009.

lub sąd, pragnienie lub dążenie"[5]. To odsunięcie wiedzy od wiedzącego powoduje, że między człowiekiem a światem ustanowiona zostaje abstrakcyjna przestrzeń badania, która nie należy ani do świata, ani do sfery życia podmiotu. Panują w niej inne prawa niż w obu tych, „zewnętrznych" wobec niej dziedzinach – podmiotu poznającego i poznawanego świata. Przestrzeń ta została w XX wieku dość zgodnie nazwana „strukturą".

„Struktury nie wychodzą na ulicę" – głosiło hasło paryskiego maja 1968[6]. Jest w tym sporo racji. Struktury zamieszkują osobną przestrzeń, wolną od jakichkolwiek zmian spowodowanych bądź to rzeczywistością empiryczną, bądź egzystencjalną sytuacją podmiotu. Jeżeli struktury mają historię to tylko niezależną od empirii. Jeżeli mają podmiot, to jest to wyłącznie podmiot transcendentalny. Jak pisał Carnap w swoim *magnum opus*, *Der logische Aufbau der Welt* (1928): „Mimo że subiektywny punkt wyjścia wszelkiego poznania leży w treściach doświadczenia i ich powiązaniach, […] możliwe jest, by dojść do intersubiektywnego, obiektywnego świata, który będzie poznawalny pojęciowo i taki sam dla wszystkich podmiotów"[7]. Taki sam dla wszystkich podmiotów może być jedynie świat pozbawiony podwójnej skazy tymczasowości – zarówno po stronie rzeczy, jak ludzi. Dla Carnapa nauka musi przezwyciężyć podmiotowe doświadczenie i zainstalować się w przestrzeni struktur obiektywnych, to znaczy identycznych dla każdego poznającego podmiotu. Ten logiczny pogląd na naukę pojawił się znacznie wcześniej niż Koło Wiedeńskie postanowiło wydać walkę pozornym problemom filozoficznym. Już w *Badaniach logicznych* Husserl pisał, że „prawda jest identycznie jedna, obojętne czy uchwytują ją w swych sądach ludzie, czy nie ludzie, aniołowie, czy bogowie"[8]. Podobnie uważał Gottlob Frege w *Die Grundlagen der Arithmetik* (1884), nawiązując zresztą do tez wyrażonych przez Hermanna Lotze w *Logik* (1843). Frege pisał: „Podczas gdy każdy może czuć swój ból, swoje pragnienie, swój głód, może mieć własne wrażenia dźwiękowe i kolorystyczne, liczby mogą być wspólnym przedmiotem dla wielu i zaiste są

---

5 L. Daston P. Galion *Objectivity*, Zone Books, New York 2007, s. 17.

6 Zdanie *Les structures ne descendent pas dans la rue* oznacza też: struktury nie manifestują na ulicach, nie przyłączają się do zamieszek. Nie wiadomo w gruncie rzeczy, kto jest autorem tego hasła. Prawdopodobnie jest nim Lucien Goldmann, zaś zdanie zostało wypowiedziane na walnym zgromadzeniu Wydziału Filozofii Ecole des Hautes Etudes w gorących dniach maja 1968. Jedna z anegdot łączy to zdanie z nieobecnym na tym zgromadzeniu Rolandem Barthes'em. Nazajutrz po zebraniu w EHE można było znaleźć taki oto napis: „Barthes powiada: „struktury nie wychodzą na ulicę". My powiadamy: „Barthes także" (J.-L. Calvet *Roland Barthes: biographie*, Flammarion, Paris 1990, s. 204).

7 R. Carnap *Der logische Aufbau der Welt: Scheinprobleme in der Philosophie*, Meiner, Hamburg 1961, s. 2.

8 E. Husserl *Badania logiczne*, przeł. J. Sidorek, t. I, Wydawnictwo COMER, Toruń 1996, s. 123.

dokładnie takie same dla wszystkich”[9]. Przedmioty nauki – tu: liczby – muszą być „poza podmiotem”, *ausserhalb des Subjects*, powiada Frege i muszą być identyczne dla każdego. Podmiot poznający nie może w żaden sposób rościć sobie pretensji do wpływania na „obiektywne struktury”. Podobnie jak „obiektywne struktury” nie należą do świata empirycznego. Ta nieprzynależność jest fundamentalnym warunkiem tożsamości naukowego podmiotu.

Na początku był lęk

Ten obiektywno-strukturalistyczny pogląd zadomowi się w wieku XX i w gruncie rzeczy wszelkie roszczenia do naukowości, niezależnie od dyscypliny naukowej, będą głoszone pod tym właśnie hasłem. Czy to będzie nauka o literaturze czy filozofia, fizyka czy psychologia, powoływanie się na strukturalną autonomię przedmiotu badania nie będzie nigdy neutralnym gestem poznawczym. Jeszcze raz odwołam się do książki Daston i Galistona: obiektywność jako „cnota epistemiczna” jest nieodłącznie związana z uznaniem epistemologii jako nadrzędnej dyscypliny filozoficznej. Epistemologia z kolei, nauka o trafnych przedstawieniach (*accurate representations*)[10] – jak definiował ją Rorty – „rozpoczyna się od lęku – lęku, że świat jest zbyt zagmatwany, by kierował nim rozum; lęku, że zmysły są nazbyt słabe, a intelekt zbyt kruchy; lęku, że pamięć blednie, nawet pomiędzy kolejnymi ogniwami dowodu matematycznego; lęku, że Bóg może skrywać tajemnice, a demony oszukiwać”. Jak wiadomo, z takiego lęku, że demon może łudzić nas, co do tego, że świat istnieje, wziął się radykalny projekt Kartezjusza. To właśnie Kartezjusz po raz pierwszy zaprojektował „obiektywną scenę badań”, którą wprzódy oderwał od świata, a następnie umieścił w umyśle, który – co oczywiste – oderwał od ciała. „W koncepcji Kartezjusza – która stała się podstawą «nowożytnej» epistemologii – w umyśle znajdują się przedstawienia. Oko Wewnętrzne przegląda te przedstawienia, mając nadzieję, że znajdzie jakieś znamiona świadczące o ich wierności [wobec rzeczywistości]”. Skąd jednak owo Oko wie, które przedstawienia są trafne, a które nie? Jak umysł radzi sobie z wyborem przedstawień trafnych i odrzuceniem błędnych? Kartezjusz zaproponował rozwiązanie, które obowiązuje do dziś: skoro percepcja może być złudna, należy umieścić przedstawienia tam, gdzie nie będą przez nią zagrożone, a mianowicie w umyśle, którego nierozciągły cha-

---

9 „Wahrend jeder nur seinen Schmerz, seine Lust, seinen Hunger fühlen, seine Ton- und Farben- empfindungen haben kann, können die Zahlen gemeinsame Gegenstände für Viele sein, und zwar sind sie für Alle genau dieselben” (G. Frege *Die Grundlagen der Arithmetik: eine logisch mathematische Untersuchung uber den Begriff der Zahl*, Marcus, Wrocław 1884, s. 105).

10 R. Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton 1980. Wydanie polskie *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1994. Następny cytat – w moim tłumaczeniu – pochodzi z wydania amerykańskiego.

rakter wyklucza go z kręgu podejrzeń o nieścisłość. Skoro zmysły mogą oszukiwać, należy zmysłowe obrazy konfrontować z tymi, które nie pochodzą ze zmysłów, a więc ideami, które muszą być „jasne i wyraźne". W ten sposób dochodzi do odróżnienia teorii od doświadczenia: teoria wyprzedza doświadczenie, tak jak jasne i wyraźne idee poprzedzają przedstawienia podsuwane przez zmysły. To właśnie teoria staje się miarą, bez której ocena przedstawień byłaby niemożliwa. Te z nich, które pasują do teorii, czyli repertuaru posiadanych idei, są prawdziwe, te zaś, które nie pasują do niej, zostaną uznane za fałszywe. Rzecz ciekawa. Dla starożytnych teoria polegała na kontemplatywnym odniesieniu do rzeczywistości. Od Kartezjusza teoria oznacza klasę uprzywilejowanych przedstawień, z którego to powodu teoria poznania, czyli epistemologia (niem. *Erkenntistheorie*), mogła stać się królową nauk filozoficznych.

Kolorowe liczby

Wróćmy raz jeszcze do Fregego. Jego filozofia liczby zakładała, że liczby są dokładnie takie same dla każdego, a więc nie mogą się różnić w zależności od zmiennych sposobów ich postrzegania. Jeżeli liczby są takie same, to cyfry, z jakich się one składają, także muszą być całkowicie neutralne. Nie zawsze tak jest. Jedna z osób, poddanych przeze mnie okazjonalnemu badaniu, opisała mi dość szczegółowo swoje postrzeganie cyfr i liczb. I tak „1" jest w jej postrzeganiu jasnoszara, matowa, twarda i nieprzejrzysta i wywołuje skojarzenia z ośmiościanem na sztychu Dürera *Melencolia I*; „2" jest koloru maślanego, oslizła i mokra; „3" jest czerwona i grudkowata; „4" jest żółta i płynna; „5" jest granatowa z odcieniem fioletowym i przypomina literę „i" oraz wykrzyknik; „6" jest czerwona, wpadająca w pomarańczowy (tym się różni od „3"), śliska i przenikalna; „7" jest podobna do „1" pod względem suchości i szarości (może raczej jest popielata); „8" jest granatowa, ale niewpadająca, jak „5", w fiolet i spłaszczona; i wreszcie „9" jest ciemnobrązowa (między ziemią i kawą). Z punktu widzenia nauki percepcja tej osoby, znacznie rozszerzająca zakres synestezji opisywanej przez Rimbauda czy Nabokova, jest niedozwolona. Co jednak zrobić z faktem, że „2" jest dla niej rzeczywiście maślana, a „6" czerwona, z odcieniem pomarańczy (w odróżnieniu od „3", której czerwień jest ciemniejsza, a powierzchnia „zakurzona"). Postrzeganie liczb (na przykład liczby 125) nie jest tu „obiektywne", albowiem nikt (tak przypuszczam) nie dzieli z podmiotem tej percepcji tych samych wrażeń. Oczywiście ktoś taki nie mógłby być matematykiem, albowiem jego materialne postrzeganie liczb przesłania ich „obiektywną" treść. Czy jednak z tego powodu, że nauka wyklucza taki rodzaj percepcji, mamy uważać, że postrzeganie oślizłości, mokrości i maślaności cyfry „2" jest nieuzasadnione? Obiekty, które dla nauki muszą być takie same, niezależnie od tego, kto i jak na nie patrzy, tu nabierają osobliwości związanej z jednostkowością percepcji. Z tego punktu widzenia mówią nam ciekawe rzeczy o tym, jak funkcjonuje mózg tej osoby, choć nie mówią wszystkiego. Neurokognitywistyka może odpowiedzieć na pytanie, jak tego rodzaju percepcja powstaje, nie

umie jednak, o ile wiem, odpowiedzieć na pytanie, dlaczego u konkretnej osoby „6" różni się odcieniem od „3". Tu napotykamy granicę, poza którą nauka hołdująca prawom strukturalnej obiektywności nie ma prawa się zapuszczać. Zresztą nie ma wcale zamiaru, zabezpieczywszy się zawczasu regułą antysubiektywności. To, co należy do zmiennych parametrów pomiaru, co zabarwia wynik badania cechą przygodną, wariantną i zmienną, należy za wszelką cenę wyeliminować. W efekcie struktura, którą otrzymamy, z pewnością na ulicę nie wyjdzie, a szkoda, bo właśnie na ulicy zaczyna się wspaniała przygoda humanistyki, dla której spłaszczony fiolet cyfry „5" może być powodem nieprzerwanej fascynacji.

Westchnienia i argumenty

Zdecydowanie przeciwstawiam się takiemu „obiektywistycznemu" modelowi wiedzy, który zakłada, że nie ma związku między pozycją zajmowaną przez podmiot, obiektem jego badań i rzeczywistością. Uważam oczywiście także, że nasza koncepcja podmiotu, determinująca „naukowy" obiektywizm jest bardzo ograniczona, a w gruncie rzeczy prymitywna. Uważam także, że to właśnie na przykładzie „badania" literatury najlepiej widać, jak wszystkie założenia modelu obiektywistycznego całkiem się nie sprawdzają. Jeżeli miałbym najkrócej wyłożyć moją filozofię literatury, powiedziałbym tak oto. Literatura nie jest o b i e k t e m badania, albowiem stanowi istotną część naszego doświadczenia egzystencjalnego[11]. Nie da się z niego wyekstrapolować, podobnie jak my nie możemy się wyśliznąć ze świata, z którym powiązani jesteśmy ciałem, językiem i umysłem. Świat nie stoi n a p r z e c i w k o nas, czekając na zdystansowane oglądanie, lecz rozpościera się i wydarza wokół nas i w nas, wywołując naszą reakcję, która przejawiać się może rozmaicie: możemy na świat reagować okrzykiem wzruszenia lub niechęci, ale możemy też przedstawiać proste lub wyrafinowane argumenty. Okrzyki czy westchnienia wzruszenia i niechęci, reakcje naszego ciała, źródła emocji, są równie istotne, co wyrafinowane argumenty, z czego zdawał sobie sprawę Arystoteles w *Retoryce*, albowiem z różnych stron, z różnych punktów widzenia i czucia przedstawiają nasze reakcje na świat. Różnica między nimi jest taka, że te drugie chętniej poddają się badaniu (a więc łacniej zostają uznane za właściwy „obiekt" badań humanistycznych) niż pierwsze, wobec czego uczucia i emocje zostają przekazane innym dyscyplinom, takim jak psychologia czy fizjologia. Postępowanie takie oparte jest na trwałym podziale, którego nie przyjmuję. Humanistyka, jako *Geisteswissenschaft*, miałaby zajmować się ludzkim duchem, zaś ciało, jako coś wobec ducha „obcego", wyłączać z własnego obszaru i komu innemu oddawać w dzierżawę. Podział ten konserwuje podział kartezjańsko-kantowski, z którym zdecydowanie rozprawiły się rozmaite dyscypliny: od neurokognitywistyki po psychologię ewolucyjną. Niestety podział ten nadal obowiązuje w humanistyce, która odwołu-

11 Najobszerniej wykładam ten pogląd w zbiorze esejów *Życie na miarę literatury*, Homini, Kraków 2009.

je się do humanizmu, jako swego ideologicznego zaplecza. Humanistą wedle potocznego mniemania jest ten, kto nie wie, czym zajmują się przyrodnicy (w wersji karykaturalnej ten, kto nie umie matematyki). C.P. Snow, autor słynnego eseju *The Two Cultures*, o wzajemnym nieporozumieniu, jakie dzieli humanistów od przyrodników, podaje znamienną anegdotę. Pytani przez niego humaniści nie wiedzieli, jak brzmi II prawo termodynamiki, natomiast oburzali się, gdy ktoś nie znał któregoś z dzieł Szekspira. Co więcej, uważali, że mogą nie znać abecadła fizyki, podczas gdy ktoś, kto nie czytał Szekspira godny jest politowania[12]. Cytując tę anegdotę chcę powiedzieć tylko tyle, że humanizm nowoczesny (bo wcale nierenesansowy) daje się definiować jako pasja dla wytworów ducha ludzkiego, i tylko ducha. *Geisteswissenschaften* to nauki o duchu, który umiał się wyemancypować z kłopotliwego uwikłania w fizykę swojego ciała. To właśnie z tego powodu humanistyka została utożsamiona z Liberal Arts i na przykład w Stanach Zjednoczonych, na niejednym uniwersytecie humanistyka mieści się w College of Liberal Arts, przeciwstawionym strukturalnie College of Sciences. By to jednak nastąpiło, musiała zajść ciekawa przemiana w rozumieniu nauk. W starożytności do sztuk wyzwolonych należały także matematyka czy astronomia, czyli sztuki teoretyczne, które dzisiaj chętnie nazywamy ścisłymi. Dziś do sztuk wyzwolonych zaliczy się chętnie filozofię i filologię, ale już nie matematykę i fizykę. Istota tej zamiany polega na tym, że to dziś nauki humanistyczne zajęły miejsce nauk teoretycznych, które, opierając się eksperymentach i empirii, przeszły na pozycje „niewyzwolone". Efekt tej zamiany jest taki, że humanistyka poczuła się na tyle wyzwolona z krępujących ją empirycznych kontekstów, że wszelkie uwikłanie w świat uznała za niepożądane. Tym samym stała się niemal tak „teoretyczna", jak nauki przyrodnicze, ale że nie jest tak samo finansowana jak one, powoduje to u jej przedstawicieli ciężką (i uzasadnioną) frustrację. Z drugiej jednak strony, nauki przyrodnicze nadal tkwią w metodologicznym impasie wywołanym przez nieustępliwość paradygmatu kartezjańskiego i ich prymarnym celem jest taki model badań naukowych, w którym eksperyment ma jedynie potwierdzać teorię, która pozostaje doskonale obojętna na to, kto zajmie się jej aplikacją. W tym sensie nie ma różnicy między współczesnymi naukami humanistycznymi i przyrodniczymi: w obu wypadkach struktura przesłania jednostkowe doświadczenie.

Mózg i literatura

Tymczasem sprawy mają się całkiem inaczej. Tak, jak nie ma ostrej granicy między faktami i wartościami, tak też nie ma ostrej granicy między ciałem i umysłem. Więcej: to nie umysły zajmują miejsce w świecie, lecz ciała i nie dość przypominać, że tym, co pozwala nam w tym świecie się odnajdywać jest przed wszystkim mózg, kawałek materii obdarzony niezwykłymi właściwościami elektryczny-

12 C.P. Snow *The Two Cultures*, with Introduction of S. Collini, Cambridge University Press, Cambridge 1993 (pierwsze wydanie: 1959), s. 14-15.

mi. To właśnie struktura mózgu pozwala *homo sapiens* pisać teksty literackie i traktaty filozoficzne, czego nie potrafią zwierzęta obdarzone innymi mózgami[13]. Kultura jest sposobem zestrajania wszystkich sposobów, jakie ludzie wynajdują, by ich egzystencja stała się zrozumiała dla innych i dla nich samych. Kultura to repertuar ludzkich reakcji na świat, które różnią się pod wieloma względami od reakcji zwierzęcych, a pod wieloma od nich nie odstają. Zajmowanie się literaturą – zarówno jej pisanie, jak czytanie, którego najbardziej osobliwą formą jest literaturoznawstwo – to właśnie takie reagowanie na świat poprzez teksty, które staramy się zrozumieć, czyli umieścić w naszym życiu. Reakcja taka jest bardzo skomplikowana i jej opisywaniu poświęcają się rozmaite dyscypliny, od neurokognitywistyki przez filozofię, socjologię, lingwistykę, do literaturoznawstwa. Nie ma jednego języka, za pomocą którego można by opisać nasze związki ze światem, nie ma jednego opisu, który czyni świat zrozumiałym. Ostatnie odkrycia dotyczące mózgu dowodzą, że poznawanie emocji innych ludzi i rozumienie ich (czyli podstawa związków społecznych) warunkowane jest umiejętnością symulacji gestów innych osoób, za którą to umiejętność odpowiadają tzw. *mirror neurons*[14]. Jeśli tak, to nasze mentalne procesy – jak rozumienie czy empatia – są efektem naszego cielesnego zanurzenia w świecie, a nie operacjami niewcielonego umysłu. Nie ma różnicy, powiadają *neuroscientists*, między percepcją i działaniem, kasując w ten sposób podstawę, na której opiera się tradycyjny model teorii. To nie umysł mówi naszemu ciału, jak się mamy zachować, lecz odwrotnie: to ciało pozwala nam orientować się w świecie zamieszkiwanym przez inne ciała. Ciała oczywiście lgną do innych ciał i nie potrzebują języka ani abstrakcji, by się porozumieć. Nie zawsze to jednak następuje i wtedy – jako medium porozumienia – wkracza język i jego wytwory, w tym literatura.

Terror i rozmowa

Pytanie „dlaczego ludzie czytają literaturę?" jest równie kłopotliwe, jak pytanie „dlaczego ludzie piją wino?". Nie ma jednej racji ani dla czytania literatury,

---

13 Zgadzam się w tym miejscu z Rortym, który powiada w jednym z wywiadów, że tym, co różni nas od zwierząt, nie jest metafizycznie pojmowana „ludzka natura", lecz dodatkowa liczba neuronów, które pojawiły się po to, by człowiek mógł robić to, czego nie mogą robić zwierzęta. Wielkim zwolennikiem „zwrotu neurokognitywistycznego", jak nazwałbym ten trend w badaniach literackich, jest Brian Boyd, którego książka *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* (Harvard University Press 2009) jest bardzo ciekawym przykładem ewolucyjnego traktowania ludzkiej zdolności do uprawiania literatury. Zob. fragment tej książki zatytułowany *O pochodzeniu opowieści: zwierzęta, ludzie, sztuka, opowieść* (przeł. J. Burzyński) oraz mój esej *Tryumfalny powrót ludzkiej natury*, „Magazyn Literacki. Książki w Tygodniku" 2010 nr 1-2.

14 Zob. np. M. Iacoboni *Mirroring People. The New Science of How We Connect with Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008.

ani dla picia wina. Są natomiast różne sytuacje, w których i czytanie i picie (można tu także wstawić inne czynności) staje się istotnym składnikiem naszej egzystencji. Czyta się po to, żeby utożsamić się z kimś lub czymś: jednostką lub społeczną strategią, autorem z przeszłości lub nurtem płynącym opodal i z pewnością nikt nie może ustalić hierarchii między tymi różnymi powodami. Z punktu widzenia współczesnego rewolucjonisty czytanie dla przyjemności jest reliktem ideologii mieszczańskiej, z kolei dla kogoś, kto tylko czeka, by wyciągnąć w pociągu lub samolocie książkę i spędzić w jej zamkniętym kręgu 8 godzin, wszelkie doszukiwanie się politycznego rezonansu w lekturze kłóci się z potrzebą wytchnienia i spokoju od gwałtownych zatrudnień. Ludzie czytają jak chcą i nie ma na to rady[15]. Ktoś, kto chciałby, żeby czytano w jeden tylko sposób, nie jest daleki od postawy terrorystycznej lub przynajmniej moralnego szantażu, który czasem przybiera dla niepoznaki postać wyrafinowanej teorii. Ktoś taki chciałby też, żeby ludzie żyli w jeden – pochwalany przez niego – sposób i odrzucili takie techniki życia, które z jego punktu widzenia są godne pogardy. Rewolucjoniści i teoretycy nie potrafią zrozumieć, że swoboda wyboru własnego stylu życia nie polega na tym, że wybierać można tylko niektóre style. Tym, co łączy rewolucjonistę i teoretyka, jest absolutna pewność, że to oni wiedzą, na czym życie polega, natomiast wszyscy inni błądzą, owładnięci zmistyfikowanymi pojęciami lub prostą ignorancją. Ktoś, kto nie czyta literatury zaangażowanej w przemiany współczesności musi być konserwatystą, człowiekiem nieczułym na zło tego świata lub po prostu zadufanym w sobie idiotą. Dlatego nie odpowiadam na pytanie o podobnej skali ogólności, lecz biorę odpowiedzialność za to, jak ja czytam literaturę i do jakiego sposobu rozumienia literatury, przedkładając rozmaite argumenty, staram się nakłonić innych ludzi. Na tym, wedle mnie, polega publiczna i polityczna ranga mojego zawodu: na rearanżacji przestrzeni społecznej poprzez naukę czytania. Nie wiem, jak jest „naprawdę", to znaczy, które z produkowanych przeze mnie przedstawień odpowiadają prawdzie, ale używam moich kompetencji do tego, by oddzielić lepsze i gor-

15 Argument ten przedstawiony przeze mnie w eseju *Literatura i interpretacja* wywołał wiele polemik (m.in. Tomasza Kunza i Henryka Markiewicza), na które starałem się odpowiedzieć w ripoście *Nieswój po swoje* („Teksty Drugie" 2002 nr 4), dołączonej następnie do pierwszego eseju i umieszczonej jako *Posłowie* do II wydania *Efektu inskrypcji* (Kraków 2003). Nie mówię bowiem, że z czytanymi tekstami wolno zrobić wszystko, na co przyjdzie ochota. Powiadam natomiast, że nie istnieją żadne przedustawne reguły zabraniające czytać w taki lub inny sposób. Oczywiście reguły takie pojawiają się w trakcie instytucjonalizacji lektury. Na seminarium uniwersyteckim czyta się i n a c z e j niż w pociągu, w telewizji mówi się o książkach i n a c z e j niż na seminarium (a przynajmniej na seminarium powinno się mówić inaczej niż w telewizji). Nie ma jednak żadnej reguły, która nakazywałaby czytać tak, a nie inaczej, z a n i m jeszcze ludzie się w tej kwestii porozumieją. W tym sensie czytanie zawsze jest sprawą otwartą, choć czytanie w o k r e ś l o n e j s y t u a c j i już oczywiście nie. Choć wszystkie sposoby lektury są skodyfikowane, to jednak nie istnieje kodyfikacja wszystkich sposobów lektury.

sze przedstawienia, nie dlatego, że jedne są odpowiedniejsze, prawdziwsze, drugie zaś błędne, ale dlatego, że po prostu jedne są skuteczniejsze od drugich. A kiedy są skuteczniejsze? Wtedy, gdy poszerzają przestrzeń rozumienia naszego świata, innych ludzi i nas samych. A kiedy poszerzają? Wtedy, gdy niezgoda na czyjeś poglądy wywołuje chęć znalezienia przeciwko nim argumentów, a nie przemocy.

Użyteczne fikcje

Z wielu powodów, których wyjaśnianiem zajmuję się w różnych okolicznościach, na pytanie, dlaczego czytamy literaturę, odpowiadam, że czytamy dlatego, że chcemy znaleźć inny świat, różny od naszego albo bliski naszemu, w którym także moglibyśmy zamieszkać. Nie czytamy dla słów samych, podobnie jak tylko w ekstremalnych okolicznościach przytulamy drugą osobę ze względu na ciepło, jakie powstaje z fizycznego zetknięcia dwóch ciał. Czytanie osadza nas w świecie i pozwala rozumieć i świat, i siebie samych. Czytanie nie mówi nam nic o świecie, jakim jest, lecz o świecie już zinterpretowanym przez kogoś innego, omówionym przez innych. Jeżeli chcemy rozumieć świat, to musimy rozumieć sposoby, za pomocą których inni ludzie objaśniają, glosują, komentują rzeczywistość. By to umieć musimy rozumieć język, za pomocą którego ludzie konstruują symboliczną przestrzeń własnej egzystencji. Jest też odwrotnie: jeżeli chcemy rozumieć innych ludzi, musimy przyglądać się ich sposobom interpretowania życia. Gdy czytam powieść czy opowiadanie, to rozumiem postaci literackie dlatego, że ich problemy są moimi problemami, a nie rozumiem ich zachowań dlatego, że nie miałem dotychczas podobnych doświadczeń. Z tego powodu mogę rozumieć to, co nazywa się fikcją. Rozumiem fikcyjne opowiadania, albowiem całe moje życie opiera się na fikcjach, które produkuję i które produkują inni. Całe moje życie, jakby powiedział Bachtin, dochodzi do mnie w formie opowiedzianej, a więc fikcyjnej, zrobionej, zmanipulowanej (fikcja to ogólna nazwa dla tego, co zrobione). Kiedy dwie zaprzyjaźnione postaci opowiadają mi o swojej kłótni i przedstawiają sprzeczne wersje wydarzeń, to nie jestem w stanie zdecydować, która z nich ma rację. Mogę jedynie przyjąć, że to, co kto inny nazwałby faktem, czyli ich kłótnia, która rzeczywiście się zdarzyła, może być interpretowane na kilka sposobów, że w gruncie rzeczy sama kłótnia nabiera charakteru fikcyjnego, albowiem jest, jak mówią Amerykanie, *made up*, czyli zarówno zrobiona, jak zmyślona, albowiem nie byłem jej świadkiem i teraz mam do niej dostęp jedynie poprzez inne usta i inne oczy. Oczywiście nie dojdę tego, jak było naprawdę, ale też mnie to nie interesuje. Mnie interesuje, czy związek przyjaciół może nadal działać, czy mogą oni (i ja z nimi) się porozumieć, czy możemy wszyscy razem nadal zamieszkiwać ten sam kawałek świata, czy też przeciwnie – czy światy te już się od siebie oddaliły, a zamieszkujący je ludzie z przyjaciół zmienili się w zajadłych wrogów. Interesują mnie także motywy, które kłótnię wywołały, albowiem mówią one bardzo dużo o konkretnych ludziach, także i o mnie. Tak samo, mam wrażenie, czytamy literaturę. Kiedy czytam – tuż przed pisaniem tych słów, pod koniec maja 2009 – opowiadanie z naj-

nowszego numeru „New Yorkera", umieszczone w dziale „Fiction" (a czytam je, bo ma polskich bohaterów i dzieje się w Krakowie), to w pewnym momencie, choć wiem, że tło jest całkiem zmyślone, albowiem na ulicy Sienkiewicza w Krakowie nie ma podanego przez autora adresu (wiem, bo przez chwilę tam mieszkałem), dziwię się zachowaniu głównego bohatera i zaczynam o nim rozmawiać z kimś, z kim jadę „F-ką" na Manhattan, jak o dobrym znajomym. Dziwię się z wielu przyczyn, które tu są nieistotne, bo najważniejsze jest to, że w ogóle traktuję te opowieść tak, jak traktuję opowieści kogoś, kto był w podobnej sytuacji. Fikcja i niefikcja krzyżują się ze sobą, opowiadanie z „New Yorkera" przeżywam niemal tak samo, jak przeżywam przygody swoje i swoich przyjaciół (także te z ulicy Sienkiewicza), bo tylko dzięki temu wspólnemu przeżywaniu mogę cokolwiek zrozumieć. A zrozumieć mogę tylko to, co mnie jakoś, jeśli nawet niebezpośrednio, obchodzi i dotyczy. Nie ma tu większej różnicy, co i gdzie ktoś coś powiedział, czy wymyślił. Nie mamy instrumentów do tego, by osądzać, co jest prawdą, a co nie. Natomiast mamy instrumenty do tego, by stwierdzić, czy coś rozumiemy, czy nie. Jeżeli z tej opowieści wynika, że rozumienie (i wszystkie jego konsekwencje) przedkładam nad prawdę, to chętnie się z takim wnioskiem – ja, nietzscheanista – zgodzę. Literatura, jak picie wina, czy proste lub skomplikowane rytuały erotyczne jest fenomenem społecznym i jako taka jest niezbędna w naszym życiu. Studiować ją, by odkrywać, że nie ma nic do powiedzenia o nas samych, o innych i o świecie, który razem tworzymy, wydaje się równie bezsensowne, jak kolekcjonowanie butelek wina z założeniem, że żadnej z nich nigdy się z nikim nie wypije. Można to robić, oczywiście, podobnie jak można studiować całe życie różnice między anapestem i daktylem, nie rozumiejąc nic z tego, co się za pomocą anapestu i daktyla chce powiedzieć, o ile ktoś kiedykolwiek chciał coś bardzo ważnego za pomocą tych wyszukanych instrumentów powiedzieć.

De nobis ipsis non silemus

Nie należy jednak rozumieć tego, co do tej pory powiedziałem, jako a t a k u n a n a u k ę. Moja krytyka skierowana jest jedynie przeciwko takiemu modelowi wiedzy i nauki, który wyklucza nie tylko wariantność badania, ale i wszystko to, co wiąże się z pozycją zajmowaną przez podmiot, czyli jego skończonością. Człowiek jest bytem skończonym, uwikłanym w produkowane przez siebie uniwersum symboliczne i nie można nie brać pod uwagę tej zasadniczej jego cechy. Początkowo chciałem – odruchowo – powiedzieć, że staram się zsubiektywizować naukę, przy czym subiektywność oczywiście należałoby brać jako przeciwny biegun obiektywności i rozumieć jako taką postawę, która nie zakłada, że jedyną miarą naukowego powodzenia jest obiektywność, a więc – powtórzę – przekonanie, że obiekt badania mieści się sferze oddalonej zarówno od empirycznej rzeczywistości, jak od egzystencjalnego uwikłania podmiotu. Nie chciałbym jednak wplątywać się w stare nawyki, które wiążą się z lekceważeniem „subiektywności" w obszarze nauki. Jestem pewien, że najlepszym rozwiązaniem tutaj jest w ogóle porzucenie

paradygmatu „obiektywnego", a tym samym też wszystkiego tego, co także wiąże się z „subiektywnością". Nieszczęście nauk humanistycznych polegało na tym, że musiały się zawsze porównywać z naukami ścisłymi czy przyrodniczymi. Nieszczęście to pojawiło się w momencie, w którym Kant, któremu dziś nikt tytułu humanisty by nie odebrał, postanowił filozoficznie uzasadnić możliwość badania przyrody. *Krytyka czystego rozumu* nie wzięła się z chęci wyjaśnienia, jak pracuje rozum albo kim jest człowiek (tym zajął się Kant w *Antropologii*), ale z konieczności dostarczenia niezawodnej metody objaśniania natury. Dlatego autor *Krytyki* mógł jako motto swojej wielkiej pracy położyć cytat z Bacona: *De nobis ipsis silemus*, o nas samych milczymy (i będzimy milczeć). To samo będzie uważał założyciel nowoczesnych nauk humanistycznych (właściwie określenie to jest tautologią, bo innych nauk humanistycznych jak nowoczesne nie ma) Wilhelm Dilthey, który chciał zrobić dokładnie to, co Kant, tyle, że w odniesieniu nie do przyrody, lecz ludzkiej psychiki i jej wytworów. Z tego powodu filozofem, który wyrwał humanistykę z naukowego klinczu i szczęśliwie roztrwonił jej metodologiczne dziedzictwo, był Nietzsche.

Nietzsche i nauka

Stosunek Nietzschego do nauki był dwojaki. Z jednej strony starał się fizykalnie i biologistycznie wyjaśnić podstawowe mechanizmy poznawcze człowieka, traktując nauki przyrodnicze jako poręczne narzędzie do opisu zachowania człowieka. Z drugiej jednak był zdecydowanym przeciwnikiem obiektywizmu, który traktował jako nieużyteczną fikcję, w przeciwieństwie do fikcji użytecznych, jakimi są interpretacje. Problem ten trafnie zdiagnozował Paul Ricoeur w *De l'interpretation*, filozoficznym komentarzu do Freudowskiej psychoanalizy. Wyjaśniając znaczenie wprowadzenia przez Nietzschego do filozofii pojęć, związanych do tej pory z filologią: tłumaczenia (*Deutung*) i wykładni (*Auslegung*), Ricoeur słusznie dowodzi, że w grę przestało już wchodzić

> pytanie kantowskie, w jaki sposób subiektywne przedstawienie może mieć obiektywną ważność; to centralne w filozofii krytycznej pytanie ustępuje miejsca pytaniu bardziej radykalnemu. Jakoż problem obiektywnej ważności pozostawał wciąż w orbicie platońskiej filozofii prawdy i nauki, których przeciwieństwem jest błąd i mniemanie. Problem interpretacji jest odniesiony do nowej możliwości, którą nie jest ani błąd w sensie epistemologicznym, ani kłamstwo w sensie moralnym, lecz samo złudzenie.[16]

Nauki humanistyczne są naukami, które opierają się na interpretacji, a tym samym – na przekonaniu, że interpretacja różni się od teorii tym, czym zmienne perypetie jednostkowego istnienia od uniwersalistycznej fikcji. Rzecz nie w tym,

16 P. Ricoeur *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965, s. 34. Posługuję się przekładem fragmentu tej książki, opublikowanym przez S. Cichowicza w „Studiach Filozoficznych" 1986 nr 9, s. 141. Nowy przekład całości: *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, oprac. R. Reszke, KR, Warszawa 2008.

że humanistyka nie stosuje metod opartych na wyjaśnianiu, jak chciał Dilthey (bo stosuje), lecz w tym, że wyprowadza ona interpretację poza obszar poznania i wprowadza do obszaru egzystencji, w której człowiek, starając się zrozumieć świat, tworzy użyteczne narracje i objaśnienia, bez których świat nie miałby sensu. Jak pisze autor monografii poświęconej kwestii prawdy i interpretacji u Nietzschego,

> świat, dany nam w jakiejś perspektywie lub poprzez interpretację, nie pozwala się doświadczyć bezpośrednio, lecz chce zostać zrozumiany […]. Rozumienie nie służy [zaś] hermeneutycznemu odzwierciedlaniu pozornie obiektywnej rzeczywistości, lecz spełnia funkcję selektywnego i asymilującego przetwarzania bodźców, właściwego interpretowaniu.[17]

Interpretacja nie była dla Nietzschego jedynie czynnością intelektualną, lecz zakorzeniona była w doświadczeniach ciała wydanego na rozmaite bodźce. Nietzsche nie był jednak empirystą i nie zakładał, że człowiek bezpośrednio doświadcza rzeczywistości, a następnie ją przetwarza w umyśle. Interpretacja jako sposób istnienia zakłada, że niczego nie doświadczamy wprost, lecz wszystko, co dociera do nas poprzez zmysły wmontowujemy w już istniejące ramy, niezależnie od tego, czy będą to ramy czucia, czy wiedzy. Ale oznacza też, że człowiek istnieje dzięki temu właśnie odnoszeniu się, które nie jest wtórne wobec jego istoty, lecz pierwotne.

Ten przeklęty postmodernizm

Kiedy pojawia się kwestia interpretacji jako podstawy egzystencjalnej, warto dodać parę uwag na temat relatywizmu i postmodernizmu. Jasne jest, że obydwie te kategorie w dyskusjach na temat interpretacji pojawiają się z braku jakichkolwiek innych argumentów. Jasne jest także, że wynikają z kompletnie nieuzasadnionego lęku. Kiedy powiada się, że odejście od obiektywnego modelu wiedzy zakłada, że „wszystko wolno", to produkuje się straszaka, który nie ma żadnego umocowania w rzeczywistości, poza – rzecz jasna – fantazmatem oponenta. Po pierwsze, nieprawdą jest, że odrzucenie obiektywności jako zasady regulatywnej w nauce wiąże się z anulowaniem wszelkich zasad. Po drugie, nieprawdą jest, że interpretacja jest pozbawiona reguł weryfikacji. Nikt nie poznaje świata, a więc i nie interpretuje go w sposób całkiem dowolny. Wręcz przeciwnie: jeśli dzięki interpretacji możemy orientować się w świecie (a jest to naczelna jej funkcja), to jasne jest, że musi to przebiegać wedle reguł, które nie mogą odnosić się wyłącznie do jednostkowego punktu widzenia. To nie zwolennicy interpretacjonizmu są relatywistami, lecz ci, którzy zakładają, że w ogóle może coś takiego jak dowolność interpretacji nastąpić. Weryfikacja interpretacji następuje w trakcie negocjowania sensu ze światem: czy to światem doznań i informacji, czy to światem innych ludzi. Nawet łamanie reguł uznanych przez innych możliwe jest po uprzednim tych reguł poznaniu i zaakceptowaniu. Nie ma dowolnych interpretacji: są tylko

17 J.N. Hofmann *Wahrheit, Perspektive, Interpretation. Nietzsche und die philosophische Hermeneutik*, de Gruyter, Berlin–New York 1994, s. 110.

interpretacje źle zrobione, nieudolne, wybrakowane, a więc, w ostatecznym rachunku, nieskuteczne. Jeżeli ktoś niewłaściwie interpretuje znaki drogowe i nie dojeżdża do Warszawy tylko do Poznania, to jego błąd polega wyłącznie na tym, że nie dojeżdża tam, gdzie chciał i nikt nie uwierzy, że chciał jednak dojechać do Poznania, a nie do Warszawy, co starał się wmówić innym. Popełnia błąd taki sam, jak ktoś, kto będzie chciał czytać książkę telefoniczną jako literaturę. Książka telefoniczna jako taka może dostarczyć bardzo interesującego materiału analitycznego, ale nie jest literaturą, albowiem w naszym świecie książka telefoniczna leży przy telefonie, a książka literacka przy łóżku. Decyduje – by tak rzec – użytkowa topologia. Można książkę telefoniczną czytać jako literaturę, owszem, i nikt takiego sposobu czytania nikomu nie zabroni, ale też nikt się nie będzie takim sposobem czytania za bardzo przejmował. W tym sensie jest on błędny, że nieskuteczny. Co jednak oznacza skuteczność interpretacji? Po pierwsze oznacza poszerzenie granic naszego rozumienia: dobrą interpretację przedkłada ten, kto pokazuje to, czego do tej pory się nie widziało, nie podejrzewało, ignorowało (tu zgadzam się z Markiewiczem: twórcza interpretacja nie może być oparta na wyczytywaniu z tekstu tego, czego w nim literalnie nie ma; kwestią pozostaje, co to znaczy „literalnie" w takim przypadku), nawet jeśli interpretacja ta zmusi nas do jej odrzucenia. Interpretacja ta nie jest obiektywnie dobra, ale też nie jest subiektywnie dobra. Błąd krytyków krytyków obiektywności polega na tym, że automatycznie zaliczają ich oni do obozu „subiektywistów", tym samym podważając jakiekolwiek możliwości uzasadniania interpretacji. Tymczasem interpretacja nie jest jakimkolwiek wymysłem, który można przedkładać innym, nie troszcząc się o jego zasadność. Owszem, jak powiada Nietzsche, każdy ze swego kąta na świat patrzy, ale wszystkie te spojrzenia, po pierwsze, działają wedle reguł, które inni ludzie, należący do tego samego gatunku, dzielą z nami, po drugie zaś, te różne spojrzenia padają na wspólny świat, w którym ludzie poprawiają błędy optyczne innych ludzi, jeśli utrudniają one im życie. By jednak zarówno oftalmolog, jak badacz literatury, mogli poprawiać czyjeś błędy, należy założyć pewną zgodę między stronami społecznego kontraktu. Zgoda ta zakłada, że interpretacje są korygowalne i że można do ich korekcji używać racjonalnych argumentów. Trzeba więc, by dyskutować o interpretacjach, założyć istnienie choćby okolicznościowej racjonalności, choćby tymczasowych reguł, choćby przygodnych prawideł. Bez tego możliwego uzgodnienia interpretacja nie byłaby w ogóle możliwa. Czy jednak wszystkie interpretacje dają się ze sobą uzgodnić? Oczywiście nie. Jeśli interpretacje osadzone są na mocnych światopoglądach[18], ich autorzy mogą w przestrzeni publicznej starać się rozumieć

[18] Używając terminu „światopogląd" mam cały czas w pamięci Heideggera krytykę światoobrazu, *Weltanschauung*, oraz obrazu świata, *Weltbild*, jako podstawowej modalności istnienia epistemologicznego czy teoretycznego podmiotu. Przez światopogląd rozumiem zbiór przeświadczeń na temat świata, który pozwala w świecie zajmować jakieś określone miejsce, nie zaś technikę przedstawiania świata, zabezpieczającą pozycję podmiotu poza nim. Jeśli szukać w słowniku Heideggera pojęcia najbliższego mojemu rozumieniu „światopoglądu", to być może

swoje racje, lecz ich nie przyjmować, bo nie pasują one do ich światopoglądu. Spór o interpretacje jest w gruncie rzeczy sporem o sposoby widzenia i rozumienia świata. I tak dochodzimy do punktu wyjścia. To, jak widzimy świat i jak go sobie tłumaczymy, nie jest kwestią obiektywności czy subiektywności. Nie jest nawet podnoszeniem własnej subiektywności na poziom obiektywny. Jest natomiast ekspresją czyjegoś poglądu na świat, który nie jest – jak ujmował to Husserl, krytykując Diltheya – kwestią psychologiczną, lecz egzystencjalną. Interpretuję tak, jak egzystuję, w tym znaczeniu, że interpretacja jest sposobem, w jaki mojej egzystencji nadaję sens. Jeżeli tak, to spór o interpretacje może być jedynie sporem o różne sposoby (techniki, strategie, modalności) egzystencji. I tam, gdzie rozgrzewa się do białości – nieuchronnie jest.

Interpretuj!

Tak rozumiana interpretacja staje się oczywiście spoiwem społecznym. Blisko nam jest do tych ludzi, którzy podobnie interpretują, dalej do tych, którzy swe interpretacje opierają na całkiem innych podstawach. I znów, obiektywność nie ma tu nic do szukania. Napisał do mnie kiedyś po lekturze *Czarnego nurtu* mój znajomy, który zaniepokoił się, że stronię w tej książce od interpretacji politycznej, która dla niego, gdy czyta on Gombrowicza, wydaje się kluczowa. On sam jest myślicielem radykalnie lewicowym, nic więc dziwnego, że taką właśnie interpretację uważa – w przeciwieństwem do mnie – za ważną, by nie rzec – najważniejszą. Cóż mogłem odpowiedzieć? Że nie ma racji? Oczywiście, że ma. Co więcej, rozumiem tę jego rację, ale jej nie podzielam. Rozumienie nie ma tu nic wspólnego z akceptacją, podobnie jak nie ma nic wspólnego z wybaczaniem. Z tego, że rozumiem, dlaczego ktoś wyrządził mi szkodę, nie wynika, że mam mu wybaczyć i o wszystkim zapomnieć. Z tego, iż rozumiem, że ktoś przedkłada interpretację polityczną nad egzystencjalną nie wynika, że ja sam mam takie interpretacje robić. Przyjęcie takiego rozumowania prowadziłoby do tego, że wszyscy musimy robić takie same interpretacje, to zaś do tego, że wszyscy musimy być tacy sami. Kiedy więc na przykład ktokolwiek powiada, że dana interpretacja jest fałszywa, bo zrobiona z niewłaściwego punktu widzenia, to oczywiście jest równie dogmatyczny, jak ktoś kto mówi, że nie wolno używać środków antykoncepcyjnych, bo tak naucza papież. Interpretuj i pozwól interpretować innym. To pozornie proste zdanie kryje w sobie, poza oczywistością, poważną przestrogę. Kto nie pozwala interpretować innym, sam z pewnością interpretować nie umie albo nie chce.

---

bliskim jego odpowiednikiem jest *Vorhabe*), co B. Baran tłumaczy jako „wstępny zasób" (*Bycie i czas*, s. 213), a co angielscy tłumacze (Macquarrie i Robinson) oddają jako „for-having", „something we hale in advance" (*Being and Time*, San Francisco 1962, s. 191). Vorhabe, w połączeniu z *Vorsicht* (odpowiednio: „wstępny ogląd", „fore-sight") i *Vorgriff* („wstępne pojęcie", „fore-conception"), tworzą zbiór przedsądów, dzięki którym rozumienie świata w ogóle jest możliwe.

Wyznania

Sens i tekst

To, o czym piszę w perspektywie egzystencjalnej, w przełożeniu na kwestie interpretacji literackiej dałoby się sformułować w postaci następującego pytania. Co jest wcześniejsze, tekst czy interpretacja? Jeżeli tekst jest wcześniejszy, powiada się chętnie, to tekst steruje interpretacją i nakłada na nią ograniczenia. Pierwszeństwo tekstu wobec interpretacji oznacza granice jego interpretowalności. Z drugiej strony, jeśli to interpretacja ujawnia swą wyższość wobec tekstu, to – w dalszym ciągu referuję literaturoznawczą doksę – prowadzi to do przekonania, że istnieją tylko interpretacje, czyli, że „wszystko wolno".

Chcę zaproponować odmienne rozumienie relacji między tekstem a interpretacją. Nie ma tekstu, który nie byłby przeczytany, albowiem nie ma tekstu, który nie byłby napisany. Mówiąc inaczej: każdy tekst napisany jest j u ż przeczytany i nie chodzi tu tylko o to, że przeczytać go musiał autor, ale o to, że w definicji tekstu zawiera się jego podatność na czytanie. Każdy tekst jest tekstem-do-przeczytania, zanim jeszcze ktokolwiek, poza autorem (którego czytanie skądinąd już umieszcza tekst w tej perspektywie) go nawet realnie przeczyta. Podobnie jak nie ma świata, który nie byłby już zamieszkany, nawet jeśli nikt aktualnie w danym kawałku świata nie mieszka (jest tak dlatego, że definicja świata zawiera w sobie zamieszkiwalność; świat niezamieszkiwalny to pojęcie wewnętrznie sprzeczne), to i nie ma tekstów, które czytania nie zawierałyby w sobie jako ich cechy definiującej. Gdyby teksty nie wpisywały w siebie czytania, nie zostałyby po prostu napisane, tak jak człowiek nie przychodziłby na świat, nie mając w sobie wpisanej właściwości socjalizacji[19]. Nie ma tekstu, który nie zostałby napisany po to, by go ktoś przeczytał i nawet jeśli po jego napisaniu gwałtowny kataklizm taką empiryczną możliwość wykluczy, to i tak tekst ten już został przeczytany, albowiem został napisany.

W tym – zdawałoby się – trywialnie prostym rozumowaniu chodzi mi oczywiście o to, żeby zniweczyć esencjalistyczną dychotomię tekstu i jego lektury, opartą na kartezjańskim podziale świata zewnętrznego i wewnętrznego, która niezmiennie króluje wśród zdroworozsądkowych krytyków. Powiada się bowiem tak: istnieją teksty same w sobie i posiadają one jakiś sens n i e z a l e ż n i e od tego, co napisze o nich jakiś szaleniec albo nieuk. Zakłada się w ten sposób, że sens istnieje niezależnie od czytania tekstu, które wobec niego jest wtórne, na podobnej zasadzie, jak krzesło istnieje zanim ktokolwiek na nim usiądzie. Otóż jest to oczywisty błąd, albowiem na przykładzie krzesła widać wyraźnie, że nie zostałoby ono wytworzone, gdyby ktoś już na nim nie usiadł, gdyby nie wiedział, co to znaczy siedzieć na krześle, albo dokładniej: gdyby nie wiedział, co to znaczy siedzieć,

---

19 Wyniki badań zapoczątkowanych w latach 70. przez amerykańskiego psychologa Andrew Meltzoffa dowodzą, że już 40 minutowe dziecko potrafi naśladować zewnętrzne otoczenie, co oznacza, że ludzki mózg ma wpisaną w siebie zdolność socjalizacji, która nie pojawia się w trakcie wychowania, lecz go wyprzedza. To między innymi dzięki tej wrodzonej umiejętności naśladowania, gatunek ludzki mógł w swoim rozwoju prześcignąć inne gatunki.

a więc gdyby nie potrafił siedzieć i nie wiedział, że do siedzenia potrzebne są jakieś narzędzia czy meble[20]. Przekłada się to wszystko na trywialną prawdę, że krzesła są do siedzenia, a teksty do czytania. Można krzesłami rzucać, ale nie używa się ich wówczas zgodnie z ich przeznaczeniem, jakim niewątpliwie jest siedzenie na nich. Podobnie jest z tekstami, które niewątpliwie są do czytania, choć czasami można z nich robić rozmaity użytek[21]. Te użytki jednak nigdy mnie nie obchodziły, wobec czego często stawiany mi zarzut, iż uważam, że z tekstami robić można wszystko, na co się ma ochotę, chybia celu. Owszem, można, tylko po co? Pamiętajmy: liczy się skutek.

Esencje i użycia

Swego czasu, pisząc o interpretacji, podkreślałem radykalną niezbieżność poglądów głoszonych przez esencjalistów i pragmatystów. Pokazywałem, że nie mogą się oni porozumieć, albowiem zakładają odmienne punkty wyjścia. Dla esencjalistów sens wyprzedza użycie (wobec czego mogą mówić o nadinterpretacji, gdy użycie deprawuje sens), dla pragmatystów tak rozumiany sens w ogóle nie istnieje, albowiem rodzi się w trakcie używania tekstu dla jakichś, ściśle określonych celów, wobec czego pojęcie nadinterpretacji, osądzanej z archimedesowego, pozaużytkowego punktu widzenia, jest najzwyczajniej sprzeczne wewnętrznie. Pierwsi twierdzą, że można oddzielić sens od jego użycia, drudzy, że jest to całkowicie niemożliwe.

Zdarzają się wszelako próby załagodzenia tego konfliktu. Należy do nich rozwiązanie Umberto Eco nalegającego na staranne odróżnianie interpretacji, która powinna być uzasadniona, od użycia, które polega na swobodnej grze wyobraźni i z tekstem jako takim się w ogóle nie wiąże. Jak widać jednak Eco nie tylko nie załagodził sporu, ale powtórzył znaną już aporię: albo uzasadniona, bo odwołująca się do tekstu s p r z e d użycia, interpretacja, albo swobodne fantazjowanie, które z rzeczywistym sensem tekstu nie ma nic wspólnego. Taki beznadziejny spór powstaje niemal zawsze, gdy zaczyna się dyskusja na temat interpretacji, co tylko

20 Kategoria mebla jest tu całkiem – *nomen omen* – poręczna. Istnieją badacze, którzy teksty traktują jak meble, którymi zapełnia się („mebluje") jakąś uprzednio gotową przestrzeń. Taką przestrzenią może być na przykład „gatunek" lub „epoka literacka". Jest moim zdaniem odwrotnie: to teksty tworzą przestrzeń, w której człowiek się porusza, starając się znaleźć w niej odpowiadające mu ścieżki. Można szukać mebli do gotowego pomieszczenia, ale można też szukać pomieszczenia do wyjątkowo cennych mebli.

21 Ale czy rzeczywiście można z tekstu robić inny użytek niż czytanie? Kiedy tekstu używam do czegoś innego niż czytanie, to chcę powiedzieć, że to raczej jego materialnej formy (książki, wydrukowanej kartki papieru) mogę użyć do czegoś innego (podtrzymania chyboczącego się stołu, zapalenia papierosa etc., higienicznego zabiegu). Z tego wyciągnąłbym wniosek, że tekstem jest to wszystko, co daje się przeczytać, co tylko potwierdza moją wykładnię.

zachęca do tego, by wzorem pragmatystów, zmieniać język, za pomocą którego o interpretacji się w ogóle mówi.

Do Eco wszelako warto się odwołać, gdy chce się – jak ja teraz – mimo wszystko, ten pozornie beznadziejny spór załagodzić. Otóż definiuje on tekst, jako „strategię, która ustanawia uniwersum swoich interpretacji". Muszę przyznać jednak, że odpowiednio ten cytat skracam, albowiem w dalszym ciągu Eco pisze: „interpretacji, jeśli nawet nie «uzasadnionych», to dających się uzasadnić"[22]. Otóż ja chętnie poprzestałbym na tej okrojonej definicji, która powiada, że tekst literacki jest „strategią, która ustanawia uniwersum swoich interpretacji". Od Eco różnię się tym bowiem, że nie widzę powodu, by to uniwersum ograniczać jedynie do interpretacji uzasadnionych. Jeśli, na co się chętnie zgadzam, tekst ustanawia uniwersum swoich interpretacji, to powinniśmy dodać: w s z e l k i c h interpretacji. Podkreślam: wszelkich, a nawet tych, które chcielibyśmy uznać za nieuzasadnione. Czym innym bowiem jest prawomocność interpretacji, czym innym zaś ich repertuar zaprojektowany przez tekst. Interpretacja, powtórzę swoją tezę sprzed kilku lat, zostaje uprawomocniona nie dlatego, że odsyła do tego, co r z e c z y w i ś c i e mówi tekst, ale dlatego, że znajduje największą z możliwych ilość zwolenników, którzy o interpretowanym tekście zgodzą się powiedzieć to samo. Chętnie bym zawiązał dwuosobową komitywę z profesorem Markiewiczem, by zgadzać się z tym, co mówi, a czego nie mówi tekst, tyle, że nie jest to możliwe, bo jednocześnie wkraczałbym w inne komitywy, kierujące się innymi światopoglądami. Interpretacja prawomocna nie jest interpretacją „prawdziwą", ale wiarygodną, to znaczy taką, w którą chcą uwierzyć inni. Uwierzyć, to znaczy zastosować w swoim życiu i wbudować w swój system referencji, w swoją *Vorhabe*. To, że istnieją n i e c n e interpretacje tekstów to zupełnie inna sprawa i na ich powstawanie wpływu żadnego mieć nie możemy. Możemy jedynie się z nimi nie zgadzać i przekonywać innych, podając na to racjonalne argumenty, że jest to interpretacja mylna. Teksty same jednak nie mogą całkowicie przewidywać użytku, jaki się z nich robi. Projektują go, ale nie całkiem świadomie, jeśli tę kategorię można zastosować w tym wypadku[23].

---

22 U. Eco *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 86.

23 Kategorię „nieświadomości" do tekstów zastosował kiedyś w dyskusji nad współczesnym stanem teorii Ryszard Nycz, z którym się pod tym względem całkowicie zgadzam (zob. dyskusja na temat teorii w „Wielogłosie" 1/2007). Istnieje „nieświadomość" tekstu, która może rozmijać się (a najczęściej rozmija) z „intencją" tekstu. Oczywiście każdy tekst posiada swoją „intencję": nie możemy nie założyć tego prostego faktu, że teksty powstają p o c o ś, w j a k i m ś c e l u, jeśli chcemy teksty interpretować. Interpretacja jednak może dotyczyć i najczęściej dotyczy tego, co tekst nie formułuje wprost jako swej „myśli" czy „intencji". Na temat założenia intencji jako niezbędnego składnika każdego tekstu przekonująco pisze Stanley Fish w: *Professional Correctness. Literary Studies and Political Change*, Harvard University Press, Cambridge 1995. Czytamy tam, że nie

Legenda

Powtórzę raz jeszcze. Z oczywistego faktu, że teksty są do czytania nie wynika wcale, że najpierw są teksty, później zaś ich czytanie. Wręcz przeciwnie: z tego, iż są one do czytania wynika n i e r o z ł ą c z n o ś ć tekstu i czytania. W 1910 roku, na marginesie legendy św. Franciszka, Bolesław Leśmian zapisał kilka uwag o legendzie w ogóle, czyli – jak należy rozumieć to słowo: o czytaniu, czy szerzej: interpretacji. Pisał tak: „Jest ona narzędziem, za którego pomocą najłatwiej i najdokładniej wspomina się i utrwala to, co naprawdę istniało”[24]. Na razie Leśmian rozumuje tradycyjnie: najpierw fakty („to, co naprawdę istniało”), później zaś ich utrwalanie. Za chwilę jednak wprowadzona zostaje poważna korekta:

> Więcej nawet niż narzędziem i niż grobowcem. Jest jeszcze tym, czym pryzmat dla promienia słonecznego: poprzez legendę bowiem widzimy wszystkie barwy tęczy, zatajonej w duszy jej bohatera. I kto odrzuca legendowość – ten odrzuca duszę, pozostawiając dla swych badań fakt nagi, a raczej fakt pusty, nie mówiący o sobie nic oprócz tego tylko, że stał się i przeminął.

Jeśli Nietzsche mówił, że fakty są głupie, to Leśmian precyzuje tę trafną diagnozę i mówi: fakty są puste i nieme. Fakt nagi jest bezsensowny i dlatego musi zostać opatrzony interpretacją, która nie tylko nada mu sens, ale będzie też dowodem na istnienie duszy. Mówiąc innym językiem, to, co Leśmian nazywa „wszystkimi barwami tęczy zatajonymi w duszy” bohatera legendy zgadza się z tym, co Eco nazywał „ustanawianiem uniwersum interpretacji”. Metafora pryzmatu jest tu bardzo trafna, albowiem pokazuje, że „wszystkie barwy tęczy” są już obecne w fakcie, choć p o k a ż ą s i ę tylko wtedy, gdy pozwoli mu się mówić. Jak sugerował już Friedrich Schlegel, „myśląc o faktach, już je odnosimy do pojęć – z pewnością nie jest to obojętne do jakich”[25]. Fakt bez legendy jest niemy, co oznacza, że świat, który ma mieć jakikolwiek sens musi być światem już zinterpretowanym. A więc i spożytkowanym: krzesło ma sens, jeśli służy do siedzenia. Tekst ma sens, jeśli służy do czytania. Życie ma sens, jeśli można je opatrzyć legendą, kiedy można je opowiedzieć. Nie ma rozdziału między faktem a jego interpretacją, podobnie jak nie ma rozdziału między tekstem a czytaniem i – oczywiście – między światem a nami.

Gdy zrównamy czytanie z interpretacją, wynikną z tej nierozłączności dwie poważne konsekwencje.

---

można „skonstruować żadnego sensu [jakiejś wypowiedzi – przyp. MPM] bez przypisania mu jakiejś intencji” (s. 127). Jest to oczywiste w tym samym stopniu, jak to, że intencja nie wypełnia całkowicie semantycznego bogactwa tekstu. Doprawdy nie ma się tu o co spierać.

24 B. Leśmian *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1959, s. 420.

25 F. Schlegel *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, WUJ, Kraków 2009, s. 86 (226 fragment z „Athenaeum”).

Wyznania

1. Nie istnieje sens przed interpretacją. Nie ma sensu, który nie byłby efektem interpretacji. Sens źródłowy jest zawsze sensem wynikającym z interpretacji.
2. Jeśli tak, to interpretacja n i e m o ż e sensu źródłowego zniekształcić.

Tekst projektuje własne interpretacje i w związku z tym jego sens jest już zaprojektowany, już potencjalnie istnieje. W tym sensie nadinterpretacja nie jest czymś, co przychodzi z zewnątrz, ale tym, co wyciąga konsekwencje z nierozłączności tekstu i lektury. Czy z tego wynika, że istnieją t y l k o interpretacje? Tak, ale przecież nie chcę przez to powiedzieć, że nie istnieją teksty same. Oczywiście, teksty istnieją, ale nieprawdą jest, że istnieją one same, że one s a m e w s o b i e milczą, zaczynają zaś przemawiać tylko wtedy, gdy są czytane. Nic nie istnieje na tym świecie samo w sobie i w związku z tym, że wszystko wchodzi w relacje ze sobą i czym innym, nie sposób sobie wyobrazić tekstu, który nie byłby już zawczasu czytany (albowiem został napisany). Teksty mówią od samego początku, a więc są własnymi interpretacjami, które – by się o sobie czegoś dowiedzieć – potrzebują interpretacji przychodzących skądinąd. Jak mówił słusznie Roland Barthes, tylko Inny może napisać moją powieść. Tylko Inny może zinterpretować moje życie. A kim jest ów Inny? Wedle Lacana: miejscem, z którego zostaję zapytany sam o siebie.

W tym (ale pewnie tylko tym) sensie zgadzam się z de Manem: teksty są alegorią własnego odczytania, one s ą już własnymi odczytaniami, zaś czytelnik jest jedynie tym, kto na własną rękę przywłaszcza sobie jedno z nich i zachęca do niego innych. Tak powstaje interpretacja i tak się ona uprawomocnia. Jeśli mówię, że istnieją tylko interpretacje, to mówię także: istnieją tylko teksty, albowiem między jednymi a drugimi granicy przeprowadzić nie sposób[26]. Jeśli, jak mówiłem wcześniej, teksty same w sobie byłyby głupie, to teksty projektujące uniwersum swoich interpretacji są mądrzejsze od ich interpretatorów. A „najmądrzejsze" teksty to takie, które zawierają w sobie uniwersum interpretacyjne o nieodgadnionych konturach. Teksty takie to arcydzieła.

Co tu styka?

Tu wracam do humanistyki. Jeśli powiadam, że powinna być przestrzenią kształcenia wrażliwości, to powiadam także, że jest ona dyscypliną interpretacji. Nie są nauką w tym sensie, w jakim nauką jest fizyka czy geografia. Z tego powodu niechętnie używam wyrażenia „nauki humanistyczne", choć ochoczo stosuję słowo „humanistyka", które przypomina inne słowo, całkiem nie od rzeczy, gdy mowa jest o pewnej dyscyplinie, mianowicie „gimnastykę". Humanistyka to taka gimnastyka umysłu, która uczy nas lub wzmacnia przekonanie, że ludzie różnie sobie świat z dostępnych znaczeń komponują, aczkolwiek robią to w tej samej przestrzeni,

26 Taki właśnie jest – jak to rozumiem – sens słynnego powiedzenia Derridy *il n'y a pas de hors-texte* z *De la grammatologie* (Ed. de Minuit, Paris 1967, s. 227).

w której i my się trudzimy. A że przestrzeń ta jest zawsze przestrzenią tej lub innej wspólnoty, to i dlatego humanistyki od polityki oddzielić niepodobna. Humanistyka, by miała sens, musi być polityką wrażliwości.

Abstract

Michał-Paweł MARKOWSKI
University of Illinois (Chicago)
Jagiellonian University (Kraków)

Sensitivity, Interpretation, Literature

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

While opposing an 'objectivistic' model of science, the author suggests that the humanities be conceived of as a 'formation of sensitivity' – as a pre-cognitive sphere of relations and intercourses with the world, strictly associated with interpretation.

Zofia MITOSEK

Dwudziestolecie „Tekstów Drugich”

Serdecznie dziękuję za proszenie mnie do debaty dotyczącej kondycji literatury i nauki o literaturze – przy okazji dwudziestolecia tak cenionego i lubianego periodyku. Wypowiedź ta będzie dla mnie okazją do swego rodzaju „rachunku sumienia”, który wydaje się konieczny dla profesjonalistki zajmującej się od lat naszą dziedziną.

Czym dla mnie jest dzisiaj literatura? Jest to aktywność dyskursywna, odkrywająca nowe doświadczenia i nowe terytoria, które rodzą się na skrzyżowaniu różnorodnych działań ludzkich. Odkrycia te rzadko są efektem samego naśladowania: twórca fikcji tak konstruuje swój utwór, aby to, co zwykłe i powtarzalne, codzienne i często banalne, stało się dla czytelnika objawieniem. Literatura doprowadza do takiego ujawnienia splątanych sytuacji życiowych (także językowych, komunikacyjnych), że czytelnik dostaje swego rodzaju zadyszki, oczarowania czy rozczarowania. Efekt ten ma naturę bardziej emocjonalną aniżeli intelektualną. Przypominam sobie moją pierwszą lekturę *Idioty* Dostojewskiego. Po zakończeniu powieści długo nie mogłam się uspokoić, straciłam humor, nastrój mój daleki był do „oczyszczenia” czy „rozładowania”, które to stany Arystoteles określił jako katharsis. Wręcz przeciwnie, w r a z z tą nierealistyczną fikcją skumulowało się we mnie poczucie zła, z którym przyszło mi długo żyć. Kiedyś, za Milanem Kunderą i Hermanem Brochem pisałam, że racją bytu powieści jest odkrywanie tego, co tylko powieść odkryć potrafi.

Nie kryję, że dziedziną preferowaną przeze mnie jest proza fabularna. Poza ćwiczeniami z poetyki rzadko czytam poezję, a jeśli ją czytam, to ze względu na ironię i paradoksy, które niesie skrótowa i metaforyczna forma wyrazu. Nie lubię poezji „retorycznej”, wszelkich pisanych wierszem wolnym „traktatów”, nawet jeśli ich przesłanie jest wysoce moralne czy polityczne, a nawet gdy są parodią takiego

przesłania. Z a t e m Szymborska, a nie Miłosz. A jednak mój odbiór literatury nie jest powszechny. I nie dlatego, że jestem teoretykiem, że szukam chwytów narracyjnych, komplikacji fabularnych, autorefleksyjności czy ironii. W pierwszej lekturze wcale ich nie szukam, dopiero potem, na seminariach… O tym, że odbiór mój nie jest typowy, wiedziałam, kiedy matka moja, pogrążona w powieściach Kraszewskiego, Sienkiewicza, Orzeszkowej, Prusa, mówiła: „To takie prawdziwe, jak w życiu, te wszystkie wahania, zdrady, wydarzenia historyczne". Nie przejmowałam się wrażeniami matki, czytałam Hemingwaya i Faulknera, potem Dostojewskiego i Prousta. Stosunkowo niedawno jeszcze raz zetknęłam się tzw. recepcją popularną. Już drugi rok prowadzę w moim rodzinnym mieście „salon literacki". Zbieramy się raz na miesiąc, po przeczytaniu wspólnie wybranej czy zasugerowanej przeze mnie książki. W grę wchodzą nie tylko powieści czy opowiadania, czytamy także prozę dokumentalną. Nie „żadną" Grocholę czy „arlekiny", raczej Fiodora Dostojewskiego, Josepha Conrada, Henry'ego Jamesa, Virginię Woolf, Szaloma Asza, Małgorzatę Szejnert, Mariusza Szczygła. Najnowszy Białoszewski. Upominają się o Masłowską. Grupa jest niewielka, liczy około 12 osób, wszyscy czytają dokładnie i pilnie. Przychodzą lekarze, inżynierowie, nauczyciele (ale nie poloniści, mimo że jest ich w okolicy kilkoro!!!). Grono jest więc niewielkie, mimo że w mojej miejscowości jest trochę tzw. inteligencji i artystów. Może nie odpowiada im formuła klubu. Ale w duchu podejrzewam, że oni po prostu nie czytają beletrystyki. Tym bardziej cenię naszą małą grupkę, utopijną wspólnotę, która jeszcze wierzy w literaturę, mimo naporu mediów, polityki i reklamy. Odbiór jest niezmiennie mimetyczny. Dla „moich" dyskutantów powieści opowiadają o tym, co im samym mogło się zdarzyć (tak jak Arystoteles określał fikcję); sprzeczają się o bohaterów, o niuanse ich psychiki, wartościują ich zachowania, konwencje kulturowe i oryginalność. Rzadko wnikają w zawikłania fabuły, kiedy mówię im o strumieniu świadomości, słuchają pilnie, ale nie reagują. Na podstawie tych spotkań mogę powiedzieć, że literatura ciągle jest obrazem życia, a czytelnik szuka w niej potwierdzenia własnej kondycji. Czy to znaczy, że niosę tym ludziom „pochodnię oświaty"? Ależ skąd, oni są świetnie wykształceni, tyle że nie można przymierzać do nich uniwersyteckich, teoretycznych modeli. To tak, jak stało się na seminarium z powieści Richarda Ohmanna: jego studentki zainteresowały się głównie reakcjami Connie Chaterlay z powieści Lawrence'a. Powiedziały wręcz, że nie mogłyby uczestniczyć w mimetycznym odtworzeniu modelu „serdecznego kopulowania", przedstawionym przez tego pisarza. Myślę, że ich odpowiedź jest dosyć typowa, bez względu na to, czy jest to amerykańskie seminarium z poetyki czy prowincjonalny klub. A jak czytają feministki?

To najnowsze doświadczenie dało mi do myślenia. Mnie także zdarzają się lektury mimetyczne. Gry narracyjne, chwyty autorefleksyjne, dowcip językowy na poziomie zdania czy akapitu, ironia werbalna czy sytuacyjna – wszystkie te procedery prowadzą do świata przedstawionego, który odbija się echem w mojej świadomości. Kiedy czytam *Śnieg* Orhana Pamuka, *Łaskawe* Jonathana Littela czy czy *Pana Mani*" Awrahama Jehoszua, interesuję się tym, co one przedstawiają, odkry-

wam nowe, nieznane mi wcześniej terytoria, wierzenia i kultury. Awangardowa forma tylko wzmacnia moje poczucie I n n e g o, który w lekturze staje się moim, bliskim, osadzonym w mojej sytuacji i z nią porównywanym. Czyż nie tym zajmuje się antropologia literatury? Ten nowy a zarazem bardzo stary rodzaj doświadczenia sprawia, że ostatnio wolę czytać powieści aniżeli teksty z teorii literatury, że spory metodologiczne powoli się ode mnie oddalają, a pozostaje „miazga" tekstu – tętniąca życiem, samogenerująca, rozbijająca mój intelekt.

Więc powiedziałam o moim doświadczeniu literatury. I o doświadczeniu innych. A teraz o badaniu. Jako osoba wychowana na strukturalizmie czytam zawsze „blisko tekstu", z ołówkiem. Nieraz na skrawkach papieru robię indeksy. Ale na tym moja lektura się nie kończy. Zdarza mi się pisać o moich lekturach. A także – permanentnie, z racji zawodu – dyskutować o nich ze studentami. Za lekturami „dziewiczymi" podąża czytanie analityczne i interpretacja. Metoda „close reading" doprowadziła mnie do przekonania, że każdy tekst posiada swoją prawdę i że polega ona na jego koherencji, wynika za faktu, iż jest on efektem pewnego świadomego zamiaru. Tekst literacki potrafi się bronić przed nadinterpretacją, która wynika na ogół z pomijania jego tkanki, z niedostrzegania poziomów narracji, z n a t r ę t n e g o wyrywania maksym i życiowych „mądrości". Co nie znaczy, że nie istnieją lektury pluralistyczne. Kiedy wracam do „moich" arcydzieł po latach, odnajduję pisane na świstkach indeksy, ale hasła często znaczą inaczej. Tak było z Jamesem, Conradem (pisałam o nim 3 razy), z Dostojewskim (2 razy), który jest moim „dyżurnym" autorem, z Derridą, którego pewnie nie kocham, ale pisałam o nim 3 razy i zawsze inaczej. Zmieniają się moje doświadczenia i moje horyzonty, inne są punkty zaczepienia. Więcej przeżyłam, ale i więcej przeczytałam. Intertekstualność nie jest dla mnie metodą badawczą; życie tekstów w tekstach jest moim życiem. Powinnam dodać, że „moje" arcydzieła czytam zawsze z tym samym ogniem, a lektura wielokrotna odkrywa w nich coś nowego. Powtarza się sytuacja widzów *Króla Edypa*: publiczność ateńska znała mit, znała zakończenie tragedii, a jednak przeżywała dramat Sofoklesa zawsze na nowo. Powinnam powiedzieć o jeszcze jednym, zupełnie nowym dla mnie doświadczeniu literatury. Nagrywam powieści na odtwarzacz MP3 i w momentach bezsenności słucham. To zupełnie inny odbiór, aktor interpretuje tekst, który zaczyna żyć w głosie, a nie w piśmie. Tak słuchałam ostatnio *Annę Kareninę*, *Mistrza i Małgorzatę* oraz – po raz dziesiąty *Biesy*. Ale nie jestem jeszcze w stanie „steoretyzować" tego słuchowego przeżycia.

Z metodami skończyłam już dawno. W latach osiemdziesiątych napisałam, co wiedziałam, potem – zgodnie z metodologiczną modą – dopisałam cztery rozdziały. Po doktoracie, pogrążona w epistemologicznym kryzysie (niemało przyczyniły się do tego moje studia filozoficzne) wierzyłam, że przyjrzenie się różnym podejściom do literatury, historyczna opowieść o literaturoznawstwie pozwoli mi się rozprawić z relatywizmem i subiektywizmem, które groziły naszej dziedzinie ze strony krytyki literackiej. Wydawało mi się, że przejście na poziom „meta" pokaże jakąś prawdę, jeśli nie o literaturze, to o jej nauce. Nie wiem, czy pokazało. Mimo

że powstały potem bardziej nowoczesne syntezy, książkę ciągle wznawiają, a kilka dni temu ukazał się jej czeski przekład. Dzisiaj patrzę na ten elaborat inaczej. Tak naprawdę, to nie metody przedstawiałam, ale przebieg myśli humanistycznej ostatnich trzystu lat (w tym jej antyczne inspiracje). Warto pamiętać, że ani dla Kanta, ani dla Hegla, ani dla Ingardena a nawet dla Jakobsona literatura piękna nie była czymś nadzwyczajnym. Odbijała, współkształtowała, przekraczała granice doświadczenia, które istniały w kulturze danego czasu i w pytaniach, które jej człowiek stawiał. Nie jest przypadkiem, że moją drogę naukową zaczęłam od refleksji nad stereotypami, aby następnie przyjrzeć się naśladowaniu. Potem – poznaniu przez tekst. Teraz moją pasją jest ironia, pojmowana bardziej jako zjawisko komunikacyjne aniżeli artystyczne. Te wszystkie problemy nie wynikają z literatury ani nie określają jej specyfiki. Tworzą rodzaj wielkiej kuli, w której wszystko wiruje, a niektóre wiry w jakimś okresie okazują się silniejsze i wyrzucają na powierzchnię rozmaite ekspresje człowieka, także artystyczne. Czy również tak można pojmować antropologię literatury?

Odchodząc od wiary w metody, nie odrzucam wysiłków na rzecz syntezy literaturoznawstwa. Podejścia, które w nim widzą formacje dyskursywne, paralelne wobec formacji artystycznych, są cenne jako rodzaj z a p i s u myśli ludzkiej. Posługując się opowieścią, dialogiem, ironią, permanentnie intertekstualne, wskazują one na czas, w którym powstały i na uwikłanie podmiotów je tworzących. W tym sensie są one dokumentem – twierdzę – bardziej polityczno-społecznym aniżeli ściśle „scjentyficznym”. Natomiast jeśli chodzi o ich praktyczny, metodologiczny wymiar, to nie kryję sceptycyzmu. Wracając do metod. Dzisiejsze formacje intelektualne bardziej je burzą, niż tworzą. Czy hermeneutyka jest metodą? A dialogizm, tak popularny od czasów Bachtina? A dekonstrukcja? A badania nad ironią, które ukazują rdzenną niejednoznaczność sytuacji i postaw ludzkich? Z pewnością z tych kierunków nie nauczymy się, jak badać konkretne teksty literackie. Ale czegoś się nauczymy. Czego? Może głębszej lektury. Takiej, która odpowiadałaby przemianom w myśleniu o świecie. A także innego spojrzenia na kulturę i jej rozmaite artykulacje. Spojrzenia bardziej pluralistycznego, takiego, które nie wybiera prostych rozwiązań, które broni nas przed jednoznacznością fanatyzmów i scjentyzmów (mówię za Leszkiem Kołakowskim) i przynosi tak ważną tolerancję, nawet gdyby była ona pochodną przekonania o absurdalności naszej sytuacji, o aporiach, z którymi nie może sobie poradzić filozofia i antropologia. Możemy się nauczyć wreszcie krytycznego spojrzenia na samych siebie, bowiem – jak powiedział Kołakowski – jak byśmy głęboko nie kopali, to na dnie studni odnajdziemy własną twarz. Ale to właśnie miejsce zajęła l i t e r a t u r a.

Abstract

Zofia MITOSEK
University of Warsaw

Twenty Years of *Teksty Drugie*

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On the intense experience of reading: amateur and professional; lonely and collective; initial and repeated; with a pencil in the reader's hand and headphones on their ears.

Anna NASIŁOWSKA

Herezje

Mój przypadek jest trochę skomplikowany, bo zawsze byłam podzielona między trzy domeny pisarskie: literaturę samą, uprawianie krytyki literackiej i dyskurs akademicki. Reguły, które obowiązują w każdej z tych domen, są odmienne i wydają się nie do pogodzenia z podstawowymi prawami, dotyczącymi dwóch pozostałych. To co w jednym przypadku – wydaje się horrorem, w drugim – należy do powszechnie akceptowanej codzienności. Przykładów można by tu przedstawić mnóstwo, chodzi o podejście do wartościowania czy do języka. O ile w krytyce obowiązuje język literacki, czyli typ polszczyzny ogólnej, typowej dla wykształconej części społeczeństwa, to w dyskursie akademickim użyty powinien zostać zestaw terminologii zgodny z jakąś szkołą czy założeniami metodologicznymi; literatura zaś nie znosi obu tych języków, nastawionych na wyrażanie abstrakcyjno-intelektualnych idei. Wyciąganie ostatecznych wniosków i filozofowanie jest dla niej zabójcze, gdyż żywi się konkretem, obrazami i opowieścią, w której więcej waży jeden malowniczy szczegół niż słuszna nawet ocena. W tym trójkącie spędzam czas wśród sprzeczności, ale tylko czasami dociera do mnie, jak komiczna jest to sytuacja.

W krytyce literackiej, tej przeznaczonej dla wysokonakładowych pism i adresowanej do „zwykłych" czytelników, nie związanych z kręgiem profesjonalistów, terminologię teoretycznoliteracką stosujemy z umiarem i wyłącznie wtedy, gdy jest to uzasadnione jakimiś szczególnymi względami, jak niemożność znalezienia prostszych odpowiedników jakiegoś pojęcia w polszczyźnie ogólnej, literackiej. Czasami rzecz jest warta zachodu, czasami nie. Różnicami między myśleniem przy pisaniu utworu literackiego a dwoma pozostałymi domenami na razie nie będę się zajmować, sprawa odmiennych reguł literaturoznawstwa i krytyki jest wystarczająco skomplikowana i nie ogranicza się do unikania bądź stosowania metajęzyka.

Wyznania

Celem krytyki literackiej zawsze było wprowadzanie tekstów literackich w obieg szerszej dyskusji. Krytyk najczęściej spotyka tekst niejako „dziewiczy", nie jest może pierwszym jego czytelnikiem, bo książka musiała przedtem przejść przez ręce wydawcy, redaktora i być może kilku zaufanych osób, którym autor ją powierzył, ale dopiero zadaniem krytyka jest ukształtowanie opinii o książce, jej ocena, próba określenia znaczeń i wpisania w jakąś szerszą panoramę różnych głosów – artystycznych lub nie, dotyczących jakiegoś tematu. Krytyk zatem będzie chętnie używał aktualizacji, czasem sięgnie po subiektywny punkt widzenia, odwołując się do własnych przeżyć lekturowych, czasem po racje intelektualne, wyeksponuje szczególnie atrakcyjne aspekty dzieła, a jeśli autor ma znaczącą biografię, nie omieszka i do niej nawiązać.

Nie trzeba tłumaczyć czytelnikom naszego pisma, że większość tych zabiegów z perspektywy naukowej (czy, unikając problemu klasyfikacji humanistyki: akademickiej) to katalog rażących błędów metodologicznych. To, co właściwie się robi – zależy od założeń szczegółowych, ale to, czego robić nie wolno, jest mniej więcej wspólne. Aktualizacja, biografizm, subiektywizacja, ocena – należą do chwytów niedozwolonych, pierwszym zabiegiem jest natomiast odwołanie się do stanu badań, co oczywiście jest możliwe wyłącznie w wypadku, gdy o utworze coś już napisano. Tak to przynajmniej z grubsza wygląda, mniej więcej od czasów zerwania z modelem literaturoznawstwa pozytywistycznego, a więc od bardzo dawna, choć w ostatnich czasach sprawy się trochę pogmatwały. I gmatwają się dalej, choć osobność terenu literaturoznawstwa i krytyki literackiej jest tak ostro odróżniana tylko przez niektóre języki. Po francusku prace naukowe także należą do obszaru określanego jako *critique litteraire*, natomiast status czegoś, co mogłoby być kalką językową „teorii literatury" jest w ogóle niepewny, aby nie narazić się na nieporozumienie raczej trzeba by powiedzieć o filozofii literatury czy języka artystycznego albo estetyce. Podobnie po angielsku – *literary criticism* to pisanie o literaturze, niezależnie od metod i założonego adresata, profesjonalnego bądź nie. Tylko po niemiecku *Literarurwissenschaft* jest czymś innym niż *Literaturkritik*. My przywykliśmy do przyznawania dziedzinie naukowego (czy akademickiego) pisania o literaturze autonomii, a w jej ramach – kanonicznej ergocentryczności, czyli zasady poddawania tekstu ściśle określonym procedurom.

Wydaje się, że z braku barier i pewnej płynności całej dziedziny można raczej czerpać korzyści, w czym utwierdza mnie podejście anglosaskie. Bardzo praktyczne, dalekie od skrajności, pragmatyczne wręcz. Toteż śpię spokojnie, choć od dawna wiem, że większość tego, co napisałam, z punktu widzenia literaturoznawczej ortodoksji należałoby uznać za karygodne. Nie dość, że oscyluję między krytyką a praktyką akademicką, to jeszcze przyszło mi zajmować się historią literatury w czasach, gdy jej metodologiczne podstawy stały się tak wątpliwe, że w zasadzie należałoby od razu wywiesić białą flagę. To z jednej strony, a z drugiej – skoro pamięć społeczna po 1989 roku doznała wielu wstrząsów, należało zadbać raczej o płynność i pogłębianie świadomości historycznej, po dokonaniu przewartościowań, a więc zadanie było pilne i istotne. Przeciw i za. Była też trzecia okoliczność:

to nie ja wybierałam tematy, ale stawiano przede mną zadania. Można było powiedzieć stanowczo: nie. Ale ja lubię zadania trudne, i to, co wydaje się z początku niemożliwe, zawsze prowokuje mnie do podjęcia wysiłku. A jak już się zacznie… Pewnie nigdy nie wpadłoby mi do głowy pisanie syntez historycznoliterackich. I sama nie wpadłabym nigdy na pomysł pisania biografii – jeszcze bardziej skandalicznych z powodu założeń antybiografistycznych obowiązujących w praktyce akademickiej – gdyby nie kuszące intelektualną przygodą i początkowymi trudnościami propozycje wydawnicze. Pewnego dnia otrzymałam list, a w ślad za tym – umowę wydawniczą. I tak stałam się, nie bardzo wiadomo kiedy, autorką dwóch syntez (*Trzydziestolecie 1914-1944* i *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*) i dwóch książek biograficznych – *Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir* oraz *Lilka. Opowieść o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*[1]. Przy czym nie sądzę, aby zewnętrzne impulsy, docierające do autora, czy nawet presja były czymś deprecjonującym podjęte zadanie, w pisaniu literatury impulsy wewnętrzne na pewno przeważają, ale w innych domenach trzeba je traktować z całą powagą, gdyż są one znakiem oczekiwania na książkę. I jest to sytuacja, która pozwala wyjść poza krąg dotowanych, niskonakładowych pozycji, które czytane są wyłącznie w kręgu specjalistów.

Ryzyko intelektualne, wynikające z niewierności wobec teorii wydawało się mniej ważne niż pokusa sprawdzenia się. Teorie zawsze można dyskutować, w regułach i zakazach nie ma nic bezwzględnego. Byłam też jakoś przygotowywana do swojej roli. Mój nauczyciel, Ryszard Przybylski, w epoce doktoratu poświęconego problemowi poezji opisowej u Stanisława Trembeckiego, od razu założył, że mam zostać historykiem literatury. Jeszcze w latach osiemdziesiątych wydawało się to dość naturalną drogą rozwoju. Wcześniejsze studia nad dawną epoką uznał za konieczne dla przygotowania mnie do zajmowania się współczesnością. Przybylski może nie nauczył mnie wiele, bo po pierwsze trafił na materiał oporny a po drugie wcale nie chciał ukształtować kogoś na własny obraz i podobieństwo, ale wpoił przekonanie, że dziedzina, którą się zajmujemy ma wielowiekowe tradycje i to one są ważniejsze niż tendencje i prądy teoretyczne, które często się zmieniają. Klasyczna opowieść według Przybylskiego wyglądałaby tak: Korzenie naszego zawodu tkwią w Aleksandrii, kiedy to, u schyłku klasycznej starożytności, uczeni związani z Biblioteką Aleksandryjską stworzyli naukę zwaną filologią. Polega ona

---

1 Odnoszę się tu do książek: A. Nasiłowska *Trzydziestolecie 1914-1944*, PWN, Warszawa 1995 i wydania następne, A. Nasiłowska *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, PWN, Warszawa 1996 (obie pozycje w serii: Mała historia literatury polskiej), A. Nasiłowska *Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir*, Wydawnictwo Literackie, seria: Pary, Kraków 1996, A. Nasiłowska *Lilka. Opowieść o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, ukończona w styczniu 2010, oczekuje na wydanie – Algo, Toruń. Nie rozwijam tu sprawy syntez historycznoliterackich, gdyż już je kilkakrotnie poddawałam autokrytycznej refleksji, por. A. Nasiłowska *Teoria przeciw historii? Problemy syntezy*, w: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka T. Cieślak-Sokołowski, Universitas, Kraków 2007, s. 333-348.

na komentowaniu i czytaniu tekstu, przy czym pierwszym zadaniem było tu zrekonstruowanie postaci wzorowej, kanonicznej, przez porównywanie zachowanych kopii. Dojście do w miarę doskonałej wersji dzieła nie jest możliwe bez jego rozumienia, co ułatwia odniesienie wobec epoki powstania tekstu i zgromadzenia wiadomości o życiu autora. Nie z powodu genetyzmu, przed którym nieustannie ostrzegają zwolennicy ergocentryzmu, ale dla uwiarygodnienia wielu decyzji dotyczących tekstu. Tam, gdzie rozstrzygnięcie jest niepewne, wiadomość o wykształceniu autora, jego pochodzeniu i w związku z tym dialekcie, jakim się posługiwał, może pozwolić na oczyszczenie tekstu z późniejszych naleciałości i wyjaśnienie niezrozumiałych fragmentów. Odwołanie się do źródeł i podstaw jest zawsze pomocne w sytuacji, gdy bieżąca dyskusja teoretycznoliteracka albo nie daje odpowiedzi na pytania, jakie się nasuwają, albo wręcz skłania do poddania się walkowerem, gdyż w tej chwili pola biografizmu i historyzmu uważa się za jałowy ugór. Ale w tym miejscu pojawiają się też wątpliwości krytyka, którym przecież jestem. Krytyk gotów jest zawsze zostać samozwańczym adwokatem czytającej publiczności, a ta potrzebuje historii literatury i bardzo lubi czytać biografie. I choćby nie wiem jak się starać, naukowy komentarz do tekstu będzie książką dla specjalistów, a biografia – może wyjść poza ten ogródek.

Dlaczego biografia jest tak bardzo podejrzana? I – nienaukowa czy wręcz antynaukowa? Nie bez zdumienia odświeżyłam lekturę artykułu Marii Żmigrodzkiej – o miejscu biografii w monografii historycznoliterackiej[2], pragnąc wrócić do pewnej źródłowej dyskusji, wiążącej się z przełomem antybiograficznym w nauce o literaturze. Dyskusji jednak raczej nie było, po prostu „nowe" zwyciężyło z powodu większej atrakcyjności intelektualnej. Z jednej strony Jan Józef Lipski pisał o tym, że personalizacja jest głęboko zakodowana w kulturze jako sposób przyswajania sobie wiedzy, być może nawet stanowi jeden elementów cywilizacji Zachodu[3], opartej na jednostce, z drugiej – nowe, formalistyczne i późniejsze metody odniosły sukces, bo były nowe, czyli nowocześniejsze. Mukařowský i Winogradow, na których powołuje się Żmigrodzka, uznali przypisanie wypowiedzi do jednego podmiotu badawczego za zbyt wątłą podstawę spójności, kusi perspektywa „historii literatury bez nazwisk", czyli bardziej obiektywnej, nawet Jungizm traktowany jest jako argument zniesienia autorskiego rozumienia dzieła, w którym pierwszeństwo ma jaźń zbiorowa. Kardynalny argument powraca w wielu miejscach, ale niejako mimochodem: trzeba ostatecznie zwalczyć pokusę genetyzmu.

Dziwny to argument. Zwalczenie pokusy genetyzmu – jak się wydaje na pierwszy rzut oka i z punktu widzenia zdrowego rozsądku – sprowadza się do rozróżniania przyczyn od okoliczności powstania dzieła. Z punktu widzenia filologa oko-

---

2 M. Żmigrodzka *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 80-99.

3 J.J. Lipski *Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I: *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 205.

liczności mogą być bardzo przydatne w interpretacji, przy czym trzeba pamiętać także o zacieraniu w literaturze granic między dokumentem a dziełem artystycznym, pisarstwie autogiograficznym i dziennikach, przy których ocena ich wiarygodności jako źródła i stopnia automitologizacji czy zabiegów kreacyjnych jest niewątpliwym zagadnieniem badawczym. Francuska krytyka literacka wypracowała dla takich przypadków termin „autofikcja".

W wielu wypadkach nie do pogardzenia jest też teza, że okoliczności biograficzne w żaden sposób nie przyczyniły się do powstania utworu. Jeśli na przykład w twórczości poety pojawia się obraz rozszalałego morza, tymczasem wiemy, że poeta był zawziętym szczurem lądowym, nie tylko jego noga nie postała na okręcie, ale nawet nigdy nie spędził wakacji nad morzem – jest to okoliczność nie do pogardzenia przy interpretacji utworu. Skłonić może ona ku symbolicznemu czy nawet psychoanalitycznemu rozumieniu tego elementu, żywioł wody jest bowiem związany z nieświadomością i możemy mieć do czynienia z obrazem ataku groźnych elementów nieświadomości. Ale to najpierw trzeba udowodnić! I nie da się tego zrobić nie operując faktami i źródłami. Niedawno ogłosiłam tekst krytyczny *Powrót biografii*[4], ale sprawa jest tak zasadnicza, że trzeba by się nią zająć nieco szerzej.

Pokusa genetyzmu traktowana jest niemal jak pokusa seksualna widziana przez restrykcyjnych i pruderyjnych rodziców nastoletnich panien, skoro się pojawi na horyzoncie, powoduje moralny upadek, ostateczną degradację i wszystko jest już z naukowego punktu widzenia stracone. Gdy zastanawiam się głębiej nad ostrzeżeniami, które wydają się przesadne, widzę w nich zawoalowaną formę obrony przed genetyzmem marksistowskim sprowadzającym się do ustalania klasowej genezy oraz rozstrzygania o wsteczności lub postępowości. Głoszenie autonomii, obrona pozycji ergocentrycznych były metodą obrony. Sprawy te dawno są zamknięte, ale pewnego typu urazy pozostały. Ten sam przełom antybiograficzny, który u nas związany był z formalizmem i strukturalizmem, w humanistyce anglosaskiej można obserwować w momencie, gdy New Criticism wprowadza *close reading* – czyli metody czytania bez wychodzenia w rzeczywistość pozatekstową. Nigdy jednak nie zahamowało to rozwoju anglosaskiej biografistyki, traktowanej jako bardzo atrakcyjna, niezwykle ważna i osobna dziedzina. Ba, Amerykanie otrzymują na tego typu badania granty i doszło do sytuacji, gdy wielu pisarzy francuskich ma doskonałe biografie amerykańskie, które muszą być tłumaczone. Istnieją – we Francji i w Stanach Zjednoczonych[5] – specjalne nagrody wyłącznie dla autorów biografii, a pozycja rynkowa tego gatunku jest bardzo silna. Pisanie biografii jest też przedmiotem wykładanym na uniwersytetach, raczej zresztą praktycznie, w formie warsztatów, niż teoretycznie. Wydano zresztą u nas, dość archaiczną, ale uroczą książkę J.L. Clifforda. Z niewiadomych powodów oryginalny angielski tytuł *From Puzzels to Portraits* oddano jako *Od kamyków do mozaiki*, gdy tymczasem chodzi portret lub opowieść. Jej autor naj-

4 A. Nasiłowska *Powrót biografii*, www.dwutygodnik.com, nr 16/2009.

5 We Francji: Prix du recit biographique i Prix de la biographie de la ville d'Hossegor.

pierw zaprezentował opowieść o własnych przygodach podczas pracy, potem pytał wybitnych biografów angielskich i amerykańskich o ich podstawy teoretyczne. Wyniki tej ankiety były zdumiewające: „Jedynym wnioskiem, jaki wyciągnąłem z tej serii rozmów było to, że najlepsi biografowie uważają się za twórców. Nie uznają żadnych ogólnych zasad i lekceważą teorie krytyczne. Jak powiedział później jeden z moich przyjaciół, biografistyka jest zapewne jedną z głównych dyscyplin, która nie została zdemoralizowana przez krytykę”[6].

Słowo „krytyka” nie odnosi się w tym wypadku do krytyki literackiej w polskim sensie tego słowa, chodzi o teorię. Książki biograficzne są traktowane bardzo serio na przykład przez „Times Literary Suplement” czy „New York Review of Books”, są omawiane, co pozostaje w zgodzie z ich wysoką pozycją na rynku. Największym i zarazem typowym komplementem pozostaje określenie, że książkę czyta się jak powieść.

Istnieją autorzy specjalizujący się w tym gatunku, ale uprawia go także wielu pisarzy czy dziennikarzy. Zdarzyła mi się okazja, by uczestniczyć w warsztatach pisania biografii prowadzonych przez amerykańskiego biografistę Erica Laxa[7]. Nie mogło to wpłynąć na mój warsztat, gdyż pierwsza z moich biografii była już wtedy wydana, a pisanie drugiej – mocno zaawansowane. Wydaje mi się jednak, że uświadomiłam sobie wtedy kolejne źródło nieporozumień. Literaturoznawca jest wychowywany w tak wielkim szacunku do tekstu, że może czuć się bezradny, gdy trzeba powiedzieć po prostu: autor kłamie! Rzecz sprowadza się do tego, że kanon o nienaruszalności tekstu odnosi się do dzieł literackich i to określonej, wysokiej rangi artystycznej. Wiersz czy inne doskonałe dzieło nigdy n i e kłamie, także z powodu swojej przynależności do sfery fikcjonalnej, czyli – mówiąc po Ingardenowsku – obecności *quasi*-sądów. Natomiast wszelkie świadectwa odnoszące się bezpośrednio do rzeczywistości, relacjonujące ją, traktować musimy z ogromną podejrzliwością. I bardzo często, nawet operując dość skromnymi środkami, takimi jak chronologia, zestawianie świadectw czy nawet prawdopodobieństwo – jesteśmy w stanie zdemaskować nieprawdę. Wyłania się tu jednak mnóstwo problemów etycznych, zbyt szczegółowych, by poruszać je w tym miejscu. Jako autorka powieści wiem też z własnego doświadczenia, jak skomplikowana bywa relacja rzeczywistości i kreacji, choć istnieją też takie fragmenty, gdy fikcja zachowuje autentyczny układ zdarzeń.

Praca nad biografią jest ogromnym polem, na którym spotykają się: zasady warsztatu historyka (krytyka źródeł), metody filologii (czytanie tekstów), elementy dziennikarstwa i wreszcie elementy zdecydowanie literackie, które sprawiają, że ostateczny efekt przypomina powieść, tyle że złożoną z elementów niefikcjonalnych. A że – jak

---

6 J.L. Clifford *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 136.

7 Było to podczas Kongresu PEN Clubów w Linz, w październiku 2009. Główne książki tego autora to: *Woody Allen. A Biography*, Knopf, New York 1991 i *Paul Newman. A Biography*, Knopf, New York 1998.

wiemy z prac Hydena White czy Jacques'a Derridy – nie ma dyskursów „niewinnych", przezroczystych, pozbawionych elementu retoryczno-narracyjnego, narracyjność jawna, eksponowana, łatwa do deszyfracji nie wydaje się czymś szczególnie odrażającym. Przeciwnie… jeśli zrobiona jest dobrze? W gruncie rzeczy zasadniczą sprawą przy obu moich biografiach było zachowanie racjonalnego dystansu, wypracowanie form narracyjnych i przekształcenie całego bagażu informacji w atrakcyjną opowieść oraz nie poddanie się sile retorycznej zasadniczych świadectw biograficznych dotyczących moich bohaterów. W przypadku książki o Sartrze i Simone de Beauvoir była to nieufność wobec jej wielotomowych wyznań autobiograficznych, w przypadku Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – nieuleganie, skądinąd wielokrotne podawanym w wątpliwość, książkom wspomnieniowym Magdaleny Samozwaniec. Nie jest też prawdą, że biografia, choć wyłączona z debaty teoretycznej, musi pozostać głucha na wszelkie teorie. W *Lilce* bardzo dobrze sprawdziły mi się elementy krytyki feministycznej, a wrażliwość na tę problematykę – którą zawdzięczam akademickiej debacie – stanowi w moim przekonaniu zasadnicze novum tej książki. Kto wie zresztą, czy feminizm nie oznacza odblokowania biograficznego myślenia. Taką tezę stawia na przykład Agnieszka Gajewska w artykule *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*[8]. Znowu – zasadnicza teza zapożyczona jest tu z prac anglosaskich. Zgodnie z pewnym punktem widzenia jawna depersonalizacja jest elementem redukującej kobiecość, fałszywie uniwersalizującej logiki męskiej. Pozostaje jednak dyskusyjne, czy zwrot biograficzny za sprawą feminizmu rzeczywiście w Polsce się dokonał. Może obserwujemy jego początek.

Zdrowy rozsądek ma pierwszeństwo przed wszelkimi teoriami literackimi, nawet tymi, które się obwarowały hasłami naukowości. Mukaøovsky czy Winogradow… kto jeszcze się odwołuje do ich prac? Natomiast argumentacja Lipskiego zachowała swoją świeżość. W gruncie rzeczy wszystko, co Hyden White opisał jako swoistą retorykę historiografii, nie jest argumentem ani za, ani przeciw, ale sformułowaniem pełnym bardzo pożądanej nieufności. Przekształcenie w narrację jest natomiast elementarną formą rozumienia i porozumienia z czytelnikiem. Zresztą gdy sama piszę literaturę, interesuje mnie zawsze wyjście poza narrację, traktuję linearne opowiadanie jako element zbyt łatwy, nawet – fałszywy. Wolę mozaiki, których sensy układają się na osi znaczenia, a nie – linearnie[9]. Ale jest to poboczny wątek w tych rozważaniach.

Stosunek do biografii jest u nas nacechowany dość dziwacznymi, przesadnymi zastrzeżeniami, które jakoś znikają w momencie, gdy mamy do czynienia z tłumaczonym z angielskiego czy francuskiego pokaźnym dziełem o charakterze biograficznym. Czasami zresztą okazuje się, że Amerykanie są skłonni napisać nam na-

---

8 A. Gajewska *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989-2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, s. 97-109.

9 Przykładem są moje książki: *Księga początku* (2002), *Czteroletnia filozofka* (2004), *Historie miłosne* (2009).

sze nienapisane książki. Na razie są to przypadki odosobnione, jak powieść Susan Sontag o Helenie Modrzejewskiej. W związku z mniejszą atrakcyjnością międzynarodową naszej literatury, są to raczej wyjątki, ale i takie wypadki się zdarzają. Mam na myśli pracę Marci Shore *Kawior i popiół*[10]. To bardzo interesująca książka. Jak stwierdza autorka we wstępie: „Pisałam […] *Caviar and Ashes* z myślą o czytelnikach, którzy nie są Polakami ani nawet polonistami, ale należą do szeroko rozumianej anglojęzycznej inteligencji zainteresowanej europejską historią i kulturą"[11]. A więc i tak się da, by nieznajomość nazwisk, realiów, okoliczności historycznych traktować jako atuty. Wydaje się jednak, że autorka ze swojej lektury Hydena White'a wyciągnęła nieco zbyt radykalne wnioski, ufając w siłę narracji kreującej podmiot zbiorowy.

Dość już tych herezji. Dwie biografie to dużo (pracy, czasu i napisanych stron), pewnie nie napiszę już żadnej (chyba że własną, ale na to zdecydowanie za wcześnie). Na pewno ten gatunek pokazał mi, że można ze spędzania czasu w trójkącie sprzeczności uczynić pewną przygodę, a pole pomiędzy trzema oddalonymi domenami nie jest puste. Biografia ma coś z literatury (narracyjność), krytyki (nieprofesjonalną publiczność), a jeśli potrafi pożywić się teorią (filozofią czy feminizmem) – to tylko świetnie. Musi być nieortodoksyjna metodologicznie. I rzeczywiście, Sartre ma rację, egzystencja poprzedza esencję. To opowieść o zmienianiu się, przechodzeniu przez kolejne etapy życia i twórczości, niewierności wobec siebie i wiecznym poszukiwaniu, a nie umoralniająca bajeczka z pozytywnym bohaterem.

Moje biografie – to była taka sobie mała partyzantka.

Abstract

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

Heresies

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Genetically suspect: on exaggerated objections towards biography as a genre on the intersection of literature (narrativity), criticism (unprofessional audiences) and theory (philosophy, feminism).

10 M. Shore *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.

11 Tamże, s. 9.

Ewa REWERS

O „Tekstach Drugich"

Zaproszenie do udziału w jubileuszowym numerze „Tekstów Drugich" wzruszyło mnie i – nie mniej – zaskoczyło. Nigdy nie myślałam o sobie jako współpracowniczce Pisma, zawsze jako o czytelniczce. Bardzo dużo zawdzięczam lekturze – najpierw „Tekstów", później „Tekstów Drugich", aczkolwiek czytałam je z innej perspektywy: po pierwsze, studentki polonistyki, poszukującej przejść między naukami o literaturze oraz naukami o kulturze i społeczeństwie, po drugie, z perspektywy kogoś, kto prowadzi własne badania, odchodząc coraz dalej od literaturoznawstwa i, w konsekwencji tego, również od literatury. Można zatem powiedzieć, że zabierając głos (i cenne miejsce w numerze) czuję się po dwakroć nie na swoim miejscu: mój wkład w dwudziestoletnie osiągnięcia Pisma jest niewielki. Na pytania, które zadał nam Ryszard Nycz, dotyczące literatury i badań literackich nie powinnam odpowiadać, nie zajmując się na co dzień kwestiami w nich poruszonymi.

Dlaczego więc piszę i – chociaż niebezpośrednio – będę starała się na niektóre z nich odpowiedzieć? Ponieważ „Tekstom Drugim" udało się coś więcej niż zgromadzenie grona wiernych autorów i czytelników – wytworzyły specyficzną formę towarzyskości opartej na doświadczeniu wymiany. Przyjmując formułę pisma otwartego na międzydyscyplinarną, międzykulturową i międzypokoleniową wymianę myśli, pozwoliły ludziom zajmującym się różnymi dziedzinami sztuki i nauki odnaleźć wspólnotę doświadczenia, łączącą kreatorów, animatorów i obserwatorów nowych prądów, koncepcji, projektów badawczych, integrującą humanistykę współczesną z jej obrzeżami. Dla jednych te obszerne glosy na marginesach literaturoznawstwa mogły być nużące i/lub zbyt ekspansywne. Bywało, że spychały literaturę na drugi plan, na margines, wymieniały się z nią miejscami. Właśnie tak powstaje jednak wspólnota doświadczenia w jej najnowszych, kulturowych,

dialogicznych, sieciowych postaciach. Nie opisywałabym jej jako wspólnoty interpretacyjnej, wyobrażonej, konstruowanej, jak zwykło się nazywać przejawy doświadczania i działania „razem" w pracach refleksyjnie odnoszących się do dziedzictwa nowoczesności humanistów. Powiedziałabym raczej, że zostaliśmy włączeni w konstytutywną dla tej wspólnoty, aktywną towarzyskość na mocy dewizy *give everyone their chance*. W ten sposób ideę „Tekstów Drugich" można odczytywać jako rodzaj nie tylko naukowego, lecz także estetycznego eksperymentowania, jako poszukiwanie modelu i formy zarazem dla naszej współobecności tworzącej nowe znaczenie, nadawane Pismu (dużą literą), jako nazwie własnej tej właśnie, nie innej wspólnoty doświadczenia realizującej się we własnym języku.

Wobec nierozwiązywalnych trudności związanych z formułowaniem i podtrzymaniem jakiejś szczególnie dostosowanej do współczesnego stanu świata koncepcji kultury, „Teksty Drugie" przesuwały uwagę badaczy kultury na obszar, który nazywać łącznie trzeba doświadczeniem kulturowym. Wielość koncepcji kultury, jej ujęć historycznych, antropologicznych, filozoficznych itd. sprawia bowiem, że próby zarysowania obszaru badań dyscyplin intuicyjnie zbliżających się do siebie, utykają na poziomie sporów proceduralnych o ich granice. Być doświadczonym, to z własnej praktyki kulturowej wyciągać wnioski, formułować normy, hierarchizować wartości dotyczące tego obszaru kulturowego, w którym jednostka się porusza. Doświadczenie kulturowe wszakże to również stan szczególny ludzkiego umysłu, w którym jakieś zdarzenie jawi się nam jako doświadczenie kultury: własnej lub cudzej, zrozumiałej lub nie, a jednak nie pozostawiającej wątpliwości co do tego, że właśnie ten moment refleksji nasuwa nam myśl o kulturze. Wspólnota doświadczenia jest jednym ze sposobów przejawiania się doświadczenia kulturowego, produkowanego, wywoływanego przez impuls, jakim może być pojawienie się dzieła sztuki, teorii, pojęcia, czasopisma.

Podstawowym kontekstem wspólnoty doświadczenia tworzonej przez „Teksty Drugie" wydaje się zastanawiająca relacja między literaturą i literaturoznawcami, z jednej strony, a koncepcjami światopoglądowymi oraz filozofami – z drugiej. Jak można by się spodziewać, nie chodzi tutaj jednak o spór, walkę, pretensje do uprzywilejowanego, jedynie prawdziwego i skutecznego dostępu do wiedzy o świecie, o ułatwianie orientacji w jego prawidłowościach i wpływ na wartości, którymi będą kierowali się jego obywatele. Ten spór o równoprawność poznawczą, podsycany od czasu do czasu przez obie strony, oczywiście się toczył (-y) na wszystkich płaszczyznach, od legitymizacji przez władzę religijną i świecką po prozaiczny, a nieustępliwy nacisk wywierany na strukturę podziału subwencji w zupełnie prywatnych fundacjach wspierających różne formy aktywności naukowej i artystycznej. W tej konkurencji literatura/literaturoznawcy i światopoglądy/filozofowie najczęściej współzawodniczą ze sobą, lecz bywa także, że są po jednej stronie, niezależnie od własnych dążeń oraz treści przepisywanych tożsamościom kolektywnym przez ich reprezentantów. Po dawno przebrzmiałym sporze między literaturą i nauką, który doprowadził do ich separacji, filozofia zajmuje bowiem stanowisko niejednoznaczne.

Brzmią w tym stanie rzeczy echa polifonicznej koncepcji wiedzy, którą dziedziczymy po starożytnych, rozłożonej już wtedy na głosy *episteme*, *sophii, doksy, techne, agonu* itd. W tej wielogłosowej tradycji mądrość, którą posiada *sophos*, stanowiąca, jak powiadał Platon, cnotę części rozumnej człowieka, idzie przed *episteme* – wiedzą naukową, na straży której stanie epistemologia, nazywana współcześnie chętnie teorią poznania, ustalająca nieustannie na nowo granice, zasięg, prawdziwość ludzkiego dochodzenia do wiedzy pewnej. Jakkolwiek by się *episteme* nie odcinała, w wielu naukach, np. w socjologii, nie zawsze będzie ją, z kolei, łatwo odróżnić od *doksy* – wiedzy potocznej składającej się przede wszystkim z sądów i opinii obywateli wchodzących w skład określonej wspólnoty. Czy wspólnota doświadczenia tworzona przez „Teksty Drugie", wyposażona w narzędzia krytycznej analizy nie powinna zastosować ich w badaniach nad własną *doxą*, nad *episteme* konstytutywnej dla niej towarzyskości?

O skutkach towarzyskości

Tym, co pozwala mi dzisiaj włączyć się we wspólnotę doświadczenia tworzoną przez „Teksty Drugie", są pytania dotyczące relacji między miastem i sztuką. Jeśli w ogóle potrafimy nazwać tę relację, to nie jest nią z pewnością analogia czy podobieństwo, to raczej sekwencje operacji metonimicznych wywodzących się z uchwytnych w doświadczeniu potocznym realnych zależności. Mówienie o operacjach metonimicznych jest tu oczywiście ryzykowne, ponieważ nie mamy do czynienia z wyrażeniami językowymi, lecz ze złożonymi konfiguracjami przekonań i praktyk, które jednak – intencjonalnie lub nie – przylegają do siebie, zastępują się, zawierają się w sobie. Podpowiadają też obserwatorom i wykorzystują, łatwiej lub trudniej dostrzegalne, związki przyczynowo-skutkowe będące punktami wyjścia do wyznaczania funkcji i formułowania zadań przez miasto i sztukę. Sztuka i miasto nie zostały bowiem uwięzione w lustrzanej metaforze. Sztuka dzisiaj nie jest zwierciadłem rzucanym na ulice i place miasta, a miasto daje sztuce więcej niż kontekst i przestrzeń. Daje żywą, odnawialną metaforę współczesnego życia, świata, pamięci, porządku i chaosu zarazem: pisarzom i poetom, malarzom i scenarzystom.

Przez wiele lat gromadziłam powieści, których przedmiotem jest miasto. Dzisiaj spośród kilkuset tomów zostawiłam tylko kilka szczególnie inspirujących, zmuszona przyznać ostatecznie, że w jakimś stopniu wszystkie są związane z miastem, że powieść powstała jako jego narracja. Znam też badaczy, którzy pokazują, jak zmieniające się miasta wpływają na przemiany tekstów literackich, w ramach szeroko rozumianej tekstualności. Dzięki badaczom obserwującym relacje między miastem i sztuką filmową Los Angeles postrzegane może być raczej jako laboratorium transformacji telematycznej niż konkretna przestrzeń. Miejskie murale i graffiti pomogły zakwestionować utarte, powtarzane również przez znakomitych krytyków architektury przekonanie o konieczności oddzielania architektury miejskich artefaktów od dzieł sztuki itd. Od drugiej polowy XX w. tekstualnej koncep-

cji miasta towarzyszy wyobrażenie miasta jako estetycznej przestrzeni spektaklu budowanego z festiwali, zdarzeń, celebrowanej konsumpcji.

Miasto przedstawia się często jako wytwór Oświecenia, jako wyeksponowany przez nowoczesność przedmiot kultury artystycznej, przede wszystkim literatury, sztuki filmowej, sztuk plastycznych, fotografii, widowiska, teatru. Ekspozycja miasta możliwa stała się dopiero wtedy, gdy przestano oglądać je z zewnątrz, z perspektywy natury, a zaczęto eksplorację miejskiej rzeczywistości od wewnątrz, z perspektywy ulicy, chodnika, placu, jako rzeczywistości kulturowej, przed którą nie ma skutecznej ucieczki. Sprawia to, że interesują nas na gruncie praktyk artystycznych formowane obrazy i narracje, funkcjonujące następnie – niejako wtórnie – w świadomości społecznej (w tym w świadomości badaczy miast). Zarówno wytwarzane obrazy, jak narracje, nakładają się na realne przestrzenie miejskie (np. „Petersburg" Dostojewskiego, „Lizbona" Wima Wendersa, „Nowy Jork" Paula Austera, „Dublin" Jamesa Joyce'a), lecz najczęściej mówi się o nich jako reprezentacjach. Taka praktyka interpretacyjna w kontekście stworzonym przez kulturę XX w. koncentrującą się na procesach mediacji wydaje się uzasadniona. W końcu reprezentacje są jedną z najczęściej dzisiaj komentowanych postaci mediacji, jako że tworzą intelektualną i artystyczną tradycję. Reprezentacje służą ekspozycji miasta, lecz jej nie wyczerpują.

Artyści wytwarzają własne, najczęściej krytyczne w stosunku do realnych przestrzeni miejskich i strategii życia ich mieszkańców wizje miast, miejskości, kultur miejskich. Tym, co nanosi pisarz na mapę miasta nie są interakcje zachodzące między ludźmi, ponieważ one w tę mapę zostały już po części wpisane na etapie planowania. Pisarz, każdy artysta, wpisuje to, co nie poddaje się planowaniu: mity, ślady, fantazje, pragnienia i zdarzenia, które z punktów na mapie czynią miejsca. Zwykło się uważać, że wyobraźnia miejska ma narracyjny charakter. Pamiętam jednak, że przestrzeń miejska produkowana jest przez artystów także ze zdarzeń dźwiękowych, obrazów, zapachów, które nie układają się koniecznie w jakieś opowieści. Artyści potrzebują miasta nie tylko po to, by lokować w ich przestrzeni swoje prace. Ich wpływ na architekturę miast, planowanie nowych dzielnic, kreowanie i podtrzymywanie przy życiu przestrzeni publicznych, świadome zarządzanie krajobrazem miejskim oraz jego ochroną wiąże się z koniecznością współpracy artystów z innymi aktorami działającymi w przestrzeni miejskiej. Oczekuje się od nich krytycznego myślenia o mieście, umiejętności kreowania miejskiej wyobraźni i poszukiwania dla niej odpowiednich form osadzających się na powrót w mieście. Możemy mówić zatem o artystycznych odpowiedziach na miasto, w których przyjmowanie odpowiedzialności zostaje poszerzone. O interpretacjach, które odnoszą się do konkretnych miejsc i zamieszkujących je społeczności, lecz wykraczają swoim znaczeniem poza tę wspólnotę komunikacyjną. O rozmowie o mieście i w mieście, która potrzebuje katalizatora, jakim jest działanie artystyczne.

Oglądając *Metropolis* Fritza Langa czy *Blade Runner* Ridleya Scotta wiemy również, że nie chodzi tu tylko o doświadczenie miejskiego życia, o uchwycenie ja-

kiejś postaci miejskości, lecz o przyszłość świata, o miasto jako metaforę i metonimię ludzkiego losu jednocześnie. Rozkwit powieści powiązano z narodzinami nowoczesnego miasta i jego społeczności, w której burżuazja i robotnicy, wyalienowane jednostki i tłum, stali się głównymi bohaterami, wyciskając społeczne piętno na koncepcjach nowoczesnych podmiotów. Fotografia towarzyszyła miastom od XIX w. już wtedy – czego dowodem dzielnice biedy Nowego Jorku na fotografiach Jacoba Riisa – demonstrując swój dokumentacyjny i zarazem krytyczny potencjał. Jako dokumentacja i integralna cześć miasta zarazem występowały również poezja (poetycka wyobraźnia vs *hybris* racjonalnego planu) malarstwo, sztuka video, muzyka (od *industrial music* po rap) składając się – łącznie – na koncepcję rozszerzonego miasta, które jest czymś więcej niż pojemnikiem dla sztuki i przedmiotem reprezentacji zarazem.

Opozycje przestrzenne wyobraźnia artystyczna wypreparowuje najczęściej z kalejdoskopowego ruchu obrazów w miejskiej przestrzeni, z dynamiki strategii i taktyk społecznych, z coraz bardziej zróżnicowanych miejskich praktyk kulturowych, przede wszystkim z jednak subiektywnych doświadczeń, autobiograficznych podróży w czasie i przestrzeni, w których wszystkie zmienne: czas, przestrzeń i „ja" ulegają kolejno destrukcji i odbudowie. Ta skłonność do preparacji żywej istoty miasta, segmentacji jego przestrzeni, fragmentacji historii czyni ze sztuki nieustępliwego myśliwego, tropiciela i oprawcę, lecz także eksperta, kustosza i opiekuna podzielonego miasta. Z drugiej wszakże strony, nowoczesna sztuka, tak jak nowoczesna podmiotowość wyłoniły się z materii, jakiej dostarczało im doświadczenie miasta. Co więcej, nadal wydają się tą materią oszołomione, często pokorne wobec jej autentyczności, która przecież jest tylko iluzją, kulturową konstrukcją, społecznym projektem.

Artyści formułują postulaty adresowane do wszystkich użytkowników przestrzeni miejskich i zmieniają hierarchie zastanych wartości, lecz wszystkie te praktyki – łącznie – zwykło się podporządkowywać mechanizmom reprezentacji. Zastrzeżenia dotyczące nieuniknionej redukcji, niekompletności, niemożności dotarcia do „istoty miasta" w ramach tych praktyk, równoważyć ma ich funkcja poznawcza, to, że reprezentacje pomagają rozumieć i kontrolować życie miast. Strategie reprezentacji tworzą bowiem coś na kształt kulturowych geografii ustalających reguły odwzorowywania życia miast w postaci artystycznych map oprowadzających nas po „Petersburgu" „Lizbonie", „Nowym Jorku", „Dublinie".

Do tego rodzaju mechanizmów nawiązują również artystyczne i filozoficzne koncepcje telematyzacji miejskiego życia. Symulacje miejskiego porządku zwielokrotniają przede wszystkim to, co postrzegamy jako istotne w realnym środowisku miejskim. Dotyczy to zarówno futurystycznych utopii nowego, postmiejskiego, zdecentralizowanego społeczeństwa, jak dystopijnych wizji pozbawionego znaczenia miejskiego świata. Miasto opisuje się jako węzeł globalnej sieci informacji podtrzymujący przepływy znaków, lecz w tej funkcji traci ono swoje materialne znaczenie jako miejsce umocowane w przestrzeni i czasie. Przekształcając się w symulakrum, marginalizuje swoje *signifié*, lecz z niebywałym rozma-

chem rozbudowuje *signifiant*. Na okładce *Screening the City,* pracy zbiorowej wydanej pod redakcją Marka Shiela i Tony'ego Fitzmaurice'a, umieszczono rekomendację Mike Davisa, która brzmi: „Niezwykle świeży i kalejdoskopowy ogląd osobliwej alchemii między celuloidem i asfaltem". W pozornie aroganckim skrócie Davis niezwykle trafnie wskazał na to, co ukryte, a najciekawsze w relacjach między sztuką i miastem dobie dominacji obrazów elektronicznych: materię, która wyprzedza reprezentacje.

Metafory, symbole, reprezentacje ukrywają się w myśleniu o związkach sztuki z miastem za – powiedzielibyśmy – solidnymi plecami realnej współobecności, fizycznych kontaktów, dostrzegalnych związków przyczynowo-skutkowych, dwustronnej, aczkolwiek nie w pełni odwracalnej relacji z n a c z o n e – z n a c z ą c e. Wszystko to sprawia, że nie tylko mówienie o analogii między miastem i sztuką, lecz także o reprezentowaniu miasta przez sztukę budzi wątpliwości, które próbuje się osłabiać (znajdziemy tę praktykę w tytułach wielu książek) pisząc o reprezentacji. Myślę, że to nie wystarczy. Nie wystarczy również ta osobista, subiektywna nuta powracająca w przeżywaniu, relacjonowaniu i analizowaniu przestrzeni miejskich, która nie pozwala wyczerpać się w nastawieniu autobiograficznym i poddać anamnezie, odsyłając do żywych przestrzeni i ludzi, których już nie ma. Od poetyckiej ekfrazy poczynając, po filmowe dystopie i gry miejskie, sztuka XX w. rozwinęła bowiem przed nami wystarczająco wiele formalnych możliwości, abyśmy wyciągnęli wnioski z tego uporczywego „dotykania się" i przenikania dwóch symbolicznych światów: miasta i sztuki. Między miastem i sztuką nawiązuje się nowa zależność, która bardziej przypomina dwustronną translację: tego, co miejskie, na to, co artystyczne i tego, co artystyczne, na to, co miejskie – niż strategie reprezentacji. Bazę dla tej nowej relacji stanowi koncentracja społeczeństw postindustrialnych na kulturalizacji codziennych praktyk, na doświadczeniu estetycznym stanowiącym inherentną strukturę życia codziennego. Translację, o której mowa można opisywać jako formę wymiany. W moim wypadku, doświadczenie wymiany ma charakter emancypacyjny w znacznym stopniu, chociaż nie tylko, zawdzięczam je towarzyskości wykreowanej przez „Teksty Drugie".

Abstract

Ewa REWERS
Adam Mickiewicz University (Poznań)

On *Teksty Drugie*

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Relations between the city and art as sequences of metonymic operations that derive from real dependencies that are commonly experienceable – in other words, on the effects of a community of experience within *Teksty Drugie*.

German RITZ

Retrospektywa z utrudnionymi rokowaniami na przyszłość albo pragmatyczna obrona przed nostalgią

Także dla slawistów z Zachodu rok 1989 stanowi decydującą cezurę. Co się wtedy zmieniło? Zacznijmy od oczywistości. Dawny porządek z podziałem Europy na świat wschodni i zachodni zniknął – nie od razu, jednak dla takich krajów, jak Polska, w oszałamiającym tempie. Slawista zachodnioeuropejski żył z tego podziału, jako że nieustannie budował pomosty nad przepaścią, aby dla obu stron być wysłannikiem wielkiej Niewiadomej. Uprzywilejowana funkcja, jak widać w retrospektywie. Rusycyści uporali się z utratą prestiżu stosunkowo łatwo, bo czuli się naukowo lepsi od wykorzystywanych w złej sprawie kolegów z Europy Wschodniej i mogli występować w charakterze mentorów. A chodziło o posiadanie autentycznej teorii literatury. Ponadto imperium także po 1991 roku było dość duże, by gładko wchłonąć ten import. W wypadku polonistów z Zachodu taka świadomość misji, nieco trącąca kolonializmem i w szerszej perspektywie dawno już nadwątlona, nie trwała jednak długo, różnice szybko się zdezaktualizowały.

Po 1989 roku zarówno dla literaturoznawstwa na Zachodzie, jak i na Wschodzie, zmieniło się jednak coś istotniejszego, a mianowicie – znaczenie i funkcja literatury. Literatura została wyparta z centrum kultury i znalazła się – na Zachodzie już od lat 60. – na marginesie, może elitarnym, ale ostatecznie pozbawionym większego wpływu. W Polsce tę utratę znaczenia poprzedził kryzys kultury po 1981 roku, ostatni może kryzys wywołany z zewnątrz, przez czynniki polityczne, toteż odrodzenie literatury po 1989 roku niejako przesłoniło jej funkcjonalną degradację. Utratę znaczenia można było zauważyć od strony zachodnioeuropejskiej recepcji literatury Wschodu. Przedtem pisarze jako postaci polityczne przyciągali

publiczność i byli przekonujący dla wydawców. O późniejszym spadku zainteresowania świadczyła liczba, a niekiedy też jakość naszych studentów. Sale wykładowe zapełniły teraz dzieci, a zwłaszcza wnuki niegdysiejszych słowiańskich emigrantów, głównie politycznych.

Cezura roku 1989 zbiegła się po obu stronach również z triumfem poststrukturalizmu rodem z Ameryki i z Francji. Zachodnia slawistyka, wciąż zafascynowana oryginalnie słowiańskim nurtem formalizmu i strukturalizmu, dostrzegła to z opóźnieniem. Specjaliści od Bachtina albo Łotmana nadal mogli oczekiwać respektu ze strony romanistów i anglistów, ale i tu, i tam zaczytywano się już Derridą. Z kolei poststrukturalizm w swoich nader licznych teoretycznych kostiumach dokonał takiego przewartościowania pojęć tekstu i autora, nadał im tak ogólną postać, że literaturoznawca oblatany w teorii mógł opłakiwaną utratę pozycji literatury uznać za postęp – jeśli w ogóle jeszcze interesował się losami literatury. Poststrukturalizm bowiem, jak żadna inna teoria przedtem, był autonomiczny, w oczach wielu krytyków stał się nową wieżą z kości słoniowej, niekiedy wieżą Babel, do której można się było na lata wygodnie wycofać, nie bacząc na grożący spadek znaczenia.

Wszystko to w skrócie brzmi nieco ironicznie, jakbyśmy od dawna już patrzyli na te zmiany z góry. Tak nie jest. I jeśli w ogóle słychać tu ironię, to jest ona najwyżej drugą stroną nostalgii, z przyczyn politycznych niestosownej. Gdzie więc się dziś znajdujemy?

Nie ma na to pytanie wspólnej odpowiedzi, a przynajmniej w tym sensie, w jakim przełom po 1989 roku był jeszcze wspólnym epokowym przeżyciem. Od dawna, niezależnie od owej zmiany modelu, nad dziełem pracuje produktywnie nowe pokolenie polonistów i samo się definiuje. Toteż chcę i powinienem mówić tylko o sobie, co nie jest łatwe, gdyż literaturoznawca przyuczony jest roztapiać albo chować swoje Ja w tym, co ma walor ogólny.

Znikła fascynacja dyskursami teoretycznymi. Wyznanie to z trudem przychodzi nam wypowiedzieć, a jeszcze trudniej napisać; w teorii literatury panuje *esprit de corps*, teorii się nie zdradza, zdradza się najwyżej samego siebie. Znikł w każdym razie optymizm, że w efekcie wymiany kolejnych masek teoretycznych, na przykład przejścia od *gender studies* do *postcolonial studies*, epokowych zwrotów i obrotów, rzecz jasna zawsze tylko na osi poziomej, pojawi się rzeczywiście coś nowego – bo może kręcimy się tylko w kółko. Czy chodzi o rozwój – czy tylko o to, by robić ruch? Być może zbyt długie trwanie poststrukturalizmu, którego wielkie tezy sformułowano już przed półwieczem, umniejsza dziś jego siłę perswazji. Zjawiska spod znaku post- zawsze trwają zbyt długo. Fałdy teorii są interesujące, gdy się szybko po nich wspinać; w retrospektywie okazują się tylko wierzchołkami rozdzielającymi przestrzenie pustki. Dla poststrukturalistycznych strategii interpretacji charakterystyczne jest, że odsłaniają wyłącznie aspekty tekstu – niekiedy bardzo ważne – nigdy jednak nie ujmują go w całości. Mamy na koncie więcej rozbiórek niż budowli – z taką przepustką trudno liczyć na przetrwanie w historycznej pamięci.

Wątpliwości co do aktualnego stanu teorii nie są jednak głównym problemem czy raczej nie są moim głównym problemem. W ciągu ostatnich dekad ważne teorie i tak formułowano poza dziedziną literaturoznawstwa. My poprzestawaliśmy na elokwentnych adaptacjach. Granice teorii nie są tedy naszymi granicami. Ważniejsze natomiast jest pytanie o funkcję literaturoznawstwa w kulturze, na które nie odpowiadamy, bo zagraża naszej egzystencji. Od XIX wieku nasz fach żyje procesem budowania narodu i zwłaszcza polonistyce żyło się dobrze w tej służebnej funkcji. Nowy „globalny" porządek świata poważnie zmienił te założenia, jeśli w ogóle ich nie unieważnił. Świadomość kulturowa i niezbędna refleksja nad kulturą może, ale już nie musi, wywodzić się z literaturoznawstwa. Sam ukształtowany jestem przez dawne rozumienie fachu, które żywi się własnym historycznym doświadczeniem, zwłaszcza doświadczeniami światów, które znikły – nie tylko na Wschodzie. Te doświadczenia są dla mnie osobiście najważniejszym skarbem, który chciałbym raczej spontanicznie niż w drodze refleksji przekazywać dalej, ale nie udzielają żadnej odpowiedzi na pytanie o pragmatyczną przyszłość mojej profesji.

Jeśli nie da się wygrać bitwy na wielkiej scenie – tego przynajmniej nauczyła nas ponowoczesność, której niekiedy się wstydzimy, bo tak nas kiedyś fascynowała – wówczas pozostaje jeszcze szybkie wyjście przez kulisy. A za kulisami czeka pragmatyczny, ale życiodajny dzień powszedni.

Od zagranicznego polonisty oczekuje się, że będzie reprezentował całą polską literaturę. Taki jest wymóg praktyki dydaktycznej, ale słusznie zrobimy, przenosząc to także na sferę badań. Naczelnym zadaniem jest według mnie przeciwdziałanie rozpowszechnionym szablonom recepcji, co możliwe jest jedynie wtedy, gdy od literatury współczesnej cofniemy się co najmniej do XIX wieku. Długi okres zajmowania się romantyzmem, po badaniach dotyczących XX wieku, był dla mnie bardzo ważnym doświadczeniem, choć to w dziedzinie XX wieku łatwiej osiągnąć sukces.

Po tej retrospektywie – która raczej niewiele obiecywała na przyszłość – zwróćmy się jednak na koniec ku przyszłości. Wielką pokusą jest okopać się w wąskim kręgu badań, najlepiej ograniczonym do jednego konkretnego autora. To rodzi silne więzi, nęcące zarówno dla naukowca, jak dla czytelnika. Tego rodzaju książki pisano zawsze i zawsze trzeba je pisać. Taką pokusą, nadal trwającą, byłby dla mnie Iwaszkiewicz, ale także Andrzejewski albo Miłosz. Tyle że jak na taki biedermeierowski gest wciąż za bardzo tkwimy w okolicach przełomu wieków, zbyt nerwowo biegamy do okna, nie po to, by spojrzeć na ogród, lecz by się upewnić, czy świat na zewnątrz jeszcze trwa. Toteż bardziej zaleca się próbę ukazania szerszych kontekstów – na przykład uznaną za martwą wielką narrację. Jeśli chcemy mieć dostęp do historycznej pamięci, literaturę trzeba zapośredniczyć, przełamać indywidualne i nieoczekiwane perspektywy, otworzyć. Po *theoretical turn* literaturoznawstwu potrzebny jest *historical turn* – dla polskiej kultury nie byłoby to niczym nowym, przeciwnie, tu jednak mamy na myśli coś innego. Historiografia zawsze karmi się nowym materiałem, który opisuje, zawsze musi wykonać

wielki kawał pozytywistycznej roboty. A jeśli chce być wiarygodna, musi przede wszystkim zdobyć się na odwagę budowania nowych, choćby ryzykownych syntez. Chodzi nie tyle o rewizję historii, na przykład o dyskredytowanie wielkich polskich wzorców patriotycznych, ale o pracę, która zrazu wydaje się prosta, wymaga jednak wiele wysiłku – chodzi o to, by tworzyć żywe i czytelne obrazy, zdolne potem żyć o własnych siłach. Błędem jest mniemanie, że rzucimy świat na kolana wiecznie młodym Gombrowiczem, który jak na tę swoją młodość zanadto peroruje, a za mało istnieje. Niedojrzałe starsze panie, a jeszcze bardziej panowie szybko trącą histerią, a jak wiadomo histeria tylko w przedostatnim stuleciu gwarantowała sukces. Polska może przekonać tylko historią, swoją inną historią. Warto byłoby ująć całe jej literackie dziedzictwo w takiej właśnie indywidualnej i imaginacyjnej perspektywie, niezawężonej przez balast archiwów i wymogi podręcznika. W stosunku do polskiej literatury nikt od dawna takiej próby nie podjął. Za granicą brak nam – mnie w każdym razie brak – suwerenności wobec tak kolosalnego materiału, a Ikar powinien być przynajmniej młody, by pięknie upaść. Bliższa, a też bardziej bezpośrednio dostępna jest dla mnie trudna droga Polski do nowoczesności, droga, która estetycznie zaczyna się już w romantyzmie. Nowoczesności nie należy tu sprowadzać do estetyki i zamykać w swojskiej wieży z kości słoniowej: należy ją pojmować jako społeczny, cywilizacyjny i antropologiczny projekt – w końcu niechaj coś zostanie z wielu poststrukturalistycznych doświadczeń. Dlatego drogę do nowoczesności warto tropić przede wszystkim nie w tekstach fikcjonalnych, ale w amorficznej i zarazem przeogromnej masie tekstów autobiograficznych, w nadziei, że na koniec nie tylko jako czytelnik dotrę znowu tam, gdzie przed trzydziestu laty zaczynałem przygodę z polską literaturą, badając prozę okresu popaździernikowego. Przy takim projekcie ulegamy oczywiście magii koła, wiemy jednak, że ten rytualny znak nie zaprowadzi nas z powrotem na wielką scenę, z którą powyżej, nieco bezradnie i w pośpiechu się pożegnaliśmy.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

Abstract

German RITZ

Flashback with Impeded Prognoses for the Future, or, a Pragmatic Defence Against Nostalgia

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On the need of a historical turn in the face of contemporary changes in the meaning and functions of literature: literature needs to be opened up and mediated by individual and unexpected perspectives. In order to gain access to historical memory, the literary heritage needs to be depicted in such individual and imaginative perspectives, unrestricted by the weight of archives and textbook requirements.

Andrzej SKRENDO

Zamiast odpowiedzi

1. Skoro mam mówić osobiście, to zacznę od wyznania: moją pierwszą reakcją na pytania Redakcji była chęć ucieczki. Najpierw pomyślałem, że ucieknę w opowieść *quasi*-autobiograficzną. Jej bohaterem miał być mniej więcej jedenastoletni chłopiec, który lubił czytać wiersze. Przepisywał je więc z książek wypożyczanych w bibliotece (w domu biblioteki nie było), gromadził w grubych zeszytach (zebrał około 30), robił nawet – z tego, co już przepisał – tematyczne „wybory poezji". W pewnym momencie sam zaczął pisać wiersze (na szczęście – dla literatury – potem przestał). Opowieść miała zawierać m.in. scenę z lekcji polskiego w klasie, powiedzmy siódmej, podczas której jego nauczycielka w pewnym momencie niespodziewanie złapała się za lewą pierś i zadała dramatyczne pytanie, czym czyta się wiersze. W stanie ogólnej konsternacji zabrzmiał tylko jeden cichy głos, jego głos – że sercem. Ale on o tym wiedział już wcześniej, posądzał przecież Miłosza (pierwsze dwie książki w jego zbiorze, to był rok 1984), że nie ma serca i że używa poezji nie do tego, żeby opowiadać o swoich emocjach, ale żeby je krępować; a jednocześnie znajdował pokłady liryzmu w suchych na pozór wierszach Różewicza (cały 96-stronicowy zeszyt). Czytał zresztą zachłannie (w jakiś dziwny sposób odczuwając na języku smaki i widząc kolory) i czytał, prawdę mówiąc, wszystko, a raczej – cokolwiek. Zarówno przysłany przez dziadków z zagranicy album z przemówieniami papieża wygłoszonymi podczas pierwszej pielgrzymki do kraju, jak i wspomnienia o Leninie Łunaczarskiego kupione przez matkę w kiosku. Najdłuższe przemówienie, zdaje się do ludzi kultury na Jasnej Górze, przepisał i wygłaszał podczas mszy, które odprawiał (winem była oranżada, uczestnikiem młodsza siostra). Z Łunaczarskiego zapamiętał na długo, dlaczego według Lenina Tołstoj był pisarzem obiektywnie postępowym, choć subiektywnie reakcyjnym. Miał też zamiłowanie do obcych słów. Przeczytał więc słownik wyrazów obcych (osobny

zeszyt), a w jednym z wypracowań dowodził, że sienkiewiczowski latarnik darzył Rosjan awersją, abominacją i idiosynkrazją. Skończyło się na tym, że nauczycielka polskiego wypisała na osobnej kartce wszystkie dziwnie brzmiące słowa a on, zamknięty sam w klasie, musiał je wyjaśniać.

Opowieść taka miałaby kilka morałów: że w pisaniu o literaturze nie należy nadużywać obcych wyrazów i że czytanie ma coś wspólnego nie tylko z sercem, ale też z erotyzmem; że w jakimś sensie, zarazem prostym i niejasnym, czytanie i pisanie literatury jest tym samym; że nie da się łatwo oddzielić literatury od nieliteratury, bo zachłanność czytania nie liczy się z takimi odróżnieniami; że „badanie" literatury bywa niezdarnym sposobem wytłumaczenia pierwszych, czasem zapomnianych lektur i że spełnia – choć w innym sposób – te same funkcje, co literatura; że zachodzi jakieś pokrewieństwo w „odgrywaniu" mszy i w inscenizowaniu w umyśle scen z lektury – i że w jednym i drugim przypadku nie chodzi jedynie o zabawę i przyjemność, ale o pragnienie uczestnictwa w czymś większym; i że pragnienie to jest wstydliwe i tak łatwe do wykpienia.

Wniosków takich byłoby chyba więcej, ale przerwę tę wyliczankę, tak jak przerwałem opowieść. Okazało się bowiem, że za jej pomocą wcale nie jest łatwiej odpowiedzieć na pytanie, „czym jest literatura w kulturze i w życiu". Z wielu powodów. Bo nie jest dla mnie jasne, co łączy mnie z owym chłopcem, bohaterem opowieści; bo czytanie nie ma początku, a więc opowieść o nim niepostrzeżenie przekształca się w prywatny mit; bo we współczesnej literaturze, podobnie jak w nauce o literaturze, ucieczka do biografii bywa na ogół asekuracją mającą ukryć zamiar ideologiczny (biografia jako *exemplum* ideologizujące wywód naukowy – przy całej mojej sympatii dla feminizmu uważam to zjawisko za bardzo dwuznaczne); bo nie sądzę, żeby pytanie „co jest dla mnie ważne w literaturze" można było zastąpić pytaniem „co jest ważne w literaturze z punktu widzenia nauki", a co więcej, uważam że żadnego z tych pytań nie wolno wykluczyć, choć nie sposób ich również pogodzić.

Zdaje się zatem, że w mówieniu o literaturze najlepsze jest mówienie półprywatne. Chroni przed mieliznami konfesji i oddala pokusę scjentystycznej przemądrzałości. Broni przed narcyzmem. Pozwala zachować zdrowy dystans. Nie jest to jeszcze żadna teoria, to prawda. Ale sądzę, że w uprawianiu literaturoznawstwa od dawna nie chodzi o to, żeby być wiernym jakiejś teorii.

2. Potem pomyślałem, że ucieknę w stronę przeciwną – zamiast odpowiadać na zadane pytania, będę się zastanawiał, dlaczego pytania takie zadajemy. Kiedyś pytaliśmy, żeby określić przedmiot naszych badań, ale skoro pytamy bez końca, to raczej nie tyle określamy, ile wyznajemy, że zrobić tego nie umiemy. Godny uwagi jest fakt, że mimo panującego obecnie antyteoretycznego klimatu takie podstawowe pytania wciąż zadajemy. Oznacza to, że potrzeba posiadania całościowej wizji jest równie żywa, jak niegdyś (i jak zawsze, chciałoby się dodać), choć oczywiście pragnienie posiadania w miarę spójnych poglądów w jakiejś sprawie nie oznacza jeszcze, że ma się lub chce się mieć w tej sprawie teorię. W oporze wobec teorii jest

jednak coś zdradliwego. Nietrudno ją odrzucać wyobrażając ją sobie w jakiś fundamentalistyczny sposób, a przecież wcale nie jest jasne, czy można cieszyć się lekturą nie mając teorii lektury. Podobnie nie wiadomo, czy można – jak sądzą pragmatyści – nauczać nie posiadając kategorii nauki. Odrzucenie nauki i teorii to zbyt proste odpowiedzi na trudne pytania. Z pewnością nie można po prostu odkryć, czym jest literatura, wierzę jednak, że można i warto tworzyć lokalne projekty, czyli w taki sposób uogólnić wybrany wycinek historii, żeby to uogólnienie podsuwało sugestię, że istniała jakaś matryca rządząca historycznymi przemianami. Jeśli chodzi o mnie, wierzę ponadto w coś, co Janusz Sławiński, postać dla mnie bardzo ważna, nazwał „dzikim teoriotwórstwem interpretacji". Rozumiem owo sformułowanie następująco: znajomość teorii i historii literatury to tylko narzędzia, które pomagają wydobyć i opisać to, w jaki sposób interpretacja wytwarza teorie, czyli swego rodzaju „efekty ogólności". „Przedmiotem" naszej dyscypliny jest i pozostaje pojedynczy tekst, a umiejętności filologiczne (i hermeneutyczne) nie tracą swej wartości. Nie istnieje wprawdzie żaden wyróżniony poznawczo kontekst, w jakim należałoby umieszczać tekst, ale z faktu, że nie ma różnicy epistemologicznej, nie wynika, że nie ma żadnej różnicy i że w czytaniu literatury wystarczy zdać się na wrażliwość i szukać jedynie przyjemności. Oznacza to, że upada przywilej czytania znawców i scjentystyczna uzurpacja, ale nie upada odróżnienie kontekstu macierzystego od kontekstów niemacierzystych. Literatura zachowuje swą względną autonomię jako rodzaj kontekstu.

Pomyślawszy to wszystko (edytor tekstu zmienia mi na „pomuskawszy" i być może tak właśnie powinien napisać) doszedłem do wniosku, że ten wybieg też jest nieudany. W pytaniu o to, czym jest literatura i jak ją badać zawiera się bowiem jakiś – co tu kryć – nieprzyjemny odcień uzurpacji. Czy takie rzeczy można w ogóle wiedzieć? Wprawdzie mnie samemu wydawało się niekiedy, że wiem, czym literatura nie jest albo być nie powinna, ale nie sądzę, aby z tych moich sprzeciwów dało się wydobyć coś więcej. Czy zresztą jest to konieczne? Pewna – choćby i niekonsekwentna, a nawet narażona na zarzut hipokryzji – skromność poznawcza jest chyba nieodłączną cechą współczesnego „badacza" literatury, czyli kogoś wyposażonego w świadomość historyczną, która nie tylko ujawnia względność odziedziczonej wiedzy, lecz także nakazuje podejrzliwie traktować własne założenia i przeświadczenia. Oczywiście, jak wiemy od Nietzschego, nadmiar świadomości historycznej wiedzie do takiego samego paraliżu, jak jej całkowity brak, ale też – zgódźmy się – w każdym konkretnym momencie historycznym trudno orzec, co mianowicie tworzy taki nadmiar (łatwiej wytłumaczyć brak). Być może zatem wyostrzona świadomość historyczna nie powinna skłaniać nas do tęsknoty za czasami, w których było więcej pewności niż dziś, ale raczej zmuszać do większej obrotności w wynajdywaniu nowych punktów widzenia. Ta sama rzecz różnie opisana, przestaje być przecież tą samą rzeczą, ale doprawdy nie wynika z tego, że kategoria literatury jest zupełnie pusta, nigdy bowiem nie jesteśmy w stanie zakwestionować całości założeń, za pomocą których myślimy, lecz zawsze wątpimy w ich ramach.

Wyznania

Mój kłopot wynika też stąd, że nie umiem pogodzić dwóch przekonań, które wydają mi się równie ważne. Pierwsze mówi, że tworzymy sztukę po końcu sztuki, że jest ona opisem jakiegoś fundamentalnego braku, leczeniem ran zadanych nam przez nowoczesność. W tym sensie Gombrowicz miał rację, że egzystencjalizm jest czymś nieprzedawnionym (ale nie chodziło mu chyba po prostu o nurt zwany egzystencjalizmem). Jest więc literatura czymś niesprowadzalnym do żadnego porządku zewnętrznego, ćwiczeniem się w samotności i rozpatrywaniem porażki (wierzyć, że życie nie jest porażką, można tylko *mala fide*, tłumaczył Kołakowski). Zarazem uważam, że porządek społeczny bez literatury nie daje się pomyśleć, że jest ona niezbędna (a zatem także jej komentowanie i badanie) dla funkcjonowania wspólnoty oraz szerzenia cnót obywatelskich i demokratycznych. Jak „teoretycznie" połączyć jedno i drugie, nie wiem. Nie wiem nawet, czy łączyć trzeba.

3. Nie ma postępu w wiedzy, jest tylko ciągła i wzniosła rekapitulacja – powiedział czcigodny Jorge w *Imieniu róży* Umberta Eco. Zdanie to jest zapewne prawdziwe jako podsumowanie tego, co tu powiedziałem (poza, mam nadzieję, wzniosłością – tej usiłowałem unikać), ale we wszystkich pozostałych kontekstach wydaje się dziś fałszywe. Czcigodny Jorge, moja ulubiona postać z powieści Eco, powtarza starożytną mądrość mówiącą, że nie ma wiedzy o tym, co zmienne i nie ma wiedzy, która nie dawałaby pewności. Mam wrażenie, że dziś jesteśmy w sytuacji, w której odczuwamy postęp, ale wraz z nim wiedzy – czyli pewności – jakby ubywa. Nie wiem zatem, czym jest literatura i jak ją badać. I to właśnie próbowałem – zapewne w sposób nazbyt pospieszny – powiedzieć.

Abstract

Andrzej SKRENDO

Reply Replaced

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature as an art after the end of arts and a description of a fundamental lack, and at the same time, a factor indispensable for a democratic community to function – that is, a reply twice eluded and an unexpected reversal.

Andrzej SZAHAJ

Literaturoznawstwo wyczerpania?

Czym jest literatura? Ocaleniem.

Schyłek lat sześćdziesiątych XX wieku. Miasto B., ulica Poznańska, numer 28. Stara kamienica, podwórko – studnia, trzepak. Byle jak powtykane kamienie brukowe sterczą z ziemi. Tynk odpada od ścian wielkimi kawałami, to dobrze, będziemy go używać jako broni w porachunkach międzypodwórkowych. W pokoju, który przypada mi w udziale jest zawsze ciemno. Nie odsłaniam zasłon. Czytam. Lubię czytać. Biegle czytam, już wtedy, gdy mam pięć lat. Zawsze szybko. Nerwowo. Niecierpliwie obracam strony. Tak już zostanie. Gdy jestem w pierwszej klasie szkoły podstawowej mamy wizytację. Przychodzi Pan z kuratorium. Nasza Pani szuka kogoś, kto mógłby coś przeczytać Panu wizytatorowi. Klucząc między ławkami i udając namysł wybiera mnie. Czytam z czytanki, a zaraz potem Pani kładzie przede mną egzemplarz „Ilustrowanego Kuriera Polskiego", najpopularniejszej gazety w moim mieście. Czytam szybko, bardzo szybko, superszybko. Tryumf w oczach Naszej Pani, gdy patrzy na wizytatora, lekki uśmieszek. Proszę, proszę, kiwa głową wizytator. W klasie mam kłopot z nawiązywaniem znajomości, wszystko przez to, że jestem chorobliwie nieśmiały. Moja ultraszybkie czytanie wzbudza szacunek, staję się ważny.

Gdy jestem na naszym podwórku, nie mogę używać zbyt wielu słów. Mówić zbyt kwieciście. Tak nie mówią bohaterowie westernów, raczej cedzą słowa. Robimy to samo, popluwając jeszcze od czasu do czasu. Zresztą niektórzy z nas, choćby chcieli mówić potoczyście, nie potrafią. W ich domach rozmawia się językiem skąpym słownikowo, ale dosadnym. Jest nas dziesiątka. Chłopcy. Są i bracia K. Najstarszego właściwie nie znam, wychodzi z więzienia tylko na przepustki. Za to z Andrzejem i Markiem się przyjaźnię. Mówią o nich, że to chuligani. Nie wiem,

może to i prawda, fakt – biją się chętnie i dobrze. Z książek jednak wiem, że najwięksi bandyci na Dzikim Zachodzie okazywali się bohaterami. Tego się trzymam. Wierzę, że Andrzej i Marek nimi są. Nie lubią tych, który uczą się dobrze. A ja uczę się dobrze, bardzo dobrze. Trzymamy się jednak razem. Wiem, jak z nimi rozmawiać, wiem, co czują, wiem dlaczego udają, że trzeba być twardym. Z książek. Jestem z nimi od rana do wieczora, a jednocześnie obok nich. Jedno ja we mnie jest równym chłopakiem z podwórka, który nie pęka i swój honor ma, drugie ja to obserwator, który analizuje i widzi, że to wszystko gra. Gdy lądują w poprawczaku i wychodzą na przepustki, spotykamy i się gadamy, jak zawsze. Wszak niejedną wspólnie bitwę przetrwaliśmy i niejeden mamy za sobą znak pokoju. Gdy solidnie podrastamy, Marek staje się królem dzielnicy. Z książkami pod pachą mijam narożny bar „Mocca", wypada z niego czterech osiłków, dostanę, bo jestem inteligencik, to widać. A ręce wszak same się rwą, aby wymierzać ludową sprawiedliwość. Mocne kopniaki rozpędzają ich na cztery strony świata, a znajomy mi z dzieciństwa głos, mocno ubarwiając swą wypowiedź zwrotami powszechnie uważanymi za niecenzuralne, informuje bojowników słusznej sprawy, że temu gościowi włos nie może spaść z głowy. Marek ujawnia swą szlachetność, jest dokładnie tak, jak miało być i jak było. Wiedziałem, że jest dobry i tylko się tego wstydzi. Z książek.

Gdy zamykają filię biblioteki publicznej na pobliskim pl. Poznańskim, muszę chodzić na wzgórze nazwane oficjalnie Wzgórzem Dąbrowskiego. Dla mnie jest raczej wzgórzem strachu. Rządzi nim niepodzielnie banda siedmiu braci zwanych, jakżeby inaczej – Zgórzakami, tłuczemy się z nimi od czasu do czasu. Dostanę jeszcze bardziej, gdy przyznam się, że urodziłem się, tak jak oni, w tej najgorszej dzielnicy miasta, naszej miejscowej Pradze, Orunii, Dębowej Górze, Bałutach… ale zdradziłem (urodziłem się w pięknym miejscu, najpiękniejszym na świecie, przekonuje mnie o tym głos redaktora Nowakowskiego, który z dalekiego Monachium mówi do mnie, chętnie tego słucham, choć radio strasznie trzeszczy, że źródło radości i światła bije właśnie tu, miejscu i jego urodzin…). Idę jednak. Mając już w rękach swój łup, zbiegam szybko ścieżkami przez lasek, nie oglądać się, nie oglądać się. W domu nie zdejmuję nawet kurtki, szkoda czasu. Przecież zaraz się dowiem, co stało się z Tomkiem na wojennej ścieżce, jak zginął ostatni Mohikanin i dlaczego na stacji chandra unyńska, gdzieś w mordobijskim powiecie telegrafista Piotr Płaksin nie umiał grać na klarnecie…

Moim przyjaciele z podwórka kończą różnie. Bracia K. w więzieniach, bracia J. na studiach. Bartek, złodziej miejskich kur (było ich w środku dużego miasta sporo….), bardzo się lubimy, znika mi z oczu przy okazji kolejnej odsiadki w poprawczaku. Gwidon, przyjaciel najbliższy, ucieka do miasta G., studiuje handel zagraniczny. Czasem pomagam mu odnaleźć ojca alkoholika i wytargać go na poddasze, gdzie mieszkają. Jest ich razem siódemka, na poddaszu jest nisko, nie można się wyprostować. Ojciec Gwidona, gdy nie pije zabiera nas czasem na ryby. Ciepły człowiek, łatwo płacze. Przy ognisku gadamy o wszystkim, o książkach też. Jest w nich o dalekich światach, dalszych niż jeziorko pod Ż., gdzie całą noc

pilnujemy wędek zarzuconych na węgorze. Chcielibyśmy z Gwidonem tam pojechać. Ale jest rok 1970 i światowa reakcja znów podnosi głowę, a zachodnioniemieccy rewanżyści tylko czekają na chwilę naszej słabości. Na razie znamy jedynie nazwy stolic wszystkich państw świata. I wiemy o tym, że ryby śpiewają w Ukajali. Z książek.

*

Zgadzam się z tymi, którzy twierdzą, że nie istnieje żadna istota literatury. Jest ona zbiorem praktyk kulturowych identyfikowanych w określonej wspólnocie jako posiadające swoją odrębność wobec innych praktyk. Przy czym zarówno treść owych praktyk, jak i sama ich odrębność jest czymś względnym historycznie i kulturowo. W tym sensie literatura to zespół konwencji, które mają swój sens tylko na gruncie określonej kultury pojmowanej jako zbiór przekonań powszechnie podzielanych w danej wspólnocie, dotyczących ontologicznego, epistemologicznego i aksjologicznego wymiaru świata, a także sposobów radzenia sobie ze środowiskiem (w szerokim tego słowa znaczeniu). W konwencje te wpisany jest mechanizm samoprzekraczania, który powoduje, że literatura podlega zmianom, zarówno w wymiarze treściowym jak i formalnym.

Innowacyjność literatury jest jednym z najważniejszych mechanizmów zmienności, z jakim mamy do czynienia w kulturze, a szczególnie w kulturze zachodniej. Jej istota polega na pojawiających się w niej nowych propozycjach ideowych oraz estetycznych stanowiących mutacje kulturowe, które w sprzyjających warunkach mogą ulec upowszechnieniu, prowadząc do zmiany całej kultury lub też do ustanowienia w jej obszarze nisz kulturowych – wspólnoty osób, dla których poszczególne dzieła literatury mogą grać rolę inspirującą w wymiarze indywidualnego projektu życiowego. Mutacje owe powstają jako rezultat majsterkowania zastanym materiałem kulturowym, w wyniku którego z elementów już znanych powstaje coś nowego. Każdy udany rezultat takiego majsterkowania jako nowy element owego „materiału kulturowego" staje się możliwym przedmiotem nowego majsterkowania. W ten sposób, choć w kulturze nie powstaje nic absolutnie nowego (zawsze jest jakaś inspiracja), pojawia się jednak nowość.

Zbieg szczególnych okoliczności powoduje, że literatura zachodnia stała się znakomitym narzędziem pluraliowania światopoglądowych wyobrażeń dobrego życia i dobrego społeczeństwa. Uzyskana w jej wyniku świadomość wielości projektów możliwych sposobów istnienia (indywidualnego i wspólnotowego) stała się jednym z elementów kulturowego bogactwa Zachodu. Jej treść etyczna doprowadziła z kolei do uwrażliwienia na możliwe warianty występowania ludzkiego bólu, upokorzenia, wykluczenia, odmienności, idiosynkratyczności, przyczyniając się w ten sposób do postępu moralnego. Spotęgowała ona także odczucie ambiwalencji wszystkich rzeczy dotyczących ludzkiego życia, co miało na ów postęp szczególny wpływ, pozwalało bowiem immunizować wielu na pokusy jednoznacznych odpowiedzi na ważne pytania. Przygotowała w ten sposób grunt pod pluralizm

światopoglądowy i polityczny, który mógł być zakorzeniony w literacko poświadczonych i przećwiczonych wariantach dobrego życia i dobrego społeczeństwa. Literatura była i jest laboratorium myślenia, w którym można zaprojektować i wypróbować różne warianty wspólnotowego i indywidualnego istnienia; jednym z najważniejszych mechanizmów społecznego i jednostkowego uczenia się, wehikułem zmiany kulturowej.

Poznawanie literatury jest też poznawaniem drugiego człowieka, w dwóch wymiarach: jako przedstawiciela jakiejś określonej kultury (subkultury) a zarazem jako kogoś odrębnego. Od pewnego momentu (romantyzmu?) otwieranie oczu na ową odrębność, idiosynkratyczność stało się specjalnością literatury i chwała jej za to.

Czytanie literatury pozwala również na werbalizowanie przesądzeń kulturowych (*tacit knowledge*), które stanowią większą część przekonań kulturowych jako takich, bądź na ich intuicyjne przyswajanie. Z kolei metodyczne badanie literatury znane jako literaturoznawstwo jest elementem jednego wielkiego przedsięwzięcia: nauk o kulturze. Jego zadaniem jest werbalizowanie obecnych w kulturze wyobrażeń literackości oraz projektowanie ich ewentualnych nowych wariantów. Owo werbalizowanie, czy inaczej rekonstruowanie, to element głównego zadania wszystkich nauk o kulturze, wszystkie one starają się uczynić jak najwięcej przesądzeń kulturowych składających się na wiedzę milczącą danej społeczności jawnymi, po to, aby lepiej zrozumieć ludzkie działania lub ewentualnie po to, aby zaprojektować i wdrożyć w życie jakieś nowe warianty przekonań kulturowych, a w rezultacie tego i nowych działań. W tym ostatnim sensie najbardziej twórcze aktywności literaturoznawstwa nie różnią się swym znaczeniem, a czasem i rangą od najbardziej twórczych wariantów działalności artystycznej. I w jednym i w drugim przypadku chodzi o poszerzanie zakresu przekonań składających się łącznie na to, co zwie się kulturą, dokonywane przez twórcze przekształcanie (poszerzenie zakresu) przekonań dotąd respektowanych lub akceptowanych. Dokładniej rzecz ujmując literaturoznawstwo jest zarazem działalnością artystyczną, gdy czyni to ostatnie, jak i aktywnością kulturoznawczą lub antropologiczną, gdy wspomniane przekonania tylko werbalizuje. Wziąwszy pod uwagę ten drugi jego aspekt można zauważyć, że każda z metod literaturoznawstwa jest *de facto* zapisem jakiegoś zespołowego wariantu prowadzenia takiej działalności kulturoznawczej (zapisem stanu świadomości jakiejś wspólnoty interpretacyjnej", by użyć sławnego wyrażenia Fisha), uwrażliwiającym na jedną z istotnych cech kultury (np. biografizm na konieczność indywidualnej realizacji dominujących wzorów kultury i zakresu możliwych odchyleń od owego wzoru uznawanych w danej epoce za możliwy jeszcze do tolerowania, hermeneutyka – na konieczność uwzględnienia faktu istnienia większości przekonań kulturowych w stanie skrytości i niemożności ich jednoczesnego uświadomienia, strukturalizm na sieciowy charakter przekonań kulturowych, *reader-response criticism* – na wynikający z istnienia przesądzeń kulturowych konstruktywistyczny wymiar wszelkiego czytania i interpretacji).

Czy w literaturoznawstwie pojawią się jeszcze metody nowe? Sądzę, że raczej tylko jako kombinacje metod starych. W pewnym sensie bowiem w l i t e r a-

turoznawstwie wszystko już było. Jeśli uznamy (w dużym uproszczeniu), że głównymi elementami każdego podejścia literaturoznawczego jest autor, tekst, kontekst pisania i czytania oraz czytelnik, to musimy zauważyć, że literaturoznawstwo przećwiczyło już wszystkie warianty swej metodologicznej wyobraźni: przeszło od „literatury w autorze" (biografizm, psychologizm), „literatury w tekście" (strukturalizm), „literatury w społeczeństwie" (marksizm), aż do „literatury w czytelniku" (*reader-response criticism*). Wszystkie skrajności zostały wyartykułowane. Pozostaje zatem eklektyzm lub wierność jednej metodzie, ale ze świadomością jej ograniczeń. W tym sensie można dziś wciąż jeszcze być np. fenomenologiem i myśleć o badaniu literatury tak, jak myślał o nim Roman Ingarden, ale trzeba przygotować sobie dobre argumenty przeciwko koncepcjom, które to podejście dyskredytują; można być wciąż strukturalistą, ale z pełną świadomością krytyki, z jaką przeciwko strukturalizmowi wystąpił poststrukturalizm czy *reader-response criticism* itd. Przywiązanie do jednej metody, bez znajomości metod innych oraz argumentów zgromadzonych przeciwko metodzie własnej, może być teraz uznane za dogmatyczne zaślepienie o korzeniach światopoglądowych lub za poznawczą naiwność.

Być może wzorem filozofii, którą klasyfikuje się jako przedkrytyczną (przedkantowską) i pokrytyczną (pokantowską) można by też mówić o literaturoznawstwie przedkrytycznym (monometodycznym, autonomicznym) i literaturoznawstwie pokrytycznym (wielometodycznym, nieautonomicznym). To pierwsze nie dostrzegałoby nie tylko zasadności istnienia wielości uprawnionych metod literaturoznawczych, ale także faktu zajścia „przewrotu kopernikańskiego w literaturoznawstwie", tego, że każde czytanie, badanie, interpretowanie jest zarazem konstruowaniem. To drugie wszystko to dostrzegając, świadczyłoby o wejściu literaturoznawstwa na najwyższy poziom możliwej samoświadomości metodologicznej oraz aksjologicznej (etycznej i politycznej), na zakończeniu procesu jego przechodzenia od bytu w sobie do bytu dla siebie.

Wzorem sztuki postmodernistycznej literaturoznawstwo musi odejść od linearnej wizji rozwoju swych metod, według której każda następna była nie tylko przezwyciężeniem poprzedniej (fenomenologia psychologizmu, hermeneutyka fenomenologii, strukturalizm hermeneutyki, poststrukturalizm strukturalizmu, a *reader-response criticism* poststrukturalizmu), ale i krokiem w kierunku poznania całej Literaturoznawczej Prawdy. W tym sensie literaturoznawstwo weszło w okres postawangardowy (postmodernistyczny), tak jak to uczyniła wcześniej sztuka. Owocuje to uznaniem trwałości pluralizmu metodologicznego i zgodą na eklektyzm jako jedną z prawomocnych postaw metodologicznych oraz uznaniem faktu uwikłania literaturoznawstwa w kontekst etyczny, a nawet polityczny. Być może wzorem sztuki postmodernistycznej pojawi się także miejsce na ironiczną grę z tradycją, pastisz literaturoznawczy, czy „podwójne kodowanie". W każdym razie na pytanie z jednego ze zjazdów polonistycznych: co nam zostało z poszczególnych metod literaturoznawczych (psychoanalizy, fenomenologii, strukturalizmu itd.)? trzeba odpowiedzieć: wszystko i… nic. Wszystko, gdyż żadna z nich nie może zo-

stać raz na zawsze odesłana do lamusa, nic, gdyż żadna nie może zająć pozycji Metody, do której prawo sobie rościła.

Literaturoznawstwo tak pojmowane traci swą autonomiczność i staje się elementem zintegrowanego przedsięwzięcia nauk o kulturze, w którym każda z dyscyplin uchwytuje fenomen kultury od nieco innej strony, tak jak skądinąd czynią to poszczególne metody literaturoznawcze. Jego twórcze uprawianie staje się niemożliwe bez znajomości owych dziedzin, ale i *vice versa* – nie da się dziś uprawiać poważnie żadnej z nich pomijając literaturoznawstwo i jego dorobek. Wszystko to wskazuje na to, że minęły czasy specjalizacji. Jej idea pochodząca z nauk humanistycznych została następnie przejęta przez nauki przyrodoznawcze, zabsolutyzowna, po to, aby wrócić do tych pierwszych pod postacią dogmatyczną i poddać je reżimowi ścisłego podziału pracy. Jego sens staje dzisiaj pod znakiem zapytania, nie można już bowiem dłużej patrzeć na wszystko osobno, osobno na literaturę i naukę o niej, osobno na filozofię i przedmioty jej zainteresowania, osobno na społeczeństwo i socjologię jako naukę je opisującą, osobno na inność w nas oraz poza nami i antropologię kulturową, która ją bada, osobno na dzieje i naukę historię itd. Potrzeba h o l i s t y c z n e g o patrzenia na kulturę jako główny obszar badawczy wszystkich nauk o kulturze wymusza porzucenie opłotków poszczególnych dyscyplin i połączenie sił. Musi to spowodować zmiany w sposobach kształcenia uniwersyteckiego (i nie tylko uniwersyteckiego). W tym np. sensie kształcenie filozofów nie powinno się odbywać bez porządnego kursu literaturoznawstwa, a kształcenie polonistów bez porządnego kursu antropologii kulturowej. Takie zintegrowane podejście do nauki od dawna prezentują „Teksty Drugie" i chwała im za to. Były i są przyczółkiem nowego myślenia o nauce jako sieci wzajemnych zależności i punktów widzenia, pola napięć międzydyscyplinarnych i intertekstualnych oddziaływań, krzyżowania się dyskursów naukowych i etycznych oraz politycznych.

Abstract

Andrzej SZAHAJ

Literary Studies of Exhaustion?

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

Literature in a cultural (and cultural studies) perspective as one of the major mechanisms of changing the entire culture or establishing cultural niches within its area – communities of individuals for whom specific literary works may be inspiring in the dimension of individual life projects.

Danuta ULICKA

Zwrot archiwalny (jak *ja* go widzę)

„Szybkimi i pewnymi krokami zbliżamy się do takiego czasu, kiedy ludzi z wykształceniem klasycznym zaczną pokazywać na jarmarkach, niczym jakichś Azteków" – pisał w roku 1924 Boris Jarcho. Dla absolwenta filfaku (fakultetu filologicznego) „wykształcenie klasyczne" znaczyło tyle samo, co „filologiczne". Filologia zaś miała być dyscypliną ścisłą, jak matematyka i przyrodoznawstwo, które Jarcho studiował równie starannie, co humanistykę. Skrajnie niechętny „filozofowaniu" (wiecznie polemizując z głównym wtedy w Rosji husserlianistą, Gustawem Szpetem), nieuprawnionym wnioskom i niejasnym terminom (wytykając ich metaforyczny status nawet z OPOJAZ-owcami), zawzięcie tropił pochopne uogólnienia i efektowne, ale słabo, w jego przekonaniu, uzasadnione teorie. A przy tym wszystkim pozostawał najgorętszym rzecznikiem semantyki. Ta dla niego stanowiła wszakże rezultat do bólu i do znużenia dokładnych ustaleń filologa, pochłoniętego kształtem językowym wypowiedzi, z którego wyłuskiwał formę znaczenia. Nie znajdował w kulturze niczego, co by nie przeszło przez język.

Jarcho i Szpet, podobnie jak Maksim Kenigsberg, Aleksandr Romm, Boris Gornung nie znajdują się na standardowej liście założycieli, członków i uczestników posiedzeń Moskiewskiego Koła Lingwistycznego. Próżno na niej szukać także Siergieja Bobrowa, Mikołaja Asiejewa, Osipa Mandelsztama i Borysa Pasternaka; jeden Majakowski figuruje wśród poetów zainteresowanych nową lingwistyką i nowym literaturoznawstwem (pewnie również dlatego, że mieszkał w tym samym domu na – o ironio – Łubiance 3, naprzeciw gmaszyska KGB, gdzie w lokalu nr 10 zajmowanym przez Jakobsona odbywały się debaty). W ogóle o Kole Moskiewskim niewiele wiadomo, choć w każdym porządnym podręczniku do teoryj literatury jest wymieniane jednym tchem z OPOJAZ-em jako początek

nowoczesnego literaturoznawstwa i całkiem obszernie charakteryzowane w rozdziałach o rosyjskim formalizmie. Materiału do charakterystyk dostarcza jednak zwykle koncepcja Jakobsona z lat jeśli nie 60., to w każdym razie już nie moskiewskich, lecz praskich a cały tzw. formalizm jest opisywany przede wszystkim na podstawie dokonań piotrogrodzkiego Obszczestwa Izuczenija Poeticzeskogo Języka.

Dlaczego tak się stało? W przypadku samego Koła Moskiewskiego o odpowiedź nietrudno. Znikło z pola widzenia, bo nie prowadziło intensywnej działalności edytorskiej, nie wydawało swoich *Sbornikow po tieorii poeticzeskogo jazyka*. W przeciwieństwie do petersburżan moskwiczanie koncentrowali się raczej na posiedzeniach i dyskusjach niż na rozpowszechnianiu ich rezultatów (w latach 1918-1923 odbyło się 130 – tak! – takich na poły domowych seminariów). Ocalało na szczęście archiwum Koła. Ma ono zresztą znamienną i godną zachowania w pamięci historię. Jest dostępne od stosunkowo niedawna, w praktyce od połowy lat 90. Wprawdzie już w roku 1972 miał je przekazać Instytutowi Języka Rosyjskiego Akademii Nauk ostatni sekretarz Koła, Boris Gornung, rychło jednak zostało ukryte. Marietta Czudakowa, która dzięki informacjom Gornunga dotarła do zbioru, usłyszała od kierownika działu rękopisów Instytutu kuriozalne, tłumaczące się chyba tylko echami zimnej wojny i antysemityzmem ostrzeżenie: „Nie wolno robić odsyłaczy do tego archiwum. Przecież jeśli Jakobson się dowie, że jest u nas, to zechce zajrzeć. […] My teraz specjalnie niczego nie publikujemy – bo kiedy oni co wydrukują, to my wykorzystamy materiały do polemiki".

Można jednak podejrzewać, że nawet gdyby było wcześniej dostępne, to i tak nie cieszyłoby się wielkim zainteresowaniem. Nowoczesny teoretyk literatury nie żywił szacunku dla archiwów, jak w ogóle dla aktywności filologicznej i jej podstawowego gatunku – komentarza. Miał inne ambicje. Świadczą o tym kłopoty, trwałe do dziś, z nazwaniem naszej dyscypliny. Wśród propozycji nadania jej imienia własnego pojawiały się nazwy niespodziewane, jak Jakobsonowska „dialektologia poetycka" i, wbrew rozpowszechnionej opinii, nie Jakobsonowskiego autorstwa „gramatyka poezji" (po raz pierwszy użył jej Szpet w roku 1922 w *Estieticzeskich fragmentach*, podkreślając: „Poetyka w szerokim sensie to gramatyka języka poetyckiego i gramatyka myśli poetyckiej"); „poetycka lingwistyka" lub „lingwistyczna poetyka" – nie mógł się zdecydować Żyrmunski; „gramatyka idej" Winogradowa. Jak ognia unikano tylko zniesławianej „filologii". Także polskie dyskusje o „filologii i filologizmie" z pierwszego i drugiego dziesięciolecia XX wieku nie pozostawiają wątpliwości – zdezawuowana działalność filologa awangardowemu badaczowi była nieprzystojna; pozostawiano ją w rękach polonisty od pana Zagłoby, historyka piśmiennictwa „pięknego" i „użytkowego". W efekcie z pola widzenia znikło nie tylko Moskiewskie Koło Lingwistyczne. Przepadały, nie zawsze wyrokiem losu, same nie dość chronione, bo niedoceniane archiwa (Jurija Tynianowa, Warszawskiego Koła Polonistów). A obraz dziejów teorii nabierał coraz bardziej monstrualnego charakteru, kopiowany z autorytatywnych, nie wie-

dzieć czemu uchodzących za kanoniczne (bo pierwsze?) ujęć. To, co się zachowało, najczęściej im przeczy.

Nie będę programować kolejnego zwrotu w literaturoznawstwie, którego nazwę podsunął mi Edward Balcerzan – zwrotu archiwalnego. Powiem tylko, że warunkiem jego sukcesu jest lektura cudem niekiedy ocalałych dokumentów nie tylko zwyczajnie krytyczna wobec ich zawartości i świadoma, że archiwa nie zapewniają wiedzy niezbitej („faktów"), pozostawiły bowiem to, co pozostawić z różnych względów zechciały, a i udostępniają to, co zechcą, niekiedy na mocy prywatnego widzimisię kustosza. Musi to być przede wszystkim lektura prześwietlająca dokument jako wypowiedź kulturową: powstałą w określonej sytuacji i w jakimś celu, przez kogoś zapisaną (a także przez kogoś odczytywaną i komentowaną). Ślady tych jej sytuacyjnych uwarunkowań zachowały się w ukształtowaniu językowym; poza nim nic innego nie jest nam dostępne. Dlatego, po ostatnie, musi to być lektura wrażliwa na słowo – styl przekazu, gatunek, w którego ramach buduje swoje znaczenie, na, wreszcie, indywidualny idiolekt jego twórcy. Dopiero takie, filologiczne czytanie zapewni niepozorowany (i na pewno niepozorny) zwrot archiwalny, nieodzowny w naszej wieloimiennej dyscyplinie, potocznie wciąż nazywanej teorią literatury.

Być może dzisiejszy teoretyk przestanie wtedy wartościować zdeponowane w pamięci historycznej koncepcje, mierząc je własnymi doraźnymi interesami. A współczesny lingwista, ufny w wyższość aktualnie panującego historyzmu i pragmatyzmu, nie będzie stawiał Jana Baudouina de Courtenay wyżej niż Ferdinanda de Saussure'a, dyskutując z lingwistą dawniejszym, który z kolei, zgodnie z aktualnymi sobie wiarami, wielce krytycznie oceniał twórcę szkoły kazańskiej, bo na pierwszy plan wysuwał proces historyczny i wieczną zmienność języka, zaniedbując „statykę" i przedkładając nad nią „dynamikę" (tak pierwotnie tłumaczono „synchronię" i „diachronię").

Starczy jednak, że przestanie powtarzać komunały. Do nich należy rozpowszechniona opinia o „treści najistotniejszej" koncepcji de Saussure'a, którą wypełniać ma „rozróżnienie między językiem (*langue*) a mówieniem (*parole*)", jak to krótko wyłożył w roku 1943 Hjelmslev. Nie wiem, w jakim języku czytał *Kurs*…(z polskiego przekładu to nie wynika), dostępny już wtedy po japońsku i niemiecku. Raczej nie znał tłumaczenia rosyjskiego (1931), a już na pewno jego pierwszej niepublikowanej i do dziś pozostającej w archiwum wersji z roku 1922, dokonanej przez Aleksandra Romma. Ta jednoznacznie wskazuje na najistotniejszą ideę wykładów genewskich: epistemologię punktów widzenia, a rolę kluczową przyznaje *langage*. Gdyby tłumaczenie Romma ukazało się w roku 1922, to może widmo de Saussure'a nie krążyłoby nad Europą i Stanami Zjednoczonymi. Nie trzeba byłoby w każdym razie polemik Bachtina z „formalizmem" o treść, formę i materiał (z 1924 roku) i Wołoszynowa (z roku 1929) z „językoznawstwem abstrakcyjnym" ani wyłomu, jakiego ich koncepcje dokonywały potem, z blisko półwiecznym opóźnieniem, w świadomości zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej. Austinowska lingwistyka mowy nie doczekałaby się takiego rezonansu, jaki miała, a Jacques Der-

rida nie miałby po prostu z kim dyskutować w roku 1966. Od końca lat 60. nie trzeba by też proklamować kolejnych literaturoznawczych „zwrotów", z których każdy prowadził mniej lub bardziej otwartą polemikę z urojoną, a w każdym razie anachroniczną i szkolarską wizją *Kursu*…, już przecież dostępnego w krytycznych edycjach Rudolfa Englera i Tullio de Mauro, wzbogaconego nadto o wydane i skomentowane przez Roberta Godla notatki. Ale przede wszystkim gdyby tłumaczenie Romma stało się „faktem" drukowanym, a nie archiwalnym, mogłyby, wraz z innymi koncepcjami krystalizującymi się w toku dyskusji w Kole Moskiewskim, położyć fundamenty pod tak wtedy (i wciąż) pożądaną nową filologię – tę zorientowaną na semantykę historyczną i uprawianą zgodnie z regułami nowoczesnego językoznawstwa kulturową teorię literatury, którą dzisiaj nazywa się także niekiedy jej antropologią.

Nie dane jej było naonczas się wyłonić. Przeczuwający ją Roman Jakobson opuścił Moskwę, projektujący – Gustaw Szpet zginął w łagrze, a Romm, który podjął inspiracje obu i zdawał z nich sprawę przekładem *Kursu*…, zakończył działalność filologiczną, poświęcając się przekładom (do dziś wznawianym, jak *Pani Bovary*). Jeden bodaj Bachtin w kustanajsko-saranskiej samotni podejmował wysiłek jej zbudowania. Dziś jej zarys można odnaleźć już tylko w archiwach.

Szczęściem historia intelektualna to nie historia wydanych książek. Niekiedy ważniejszą w niej rolę odegrały książki możliwe – albo niedokończone, porzucone na etapie konspektu lub szkicu, albo w ogóle nienapisane, mówione i czasem tylko zrekonstruowane na podstawie zapisków słuchaczy, albo właśnie te do dziś tkwiące w archiwach. Podobnie jak owe mówione (Bachtina, Austina, samego de Saussure'a), które okazały się dla literaturoznawstwa XX wieku punktami zwrotnymi, tak i te archiwalne, znane nielicznym, stoją przed podobną okazją.

Pożytki z wskrzeszania historii nie są odległe od tych, jakie zakładają inne zwroty. „Historia nauki – powiada wytrawny znawca archiwów i ich wnikliwy komentator, Maksim Szapir – to najważniejszy komponent jej samoświadomości […] szczególnie w przypadku nauk humanistycznych. W nich wszystko albo prawie wszystko jest sporne, i to nie tylko na poziomie fundamentalnych teorii, ale i na bezspornym, wydawałoby się, poziomie «bezpośrednio obserwowalnych» faktów". Bo – wiedział o tym Ejchenbaum, a nie tylko nagminnie dziś cytowany Fleck – „Aby schwycić w ręce «fakty», trzeba umieć je znaleźć – faktów samych w sobie nie ma". Także tych archiwalnych. Stwarza je dopiero filolog.

Najczęściej re-kreuje te „fakty" w towarzyszącym robocie edytorskiej gatunku komentarza. „Komentarz to jedna z najbardziej mobilnych i perspektywicznych form historycznej hermeneutyki: jej «zdolności rozstrzygające» przewyższają możliwości wszelkich ujęć monograficznych. Jakiż inny gatunek pozwala organicznie zespolić rozbudowany i ścisły aparat naukowy, dociekania bibliograficzne, tekstologiczne i biograficzne, naukowe badania historyczne i własne naukowe poszukiwania? Autentyczny komentarz to synteza historii nauki i samej nauki", powtórzę raz jeszcze za Szapirem.

Siła tego gatunku jest niedoceniana, jak i jego historyczna rola. A od niego przecież zaczęła się i nasza nauka, i jej przedmiot – literatura. Z komentarza pierwszego aktora wprowadzonego na scenę przez Tespisa do archaicznego, bezsłownego jeszcze, gestykularno-tanecznego rytuału, potem zaś aktora dialogującego z chórem, powstał dramat grecki. Nie inaczej – dramat wschodni. Godna zapamiętania jest ta tożsamość funkcji aktora i komentatora, dziś zachowana chyba tylko w przypadku komentatora sportowego, godna zapamiętania zważywszy zwłaszcza na to, że greckie słowo „aktor" można wymawiać jak „hipokryta". Czyli ktoś, kto skutecznie udaje, że rekonstruuje „fakty", podczas gdy je re-kreuje.

Mówić o sile komentarza w dobie obwieszczeń śmierci komentarza zakrawa na prowokację. Daleko mi do niej. Nie tylko w moim przekonaniu żyjemy w epoce nie zaniku sztuki komentowania, ale właśnie jej niebywałego rozkwitu, bezprecedensowego, porównywalnego bodaj tylko z okresem hellenizmu. Sami zresztą rzecznicy śmierci tej sztuki dają dowody jej żywotności. Ich prace to przecież nic innego niż serie konsekwentnych komentarzy (komentarzy swoistych, filologiczno-hermeneutycznych, wpisywanych w historię idei). Skąd więc radosne przekonanie o śmierci gatunku?

Rzecz w tym, że w nekrologach komentarzowi przypisany został nader wąski (i historycznie nieusprawiedliwiony) zakres. W nekrologach jest on *tacite* pojmowany jako metatekst, zapisany w języku innym niż tekst komentowany, języku przy tym odstającym – ze względu na status i uroszczenia – od tekstu prymarnego. Mówiąc krótko, komentarz został zaliczony do zniesławionej nauki, a komentowany tekst – do literatury (filozofii, sztuki). Jeśli wszakże wejrzeć w działalność poznawczą i pisarską francuskich poststrukturalistów i wielkiej czwórki dekonstrukcjonistów, to widać od razu, że niechlubny komentarz po prostu przemieścił się u nich z tekstu pobocznego do głównego. Zrzucił skórę przypisu, ekskursu, wstępu, posłowia, kalendarium, tablicy synoptycznej, rzeczowego bądź filologicznego objaśnienia, by przybrać postać narracji – nieauktorialnej, nieodróżniającej się stylistycznie ani gatunkowo od narracji głównej, pierwszoosobowej, w której najczęściej jest zapisywany.

Ustalenie wiążącej definicji komentarza, a nawet tylko charakterystyka jego najważniejszych form w samej tylko historii europejskiej kultury słownej (takich jak antyczne *hypomnemata, sygramma, hyporhesis,* średniowieczne *commentaria, commenta, enarrationes, expositiones, quaestiones, apparatus, postilla*), by nie wymieniać różnorodnych – i precyzyjnie rozgraniczanych – form komentarza w kulturze judejskiej (takich jak opowieść chasydzka, religijny i jurysdykcyjny komentarz do Talmudu, perusz, peszer, midrasz, reszumot, tosafot, barajta) – wszelkie ustalenia definiujące i ujednolicające tak bogatą i kulturowo zróżnicowaną tradycję historyczną są skazane na fiasko. Komentarz to termin nieostry, stosowany wymiennie z wieloma innymi, kategorialnie nieczysty, gatunkowo i stylistycznie rozmyty. Filologowie – znawcy kultur dawnych powiadają, że tak było od najdawniejszych czasów, że więc przypisywana starożytnym umiejętność ostrzenia narzędzi jest naszym złudzeniem, i radzą nie kierować się pozostawionymi przez nich definicjami.

Bez ambicji zatem odróżnienia komentarza filologicznego i rzeczowego, tekstologicznego i konceptualnego, powiem ogólnie: w każdej kulturze i na każdym etapie dziejowym komentarz był (i jest) formą przekładu tekstu uznanego za niejasny, niezrozumiały – czy to z powodu dystansu w czasie, czy z racji innojęzyczności (a raczej heteroglozji, tj. innojęzyczności niekoniecznie etnicznej), tekstu uznanego za z jakichś względów godny wyjaśniania, a zgoła objaśniania w kulturze docelowej wymagający, wreszcie – tekstu uznanego za względnie jasny w kulturze źródłowej, do której z reguły odwołuje się komentator, albo w trybie rzeczowym, albo f i l o l o g i c z n y m.

Czytanie filologiczne to czytanie powtórne. Filologię jako *Wiedererkentnis* projektował Gustaw Szpet. Widział ją jako naukę „wtórną", jak byśmy dziś powiedzieli, która polega na „poznawaniu poznania": „roz-poznawaniu" – jak pisał we właściwej sobie poetyckiej mowie filozoficznej, wyrażanej oryginalną, niestandardową ortografią – „lub od-radzaniu" cudzego poznania, re-kreacji doświadczenia Innego. Filolog zdany jest na taką lekturę sentymentalną, tym bowiem różni się od historyka, że ten wyczytuje w dokumentach to, co się wydarzyło", filolog zaś czyta w nich „jak to, co zaszło, zostało zapisane" – mówił w maju 1924 roku wychowanek Szpeta, Kenigsberg. Z tego względu filologia jest fundamentem nauk o kulturze, z których każda pracuje na słowie. Czyta w ideach (także teoretyczno-literackich) zapis doświadczenia, nie inny niż zapis artystyczny.

Zdaje mi się, że „zwrot lingwistyczny", „interpretacyjny" i „kulturowy" do tego właśnie zmierzały. Na innym tylko niż archiwalny, gotowym materiale.

Abstract

Danuta ULICKA
(University of Warsaw)

The Archival Turn (As *I* See It)

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On the need to restore the Moscow Circle to its due place in the history of modern literary studies, through reading of certain unpublished archival documents.

Marta ZIELIŃSKA

Epoka postpapierowa

Nie wydaje mi się, żeby w dzisiejszych czasach literatura i nauka o literaturze były bardziej zagrożone niż kiedyś. Choćby dlatego, że potrzeba lektury, zanurzania się w cudzym świecie wykreowanym przez słowa, jest czymś naturalnym dla istoty ludzkiej używającej języka jako podstawowej formy komunikacji. Zmieniły się tylko proporcje – literatura stała się jedną z ofert szerokiego rynku multimedialnych rozrywek ery elektronicznej. Nasz lęk o losy literatury (no i nauki o niej) bierze się stąd, że w czasach sprzed rewolucji technologicznej słowo drukowane miało niezasłużoną przewagę nad innymi formami zaspokajania duchowych potrzeb człowieka. Ale jeśli od tej strony spojrzeć na jego historię, to okaże się, że pragnienie wizualnej prezentacji własnych uczuć i doświadczeń było zawsze tak samo silne jak werbalizacji, a dążenie do udoskonalenia i przyspieszenia sposobów komunikacji łączyło obie te tendencje. Dopiero technika cyfrowa zrównała możliwości zarówno kreowania/kopiowania, jak i przesyłania/publikowania obrazu i słowa. Dzięki temu dostęp do informacji, czyli do tekstów literackich, publikacji naukowych, dokumentów źródłowych, rękopisów, ikonografii, jest w porównaniu z tym, co było jeszcze kilkanaście lat temu niewyobrażalnie łatwy. Gdyby zastosować modne w innych dziedzinach określenie, trzeba by powiedzieć, że nadchodzi właśnie epoka „postpapierowa".

Warsztat badacza humanisty składa się jeszcze teraz z własnego księgozbioru i książek bibliotecznych, a niedawno zawierał prócz tego teczki z wycinkami prasowymi, notatkami, fiszkami, segregatory, notesy, brudnopisy. Gromadzenie materiału wymagało czasu, trudu i namysłu – notowało się ręcznie w czytelni to, co najważniejsze, zatem najpierw trzeba było z uwagą studiować teksty, by niczego nie pominąć. W przeciwnym razie groziła powtórna wędrówka do biblioteki, wypisywanie rewersów i długie oczekiwanie na realizację zamówienia. Z każdym więc

tekstem obcowało się podwójnie – podczas lektury i przepisywania fragmentów lub całości. W taki sposób np. udało mi się zebrać nigdy niewznawiane wiersze pomniejszych romantyków, czy obszerne wypisy z korespondencji filomatów. Konieczność ręcznego kopiowania wymuszała głębszy kontakt z autorami i ich czasem.

Dziś co prawda czytanie papierowych publikacji ciągle istnieje, bo jest wygodniejsze niż na ekranie, ale robi się to już inaczej. Powierzchownie. Dzięki pomocy kserokopiarki, skanera czy cyfrowego aparatu możemy mieć od razu cały tekst lub jego części bez przymusu podejmowania decyzji, co akurat z niego się nam przyda. Wybór odkłada się na później. Jeszcze bardziej ułatwiają rzecz rosnące lawinowo zasoby zdigitalizowanych książek dostępnych w sieci. Tu już nawet przeglądać ich nie trzeba na etapie gromadzenia materiału – starczy zapisać link czy ściągnąć wszystko na dysk. Szczególnie uprzywilejowani są badacze dziewiętnastego wieku – ich epoki bowiem nie dotyczą już prawa autorskie. A książek wychodziło wówczas mnóstwo, toteż sytuacja przypomina bajkę „stoliczku nakryj się" – setki tysięcy woluminów ma się na wyciągnięcie ręki, bez konieczności opuszczania fotela. Jeszcze niedawno trzeba było po nie wdrapywać się po bibliotecznej drabinie na najwyższą półkę albo jechać do czytelni w innym mieście lub kraju, a w najlepszym razie oczekiwać miesiącami na przesyłkę.

Teraz jest łatwo. Bardzo łatwo. W ciągu jednego dnia przy komputerze, szperając w internecie można zdobyć informacje, wymagające kiedyś wielotygodniowego wysiłku. Ta łatwość wszakże – cenna w ustalaniu konkretów: dat, nazwisk, faktów, tytułów itd. – ma też swoją gorszą stronę, a mianowicie powierzchowność kontaktu z tekstami literackimi i literaturą przedmiotu. Zamiast zgłębiać temat skacze się po tematach. Myślenie i refleksja ustępują gromadzeniu. Kopii, skanów, ikonografii, bibliografii, linków. Nieskończona przestrzeń sieci wyzwala niepokój, że nie wszystko się znalazło, że gdzieś trafi się jeszcze na coś ważnego, nie do pominięcia.

W efekcie ma się poczucie nadmiaru. Wszystkiego. Teorii, praktyki, koncepcji, projektów dla nauk o literaturze. Gdyby spojrzeć na to z zewnątrz, nie wdając się w dyskusje i spory, okaże się, ze najbardziej rzuca się w oczy brak myśli scalającej cały ten intelektualny i naukowy ruch. I to kusi, i tamto nęci, ale w sumie nigdzie nie sformułowano pytań, co w ten czy inny sposób chce się osiągnąć, do czego się to przyda, co nowego da się tą drogą znaleźć – poza rzecz jasna nowym sposobem opisu rzeczy intuicyjnie znanych każdemu użytkownikowi języka i czytelnikowi literatury.

Przebywanie w sieci nie sprzyja koncentracji na jednym przedmiocie lektury, czytelnik po drodze do książki atakowany jest ruchomymi obrazkami, sensacyjnymi tytułami, innymi ciekawymi stronami czy pozycjami wyskakującymi w wyszukiwarce. Moja generacja i jeszcze ta następna, o dwadzieścia lat młodsza, jest w stanie to zauważyć, poznawać, kontrolować – bo edukację odbywała w tradycyjnej „kulturze papieru". Teraz jednak wkracza pokolenie wychowane na wideoklipach i grach komputerowych, pokolenie mieszkańców sieci dobrze w niej zadomowionych. Pokolenie, które w szkole uczyło się z podręczników skonstruowanych synchronicznie, komiksowo, skokowo. A literaturę poznawało ze streszczeń i omówień na portalu ściąga.pl czy mu podobnych.

Symptomem przeobrażeń, jakie się teraz dokonują są dwie reklamy, widoczne ostatnio w przestrzeni publicznej. Pierwsza to filmik rysunkowy, wyświetlany na ekranach w wagonach metra. Małpka z komiksu, przypominająca słynnego Tytusa zabiera się do czytania – zmuszona do tej czynności brakiem innych rozrywek. Po otwarciu książki małpka wraz ze swoim pokojem nagle znika a ekran wypełnia tajemniczy świat, w jakim pogrążyła się w czasie lektury. Intencje tej społecznej reklamy były dobre, realizacja jednak przeciwna zaplanowanemu celowi – dziecko zrozumie z tego, że książka jest rodzajem kina totalnego, a nie jakichś innych nieznanych mu doznań. Kolejna reklama, skierowana do młodzieży, głównie maturzystów, ogłasza sprzedaż kolekcji filmów: *Kanon arcydzieł literatury w mistrzowskich ekranizacjach. 20 filmów na DVD wraz z omówieniami.* W ten właśnie sposób literatura ma dotrzeć do współczesnego czytelnika – z pominięciem tego, co stanowi jej istotę, czyli z pominięciem sztuki słowa.

Trudno buntować się wobec tych tendencji, które rozwijają się żywiołowo i raczej nieodwracalnie. Nie wiadomo przecież, czy to, co z nich wyniknie, będzie lepsze czy gorsze. Na pewno inne niż wszystko, co znamy dotąd.

Najmłodsze pokolenia w przeciwieństwie do starszych mają już zmieniony sposób percepcji tekstów. Trudno im koncentrować się na większych, skomplikowanych językowo całościach. Te dzieci najpierw grały na komputerze, a potem uczyły się czytać. Toteż literatura, którą one stworzą na pewno będzie inna.

W obecnych czasach mamy niepowtarzalną okazję śledzenia, jak powstają nowe gatunki mowy (w sensie Bachtinowskim) w tworzących się dopiero wirtualnych społecznościach[1]. A w ramach tych gatunków teksty o wartościach literackich. I nie mam tu na myśli tylko tych miejsc w sieci specjalnie literaturze poświęconych, gdzie ambicje twórcze autorów są na pierwszym planie. Raczej takie, gdzie wartości te powstają spontanicznie, na użytek czytelników i dyskutantów danego kręgu. Kiedy trafiam na coś takiego, mam wrażenie, że jestem świadkiem narodzin literatury w tym jej najpierwotniejszym sensie – jako indywidualnej ekspresji językowej utalentowanej jednostki integrującej swoim pisaniem całą grupę. Dotąd w „realu" było to domeną kultury oralnej (wielu gawędziarzy słyszało od otoczenia rady, że „powinni pisać"). Teraz – choć wydrukowane na ekranie – to spotyka się z podobnymi reakcjami, ma też równie ulotną formę i znika bezpowrotnie razem ze stroną www, na której się pojawiło[2].

---

1 Wystarczy wymienić blogi, fotoblogi, komentarze do blogów, pod artykułami, dyskusje na forach, czatach, portalach społecznościowych, pisemne rozmowy przez komunikatory, artykuły z hipertekstem, e-maile, autorskie strony www itd. Szczególnym „gatunkiem" są spamerskie kompletnie fikcyjne teksty (często generowane automatycznie) skierowane wyłącznie do maszyny czytającej w wyszukiwarce Google'a.

2 Tu warto podkreślić, że wiele z tych oryginalnych narracji po wyjęciu z internetowego kontekstu (czyli z rozwijającego się w czasie dialogu z czytelnikami) traci sporo swojego uroku, podobnie jak kiedyś działo się to z zapisywanymi improwizacjami.

Wyznania

Te moje dość wyrywkowe uwagi powstały na podstawie własnych obserwacji i nie pretendują do naukowej oceny zjawiska. Chodziło mi tylko o pokazanie, jak wielostronnie nowe cyfrowe technologie wpływają na kulturowe otoczenie współczesnego człowieka i zmieniają jego wrażliwość. Nawet tego, kto programowo nie chce mieć do czynienia z komputerem[3]. W badaniach literackich ciągle za mało się to zauważa, ciągle operuje się kategoriami i przykładami z obszaru „przedcyfrowego". A przecież i widzenie tego tradycyjnego obszaru zmieniła kultura cyfrowa.

Przed nauką o literaturze, a szczególnie teorią literatury (bo historia ma swój określony teren badań mniej zależny od technologicznych zmian) stoi trudne zadanie opisania obecnych w tej chwili jednocześnie różnych sposobów odbioru literatury. Obok tradycyjnych – słuchania czy lektury wydrukowanego w książce tekstu pojawił się nowy – czytanie w komputerze, a tu spora rozmaitość: od autentycznej książki w postaci kolorowej fotokopii wszystkiego, razem z okładkami (dziwnie się czuję, kiedy spotykam dobrze znane mi tomy z naszej instytutowej biblioteki udostępniane w cyfrowej kolekcji BN…), przez teksty przetworzone, ale zachowujące paginację oryginału, aż po w pełni cyfrowe formaty bez odniesień do wersji drukowanej. To wszystko na tle białym lub kolorowym, ze stronami zajmującymi część ekranu lub cały. Do tego dochodzą teksty publikowane wyłącznie w sieci, w oprawie graficznej zależnej od fantazji ich autorów. Inaczej czyta książkę papierową ktoś, kto w ogóle nie używa komputera, inaczej ten, co zaczynał tradycyjnie, ale przyswoił nową formę obcowania z literaturą, inaczej wreszcie taki, dla którego pierwszym doświadczeniem jest świat ekranu – filmów i fabularnych gier, a dopiero potem tekstów.

Sprawą badaczy jest opisać skutki, jakie na percepcję literatury mają te rozmaite formy przekazu i odmienne doświadczenia różnych grup czytelników[4]. I jak to prawem sprzężenia zwrotnego odciska się na literaturze. Inną zupełnie kwestią będzie przyszłość filologii i edytorstwa. Nie zamierzam teraz rozwodzić się nad tym intrygującym zagadnieniem, skończę pytaniem: czy Muzeum Literatury i inne tego typu placówki myślą już o zabezpieczaniu i opracowywaniu twardych dysków pisarzy?

---

3 Nie da np. się uciec od komputerowej grafiki składu książek i czasopism (często nawiązujących do interfejsu Windowsów czy znanych stron internetowych), a tym bardziej od wszechobecnych na ulicach szablonowych produktów Photoshopa – wszelkie szyldy, napisy, neony, plakaty, banery i reklamy pochodzą z tego źródła, nie ma już niepowtarzalnych, ręcznie malowanych szyldów przez mniej lub bardziej profesjonalnych artystów, kolory też nie są już tak zróżnicowane – ze względu na ograniczone możliwości drukarek.

4 W naszym Instytucie mamy wspaniały materiał do badań porównawczych tego rodzaju, czyli archiwum prac pisemnych finalistów Olimpiady Polonistycznej, gromadzonych od początku jej istnienia, a więc prawie 40 lat (co daje około 6 tys. wypracowań). Ostatnie dwa, trzy roczniki, to już młodzież wychowywana przed ekranem.

Abstract

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

The Post-Paper Age

A reply to the questionnaire on the occasion of the 20th anniversary of Teksty Drugie*: my personal views on literature, literary studies and other issues of consequence.*

On the variegated influence of new technologies on present-day human sensitivity and cultural surroundings – or, literature on the screen and literary scholars using their computers.

Szkice

Włodzimierz BOLECKI

Słowacki Gombrowicza

Dla Marty Wyki

1.

Chociaż Witold Gombrowicz kilkakrotnie wymienia w *Dzienniku* nazwisko Juliusza Słowackiego, to bez ryzyka błędu można powiedzieć, że w swoich dyskursywnych tekstach Gombrowicz Słowackim w ogóle się nie zajmował. Nigdzie – ani w *Dzienniku*, ani we *Wspomnieniach polskich*, ani w żadnych rozważaniach o literaturze polskiej Gombrowicz nie pisał o utworach Słowackiego, choć czasem, *en passant*, wymieniał jego nazwisko[1]. Zupełnie tak, jakby nie znał jego twórczości albo – co najmniej – jakby go ta twórczość w ogóle nie interesowała. Jakby w jego, Gombrowicza, kilkudziesięcioletniej walce o uznanie, że w literaturze liczy się jedynie wybitność i artystyczna oryginalność oraz siła niezależnej osobowości artysty – ze Słowackim nie było mu po drodze.

Mówiąc inaczej, Juliusz Słowacki Witolda Gombrowicza w ogóle nie obchodził.

W przeciwieństwie do takich polskich artystów, jak Chopin, Mickiewicz, Sienkiewicz, Żeromski, Schulz czy Tuwim, którym poświęcił wiele uwag, a niekiedy – jak Mickiewiczowi czy Sienkiewiczowi – obszerne rozważania, eseje, a nawet większe utwory, dość wymienić *Trans-Atlantyk*. Nie wspominając oczywiście o wielkich artystach europejskich, jak Dante, Szekspir, Cervantes, Bach czy Beethoven.

A jednak Gombrowicz zajął się Juliuszem Słowackim, chociaż tylko jeden raz – w swojej najbardziej znanej powieści, czyli w *Ferdydurke*. Ponieważ powieść ta została już przełożona na 23 języki, a w kilku krajach miała nawet dwa tłumaczenia,

---

1 W 1935 roku Gombrowicz zatytułował swoją recenzję z polskiego wydania *Zwierciadła morza* Conrada *Posąg człowieka na posągu świata* („Kurier Poranny" 1935, nr 333). Tytuł ten był kryptocytatem z *Kordiana* Słowackiego, a w tekście recenzji Gombrowicz posłużył się jeszcze aluzją do *Króla Ducha*.

to nawet bez dokładniejszych danych statystycznych można zaryzykować twierdzenie, że liczba tłumaczeń *Ferdydurke* jest większa od liczby przekładów i nakładów wszystkich utworów Słowackiego razem wziętych. Można stwierdzić z całą brutalnością, że jeśli nazwisko Słowackiego jest dziś znane czytelnikom literatury polskiej na świecie, to stało się to przede wszystkim za sprawą… *Ferdydurke* Gombrowicza. Niestety.

Kłopot polega bowiem na tym, że ta scena w powieści Gombrowicza, w której kilkukrotnie pojawia się nazwisko poety, jest w tradycji odczytań *Ferdydurke* zabójczym szyderstwem ze Słowackiego.

Na razie niech wystarczy przypomnienie, że w zakończeniu drugiego rozdziału powieści, w scenie, która rozgrywa się w gimnazjum podczas lekcji literatury polskiej, nauczyciel Bladaczka zadaje uczniom pytanie: „[…] dlaczego Słowacki wzbudza w nas zachwyt i miłość?" i sam sobie odpowiada: „[…] dlatego, że wielkim poetą był". Cytuję dalej tekst *Ferdydurke*:

> W tym miejscu wykładu jeden z uczniów [Gałkiewicz] zakręcił się nerwowo i zajęczał:
> – Ale kiedy ja się wcale nie zachwycam! Wcale się nie zachwycam! Nie zajmuje mnie! Nie mogę wyczytać więcej jak dwie strofy, a i to mnie nie zajmuje. Boże, ratuj, jak to mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca?[2]

Ta wymiana zdań pomiędzy nauczycielem a uczniem weszła do kanonu polszczyzny. Wyrażenia „bo wielkim poetą był!" oraz „jak to mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca?" stały się w Polsce „skrzydlatymi słowami", którymi porozumiewają się czytelnicy literatury. Jednak ich sens wykracza daleko poza literaturę – dotyczy wszelkiej „poprawności" narzucanej jednostkom przez dyskursy i mechanizmy życia społecznego.

Nie ma wątpliwości: nazwisko Słowackiego zostało przez Gombrowicza wykorzystane do szyderstwa ze szkolnego nauczania literatury, a przede wszystkim – co zrozumiałe – do szyderstwa z klasyki literatury polskiej. I potem wielokrotnie powtarzane, na przykład w *Dzienniku*

> Jak pogodzić się, na przykład, z tym, że Wyspiański jest ogłoszony narodowym naszym dramaturgiem i poetą, jeśli w narodzie nie ma stu osób, które by jako tako znały jego dzieło? Jak twierdzić, że Słowacki lub Mickiewicz zachwycają, gdy nie zachwycają? […] Ach, ach, Shelley! Ach, ach, Słowacki! Ach, słowo Poety, misja Poety i dusza Poety![3]

Jednak twórczość Słowackiego należy nie tyle do listy lektur szkolnych, co do kanonu polskiej kultury. Zniszczyć w nim nazwisko Słowackiego to tak, jakby w kulturze francuskiej zniszczyć nazwisko Hugo lub Musseta, niemieckiej – Heinego, angielskiej – Byrona etc. Chociaż więc adres szyderstwa Gombrowicza był znacz-

---

2 W. Gombrowicz *Ferdydurke*, w: tegoż *Dzieła*, t. 2, red. J. Błoński, WL, Kraków 1987, s. 43.

3 W. Gombrowicz *Sienkiewicz*, w: *Dziennik 1953-1956*, w: tegoż *Dzieła*, t. 7, red. J. Błoński, WL, Kraków 1988, s. 352-353.

nie szerszy niż tylko „twórczość Słowackiego", to jednak jego faktyczną ofiarą okazał się wyłącznie Juliusz Słowacki.

Jak wspomniałem, w *Ferdydurke* literatura jest tylko pretekstem. Szyderstwo Gombrowicza dotyczy bowiem całej kultury i tych uniwersalnych mechanizmów życia społecznego, które z jednostki czynią obiekt instytucjonalnej tresury. Jednym z przykładów takiej tresury była dla Gombrowicza szkoła. Tresura szkolna polega w *Ferdydurke* na zmuszaniu uczniów do akceptacji opinii, których nie akceptują, do identyfikowania się z treściami, które odrzucają, do wypowiadania sądów, które nie są ich sądami i których nie rozumieją. Takie kształcenie nie uczy samodzielnego myślenia – uczniowie przyzwyczajani są bowiem do powtarzania gotowych interpretacji, formuł czy replikowania ocen i emocji wymaganych przez szkołę[4].

W utworze Gombrowicza tresura szkolna ma jeszcze inny wymiar – infantylizuje literaturę, infantylizuje uczniów, a z nauczycieli czyni bezmyślnych funkcjonariuszy powtarzających i wtłaczających *ex cathedra* w głowy uczniów banały, frazesy i treści pozbawione jakiegokolwiek znaczenia. Gombrowicz nazywał takich ludzi „belframi". Jednym słowem, w *Ferdydurke* szkoła, szkolny dyskurs o literaturze, a przede wszystkim o twórczości Juliusza Słowackiego – ogłupia wszystkich.

W perspektywie recepcji *Ferdydurke* był to dla Słowackiego pocałunek śmierci.

Dla historyka literatury problem polega więc na tym, że całe odium wykładu Gombrowiczowskiej antropologii i filozofii społecznej, jakim jest ta powieść, spadło na twórczość autora *Kordiana*.

Wróćmy zatem do zakończenia drugiego rozdziału tej powieści.

Na lekcji literatury w *Ferdydurke* mówi się, co prawda, o „ogólnych rysach romantyzmu", ale w całym tym fragmencie tylko nazwisko Słowackiego pojawia się wielokrotnie. Dopiero w kolejnym epizodzie przytoczone zostaną nazwiska, ale już bez dodatkowych komentarzy, innych wielkich romantyków: Mickiewicza, Byrona, Puszkina, Shelleya, Goethego. Gombrowicz nie poprzestaje jednak tylko na kilkakrotnym wymienieniu nazwiska Słowackiego, ale czyni je reprezentantem całej twórczości tego poety, wszystkich składających się na nią utworów. Pełniejszy kontekst cytowanych wcześniej zdań jest w *Ferdydurke* następujący. Nauczyciel pyta:

> A zatem dlaczego Słowacki wzbudza w nas zachwyt i miłość? Dlaczego płaczemy z poetą czytając ten cudny, harfowy poemat *W Szwajcarii*? Dlaczego, gdy słuchamy heroicznych, śpiżowych strof *Króla Ducha*, wzbiera w nas poryw? I dlaczego nie możemy oderwać się od cudów i czarów *Balladyny*, a kiedy znowu skargi *Lilli Wenedy* zadźwięczą, serce rozdziera się nam na kawały? I gotowiśmy lecieć, pędzić na ratunek nieszczęsnemu królowi? Hm… dlaczego? Dlatego, panowie, że Słowacki wielkim poetą był! […]
>
> – Wielkim poetą! Zapamiętajcie to sobie, bo ważne! Dlaczego kochamy? Bo był wielkim poetą. Wielkim poetą był! Nieroby, nieuki, mówię wam przecież spokojnie, wbijcie to sobie dobrze w głowy – a więc jeszcze raz powtórzę, proszę panów: wielki poeta, Juliusz Słowacki, wielki poeta, kochamy Juliusza Słowackiego i zachwycamy się jego poezjami,

4 „Któż czytał Mickiewicza z własnej i nieprzymuszonej woli, któż znał Słowackiego? Krasiński, Przybyszewski, Wyspiański… byłoż to coś więcej niż literatura narzucana, literatura wmuszana?" (*Dziennik 1953-1956*, s. 352).

gdyż był on wielkim poetą. Proszę zapisać sobie temat wypracowania domowego: „Dlaczego w poezjach wielkiego poety, Juliusza Słowackiego, mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyt wzbudza?" […]
[…] Wieszczem był! Wieszczył! Panowie, zaklinam panów, a zatem jeszcze raz powtórzmy – zachwycamy się, gdyż był wielkim poetą, a czcimy, gdyż wieszczem był! Nieodzowne słowo. (s. 40-41, 46)[5]

Perfekcyjna retoryka tego fragmentu polega na zastosowaniu kilku prostych – ale morderczych w swojej wymowie – chwytów. Gombrowicz poprzez konstrukcję wypowiedzi nauczyciela Bladaczki parodiuje egzaltowane komentarze twórczości Słowackiego. Ich stylistyka, to znaczy patetyczny emocjonalizm, absurdalne streszczenia, nonsensowna i histeryczna empatia nauczyciela, powtórzenia potęgujące absurdalność określeń – wszystko to nie pozostawia czytelnikowi wyboru. Lekcja nauczania literatury jako lekcja lektury Słowackiego okazuje się lekcją zmuszania uczniów do uczestnictwa w szkolnym idiotyzmie.

Spróbujmy podsumować: w rozpowszechnionych odczytaniach powieści Gombrowicza szkoła oznacza instytucję anachroniczną i ogłupiającą. Przykładem tych cech szkoły jest nauczanie kanonu literatury – w tym przypadku Słowackiego – który także, jak cała klasyka literacka, okazuje się dla uczniów anachroniczny, nudny i ogłupiający. Słowem – i przedmiot nauczania (literatura), i nauczyciele to dwie strony tej samej karty.

W powieści Gombrowicza przedmiotem szyderstwa jest jednak nie sama literatura, lecz sytuacja jej szkolnej egzegezy, dyskurs nauczyciela-belfra przedstawiony jako patetyczny i absurdalny bełkot, którego muszą wysłuchiwać uczniowie. Szkoła jest tu oczywiście jednym z modeli społeczeństwa jako całości. Analizując w tej perspektywie „lekcję literatury" w *Ferdydurke*, widzimy wyraźne przeciwstawienie: z jednej strony oficjalny, dominujący i całkowicie sklerotyczny dyskurs publiczny reprezentowany przez szkołę, z drugiej – młodość, która żywiołowo odrzuca sentymentalne i niezwiązane z jej problemami, patetyczne egzegezy klasyki literackiej – jako wzorce intelektualnej inicjacji w problematykę kultury.

To przeciwstawienie Gombrowicz wzmacniał każdym swym kolejnym utworem, szczególnie *Trans-Atlantykiem*, *Pornografią* czy *Operetką*, a przede wszystkim rozważaniami w *Dzienniku* i we *Wspomnieniach polskich* na temat przeciwieństwa między dojrzałością a młodością czy też pomiędzy kulturą oficjalną jako przymusem

5 Por. „– Proszę pana profesora, dlaczego polska młodzież szkolna nie uczy się tego, co rzeczywiście jest godne wysiłku, a tylko zmuszona jest pakować sobie w głowę rzeczy drugorzędne?
– O co chodzi, Gombrowicz? Co to znaczy?
– Bardzo proste. Na lekcjach polskiego musimy wkuwać Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, co jest zupełnie drugorzędne z punktu widzenia literatury powszechnej – już nie mówiąc o Towiańskim. A pojęcia nie mamy o Szekspirze, lub na przykład Goethem" (W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, w: tegoż *Dzieła*, t. 15, red. nauk. J. Błoński, J. Jarzębski, WL, Kraków 1996, s. 30-31).

społecznym a młodością jako jej odnowicielskim żywiołem. (Mówiąc na marginesie: nietrudno w tym biegunowym przeciwstawieniu rozpoznać ślady nietzscheańskiej opozycji pomiędzy apollińskim i dionizyjskim rozumieniem kultury i życia). Jak wiadomo, gdy w maju 1968 roku w Europie i Ameryce wybuchły strajki studenckie, Gombrowicz z dumą opowiadał o proroczym sformułowaniu tego problemu w swoich utworach.

Trochę szkoda – można by powiedzieć – że do tych proroctw potrzebny był Gombrowiczowi Słowacki. Wróćmy więc do *Ferdydurke*.

Wbrew rozpowszechnionym interpretacjom sceny „lekcji literatury" przywołane wyżej przeciwstawienie jest jednak mylące. Sceny tej nie tworzy bowiem przeciwstawienie sklerotycznego dyskursu nauczyciela („Słowacki zachwyca, bo wielkim poetą był") skontrastowanego z niepokorną młodością uczniów („jak mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca?"). Scenę tę tworzy inne przeciwstawienie. Z jednej strony mamy bowiem zarówno dyskurs nauczyciela, jak i zachowania uczniów, gdyż są to dwa identyczne idiotyzmy. Natomiast z drugiej strony znajduje się stłumiony, ale jednoznacznie odmienny dyskurs bohatera, narratora i autora powieści zarazem.

O szyderstwie z patetycznego i sklerotycznego bełkotu, jakim w *Ferdydurke* jest dyskurs nauczyciela o Słowackim, już pisałem. Kiedy nauczyciel Bladaczka zamierza „wytłumaczyć i objaśnić uczniom, dlaczego Słowacki wzbudza w nas miłość i zachwyt?", to proponuje uczniom – jak byśmy dziś powiedzieli – demokratyczny kompromis: „ja wyrecytuję wam swoją lekcję, a potem wy z kolei wyrecytujecie swoją" (s. 41). W obu wypadkach nie ma jednak mowy o jakimkolwiek dialogu, interakcji, o przedstawianiu własnych poglądów czy argumentów. Obie strony mogą bowiem jedynie „wyrecytować lekcję", czyli powtórzyć obowiązującą interpretację. A przy okazji ta druga strona, czyli wszyscy uczniowie – zdaniem nauczyciela – zobowiązani są do recytacji tylko jednej wersji tej „lekcji".

Przyjrzyjmy się zatem, jak Gombrowicz – a nie nauczyciel Bladaczka! – przedstawia uczniów, czyli domniemane ofiary szkolnej lektury Słowackiego i „ogólnych rysów romantyzmu". Najpierw uczeń Wałkiewicz mechanicznie powtarza za nauczycielem frazę: „Bo wielkim poetą był". Co robią wtedy pozostali uczniowie? Cytuję:

> […] uczniowie wycinali scyzorykiem ławki albo robili małe kuleczki z papieru, najmniejsze, jak mogli, i wrzucali je do kałamarza. Był to niby staw i ryby w stawie, więc też łowili je na wędkę z włosa, ale nie udawało się, papier nie chciał chwytać. Więc włosem łechtali nos albo podpisywali się w zeszytach, raz za razem, to z zakrętasem, to bez, a jeden kaligrafował przez całą stronicę: – Dla-cze-go, dla-cze-go, dla-cze-go, Sło-wac-ki, Sło-wac-ki, Sło-wac-ki, wac-ki, wac-ki, Wa-cek, Wa-cek-Sło-wac-ki-i-musz-ka-pchła. Twarze im zbiedniały. Gdzież się podziało niedawne podniecenie, spory i dyskusje […]. Inni zasię tworzyli wzgórki i dołki na dłoni i dmuchali w dołki z rosyjska – ech, ech, dołki, górki, dołki, górki. (s. 42)
>
> Zarazem spostrzegłem, że sąsiad smaruje mi rękę atramentem – pomazał już sobie własne [ręce], a teraz zabierał się do moich, bo trudno było zdejmować buciki, ale cudze ręce były tym okropne, że właściwie takie same jak swoje, więc cóż z tego? (s. 45)

Gdy jeden z uczniów, Gałkiewicz, odmawia zachwycania się na rozkaz wielkością utworów Słowackiego, nauczyciel w obliczu kompromitacji swojej lekcji (*periculum in mora*) zleca recytację poematu ulubionemu uczniowi, Syfonowi, który

> recytował zatem i recytował ze wzruszeniem tudzież z właściwą intonacją i z uduchowieniem. Co więcej, recytował pięknie i piękność recytacji, wzmożona pięknością poematu i wielkością wieszcza oraz majestatem sztuki, przetwarzała się niepostrzeżenie w posąg wszelkich możliwych piękności i wielkości. Co więcej, recytował tajemniczo i pobożnie; recytował usilnie, z natchnieniem; i wyśpiewywał śpiew wieszcza tak właśnie, jak śpiew wieszcza winien być wyśpiewany. O, cóż za piękność! Jakaż wielkość, jakiż geniusz i jakaż poezja! Mucha, ściana, atrament, paznokcie, sufit, tablica, okna, o, już niebezpieczeństwo niemożności było zażegnane, dziecko było uratowane, a żona tak samo, już każdy się zgadzał, każdy mógł i prosił tylko, żeby przestać. […]
> A ze słuchaczy wydobywały się na wierzch dziwne rzeczy. Zniknęły różnice, wszyscy, czy to spod znaku Syfona, czy Miętusa, jednakowo wili się pod brzemieniem wieszcza, poety, Bladaczki i dziecka oraz otępienia. Gołe ściany i gołe czarne ławki szkolne z kałamarzem nie dostarczały ani krzty rozmaitości, przez okno widać było kawałek muru z jedną wystającą cegłą i wydłubanym na niej napisem: „Wyleciał". Przeto nie pozostawało nic innego do wyboru, jak tylko albo ciało pedagogiczne, albo własne. Ci zatem, którzy nie zatrudniali uwagi liczeniem włosów Bladaczki na czaszce i badaniem zawiłych sznurowadeł u jego bucików, starali się zliczyć własne włosy oraz zwichnąć szyję. Myzdral wiercił się, Hopek machinalnie klapał, Miętus miętolił się niejako w bolesnej prostracji, niektórzy zatapiali się w marzeniach, inni popadali w fatalny nałóg szeptania do siebie, inni obrywali guziki, niszczyli ubranie i wszędzie wykwitały dżungle i pustynie niesamowitych odruchów […]. (s. 45-46)

Trudno w tym miejscu nie zacytować Słowackiego, który marzył, że jego poezja „zjadaczy chleba w aniołów przerobi". Co jednak można powiedzieć o „aniołach" ze szkoły, do której uczęszczał bohater *Ferdydurke*?

Wszyscy uczniowie są nieprzygotowani do lekcji. Niemal nikt Słowackiego nie czyta, bo dla uczniów to lektura nudna, niezrozumiała i jak najdalsza od ich zainteresowań. Ale tylko jeden uczeń w klasie ma odwagę powiedzieć to wprost. Pozostali reprezentują trzy postawy: po pierwsze, dla świętego spokoju akceptują dyskurs nauczyciela i – chociaż Słowackiego nie czytali – mechanicznie powtarzają, że „wielkim poetą był". Po drugie, recytują poezję Słowackiego jako wierną ilustrację szkolnego dyskursu o Słowackim – tak postępuje Syfon. I po trzecie, demonstrują swoim zachowaniem całkowite *désintéressement* utworami Słowackiego, ich interpretacją i w ogóle problemami literatury.

W dwóch pierwszych postawach Gombrowicz pokazuje bezmyślny konformizm i uniformizm, wtopienie się w bezsensowny szkolny dyskurs i wyzbycie się przez uczniów jakichkolwiek cech indywidualnych. Trzecia z postaw ilustruje natomiast abnegację, prostactwo, infantylizm zachowań oraz intelektualny niedorozwój niepozwalający uczniom choćby na zwerbalizowanie emocji czy najprostszych myśli. Czyli – w swym powieściowym dyskursie na temat rozumienia Słowackiego, literatury i kultury w ogóle – Gombrowicz pokazuje nam uczniów, którzy z jednej strony są wytresowanymi oportunistami, a z drugiej – stadem monstrualnie infantylnych prostaków niezdolnych do jakiejkolwiek, choćby elementarnej, aktywnoś-

ci intelektualnej. Zamiast tego – puentuje Gombrowicz – „wszędzie wykwitały dżungle i pustynie niesamowitych odruchów, dziwacznych czynności". Dość daleko jesteśmy od – pisanych w klimacie roku 1968 – prometejskich interpretacji o uczniach zbuntowanych przeciw opresji szkolnej. To ani nie buntownicy, ani nie ofiary – mówi nam w *Ferdydurke* Gombrowicz – to po prostu głąby.

Jeden z uczniów następująco transformuje w swoich notatkach tezy wykładu nauczyciela o twórczości Słowackiego: „Dla-cze-go, dla-cze-go, dla-cze-go, Sło-wac-ki, Sło-wac-ki, Sło-wac-ki, wac-ki, wac-ki, Wa-cek, Wa-cek-Sło-wac-ki-i-musz-ka-pchła" (s. 42). Notatki ucznia zamieniają wykład nauczyciela w bełkot, a właściwie tworzą z niego bełkot drugiego stopnia. Bełkot nauczyciela jest spójny, emocjonalny, choć nielogiczny. Bełkot notatek ucznia nie jest ani spójny, ani emocjonalny, ani logiczny. Uwagę komentatorów tego fragmentu, Mazurkiewicza i Paszka, przyciągnęło słowo „wacek". Ich zdaniem ciąg podzielonych na sylaby wyrazów „Sło-wa-cki, Wa-cki, Wa-cek, Wa-cek Słowacki" jest aluzją erotyczną do penisa, ponieważ w staropolszczyźnie słowo „wacek" oznaczało „worek", a w polskim przekładzie *Gargantui i Pantagruela* tzw. „saczek u pludrów" też ma nazwę „wacek". Gombrowicz zatem, entuzjastyczny czytelnik przekładu Rabelais'go, wplata tu według komentatorów „złowieszczą aluzję erotyczną"[6]. Nie wiadomo, co prawda, dlaczego ta aluzja jest „złowieszcza", ale mniejsza z tym. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w *Ferdydurke* aluzji erotycznych jest wiele i chociaż w dzisiejszym slangu słowo „wacek" jest nadal synonimem penisa, to jednak w powieści etymologia ta jest raczej wątpliwa. Przede wszystkim wyrażenie „Wacek Słowacki" nie robi na uczniach żadnego wrażenia (twarze im „zbiedniały", wszyscy się nudzą). Pisane wielką literą słowo „Wa-cek" wydaje się tu raczej uczniowską, prostacką zabawą w przekręcanie imion i parodystycznym przykładem tzw. fałszywej etymologii. Charakterystyczne też, że Gombrowicz nie skorzystał z okazji do zrobienia w tym fragmencie aluzji erotycznych w przekładach na hiszpański i francuski – po prostu fragment ten pominął. Muszę tu zawiesić – być może pasjonujące – dalsze kwestie filologiczne i interpretacyjne z tym związane. Ale pamiętać ponadto trzeba, że „Wacław" to też tytuł utworu Słowackiego. Wracam do głównego tematu moich rozważań.

Mówiąc w największym skrócie: w przytoczonej wyżej notatce Gombrowicz pokazał całkowitą destrukcję twórczości Słowackiego w języku i umysłowości uczniów. Oto Juliusz Słowacki, jeden z najwybitniejszych poetów polskich i słowiańskich, porównywany z największymi pisarzami literatury europejskiej XIX wieku, okazuje się w tym języku jakimś „Wackiem Słowackim". Cokolwiek w tym kontekście imię to oznaczało, nazwisko „Wacek Słowacki" wskazuje na jakiegoś „przysłowiowego" Jana Kowalskiego, czyli kogokolwiek, czyli byle kogo, a co najwyżej – klasowego kumpla, to jest osobnika zredukowanego do umysłowości uczniów.

---

6 F. Mazurkiewicz, J. Paszek *Przeczytajcie „Ferdydurke". Szkolna encyklopedia języków Ferdydurki*, Książnica, Katowice 1998, s. 23. We wszystkich kwestiach dotyczących *Ferdydurke* odsyłam do mojego opracowania tej powieści w krytycznym wydaniu *Dzieł* Gombrowicza, WL, Kraków 2006.

Kiedy bohater *Ferdydurke*, *alter ego* Gombrowicza, uświadamia sobie, w jakim świecie się znalazł i jaki jest poziom umysłowy jego szkolnych kolegów, reaguje spontanicznie – ucieka:

> Zrozumiałem, że muszę uciekać. Pimko, Bladaczka, wieszcz, szkoła, koledzy, wszystkie przeżycia od rana znienacka zakręciły mi się w głowie i wypadło – jak los na loterii – uciekać. […] Ale zamiast uciekać, zacząłem kiwać palcem w bucie, a kiwanie było paraliżujące i niweczyło zamiary ucieczki, gdyż jakże tu uciekać kiwając jednocześnie palcem na parterze? Uciekać – uciekać! Uciec od Bladaczki, od fikcji i nudy – lecz w głowie miałem wieszcza, którego wcisnął mi Bladaczka, dołem kiwałem palcem, uciekać nie mogłem, a niemożność moja była większa jeszcze od niedawnej niemożności Gałkiewicza. Teoretycznie zdawało się – nic łatwiejszego, po prostu wyjść ze szkoły i nie wrócić, Pimko nie poszukiwałby mnie przez policję, tak daleko macki pedagogii pupiej chyba nie sięgały. Wystarczyło jedynie – chcieć. Ale chcieć nie mogłem. Bo do ucieczki potrzebna jest wola ucieczki, a skądże wziąć wolę, gdy się palcem kiwa i twarz zatraca się w grymasie nudy. I teraz zrozumiałem, czemu nikt z nich nie mógł uciekać z tej szkoły – oto ich twarze i całe postacie zabijały w nich możność ucieczki, każdy był więźniem swojego grymasu, i choć powinni byli uciekać, nie czynili tego, ponieważ nie byli już tym, czym być powinni. Uciekać znaczyło nie tylko – uciekać ze szkoły, lecz przede wszystkim – uciekać od siebie, och, uciec od siebie, od smarkacza, którym uczynił mię Pimko, porzucić go, powrócić do mężczyzny, którym byłem! (s. 47)

Motyw ucieczki ma swoje autonomiczne znaczenia w twórczości Gombrowicza, którymi nie mogę się tu zajmować. W analizowanej scenie *Ferdydurke* jest natomiast znakiem jeszcze innej ukrytej problematyki. Bo oto Józio, *alter ego* Witolda, w sensie ogólnym, co prawda, ucieka i od szkoły, i od jej uczniów, ale – rozpatrując rzecz w realiach tej sceny – ucieka przede wszystkim od koszmarnej wulgaryzacji rozumienia twórczości Juliusza Słowackiego i osoby poety.

2.

Odwracam więc całkowicie wyjściową tezę mego referatu. Teraz jest ona następująca: Witold Gombrowicz był w najwyższym stopniu zainteresowany twórczością Juliusza Słowackiego. Żeby jednak tę tezę uzasadnić, muszę odwołać się do różnych informacji pozatekstowych, a przede wszystkim do faktów biograficznych.

Gombrowicz wspominał:

> Pewnego razu nasz profesor, Ciepliński, zadał nam wypracowanie klasowe o Słowackim. Znudzony wiecznym kadzeniem wieszczowi, postanowiłem dla odmiany dać mu bobu. Początek, o ile pamiętam, brzmiał jak następuje: „Juliusz Słowacki, ten złodziej, który okradał Byrona i Szekspira i nic własnego nie potrafił wymyślić". Dalszy ciąg nie ustępował początkowi. Profesor Ciepliński postawił pałkę i zagroził, że prześle wypracowanie do ministerstwa, na co ja zapytałem dlaczego zmusza uczniów do hipokryzji.[7]

Dwa przetworzone elementy tego wspomnienia znajdziemy w *Ferdydurke*. Gombrowicz protestuje przeciw szkolnemu dyskursowi o Słowackim (a nie przeciw

7 W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, s. 21.

Słowackiemu!), a jego protest jest prowokacją – czyli formą ucieczki – za co otrzymuje „pałkę". Dokładnie tak samo, jak uczeń Gałkiewicz w *Ferdydurke*.

Jeszcze ciekawsze w tej perspektywie są wspomnienia kolegi Gombrowicza z klasy, Tadeusza Kępińskiego, który napisał, że ich nauczyciel literatury polskiej, Ciepliński,

> w nikim z nas nie wzbudzał strachu. Co więcej, dość trafnie Itka [czyli Gombrowicza] ocenił. Zaś od momentu, gdy czytaliśmy *Beniowskiego* – i gdy Itek zaimponował mu znajomością poematu (co prawda tylko początku, ale profesor tego nie sprawdził), a o Słowackim rzeczywiście miał dużo do powiedzenia – zaczął go wyraźnie faworyzować. […] Na pierwszej lekcji z Beniowskim Itek, niepytany, zaskoczył wszystkich półgłośną recytacją (on, który w klasie, jeśli tylko mógł, milczał): *Za panowania króla Stanisława / Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu / Wysoko potem wyniosła go sława…* – pan Czesław miał doskonały słuch. Za chwilę stał już przed naszą ławką. Rozpoczęła się rozmowa. Widzę rozjaśnioną twarz profesora i jego błyszczące oczy. Od tego czasu Itek nieraz powtarzał: „*…ubogi szlachcic* […] *wysoko potem wyniosła go sława*". […] Ciepliński był specjalistą od Słowackiego. *Kordianem* rozmawialiśmy na co dzień, zwłaszcza że wystawialiśmy go sami we fragmentach, sami budując dekoracje i współreżyserując z profesorem. Itek przychodził na próby, a na premierę przyprowadził siostrę […]. Itek do każdego z poetów miał o coś pretensję. Z wyjątkiem Słowackiego. Pozostało mi na zawsze poczucie, że po prostu korzył się przed nim wewnętrznie. Stale powtarzał wersety, poił się nimi.[8]

Już z tych kilku cytatów odnoszących się do miejsca Słowackiego w biografii Gombrowicza, a jest ich znacznie więcej, niż mogę tu przytoczyć, wyłania się kompletnie inny obraz relacji Gombrowicz – Słowacki niż ten, który znamy z *Ferdydurke* i z innych tekstów jej autora. Z braku czasu dopowiem tylko dwie kwestie: to nie nauczyciel polskiego był autorem sławnej frazy „bo wielkim poetą był", lecz kolega klasowy Gombrowicza, Roman Jabłoński:

> Był to idealny talent trafiania w sedno banału. […] To on wsławił się pochwałą *Pana Tadeusza*, który jest piękny, bowiem napisał go wielki poeta. Ciepliński [nauczyciel polskiego] czy Kozicki [nauczyciel łaciny] nigdy tak nie stawiali sprawy ani z Mickiewiczem, ani z Horacym, ani z nikim.[9]

Z kolei geneza sławnej riposty ucznia Gałkiewicza („jak mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca") nie jest związana z żadnym zbuntowanym uczniem, tylko z literackim źródłem *Ferdydurke*, to znaczy z parafrazą epizodu w powieści Sinclaire'a Lewisa, *Babbitt*. Jedna ze scen w tej powieści jest następująca:

> Ted zasiadł do „studiów domowych": geometria, Cycero i śmiertelnie nudne metafory w *Comusie* Miltona. – Nie rozumiem, po co każą nam czytać te przestarzałe bzdury: Miltona, Shakespeare'a, Wordswortha i innych starych pierników – mówił. Mógłbym jeszcze znieść Shakespeare'a na scenie, o ile dadzą ładne dekoracje i tak dalej, ale usiąść i spokojnie c z y t a ć to! Co sobie myślą ci profesorowie?! […] [Babitt]: Powiem ci po

8 T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, WL, Kraków 1976, s. 90, 93-94.

9 Tamże, s. 122.

> co masz czytać Shakespeare'a i tamtych. Ponieważ tego wymagają od wstępujących do college'u.[10]

Podsumowuję ten wątek moich rozważań: wszystkie relacje dotyczące biografii Gombrowicza jednoznacznie wskazują, że w czasach szkolnych młody Gombrowicz był zafascynowany i biografią, i twórczością Słowackiego (podobnie zresztą, jak i twórczością Zygmunta Krasińskiego). Utwory Słowackiego – bez żadnego przymusu szkolnego – znał na pamięć, recytował je, porozumiewał się z innymi miłośnikami tego poety za pomocą cytatów. Nie różnił się w tym od swoich rówieśników i nauczycieli. Edukacja szkolna Gombrowicza przypadła bowiem na lata 1915-1922, gdy popularność Słowackiego osiągnęła w Polsce apogeum. Oto jak pisali o niej autorzy podręcznika szkolnego z roku 1916:

> Poeta ten obecnie więcej żyje w duszy narodu, zwłaszcza w sercach młodzieży, niż przed pięćdziesięciu laty, zdobywając całe zastępy gorących miłośników i naśladowców. Co się tyczy formalnego piękna tej poezji, nie ma różnic w zapatrywaniach, wszyscy zgodni są w zachwycie nad nieprzebranym bogactwem, polotem, plastyką, siłą tego niezrównanego mistrza słowa. Wszyscy także jednozgodnie zdumiewają się nad wspaniałością i potęgą jego twórczej fantazji oraz nad subtelnym odczuwaniem piękna, gdziekolwiek i jakkolwiek ono się poecie objawiało. Jako liryk, w wyrazie nastrojów pełnych melancholii, tęsknoty, smutku, ironii, potężnej siły gniewnego rozgoryczenia i sarkazmu, wzniosłych lotów natchnienia, mistycznej zadumy, głębokiego odczuwania najdelikatniejszych piękności przyrody – mało ma równych sobie w poezji świata. W zakresie dramatu jest u nas twórcą pierwszym i najgenialniejszym.[11]

Choć od tej patetycznej interpretacji jest tylko kilka kroków do szkolnego bełkotu nauczyciela Bladaczki, to – jeśli pominiemy stylistyczną emfazę stylu młodopolskiego – otrzymamy jednak wizerunek Słowackiego, który, wedle relacji Kępińskiego, fascynował Gombrowicza.

Raz jeszcze zacytuję świadectwo fascynacji Słowackim z czasów szkolnej edukacji autora *Ferdydurke*. Gombrowiczowski kult Słowackiego, który zapamiętał Kępiński, niewątpliwie miał związek z takim wymiarem osobowości Słowackiego, jakim szkoła nigdy się nie interesowała. W opinii Spasowicza Słowacki

> obdarzony był uczuciem wstrętu do wszystkiego, co niegodne, poniżające i brzydkie, ale zarazem i nieporównaną, dumną niezależnością, wskutek której wzniósł się jak skała samotna ponad płytką falę spraw ludzkich. Ten hardy duch wiejący z każdego wiersza i dziś jeszcze do czynu pobudza. Żaden poeta […] nie wpajał takiego poszanowania własnej godności, które podnosi człowieka, chociażby był w niedoli i krańcowym zwątpieniu, w łachmanach nędzy, bez gruntu pod sobą i bez ojczyzny.[12]

---

10 S. Lewis *Babbit*, przeł. Z. Popławska, PIW, Warszawa 1961, s. 98-99. Poetykę tej sceny analizował Artur Sandauer w tekście *Gombrowicz – człowiek i pisarz* (w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb., wstęp i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 805-806).

11 A. i M. Mazanowscy *Podręcznik do dziejów literatury polskiej*, G. Gebethner, Kraków 1916, s. 381.

12 Tamże, s. 382.

Niemal identycznie fascynację Gombrowicza Słowackim zapamiętał Kępiński:

> Słowacki imponował [Gombrowiczowi] też jako postać. Do *Grobu Agamemnona* [Gombrowicz] wracał po wielokroć. On – Słowacki – i naród. Wielkość przeciwstawienia i prawo poety do sądzenia swego narodu. […] Słowacki był jedyną istotą, której dominacji, jakże sublimowanej, byłby się poddał bez szemrania, tak jak się poddał jego duchowi.[13]

Wszystkie relacje biograficzne na temat młodości Gombrowicza nie pozostawiają wątpliwości: fascynowali go romantyczni samotnicy, w postawie i losach Słowackiego odnalazł prefigurację własnego życia. Fascynował go wielki artysta i samotny człowiek, skonfliktowany ze współczesnymi, toczący z jednej strony walkę o uznanie swojej twórczości (deprecjonowanej przez wielu czytelników), a zarazem walczący w najostrzejszych słowach z mentalnością swojego narodu. Zdania o Polsce jako „pawiu narodów" czy „duszy anielskiej w czerepie rubasznym" mogłyby wyjść spod pióra Gombrowicza, gdyby s t o l a t w c z e ś n i e j nie napisał ich Słowacki w *Beniowskim*, czyli w ukochanym poemacie autora *Ferdydurke*. Arcytrafnie zestawiła Gombrowicza ze Słowackim Maria Dąbrowska, notując w *Dziennikach*, po lekturze Gombrowiczowskiego eseju o Sienkiewiczu w „Kulturze": „Gombrowicz jest po trosze ze Słowackiego, nawet w swym typie życia na emigracji, odbitego daleko od wszystkich i wszystkiego"[14] (11 VII 1953).

Był też w tej identyfikacji Gombrowicza ze Słowackim rys bardziej osobisty. Słowacki – zgodnie z wszystkimi relacjami biograficzni, które musiał znać Gombrowicz – był wątły, chorowity, miał problemy emocjonalne z kobietami. Był bardzo silnie związany z matką, a równocześnie przeżywał konflikt z ojcem (ojczymem). Dokładnie te same problemy miał młody Gombrowicz.

Słowacki w swej twórczości poetyckiej stworzył najważniejszy wzorzec romantycznego indywidualizmu, a dygresjami w *Beniowskim* wyprzedził osobisty charakter autorskich narracji w literaturze współczesnej. Dokładnie ten sam typ narracji autorskiej, o który dopominał się Gombrowicz już w latach trzydziestych i który zrealizował w *Ferdydurke*.

3.

Można by jednak teraz zapytać, czy po młodzieńczej fascynacji Gombrowicza twórczością Słowackiego, w twórczości autora *Ferdydurke* rzeczywiście nie ma jakichkolwiek śladów inspiracji konkretnymi utworami autora *Lilli Wenedy*?

Otóż są. Nie mam wątpliwości, że szekspiryzm dramatów Gombrowicza (*Iwona, księżniczka Burgunda* oraz *Ślub*) miał także niezauważone dotąd ogniwo pośred-

---

13 T. Kępiński *Witold Gombrowicz*, s. 90, 93-94.

14 M. Dąbrowska *Dzienniki powojenne*, wyb., wstęp i przyp. T. Drewnowski, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 399. Por. J. Salamon *Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*, Rubikon, Wrocław 1991, s. 22, 112.

nie – były nimi dramaty Słowackiego[15]. Jeden dramat Słowackiego musiał mieć dla Gombrowicza wyjątkowe znaczenie. Była nim, moim zdaniem, *Balladyna*. Dlaczego jednak znaczenie wyjątkowe skoro – jak pamiętamy – autor *Ferdydurke* niemiłosiernie kpił z tego dramatu, tłumacząc (słowami nauczyciela Bladaczki), że „nie możemy oderwać się od cudów i czarów Balladyny"?

Otóż dlatego, że Gombrowicz przetworzył w swoim najważniejszym dramacie, to znaczy w *Ślubie*, kilka scen i kilka postaci dramatu Słowackiego. W dotychczasowych interpretacjach *Ślubu* nikt nie przywoływał *Balladyny* (i Słowackiego). Podobnie, w dotychczasowych interpretacjach *Balladyny* nikt nie zauważył w niej problematyki podjętej przez Gombrowicza. To, rzecz jasna, efekt szkolnej lektury *Ferdydurke*. Ale także… szkolnej lektury *Balladyny*[16].

Kilka zdań muszę zatem poświęcić intertekstualnym związkom *Ślubu* Gombrowicza i *Balladyny* Słowackiego.

Wspólnym tematem *Balladyny* i *Ślubu* jest transformacja człowieka pod wpływem otrzymanej, przez przypadek, władzy. W *Balladynie*, tak jak później w *Ślubie*, władza pochodzi od ludzi, ale czyni człowieka nieludzkim. Dlaczego? Na czym polega mechanizm transformacji człowieka pod wpływem władzy? Jak wpływa ona na jego charakter i na jego system wartości? Jak daleko człowiek może się posunąć

---

15 Szekspiryzm dramatów Słowackiego, zauważony już przez romantyków, był stałym elementem interpretacji tych utworów, także w okresie międzywojennym (m.in. w odczytaniach Kleinera, Szyjkowskiego, Kridla, Pawlikowskiego, Brücknera, Boya-Żeleńskiego) – zob. H. Markiewicz *Metamorfozy „Balladyny"*, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 2, s. 66-67.

16 Począwszy od pierwszej lektury romantyków po dzień dzisiejszy, powtarzającym się motywem tej ostatniej jest „narodowa alegoria historiozoficzna" (tamże, s. 52) oraz spór o cechy gatunkowe (tragedia, komedia, dramat) i estetyczne (fantastyka, baśniowość, realizm, ironia, alegoria) utworu Słowackiego. Po 1945 roku do tej interpretacji, którą skodyfikował Kleiner, dołączono interpretację marksistowską, widząc w *Balladynie* społeczno-polityczną antyfeudalną i antyburżuazyjną (sic) baśń o rewolucji (za: tamże, s. 68-73). Polityczne aluzje w realiach *Balladyny* odnotowali Marian Bizan i Paweł Hertz w *Glosach do „Balladyny"* (w: J. Słowacki *Balladyna*, PIW, Warszawa 1970). Najbliższe uniwersalizmu interpretacji Gombrowicza było odczytanie Marii Janion (*Obrona „Balladyny"*, „Życie Literackie" 1974 nr 9; przedr. w: tejże *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980), która dostrzegła w postaci Balladyny potrzebę „poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic". Dyskutował z Janion Henryk Markiewicz (*Metamorfozy*…, s. 78). Szkolną interpretację *Balladyny* skodyfikowały wydania w Bibliotece Narodowej w opracowaniu Mieczysława Inglota oraz książeczka opracowana w przez Stanisława Makowskiego dla *Biblioteki Analiz Literackich* (WSiP, Warszawa 1981, nr 56). Dyskusję z ich tezami zob. w: H. Markiewicz *Metamorfozy*…, s. 79-81. Analizując metamorfozy odczytań *Balladyny*, Markiewicz zauważa „przybliżanie Balladyny do aktualnie perferowanych tendencji literackich", przy czym „repertuar pytań stawianych *Balladynie* pozostaje przy tym prawie nie zmieniony" (tamże, s. 82-83). Według mnie – taka jest teza niniejszego artykułu – ten repertuar pytań zmienił Gombrowicz.

w degradacji swego człowieczeństwa po to jedynie, by zdobyć lub utrzymać władzę? A wreszcie, czy istnieje jakaś sankcja zewnętrzna wobec działań człowieka?

Słowacki, zgodnie z konwencjami epoki, ukazuje ten temat za pomocą wydarzeń fabularnych oraz psychologicznego i moralnego portretu głównej bohaterki. Natomiast Gombrowicz, obserwator masowych zjawisk XX wieku, zamienia go w metafilozoficzny i metafabularny dyskurs *Ślubu* – jak najdalszy od problematyki psychologicznej. Słowacki – poprzez działania Balladyny – pokazuje kolejne fazy jej narastającej bezwzględności i moralnej degradacji. Z kolei Gombrowicz – w kolejnych monologach i dialogach Henryka – rozwija tezę o bezsilności człowieka wobec tego, co społeczne i międzyludzkie.

Interesują mnie tu jednak nie różnice konwencji historycznych i odniesień do świata zewnętrznego, lecz bezpośrednie nawiązania tekstowe.

W *Balladynie* mamy dwie transformacje „człowieka w króla" (zgodnie ze starym motywem „z chłopa – król"[17]): najpierw królem zostaje pijak, chłop Grabiec (*notabene* to jedna z prefiguracji Gombrowiczowskiego Pijaka), a następnie Balladyna (jako żona Kirkora). Podobnie w *Ślubie* mamy dwie transformacje „człowieka w króla": najpierw królem zostaje karczmarz (ojciec), potem żołnierz (Henryk).

Kluczowa dla każdego z dramatów jest postać głównego bohatera. Transformacja bohatera we władcę (Balladyny i Henryka) w obu dramatach otwiera szczelinę pomiędzy społeczną rolą człowieka (władca/król) a jego powinnościami moralnymi. Powinności te zostają przekształcone w społeczne rytuały, w rodzaj dworskiej etykiety, do której należy się stosować zgodnie z wymaganiami i sytuacją na dworze.

Balladyna, zostawszy żoną Kirkora, ma pełną świadomość rytualizacji swoich zachowań: „Więc mam już wszystko… wszystko… teraz trzeba / Używać… pańskich uczyć się uśmiechów, / I być jak ludzie, którym spadło z nieba / Ogromne szczęście…" (akt III, sc. 2). O matce mówi: „matka – ta kobieta gminna. / Trzeba ją kochać, to matka (akt III, sc. 2). W *Ślubie* Henryk nieustannie podkreśla, że wszystko, co robi, wynika z jakiegoś społecznego przymusu, bo „tak trzeba".

Gdy Grabiec zostaje królem, natychmiast zamienia się w despotę (przedstawionego w konwencji romantycznej ironii), który ogłasza:

> Trzeba zaraz nałożyć podatek.
> […] Odtąd brać w rekruty
> I żubry, i zające, i dziki, i łosie.
> Kwiaty, jeżeli zechcą kąpać listki w rosie,
> Niech płacą, rosę puszczam w odkupy Żydowi;
> Niech mi wódką zapłaci. Każdemu szpakowi
> Kazać nie myśleć wtenczas, kiedy będzie gadał…
> Zabronić, aby sejmik jaskółczy usiadał
> Na trzcinach i o sprawie politycznej sądził.
> Wróblów sejmy rozpędzić: ja sam będę rządził

17 O tym motywie w *Balladynie* zob. J. Skuczyński *„Balladyna", czyli „z chłopa król"*, „Ruch Literacki" 1987 z. 2 (161), s. 99-110.

I wieszał, i nagradzał… Jaskółkom na drogę
Dawać paszporta, w takich opisywać nogę,
Dziób ogonek i skrzydła, i rodzime znaki.
Odtąd nie będą dzieci swych posyłać ptaki
Do niemieckich zakładów, gdzie uczą papugi;
Wyjęte sroki, które oddają usługi
Ważne mowie ojczystej. Z cudzych stron osoby
Jak to: kanarki… śledzić. Na obce wyroby
Nakładam cło…

(Akt III, sc. 4, s. 431)[18]

Gdy Henryk w *Ślubie* zostaje królem, także natychmiast zamienia się w despotę (przedstawionego w konwencji i w realiach dwudziestowiecznej groteski). Henrykowi raportuje Kanclerz:

Panuje spokój. Wszystkie elementy buntownicze zaaresztowano. Parlament także został zaaresztowany. Poza tym sfery wojskowe i cywilne także obłożone zostały bezwzględnym aresztem, a szerokie koła ludności też siedzą. Sąd Najwyższy, Sztab Generalny, Dyrekcje i Departamenty, władze publiczne i prywatne, prasa, szpitale, ochronki, wszystko siedzi. Zaaresztowano też wszystkie Ministeria, a także wszystko i w ogóle wszystko. Policja też została zaaresztowana. Spokój. Spokojnie. Wilgoć. (Akt III, s. 174)[19]

Henryk dopowiada:

Władzę osiągnąłem
I mniejsza z tym, w jaki sposób. Sytuację
Opanowałem… i tak będzie
Jak ja rozkażę… Rozkazuję zatem
Niech wszyscy tu się zgromadzą w tej sali, gdyż król sobie
udzieli ślubu. Wziąć za mordy i staszczyć!

(Akt III, s. 175)

Program rządzenia Grabca, jak pamiętamy, to: nałożyć podatki i cła, brać w rekruty, zakazać myśleć, zabronić działać sejmowi (jaskółek), wprowadzić ścisłą ewidencję ludności, obcych śledzić. A wreszcie deklaracja – „ja sam będę rządził i wieszał, i nagradzał". A oto, co deklaruje Henryk w *Ślubie* Gombrowicza:

Ja teraz będę rządził! Ja sam!
Ja sam ten ślub sobie dam! I nikt mi nie przeszkodzi!
Ten stary już aresztowany. Ten pijak aresztowany. Ja panuję, ja opanuję i ja sam sobie dam!…

(Akt II, s. 169)

---

18 J. Słowacki *Balladyna*, w: tegoż *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3: *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987. Cytaty lokalizuję w tekście.

19 W. Gombrowicz *Ślub*, w: tegoż *Dzieła*, t. 6: *Dramaty*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, WL, Kraków 1986. Cytaty lokalizuję w tekście.

> […] nie boję się nikogo; nikt nic mi nie zrobi; ja sam wiem, co mam robić i basta; ja mam władzę i tak ma być, jak ja chcę; ja panuję; ja panuję nad sytuacją. Jeżeliby ktoś spiskował albo sabotował, to wziąć za mordę… (Akt III, s. 174-175).

W dramacie Słowackiego, gdy Balladyna zostaje „królową" (żoną grafa Kirkora), jej największą zbrodnią moralną jest potraktowanie matki (Wdowy) jako osoby całkowicie obcej, którą każe uwięzić, a następnie skazuje ją na wygnanie i poniewierkę. Identycznie zachowuje się w *Ślubie* Henryk, który zostawszy królem, swoich rodziców traktuje jak ludzi mu obcych, poddanych, których każe aresztować i których skazuje na tortury (ojciec jest w więzieniu bity). Odpowiednie sceny w *Ślubie* transformują (a w drobnych elementach nawet dosłownie powtarzają) fabularne rozwiązania zastosowane przez Słowackiego w *Balladynie*. Obie matki – Balladyny i Henryka – przedzierają się przez straże zakłócając dworskie uroczystości. Sytuacje i dialogi są w obu scenach niemal identyczne:

> BALLADYNA
> […] Wy czar dolewajcie,
> Bądźcie weseli…
> GŁOS SŁUGI
> *za kulisą*:
> Stój, matko!
> GŁOS WDOWY
> *za kulisą*
> Puszczajcie!
> BALLADYNA
> Gdzie ja się skryję?
> WDOWA
> *wpada przebijając się przez służbę*
> *i staje śród sali – dygając pomięszana*
> Kłaniam pięknie, moi
> Rycerze. Córko! Ha! To się nie godzi
> Zapomnieć o mnie.
> BALLADYNA;
> Co się babie roi?
> Co to za stara kobieta?
> WDOWA
> […] A to mnie jak w klatce
> Zamknięto – stara czeka, czeka, czeka –
> Ani przysłała kawałeczka chleba.
> A to głód, córko!
> […] – tu manna z niebie
> Padać nie będzie dla biednej staruszki.
> BALLADYNA
> Co to się znaczy? To jakaś szalona.
> (Akt IV, sc. 1, s. 444)

Podobnie w *Ślubie*:

HENRYK
[…] Ja tu zaprowadzę porządek! (*krzyki*) A tam co znowu?
MATKA (*za sceną*)
Puszczajcie mnie puszczajcie!
(*wpada*)
Henryś, Henrysiek, ojciec, ojciec, ojciec!
HENRYK
Czy zwariowała?
MATKA
Hendrysiek, ojciec krzyczy, ojciec ryczy,
Rzęzi i pluje, jak nie człowiek, skacze
I podskakuje!
HENRYK
A więc zwariował!
(Akt III, s. 182)

Szczególna rola w obu dramatach przypada postaci Pijaka i motywowi pijaństwa. Grabca z *Balladyny* (jego pierwowzorem był Spodek ze *Snu nocy letniej*) i Pijaka ze *Ślubu* łączy podwójność funkcji dramatycznej: z jednej strony rola bohatera w epizodach fabularnych, z drugiej – rola filozofa, wygłaszającego maksymy mające charakter metarefleksji wobec zdarzeń i słów wypowiadanych przez innych bohaterów. Pijaństwo z jednej strony jest dosłowne, z drugiej – okazuje się w obu dramatach metaforą niewytłumaczalnych obrotów ludzkiego losu i szaleńczych zachowań ludzi. W *Balladynie* pijaństwo ma znaczenie tylko sytuacyjne. Grabiec, gdy Goplana zamienia go z chłopa w króla, pyta zdumiony sam siebie: „Co? Ja królem? / Gdybym nie był pijany / Upiłbym się z radości" (Akt IV, sc. 1, s. 449).

Matka Balladyny (Wdowa) wskazując na dwór, na którym jej córka i kochanek dokonują kolejnych zbrodni, mówi: „a w zamku zebrani / Pijaki" (akt IV, sc. 2, s. 458). Natomiast w *Ślubie* pijaństwo staje się nazwą każdej wartości, idei i każdego zachowania człowieka, które jest wynikiem oddziaływania na siebie ludzi. Pijaństwo to jakby forma zbiorowej świadomości, stan upojenia tym, co ponadjednostkowe, a zatem pozbawiającej jednostkę kontroli nad sobą samym. Henryk o takim rozumieniu pijaństwa mówi wprost:

> Ja trzeźwo myślę. Posłuchaj mego rozumowania. Proszę cię, posłuchaj mego rozumowania. Ja już straciłem niewinność. Mnie odebrano dziewictwo. Dużo, dużo ostatnio przemyślałem. I całą noc nie spałem!
>
> Świętość, majestat, władza, prawo, moralność, miłość, śmieszność, głupota, mądrość, wszystko to wytwarza się z ludzi, jak alkohol z kartofli. Jak alkohol, rozumiesz? Ja opanowałem sytuację i zmuszę tych bydlaków, żeby wytworzyli wszystko, co mnie się zachce; a gdy już dostatecznie napompują mnie potęgą i majestatem, dam sobie ślub. A jeśliby to było śmieszne, to ja śmieszność też wezmę za mordę. Jeżeliby to było głupie, to ja głupotę też wezmę za mordę. A mądrość też wezmę za mordę! A jeśliby Bóg, stary, przedawniony Bóg coś miał przeciwko temu, to też wezmę za mordę!… (Akt III, s. 176).

Kolejnym motywem łączącym *Balladynę* i *Ślub* jest motyw noża, którym bohaterowie obu dramatów dokonują zbrodni. Balladyna bezpośrednio, Henryk poda-

jąc nóż Władziowi i nakazując mu popełnienie samobójstwa. Słowacki – zgodnie z romantyczną konwencją – źródło zła moralnego przedstawia jako działanie diabła (Duchy mówią do Balladyny: „Tobie szatan stróż / Włożył w rękę nóż"; akt IV, sc. 1, s. 451). Gombrowicz źródłem zła czyni presję międzyludzkich relacji, którym ulega pojedynczy człowiek. Balladyna, seryjna morderczyni – zgodnie z romantycznym kodeksem etycznym – przyznaje się do winy i spotyka ją za to kara. Piorun, który ją zabija – a akcja *Balladyny* rozgrywa się w czasach pogańskich – jest w dramacie Słowackiego znakiem istnienia instancji nadrzędnej wobec działań człowieka – instancji, która wymierza mu sprawiedliwość.

Natomiast w *Ślubie* Gombrowicza Henryk nie czuje się ani winny ani odpowiedzialny za śmierć Władzia:

> Nie! Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny!
> Ja nie rozumiem własnych słów!
> Ja nie panuję nad własnymi czynami!
> Ja nic, nic, nic nie wiem, nic nie rozumiem!
> Kto z was twierdzi, że rozumie, ten kłamie!
> Wy nic nie wiecie
> Podobnie jak ja! […]
> Jestem niewinny.
> Oświadczam, że jestem niewinny, jak dziecko, ja nic nie zrobiłem, o niczym nie wiem
> Tu nikt za nic nie jest
> odpowiedzialny!
> Odpowiedzialności w ogóle nie ma!
> (Zakończenie, s. 222-223)

W romantycznym dramacie Słowackiego ludzie działają na własny rachunek, jednostka nie ulega presji innych ludzi (Grabiec: „nie oderwą ludzie od tronu człowieka"; akt IV, sc. 1, s. 449) – do tego potrzebne są w dramacie baśniowe takie postacie, jak Goplana i jej „dwór". W dramacie Gombrowicza odwrotnie – zachowania jednostki są funkcją istnienia świata społecznego i wobec jego presji jednostka jest tylko biernym wykonawcą schematów rządzących życiem zbiorowości. Nawet odpowiedzialność (bez poczucia winy), rozumiana jako formalna konsekwencja wcześniejszej decyzji, jest dla Gombrowiczowskiego bohatera *Ślubu* tylko zbiorowym rytuałem („Nie, nie ma odpowiedzialności, / Muszą jednak zostać załatwione/ Formalności…"; Zakończenie, s. 223).

Jednak jeśli – jak staram się to uzasadnić – *Ślub* jest świadectwem podjęcia przez Gombrowicza problematyki *Balladyny* (jako intertekstu łączącego dramat Gombrowicza z utworami Shakespeare'a, zwłaszcza *Makbetem*), to dlaczego w *Ferdydurke* Gombrowicza, *Balladyna* została sprowadzona jedynie do zauroczenia „cudami i czarami"?

Odpowiedź wydaje się prosta – Gombrowicz w *Ferdydurke* szydzi ze szkolnej lektury *Balladyny* sprowadzającej ten dramat Słowackiego do kwestii zupełnie nieistotnych („cuda i czary"), a całkowicie pomijającej problematykę, którą w *Ślubie* uznał za jeden z najważniejszych problemów dwudziestowiecznej antropologii filozoficznej.

Szkice

Jest zresztą w *Ślubie* króciutki epizod, który można uznać za aluzję do wykpionej przez Gombrowicza szkolnej wykładni *Balladyny* jako polskiej wersji *Snu nocy letniej* („cuda i czary"). W scenie, w której zbiry rzucają do stóp Henryka jego rodziców, wkrótce potem Henryk – jakby nic się stało – spacerując z Manią recytuje:

Czarownych olśnień słodka noc
Miłosnych cudów złudna moc
Wiecznej iluzji senny wiew
I upojenia dziwny śpiew!

A Mania odpowiada:

Rojeń dziewczęcych dawne łzy
Nieśmiałych westchnień tonie płat
Przeszłości znowu kwitną bzy
Odnaleziony jest mój brat.
(Akt III, s. 213)

Balladyna to polska wersja *Makbeta* (co prawda połączona z „czarami i cudami" *Snu nocy letniej*)[20] – rzecz o przemocy, zbrodni, kłamstwie, bezwzględności i brutalności, ale przede wszystkim o destrukcji człowieczeństwa i wszelkich hamulców moralnych w imię sprawowania władzy. *Ślub* to hołd Gombrowicza złożony przenikliwości Słowackiego[21].

---

20 W tzw. liście dedykacyjnym do *Balladyny* Słowacki nie wymienia Szekspira, wskazuje natomiast na tradycję Ariosta. Zygmunt Krasiński, który w *Balladynie* dostrzegł „najprześliczniejszą epopeją … ariostowską" (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, 1841) wskazał też na tradycję szekspirowską, wymieniając *Króla Leara i Makbeta* (ubolewając, że to „naśladowanie" zbyt dosłowne) oraz *Sen nocy letniej* (pisze o tym H. Markiewicz *Metamorfozy*…, s. 49-50). *Balladyna* musiała szczególnie interesować Gombrowicza, gdyż była dedykowana Zygmuntowi Krasińskiemu, pisarzowi, który spośród romantyków, najbardziej go w okresie młodości fascynował. W liście dedykacyjnym do *Balladyny* [dla Krasińskiego] Słowacki sam stworzył „aurę" czarowania: „Imię moje słyszane będzie w szumie płynącego pod górą potoku, a jakaś niby tęcza z myśli moich unosić się będzie nad ruinami zamku" (J. Słowacki *Balladyna*, wstęp i oprac. M. Inglot, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 4-5), „[prowadzę] ariostyczne […] moje wietrzne i różnobarwne obłoki" (tamże, s. 5).

21 Parafrazując Weintrauba (*„Balladyna", czyli zabawa w Szekspira*, „Ruch Literacki" 1970 z. 4; przedr. w: tegoż *Od Reja do Boya*, PIW, Warszawa 1977), który uważał, że Słowacki chciał prześcigać Szekspira w szekspiryzmie (s. 221), można by teraz powiedzieć, że Gombrowicz – co prawda odrzucając Słowackiego w Słowackim („czary…") – złożył hołd jego rozumieniu szekspiryzmu jako uniwersalnego dramatu o władzy i… jej władzy nad człowiekiem. Por. też A. Drogoszewski *Cudowna fantazja Słowackiego*, wstęp do: *Balladyna*, Warszawa 1908, s. 10. W innym miejscu swego tekstu autor ten pisał: „Fantastyczność, pierwiastek lotności przeobraża rzeczywistość w mieniącą się i skrzącą się przestrzeń" (tamże, s. 15).

4.

Wróćmy do *Ferdydurke*. Dlaczego zatem Gombrowicz wybrał ulubionego poetę swojej młodości do napisania sceny, która *de facto* unicestwiała sens zajmowania się jego twórczością? Nie ma bowiem wątpliwości: Słowacki Gombrowicza i Słowacki, którego znamy z *Ferdydurke* – to dwa zupełnie odmienne wizerunki. Nie mam wszakże miejsca na długi wywód, dlatego maksymalnie go tu skracam.

Gombrowicz ukończył szkołę w 1922 roku, a *Ferdydurke* zaczął pisać w roku 1935 Pomiędzy tymi datami miało w Polsce wydarzenie, którego nie mógł nie zauważyć. 14 czerwca 1927 roku na cmentarzu Montmartre w Paryżu zostały ekshumowane prochy Słowackiego. Przewieziono je do Polski statkiem z Cherbourga do Gdyni i Gdańska, a następnie Wisłą do Warszawy. Po wielkich, ogólnopaństwowych uroczystościach w stolicy trumna z prochami Słowackiego została przewieziona do Krakowa. Wszędzie na trasie konduktu żałobnego stały tłumy. 28 czerwca 1927 roku prochy Słowackiego zostały złożone do grobów królewskich na Wawelu. Marszałek Piłsudski – architekt tej uroczystości – wygłosił sławne przemówienie, pasując Słowackiego na patrona niepodległej Polski, który siłą ducha pomógł Polakom przetrwać okres niewoli. Kończąc, Piłsudski zwrócił się do oficerów stojących przy trumnie Słowackiego: „W imieniu rządu Rzeczypospolitej polecam panom odnieść trumnę do krypty królewskiej, bo królom był równy".

Ta państwowa kanonizacja Słowackiego mogła tylko zirytować Gombrowicza, bo we wszelkiej oficjalności widział pusty frazes, a umysłowe zdolności jej uczestników oceniał tak samo, jak swoich szkolnych kolegów w *Ferdydurke*. I jak wiemy ze *Wspomnień polskich*, „kadzenie wieszczowi" pchało go do prowokacji. Scena w *Ferdydurke* była właśnie taką prowokacją. Powieść ukazała się w momencie apogeum kultu Piłsudskiego, o którym wiedziano, że uwielbiał Słowackiego, że uczynił ze Słowackiego najważniejszego poetę narodowego, i którego uważano za wykonawcę testamentu poety – za króla ducha niepodległości II Rzeczypospolitej[22].

Gombrowicz wyszydził więc i zniszczył w *Ferdydurke* – jakby można dziś powiedzieć – państwową ikonę poezji narodowej i towarzyszący jej patetyczny dyskurs publiczny. A niszcząc wizerunek poety, którego twórczość w dyskursie publicznym sprowadzono do frazy: „wielka, bo wielkim poetą był", Gombrowicz równocześnie oddał w *Ferdydurke* – w sobie tylko właściwy sposób – hołd Słowackiemu. Hołd własny, najbardziej prywatny i głęboko skryty przed oczami czytelników.

Intelektualne uzasadnienie tego hołdu Gombrowicz sformułował w tym samym czasie, gdy pisał *Ferdydurke* – w cytowanej już recenzji ze *Zwierciadła morza* Conrada[23]. Cała recenzja oparta jest na argumentacji i sformułowaniach, które Gom-

---

22 „Piłsudski był romantykiem, deklamującym Słowackiego, który mawiał o sobie «ja jestem potrzebny na czas burzy» – typowy eksponent kresowego mistycyzmu, który mnie zawsze wydawał się i niebezpieczny i podejrzany" (W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, s. 52).

23 Zob. przypis nr 1.

browicz powtórzył wkrótce w *Ferdydurke* – szydząc z egzaltacji nauczyciela mówiącego o Słowackim. Recenzję z powieści Conrada Gombrowicz zaczął od stwierdzenia, że cała krytyka literacka dotycząca twórczości Conrada sprowadza się do stwierdzenia, że „ten cud… wzrusza mię wielce". Tymczasem, ripostuje przekornie Gombrowicz: „Jeżeli jednak tylokrotnie już powiedziano, dlaczego cud ten i dziwo wzrusza nas wielce, koniecznością staje się w końcu powiedzieć – dlaczego cud i dziwo tak mało nas wzrusza". Ta przekora wobec egzaltowanych deklaracji o wielkości pisarza – pisze dalej – oznacza *votum separatum* mniejszości, która faktycznie jest większością, choć nikt nie zdaje sobie z tego sprawy. Mechanizm społecznej egzaltacji jest bowiem następujący: „powiadamy – ten pisarz jest doskonały, a zatem wzrusza nas i zachwyca; ale z niedostateczną czujnością mamy na uwadze, że właśnie z powodu nadmiernej doskonałości może on stać się obojętny, a nawet nienawistny naszemu biednemu, nękanemu doskonałością, człowieczeństwu".

Nie ma wątpliwości: cały ten wywód (w którego centrum jest polemika ze sformułowaniem, że „doskonały pisarz wzrusza nas i zachwyca") to przygotowanie sławnej sceny w *Ferdydurke* na temat twórczości Słowackiego. Rzecz ciekawa – w dalszej części recenzji z książki Conrada Gombrowicz wskazuje na społeczny stereotyp doskonałości artysty za pomocą aluzji do *Króla Ducha* Słowackiego.

Inaczej mówiąc, Słowacki był dla Gombrowicza ukrytym i bardzo osobistym punktem odniesienia dla wskazania społecznej banalizacji pisarstwa – nawet największego.

To, że młodego Gombrowicza fascynowała poezja Słowackiego, wynika z wszystkich relacji biograficznych. Ale można domniemywać, bo poszlak jest wiele, że mogła go też fascynować historia człowieka, który swoje słabości – dzięki literaturze – zamienia w sukces. Przełamuje nieśmiałość oraz rodzinne i społeczne ograniczenia, zamienia prowincjonalizm i prywatność w uniwersalność, siłę czerpie z samotności, a ucieczka od rodziny w daleki świat okazuje się drogą ku sławie. To Słowacki. Ale to także Gombrowicz – czyli powtarzający się od samego początku jego twórczości motyw własnego losu, który można nazwać biograficznym inwariantem albo Gombrowiczowskim biografemem.

Wprowadził go Gombrowicz w odnalezionej niedawno przez Henryka Markiewicza noweli *Uszy*, która była niemal dosłowną parafrazą jednego epizodu powieści Sinclaire'a Lewisa *Babbitt* (znanej Gombrowiczowi z polskiego tłumaczenia z 1927 roku). W tej noweli – identycznie jak w powieści amerykańskiego pisarza – nieśmiały, niedoceniany i lekceważony przez wszystkich młody człowiek, dzięki wewnętrznej metamorfozie zaczyna dominować nad otoczeniem. Był dla otoczenia nikim, chłystkiem, a okazał się kimś niezwykłym, o potężnej sile woli i poczuciu własnej godności. Ten motyw powtórzył Gombrowicz w opowiadaniach z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, potem – w sposób najbardziej jaskrawy – w *Ferdydurke*, a także w kolejnych utworach. W noweli Gombrowicza bohater bezceremonialnie łamie normy zachowań, burzy istniejący porządek towarzyski, nie przestrzega żadnych reguł obyczajowych, estetycznych i tzw. dobrego smaku, a swoim zachowaniem wywołuje skandal. Najważniejsza była jednak w koncepcji Gom-

browicza sama transformacja lekceważonej przez wszystkich nieśmiałej postaci w skandalistę – destruktora ładu społecznego, którego zachowanie wzbudziło podziw u osób postronnych. Nowela *Uszy* – pod wpływem lektury *Babbitta* – była bez wątpienia jednym z punktów zwrotnych w Gombrowiczowskich transformacjach własnej tożsamości ukrytej w figurach bohaterów literackich. Jednak ten punkt zwrotny, jakim była nowela *Uszy*, byłby niemożliwy, gdyby nie młodzieńcza fascynacja pisarza Słowackim. Bohaterowie niemal wszystkich utworów Gombrowicza (poczynając od owej noweli), a zwłaszcza jego literackich autoportretów są bowiem kolejnymi wcieleniami i wariantami tej transformacji losu romantycznego bohatera, od której Słowacki rozpoczął *Beniowskiego*, a którą – jak wspomina Kępiński – nieustannie powtarzał Gombrowicz, cytując zdanie: „ubogi szlachcic… wysoko potem wyniosła go sława".

Literackie nawiązania Gombrowicza do arcydzieł literatury, do utworów pisarzy, których podziwiał, nie miały jednak nigdy charakteru otwartych deklaracji i patetycznych kanonizacji. Dante, Shakespeare, Cervantes, Dostojewski, Mickiewicz, Krasiński, a także Słowacki najsilniej obecni są w jego twórczości tam, gdzie zostali ukryci w sieci aluzji i niewidocznych na pierwszy rzut oka analogii. Gombrowiczowskie nawiązanie zawsze oznacza zmianę, przetworzenie, niekiedy odwrócenie znaków, a nawet hołd poprzez pozorne szyderstwo. Taki jest też sens lekcji literatury w *Ferdydurke*.

W interpretacjach początku tej powieści zwraca się uwagę na motyw snu, przebudzenia i jego związek z Proustem. Ale początek *Ferdydurke* analizowany w perspektywie powstawania tego utworu, w perspektywie procesu twórczego Gombrowicza był zupełnie inny. Pierwsze zdanie powieści opublikowane w jej prasowym pierwodruku w roku 1935 brzmiało bowiem następująco: „Kochanko pierwszych dni, znów jestem twoim". To oczywiście kryptocytat. To oczywiście *Beniowski* Juliusza Słowackiego – *Pieśń IV*, wers 480.

Tak – pierwszym zdaniem *Ferdydurke* Gombrowicza, a nawet jej pierwszym początkiem, był *Beniowski* Słowackiego[24].

„Ubogi szlachcic… wysoko potem wyniosła go sława". Oto jak mogłaby się zaczynać autobiografia Gombrowicza.

---

24 Zob. W. Bolecki *Historyk literatury i cytaty*, w: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków intertekstualnych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1998, s. 22-24. Fascynację twórczością Słowackiego przesłoniła, dobrze już opisana, polemika Gombrowicza z Mickiewiczem. Warto przypomnieć opinię Salamon: „Widzę kryptę w Katedrze wawelskiej jako miejsce wiecznej łączności dwóch braci-Mojżeszów: Juliusza Słowackiego i Witolda Gombrowicza, którzy wspólnie wyprowadzili naród polski z niewoli romantyzmu Mickiewicza" (*Latarka Gombrowicza…*, s. 252).

Abstract

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

Słowacki in Gombrowicz

Discussed are the appearances of Juliusz Słowacki in Witold Gombrowicz's writing. Although neither his *Dziennik* [*Diary*] nor *Wspomnienia polskie* [*Polish Memories*], nor in fact any other of his considerations on Polish literature, mention any of Słowacki's work, biographical accounts leave no doubt that Gombrowicz was in his youth fascinated with Romantic recluses. Bolecki argues that the Shakespeareanism of Gombrowicz's plays (*Iwona, księżniczka Burgunda* [*Yvonne, Princess of Burgundy*] and *Ślub* [*The Wedding*]) also had a neglected intermediary, namely, the plays by Słowacki. Like other great authors, Słowacki appears in Gombrowicz's oeuvre as a network of allusions and analogies that are not decipherable at first glance. A Gombrowiczian reference always means a change, a transformation, a reversal of signs at times, and even homage paid through apparent derision. This is the meaning of the literature lesson in *Ferdydurke*.

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Rzut kośćmi Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli[1]

Bertrand Marchal nazwał *Rzut kośćmi* „œuvre ultime"[2] Stéphane'a Mallarmégo. Ten epitet posiada w interesującym mnie kontekście co najmniej dwa znaczenia. Po pierwsze, dzieło poety można określić jako *ultime*, czyli ostatnie, końcowe, ponieważ *Rzut kośćmi* jest ostatnim tekstem, nad którym Mallarmé pracował przed śmiercią, przygotowując go pieczołowicie do druku. Po drugie, *ultime* to także przymiotnik określający rzecz ostateczną, będącą zwieńczeniem projektu, jego najbardziej dojrzałą realizacją, punktem dojścia. Mamy więc do czynienia z utworem o s t a t n i m i o s t a t e c z n y m, tekstem, który według Alberta Thibaudeta[3] znajduje się gdzieś pomiędzy tym, co Mallarmé faktycznie napisał, a tym, co sobie tylko wymarzył. Pomiędzy słowem a milczeniem, czernią atramentu a bielą strony.

---

1 Niniejszy tekst jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Cisza i milczenie w literaturze i sztuce" zorganizowanej przez prof. L. Sokoła w Instytucie Sztuki PAN (Warszawa, 9 stycznia 2009).

2 S. Mallarmé *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, vol. I, s. Gallimard, Paris 1998, s. 1315. Wszystkie francuskie cytaty z dzieł Mallarmégo oraz część komentarzy B. Marchala podaję za tym wydaniem. Dalej stosuję skrót: OC, numer tomu, numer strony. Tłumaczenia, jeśli nie podaję dodatkowych informacji, pochodzą ode mnie.

3 Zob. A. Thibaudet *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris 1959, s. 418.

Dzieło o s t a t n i e, czyli kłopoty z drukiem

Pomysł *Rzutu kośćmi* zrodził się prawdopodobnie dość wcześnie, bo już pod koniec lat sześćdziesiątych. Mallarmé pracował wówczas nad utworem zainspirowanym *Zagładą domu Usherów* Edgara Allana Poego. Jednak schemat opowieści fantastycznej zastąpił schematem bajki filozoficznej, w której tytułowy bohater (Igitur) zmierzyć się musi z personifikacjami różnych pojęć abstrakcyjnych oraz z własną świadomością, będącą dla niego mroczną zagadką. Poeta nigdy tej bajki nie ukończył, choć wiązał z nią spore nadzieje i, zdaje się, stanowiła ona ważny etap w jego biografii twórczej. Czas pracy na *Igiturem* to bowiem okres następujący tuż po kluczowym dla pisarza przełomie z lat 1864-1866. Wówczas to Mallarmé zdecydowanie odrzuca romantyczną spuściznę poetycką oraz podaje w wątpliwość wyrafinowaną estetykę parnasizmu. Odchodzi od poezji opisowej (skupionej na reprezentacji świata) oraz dyskursywnej (pragnącej przekazać czytelnikowi wyraźny komunikat, nakłonić go do przyjęcia określonej ideologii). Istotniejsza wydaje mu się refleksja nad samym językiem, sposobami jego funkcjonowania oraz towarzyszącymi mu ograniczeniami. Tym problemom, które związane są przede wszystkim z projektem nowej poetyki, towarzyszą zaskakujące odkrycia metafizyczne. W liście do Henriego Cazalisa z 14 listopada 1869 roku Mallarmé, usiłując przedstawić główny temat bajki *Igitur*, pisze o tym w następujący sposób: „Jest to bajka, dzięki której chcę zniszczyć starego potwora Bezsilności, jego przyczynę, bym mógł się poświęcić mojemu wielkiemu mozołowi podjętemu na nowo. Jeśli ją skończę (bajkę), będę uleczony; *similia similibus*" (OC, I, s. 748).

„Stary potwór Bezsilności" to metafora, którą Mallarmé wykorzystywał niejednokrotnie, by nazwać kłopoty z pracą nad kolejnymi tekstami. Bardzo często ten stan poetyckiej bezpłodności wynikał z obsesyjnego rozmyślania nad inną metaforą – lazuru, panującego według pisarza nie tylko nad znaczną częścią poezji romantycznej, ale zagrażającego także literaturze w drugiej połowie XIX stulecia. Lazur (wystarczy tu wspomnieć jedynie wiersz z 1866 roku tak właśnie zatytułowany) to synonim metafizycznych zobowiązań poezji, która – zamiast skupić się na słowach – usiłuje nieustannie potwierdzać swą rację bytu w religijnych zaświatach. Tę tradycję Mallarmé stara się odrzucić, co potwierdzają między innymi wiersze *Le Sonneur* (1862), *Renouveau* (1866) oraz bajka *Igitur*, mogąca słusznie uchodzić za zapowiedź zupełnie nowej poezji. W ostatnim tekście (lub raczej w notatkach zebranych z myślą o jego napisaniu), by ponownie zająć się genezą interesującego mnie poematu, znalazła się część zatytułowana *Rzut kośćmi*, a w niej słowa, będące kluczowymi słowami w utworze, do którego Mallarmé powróci pod koniec lat dziewięćdziesiątych: Przypadek, Idea, Absurd, Akt.

Igitur jest zatem, jak powiada Bertrand Marchal, „prehistorią" (OC, I, s. 1317) *Rzutu kośćmi*. Wydawnicze losy poematu rozpoczynają się zaś w listopadzie 1896 roku, kiedy André Lichtenberger zwraca się do Mallarmégo z propozycją współ-

pracy z pismem „Cosmopolis". Po kilku miesiącach, 4 maja 1897 roku, *Rzut kośćmi* ukazuje się na łamach tego periodyku. Pierwsze odczucia poety są mieszane. W liście do André Gide'a z 14 maja 1897 roku Mallarmé wychwala redakcję pisma, iż była dostatecznie „odważna i wyśmienita" (OC, I, s. 816), by zaryzykować druk tak dziwnego oraz niecodziennego poematu. Jednak z punktu widzenia pisarza, który mógł „przedstawić rzecz tylko połowicznie" (OC, I, s. 816), sukces był częściowy. Chodzi o to, że w „Cosmopolis" nie zaakceptowano wszystkich zaleceń typograficznych Mallarmégo. W piśmie przyjętą jednostką druku, co wcale nie zaskakuje, była jedna strona, narzucająca tradycyjną w naszej kulturze lekturę, od lewego do prawego marginesu oraz z góry na dół. Poecie zależało zaś, by porządek wertykalny został zastąpiony porządkiem horyzontalnym, a jednostką druku stały się dwie strony, bo – jak pisał dalej w liście do Gide'a – to w paginacji kryje się cały efekt (zob. OC, I, s. 816). Redakcja „Cosmopolis" poprosiła też Mallarmégo o zredagowanie krótkiego wstępu, pomocnego w lekturze poematu, sama zaś dodała jeszcze kilkuzdaniowy przypis, objaśniający ideę utworu. Pomysł nie wywołał entuzjazmu poety, który rozpoczął wstęp od dość ostentacyjnego stwierdzenia: „Wolałbym, aby nie czytano tej Noty, lub, przebiegłszy ją ledwie wzrokiem, nawet o niej zapomniano"[4].

Marzenie pisarza miało być jednak zrealizowane przez innych wydawców. Już w grudniu 1896 roku do Mallarmégo zwrócił się Ambroise Vollard z mglistą jeszcze propozycją wydrukowania jego tekstów wraz z ilustracjami Odilona Redona. Pomysł nabrał rumieńców tuż po publikacji w „Cosmopolis". Mallarmé przystąpił wówczas do rozmów na temat ostatecznej edycji poematu, która spełniałaby wszystkie wymogi dotyczące paginacji oraz układu i rodzaju czcionek. Redaktorem tomu został sam Vollard, a drukarzem Frimin Didot. Pod koniec listopada 1897 roku korekta szczotek drukarskich była zakończona (zob. OC, I, s. 1319-1320). Rozmowy z Redonem przeciągały się jednak do kwietnia kolejnego roku. Mallarmé zmarł wkrótce potem (9 września 1898), nie doczekawszy publikacji. Vollard zwrócił się więc z prośbą o pomoc w ukończeniu pracy do Paula Valéry'ego (powszechnie uważanego za ucznia i jednego z najbliższych przyjaciół Mallarmégo), ale na skutek kolejnych komplikacji zrezygnował z dalszej redakcji. Do projektu powrócił dopiero Edmond Bonniot i wydał *Rzut kośćmi* w 1914 roku bez ilustracji, ze zmienionym układem czcionek (który Mallarmé zaakceptował wcześniej w projekcie przygotowywanym dla Vollarda) oraz z przedmową z „Cosmopolis". Tekst ukazał się nakładem Éditions de la Nouvelle Revue française. Najnowsza edycja krytyczna znajduje się zaś w pierwszym tomie *Œuvres complètes* opracowanym przez Bertranda Marchala i wydanym w 1998 roku w Bibliothèque de la Pléiade wydawnictwa Gallimard.

---

4 S. Mallarmé *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, wprow. M.P. Markowski, red. K. Bazarnik, Z. Fajfer, Ha!art, Kraków 2005, s. 47. Cytaty lokalizuję w tekście, podając w nawiasie polski tytuł oraz numer strony.

Szkice

Przedstawiłem perypetie wydawnicze dotyczące *Rzutu kośćmi* w sposób dość szczegółowy przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że na znaczenie typografii oraz kształtu wydawniczego poematu uwagę zwracał sam Mallarmé, sugerując, iż to od nich właśnie zależy interpretacja tekstu. Po drugie, ponieważ ze spostrzeżeń Katarzyny Bazarnik oraz Zenona Fajfera (pomieszczonych w posłowiu do przekładu Tomasza Różyckiego – *Rzut kośćmi*, s. 122) można by wysnuć mylne wnioski, jakoby Mallarmé pracował nad dwoma różnymi wersjami poematu, podczas gdy chodzi o jeden tylko tekst, choć o dość złożnej historii[5].

Dzieło o s t a t e c z n e, czyli pismo zamiast głosu

Dość pogmatwane losy tekstu nie wydadzą się w ogóle skomplikowane, jeśli powrócimy do zagadnienia jego o s t a t e c z n o ś c i. Poemat miał być bowiem, obok projektu *Księgi* (*Le Livre*), zwieńczeniem literackich poszukiwań Mallarmégo. Dlatego dostrzec w nim można dwie tendencje, przeplatające się w całej twórczości pisarza i wywołujące niemało interpretacyjnych nieporozumień. Tę niejednoznaczność dobrze ilustruje fragment krótkiego tekstu *Sur la philosophie dans la poésie* (1892), będącego odpowiedzią Mallarmégo na ankietę Charles'a Morice'a: „Fundament intelektualny wiersza kryje się i znajduje – ma miejsce – w przestrzeni, która oddziela strofy, oraz pośród bieli strony: znaczące milczenie, równie wspaniałe do komponowania, co i wers" (OC, II, s. 659).

Wypowiedź ta potwierdza, że Mallarmé był nie tylko poetą niezwykle wrażliwym na słowa, ale i na przestrzeń, która je otacza. Zadanie pisarza polega więc zarówno na odpowiednim dobieraniu słów, łączeniu ich w zaskakujące grupy, jak i na „komponowaniu" bieli. Piszący musi wziąć pod uwagę i zapisane słowa (ich brzmienia, konotacje), i rozmieszczenie tych słów na papierze. Nie byłoby w podobnych spostrzeżeniach nic zaskakującego, gdyby Mallarmé nie korzystał tak często i chętnie z metafory m i l c z e n i a, bo to właśnie ona jest odpowiedzialna za wspomniane przed chwilą nieporozumienia. Milczenie jest oczywiście, podpowiadają nam to wszystkie słowniki oraz liczne opracowania[6], brakiem słów, przerwą w mówieniu, zawieszeniem głosu. W tym sensie wydaje się też związane tylko i wyłącznie z oralnością. Tymczasem Mallarmé myśli o zupełnie innym milczeniu – „znaczące milczenie" z tekstu *Sur la philosophie dans la poésie* jest przecież tożsa-

---

5 Przyznać jednak trzeba, iż porównanie tekstu opublikowanego w „Cosmopolis" z wersją (nieco odmienną) przygotowywaną dla A. Vollarda doprowadzić może do ciekawych ustaleń, niejednokrotnie istotnych dla rozumienia *Rzutu kośćmi* – zob. zestawienie opracowane przez M. Murata w książce *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, Paris 2005, s. 111-126.

6 Szczegółowo i precyzyjnie na temat definicji leksemu *milczenie* pisze np. J.J. Jadacki *O pojęciu milczenia*, w: *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 17-32.

me z „bielą strony", ulega uprzestrzennieniu, a jego charakter nie ma nic wspólnego z mówieniem. Milczenie zostaje połączone z pismem, z czernią liter i bielą strony. Zaczyna więc funkcjonować nie jako synonim braku słów, ale raczej jako odpowiednik niezapisanej kartki. Ten sam paradoks pojawia się w ważnym tekście teoretycznym Mallarmégo, zatytułowanym *Kryzys wiersza* (1897): „Wszystko staje się niepewnością, wyrywkowym układem, z przemiennością i z przeciwstawieniem, rywalizując z rytmem całościowym, którym byłby wiersz milczący, złożony z miejsc pustych"[7].

Przekład Ewy Doroty Żółkiewskiej jest w tym miejscu nieco nieprecyzyjny, ponieważ w oryginale czytamy o „wierszu milczącym, składającym się z bieli [lub, sięgając po termin z zakresu typografii, ze świateł]" (OC, II, s. 211). Także w *Mimique* (1897) Mallarmé pisze o milczeniu, będącym odpowiednikiem „milczącej ody" (OC, II, s. 178) oraz jedynym p o r y m a c h bogactwem, a zatem czymś wykraczającym poza słowa. Przywołuję wszystkie te cytaty, by pokazać, iż warte uwagi jest uwzględnienie różnicy między oralną metaforą milczenia a piśmienną metaforą bieli, często przez Mallarmégo kojarzoną z milczeniem. Świadomość różnicy nie powinna w tym przypadku prowadzić do eliminacji jednej z tych metafor, ponieważ obie, jak mi się wydaje, zajmują ważne miejsce w twórczości poety – stanowią też absolutną podstawę umożliwiającą rozpoczęcie lektury *Rzutu kośćmi*[8].

Oralna metafora milczenia (słowo)

Żywioł słowa (tradycja oralna) trudno nawet oddzielić od żywiołu druku (tradycja pisma). Ze względów analitycznych spróbuję jednak zacząć od oralnej metafory milczenia. Ponieważ słowo to m a m e t a f o r y c z n y charakter, nie należy go rozumieć dosłownie. Mallarmé nigdzie nie głosił nihilistycznych postulatów końca literatury, zupełnego jej wyczerpania. Na żadnym etapie jego twórczość nie była pochwałą poetyckiej afazji, choć problemy z wysłowieniem są jej głównym tematem. Już w wierszu *L'Azur* (1866) podmiot liryczny żali się na twórczą niemoc i bezpłodność, a w *Wietrze morskim* (1866) czytamy o „lampy […] światłości cichej / Nad pustą kartką, której strzeże biel okrutna" (przeł. Ryszard Matuszewski, *Wybór poezji*, s. 34). Warto też przypomnieć, iż w artykule *Symphonie littéraire*, opublikowanym w 1864 roku w piśmie „L'Artiste", Mallarmé nazwał opiekunkę poezji modernistycznej muzą bezsilności (zob. OC, II, s. 281). Kłopoty z wypowiadaniem oraz z zapisywaniem słów pojawiają się także w korespondencji poety. W liście do Alberta Collignona z kwietnia 1864 roku Mallarmé wyznaje: „Nie potrafiłbym

---

7 S. Mallarmé *Kryzys wiersza*, przeł. E.D. Żółkiewska, w: tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 84. Tłumaczenia pochodzące z tego zbioru lokalizuję dalej według schematu: tłumacz, *Wybór poezji*, numer strony.

8 Podobne przekonanie formułuje wielokrotnie M. Murat *Le Coup de dés de Mallarmé*, s. 84, 86, 106-107, 160.

nawet Panu powiedzieć, jak bardzo to pióro, porzucone na stole, pokrytym przez kurz, wydaje się ciężkie do podźwignięcia – nawet po to, by do Pana napisać”[9]. Parę dni później Henri Calazlis mógł przeczytać podobną skargę: „Muszę staczać ciężkie boje, by zdecydować się sięgnąć po pióro” (*Correspondance*, s. 177). Wreszcie w liście z 30 marca lub 6 kwietnia 1865 roku Mallarmé wyznawał temu samemu przyjacielowi: „Czuję w sobie pustkę i nie mogę zapisać choć słowa na nieskazitelnie białym papierze” (*Correspondance*, s. 235). Tego rodzaju rozterki doprowadzą pisarza do poważnego kryzysu poetyckiego i egzystencjalnego, który przypada na lata 1864-1866 i stanowi wewnętrzną cezurę w jego biografii twórczej. Po roku 1866 Mallarmé już się nie żali, nie pisze o milczeniu, ale stara się je wykorzystać jako figurę wypowiedzi poetyckiej. Ten eksperyment zaowocował przede wszystkim przełamaniem klasycznych zasad retoryki – Mallarmé zrezygnował (o czym wspomniałem już wcześniej) z tzw. poezji dyskursywnej, która w jasny sposób przekazuje czytelnikowi określony komunikat, oraz z poezji deskryptywnej, roszczącej sobie prawo do adekwatnego opisu rzeczywistości. Jego żywiołem stał się język i to w nim – paradoksalnie – poszukiwać należy tropów milczenia.

Rzut kośćmi wydaje się jednym z najdojrzalszych dzieł, które powstały właśnie w konsekwencji przełomu z lat 1864-1866. To w tym poemacie w najbardziej wyrazisty sposób Mallarmé podaje w wątpliwość wartość referencji, kwestionuje ją i znosi, ponieważ zadanie literatury nie polega na tworzeniu językowego ekwiwalentu świata. Autoteliczny charakter tekstu ukazany został w sposób manifestacyjny już w jego tytule, który jest zarazem głównym i porządkującym zdaniem całego dzieła – „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku” („Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard”). Mallarmé wykorzystał tu figurę etymologiczną bardzo podobną do tej, która pojawiła się już w sonecie *Unosząc swe paznokcie…* (pierwotna redakcja wiersza pochodzi z 1868 roku). Przypomnę tylko, że pierwszy wers sonetu: „Unosząc swe paznokcie błyszczące onyksem” (przeł. Adam Ważyk, *Wybór poezji*, s. 60) jest ilustarcją mechanizmu znoszącego wszelkie pozatekstowe odniesienie. W języku francuskim słowo *onyx* („onyks”) etymologicznie pochodzi od greckiego *onux*, które oznaczało tyle, co *ongle* (czyli „paznokieć”)[10]. W przywołanym przed chwilą wersie „paznokcie” błyszczą więc nie tyle „onyksem”, ile „paznokciami”. Wewnętrzna gra słów okazuje się istotniejsza od przedmiotowego odniesienia, a wiersz „staje się – jak twierdzi Bertrand Marchal – miejscem pustki lub nieobecności” (OC, I, s. 1190). Oznacza to, iż dominuje w nim negatywny żywioł przeczenia (bardzo istotny na poziomie czysto gramatycznym) oraz tematyka samotności, ale także – milczenia, będącego jednak nie tylko przedmiotem reflek-

9 S. Mallarmé *Correspondance complète 1862-1871 suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, préf. Y. Bonnefoy, éd. établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, Paris 1995, s. 175. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym według schematu: *Correspondance*, numer strony.

10 Zob. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, dir. O. Bloch, W. von Wartburg, PUF, Paris 2004 (hasło: *onyx*).

sji, ale i figurą zawieszenia głosu oraz rezygnacji z pozatekstowego uzasadnienia poezji.

Podobny mechanizm występuje w *Rzucie kośćmi*. Otóż tytułowe zdanie jest przykładem takiej samej figury etymologicznej, jaka pojawiła się w inicjalnym wersie sonetu *Unosząc swe paznokcie*… Francuski rzeczownik *hasard* („przypadek") pochodzi od arabskiego słowa *az-zahr*, oznaczającego „kość do gry, grę w kości"[11]. W tym kontekście „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku" mówi nam tyle tylko, że „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie rzutu kośćmi". Język staje się wówczas przedziwną tautologią[12]. Nie jest to jednak tautologia opisywana w podręcznikach do retoryki jako błąd, niezamierzone powtórzenie czy redundancja. Chodzi tu raczej o samą naturę języka, który mówi tylko o sobie, a nie o świecie, który przekazuje nam siebie, a nie komunikat. Język nic nam zatem nie mówi (milczy!) o świecie, nie poucza nas i nie nawraca, bawi się jedynie słowami, zaskakuje, budzi zdziwienie. Identyczny przykład pojawia się w analizowanym poemacie raz jeszcze, choć nie jest to już skomplikowana figura etymologiczna, ale dość prosta tautologia. Mallarmé pisze: „Nic nie będzie miało miejsca oprócz miejsca" (*Rzut kośćmi*, s. 110--111), jakby pragnął dosłownie zinterpretować francuski zwrot *avoir lieu* („mieć miejsce"). Okazuje się, że tylko m i e j s c e (pozatekstowe) może m i e ć m i e j s c e, natomiast w języku m a j ą m i e j s c e jedynie s ł o w a.

I są to słowa – należy to od razu podkreślić – wieloznaczne, często niejasne bądź trudne do zrozumienia. *Rzut kośćmi* nie jest bowiem przejrzystą opowieścią o czymś – Mallarmé zawraca na to zresztą wyraźnie uwagę, pisząc w przedmowie wydrukowanej w „Cosmopolis": „Wszystko dzieje się, w skrócie, jak hipoteza; unika się opowiadania" (*Rzut kośćmi*, s. 48). Nie ma tu mowy o fabule bądź przesłaniu poematu, żaden możliwy do uchwycenia i niezmienny sens utworu nie pojawia się w trakcie lektury. W *L'Action restreinte* (1895) poeta określa ten fenomen w następujący sposób: „Ukryty sens [tomu] porusza się i układa w chór kartek" (OC, II, s. 217). Nie zda się tu na nic hermeneutyczna dociekliwość, ponieważ dzieło Mallarmégo jest znaczeniowo niestabilne. Julia Kristeva twierdzi, iż w przypadku *Rzutu kośćmi* trudno uznać tekst za „rzeczywisty przedmiot", którego znaczenie należałoby ustalić, gdyż tego rodzaju działanie jest po prostu niemożliwe. Poemat Mallarmégo postrzegać raczej należy jako „proces", w którym dochodzi do nieustannych transformacji podmiotu i tematu[13]. Można co prawda zaryzykować stwierdzenie, iż *Rzut kośćmi* – w zakamuflowany sposób nawiązujący do poematu *La Bouteille à la Mer* (1853) Alfreda de Vigny – jest opowieścią o katastrofie okrętu, ale bardzo szybko okazuje się, że katastrofą jest samo opowiadanie, niepotrafiące

---

11 Tamże (hasło: *hasard*).

12 Na temat znaczenia tautologii w *Rzucie kośćmi* zob. m.in. B. Marchal *Lecture de Mallarmé*, Corti, Paris 1985, s. 273.

13 J. Kristeva *Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé. „Un coup de dés"*, w: *Essais de sémiotique poétique*, dir. A.J. Greimas, Librairie Larousse, Paris 1972, s. 212-217.

zadość uczynić wymogom klasycznej logiki czy spójności. Tekst rozpada się za to na nieskończenie wiele metafor, pojawiających się często w innych utworach Mallarmégo. Jedną z kluczowych jest zaś metafora „konstelacji".

Ciekawym przykładem jej obecności wydaje się cytowany już sonet *Unosząc swe paznokcie…* Ostatnim słowem wiersza jest tajemniczy „le septuor" (OC, I, s. 38), przełożony na język polski jako „siedmiorakie gwiazdy" (przeł. Adam Ważyk, *Wybór poezji*, s. 60). Rzeczywiście, być może chodzi w tym utworze o konstelację siedmiu gwiazd, znajdującą się na Północy i odbijającą się w lustrze pozostawionym w pokoju, o czym dowiadujemy się z samego wiersza. Byłby to zatem gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy. Jednak *le septuor* w języku francuskim oznacza także „septet", czyli grupę składającą się z siedmiu muzyków. Przypomnę, że w sonecie *Unosząc swe paznokcie…* występują tylko dwa rymy (jeden z nich to bardzo kunsztowny rym zakończony na -yx: *onyx*, *Phénix*, *ptyx*, *Styx*, *nixe*, *se fixe* – OC, I, s. 37-38), a więc siedem wersów przypada na jeden, siedem na drugi. Zatem, jak twierdzi Bertrand Marchal, „siedem gwiazd to nie Wielka Niedźwiedzica, ale jej poetyckie symulakrum: to refleksja nad wierszem z jego siedmioma parami rymów. […] Siedem gwiazd to tylko konstelacja słów" (OC, I, s. 1191). A jeśli konstelacja jest złożona ze słów, to *le septuor* winien nas odsyłać nie tyle do rozgwieżdżonego nieba, ile raczej do innego słowa – tym może zaś być w wierszu „bibelot pustki dźwięczącej z wieczora", będący zresztą metaforą całego sonetu. Tak oto zmianie ulega sposób lektury wiersza – zgodny z tradycją porządek linearny zostaje jakby uprzestrzenniony, słowa nie następują po sobie, ale tworzą sieć, konstelację właśnie, której należy się przyglądać w pionie i w poziomie, biorąc też pod uwagę linie przekątne. Tekst jest więc przeznaczony nie tylko do czytania, ale i oglądania.

Sięgnąłem po przykład sonetu *Unosząc swe paznokcie…*, ponieważ w *Rzucie kośćmi* także występuje leksem „konstelacja" i to w bezpośrednim sąsiedztwie takich słów, jak „Septentrion oraz Północ" (*Rzut kośćmi*, s. 113). Co więcej, i w tym poemacie nie chodzi o przekazanie jasnego komunikatu, a jego lektura nie ma nic wspólnego z tradycyjnie pojętym czytaniem. Tu, by w ogóle cokolwiek pojąć, trzeba wiedzieć, iż nie wystarczy czytać z góry na dół czy od lewego do prawego marginesu. Jednostką druku (o czym już wspominałem) są bowiem dwie strony, więc oko winno biec od lewego marginesu strony lewej do prawego marginesu strony prawej. Winno też uwzględnić niejednolitość redakcji: różne rozłożenie wersów na stronie, mniejsze bądź większe światła między słowami, semantyczne nacechowanie marginesów. Dodatkową komplikacją są różne kroje pisma, sygnalizujące pojawianie się kolejnych zdań, nieustannie przeplatanych. Wyodrębnienie tych zdań nie przynosi żadnego rezultatu, gdyż ich rozbicie – zamierzone przez poetę – sprawiło, iż stanowią one nie tylko pewne całostki, ale wchodzą też w relacje (często poprawne pod względem gramatycznym) ze zdaniami wobec nich podrzędnymi albo przynajmniej tymi, które doprowadziły do ich rozbicia. Nawet zdanie tytułowe podlega temu procesowi, o czym wprost pisze Mallarmé: „Fikcja wyjdzie jednak na jaw i rozproszy się, szybko, według ruchliwości pisma, wokół fragmentarycznych przystanków głównej frazy wprowadzonej już od tytułu i kontynuowa-

nej" (*Rzut kośćmi*, s. 48)[14]. Czytelnik nie powinien więc nawet poszukiwać komunikatu przekazanego w koherentny sposób. Tekst bowiem nic o tym nie mówi.

Oralna metafora milczenia nie dotyczy jednak tylko i wyłącznie referencyjnego zawieszenia oraz rezygnacji z komunikatu. Milczenie jest także związane z muzycznym aspektem tekstu. Przez długi czas to właśnie muzyka była dla Mallarmégo – jak zresztą dla wielu symbolistów – najdoskonalszą ze sztuk. Urzekała go zarazem swoim niematerialnym charakterem, tkwiącą w niej siłą sugestii, jak i techniczną doskonałością. Partytura muzyczna była według poety magicznym pismem, które ustępowało jedynie przed wnikliwym i świadomym spojrzeniem (zob. *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, 1862). Jednak muzyka to nie tylko dźwięki, to także przemyślnie komponowana cisza, to pauzy i momenty milczenia. Ten rys wyraźny jest zwłaszcza w wierszu *Święta* (1865-1883), w którym tytułowa postać (święta Cecylia – patronka muzyki) jest nazwana „Muzykantką ciszy" (przeł. Mieczysław Jastrun, *Wybór poezji*, s. 47). Aluzje do dzieła muzycznego wydają się też niezwykle istotne dla zrozumienia *Rzutu kośćmi*. W cytowanej już przedmowie do publikacji w „Cosmopolis" Mallarmé podkreślał, iż jego poemat trzeba traktować jako swego rodzaju partyturę: „Należy dodać, iż to nagie użycie myśli wraz z jej cofnięciami, przedłużeniami, ucieczkami, lub sam jej rysunek okazuje się dla tych, którzy chcą czytać na głos, partyturą" (*Rzut kośćmi*, s. 48).

Nieco dalej poeta pisze o „emisji głosowej" oraz o „wznoszeniu lub opadaniu intonacji" (*Rzut kośćmi*, s. 48). W tym ujęciu tekst przekształca się w partyturę, przez co Mallarmé niejako zakłada jego recytację, która winna respektować i uwzględniać nie tylko to, co zostało zapisane czarnym atramentem, ale i to, co zostało zasugerowane bielą strony. Nie bez powodu w przedmowie do *Rzutu kośćmi* czytamy: „«Białe pola» bowiem nabierają znaczenia, uderzają pierwsze; wymogła to, jak i ciszę wokoło, wersyfikacja, do tego stopnia, że fragment, liryczny lub kilkustopowy, zajmuje pośrodku trzecią część strony: nie przekraczam tej miary, lecz jedynie ją rozpraszam (*Rzut kośćmi*, s. 48).

By można było pojąć te „białe pola" (czyli typograficzne „światła") oraz dookolną ciszę (będącą – jak możemy się domyślać – nie „światłem" pomiędzy liniami, ale tym, co je otacza, czyli białymi marginesami), konieczne wydaje się zawieszenie głosu w trakcie „czytania na głos", a więc milczenie. Tym razem jest ono jednak w takim samym stopniu wynikiem recytacji, głośniej lektury, jak i sygnałem, że coś dziwnego dzieje się w samym tekście. To milczenie jest bowiem reakcją na zmieniony krój czcionki oraz na białe, niezapisane części strony. Dlatego oralnej metaforze milczenia w przypadku *Rzutu kośćmi* nieodmiennie towarzyszy piśmienna metafora bieli.

---

14 Tym samym Mallarmé zrealizował zamiar, o którym mówił już w 1891 roku, odpowiadając na ankietę J. Hureta: „Przez tom przyszłej poezji przebiegać będzie duży wers inicjalny z nieskończoną ilością motywów pożyczonych od indywidualnego słuchu" (OC, II, s. 699). Raz jeszcze potwierdza się więc teza o *Rzucie kośćmi* jako utworze nie tylko ostatnim, ale i ostatecznym, bo realizującym wcześniejsze poszukiwania oraz założenia poety.

Piśmienna metafora bieli (druk)

Jak istotna była ona dla Mallarmégo, może świadczyć choćby fragment z listu poety do Eugène'a Lefébure'a z 18 lutego 1865 roku: „Nad papierem, r o d z i s i ę artysta" (*Correspondance*, s. 227). U źródeł poezji nie tkwi zatem natchnienie, ale zmaganie się z białą kartką, z absolutnym milczeniem, które jest jej ekwiwalentem. Poezja powstaje z nicości i do nicości powraca – jej istnienie nie wiąże się ani z żadnym *furor poeticus* (opisanym w *Jonie* przez Platona i bardzo popularnym w romantycznej teorii poezji), ani z zachwytem czytelnika (choć jego obecność jest wkalkulowana w proces tworzenia). Poezja liczy się zaś jako tekst, jako to, co zostało zapisane na białej kartce. Jest więc tożsama z pismem. Dlatego Mallarmé w *Kryzysie wiersza* kpił z „wzniosłego nieładu stronicy romantycznej" (przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, *Wybór poezji*, s. 84). Jego poprzednicy nie dość poważnie potraktowali bowiem rzemieślniczy aspekt pisania. Poezja była dla nich sławieniem wartości absolutnych, wykraczających poza tekst, a poeta – jak w wierszu Victora Hugo *Dicté en présence du Glacier du Rhône* ze zbioru *Les Feuilles d'automne* (1831) – skrybą nieskończoności. Dla Mallarmégo – wprost przeciwnie – kompozycja strony oraz typografia mają kluczowe znaczenie. W cytowanej wcześniej *L'Action restreinte* poeta wyraźnie podkreśla: „Zauważyłeś już, że nie pisze się świetliście po ciemnej przestrzeni, tylko alfabet gwiazd ukazuje się w ten sposób, naszkicowany lub rozrzucony; człowiek nakłada czerń na biel" (OC, II, s. 215).

Zadanie poety nie polega na poszukiwaniu inspiracji w zaświatach lub religijnie pojętych niebiosach (wspominałem już, że niebo jest w jego poezji tylko odbiciem – jak w sonecie *Unosząc swe paznokcie*…), ale na nakładaniu czerni na biel, czyli atramentu na stronę. Powołaniem poety, jeśli o jakimkolwiek powołaniu można w tym przypadku mówić, jest pisanie. Na ten wymiar literatury, czysto rzemieślniczy, Mallarmé był wrażliwy właściwie od początku swej literackiej kariery. Dlatego, przygotowując wiersze do publikacji w pierwszej serii *Le Parnasse contemporain*, zwracał się z prośbą do Catulle'a Mendesa (list z 24 kwietnia 1866 roku):

> Chciałbym c z c i o n k ę d o ś ć z w a r t ą, która odpowiadałaby kondensacji wersu, i n i e c o p r z e s t r z e n i m i ę d z y w e r s a m i, by wyraźnie oddzielały się jedne od drugich, co jest konieczne w związku z ich zagęszczeniem. Ponumerowałem wiersze; czy jest to potrzebne? W każdym razie chciałbym także, by po każdym pojawiło się duże światło, przerwa, ponieważ nie były one napisane jako ciąg. (*Correspondance*, s. 293-294)

Dwa elementy okazują się w tym przypadku kluczowe: krój czcionki oraz światło, czyli niezadrukowana przestrzeń strony. Spośród wielu tekstów Mallarmégo, będących doskonałą ilustracją tego rodzaju wrażliwości, koniecznie wymienić należy *Popołudnie Fauna* (1876), w którym tylko i wyłącznie odmienny krój czcionek (antykwa, kursywa, pomniejszona majuskuła) oraz wykorzystanie światła do rozbicia narracji pozwalają czytelnikowi zorientować się, czy ma do czynienia z pró-

bą opisu rzeczywistości fauna, czy może tylko ze snem bądź zmyśleniem. Uwagi na podobny temat pojawiają się również w korespondencji – zwłaszcza tej, która kierowana była do Edmonda Demana, wydawcy Mallarmégo (listy z 7 kwietnia 1891 oraz z 21 lipca 1896).

W podobnym kontekście nie powinien być dla nas zaskoczeniem fakt, iż *Rzut kośćmi*, „œuvre ultime" Mallarmégo, jest próba wyciągnięcia najbardziej radykalnych konsekwencji z podobnych przemyśleń. Nie dziwią także wypowiedzi literaturoznawców, którzy w związku z tym poematem mówią o „estetyce typograficznej" czy też „estetyce wizualnej"[15] – co sam Mallarmé nazywał w eseju *Książka, narzędziem duchowym* (1895) „rytuałem składu typograficznego" (przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, *Wybór poezji*, s. 89). Jacques Scherer twierdzi nawet, iż „poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* jest zwieńczeniem wszystkich poszukiwań Mallarmégo w dziedzinie typografii"[16]. Podobne spostrzeżenia poczynił już jeden z pierwszych słuchaczy i czytelników *Rzutu kośćmi* – Paul Valéry, notując w krótkim eseju *Un coup de dés*: „Tutaj, naprawdę, przestrzeń mówiła, rozmyślała, tworzyła czas. Oczekiwanie, wahanie i koncentracja były r z e c z a m i w i d o c z n y m i. Mój wzrok dostrzegał milczenie, które się ucieleśniło"[17].

„Ucieleśnione milczenie" ma już niewiele wspólnego z zawieszeniem głosu, doświadczeniem granic języka mówionego czy z poetycką figurą suspensji. Valéry słusznie dostrzega w projekcie Mallarmégo próbę całkowitego zerwania z tradycją oralną. Jeśli zaś wyzwaniem dla poezji przestaje być mowa, to i milczenie należy rozumieć inaczej. Wypada właściwie zrezygnować z tej metafory i zastąpić ją inną, piśmienną metaforą druku i bieli. Nie bez powodu Valéry pisze dalej w cytowanym przed chwilą eseju: „Cała jego [Mallarmégo] inwencja, powstała z wieloletnich analiz języka, książki, muzyki, opiera się na dostrzeżeniu znaczenia *strony*, wizualnej jedności. Starannie studiował […] wydajność rozłożenia bieli i czerni, porównywał intensywność czcionek"[18].

Wszystko zależy zatem od „rozłożenia bieli i czerni". W *Rzucie kośćmi* rzeczywiście światło i rodzaj czcionki odgrywają kluczową rolę. W przedmowie do poematu Mallarmé podkreśla:

> Papier wkracza za każdym razem, kiedy jakiś obraz zanika lub powraca, uwalniając ciąg innych, a ponieważ nie chodzi tu, jak zazwyczaj, o regularne cechy dźwiękowe czy wierszowe – a raczej o pryzmatyczne wewnętrzne podziały Idei, o moment pojawienia się i o to, żeby trwało ich współdziałanie w pewnej duchowej dokładnej reżyserii, tekst narzuca się w rozmaitych miejscach, bliżej lub dalej ukrytego przewodniego wątku, z racji prawdopodobieństwa. Korzyścią, jeśli wolno mi tak powiedzieć, literacką, tej odwzorowanej odległości, w umyśle rozdzielającej grupy słów lub nawet

15 A. Thibaudet *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, s. 419 i 420.

16 J. Scherer *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, Paris 1947, s. 206.

17 P. Valéry *Variété I et II*, Gallimard, Paris 1998, s. 265.

18 Tamże, s. 268.

słowa pomiędzy nimi, jest to, iż zdaje się ona to przyspieszać, to zwalniać tempo, skandując je, obwieszczając je nawet według pewnej symultanicznej wizji Strony. (*Rzut kośćmi*, s. 47-48)

Pierwsza rzecz, którą należałoby w tym fragmencie podkreślić, to manifestacyjne wręcz zerwanie z porządkiem oralnym. Czytamy, iż „nie chodzi tu […] o regularne cechy dźwiękowe czy wierszowe". Ani głos, ani tradycyjne metrum (z głosem powiązane) nie znalazły się w orbicie zainteresowania poety. Zależy mu raczej na pochwyceniu samego procesu myślenia. Dlatego niezapisany „papier" wyznacza niejako początek i koniec refleksji, jest niemym sygnałem równie niemych myśli lub tych momentów, kiedy myśl – wyzwalając się z „mowy wewnętrznej" – myśleć przestaje. To jedyny moment, kiedy w twórczości Mallarmégo pojawia się milczenie absolutne albo raczej – by raz na zawsze porzucić tę oralną metaforę – niczym nieskażona biel. To czystość niebędąca substytutem czegokolwiek, to znak pozbawiony uchwytnego *signifiant* i rezygnujący z jakiegokolwiek *signifié*. Biel papieru to chwila absolutnej pustki. Jeśli – jak twierdziłem nieco wcześniej – poezja rodzi się z nicości i do nicości powraca, to biała przestrzeń niezapisanej strony jest jedynym możliwym do wyobrażenia ekwiwalentem tej nicości. W tekście poetyckim nic się wówczas nie wydarza, wszystko się zatrzymuje, ponieważ nawet myśl pisarza zostaje jakby zawieszona.

Po chwili biegnie ona dalej, a na stronie pojawia się wówczas czerń farby drukarskiej, kolejne litery – bo właśnie biel i czerń tworzą to, co poeta w cytowanym przed momentem fragmencie nazwał „symultaniczną wizją Strony". Zapewne dlatego Mallarmé w przedmowie do *Rzutu kośćmi* zwraca uwagę na „różnicę czcionek pomiędzy motywem centralnym, pobocznym i sąsiednimi" (*Rzut kośćmi*, s. 48). One zaś winny nie tylko wpływać na różnice w intonacji (jeśli zdecydujemy się na głośną lekturę), ale i oddawać zawsze kłopotliwy oraz nieoczywisty porządek myśli. Z tego powodu tytułowa i nadrzędna fraza jest w *Rzucie kośćmi* drukowana pogrubioną majuskułą, dwie frazy wobec niej podrzędne mniejszą majuskułą oraz mniejszą i większą majuskułą pochyloną, dwie kolejne frazy minuskułą oraz minuskułą pochyloną, na końcu zaś pojawia się pomniejszona i pochylona minuskuła. Jak już wspomniałem, żadne z tych zdań nie jest zapisane w sposób ciągły; wszystkie one zostały między sobą przemieszane. W efekcie otrzymujemy nie tylko próbę oddania nieciągłego charakteru myśli, ale i zanużamy się w coraz głębszą fikcję, zmyślenie – sugerowane dodatkowo przez spójniki rozpoczynające kluczowe zdania zapisane różnymi rodzajami majuskuły („QUAND BIEN MÊME", „*COMME SI*", „*SI*" – OC, I, s. 369, 376, 381) oraz przez czas „imparfait du subjonctif" użyty w trybie warunkowym („EXISTÂT-IL" – I, s. 383). Przypomnę, iż próba odzwierciedlenia rzeczywistości dzięki pismu okazała się porażką, ponieważ pismo miało w czasie jej trwania charakter w pełni tautologiczny, wskazywało nie na przedmioty, ale raczej na mechanizm własnego funkcjonowania. Typ wykorzystanej czcionki nie odnosi się już w ogóle do zewnętrznej rzeczywistości; jest wyłącznym atrybutem fikcji.

Można by powiedzieć, że w konsekwencji *Rzut kośćmi* to dzieło paradokslane i niemożliwe, w którym zapisane słowa oraz celowo pozostawione światła podają w wątpliwość tradycję logocentryczną[19]. Dzieje się tak, ponieważ Mallarmé, deprecjonując język mówiony, godzi się jednocześnie na bezwzględny prymat pisma. To nie żywe słowo znajduje się w centrum jego zainteresowania, choć poeta wydaje się skazany na korzystanie z graficznej reprezentacji tego słowa. Zapisane litery nie są jednak konwencjonalnymi odpowiednikami różnych dźwięków; ich zadaniem jest raczej próba ustrukturyzowania procesu myślenia. Logos, rozumiany jako żywe i słyszalne słowo, zawdzięczające swe istnienie dźwiękom płynącym od człowieka do człowieka, przestaje być zatem istotny. Oko zastępuje ucho, a wielowiekowy dorobek poezji lirycznej (będącej jednym ze składników tradycji oralnej) zostaje pogrzebany. Wraz z nim umiera też poeta, którego osoba była do tej pory gwarantem sensu w poezji. Pismo zastępuje poetę, obecność autora nie jest już niezbędna, by poezja mogła się wydarzać. Nie musi on występować przed publicznością, nie musi być. Mallarmé wspominał już o tym w liście do Edmonda Demana z 7 kwietnia 1891 roku: „Wers jest piękny jedynie w swym charakterze bezosobowym, to znaczy typograficznym" (*Correspondance*, s. 610). W *Kryzysie wiersza* także możemy przeczytać, iż „dzieło czyste pociąga za sobą zniknięcie wypowiedzi poety, który oddaje pierszeństwo słowom, pobudzonym zderzeniem swojej odmienności" (przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, *Wybór poezji*, s. 83). W *Rzucie kośćmi* mamy zaś do czynienia z „Mistrzem" (*Rzut kośćmi*, s. 98), który w morskiej katastrofie traci życie, a jego dalsze losy opatrzone są tylko znakami zapytania (w wersji francuskiej pojawia się wówczas wspomniany wcześniej „imparfait du subjonctif" użyty w trybie warunkowym). Poezja nie jest zatem ekspresją duszy pisarza, nie ma związku ani z indywidualnie pojętym tłem biograficznym, ani z kontekstem historycznym. Jest, jak twierdzi Mallarmé, „bezosobowa". Pismo, odtwarzając przypadkowość myślenia, nie oddaje więc procesu myślenia konkretnej osoby, jej prób racjonalizacji świata i codziennego doświadczenia. W konsekwencji, tracąc oparcie w figurze autora, skazane jest ono na przypadkowość i nieprzejrzystość. W ten sposób podkopane zostają dwa kolejne fundamenty tradycji logocentrycznej: obecność osoby (poety) wraz z towarzyszącym jej przekonaniem, iż dzięki mówieniu możliwe jest uporządkowanie (zracjonalizowanie) świata. A zatem raz jeszcze: „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku", ponieważ „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie rzutu kośćmi". Język ignoruje rzeczywistość, słowa grają między sobą w grę, której reguły są niejasne dla człowieka. Jego dramat polega zaś na tym, iż jest skazany zarówno na język, jak i na rzeczywistość. Stąd paradokslaność o s t a t e c z n e g o dzieła Mallarmégo czy też „ostatniego milczącego krzyku duszy niemej, a jednak obłąkanej słowami"[20] – jak Emilie Noulet nazywa *Rzut kośćmi*.

---

19 O twórczości Mallarmégo pozostającej w konflikcie z tradycją logocentryczną zob. m.in. Y. Delegue *Mallarmé, le suspens*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1997, s. 29-32.

20 E. Noulet *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Antoine, Bruxelles 1974, s. 300.

Nie mam jednak pewności, czy to faktycznie dzieło Mallarmégo jest paradoksalne i niemożliwe, czy raczej niemożliwa jest jego interpretacja, ponieważ poeta – zastanawiając się nad granicami języka – wyznaczył też chyba granice interpretacji. Bertrand Marchal słusznie twierdzi, iż „dwie przeciwstawne redukcje kierują lekturą *Rzutu kośćmi*: filozoficzna redukcja poematu do przypuszczalnie zawartej w nim treści, która ujęta została w tytułowym zdaniu, oraz redukcja formalistyczna lub muzyczna, dostrzegająca w poemacie tylko jego aspekt typograficzny" (OC, I, s. 1316)[21]. Reprezentatywnym przykładem pierwszej redukcji pozostaje książka Paula Audi *La Tentative de Mallarmé*, gdzie jasno sformułowana została teza mówiąca, iż *Rzut kośćmi* jest poetycką porażką, tekstem nieudanym i budzącym rozczarowanie, ale zawierającym jednocześnie głęboką refleksję filozoficzną[22]. Zdecydowanie odmienne stanowisko prezentuje Julia Kristeva, która w *Rzucie kośćmi* nie dostrzega żadnego komunikatu czy przekazu i interpretuje ten poemat jako „proces tworzenia bez końcowego produktu"[23]. W przekonaniu Julii Kristevej jest to jedna z najbardziej udanych prób zapisania tworzącej się dopiero myśli i wyłaniającego się z niej podmiotu.

Konflikt interpretacji jest tu oczywisty i wynika – jak sądzę – z niemożliwej do odrzucenia chęci racjonalizacji. Wysiłki interpretatorów są bowiem związane z tradycją logocentryczną, którą Mallarmé w *Rzucie kośćmi* zakwestionował i odrzucił. Podobne wątpliwości miał chyba Michał Paweł Markowski, pisząc w przedmowie do polskiego wydania poematu: „Jeśli rzeczywiście – co wcale nie jest takie pewne – obrazem głównym *Rzutu kośćmi* jest katastrofa, to jest to przede wszystkim k a t a s t r o f a i n t e r p r e t a c ji" (*Rzut kośćmi*, s. 7). W zderzeniu z tym poematem czytelnik faktycznie okazuje się bez szans i uświadomić musi sobie przynajmniej kilka trudności, których nie pokona, jeśli zdecyduje się napisać interpretację. Po pierwsze, będzie musiał kluczyć pośród motywów i obrazów, sięgać po inne teksty i mówieniem o nich kamuflować brak kompetencji lub zdolności mówienia o tekście, który ma akurat przed oczami. Po drugie, interpretacja *Rzutu kośćmi* ograniczyć się może tylko do o p i s u tekstu lub – ewentualnie – jego parafrazy. O p i s z poznawczego punktu widzenia wydaje się jednak mało atrakcyjny (po co o p i s y w a ć, skoro można po prostu *zobaczyć*?). Parafraza zaś przekształcić się musi w o p o w i a d a n i e o treści, co w przypadku *Rzutu kośćmi* budzi uzasadnione zdziwienie. Po trzecie wreszcie, interpretator zakłada (chyba wbrew intuicjom Mallarmégo), iż możliwe jest użycie języka w dwojaki sposób. Metaforyczny (czyli nieścisły, obrazowy) – w cytacie, dosłowny (czyli prezycyjny, dyskursywny) – w tekście głównym. Wspomniany wcześniej „Mistrz" to zatem metafora, ale wykorzystane przeze mnie nazwisko „Mallarmé" to dosłowne użycie języka. Ale – mógłbym pytać dalej – co nazywam, sięgając po słowo „Mallarmé"? Nic – powinna

21 Na ten temat zob. też M. Murat *Le Coup de dés de Mallarmé*, s. 92-95.

22 Zob. P. Audi *La tentative de Mallarmé*, PUF, Paris 1997.

23 J. Kristeva *Quelques problèmes*…, s. 216.

brzmieć odpowiedź. Albo: nazywam zespół własnych wyobrażeń i myśli. Metaforyczny żywioł języka zaczyna zatem dominować nade mną, czyniąc wszelką interpretację niemożliwą. Bo pisanie o *Rzucie kośćmi* może się skończyć tylko k a t a s t r o f ą i n t e r p r e t a c j i, czyli milczeniem interpretatora.

Abstract

Piotr ŚNIEDZIEWSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Mallarmé's *A Throw of the Dice*: From an Oral Metaphor of Silence to a Written Metaphor of Whiteness

Un coup de dés [*A Throw of the Dice*], the last text on which Mallarmé happened to work before he died, can be approached as a literary testament comprising the most important elements of the French author's poetics. Above all, it presents a reflection on the role of silence in poetry. In *Un coup de dés*, the poet performs an anti-logocentric turn. He is primarily interested in the way(s) in which silence could be suggested by a white sheet of paper, margins, and typeface. A text created in this way is an attempt at showing the emerging thought – hence the lack of clear communication (poetry ceases to be discursive) and referentiality.

Leszek KOCZANOWICZ

Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii? Warburg i Agamben o filozofii i nauce o kulturze

Gdybym miał odpowiedzieć krótko na pytanie, które postawiłem w tytule tego tekstu, to odpowiedź brzmiałaby jednoznacznie. Kulturoznawstwo powinno trzymać się z dala od filozofii i podążać drogą swych własnych badań. Uzasadniać tę odpowiedź można na różne sposoby, ale chciałbym zwrócić uwagę na dwa przynajmniej jej aspekty. Kulturoznawstwo, jeżeli chce się ukonstytuować jako samodzielna nauka, musi dowieść swej niezależności poprzez zerwanie więzi z tymi dyscyplinami, z których się wyłoniło. Filozofia nieuchronnie stanowi jedną z nich. Jednak chociaż pozostaje ich częścią, to być może idealną sytuacją jest ta opisywana przez Lema w odniesieniu do nauk przyrodniczych, gdzie badacze przyjmują założenia filozoficzne żywiołowo, na takiej samej zasadzie, jak samice żółwi, które składają jaja w gorącym piasku, nie znając oczywiście całej chemii, która takim postępowaniem steruje. Na razie żadna nauka humanistyczna czy społeczna nie może oczywiście pochwalić się takim sukcesem, ale z pewnością powinna do niego dążyć. Po drugie, filozofia nie jest chyba obecnie taką podstawą, na której można się oprzeć. Dyscyplina ta przeżywa jeden z najgłębszych kryzysów w swej historii i raczej sama szuka oparcia w naukach szczegółowych czy sztuce, tam pragnąc znaleźć punkt oporu, który zatrzymałby jej ruch ku samolikwidacji. Nie wydaje się, żeby wiązanie się z taką dziedziną nauk, która sama szuka swej tożsamości, mogło przynieść kulturoznawstwu wiele korzyści. Raczej odwrotnie, dylematy i wątpliwości, pojawiające się tak często we współczesnych kierunkach filozoficznych, w nieuchronny sposób musiałyby zostać przeniesione do nauk o kulturze, wprowadzając w nie dodatkowy zamęt.

Jeżeli jednak nie zamykam swego tekstu na tych konstatacjach, dzieje się tak dlatego, że kulturoznawstwo, jak wszyscy wiemy, jest dyscypliną, która wciąż cze-

ka na swój „pierwszy świt teorii", moment olśnienia, w jakim wyłaniają się wyraźne kontury i rozgraniczenia. W dyskusjach dotyczących tożsamości kulturoznawstwa, jak w każdej dyskusji o tożsamości, warto wracać do pierwszych momentów jej konstytuowania, kiedy pojawiło się przeczucie nowej dyscypliny, nawet jeżeli nie było jeszcze wiadomo, jak ta dyscyplina się ukonstytuuje. Powroty do takich chwil intuicji są niezwykle cenne choćby dlatego, że dają wgląd w nieodparte odczucie konieczności pojawienia się nowej dyscypliny. Nawiązanie do tych intuicji, kiedy wciąż jeszcze mają one charakter czysto negatywny, musi prowadzić do refleksji nad tym, czy to, co obecnie znamy jako „kulturoznawstwo", jest wypełnieniem tej intuicji-obietnicy.

Rozważanie swoje chciałbym więc zacząć od takiego właśnie momentu intuicji dotyczącej konieczności przekształcenia historii sztuki w historię kultury: momentu związanego z nazwiskiem Aby Warburga, coraz powszechniej uznawanego za jednego z twórców naszej dyscypliny. Nie zamierzam tutaj oczywiście zastanawiać się nad tym, jak Warburg ujmował historię sztuki. Moim celem jest raczej określenie znaczenia jego idei dla konstytuowania się tego, co obecnie moglibyśmy nazwać kulturoznawstwem, w tym też dla związków tej dyscypliny z filozofią. W swym słynnym wykładzie o wkraczaniu klasycznego stylu w sztukę renesansu Warburg następująco formułuje cel badań:

> Moim dzisiejszym zadaniem jest pokazanie, że nowy styl klasycznego patosu nie pojawił się po prostu jako rezultat odnowionej wiedzy klasycznej, ale raczej wyrósł z trudnego konfliktu z realizmem *quattrocenta*, który wciąż uporczywie się temu opierał aż do *Zwycięstwa Konstantyna nad Maksymiuszem* Piero della Francesca.[1]

Nie wchodząc w szczegóły erudycyjnych rozważań Warburga, chciałbym jedynie podkreślić, że jego zdaniem odkrycie antyku wynikało z wewnętrznego rytmu rozwoju kultury renesansu i sprzeczności w nim występujących na różnych poziomach życia społecznego i kultury od politycznego poprzez ekonomiczny do wewnętrznego rozwoju przedstawienia w sztuce w kierunku coraz większego realizmu. Patos sztuki antyku, jej wewnętrzny dynamizm musiał zostać niejako wytworzony przez sztukę renesansu. Warburg pisze o znaczeniu *Grupy Laokoona* dla przedstawień obecnych w sztuce *quattrocenta* i zauważa, że pierwszy odkrywca kopii tej rzeźby w 1488 roku, Lugi Lotto, nie zdawał sobie sprawy z mitologicznego kontekstu dzieła, nie przeszkodziło mu to jednak być głęboko poruszonym przez samą formę rzeźby. Konkludując swe rozważania, Warburg dokonuje niezwykłej konstatacji:

> Oficjalne odkrycie większej *Grupy Laokoona*, które poruszyło cały Rzym, dokonało się nie wcześniej niż 1506 roku. Jednakże nie powinno się uważać, że wpływ *Laokoona* zależał od szansy jego ponownego pojawienia się. Nie obawiam się dłużej, że zostanę źle

---

1 A. Warburg *The Entry of the Idealizing Classical Style in the Painting of Early Renaissance*, trans. by M. Rampley, w: *Art History as Cultural History. Warburg's Project*, ed. by R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, s. 8.

> zrozumiany, gdy powiem: jeżeli renesans nie odkryłby *Grupy Laokoona*, musiałby ją wynaleźć, właśnie z powodu jej poruszającego i elokwentnego patosu.[2]

Kultura nie jest więc ciągiem następujących po sobie stylów, jej skomplikowany mechanizm implikuje nieciągłości, powroty, zerwania i ponowne rozpoznania.

Oczywiste jest, że badania Warburga określane są w dużej mierze przez zaplecze filozoficzne i naukowe jego czasu. We wspomnianym wyżej tekście, pisząc o antyku, przywołuje on wprowadzone przez Nietzschego rozróżnienie na jego apollińską i dionizyjską stronę, które porównuje do dwugłowej hermy. Wewnętrzna dynamika starożytności zderza się więc z napięciami wewnątrz renesansu, co wprowadza dodatkową komplikację w próby zrozumienia sztuki tej epoki. Jak pokazuje to Ernst Gombrich w tekście komentującym wykład Warburga, odniesienia filozoficzne są w nim dużo szersze i w znacznym stopniu, co oczywiście nie powinno być zaskoczeniem, decydują o kierunku badań. Jak wielu innych uczonych tego okresu, Wilhelm Wundt jest tu najbardziej charakterystycznym przykładem. Warburg natomiast pozostawał pod urokiem koncepcji Darwina, którą stosował do wyjaśniania kultury. Motywowane przez biologiczne instynkty gesty nabierają nowego znaczenia w obszarze kultury i stają się symbolami w sztuce. Wydaje się jednak, że oryginalność Warburga wynikała ze zdolności do patrzenia na relację między kulturą a naturą dialektycznie, jako na jedność i konflikt. Jak pisze Gombrich:

> Jest to znów przecięcie bezpośredniego związku między impulsem a działaniem, które pozwala na powstanie ekspresji: tak, jak w jednym z najbardziej ulubionych przez Warburga formuł, zaciśnięte pięści poddają się naciskowi umysłu, *vom Greifen zum Begriff*, tak więc niekontrolowane symptomy emocji przekształcają się w gesty i sztukę. Oba przypadki są świadectwem triumfu człowieka nad jego zwierzęcą naturą, ale oba zawdzięczają swój dynamizm tym instynktownym siłom.[3]

Z tej monistycznej psychologii czerpał Warburg przekonanie o możliwości stworzenia *Kulturwisseschaft*, nauki o kulturze, która w dużej mierze miała być tożsama z psychologią kultury, *Kulturpsychologie*. Drugim filarem tak rozumianej nauki, zdaniem Gombricha, jest asocjacjonizm przejęty od Johanna Friedricha Herbarta. Od niego przejął Warburg ideę ważności obrazów umysłowych i koncepcję przetrwania tylko najsilniejszych z nich. Oczywiście, obrazy te istnieją nie tylko w głowach poszczególnych ludzi, ale stanowią osnowę świadomości zbiorowej, a ich przemiany mogą wyjaśnić ewolucję danej kultury. Warburg wzmocnił podbudowę naukową koncepcji Herbarta poprzez odwołanie się do niezwykle popularnej w jego czasach książki Richarda Semona *Die Mneme*, w której pamięć opisywana jest jako zbiór śladów – „mnemów", czy jak to potem nazwano, „engramów". Ślady takie pozostają na trwałe w pamięci i mogą być zawsze, zależnie od okoliczności, reaktywowane. Innymi słowy, niczego nie zapominamy, jedynie czasem nie możemy sobie pewnych rzeczy przypomnieć. Warburg zaadaptował koncepcję Semona do

2 Tamże, s. 28.

3 E. Gombrich *Wartburg Centenary Lecture*, w: *Art History as Cultural History*, s. 39.

swych rozważań, wprowadzając pojęcie „dynamogramu", który jest wizualnym zapisem pierwotnego doświadczenia. Doświadczenie to jest w istocie swej traumatyczne i pełne lęku. Symbol, który dla Wartburga jest tożsamy z engramem, stanowi przedstawienie tego doświadczenia i zachowuje jego emocjonalną treść. W swych notatkach do *Mnemosyne* Warburg pisze:

> Jest to właśnie miejsce orgiastycznego masowego zamroczenia, w którym powinno się szukać prasy nadającej formę w pamięci ekspresji ekstremalnemu zamroczeniu emocjonalnemu z taką intensywnością, że engramy doświadczenia cierpienia trwają w nim jako dziedzictwo zachowane w pamięci.[4]

Jeżeli poprzestalibyśmy na analizie źródeł filozoficznych, które inspirowały Warburga, nic nie zapowiadałoby przełomowego znaczenia jego programu, w którym pojawia się postulat stworzenia nowej nauki. Warburg mógłby pozostać jednym z wielu naturalistycznie nastawionych myślicieli swojego czasu marzących o stworzeniu jednolitej nauki, która zastosowałaby koncepcje ewolucjonizmu do nauk humanistycznych. Oczywiście, jego poglądy mogłyby stanowić źródło inspiracji dla współczesnych idei posthumanizmu, ale nie wpłynęłyby zasadniczo, jak to się stało, na przeobrażenia wiedzy o kulturze. Co więcej, wydaje się, że wartościowe elementy jego programu przeciwstawiają się przyjmowanym przez niego założeniom filozoficznym z dominującym w nich naturalizmem i uniwersalizmem, wręcz przeciwnie, jego program zakłada analizę konfliktowych tendencji danej epoki. W cytowanym już wyżej artykule Gombrich pisze:

> Analizy Wartburga nie mogą być mylone z *Geistesgeschichte*, która traktuje sztukę jako indeks kolektywnych nastawień, mogących dotyczyć klasy, rasy czy epoki. W samej rzeczy chwytliwe Heglowskie określenie sztuki jako ekspresji epoki jest dla mnie nonsensowne, dlatego że ci, którzy żyją w danym czasie, odczuwają swoją epokę jako wachlarz wyborów, żądanie podjęcia decyzji, konieczność zajęcia stanowiska w konflikcie. Warburg w trakcie swego życia czuł te napięcia tak intensywnie, że był szczególnie uczulony na istnienie podobnych pól sił w przeszłości.[5]

Gombrich zwraca uwagę, że osobiste doświadczenie Warburga było niezwykle istotne dla kształtowania jego poglądów teoretycznych. Znał on wszak z pierwszej ręki funkcjonowanie rynków finansowych czy tak istotne dla sztuki renesansu mechanizmy mecenatu sztuki. Ważniejsze być może było własne doświadczenie rozdwojenia psychiki, które odczytywał jako objaw choroby toczącej współczesną mu cywilizację. W jednym z listów pisał: „Czasami zdaje mi się, że, jako psycho-historyk, podjąłem próbę interpretacji schizofrenii zachodniej cywilizacji w autobiograficznym odzwierciedleniu: ekstatyczna nimfa (mania) z jednej strony, żałobny

---

4 M. Rampley *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, w: *Art History as Cultural* History, s. 143-144; cytat z Warburga z notatek do *Mnemnosyne* jest przytoczony również za tym artykułem.

5 E. Gombrich *Wartburg Centenary Lecture*, s. 47.

bóg rzeki z drugiej”[6]. Ostatecznym więc celem programu badawczego Warburga jest właśnie taka krytyczna analiza epoki, ale taka analiza, która epokę ową traktuje jako *exemplum* ludzkiej cywilizacji w ogóle. Przywołując znów Gombricha, możemy za nim powtórzyć: „na pewno coraz bardziej zdawał on sobie sprawę z tego, że to, co próbował analizować, było nie tyle psychologią danego okresu historycznego, ile raczej psychologią cywilizacji ludzkiej”[7].

Filozofia, która stoi w tle w rozważań Warburga, wydaje się więc pełnić raczej rolę negatywną, sprawiając, że był on się w stanie wyzwolić ze sztywnych schematów ówczesnej historii sztuki i spojrzeć na sztukę jako na część kultury, która podobnie jak całe ludzkie działanie i ludzka świadomość jest nieuchronnie pogrążona w wewnętrznym konflikcie. Konflikt ten musi z kolei znaleźć odzwierciedlenie w wytworach, które stają się świadectwem wewnętrznych napięć danych epok. Jak jednak można interpretować cele tak sformułowanej dyscypliny? Czym różnić się będzie ona od filozofii? Po częściową choćby odpowiedź zwrócić się możemy do współczesnego interpretatora myśli Warburga, Giorgio Agambena, który stawia pytanie właśnie o to, czym jest postulowana przez Warburga „nauka bez nazwy”[8].

Agamben postępuje w ślady Gombricha, pisząc, że postulowana przez Warburga nauka to sposób autointerpretacji kultury Zachodu, która od starożytności jest rozdarta między dwa bieguny „magiczno-religijnych praktyk i matematycznej kontemplacji”[9]. Autointerpretacja ta przybierać powinna, zdaniem włoskiego filozofa, postać „«antropologii zachodniej kultury», w której filologia, etnologia i historia połączyłyby się z «ikonologią interwałów», badaniem *Zwischenraum*, w którym nieustanna dokonuje się praca społecznej pamięci”[10]. Nauka taka miałaby oczywiście sens terapeutyczny, pozwalając łączyć to, co świadome, z tym, co nieuświadomione, i w konsekwencji, jak pisze Agamben, umożliwiałaby człowiekowi Zachodu przekroczenie ograniczeń jego własnego etnocentryzmu i zdobycie „wyzwalającej wiedzy”, zdolnej leczyć tragiczną schizofrenię wpisaną w tę kulturę. Dlatego zdaniem włoskiego uczonego będziemy wierni nauce proponowanej przez Warburga, jeżeli „nauczymy się widzieć kontemplacyjne spojrzenie boga w tanecznym geście nimfy i jeżeli uda nam się zrozumieć, że słowo, które śpiewa, także pamięta, a to, które pamięta, także śpiewa. Nauka, która dzierży wyzwalającą wiedzę o ludzkiej woli, naprawdę zasługuje na to, by być nazwana greckim mianem

6 Tamże, s. 52 – jest to fragment listu cytowanego przez autora. Oczywiście, najbardziej znaczącym rezultatem takiego odczytania własnej schizofrenii jest słynny wykład o rytuale węża w Ameryce.

7 E. Gombrich *The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival*, w: *Art History as Cultural History*, s. 61.

8 G. Agamben *Aby Warburg and the Nameless Science*, w: tegoż *Potentialities*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 89-103.

9 Cytat z Warburga za: tamże, s. 98.

10 Tamże, s. 100.

Mnemnosyne"[11]. W napisanym kilka lat później posłowiu do swego eseju Agamben kładzie nacisk bardziej na to, by ta postulowana nauka ujawniała naturę ludzkiego podmiotu. „Ikonologia" Warburga byłaby wtedy metodą właśnie takiego ujawniania, ponieważ

> obraz jest miejscem, w którym podmiot pozbywa się nadanego mu mitycznego, psychosomatycznego charakteru, w obecności równie mitycznego przedmiotu, poprzez teorię wiedzy, która jest naprawdę zamaskowaną metafizyką. Jedynie wtedy podmiot odkrywa na nowo swą oryginalną i… spekulatywną czystość. W tym sensie nimfa Warburga nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani intrapsychicznym bytem, ale zamiast tego najbardziej przeźroczystą figurą samego historycznego podmiotu.[12]

Agamben stawia niezwykle wysokie wymagania tej bezimiennej nauce, którą moglibyśmy z pewną dozą optymizmu nazwać kulturoznawstwem czy też filozofią kultury. Wymienia on oprócz Warburga nazwiska innych uczonych, którzy – jak Mauss, Sapir, Dumezil, Beneveniste czy Spitzer – przekraczali granice swych dyscyplin po to, by tworzyć całościowe obrazy i koncepcje kultury Zachodu, w których pękają „fałszywe hierarchie odgraniczające nie tylko nauki humanistyczne od siebie nawzajem, ale też dzieła sztuki od *studia humaniora* i literackie kreacje od nauki"[13]. Problem ustanowienia takiej nauki leży jednak nie tylko w przekraczaniu granic dyscyplinarnych i gatunkowych, ważniejszy wydaje się cel takiej refleksji, który w decydujący sposób wyznacza pole postulowanej przez Warburga i Agambena nauki.

Powinna ona być rodzajem terapii rozdartej kultury Zachodu, w tym przynajmniej sensie, że umożliwiłaby wzajemne rozumienie jej dwóch przeciwstawnych biegunów, tak sugestywnie opisywanych przez Warburga w obrazie ekstatycznej nimfy i żałobnego boga rzeki. Wydaje się jednak, że nauka taka, czyli kulturoznawstwo, to dziecko nowoczesności i jej zadaniem jest interpretacja tej niezwykłej epoki, w której stare sprzeczności kultury intensyfikują się i ulegają dziwacznym przekształceniom. W swym słynnym wykładzie o rytuale węża, który był przede wszystkim rodzajem autoterapii własnych zaburzeń psychicznych, Warburg, wychodząc od zaobserwowanych w Ameryce scen ekstatycznych tańców indiańskich, pokazuje, że ów symbol węża, symbol idolatrii, pojawia się w niespodziewanych miejscach kultury chrześcijańskiej, na przykład w protestanckiej Biblii ilustrowanej włoskimi grafikami z XVIII wieku[14]. Nowoczesność, współczesna cywilizacja, zniszczyła tę bipolarność kultury Zachodu, ponieważ zarówno siły natury, dionizyjskie, impulsy ulegają erozji, jak też znika możliwość dystansu i kontemplacji:

---

11 Tamże.

12 Tamże, s. 102.

13 Tamże, s. 100.

14 A. Warburg, W.F. Mailand *A Lecture on Serpent Ritual* , „Journal of the Warburg Institute" 1939 vol. 2, no. 4, s. 277-292, przykład podany na s. 290.

> Siły natury nie są już spostrzegane w formach antropomorficznych; są one pojmowane jako nieskończone następstwo fal, posłusznych dotknięciu ludzkiej ręki. Wraz z tymi falami cywilizacja mechanicznego wieku niszczy to, co nauki przyrodnicze, same wywodzące się z mitu, zdołały z tak wielkim wysiłkiem osiągnąć: sanktuarium oddania, potrzebne dla kontemplacji oddalenie[15].

Taka próba zrozumienia i krytyki nowoczesności nie jest oczywiście zasługą jedynie Warburga. Pojawia się ona w wielu ówczesnych koncepcjach i w różnych konfiguracjach ideowych, a najważniejszą postacią jest tutaj z pewnością Walter Benjamin.

Do tych myślicieli odwołuje się, jak wskazywałem wyżej, Giorgio Agamben, którego można uznać za współczesnego kontynuatora tej samej tendencji. Podobnie jak Warburg czy Benjamin stara się on ukazać te tendencje i ambiwalencje kultury Zachodu, które w nowoczesności jednocześnie zostają zanegowane i znajdują swą radykalną realizację. Antonio Negri wręcz porównuje Agambena do Warburga, pisząc: „W swoim wahaniu pomiędzy nokturalnymi aspektami a kreatywnymi siłami bycia Agamben czasem wydaje się Warburgiem krytycznej ontologii"[16]. Jeżeli stwierdzenie to interpretować życzliwie dla autora *Homo sacer*, to można uznać uprawianą przez niego dyscyplinę za rozszerzenie „bezimiennej nauki" na dziedzinę zarezerwowaną dla filozofii. Podejmuje ten sam, co Warburg, wysiłek skierowany na ujawnienie dychotomii tkwiących w podstawowych kategoriach metafizyki Zachodu i wskazanie, że dychotomie owe nie są wynikiem jedynie czystego myślenia przylegającego do bytu, lecz wynikają z samych podstaw organizacji życia społecznego. Kultura wydaje się wypadkową polityki i ontologii, zawierając w sobie obie te dziedziny, wskutek czego badanie kultury Zachodu okazuje się w istocie refleksją nad zmiennością i trwałością tropów, które pojawiły się już u samego zarania dziejów.

W swym eseju o Warburgu Agamben zwraca uwagę, że koło hermeneutyczne jest w istocie spiralą, której kolejne kręgi przynoszą coraz to bardziej skomplikowany obraz wzajemnych zależności między różnymi formami przejawów kultury. Aporia koła hermeneutycznego może być jego zdaniem rozwiązana, kiedy zdamy sobie sprawę z tego, że jest ono kołem paradygmatu:

> W paradygmacie rozumienie nie poprzedza fenomenu; pojawia się on, powiedzmy, „obok" (*para*). Zgodnie z definicją Arystotelesa, gest paradygmatyczny nie przesuwa nas z tego, co szczególne, do całości ani z całości do tego, co szczególne, ale z tego, co pojedyncze, do tego, co pojedyncze. Fenomen, ukazany poprzez medium wiedzy o nim pokazuje całość, z której powstaje paradygmat. W odniesieniu do fenomenów nie jest to presupozycja („hipoteza"): jako „niezakładana zasada" nie pojawia się on ani w przeszłości, ani w teraźniejszości, ale w konstelacji ich wzorów.[17]

---

15 Tamże, s. 292.

16 A. Negri, G. Agamben *The Discret Taste of Dialectics*, w: *Giorgio Agamben. Sovereignty & Life*, ed. by M. Calacaro, S. DeCaroli, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 117.

17 G. Agamben *What is a Paradigm?*, w: tegoż *The Signature of All Things. On Method*, trans. by L. D'Isanto, K. Atteli, Zone Books, New York 2009, s. 27-28.

W posumowaniu eseju dotyczącego pojęcia paradygmatu Agamben podkreśla, że paradygmat jest właśnie dziedziną syngularności. Dlatego znikają w nim wszelkie dychotomie między uniwersalnością a pojedynczością: „zastępuje on logikę dychotomiczną bipolarnym analogicznym modelem", w paradygmacie też nie ma *archē* czy źródeł, gdyż „każdy fenomen jest źródłem, każdy obraz jest odniesiony do *archē*", historyczność paradygmatu nie leży ani w diachronii, ani w synchronii, ale w przekraczaniu ich obu"[18]. W definiowaniu paradygmatu włoski filozof odwołuje się do kolekcji Warburga, przytaczając jedną z tablic sporządzoną w ramach projektu *Mnemnosyne*. Jedna z *Pathosformel*, jak autor określał te tablice, nosi miano „Nimfa". Składa się ona z różnych obrazów kobiety w ruchu, od dzieł sztuki antyku czy renesansu do zdjęć wykonanych przez samego Warburga. Agamben pyta o zasadę organizacji tej kolekcji obrazów, o to, gdzie jest naprawdę nimfa? Odpowiedź, którą daje, ilustruje właśnie pojęcie paradygmatu: „Nimfa jest paradygmatem, którego wzorami są pojedyncze nimfy. Lub, by być bardziej precyzyjnym, w zgodzie z konstytutywną niejednoznacznością Platońskiej dialektyki, nimfa jest paradygmatem pojedynczych obrazów, a pojedyncze nimfy są paradygmatami nimfy"[19].

Bezimienna nauka, kulturoznawstwo, a może jego uogólnienie, filozofia kultury, jeśli wprowadzanie takich rozróżnień ma jeszcze sens, powinna więc być ukierunkowana na odkrywanie coraz wyższych rozgałęzień tej spirali, powinna sprawiać, że konstelacja wzorów stawać się będzie coraz bogatsza po to, by przybliżać nas do coraz lepszego rozumienia współczesnych idiosynkrazji jako wyniku przemieszczeń fenomenów, które pojawiają się w już przebytych okręgach spirali. Tak rozumiana nauka o kulturze różni się od filozofii przede wszystkim tym, że jej zadaniem jest żmudna rekonstrukcja owych przemieszczeń, odchyleń od wzoru, a nie szukanie odpowiedzi na uniwersalne pytania, jak ma to miejsce w przypadku filozofii. Filozofia jest więc dla niej raczej punktem odbicia czy granicą, do której zbliżać się zbytnio nie powinna, jeśli chce realizować swoje zadanie. Niemniej jednak jest to granica konieczna, bez której nie mogłaby zaistnieć nauka o kulturze.

W twórczości Agambena taka nauka przybiera miano „filozoficznej archeologii", którą definiuje on następująco:

> możemy nazwać „archeologią" te praktyki, które w każdym badaniu historycznym zajmować się muszą nie pochodzeniem, ale momentem, w którym fenomen się pojawia, i dlatego muszą na nowo odwoływać się do źródeł i tradycji. Nie może ona konfrontować się z tradycją bez dekonstrukcji paradygmatów, technik i praktyk, przez które tradycja reguluje formy transmisji, określa dostęp do źródeł i w ostatecznej analizie determinuje status poznającego podmiotu.[20]

---

18 Tamże, s. 31.

19 Tamże, s. 29.

20 G. Agamben *Philosophical Archeology*, w: tegoż *The Signature of All Things*, s. 89.

Dla Warburga, jak wiadomo, podstawowym pytaniem było: „Was bedeutet das Nachleben der Antike?". Dotyczy ono znaczenia/interpretacji ciągłego pojawiania się elementów antyku w kulturze zachodniej. Samo to pytanie zakłada już heteronomiczność i nieciągłość kultury. Zestawmy tę koncepcję z innym obrazem z antyku:

> Budowla, na przykład grecka świątynia, nie odwzorowuje niczego. Po prostu stoi jawnie [*da*] pośrodku spękanej skalnej doliny. Budowla otacza postać Boga i w tym skryciu pozwala jej wychynąć przez otwartą salę kolumnową w świętą strefę. Poprzez świątynię wyistacza się w świątyni Bóg. Wyistaczanie się Boga jest w sobie rozpostarciem i wyodrębnieniem strefy jako strefy świętej. Świątynia i jej strefa nie rozpływa się w nieokreśloność. To właśnie dzieło-świątynia spaja dopiero i skupia zarazem wokół siebie jedność tych kolein i związków, w których narodziny i śmierć, nieszczęście i szczęście, zwycięstwo i klęska, przetrwanie i rozpad przybierają dla istoty ludzkiej postać udzielonego jej losu [*Geschick*]. Władająca rozległość tych otwartych związków jest światem dziejowym ludu [*Volkes*]. Dopiero z niego i w nim powraca lud do samego siebie, aby wypełnić swoje przeznaczenie [*Bestimmung*].[21]

Sensem istnienia świątyni według Martina Heideggera jest więc to, że stanowi ona odniesienie codziennych praktyk społeczności i dlatego, jak każde dzieło sztuki, służy organizowaniu przestrzeni moralnej tej społeczności. Jak to ujmuje Hubert Dreyfus, z którego interpretacji tu korzystam:

> Grecy, których praktyki były manifestowane i łączone przez świątynię, żyli w moralnej przestrzeni, która nadawała kierunki znaczenia ich życiu. W ten sam sposób średniowieczna katedra sprawiała, że było możliwe bycie grzesznikiem lub świętym i wskazywała chrześcijanom wymiary zbawienia i potępienia. W każdym przypadku wiedziano, na czym się stoi i co trzeba robić. Heidegger mógłby powiedzieć, że rozumienie tego, czym jest to, co istnieje, zmienia się za każdym razem, gdy kultura uzyskuje nowe dzieło sztuki.[22]

Pytanie, które zajmowało Warburga i które wydaje się kluczowe dla kulturoznawstwa, o *Nachleben* antyku, jest z perspektywy Heideggera niedorzeczne. Cóż bowiem miałoby wynikać z tego, że zręby świątyni greckiej staną się osnową kościoła chrześcijańskiego bądź że styl tej świątyni nada formę kościołowi? Jaki sens ma przejęcie przez renesans *Grupy Laokoona*, świadectwa innych praktyk i innej przestrzeni moralnej, która po wiekach zapomnienia wyłania się na nowo z niebytu jako konieczne uzupełnienie stylu *quattrocenta*? To, co najważniejsze dla nauk o kulturze, umyka z pola widzenia filozofa, ale czy pytanie o „drugie życie" antyku można byłoby postawić bez pomocy i odrzucenia filozofii? Myślę, że prowizoryczną przynajmniej odpowiedź na te pytania daje Giorgio Agamben w swym eseju

---

21 M. Heidegger *Źródła dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tegoż *Drogi lasu*, Fudacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 27.

22 H. Dreyfus *Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology and Politics*, w: *The Cambridge Companion to Heidegger*, ed. by Ch. Guignon, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1993, s. 297.

o filozoficznej archeologii: „Nauki humanistyczne będą w stanie osiągnąć radykalny próg epistemologiczny jedynie wtedy, gdy przemyślą od samych fundamentów samą ideę ontologicznego zakotwiczenia i dzięki temu pojmą bycie jako pole istotowych napięć ontologicznych”[23].

Abstract

Leszek KOCZANOWICZ
Warsaw School of Social Sciences and Humanities (Wrocław)

Do Cultural Studies Need Philosophy? Warburg and Agamben on Philosophy and Cultural Science

For this article, analysing associations between cultural studies and philosophy, the starting point is Aby Warburg's concept of cultural science, which intertwines philosophical threads and interpretations of works of art in their cultural contexts. Giorgio Agamben would in turn build on Warburg's ideas, establishing cultural science as a domain where relocations of motifs and clues are laboriously reconstructed, while avoiding universal statements or formulations. Cultural science sets for itself different tasks than philosophy does; it would not have been conceived, however, without the help of philosophy – or without its rejection.

23 G. Agamaben *Philosophical Archeology*, s. 111.

Roztrząsania i rozbiory

„Oby moje dzieło przyniosło ludziom pożytek…”[1]

W trzecim fragmencie wiersza *W Szetejniach*, który wszedł do tomu *Na brzegu rzeki* (1994), Czesław Miłosz zapisał znamienne słowa, które uznać można za najkrótszą syntezę przyrastającej przez ponad 70 lat, niczym słoje dorodnego dębu, jego własnej twórczości literackiej:

> Wybiegłem o letnim świcie między głosy ptaków
> i wróciłem, a m i ę d z y c h w i l ą i c h w i l ą n a p i s a ł e m d z i e ł o.[2]

Od wielu już lat miłośnicy i znawcy twórczości autora *Ocalenia* próbują zmierzyć się z fenomenem tego jedynego w swoim rodzaju, polifonicznego zarówno pod względem tematycznym, jak i genologicznym dzieła. Książki Jana Błońskiego, Aleksandra Fiuta, Jolanty Dudek, Jerzego Szymika, Marka Zaleskiego, Krisa van Heuckeloma, Kim Jastremski czy Elżbiety Kiślak, artykuły i eseje Mariana Stali, Ryszarda Nycza, Jerzego Jarzębskiego – by ograniczyć się do wyliczenia tylko najwybitniejszych przedstawicieli nieformalnego bractwa miłoszologów rozsianych w kraju i za granicą – odsłoniły niespotykaną różnorodność i bogactwo Miłoszowej poezji, prozy, eseistyki i publicystyki. To mierzenie się z „górą Miłosz” (wedle celnego określenia Jerzego Jarzębskiego) potrwa jeszcze przez wiele

---

1 Recenzja książki: *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych*, oprac. A. Kosińska, współpr. J. Błach, K. Kasperek, Wydawnictwo Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego i Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Kraków–Warszawa 2009.

2 Cz. Miłosz *W Szetejniach*, w: tegoż *Na brzegu rzeki*, Znak, Kraków 1994, s. 76 (podkreślenie moje – M.B.).

lat, a trud hermeneutycznego dociekania ukrytych w tym dziele tropów i sensów stanie się wyzwaniem dla następnej generacji literaturoznawców. W dużej mierze to właśnie do nich skierowana jest książka *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych* przygotowana do druku przez Krakowską Akademię im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego i Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Ta monumentalna pozycja, będąca pierwszą na rynku wydawniczym pełną bibliografią twórczości, na dodatek adnotowaną, obejmującą wszystkie publikacje książkowe (wydawnictwa samoistne) noblisty, a także najważniejsze opracowania naukowe i popularnonaukowe traktujące o jego dziele, powstała dzięki benedyktyńskiej pracy i zaangażowaniu Agnieszki Kosińskiej. Przez ostatnie osiem lat życia Czesława Miłosza była ona jego osobistą sekretarką i współpracowniczką, a obecnie, od chwili śmierci poety 14 sierpnia 2004 roku, opiekuje się mieszkaniem i archiwum Czesława Miłosza przy ul. Bogusławskiego 6 oraz prawami autorskimi do jego twórczości. Już na wstępie tego omówienia należy zaznaczyć, że Agnieszka Kosińska, jako kierownik projektu „Międzynarodowa Bibliografia Czesława Miłosza", zapowiada przygotowanie do druku w ciągu następnych kilku lat kolejnych tomów poświęconych bibliografii czasopiśmienniczej noblisty.

Omawiana przez nas publikacja, licząca niemal tysiąc stron druku, obejmuje następujące rozdziały i podrozdziały: I. *Kalendarz życia i twórczości Cz. Miłosza*; *Spis pierwszych wydań jego dzieł* i *Spis pierwszych wydań prac przekładowych, ważniejszych prac redakcyjnych i innych*. Właściwa część bibliograficzna składa się z następujących rozdziałów: II. *Twórczość poety*, III. *Prace przekładowe*, IV. *Prace redakcyjne*, V. *Korespondencja*, VI. *Rozmowy*, VII. *Wybory wierszy*, VIII. *Wybory esejów*, IX. *Wybory wierszy w językach obcych*, X. *Wybory esejów w językach obcych*, XI. *Edycje dzieł zebranych*, XII. *Teksty różne*, XIII. *Miscellanea*, XIV. *Opracowania*. Całość bibliograficzną wieńczy szkic wspomnieniowy nestorki polskich bibliografów prof. Jadwigi Czachowskiej pt. *Czesław Miłosz a bibliografia polska*. Zawartość publikacji (poza *Wstępem* i *Aneksem*) została w XVI. rozdziale zindeksowana, obejmując (na przeszło trzystu stronach!) trzy niezwykle użyteczne w pracy literaturoznawcy indeksy: tytułów utworów, nazw osobowych i tytułów czasopism.

Ze *Wstępu* Agnieszki Kosińskiej warto przytoczyć *in extenso* fragment ujmujący kwintesencję całego, opisywanego tutaj przedsięwzięcia:

> Bibliografia obejmuje wszystkie wydania książek Miłosza, od debiutu poetyckiego w 1930 roku do 2008 roku włącznie: pierwsze wydania, następne, wydania drugoobiegowe (poza cenzurą) oraz tłumaczenia na języki obce. Jako równorzędne wydawnictwa traktujemy druki przygotowane i wydane przez Miłosza w jednym egzemplarzu. Na przykład: *Świat, poema naiwne* czy *Wiersze pół-perskie*. Podstawową, numerowaną jednostką opisu jest każde wydanie samoistne (książka, druk zwarty).[3]

Niezwykle cennym elementem opisu bibliograficznego większości druków jest „spis zawartości" omawianej pozycji wydawniczej, który „oddaje rzeczywisty układ

3 *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych*, s. XII.

opisywanego druku i obejmuje: motta, wstępy, przedmowy, noty, poszczególne części utworu właściwego, uwzględniając ich dalszy podział na rozdziały oraz podrozdziały, a w ich obrębie integralne całości (np. w eseju wiersz, jeśli przytoczony w całości), posłowia, noty edytorskie, spisy treści". Jak cenna jest to pomoc dla osób zajmujących się profesjonalnie twórczością Czesława Miłosza – nikomu chyba nie trzeba tłumaczyć!

Przejdziemy teraz do, z konieczności wybiórczego, opisu poszczególnych części *Bibliografii*, koncentrując się na rzeczach mniej znanych, które mogą stanowić zachętę do pogłębienia albo weryfikacji wiedzy na temat dzieła noblisty. W *Kalendarzu życia i twórczości*, pod datą „2007", odnajdujemy informację, że w czerwcu tego roku Ambasada USA w Polsce, za zgodą rodziny Czesława Miłosza, ustanowiła Nagrodę jego imienia, przyznawaną za umacnianie porozumienia między USA a Polską. Laureatami tej prestiżowej nagrody zostali dotychczas: Andrzej Wajda, Adam Zagajewski i Julia Hartwig. Już tylko pobieżny ogląd *Spisu pierwszych wydań prac przekładowych Czesława Miłosza, ważniejszych prac redakcyjnych i innych* pokazuje noblistę jako prawdziwego gospodarza polskiej poezji i jej ambasadora w świecie. Jak wiadomo, w 1965 roku Miłosz wydał w Nowym Jorku jedną z najbardziej znanych za granicą antologii polskiej poezji współczesnej *Postwar Polish Poetry*. Zawiera ona wybrane utwory 21 polskich poetów (w tym także samego Miłosza). Wybór wierszy (tłumaczonych przy wsparciu zaprzyjaźnionych translatorów anglojęzycznych) poprzedzają krótkie biogramy i charakterystyki pisarzy występujących w antologii. Warto przypomnieć, że aż do otrzymania literackiej Nagrody Nobla w 1980 roku. Miłosz znany był w Ameryce przede wszystkim jako tłumacz poezji polskiej, a nie jako jeden z jej najwybitniejszych przedstawicieli! Wspomniana antologia nie wyczerpała bynajmniej pasji autora do prezentowania i komentowania dokonań najlepszych polskich poetów. W kolejnych latach Miłosz przetłumaczy na język angielski osobne wybory wierszy: Zbigniewa Herberta (w 1968), Aleksandra Wata (1977 i 1998), Anny Swir [Świrszczyńskiej] (1985 i 1996). Do tego dodać jeszcze należy książki poświęcone klasykom polskiej poezji: Adamowi Mickiewiczowi (*Ballady i romanse*), Juliuszowi Słowackiemu (*Godzina myśli*), Jarosławowi Iwaszkiewiczowi (*Noc w polu*) oraz Julianowi Tuwimowi (*Bal w operze*), które ukazały się w latach 1999-2004 nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego jako kolejne części serii „Lekcja Literatury z Czesławem Miłoszem".

W opracowanym w najmniejszych detalach i kluczowym dla *Bibliografii* rozdziale *Twórczość* odnajdujemy kilka ciekawostek. W roku 1980, z okazji przyznania Miłoszowi Nagrody Nobla, Warszawski Oddział Towarzystwa Przyjaciół Książki wydał bibliofilski druk dwóch debiutanckich wierszy poety: *Podróż*, *Kompozycja* (przypomnijmy, oba wiersze ukazały się po raz pierwszy na łamach pisma „Alma Mater Vilnensis" 1930 z. 9). Dzięki uważnej lekturze opisu bibliograficznego dwóch innych pozycji: *Wierszy* Jana Syrucia (pseudonim literacki Miłosza obrany na cześć pradziadka ze strony matki, Szymona Syrucia) oraz *Legend nowoczesności* – uświadamiamy sobie, jak bardzo autor *Ocalenia* angażował się w konspiracyjne życie kulturalne okupowanej Warszawy. *Wiersze* ukazały się w nakładzie 46 egzempla-

rzy i były pierwszym w stolicy konspiracyjnym tomem poezji. Druga z wymienionych książek, wydana drukiem dopiero w 1996 roku, obejmuje eseje i korespondencję Miłosza z lat 1942-1943. Większość tekstów czytana była przez autora podczas podziemnych zebrań dyskusyjnych. Swoje eseje Miłosz odsprzedał Zbigniewowi Mitznerowi 14 sierpnia 1943 roku z myślą o wydaniu ich zaraz po wojnie (do czego nie doszło). Warto w tym miejscu przypomnieć, że innym ważnym drukiem konspiracyjnym przygotowanym przez Miłosza (tym razem pod pseudonimem ks. Jan Robak) był tom wierszy *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny* (1942). Obejmował wiersze krążące wówczas w odpisach w okupowanej Warszawie i czytane na potajemnych spotkaniach. W tomie znalazł się m.in. fragment *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima – pozyskany przez Miłosza od pani Wańkowiczowej (część poematu dygresyjnego autor przesłał adresatce w anonimowej paczce nadanej w Portugalii). Z okresu okupacyjnego odnotować warto jeszcze trzy ciekawostki opisane w rozdziale *Miscellanea* pod numerami: [915] i [917] i [924]. Pierwsza rzecz dotyczy prawdziwej rzadkości – krótkiej kompozycji dramatycznej pt. *Prolog*, napisanej – jak czytamy „pod pseudonimem Jan Syruć na zamówienie konspiracyjnej Rady Teatralnej. Utwór miał otwierać po wojnie działalność Teatru Narodowego i poprzedzać *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego (w inscenizacji Leona Schillera, ze scenografią Andrzeja Pronaszki). Bohaterem utworu jest Warszawa w dniu ogłoszenia końca wojny". Zaginiony podczas powstania tekst odnalazł i ogłosił drukiem w 1981 roku na łamach „Pamiętnika Teatralnego" Tadeusz Byrski, przyjaciel Miłosza jeszcze z lat międzywojennych; 23 listopada 1997 roku *Prolog* został wyemitowany na falach Programu Pierwszego Polskiego Radia (w głównych rolach wystąpili Mariusz Bonaszewski, Zbigniew Zapasiewicz i Teresa Budzisz-Krzyżanowska). Rzecz następna jest równie oryginalna i unikatowa. Otóż wiosną 1945 roku Czesław Miłosz i Jerzy Andrzejewski, na podstawie rozmów przeprowadzonych ze znanym pianistą, Władysławem Szpilmanem, który od 1943 do 1945 roku ukrywał się w ruinach Warszawy, napisali nowelę filmową zatytułowaną *Robinson warszawski*. Zakupione przez państwową firmę Film Polski dzieło zostało całkowicie przerobione i wykorzystane w filmie *Miasto nieujarzmione* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego (1950). Ze względu na zbyt daleko idące zmiany autorzy byli zmuszeni do wycofania swoich nazwisk z czołówki. I w końcu rzecz trzecia, czyli wspomniane już wcześniej *Wiersze pół-perskie*, które ukazały się w 2001 roku (z dołączoną płytą CD) w Wydawnictwie Znak. Tomik ten zawiera faksymile dziesięciu utworów, przepisanych przez poetę odręcznie. Został on opracowany graficznie przez autora w jednym tylko egzemplarzu w Goszycach pod Krakowem (w majątku państwa Turowiczów, którzy udzielili poecie i jego żonie Jance gościny w burzliwym 1945 roku). Tomik dedykowany był Jerzemu Turowiczowi (z dowcipnym określeniem: „członkowi Bratniej Pomocy Słoniów Europejskich"). To niezwykłe wydanie, wraz z nagraniami wierszy Miłosza na taśmie, odnaleziono po śmierci adresata zbioru w jego prywatnym archiwum.

Pod numerem [13] opisano w *Bibliografii* podobny unikatowy tom wierszy – napisany w kwietniu 1943 roku cykl *Świat, poema naiwne*, sporządzony własno-

ręcznie przez Miłosza w jednym egzemplarzu, z podpisem na okładce: *„napisał B.B. Kózka”*. Tomik ten, sprzedany przez Autora Zbigniewowi Mitznerowi, znajduje się obecnie w warszawskim Muzeum Literatury. W roku 1999 krakowskie Wydawnictwo Literackie wypuściło na rynek księgarski faksymile wydania pierwszego z dołączonym referatem Helen Vendler *Świat już doskonały* (w tłumaczeniu na język polski Michała Rusinka). W opisie bibliograficznym pierwszego wydania powojennego tomu *Ocalenie* (z 1945 roku) znajdujemy informację o tym, że korektę książki wykonał Jerzy Turowicz (za co Miłosz dziękował mu w liście wysłanym z placówki dyplomatycznej w Ameryce) oraz, że po decyzji pozostania autora na emigracji w 1951 roku, tom ten został wycofany z bibliotek publicznych i szkolnych, a jego liczne egzemplarze trafiły wówczas do prywatnych księgozbiorów i zaczęły krążyć w odpisach. Ważną informację przynosi także opis pozycji ujętej pod numerem [33] zatytułowanej *Wielkie pokuszenie; Bieliński i jednorożec*. Dwa teksty, które składają się na to unikatowe wydanie (Toruń, Archiwum Emigracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2002), wydobyte na światło dzienne przez Mirosława A. Supruniuka, kierownika Archiwum Emigracji w Toruniu, powstały w Paryżu (odpowiednio: na początku 1951 roku i w 1955 roku) w języku francuskim. Pierwszy z nich stanowił preludium do napisanego w 1953 roku *Zniewolonego umysłu*! Tekst drugi odczytany został przez Miłosza podczas Kongresu Wolności Kultury zorganizowanego we wrześniu 1955 roku w Mediolanie, był później tłumaczony na kilka języków europejskich. Aż dziesięć stron zajmuje opis bibliograficzny wszystkich odnotowanych wydań (także drugoobiegowych) *Zniewolonego umysłu* – eseju politycznego, który – trochę wbrew samemu autorowi – przyniósł mu rozgłos i etykietkę pisarza politycznego (czego sam Miłosz nie akceptował – dopiero napisanie *Doliny Issy* w 1955 roku stanowiło dla niego, jak wiadomo, powrót do poetyckiej weny i jako takiej równowagi duchowej). Warto odnotować, że *Zniewolony umysł* doczekał się tłumaczenia aż na 27 języków, co autorzy *Bibliografii* skrupulatnie odnotowują. W opisie pierwszego wydania *Zdobycia władzy* („Biblioteka Kultury”, Paryż 1955) odnajdujemy ciekawą informację o tym, jak egzemplarze tej powieści próbowano przemycać do kraju: „część egzemplarzy, dla ułatwienia przemycenia do Polski, opatrzono fikcyjną kartą tytułową i adresem wydawnictwa: «Zygmunt Kornaga: *Wyzwolenie*, Paryż: Stowarzyszenie Budowniczych Polski Ludowej im. Wandy Wasilewskiej. Sekcja Paryż 1955»”. Co więcej, na okładce umieszczono reprodukcję rysunku Daniela Mroza przedstawiającego radzieckiego krasnoarmiejca z pepeszą wraz z notą mówiącą o wdzięczności Polaków za wyzwolenie spod okupacji faszystowskiej. Także ten utwór Miłosza doczekał się licznych tłumaczeń (na 17 języków, w tym te zupełnie egzotyczne, jak: gudżarati, marathi i telugu). Ponieważ pobieżne choćby omówienie wszystkich ciekawostek i „odkryć” dotyczących poszczególnych dzieł Miłosza opisanych w tej części *Bibliografii* jest niemożliwe, ograniczymy się jeszcze do jednej wybranej pozycji. Chodzi o felietony dyktowane przez Miłosza niedługo przed śmiercią Agnieszce Kosińskiej, które publikowane były najpierw regularnie na łamach „Tygodnika Powszechnego” (od czerwca 2003 do czerwca 2004), a następnie ukazały się w wy-

daniu książkowym pt. *Spiżarnia literacka*. Dowiadujemy się, że roboczy tytuł tego zbioru brzmiał *Przypomnienia*, jednak został zmieniony przez Miłosza w dniu 3 kwietnia 2003 roku oraz, że z powodu terminu oddania książki do druku (na 93. urodziny poety) nie zamieszczono w niej 7 felietonów znajdujących się w cyklu publikowanym uprzednio w „Tygodniku".

Lektura rozdziału *Prace przekładowe* przypomina, że w latach 50. Czesław Miłosz koncentrował się przede wszystkim na tłumaczeniu tekstów klasyków XX-wiecznej myśli politycznej i filozoficznej, przyswajając polszczyźnie dzieła Raymonda Arona (*Koniec wieku ideologii*, Paryż 1956), Jeanne Hersch (*Polityka i rzeczywistość*, Paryż 1957), Daniela Bella (*Praca i jej gorycze…*, Paryż 1957) oraz Simone Weil (*Wybór pism*, Paryż 1958). Miłosz był w tym czasie także tłumaczem i redaktorem tomu *Kultura masowa* (Paryż 1959), stanowiącym autorski wybór z antologii *Mass Culture, the Popular Arts in America*. Dopiero lata 60. XX wieku, kiedy przyszły noblista złapał w Ameryce oddech wolności i rytm twórczy, obfitowały (o czym pisaliśmy wcześniej) w liczne przekłady poezji polskich poetów na język angielski.

Pożytecznym zajęciem jest przestudiowanie zebranych w rozdziale *Wybory wierszy* kolejnych edycji *Wierszy wybranych* autora *Ocalenia* – od pierwszego emigracyjnego wydania londyńskiego w 1967 roku (*Wiersze*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy) po liczne wybory krajowe wydawane już po 1989 roku, kiedy twórczość Miłosza wróciła pod krajowe strzechy. Ważna informacja pojawia się w rozdziale *Wybory wierszy w językach obcych* – dowiadujemy się, że poezja polskiego noblisty została przełożona aż na 22 języki światowe (w tym na hebrajski, hindi, kataloński czy węgierski). Uzupełnieniem tego rozdziału jest następny, zatytułowany *Edycje dzieł zebranych*, w którym odnotowano trzy wielkie próby przyswojenia czytelnikom pełnego wymiaru dzieła Czesława Miłosza. Pierwsza paryska edycja (z lat 1981-1985) obejmowała 12 osobnych pozycji (w tym 3 tomy *Poezji*); w skromniejszej edycji krajowej (z lat 1984-1989) Wydawnictwa Literackiego udało się wydać zaledwie trzy tomy (*Wiersze*, *Dolinę Issy* oraz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*). Najbardziej imponującym przedsięwzięciem jest (kontynuowane po dziś dzień) wydanie wspólne Wydawnictwa Znak i Wydawnictwa Literackiego, któremu od początku (tj. od 1999 roku) patronował komitet naukowy w składzie: Jan Błoński, Aleksander Fiut i Marian Stala. Autorzy *Bibliografii* odnotowują i skrupulatnie opisują 26 tomów tej edycji. Z rozdziału *Miscellanea*, który spenetrowaliśmy już wcześniej, odnotujmy unikatową pozycję opisaną pod numerem [929]. Wydanie trójjęzyczne (polskie, litewskie i niemieckie) pt. *Rozmowy o przyszłości pamięci* stanowi udokumentowanie pobytu w Wilnie trzech noblistów Günthera Grassa, Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej w dniach 1-4 października 2000 roku

W ostatnim rozdziale właściwej *Bibliografii* zebrano i opisano najważniejsze opracowania: autokomentarze, rozmowy, monografie, biografie, zbiory szkiców, a także wybrane „studia poszczególnych zagadnień". Znalazł się tu także spis (obejmujący 21 tytułów) numerów monograficznych pism poświęconych twórczości i życiu Miłosza – od amerykańskiego numeru „World Literature Today" z 1978 roku po bielski półrocznik naukowy „Świat i Słowo" nr 1(6) z 2006 roku pt. *Czytanie*

Miłosza pod red. Anny Węgrzyniak i niżej podpisanego. Ten ostatni rozdział dopełniają jeszcze spisy wspomnień, albumów oraz filmów dokumentalnych i reportaży – od zrealizowanego w 1980 roku przez Wiktora Mellera i Andrzeja Miłosza (brata poety) dokumentu *Być poetą* po wyemitowany w TVP w roku 2004 pożegnalny film pt. *Czesław Miłosz, In memoriam* w reżyserii Aleksandry Czerneckiej.

Niezwykle cennym uzupełnieniem podstawowej części bibliograficznej są dwa indeksy, obejmujące łącznie prawie trzysta stron! Dzięki nim czytelnik szybko i sprawnie może odnaleźć interesujący go tytuł czy nazwisko. Jako ciekawostkę warto odnotować, że na początku *Indeksu nazw osobowych* (obejmującego także nazwy osobowe występujące w tytułach utworów) autorzy zestawili listę 28 pseudonimów i inicjałów używanych w różnych okresach twórczości przez Czesława Miłosza. Obok powszechnie znanych (Jan Syruć, ks. Jan Robak, B.B. Kózka, C.M. czy Adrian Zieliński) odnotowano także te mniej lub prawie w ogóle nieznane, jak np. Aron Primas, milcz., N. czy Stefan Kunce).

Osobną rolę pełni w omawianej przez nas księdze rozdział zatytułowany *Czesław Miłosz a bibliografia polska. Relacja o dziejach hasła w „Słowniku współczesnych pisarzy polskich"*, umieszczony między właściwą częścią bibliograficzną a indeksami. Jego autorka, Jadwiga Czachowska, która wspierała swoim doświadczeniem autorów *Bibliografii*, pisze w nim o perypetiach związanych z opracowaniem hasła Miłosza w wymienionym słowniku. Dowiadujemy się m.in. o tym, że wysłaną na początku 1951 roku na warszawski adres pisarza ankietę osobową wypełnił nie Czesław, ale Andrzej Miłosz, młodszy brat poety (Czesław znajdował się wówczas w Paryżu, podejmując życiową decyzję o pozostaniu na emigracji, o czym nie mogli wiedzieć redaktorzy słownika!). Ponieważ styl pisma nie budził zastrzeżeń, ankieta została zarejestrowana w IBL pod datą 15 luty 1951. Cała sprawa wyszła na jaw dopiero po 44 latach, kiedy Czachowska wróciła do hasła Miłosza przy ponownym jego opracowywaniu dla potrzeb słownika biobibliograficznego *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* (*notabene*, hasło Miłosza zajmuje tam aż 40 stron!). Dopiero wtedy zwróciła uwagę na – jak pisze „niezrozumiałe omyłki i pominięcia w informacjach dotyczących dorobku twórczego pisarza". Błędnie podane zostały m.in. daty wydania dwóch pierwszych przedwojennych tomików wierszy Miłosza: *Poematu o czasie zastygłym* – w kwestionariuszu z 1951 roku widnieje data 1934 zamiast 1933, i *Trzech zim* – wpisano 1938, a nie 1936 rok.

W zacytowanym na początku tego omówienia wierszu *W Szetejniach* Czesław Miłosz napisał:

> Teraz myślę, że d z i e ł o jest zamiast szczęścia i że zostaje
> skażone litością i grozą,

a nieco dalej dywagował:

> Oby moje d z i e ł o przyniosło ludziom pożytek i więcej
> ważyło niż moje zło.

Studiując monumentalny tom *Bibliografii druków zwartych* Czesława Miłosza, przygotowany profesjonalnie dzięki benedyktyńskiej pracy włożonej przez mały zespół kierowany przez Agnieszkę Kosińską, czytelnik dojść musi niechybnie do wniosku, że obawy Poety były płonne. Z całą bowiem odpowiedzialnością rzec można, iż pogłębiona, uwzględniająca wielość kontekstów lektura tytanicznego Miłoszowego dzieła, ułatwiona teraz stokrotnie dzięki omawianej publikacji bibliograficznej, będzie pożyteczna dla kolejnych pokoleń badaczy. Piszący te słowa nie ma cienia wątpliwości, że kolejne zastępy miłoszologów oddadzą się temu zadaniu z pasją, odnajdując w nim zarówno coś ze szlachetnej misji interpretowania i komentowania „nieobjętej" twórczości klasyka, jak i bardzo osobistą przygodę odsłaniania nieznanych egzystencjalnych horyzontów, w której Miłosz będzie ich mistrzem i przewodnikiem.

Marek BERNACKI

Abstract

Marek BERNACKI
University of Bielsko-Biała

„May my work be of benefit to people…"

Review: *Czesław Miłosz*. *Bibliografia druków zwartych* ['A bibliography of book-formatted publications authored by C. Miłosz'], ed. by Agnieszka Kosińska, with contributions from Jacek Błach and Kamil Kasperek, Warszawa 2009.

This monumental book is the first complete bibliography encompassing all book-length items (self-contained publications) of the Polish Nobel-Prize winning author, including major scientific and popular studies on his work. The book consists of just under a thousand running printed pages, its content being divided into fourteen thematic chapters. The content (apart from the Introduction and Annex) is indexed in Chapter 16, which encompasses (over more than 300 pages!) three types of index, all of which should prove extremely useful to literary scholars: titles of works; personal names, and titles of periodicals.

Ocalony w gmachu wiersza. Stanisława Barańczaka hermeneutyka ocalenia

Odsłonić aby ocalić. Stanisława Barańczaka hermeneutyka ocalenia

Spośród wielu interesujących wątków obszernego przygotowanego przez Jerzego Kandziorę opracowania poezji Stanisława Barańczaka[1] na plan pierwszy wybijają się dwie kwestie. Czytając tę monografię, ma się wrażenie, że głównym rysem spajającym prowadzone tu interpretacje, oprócz tytułowego i wieloznacznego w swej istocie ocalenia, jest odkrycie przez poznańskiego badacza „podskórnego" niejako zamiaru Barańczakowej poezji. Choć jego eksplikacje powtarzają się w każdym z rozdziałów tej cennej pod wieloma względami monografii, najdobitniej jego formę i treść autor uchwycił, jak się zdaje, w części poświęconej analizie tekstów z *Widokówki z tego świata*.

Zapytajmy więc, w czym zawiera się istota owego zamiaru? Otóż, jak się wydaje, zawiera się ona przede wszystkim w (nieustannie odczytywanym i wielokrotnie przez badacza podkreślanym w toku jego argumentacji) wewnętrznym dążeniu poezji Stanisława Barańczaka do przywrócenia właściwych proporcji ludzkiemu poznaniu, do immanentnie wpisanej w tę poezję ozdrowieńczej terapii przeprowadzanej za jej pomocą. Byłaby to zatem twórczość obierająca za swój główny cel

1 J. Kandziora *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Fundacja Akademia Humanistyczna–Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007. Cytaty lokalizuję w tekście.

oczyszczenie ludzkich władz poznawczych, poezja pozwalająca człowiekowi współczesnemu ocalić jego całościowe spojrzenie na świat. A także przywrócić owemu spojrzeniu, poprzez poetycką i po mistrzowsku zarazem prowadzoną epistemologię, pierwotną czystość. Postrzeganiu, które było kiedyś, *in illo tempore*, z a d z i w i o n e otaczającą nas rzeczywistością. I wreszcie twórczość ta – argumentuje Kandziora – w tak rozumianym patrzeniu na całą nieobjętość świata (kryje się w tym jednak jakiś zastanawiający paradoks) pragnie odzyskać utraconą już przez człowieka współczesnego zdolność postrzegania sfery *sacrum*.

Oczywiście, spojrzenie takie nie ma w sobie nic z owej próżnej pewności. Nie stanowi zachęty do kolejnego, dokładniejszego jeszcze poznania prowadzonego w celu zawłaszczenia przez człowieka wszelkich możliwych sfer egzystencji, podporządkowanych od tej pory jedynej, ludzkiej, skończonej mierze. Nie jest więc zatem ów akt odnowienia percepcji jakąś ponowną, kolejną destrukcją świata w imię wzniosłych ideałów. Jest raczej tak – jak powiada Kandziora – że poezja Barańczaka przywraca świadomość ustalonych granic. Uczy nieprzekraczalności odległych czy też niesprawdzalnych, nieprzystających do siebie porządków. Szanuje *neutrum* natury i właściwie, bo apofatycznie, z wielką ostrożnością pojętą sferę *sacrum*.

Jaki jest mechanizm takiej taktyki poetyckiego ocalenia? Ocalenia, które, jak już o tym wspomnieliśmy, wykracza poza ramy samej poezji czy organizującego ją w określony byt-komunikat języka?[2] Wydaje się, że jest to w istocie strategia, którą opisywali już tacy badacze, jak Gadamer czy Ricoeur, polegająca, mówiąc ogólnie, na paradoksalnym odsłonięciu, obnażeniu rzeczywistości po to, aby to, co w niej najcenniejsze, ocalić. Ocalenie w poezji Barańczaka osiągane jest więc – w warstwie formalnej tekstu – m.in. poprzez mistrzowskie stosowanie przez autora przerzutni czy przez dwukodowość języka tekstu poetyckiego. A także, w warstwie intencjonalnej, poprzez Norwidowski postulat twórczej (i czytelniczej zarazem) nieufności wpisanej w utwory Barańczaka. To właśnie wnikliwie wykazuje w swojej pracy Kandziora. Taką też wymowę, tj. pozornie destrukcyjną, a w istocie przecież ocalającą swój głęboki sens (także w wymiarze personalistycznym czy sakralnym), ma na przykład analizowany przez badacza wiersz Barańczaka *Nigdy bym nie przypuścił*. Ocalającą także dlatego, że jak pisze Kandziora, najwcześniejsza poezja Barańczaka, antycypując pewne wątki jego twórczości – pozwalające lepiej zrozumieć zarysowaną wyżej taktykę – jednocześnie zapowiada przezwyciężenie, ocalenie właśnie, języka samego poety od odczuwanego już przezeń dramatu zniewolenia:

> Tak oto dotarliśmy do owej fenomenologicznej koncepcji *sacrum*, zamykającej pierwszy, krajowy okres twórczości Barańczaka. Jest pewnym ożywczym i wyzwalającym paradok-

2 Taki jest, jak rozumiem, m.in. powód, dla którego Jerzy Kandziora polemizuje także w pierwszej części swojej pracy z dość schematycznym i arbitralnie narzucanym na poezję Barańczaka przez krytykę pojęciem „lingwizmu".

> sem, że poezja ta […] zawiera równocześnie zapowiedź przezwyciężenia owego dramatu języka „kaleczonego o pękniętą szybę jawy" (*Śnieg I*, „Z ust mi wyjąłeś…"), który z tego zaangażowania, antytotalitarnej misji poezji wyniknął. (s. 122-123)[3]

W zasadzie w tym miejscu najlepiej byłoby wskazać na jednostkowy i zarazem najbardziej czytelny przykład tak rozumianego ocalenia, wyjęty z toku prowadzonych przez Kandziorę analiz. Przykład z jednej strony dobrze opisujący ów mechanizm ocalania przez obnażenie, odsłonięcie rzeczywistości (czy też jakiegoś jej fragmentu – na przykład mitu). Z drugiej zaś, będący na tyle dla omawianej poezji oraz opisującej ją monografii reprezentatywny, że bez większych trudności potrafilibyśmy wykazać jego powtarzającą się obecność – w coraz to nowych odcieniach – w każdej z sześciu części omawianego opracowania. Za taki zaś, jak się wydaje, należy uznać szczegółowo omawiany przez Kandziorę wątek przywracania przez poezję Stanisława Barańczaka człowiekowi współczesnemu zdolności postrzegania *sacrum*.

Jak już wspomnieliśmy, wątek ten najdobitniej został wyartykułowany przez badacza w części poświęconej wierszom z *Widokówki z tego świata*. Teksty te, słusznie uznawane przez krytykę (J. Zieliński, B. Latawiec, J. Dembińska-Pawelec, K. Biedrzycki) za metafizyczne, co szczegółowo dokumentuje Kandziora, stały się dla niego nie tylko przyczynkiem do kilkunastu błyskotliwych interpretacji. Równie ważne są dla autora wnioski natury ogólniejszej, jakie z owych analiz płyną. A te formułuje badacz szczególnie ostro, wyraźnie:

> Pod ową powierzchnią wiersza zostają w *Widokówce z tego świata* odsłonięte nie tylko wartości transcendentne, zmysłom niedostępne. A z drugiej strony poeta przecież całkiem jawnie wprowadza do niektórych wierszy głos samego Boga. „Niewidzialność" nie jest tu więc kwestią bezcielesności *sacrum*, ale raczej sprawą utraty zdolności włączania owego *sacrum* w całościowe widzenie świata, którą dotknięty jest człowiek współczesny. Warto dostrzec Barańczakową dwukodowość w tym znacznie szerszym aspekcie – jako podjęcie przez poetę misji mediowania między różnymi obszarami doświadczenia, ujmowania tego samego wycinka świata równocześnie w kilku porządkach poznawczych i emocjonalnych. (s. 234-235)

Oczywiście Barańczakowi – jak argumentuje Kandziora – chodzi również o coś więcej, to znaczy: o „przedefiniowanie i dokonanie nowej integracji *ratio*, *sacrum*

---

3 Warto zauważyć, że pojawiający się w tekście *Śniegu I* obraz pękniętej szyby jest może być także czytelnym nawiązaniem Barańczaka do innego tekstu – listu poetyckiego autorstwa Norwida – *Do Bronisława Z*. Romantyczny poeta pisał w nim: „Maleńkich dwoje dzieci pod ubogiej chaty progami / Zabawiało się wzajem złamkami rozbitej szyby / Szyby, której rozłam stanowił epokę na wsi". Do Norwida, jak konstatuje Jerzy Kandziora, nawiązuje zresztą osobna grupa tekstów omawianych przez badacza w rozdziale o tomie *Chirurgiczna precyzja* (1998). Na plan pierwszy owego Norwidowskiego tropu wychodzi przede wszystkim metafora „pyłku, rysy szkła" (w wierszu *Powiedz, że wkrótce*) – „swoiste idiomy Nieobjętego Świata, w których jest zapisana głębsza prawda o Świecie" (s. 378).

i *profanum*" (s. 236), w której szansę swego ocalającego zaistnienia miałaby także inna, bardziej wartościowa poznawczo propozycja odczytania świata. Nie wdając się jednak w szczegóły tej zawiłej interpretacyjnie problematyki *Widokówki*…, zapytajmy, w jaki sposób było w ogóle możliwe podjęcie się przez Barańczaka owej mediacji, o której wspomina Jerzy Kandziora? Miejmy zarazem świadomość, że odpowiedź na to pytanie prowadzi wprost do charakterystyki Barańczakowej strategii ocalenia.

Jest zresztą rzeczą niezwykle interesującą, w jaki sposób język samego badacza podążającego, poprzez prowadzone analizy i krytycznoliteracki opis, za poezją Barańczaka, równocześnie z nią także wychyla się, na przykład poprzez specyficzny dobór słów, jakby ku sferze i poetyce *sacrum* – również w innych miejscach niż ta poświęcona *Widokówce*… część monografii. Poczynając więc od wstępu, w którym pisze Kandziora o „figurach, ikonach uniwersalnych doświadczeń człowieka […] XX wieku" (s. 9), poprzez tę część pracy, w której opisuje „somatyczne narracje" krajowego okresu twórczości Barańczaka („Ciało to nosi stygmaty, rany nie naturalnej śmierci, lecz śmierci zbiorowej i gwałtownej", s. 44), aż do tego momentu książki, gdzie bez ogródek stwierdza: „Ta [Barańczaka] poezja, która jako ostatnia zachowała zdolność komunikowania się z *sacrum*" (s. 360).

Jak się bowiem wydaje, podjęta przez autora *Widokówki z tego świata* próba „mediacji między różnymi obszarami doświadczenia" na tym właśnie polega, że za sprawą odnowionego przez swoją poezję spojrzenia na świat potrafił Stanisław Barańczak odkryć niezbywalną i ocalającą zarazem ciągłość rzeczywistości, jej porządek i ukazującą się przez ów ład wewnętrzną harmonię wszechświata. Cechy te najpełniej przecież objawiają się ludzkiemu poznaniu poprzez sferę *sacrum*. W jaki więc sposób poeta był w stanie to osiągnąć? Wydaje się, że najprościej jak to tylko możliwe. Wszystkie bowiem zdobycze tej niezwykłej z wielu powodów poezji wydają się jedynie genialnie prostą konsekwencją… dziecinnego w istocie przyglądania się światu. Chyba to przede wszystkim miał na myśli Jerzy Kandziora pisząc o „epistemologicznym akcie odnowienia percepcji" (s. 405) w twórczości Barańczaka. A stąd niedaleka już droga do odświeżonej i na nowo zinterpretowanej przez Gadamera koncepcji klasycznego *mimesis* w jej filozoficznej, powiedzielibyśmy, czy też epistemologicznej odmianie. W tę także, choć nie *expressis verbis* wyrażoną stronę, podążać będzie intuicja Jerzego Kandziory.

Cenną cechą omawianej tu monografii jest żelazna konsekwencja, z jaką autor prowadzi swój wywód. Skoro bowiem w pierwszej części książki zapowiedział ukazanie w dalszych jej rozdziałach tych momentów twórczości Barańczaka, które świadcząc o „przezwyciężeniu [przez poetę] owego dramatu języka «kaleczonego o pękniętą szybę jawy»", to zamiar ten skrupulatnie realizuje. Jednak dla prawidłowego zrozumienia owej pieczołowitości w odtwarzaniu ocalającego w istocie odnowienia, przeobrażenia Barańczakowej poezji ważne jest mocne zaakcentowanie kierunku, w jakim odbywa się owo przekroczenie. A jest nim, począwszy od pierwszych emigracyjnych tomów poetyckich (tj. *Atlantydy*, *Widokówki z tego świata*), aż po zbiór *Chirurgiczna precyzja* swoiście pojmowany realizm. Pisze Kandziora:

Roztrząsania i rozbiory

> Antyutopijna polemika, burząca zapory *z* „betonu, zmęczenia i śniegu" […] wniosła bowiem do poezji Barańczaka pod koniec lat 70. ożywczy pierwiastek wzmożonej realności świata, percypowanego ponadto już bez owych natychmiastowych imperatywów moralnych – jako właśnie świata „nieprzebranego" […]. (s. 123)

W odkryciu tym widać już wyraźnie zalążki nowej poetyki. A także – odnowionej, choć zapewne znanej wnikliwemu czytelnikowi Barańczaka strategii ocalającej: oczyścić postrzeganie świata z niepotrzebnych naleciałości poznawczych zamazujących jego wyraźny, pierwotny obraz; w pozornym tylko chaosie i nieprzebraniu otaczającej nas rzeczywistości ukazać ukrytą ciągłość oraz porządek, zwiastujące istnienie innych jeszcze, nieoczywistych wymiarów wszechświata – w tym także przenikającą ludzką egzystencję sferę *sacrum* – oto Barańczakowa strategia odsłaniającego ocalenia. Podążający za poetą badacz niesłychanie wprawnie ją odczytuje.

Wobec mitu

Warto też wymienić jeszcze jeden ciekawy wniosek interpretacyjny Kandziory. Oto bowiem Barańczakowe teksty, poprzez hermeneutyczne w istocie odsłonięcie rzeczywistości w akcie odnowionej percepcji, oferują nie tylko jakby nowe *in illo tempore* przecież znane i właściwe naszemu postrzeganiu spojrzenie na świat. Nie tylko ocalają poczucie jakiegoś wyższego, wszystko porządkującego sensu egzystencji, odsłaniając człowiekowi współczesnemu sferę *sacrum* i jednocześnie na nią go uwrażliwiając. Są one również (a może i przede wszystkim) cennym świadectwem żywotności mitu oraz ciągłej jego obecność w najnowszej kulturze.

Jak Barańczakowi udało się ocalić w swej poezji mit? W jaki sposób poeta zaktualizował i jednocześnie uwspółcześnił jego rdzeń, jego mowę przekładając, niczym poezję Emily Dickinson na język polski, na kody ponowoczesności? Odpowiedź udzielona przez Kandziorę na te pytania brzmi równie przewrotnie i zaskakująco, co prawdziwie: d e m i t o l o g i z u j ą c.

Jest w *Ocalonym w gmachu wiersza* część poświęcona *Wyobraźni traumatycznej i geometrycznej* Barańczaka. W rozdziale tym, w palimpsestowej strukturze wiersza *Czas tak cierpliwie znosi*, pochodzącego z tomu *Chirurgiczna precyzja* (1998), wobec „kilku porządków narracji i związanych z nimi horyzontów semantycznych w p i s a n y c h w t e s a m e s ł o w a" odczytuje badacz zdumiewającą swą migotliwością „jednoczesność" – znaczeniową przestrzenność tekstu, która na tym właśnie polega, że „wiersz nadaje tymi samymi słowami kilka różnych komunikatów, uwalnia kilka przestrzeni filozoficznych, każdą na innej szerokości poetyckiej fali" (s. 312). I oto pośród owych filozoficznych przestrzeni, oprócz spajającego je wszystkie semantyczną klamrą motywu obalenia Raju, odnajduje Kandziora także i tę Ricoeurowską dialektykę mitu poddanego odarciu, demitologizacji z niepotrzebnych naleciałości uśmiercających jego sens oraz znaczenie[4]. Oto teraz ten sam,

4 Zob. P. Ricoeur *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, PAX, Warszawa 1986, s. 9.

zdawałoby się obumarły mit, wbudowany przez poetę w tkankę utworu, staje się znaczącym i co daleko bardziej istotne – żywotnym – nośnikiem nowych sensów. Poezja, obnażając ułudę istnienia Raju, jednocześnie potwierdza… naszą na niego nadzieję, potrzebę jego ocalającego istnienia.

> Obserwujemy w wierszu przekład na współczesne obrazowanie i język problematyki biblijnego grzechu pierworodnego („Pierwotnie planowanej dwuosobowej elicie / coś nie wyszło"), utraconych przez Rodzaj Ludzki – nieśmiertelności, niewinności, wiecznego szczęścia oraz słodkiej nieświadomości dobra i zła. Choć biblijny Raj zostaje tu, jako się rzekło, obalony, a może właśnie dlatego, że zostaje obalony, nabywając przy okazji dwuznacznej reputacji utopii społecznej, tracąc niewinność w ślad za swymi pierwszymi mieszkańcami, to w wyniku tych działań poetyckich ocalony będzie w utworze – i na nowo przepowiedziany jako ciągle żywy – sam rdzeń zawarty w biblijnym micie. Jest to zapewne miarą wielkości tego wiersza. Wygnanie z Raju oraz inne składniki mitu, tak staroświeckie, zdawałoby się, i jakby niedostępne już dzisiejszej wrażliwości, odzyskują smak nowości i odżywają raz jeszcze w naszej – współczesnych czytelników – wyobraźni. (s. 317)

Wobec przedstawionych wyżej refleksji warto byłoby jeszcze zapytać, czy w taki sposób pojmowane ocalenie – ocalenie organizowane na obszarach wielu rozmaitych sensów poezji Stanisława Barańczaka i na różnorodnych poziomach jej odczytań – wierzy sam jego autor? Innymi słowy: czy w „ocalenie w gmachu wiersza" (to jest w „koncepcję wiersza jako niepodległej przestrzeni wzmożonego sensu" – jak pisał o tym Jerzy Kandziora, s. 411) bezwarunkowo niemal, bez żadnych zastrzeżeń, wierzy sam tego poetyckiego gmachu liryczny architekt? A jeśli nie… to jaka jest w istocie ta jego wiara?

O ukłonie pewnej poetki

Najciekawszą bodaj częścią omawianej monografii jest właśnie dokonany przez Jerzego Kandziorę opis pęknięć tworzących się na Barańczakowym „gmachu ocalenia". Powiedzmy też zupełnie otwarcie, że są to momenty zupełnie wyjątkowe: zarówno tej poezji, jak i opisującej ją książki poznańskiego badacza. Świadczą bowiem nie tylko o wewnętrznej uczciwości poety, który budując swoimi tekstami ów gmach, ma jednocześnie pełną świadomość, wiedzę o tych momentach ludzkiego życia, w których dawane przezeń odpowiedzi są po prostu niestosowalne. To także wielka odwaga – uznać przed samym sobą za niewystarczające swe poetyckie i filozoficzne zarazem *exegi monumentum*.

Warto więc zwrócić szczególną uwagę na te fragmenty monografii, w których Kandziora szczegółowo owe pęknięcia analizuje. Tak jest w przypadku interpretacji wiersza *Grażynie* (z tomu *Atlantyda*) – tekstu poświęconego pamięci Grażyny Kuroniowej. W utworze tym, co świetnie pokazuje autor *Ocalonego*…, poeta wypowiada „w sferze dyskursu intelektualnego" (s. 142) własną niezgodę na śmierć. Próbuje także, poprzez precyzyjne wznoszenie ze słów gmachu wiersza, jak gdyby przywrócić bohaterkę swego tekstu do świata żywych, wyrwać – choćby na najdrobniejszą nawet chwilę – jej osobę spod powszechnie obowiązującego dyktatu

śmierci i przemijania, unicestwiającej, w ostatecznym rozrachunku, mocy nieustannie płynącego czasu. Czy jednak skutecznie? Przecież

> śmierć wkracza […] do wiersza *Grażynie* p o z a s ł o w e m, w sferze braku („utracony" wers) lub nadmiaru organizacyjnego (niechciana, mimowolna „przerzutnia"). […] Nie ma więc wątpliwości: Barańczak nie żywi złudzeń, że śmierć można mocą poezji odwołać i unieważnić, egzorcyzmując ją ze słów lub stwarzając w wierszu nieprzekraczalne dla niej zapory. Jest ona zjawiskiem realnym. […] Można zatem powiedzieć, że w wierszu *Grażynie* sumuje się […] imperatyw obrony pojedynczego człowieka przed anihilującym działaniem Historii oraz, równie imperatywne, odsłanianie gorzkiej prawdy o wątpliwej realności takiej obrony. (s. 147-149)

Równie mocno jak przywołane wyżej refleksje brzmią także słowa samego poety w wierszu *Lot do Seatle* z tomu *Atlantyda*:

> Nie, ona jeszcze nie wie, że odkryją u niej raka piersi,
> Nie, jemu nikt nie powiedział, że po wybuchu na dworcu w Atenach
> Będzie na fotografii ciałem turysty, leżącym
> Koło przechowalni bagażu, z wystającą spod prześcieradła dłonią.[5]

Skądinąd utwór ten opisujący, jak się wydaje, rozgrywającą się podczas tytułowego lotu scenę rozmowy z przypadkowo przez bohatera lirycznego spotkaną parą, posłużył Wisławie Szymborskiej za podstawę poetyckiego wątku, który noblistka rozwinęła w wierszu *Identyfikacja* (z tomu *Tutaj*), stanowiącym złowieszczą – ma się wrażenie – *quasi*-kontynuację, mroczne spełnienie Barańczakowego proroctwa. Chodzi mianowicie o znaczące powtórzenie przez Szymborską jednego obrazu – widoku ciała mężczyzny „z wystającą spod prześcieradła dłonią". I chociaż powtórka to – jako zapowiadany przez nas wcześniej liryczny ukłon poetki w stronę Barańczaka – bardzo subtelna, niemal nieznaczna, to jej sens nie powinien umknąć naszej uwagi. Oba bowiem utwory świadczą o odmiennym pojmowaniu przez ich twórców istoty poetyckiego ocalenia.

Wymowa *Lotu do Seatle*, co świetnie zauważa Jerzy Kandziora, świadczy nie tylko o przygnębiającej bezradności człowieka wobec nieuchronnie zbliżającej się katastrofy: „Tak bardzo chciałbyś pomóc, tak zupełnie nic / nie możesz zrobić, wpatrzony bezradnie w obłok"[6], lecz także – i co daleko bardziej istotne – o rodzącym się u Barańczakowego bohatera współczuciu okazywanym drugiemu człowiekowi wobec nieubłaganych wyroków losu i o litości, której sam fakt zaistnienia wyrywa nas jakoś z bezdusznego kręgu przeznaczenia. Jednak widać, że Barańczak – mimo świadomości realnie istniejącej śmierci – pragnie wierzyć, iż pod pewnymi warunkami ocalenie, jakaś drobna, maleńka chociaż jego część, jest także możliwa. Że ostateczne zwycięstwo śmierci, bólu oraz ludzkiego cierpienia można – trzeba – próbować jakoś osłabić. Wystarczy tylko, co doskonale pokazywał w pro-

5 S. Barańczak *Lot do Seatle*, w: tegoż *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Puls, Londyn 1986.

6 Tamże.

wadzonych interpretacjach Jerzy Kandziora, zdobyć się na odwagę wznoszenia „gmachu wiersza", w którym – być może – odnajdzie się także jakąś część owego ocalenia.

Tekst Szymborskiej z pewnością nie pozostawia już takich złudzeń:

Podobno był na liście pasażerów.
No i co z tego, może się rozmyślił.
Dali mi jakiś proszek, żebym nie upadła.
Potem mi pokazali kogoś, nie wiem kogo.
Cały czarny, spalony oprócz jednej ręki.
Strzępek koszuli, zegarek, obrączka.
Wpadłam w gniew, bo to na pewno nie on.
Nie zrobiłby mi tego, żeby tak wyglądać.
A takich koszul pełno jest po sklepach.
A ten zegarek to zwykły zegarek.
A nasze imiona na jego obrączce
to są imiona bardzo pospolite.
Dobrze, że przyszłaś. Usiądź tu koło mnie.
On rzeczywiście miał wrócić we czwartek.
Ale ile tych czwartków mamy jeszcze w roku.
Zaraz nastawię czajnik na herbatę.
Umyję głowę, a potem, co potem,
spróbuję zbudzić się z tego wszystkiego.
Dobrze, że przyszłaś, bo tam było zimno,
a on tylko w tym takim gumowym śpiworze,
on, to znaczy ten tamten nieszczęśliwy człowiek.
Zaraz nastawię czwartek, umyję herbatę,
bo te nasze imiona przecież pospolite –[7]

Barańczakowy wiersz chce więc stać, jak to dobrze ujął w swoich rozważaniach o dziele sztuki Gadamer, „w środku rozpadającego się zwykłego nam i swojskiego świata jako rękojmia porządku"[8]. Wystarczy przecież mocno w realność owego oferowanego człowiekowi przez tekst ocalenia uwierzyć. Wierzy w nie, czy też raczej pragnie uwierzyć, niepozbawiony jednocześnie złudzeń Stanisław Barańczak (na tej to trudnej ambiwalencji, złożoności jego wiary polega, jak się zdaje, istota głoszonej przezeń, a opisanej przez Jerzego Kandziorę, poetyckiej hermeneutyki ocalenia). Nie wierzy – pewna kłaniająca się mu ostatnio z uznaniem… i ironicznym uśmiechem poetka.

Piotr BORUCKI

---

7 W. Szymborska *Identyfikacja*, w: tejże Tutaj, Znak, Kraków 2009.

8 H. G. Gadamer *Sztuka i naśladownictwo*, w: tegoż *Rozum, słowo, dzieje*, oprac. K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 141.

Abstract

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

Saved in the Edifice of a Poem: Stanisław Barańczak's Hermeneutics of Survival

Review: Jerzy Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza: o poezji Stanisława Barańczaka* ['*Saved in the Edifice of a Poem*: Stanisław Barańczak's Poetry'].

This interpretation focuses on the essentially ambiguous notion of 'salvation', while at the same time the author endeavours to point out the sources of such a perspective. These ought to include above all the works and discoveries related to Ricoeurian hermeneutics as well as Gadamer's reinterpretation of the classical concept of mimesis. These invaluable contributions to twentieth-century humanities shed light on Barańczak's concept of erecting the edifice of the poem as a salvaging exercise – and it is a concept that is free neither of drama nor of internal tensions.

W kręgu „słabego" nihilizmu Gianniego Vattimo

Zainteresowania badawcze Michała Januszkiewicza sytuują się w kręgu szeroko pojętych relacji między literaturą a filozofią. W rozprawie doktorskiej – pamiętając o specyfice obydwu dziedzin – analizował problematykę egzystencjalizmu w dwudziestowiecznej prozie polskiej[1]. Oto jak widzi dziś koegzystencję filozofii i literatury:

> Należy wystrzegać się najbardziej typowego „błędu ilustracji": nie jest tak, że relacja między literaturą a filozofią ma charakter jendokierunkowego wpływu, gdzie zakłada się, że dzieło literackie stanowi po prostu ilustrację jakichś tez filozoficznych. Oznaczałoby to wtórność literatury względem filozofii. Interesuje mnie raczej żywy splot tych dwóch obszarów, ich dynamiczna oscylacja. Język literacki w swoisty sposób konstruuje własną filozofię, odmienną od filozofii tradycyjnie rozumianej, bo wyswobodzoną z języka pojęciowego i ustanawiającą własną, metaforyczną interpretację języka pojęciowego. Nie chodzi więc o to, by ten szczególny, literacki język wydziedziczyć z tego, co mu właściwe i wprowadzić w szablon tej czy innej myśli filozoficznej, ale o to, by w ramach interpretacji języki te zderzyć, by zorganizować ich spotkanie.

W *Horyzontach nihilizmu*, obszernej monografii, której istotną część stanowi analiza dorobku trzech dwudziestowiecznych koryfeuszy pióra – Witolda Gombrowicza, Tadeusza Borowskiego oraz Tadeusza Różewicza – Januszkiewicz objawia się jako badacz dojrzały, świadomy swego warsztatu, przygotowany do pracy

---

1 M. Januszkiewicz *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1998.

z tekstem[2]. Przede wszystkim jednak jako ktoś, kto podejmuje trud przeczytania na nowo dzieł o ustalonych kanonach recepcji.

W literaturze polskiej nie brakuje autorów, których należałoby na nowo odczytać. Co to jednak znaczy? Czy chodzi jedynie o lekturę uwzględniającą współczesne ustalenia biograficzne, tekstologiczne, o dostosowanie tekstu do charakteru percepcji dzisiejszego odbiorcy? Kiedy mówię o nowym odczytaniu, mam na myśli takie postępowanie, które uwzględni wypracowane w drugiej połowie dwudziestego wieku narzędzia badawcze. Posłużmy się przykładem pisarki, która ma w naszym kraju ugruntowaną pozycję literacką. Powieści Zofii Kossak-Szczuckiej nie można dłużej już analizować tak, jak to robiły do tej pory jej znawczynie i admiratorki – Krystyna Heske-Kwaśniewicz[3], Mirosława Pałaszewska[4] czy Barbara Pytlos[5]. Rzecz nie w tym, iż monografie ich piór są „gorsze", że niewiele nam powiedziały o prozie Kossak-Szczuckiej. Heske-Kwaśniewicz, Pałaszewska i Pytlos powiedziały o niej tyle, ile pozwalała im obrana przez nie metodologia. Problemem jest to, że w tym tradycyjnym ujęciu nie da się pewnych pytań postawić. Należy więc wyjść poza jego ramy i tak jak Paulina Małochleb w tekście *„Dziedzictwo" Kossak-Szczuckiej w perspektywie badań kulturowych* spojrzeć na Kossak z perspektywy postrukturalistycznej[6].

Horyzonty nihilizmu podążają właśnie tym tropem. Januszkiewicz jednak nie ma ambicji burzenia, niszczenia, nie spełnia się w żywiole destrukcji i anarchii. Jest ostrożny w swoich sądach, a rewolucyjność jego rozpoznań wynika z zastosowania narzędzi badawczych wypracowanych przez tradycję postrukturalistyczną. Nie można mu zarzucić buńczucznej i prowokacyjnej postawy interpretacyjnej. Badacz sięga jedynie po przemyślenia, które odnajdziemy najpierw u Fryderyka Nietzschego, potem u jego kontynuatora i – do pewnego stopnia – intelektualnego spadkobiercy, Martina Heideggera, wreszcie ich dzisiejszego komentatora, Gianniego Vattimo. Problemy związane z koincydencją nihilizmu i literatury oraz zasadniczą dla Januszkiewicza Vattimowską koncepcję „myśli słabej" szczegółowo i wyczerpująco omawia część pierwsza książki, zatytułowana *Wokół teorii*. Propozycja włoskiego filozofa stanowi przykład drogi prowadzą-

---

2 M. Januszkiewicz *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

3 *Zwyczajna świętość. Zofia Kossak we wspomnieniach*, wstęp, oprac. i wybór K. Heske-Kwaśniewicz, Macierz Ziemi Cieszyńskiej, Katowice 1997.

4 M. Pałaszewska *Zofia Kossak*, von borowiecky, Warszawa 1999.

5 B. Pytlos *„Córa Sienkiewicza" czy „Alicja w krainie czarów". Z dziejów recepcji twórczości Zofii Kossak*, Wydawnictwo UWr, Katowice 2002 oraz *O powieściach historycznych Zofii Kossak*, Studio Noa, Katowice 2005.

6 Zob. referat Pauliny Małochleb *„Dziedzictwo" Kossak-Szczuckiej w perspektywie badań kulturowych* wygłoszony na sesji *„Krzyżowcy" i nie tylko. O twórczości Zofii Kossak-Szczuckiej w 120 rocznicę urodzin*, zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski (Katowice – Górki, 15-17 czerwca 2009).

cej pomiędzy absolutystycznymi zapędami metafizyki a „nihilizmem silnym" wiodącym wprost do relatywizmu i subiektywizmu (na przykład w wydaniu Richarda Rorty'ego). Koncepcję Vattimo – przy wszystkich zastrzeżeniach – można wpisać w te tendencje w najnowszej humanistyce, które zmierzają do przełamania impasu zrodzonego wokół krytyki klasycznej teorii prawdy i kryzysu reprezentacji[7].

Jedną z ciekawszych kategorii, choć słabo dotychczas zdiagnozowanych, poprzez które nihilizm dochodzi do głosu w literaturze dwudziestowiecznej, jest antybohater. Szkic Januszkiewicza to bodaj jedyne syntetyczne, a zarazem wnikliwe przedstawienie tego zjawiska zajmującego w prozie polskiej – zwłaszcza u tzw. pokolenia 1956 – znaczące miejsce. Kim jest antybohater, którego początków należy szukać u Fiodora Dostojewskiego (*Notatki z podziemia*) i Iwana Gonczarowa (*Obłomow*)? Januszkiewicz, argumentując za zasadnością wprowadzenia owego terminu do literaturoznawstwa, dokonuje charakterystyki antybohatera doby nowoczesnej. Pośród wyróżniających go cech wymienia: świadomość (skutkującą destrukcyjną wiedzą o rozbieżności ludzkich pragnień i rzeczywistości), wynikającą z niej bierność (prowadzącą do wycofania się z życia), nieokreśloność tożsamościową i etyczną, wolność (przybierającą postać anarchistyczną) oraz cierpienia duchowe. Tak zdefiniowany antybohater łączy odrzucenie konstytutywnych dla funkcjonowania społeczeństwa wartości z wyborem roli outsidera funkcjonującego na marginesie życia. Przykłady możemy znaleźć nie tylko w prozie generacji urodzonej w latach trzydziestych[8].

Czy jednak rzeczywiście w podejściu Januszkiewicza nie odnajdziemy żadnych przejawów radykalizmu? Oczywiście znajdziemy – radykalny jest punkt wyjścia. Centralne dla swoich rozważań pojęcie nihilizmu badacz oddziela bowiem od immoralizmu, podczas gdy tradycyjnie posługiwano się tą kategorią jako inwektywą. Należało więc – co czyni Januszkiewicz – wyjść poza opozycję moralizm – immoralizm, poza obszar rozstrzygnięć światopoglądowych.

Wpisywanie się dziś w spór światopoglądowy niewiele lub zgoła nic nie wniesie nowego. Zaraz po wojnie szczególnie mocno wybrzmiał on po ukazaniu się *Pożegnania z Marią*, a później *Kamiennego świata* Borowskiego. Dotyczył między innymi odpowiedzi na pytanie, czy autor *Proszę państwa do gazu* to cyniczny prowokator, piewca Celinowskiego nihilizmu, czy może jednak ktoś, kto staje po stronie wartości. Po kilku monografiach o Borowskim – nie licząc ważnych szkiców zamieszczanych w czasopismach – nie podlega już chyba dyskusji, iż jest on „moralistą", tyle że wybrał daleki od natrętnego dydaktyzmu (znamiennego dla sporej części literatury lagrowej) sposób wprowadzania przez niego sfery wartości do

---

7 Zob. na ten temat m.in. A. Łebkowska *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001.

8 Opisana pod tym kątem przez Hannę Gosk. Zob. m.in. rozdział *Outsider* w jej książce *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku* (Wydawnictwa UW, Warszawa 1992).

świata przedstawionego[9]. Do podobnego typu zarzutów jak w „sprawie Borowskiego" odwołano się przy ataku na Różewicza (zwłaszcza w przypadku *Do piachu*) czy Jana Józefa Szczepańskiego (*Buty i inne opowiadania*). *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego również odbiegał od wzorca martyrologicznego, co wytknął mu w „patriotycznej" recenzji Wojciech Żukrowski[10]. Wojna zresztą to nader drażliwa sprawa, wywołująca często posądzenia o immoralizm (na przykład *Jasełka moderne* Ireneusza Iredyńskiego, niepublikowane *Zejście do piekieł* czy *Dancing w kwaterze Hitlera* Andrzeja Brychta, któremu chyba najbliżej do cynicznej prowokacji). Zarzuty takie formułowano zresztą nie tylko pod adresem tekstów literackich, ale i krytycznych. Dość przywołać ważny tom *Literatura wobec wojny i okupacji*, zawarty tam szkic *Wojna i forma* Marii Janion oraz reakcję, z jaką spotkało się zarówno jej studium, jak i cały zbiór. Temperatura tych polemik i charakter przytaczanych argumentów dowodzą, że dychotomia moralizmu i immoralizmu była (a pewnie wciąż jest) jedną z kluczowych. To między innymi stopień zakotwiczenia w świadomości powszechnej nihilizmu jako specyficznej odmiany światopoglądu stanowiącego realne zagrożenie dla funkcjonowania społeczeństwa dowodzi, że żyjemy nadal w świecie zdominowanym przez paradygmat modernistyczny. Rodzima kultura nie obfituje w materiały do analizy zjawisk znanych pod nazwą postmodernizm. Dalej – jak mniemam – aktualne są konstatacje Włodzimierza Boleckiego z *Polowania na postmodernistów*[11].

Nie wdając się w dłuższe dywagacje i nie rozstrzygając pytania o granice postmodernizmu i modernizmu, wypada jednak zgodzić się z Januszkiewiczem oraz innymi badaczami, dla których nihilizm stanowi doniosły problem dla epoki modernistycznej. Jest to nihilizm rozumiany tyleż w wymiarze światopoglądowym, co kulturowym. A w tym ostatnim stanowi synonim kryzysu cywilizacji zachodniej i atrofii konstytuujących ją wartości. A przecież nihilizm może mieć pozytywną postać, odsłaniając ukryte mechanizmy bytu. Januszkiewicz rozpoczyna więc swój wywód od punktu, przed którym zwykle zatrzymywała się refleksja znawców prozy Borowskiego (a niekiedy i różewiczologów). Konstruuje odrębną siatkę pojęć i wyznacza własny szlak interpretacyjny, wykorzystując przede wszystkim kategorie konstytutywne dla koncepcji Vattimo. Pamięta równocześnie o dotychczasowej, dość bogatej literaturze przedmiotowej. Nie neguje osiągnięć swoich poprzedników, stara się za to konsekwentnie zaznaczać odmienność własnego stanowiska. Postępuje w ten sposób nie tylko w przypadku pism Borowskiego, ale również dwóch pozostałych twórców.

---

9 Zob. na ten temat pierwszą monografię autorstwa Arkadiusza Morawca *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009).

10 W. Żukrowski *Mironek w powstaniu*, „Nowe Książki" 1970 nr 19.

11 W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, WL, Kraków 1999.

Nieco inaczej niż u autora *Pożegnania z Marią* stan kryzysu problematyzowany jest u Gombrowicza i Różewicza. Zacznijmy od tego pierwszego. Gombrowicz, tak jak i Nietzsche, objawia się nam jako zdeklarowany antymetafizyk (jednak chociaż nie był wielbicielem tej filozofii, jego dzieła nie wolno sprowadzać do ilustracji tez nietzscheanizmu). Jest myślicielem i pisarzem *post mortem Dei*, o czym nie trzeba nikogo przekonywać. U Gombrowicza wszakże śmierci Boga nie da się zawęzić tylko do zagadnienia o wymiarze religijnym, w jego przypadku bowiem oznacza ona zmierzch metafizyki opartej na platońsko-chrześcijańskim fundamencie. Pośród rozlicznych następstw tego faktu – omawianych dokładnie przez Januszkiewicza – chciałbym wskazać dwa kluczowe. Załamanie paradygmatu platońsko-chrześcijańskiego oznacza, że rzeczywistość jest niepoznawalna, stale nam się wymyka. Jej struktura jawi się jako płynna, amorficzna. Tym samym Gombrowicz wchodzi na ścieżkę, którą podążają filozofowie postmodernistyczni, ale którą też wcześniej szli niektórzy myśliciele poststrukturalistyczni (choćby Michel Foucault). U jej kresu znajduje się dobrze nam znana konstatacja, że nie ma prawdy, ale są prawdy (w liczbie mnogiej), których podmiot poznający nie zastaje, lecz konstruuje. Drugi krąg problemów dotyczy opozycji etyki i metafizyki. Słowo „opozycja" nie pojawia się tu przypadkowo. Etyka, którą na Zachodzie zwykle łączy się z metafizyką jako jedną z jej postaci, u Gombrowicza ustępuje miejsca moralności – niezakotwiczonej instytucjonalnie, niemającej umocowania metafizycznego, ale będącej wyrazem indywidualnej aktywności podmiotu[12]. Jak przekonuje Januszkiewicz: „Etycznej oschłości i surowości, moralność przeciwstawia świat ludzkich uczuć i poruszeń – wrażliwość". Warto przy tej okazji zauważyć, że projekt „etyki bez kodeksu" – by posłużyć się tu tytułem słynnego eseju Leszka Kołakowskiego[13] – jeszcze przed Gombrowiczem zarysował w czasie wojny Jan Strzelecki. Dają temu wyraz jego notatki zgromadzone w *Śladach tożsamości*[14].

Po śmierci Borowskiego z grona wybitnych polskich pisarzy chyba najczęściej Różewicza definiowano jako nihilistę. Czynili to zarówno krytycy (podzieleni w tej kwestii), jak i zwykli czytelnicy. Ci pierwsi wychodzili niekiedy poza obszar światopoglądu i formułowali zarzuty na innym, bardziej rozległym polu. Na przykład Andrzej Skrendo konfrontował pojęcie nihilizmu u Różewicza z myślą Nietzschego i Heideggera[15], prezentując dzieło autora *Płaskorzeźby* jako nieustanną ambiwalencję negacji i afirmacji. Januszkiewicz rozwija i pogłębia rozpoznania Skrendy. Według niego nihilizm Różewicza posiada wszelkie cechy „nihilizmu słabego"

---

12 Zob. więcej na ten temat m.in. Z. Bauman *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

13 L. Kołakowski *Etyka bez kodeksu*, „Twórczość" 1962 nr 7.

14 J. Strzelecki *Ślady tożsamości*, przyg. do druku J. Strzelecka, posł. T. Mazowiecki, Warszawa 1989.

15 A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002.

wyróżniającego – jak chce Vattimo – późną nowoczesność[16]. Oto jak zdaniem krytyka rysuje się obecna sytuacja tej poezji:

> Różewicza należałoby dzisiaj czytać jako twórcę postmetafizycznego, żegnającego się z metafizyką, z którą rozstać się jednak w pełni nie można. Różewicz postmetafizyczny to twórca dostrzegający zagrożenia płynące z metafizyki właśnie: z jej roszczeń do jakiegoś jednego i uprzywilejowanego sensu, który – choć „wygrywany" jest przemocą – przedstawia się jako obiektywny. Dlatego gdy poeta powiada, że nie ma żadnej tajemnicy, żadnej racji dostatecznej i ostatecznej, że nie istnieje spełnienie i usprawiedliwienie jakiegoś *telos*, że nie istnieje rozumienie ostateczne, że nie istnieje więc bezpieczeństwo i zadomowienie w świecie, to mówi to po prostu w imię przywrócenia nas światu sprzed metafizycznego makijażu. Światu, w którym wszystko okazuje się trudne. Metafizyka oferowała gotowe odpowiedzi na wszystko i pozwalała nam w nich zastygać. Tymczasem odzyskiwanie świata i życia „spoza metafizyki" oznacza ruch zapytywania, ciągłego niepokoju, „bojaźni i drżenia", by posłużyć się formułą Kierkegaarda.

Jeśli więc dobrze rozumiem intencje badacza – twórczość Różewicza sytuuje i kształtuje się w szczelinie między tym, co minione (metafizyka), a tym, co ma nadejść[17]. Albo mówiąc inaczej i może precyzyjniej – w cieniu rzucanym wciąż przez kategorie konstytutywne dla metafizyki Zachodu. Nie jest to może zbyt komfortowe położenie, ale dobrze oddaje ono miejsce, w jakim znajduje się kultura europejska w epoce „płynnej nowoczesności"[18].

Tylko ten, kto pojął straszliwą prawdę, że nie ma już fundamentów, na których można budować nową metafizykę, tylko ten może – paradoksalnie – nazywać siebie moralistą. Tak właśnie widzi Różewicza Januszkiewicz – jako tego, który zrozumiawszy, iż uniwersum dawnych wartości legło w gruzach, nie ucieka przed tym faktem, lecz próbuje się z nim zmierzyć. Przy czym – jak u Nietzschego – wiedza o stanie kryzysu, w jakim znalazła się ludzkość, nie jest bynajmniej powodem do anarchistycznej radości, lecz czymś, co każe nam na nowo przemyśleć podstawowe kategorie bytu. Moralność w tej sytuacji staje się czymś niepomiernie trudniejszym, bo przecież trzeba ją wznosić na „ruchomych piaskach nihilizmu", w świecie, w którym dawni bogowie odeszli, a to, co nowe – jeszcze nie objawiło się na horyzoncie.

Niewątpliwie istnieją „podejrzane" środki wyrazu, takie, które zwykle kojarzone są z sytuacją destrukcji, rozpadu. Jest wśród nich groteska i ironia. Zamęt,

---

16 G. Vattimo *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006.

17 Z nowszych opracowań na temat miejsca religii i tradycji metafizycznej u Różewicza zob. książkę Dariusza Szczukowskiego *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego* (Universitas, Kraków 2008).

18 Zob. m.in. na temat płynnej nowoczesności m.in. prace Zygmunta Baumana *Płynna nowoczesność* (przeł. T. Kunz, WL, Kraków 2008) oraz Anthony'ego Giddensa *Nowoczesność i tożsamość* (przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006).

jaki zwykle wywołują u czytelnika, wiąże się zarówno z naruszeniem stabilności sensu, jak i z lękiem przed tym, co kryje drugie dno rzeczywistości. Groteska, ironia i ich antydradycjonalistyczna, demaskatorska natura nie bez racji bywają postrzegane jako zagrożenie dla sfery wartości. Ale to również znakomite instrumenty, które sztuka wykorzystywała (i wykorzystuje) do walki z utartymi schematami myślowymi, zasklepiałym światopoglądem.

Chociaż trzech głównych bohaterów rozprawy Januszkiewicza dotyczy to w różnym stopniu, zwróciłbym uwagę na jeszcze jeden rodzaj nihilizmu, który ich łączy. Nazwałbym go nihilizmem formy. Być może nie jest to zbyt szczęśliwe określenie. Chodzi mi o tę postać dyskomfortu, jaką generowała (generuje?) niepowtarzalna faktura ich dzieł – z wyjątkiem Borowskiego – eksperymentalna, nieco dziwaczna. Ale nawet Borowski niepokoił. Pod tradycyjną kompozycją, logiczną i prostą fabułą, klarownym językiem skrywała się jakaś demoniczna wizja obcej rzeczywistości – groźnej, która wywołuje przerażenie, gdy próbować ją domyśleć do końca[19]. Natomiast u Gombrowicza i Różewicza formalna strona ich tekstów budzi obawy, zdaje się być wspólnikiem ich niepokornych umysłów.

Praca Januszkiewicza – zapewne wbrew intencjom jej autora – skłania do postawienia pytania o monografię, która ukazywałaby zagadnienie nihilizmu (jako pojęcia synonimicznego wobec immoralizmu) w literaturze współczesnej. Oprócz epoki powojennej (lat 1944-1949) wypadałoby sięgnąć po prozę Marka Hłaski, Andrzeja Brychta, późne powieści Jerzego Andrzejewskiego, a przede wszystkim Ireneusza Iredyńskiego. Lista takich pisarzy jest oczywiście o wiele dłuższa. A proza najnowsza? Bohater sfrustrowany to temat na odrębne rozważania (na przykład powieści Andrzeja Stasiuka, Krzysztofa Vargi, Dawida Kornagi czy Tomasza Piątka). Osobnej refleksji domagałyby się również poezja i eseistyka. Ciekawa mogłaby się okazać próba odpowiedzi na następującą kwestię: jak twórcy publikujący po 1945 roku radzili sobie z „niebezpieczeństwem" nihilizmu? Co mu przeciwstawiali? Mamy przecież stale w pamięci diagnozę Gottfrieda Benna. Powiada ona, że prawdziwymi nihilistami są ci, którzy nie mają odwagi spojrzeć w twarz bestii, kryjąc się pod płaszczem moralistyki (co często sprowadza się do taniego dydaktyzmu i banalnych stwierdzeń o zatrważającym stanie dzisiejszego świata)[20]. Nie jest bowiem niczym przyjemnym ani pocieszającym dowiedzieć się, że „człowiek jest zwierzęciem nieuleczalnie złym"[21].

Panująca od jakiegoś czasu „moda", by przyglądać się nade wszystko dziełom wybitnym, ma swego kolejnego reprezentanta w osobie autora *Horyzontów nihilizmu*. Powrót do wielkich twórców i ich arcydzielnych tekstów (m.in. obserwowane

---

19 O złu jako immanentnym składniku człowieczeństwa, ale też „obcym" w nas pisał ostatnio zajmująco Dariusz Czaja w tomie esejów *Lekcje ciemności* (Czarne, Wołowiec 2009).

20 G. Benn *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. J. Kałążny, J. Koźbiał, R. Turczyn, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

21 *Rozmowy z Cioranem*, przeł. I. Kania, KR, Warszawa 1999.

w ostatnich latach wzmożone zainteresowanie Bolesławem Leśmianem, Brunonem Schulzem, Witoldem Gombrowiczem czy Mironem Białoszewskim), jakkolwiek godny pochwały – wymaga jednak niemałej odwagi intelektualnej. Oznacza przecież zmierzenie się m.in. z ogromną literaturą przedmiotu, a często i przeczytanie na nowo tych tekstów wbrew dotychczasowej recepcji. Januszkiewiczowi odwagi nie zabrakło.

Sławomir BURYŁA

Abstract

Sławomir BURYŁA
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

Around Gianni Vattimo's Concept of 'Weak' Nihilism

Review: Michał Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz* ['The Horizons of Nihilism: Gombrowicz–Borowski–Różewicz'], Poznań 2009.

A discussion of the subject of nihilism in the works of Witold Gombrowicz, Tadeusz Borowski and Tadeusz Różewicz, with the nihilistic philosophy of Friedrich Nietzsche and the 'weak thought' theory by Gianni Vattimo assumed as the points of reference. The study is complemented by considerations on the concept of the anti-hero in contemporary Polish prose works.

Świat według Conrada

Antropologia literatury to stosunkowo młoda gałąź nauk humanistycznych, z powodzeniem łącząca badania kulturoznawcze z analizą tekstu. Pozwala ona wyjść z poststrukturalistycznego impasu, przekroczyć granice języka w stronę ludzkiego, „żywego" doświadczenia[1]. W jej przypadku badanie kodu służy zakreśleniu kręgów, po których porusza się ludzka myśl. Dziedzina ta zadaje tekstom takie pytania, jakie stawia antropolog przedstawicielom danej kultury. Nie traktuje jednak ona tych narracji w sposób naiwny. Zarówno rozprawy antropologiczne, jak i dyskurs literacki, co wiemy od Clifforda Geertza, podlegają identycznym regułom: są zanurzone w żywiole narracji, wplątane w system metafizycznych opozycji czy nieuchronnie skazane na język figuralny.

Twórczość Josepha Conrada jest szczególnie interesującym przedmiotem tego typu badań. Na jej atrakcyjność dla antropologa składa się szereg czynników. Najważniejszym z nich jest konfrontacja cywilizacji Zachodu z tzw. społecznościami „pierwotnymi" i ukazywanie ich wzajemnej nieprzystawalności czy wręcz: dramatycznego konfliktu. Rozprawa Marka Pacukiewicza *Dyskurs antropologiczny w pi-*

---

1 Wielość ujęć problemu jest wyczerpująco przedstawiona w rozprawie Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik pt. *Poetyka i antropologia*, w: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomóła i E. Jaworski, WUŚ, Katowice 2007. Ze względu na podobieństwo dyscyplin należy również wspomnieć o kulturowej teorii literatury, która także łączy literaturoznawstwo z badaniami kultury, choć nieco inaczej rozkłada główne akcenty: ważniejsza jest dla niej specyfika nauki o literaturze od kontekstu kulturowego (Por. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006).

sarstwie Josepha Conrada[2] wykazuje zbieżność metody pisarskiej autora *Lorda Jima* i tworzącego się mniej więcej w tym samym czasie języka nowoczesnej teorii kultury ze szczególnym wskazaniem na pomysły Bronisława Malinowskiego – twórcy *Ogrodów koralowych*. Zdaniem badacza, polsko-angielski pisarz dobitnie przedstawia brak koherencji między zaborczą, europejską myślą a obcym jej kontekstem kulturowym. Europocentrycznie zorientowany dyskurs z przełomu wieków bardzo często posługiwał się mechanizmem „kontekstowania", to znaczy: selekcji informacji, które nie mieściły się w jego własnym paradygmacie. Foucaultowska władza-wiedza objęła swoim zasięgiem nie tylko właściwą przestrzeń Europy, ale również tereny „zamorskie" i obszary kolonii. Brutalny wyzysk „innych", do którego dochodziło w nowoczesności i który stworzył w efekcie podwaliny pod zjawisko Holokaustu[3], był tylko wierzchołkiem góry lodowej, na której główną, „podwodną" masę składały się zachodnioeuropejska epistemologia oraz dziewiętnastowieczna wiedza naukowa, przede wszystkim zaś teoria ewolucji oraz jej pochodne. Conrad usiłuje pokazać ograniczoność tego systemu, zderzając go z „innym" kontekstem: „[…] morze uniwersalnej, europejskiej wiedzy nie jest w stanie zupełnie przesłonić odrębności kulturowej: trzeba szukać pęknięcia w wytworzonym przez nią „sztucznym" języku – w obrębie samego systemu, a nie poza nim" (P, s. 12).

Pacukiewicz bierze na warsztat cztery, jak uważała Ruth Benedict, „uniwersalne lub prawie uniwersalne" kategorie opisu doświadczenia: czas, imię własne, głos oraz „zdrowy rozsądek" („potoczne mniemanie"). W pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Odmierzanie wiedzy*, ukazuje europejskie metody wyznaczania uniwersalnych standardów dzięki procesom uniformizacji czasu, dokonującym się od początku epoki nowoczesnej. Zegar, jak pokazuje antropolog, często pojawiał się w filozofii racjonalistycznej: jest on obecny zarówno w metaforycznym wyposażeniu rozpraw Kartezjusza, jak i jednej z pierwszych form organizacji przemysłu czasowego, jaką stanowiła wolteriańska spółdzielnia zegarmistrzowska. Poza tym, w drugiej połowie XIX wieku stworzono projekt podziału kuli ziemskiej na dwadzieścia cztery równe strefy czasowe. Południk w Greenwich staje się nieco później uniwersalnym punktem odniesienia, wpływając na organizację czasu pracy na terenach kolonialnych imperiów. Jednolita, obiektywna i linearna miara czasu, poprzez wpływ na życie praktyczne przedstawicieli obcych kultur, unieważnia ich własne sposoby pojmowania upływu życia oraz zmian w świecie przyrody: czas święta czy rytuału, kolisty rytm „wiecznego powrotu". To samo spotyka Bergsonowski czas subiektywny, który często jest konfrontowany przez twórcę *Jądra ciemności* z matematycznym czasem zegarka. Tak oto „strefowy i polityczny czas Europy obejmuje świat, staje się narzędziem manipulacji światem jako mapą. Ten czas

2 M. Pacukiewicz *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Universitas, Kraków 2008. Cytaty lokalizuje w tekście po skrócie P.

3 Zob. S. Lindqvist *Wytępić całe to bydło*, przeł. M. Haykowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

pozostaje nawet po rozbiciu ładu ewolucjonistycznego; teraz jest rozproszony i skryty, bowiem stał się kwestią umowy, choć jego obiektywna „rzeczywistość" nie jest podważana" (P, s. 55).

Związki czasu z przestrzenią władzy zostają w omawianej książce poddane bardzo precyzyjnej analizie na wielu przykładach. To, między innymi, *U kresu sił*, *Ocalenie* czy krótka powieść *Tajny agent*, uważana za jeden z prototypów nowoczesnej literatury sensacyjnej. Jej bohaterowie planują wysadzenie w powietrze symbolu nauki w Greenwich, by zdestabilizować system wiedzy, a w konsekwencji doprowadzić do upadku kapitalistyczną ekonomię i zachwiać światowym układem sił politycznych.

Drugi z interesujących wątków tej części rozprawy wiąże się z refleksją nad zainteresowaniem pisarza-emigranta śmietnikiem „przedmiotów wykorzystanych i porzuconych przez retorykę dyskursów" (P, s. 46). Zasadniczą nowością omawianej książki na tle krajowej recepcji twórczości twórcy *Donosiciela* jest powiązanie jej z Foucaultowską kategorią nowoczesnej *episteme*, w której obrębie dochodzi do rozpadu „słów" i „rzeczy". Zdaniem Pacukiewicza, Conrad często ukazuje „dramat ludzi, którzy traktują słowa jako desygnaty rzeczy w świecie utkanym przez spiętrzone interpretacje [podkreśl. – W.F.]" (P, s. 49). Zamknięcie człowieka w systemie pojęć, z czym wiąże się konieczność interpretowania znaków, często prowadzi bohaterów tej prozy na manowce, przyczyniając się z reguły do fatalnego powikłania ich losów.

Czytanie Conrada przez Pacukiewicza jest bardzo drobiazgowe, wnikliwe, inspirujące. Nie zawsze jednak mogę zgodzić się jego tezami. Jest tak, na przykład, z fragmentem poświęconym temu epizodowi *Jądra ciemności*, w którym angielski żeglarz zastanawia się nad znaczeniem pasemka białej przędzy na szyi umierającego Murzyna. Jak pisze kulturoznawca: „Mamy tu do czynienia z milczącym, czekającym na wypełnienie znakiem, który podobnie jak białe kołnierzyki kolonialnych urzędników – oczekuje na kolejne interpretacje, kolejne zagęszczenia znaczących jednocześnie przybliżających i oddalających sens" (P, s. 76)

W tym miejscu ujawnia się drobna różnica między antropologiem literatury i hipotetycznym literaturoznawcą zorientowanym na całościową interpretację utworu. Ten semantyczny „detal" mógłby przecież odegrać w lekturze tego ostatniego całkiem znaczącą rolę. Rozrzutność Marlowa posiada granice wyznaczone ekonomią opowieści, przede wszystkim zaś opiera się na grze ze stereotypowymi konotacjami bieli i czerni, światła i ciemności (tezy Iana Watta). Z kolei Edward W. Said dostrzega w opowiadaniu niekończący się proces dekonstrukcji. Idee, na których wspiera się relacja Marlowa, retoryka kolonialnej ekspansji oraz przekonanie o cywilizacyjnej wyższości Europejczyków, są nieustannie konstruowane i podważane[4].

---

4 E.W. Said *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, WUJ, Kraków 2009, s. 29.

Wiedza, jaką dysponuje czytelnik, pozwala postawić wniosek o znaczeniowej ekwiwalencji pomiędzy białym splotem nici, widzianym przez narratora w afrykańskiej stacji Towarzystwa, a czarną przędzą, którą zaplatają pracownice europejskiej centrali spółki. Narracja marynarza ustanawia symetrię między tymi dwoma wątkami tekstu. Biała przędza byłaby zatem, jak chce Pacukiewicz, „fetyszem", ale termin ten należałoby rozumieć w wąskim tego słowa znaczeniu. To symbol *quasi*-religijny, a jednocześnie strzępek tkaniny – przedmiotu ekonomicznej wymiany. Poza tym, w kulturach afrykańskich biel często wiąże się ze śmiercią oraz towarzyszącymi jej rytuałami. Z drugiej strony, czarne nitki, pieczołowicie zaplatane przez stare Europejki, w pierwszej kolejności odsyłają do symboliki „czarnego kontynentu". Poza tym antycypują one dramatyzm podróży w „dzicz", czyli, jak utrzymywała wiktoriańska antropologia, do punktu wyjściowego procesów ewolucyjnych. W istocie jednak cel wyprawy to przeniesione w obcy kontekst kulturowy, najwyższe stadium postępu – cywilizacja europejska. Bo kimże jest Kurtz, jak nie typowym przedstawicielem zachodniej „kultury" w świecie rzekomo barbarzyńskich, dzikich plemion?

Przykład tych dwóch, pozornie błahych wątków pokazuje, że proces interpretacji utworów „obserwatora pogranicza"[5] może nie mieć kresu. Nie mogę zatem przystać na twierdzenie antropologa z Uniwersytetu Śląskiego, przeciwstawiające „nieprzejednanie skończony" tekst Conradowski koncepcjom Rolanda Barthes'a, który postrzegał tekst jako przestrzeń „gry znaczących" (P, s. 93). Pacukiewicz twierdzi dalej, iż ruch *signifiants* zostaje przywoływany w tych utworach w konkretnym celu: chodzi o ukazanie ich kontekstualnych ograniczeń. Tak więc grę interpretacji ogranicza, by użyć terminu Umberto Eco, sama „intencja tekstu". Utwory Conrada nie mieszczą się jednak w ramach „przezroczystego", zorientowanego na określony projekt rzeczywistości, dyskursu realistycznego. Pacukiewicz za Wattem wskazuje na związki metody pisarskiej twórcy *Plantatora z Malaty* z estetyką impresjonizmu i „techniką punktów widzenia" Henry'ego Jamesa. Stopień skomplikowania przedstawienia, wynikający z niemożności precyzyjnego nazywania „rzeczy", stawia zatem pisarza po stronie „modernizmu", rozumianego zgodnie z ustaleniami autorów pracy *Przedstawienie popularne. Przerabianie realizmu*[6]. W obrębie tej estetyki wiele zależy od aktywności odbiorcy, „intencja tekstu" zostaje sprzęgnięta z refleksją czytelnika. Trudno więc tak skrupulatnie oddzielać swobodną „grę *signifiants*" od nieprzystawalności znaków do kontekstu. Doświadczenie niepewności w równym stopniu dotyka narratora, bohaterów, jak odbiorcę, zapraszając ich wszystkich do interpretacji, do nieustannego przeformułowywania przyjętych opinii.

---

5 Sformułowanie Sørena Kierkegaarda, wykorzystane w odniesieniu do pisarstwa Conrada przez Johna S. Griffitha (zob. P, s. 42).

6 Zob. N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst *Przedstawienie popularne. Przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 2004.

Rozdział o „kontekstualnych wymiarach nazywania" pt. *Imiona wiedzy* dotyczy problematycznego związku imion lub pseudonimów Conradowskich bohaterów z nowoczesnym projektem Ja, rozumianym jako tożsamość dynamiczna, temporalna, narracyjna. Falsyfikując nazwy własne, pisarz po raz kolejny uprzywilejowuje interpretację. Nadanie imienia często ma na celu uwięzienie nosiciela w siatce kulturowych, często nieadekwatnych do sytuacji, skojarzeń; określa ono jego społeczne Ja i wpisuje w dyskurs wiedzy (*casus* Lorda Jima), tożsamy często z systemem władzy (przypadek *Anarchisty*). Imię reifikuje. To konstrukt wyznaczający sztuczne bariery[7]. W obrębie obcego kontekstu kulturowego często ma charakter groteskowy – jest tak chociażby w przypadku nieadekwatnej, europejskiej nomenklatury w *Jądrze ciemności*. Protagoniści twórczości polskiego emigranta rozdarci są pomiędzy chaosem, nienazywalnością („JA to ktoś inny" Arthura Rimbauda) lub rygorystycznym porządkiem, dyskursywnym u j a r z mieniem („Nie jestem naprawdę prawdziwym charakterem" Malinowskiego). Polski antropolog, uzupełniając rozpoznania Saida i Bruce'a Johnsona, wskazuje na autorski projekt podmiotowości Conrada. To „homo duplex", świadomość w ruchu, nieustannie podważająca pozycję, w której aktualnie się znajduje. Dynamika tej idei zostaje ukazana w trakcie błyskotliwej analizy imion własnych Kurtza, Nostroma oraz procesu przeobrażania się „Józefa Teodora Konrada Korzeniowskiego" w „Josepha Conrada".

Kolejna część omawianej monografii, zatytułowana *Głosy we mgle*, poświęcona jest doświadczeniu kulturowej niewiedzy. Za jedną z elementarnych strategii pisarskich „obserwatora pogranicza" Pacukiewicz uznaje demitologizację europejskich dyskursów wiedzy poprzez przeniesienie ich w obcy kontekst. Zdaniem śląskiego kulturoznawcy, „Kipling Archipelagu Malajskiego" (etykietka dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej) celowo imituje różne „fakty etnograficzne", dyskursy i wypowiedzi. Zderzając je ze sobą, ujawnia ich niekoherencję oraz niewystarczalność w stosunku do innego kontekstu. Polifoniczność narracji, umożliwiająca naświetlanie się konkurencyjnych perspektyw, pozwala na przekroczenie horyzontu (gr. *horidzōn*), naturalnej granicy (*horidzein*) spojrzenia – myślenia. Pojęcia te odsyłają także do greckiego słowa *hōros*, czyli „miedzy", stanowiącej granicę tego, co moje, oswojone, znane[8]. Należy podkreślić, iż pisarstwo twórcy *Zwycięstwa* z reguły akcentuje fałsz rozpoznań, a wspomniana „sporna miedza" nigdy nie była i nie będzie „ojcowizną" przybysza. Dlatego być może tak chętnie Conrad

---

7 Pacukiewicz pisze na ten temat: „Conrad odrzuca «ready-mades tożsamości» (bardzo często […] oznaczane przez imię); pokazuje, że człowieka przekraczającego granice kontekstu nie sposób sprowadzić do «tożsamości»" (P, s. 114).

8 B. Mytych *Myślenie aforystyczne. Ginzburg po raz pierwszy*, „Anthropos" 2004 nr 2-3 (www.anthropos.us.edu.pl). Zob. także: „Poprzez złożoność strukturalną swojego pisarstwa Conrad u źródeł dyskursu antropologicznego wydobywa to, co stało się jego istotą: próbując pokazać nam Innego, pozwala nam przyjrzeć się samym sobie" (P, s. 260).

wybiera dla swoich postaci zawody związane z ruchem w przestrzeni: profesję dyplomaty, handlowca, marynarza czy szpiega.

W przeciwieństwie do wiktoriańskiej antropologii ewolucyjnej (na przykład koncepcji Edwarda Tylora), która akcentowała stadialność rozwoju (od barbarzyństwa do cywilizacji), obraz człowieka w jego pisarstwie wiąże się z określonym kontekstem kultury: „inność" nie podlega wartościowaniu, a kultura europejska, rzekomo najbardziej rozwinięta, a przez to szczególnie predysponowana do pełnienia misji „Oświecenia" (w znaczeniu Adorna i Horkheimera)[9] w odmiennym miejscu i klimacie ujawnia swoje wszystkie niedostatki. Conrad nigdy nie był Karolem Mayem, który – oczywiście poza wodzem Winnetou – skrupulatnie oddzielał bohaterskich białych od podstępnych „dzikusów": „W opowieściach Conrada punktem wyjścia są zawsze «traperzy» i «czerwonoskórzy», ale droga, którą przebywają, sprawia, że nasze wyobrażenia o nich muszą przekroczyć przyjętą na początku konwencję, obnażyć jej niedostatki" (P, s. 175-176).

W podrozdziale *„Zamierająca wibracja". Irracjonalizm głosu w pisarstwie Conrada* badacz skupił uwagę na relacjach pomiędzy dźwiękiem mowy a mechanizmami wiedzy-władzy. Śledząc europejską refleksję filozoficzną na temat różnicy między głosem i pismem (od Jana Jakuba Rousseau do Jacques'a Derridy), twierdzi, że dyskursy władzy inkorporują „nawet elementy kultury nieświadomej, przez Rousseau utożsamione z naturą, wolnością […] Bardzo często «fakty», przekonuje Conrad, ograniczają się do głosu, dlatego wiedza ugruntowana na nim okazuje się pozorem" (P, s. 191). Czar głosu, czynnika niezależnego od semantycznego potencjału wypowiedzi, którego mocy ulega wielu bohaterów tej prozy, z reguły wiąże się w niej z fałszem i demagogią. To upojne dźwięki, całkowicie oderwane od wiarygodności zachowań oraz zasad etycznych mówcy: Kurtza czy Verloca z *Tajnego agenta*.

Pacukiewicz, rekapitulując trwającą kilka stuleci debatę o znaczeniu mowy i pisma, wymienia, między innymi, Waltera Onga, zapomina jednak o Michaile Bachtinie, który we wczesnej, pochodzącej z lat 20. XX wieku rozprawie *W stronę filozofii czynu* przyznał nader ważną rolę problematyce intonacji. To najważniejszy moment wypowiedzi, ponieważ umożliwia przekroczenie opozycji „słowa" i „przedmiotu", języka i bytu: „Ona to bowiem stanowi twórczy element, przekształcający «puste» symbole językowe w «giętkie», pełne treści znaki. […] Dzięki niej mówiący potrafi zawrzeć w nich «swój» punkt widzenia,

---

9 Por. następującą uwagę filozofów „szkoły frankfurckiej": „Kartezjańska «systemowość poznania» służy podmiotowi w opanowywaniu świata przyrody. W świecie burżuazyjnej, dziewiętnastowiecznej nowoczesności podmiot oświecenia konkretyzuje się w postaciach właściciela niewolników, przedsiębiorcy, administratora, kolonizatora [czyli profesji, które wykonuje wielu bohaterów prozy Conrada – W.F.]" (T. Adorno, M. Horkheimer *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. J. Siemek, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 56.

swoją ocenę…”[10]. Ze względu na swoją pozasystemowość, może znaleźć zastosowanie zarówno w perswazji, jak i w propagandzie, dlatego powinna być stosowana ze szczególną odpowiedzialnością. Kontekst myśli Bachtina byłby, jak sądzę, bardzo przydatny dla rozważań nad motywem kłamliwości głosu w pisarstwie autora *Zwierciadła morza* i umożliwiałby szersze rozwinięcie tego wątku interpretacyjnego.

Dalsze ustępy książki poświęcone zostały motywowi mgły jako metafory „porażki empirycznego poznania, kiedy jest ono konfrontowane z tym, co nieznane i obce” (P, s. 200-201). Bohaterowie Conrada, co udowadnia katowicki badacz, bardzo często tracą orientację wśród mgieł (m.in. w *Jądrze ciemności*, *Lordzie Jimie* oraz *Tajnym agencie*). Słuch zastępuje widzenie, co z reguły prowadzi do „opóźnionego rozszyfrowania” (pojęcie Watta), to znaczy do braku symetrii między percepcją i refleksją. Narracje polskiego emigranta często także wprowadzają motyw ogłuszenia, głuchoty, całkowitej ciszy. To podwójne, wzrokowe i słuchowe, ograniczenie zmysłów jest – zdaniem Pacukiewicza – figurą sposobu poznawania obcego kontekstu:

> Niewiedza wywołana przez mgłę i obcy kulturowo głos inicjuje inwencję poznawczą autora, który musi poruszać się nietypowymi, nieprzetartymi ścieżkami poznania. […] Natomiast sam kontekst, właśnie dlatego, że pozostaje doświadczeniem niewiedzy, nie jest traktowany przez Conrada i jego opowiadaczy jako bierny fakt ani ulotny fenomen, lecz z mozołem rekonstruowany jest z pogłosek, szeptów, wrzasków, ze śladów odkrytych przez nagłe poruszenia mgły. (P, s. 209).

Ostatni z rozdziałów, *Ruchomy pokład*, dotyczy „metody antropologicznej” w pisarstwie Conrada. Po raz kolejny przewijające się przez całą rozprawę przenośnie „morskie” służą charakterystyce strategii, którą wybiera polsko-angielski twórca, by adekwatnie wyrazić zderzenie racjonalnej wiedzy z niewiedzą – efektem doświadczenia innego kontekstu. W odróżnieniu od innych pisarzy z przełomu wieków, umieszczających akcję utworów na antypodach, autor *Jądra ciemności* „skupia się raczej na badaniu procedur poznawczych, konwencji stosowanych przy jej [rzeczywistości kulturowej – W.F.] określaniu” (P, s. 211). Różnica ta decyduje nie tylko o odrębności jego twórczości, ale również – co chyba ważniejsze – o jej bezwzględnie większej wartości poznawczej. Pisarze wiktoriańscy, eksplorujący odległe przestrzenie, dzięki całemu arsenałowi środków perswazji, przekonywali czytelnika, iż bezpośrednio i prawdziwie unaoczniają „odmienną” rzeczywistość kulturową. Tak naprawdę utwierdzali istniejący system wiedzy-władzy. Na przykład bohater powieści Rudyarda Kiplinga, „mieszaniec” Kim z powieści o takim tytule, przechodzi inicjację i przeżywa liczne przygody w służbie brytyjskiego wywiadu, zaś afrykańskie plemię z *Kopalni króla Salomona* Henry’ego Ridera Haggarda może

---

10 Cytat pochodzi z artykułu Bogusława Żyłki *Człowiek i język* („Punkt” 1979 nr 5, s. 117). Zob. też: M. Bachtin *W stronę filozofii czynu*, przekł., wstęp. i przyp. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 59.

zostać uwolnione spod władzy złego króla i jego czarowników tylko dzięki interwencji wysłanników Imperium – wyprawy Allana Quatermaina.

Dla Conrada egzotyka stanowi – przede wszystkim – pretekst do rozważań nad sposobem, w jaki nasze myślenie tworzy struktury wiedzy. Nowoczesny prymat nauki unieważnił tradycyjny, retoryczny podział na „wiedzę" (*episteme*) i „opinię" (*doxa*). Zwulgaryzowane dogmaty naukowe często zamieniają się w sądy potoczne. Pisarz, co dostrzega antropolog, wykorzystuje wyrazistość i oczywistość zdroworozsądkowych, często *quasi*-naukowych przekonań, ponieważ umożliwiają one zaistnienie „spektrum interpretacji wokół miejsca, postaci, zdarzenia" (P, s. 230), stając się w ten sposób źródłem, a nawet – przedmiotem danej opowieści. Na przykład, po lekturze *Jądra ciemności* odbiorca nie jest w stanie jednoznacznie określić, kim Kurtz „jest"; nadać jednoznaczne nazwy komponentom „charakteru" i spójność kolejnym epizodom jego biografii, co wynika właśnie z nadmiaru sprzecznych opinii. Informacje, które otrzymuje Marlow na afrykańskiej stacji, różnią się od relacji rosyjskiego „Arlekina". Każda z nich traci zasadność wobec kolejnych powiadomień: entuzjastycznych wypowiedzi europejskich, byłych współpracowników Kurtza czy idealistycznej wiary jego narzeczonej. Sam marynarz, oślepiony „mgłą" tropików i ogłuszony potokiem wymowy najlepszego agenta Towarzystwa nie jest w stanie niczego definitywnie rozstrzygnąć.

Zestawiając twórczość pisarza z metodologią antropologiczną Malinowskiego, Pacukiewicz analizuje kategorię „poufności" jako cechy, która określa stosunek zarówno Marlowa z *Gry losu* i *Lorda Jima*, jak i współczesnego antropologa do informatorów: „[…] zarówno kontekst historyczny, jak i charakter epistemologiczny tej relacji przemawiają właśnie za tym odniesieniem" (P, s. 246). Zostają w ten sposób wykluczone inne relacje, wymagające szczególnej dyskrecji: stosunek doktora do pacjenta, spowiednika do penitenta, psychologa do pacjenta itd. Określenie „kontekst historyczny" dotyczy oczywiście początków nowoczesnej antropologii. Warto, jak myślę, przypomnieć także o samej technice „wyznania" (*aveu*), która, zdaniem Foucaulta, umożliwiła stworzenie narzędzi dyskursywnych, pozwalających kontrolować „inność" poprzez włączenie jej rozproszonych i niewyraźnych głosów w tkankę wiedzy. Podobny mechanizm stoi zatem u podstaw europejskiej nowoczesności, jak i metody pisarskiej twórcy *Między lądem a morzem*. Istotniejsza jednak wydaje się różnica: Foucaultowski dyskurs jest zachłanny i opresyjny, unifikuje i zawłaszcza. Conrad natomiast, pokazując pęknięcie między wiedzą i kontekstem, domaga się uważności wobec różnicy stanowisk, zadawania pytań o ich kulturową genealogię, nieustannego weryfikowania przyjętych założeń. A taka postawa stanowi przecież istotę nie tylko bycia w (po)nowoczesnym świecie, ale także każdego aktu lektury.

Wacław FORAJTER

Abstract

Wacław FORAJTER
University of Silesia (Katowice)

The World According to Conrad

Review: Marek Pacukiewicz, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada* ['The Anthropological Discourse in Joseph Conrad's Works'], Kraków 2008.

Forajter presents the key elements of Pacukiewicz's monograph, i.e. the incompatibility of a rational, European epistemology with an alien cultural context; Conrad's project of modern subjectivity; the problem of cultural ignorance and, finally, Conrad's peculiar strategies when he found himself confronted with otherness, when he experienced 'exoticism'. Moreover, Forajter discusses Pacukiewicz's methodological contexts, pointing out, above all, how much the cultural studies expert owes to Michel Foucault and to his associations with the anthropology of literature as a new branch of humanities-related inquiry.

Badania i dyskursy – zmiana języka

Różnica pomiędzy współczesną refleksją nad krytyką literacką a tą sprzed czterech dekad, kiedy jeszcze w polskiej humanistyce nie odczuwało się tak wyraźnej konkurencyjności języków jak dzisiaj, czyli dla przykładu różnica pomiędzy dwuseryjnym wydaniem *Badań nad krytyką literacką*[1] a *Dyskursami krytycznymi u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*[2] zawiera się w haśle „od struktury do kultury"[3], które użyła Marta Wyka, gdy snując rozważania nad zmianą paradygmatu w naukach humanistycznych, w tym przede wszystkim w badaniach literackich, mówiła o przejściu od mocnego, naukowego strukturalizmu do tzw. „słabego profesjonalizmu" badań kulturowych. Autorka szkicu tłumaczyła tę zmianę m.in. za pomocą kategorii „pokolenia rozstrzygającego", przywołanej przez Janusza Sławińskiego do opisu rewolucji strukturalistycznej w XX wieku[4]. Doświadczenie sekularyzacji i emancypacji kultury u progu zeszłego wieku oraz przekonanie o naukowym wizerunku świata przy jednoczesnym stymulującym poczuciu kryzysu podmiotowości i języka pozwoliło tamtej formacji (Sławiński wymienia przedstawicieli różnych kierunków: Ingardena, Mukařovský'ego, Bachtina, Lukácsa, Richardsa) przekuć swoje doświadczenia w przekonujący generacyjny mit, w okreś-

1 *Badania nad krytyką literacką. Seria I*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974; *Seria II*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

2 *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Universitas, Kraków 2007.

3 M. Wyka *Stan krytyki naukowej w literaturoznawstwie*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Universitas, Kraków 2005, s. 517.

4 J. Sławiński *Bez przydziału*, „Teksty Drugie" 2005 nr 5.

loną opowieść snutą przez cały niemalże wiek XX, w której m.in. wyznaczono zarówno funkcjonalne, jak i strukturalne (z czym były większe problemy) granice między naukową a krytycznoliteracką eksplikacją tekstu. Mimo to Sławiński w 1974 roku w artykule *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich* napisał:

> Mało kto już żywi dziś złudzenia co do możliwości przeprowadzenia dobitnej granicy między domeną wypowiedzi prawdziwie krytycznych, a domeną wypowiedzi reprezentujących czystą wiedzę o literaturze; w rzeczywistości przenikają się one nieustannie nawet wtedy, gdy w grę wchodzi krytyka zdecydowanie manifestująca swoją niechęć do „naukowości", a z drugiej strony wiedza o literaturze mająca właśnie ową „naukowość" wypisaną na sztandarze.[5]

W innym tekście tego zbioru Kazimierz Bartoszyński przyglądał się dokładnie pograniczom krytyki literackiej, wskazując dobitnie, jak przenikają się odmienne, zdawałoby się, obszary komentarza literackiego. Sławiński zaś w wyżej cytowanym artykule, tropiąc aktywność krytyczną różnych tekstów, przekonywał, że nawet takie zjawiska, jak stylizacja, cytat, parodia, pastisz, czyli interaktywne powiązania tekstów z innymi tekstami, wszelkie interpretacje mowy „cudzej" w granicach mowy „własnej", stanowią domyślne, niedemonstrowane wprost, działania krytyczne[6]. Przynajmniej tak mogą być czytane. W takiej sytuacji szukanie granicy między nauką a krytyką musiało przenieść się na płaszczyznę komunikacyjną. Owa „krytyczność" operacji intertekstualnych może być rozpatrywana wówczas, kiedy do technologicznej rozbiórki tekstów dołączona zostaje perspektywa aksjologiczna, kiedy analiza staje się pretekstem do wartościowania. Przenikanie i zacieranie granic dyskursów krytycznych, jak określilibyśmy to dziś (wcześniej być może powiedzielibyśmy o transgresji genologicznej w obrębie różnych rejestrów mowy), miało miejsce już dawniej, również w tradycyjnie rozumianej krytyce literackiej generacji powojennych, zarówno u tych, którzy uprawiali naukę i przy okazji krytykę, na przykład cytowany wyżej Janusz Sławiński, jak i na odwrót, u tych, których dokonania na obszarze krytyki są znacznie donioślejsze, na przykład Tomasz Burek. Wówczas jednak krytykę literacką odróżniano na podstawie funkcji[7] w obrębie komunikacji literackiej, pozycji wyznaczonej instytucjonalnie (biorąc pod uwagę również miejsce, gdzie uprawiano komentarz krytycznoliteracki: tygo-

---

5 J. Sławiński *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania…*, s. 11. Sygnałem problemu kryteriów wspomnianej tu „naukowości" jest właśnie użyty przez badacza cudzysłów.

6 Tamże, s. 13. Zjawisko pastiszu, jak opisał je Ryszard Nycz, charakteryzujące współczesną, ponowoczesną sztukę, mieści w sobie pierwiastek krytyczny, ponieważ tak jak krytyka zakłada wartościujące odniesienie jednego tekstu do drugiego (por. N. Nycz *Parodia i pastisz*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000).

7 Dla przykładu tekst Sławińskiego *Funkcje krytyki literackiej* (w: tegoż *Dzieło, język, tradycja*, Universitas, Warszawa 1974).

dniki, dwutygodniki i miesięczniki kulturalne, których dziś, jak udowadnia Przemysław Czapliński, w „nowej rzeczywistości" już nie ma[8]); istniał nawet zawód: krytyk literacki, czyli ktoś, kto mógł, jako redaktor pisma literackiego, zawodowo czytać literaturę na oczach innych, dzieląc się swoimi, nieco bardziej subiektywnymi niż badacz, spostrzeżeniami.

Z całą pewnością kimś takim był Henryk Bereza, krytyk literacki, którego biografia sięga początków pokolenia „Współczesności"[9]. Kariera tego krytyka rozwijała się w czasach dojrzewania szeroko rozumianej nowoczesności, która *notabene*, ze względu na swoiste ujmowanie kultury jako permanentnego kryzysu przy jednoczesnej wierze w możliwość jego diagnozowania i opanowywania w kolejnych transgresjach, nowych ujęciach i sposobach postrzegania coraz bardziej skomplikowanej i dynamicznej rzeczywistości, była okresem intensywnego rozwoju krytyki literackiej. Krytycy zaś posiadali przekonanie o możliwości głębszego, szerszego i intensywniejszego poznania świata poprzez sztukę, widzieli w niej możliwość dezalienacji. Tamta krytyka – mam tu na myśli nie tylko Berezę – wierzyła, że poznanie literackie to pewien model poznania świata. Andrzej Skrendo tak właśnie analizował twórczość (świadomie używam tego słowa) Berezy, jego „zmącenie" gatunków wypowiedzi, przekraczanie antynomii krytyki i literatury, czyli przenikanie tego, co pojęciowe i zewnętrzne, z tym, co metaforyczne i wewnętrzne. Dla Berezy krytyka równała się literaturze i aby unieważnić znaczenie sztywnych granic gatunkowej taksonomii, uprawiał coś, co nie było ani literaturą, ani krytyką, ale innym jeszcze, idiomatycznym sposobem pisania[10]. Przykładów dostarczają ostatnie wybory tekstów: *Epistoły*, *Oniriada* czy *Wypiski*[11]. Bereza pisał z pełną świadomością, że również w krytyce, podobnie jak literaturze, w danej wypowiedzi, choć tak ważna wydaje się jej funkcja informacyjno-oceniająca (klasycznym przykładem byłaby recenzja – ulubiony gatunek tego krytyka), większe znaczenie ma odstępstwo, pojawienie się elementów odmiennych niż te charakterystyczne dla danego gatunku krytyki (esej, szkic). Gdybyśmy się przyjrzeli zmianie, jaka zaszła w tym klasycznym gatunku krytycznoliterackim, jakim jest właśnie recenzja, to okaże się, że po 1989 roku gatunek ten został zastąpiony przez szkic interpretacyjny. Potwierdzają to słowa Krzysztofa Uniłowskiego i Dariusza Nowackiego: „Tracąc na aktualności, recenzje w dwumiesięcznikach i kwartalni-

---

8 Por. P. Czapliński *Krótka historia pism literackich 1989-2006*, w: tegoż *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

9 Był akuszerem kolejnych debiutów, od Hłaski poczynając (ważny szkic o debiucie tego pisarza *Nowy duch i forma nowa*, „Nowa Kultura" 1956 nr 34, 35), po lata 90. jako patron tzw. „rewolucji artystycznej".

10 A. Skrendo *Genologia Henryka Berezy (kilka wstępnych ustaleń)*, w: *Dyskursy krytyczne…*

11 H. Bereza *Epistoły*, Basil, Szczecin 1998; *Oniriada. Zapisy z lat 1976-1996*, Skotnica, Warszawa 1997; *…wypiski… wypiski z lat 1991-1994*, wyb. P. Nowakowki, A. Skrendo, posł. A. Skrendo, Stowarzyszenie Literackie Forma, Szczecin 2006.

kach literackich zyskały na wnikliwości, a nawet objętości, zbliżając się do formuły szkicu interpretacyjnego"[12].

Gatunek (każdej wypowiedzi) to przecież, jak określają to dziś badacze, nic więcej jak tylko szereg „konkurencyjnych propozycji", lista konkretnych, różniących się od siebie i różnicujących dany model genologiczny, tekstów[13]. Nie zmienia to faktu, iż heterogeniczność tekstów, w tym wypadku gatunkowa, stanowi odzwierciedlenie dynamiki i ciągłego różnicowania się rzeczywistości kulturowej. Jawne przekraczanie granic gatunkowych, ogólnie rozumiana eseistyczność tekstu krytycznego, to zjawisko dość powszechne, zdecydowana większość ważnych książek krytyki powojennej: *Zmiana warty*, *Szmaciarze i bohaterowie*, *Świat nie przedstawiony*, by wymienić najbardziej znane, to zbiory tekstów pod wieloma względami heterogeniczne, powstałe „zamiast powieści". Poprzez uprawianie okołoliterackiego eseju, kolejno, jak w wymienionych przypadkach: obyczajowego, kulturoznawczego czy socjologicznego, krytyka wybijała się na niepodległość, traktując literaturę nie podmiotowo, lecz pretekstowo. Przestała już tylko transmitować, wyzbywała się empatii, nawet wówczas, kiedy pisała o lekturze jako romansie, było w tych uniesieniach wiele narcyzmu (niezbędnego nastawienia w krytyce), zmierzała do autonomizacji oraz do tego, by być czymś innym niż tylko sobą.

Tak jak mamy dziś problem z definiowaniem współczesności, wynikający z nadmiaru teoretycznych perspektyw, podobnie nie do końca wiemy, co kryje za sobą pojęcie krytyki literackiej, nie tylko wówczas, kiedy czytamy nowsze teksty Berezy. Autorzy *Badań nad krytyką literacką* mimo wielu wątpliwości, tak wyraźnie przez nich samych zaakcentowanych dzięki strukturalnie opisanemu obszarowi komunikacji literackiej, dysponowali określonym pojęciem krytyki literackiej. Autorzy *Dyskursów krytycznych*… już nie są pewni, czy coś takiego jak krytyka literacka – rozumiana tradycyjnie – istnieje. Samo pojęcie dyskursów stwarza poczucie niepewności. Dyskursy, którymi płynie owa krytyczność (rozumiana jako ideologiczność, perspektywiczność, etyczność etc.), to kanały komunikacyjne niepoddane strukturalnej melioracji, nieco zmącone z powodu nadmiaru światopoglądowych ingrediencji. Dyskurs krytyczny to pojęcie jakby pojemniejsze, jednocześnie bardziej asekuracyjne, mieszczące w sobie tradycyjnie rozumianą krytykę literacką (oddzielaną właśnie od nauki), jak również krytyczność, która, ze względu m.in. na wzmożone zainteresowanie etyką i, na nowo rozumianą, ideologicznością, przenika do literaturoznawstwa, wpływając na badania literackie oraz praktyki interpretacyjne. To rodzaj pojęcia „intelektualizującego" dane zjawisko, tj. wskazującego, że coś jest bardziej skomplikowane, wieloznaczne, wymagające interpretacji. Dyskurs to także wskazanie na aspekt społeczny i komunikacyjny, umiejsca-

---

12 *Była sobie krytyka… Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. i wstęp K. Uniłowski, D. Nowacki, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2003, s. 17.

13 Por. R. Sendyka *W stronę kulturowej teorii gatunków*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wprow. R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

wiający krytykę w ramach praktyk wypowiedzeniowych, wpływających na status kulturowej rzeczywistości, jak i na poglądy uprawiających krytykę podmiotów.

Rozprzestrzenienie się praktyk dekonstrukcjonistycznych oraz mnogość teoretycznych i metodologicznych propozycji nałożyły się na zmiany komunikacyjne w całej kulturze, również w Polsce, gdzie nabrały wyraźnego przyspieszenia po 1989 roku. Kiedy komunikacja kulturowa uległa zmianie, a przynajmniej tak to w latach dziewięćdziesiątych opisywano[14], kiedy nie tylko nastąpił osławiony demontaż centrali krytycznej w postaci na przykład zamknięcia lub pomniejszenia znaczenia dominujących czasopism, pojawienia się mnogości ośrodków literackich i związanych z nimi osobnych, czasami izolowanych poetyk, ale także nastąpiło rozsadzenie całej ramy komunikacyjnej, która wcześniej decydowała o kryteriach i kanonie literackim, a przede wszystkim postrzeganiu tradycji literackiej jako ciągłości (tradycja ta po 1989 była ciągła, jednak opisywano ją raczej jako przełamaną), również krytyka literacka uległa rozproszeniu, odcięciu od dotychczasowych linii rozwojowych[15]. Rozważając ten problem, cytowani wyżej twórcy autorskiej antologii krytyki literackiej lat 90. pisali, że „prawdziwych krytyków już nie ma", mając na myśli nie tylko pokoleniową zmianę warty, ale również znacznie istotniejszą zmianę, a mianowicie zmianę paradygmatu w humanistyce, polegającą zarówno na historycznej wymianie, jak również synchronicznej wymienności słowników w różnych dziedzinach. Zatem „badania nad krytyką" zastąpiła refleksja nad „dyskursami krytycznymi".

Komplikacje związane z nowym (nowoczesnym, tak naprawdę powielanym) mitem założycielskim literatury po 1989 roku nakładają się na podobne kompli-

---

14 Czapliński, komentując ówczesne diagnozy zmian w komunikacji literackiej, pisał o zaproponowanych przez Jarzębskiego, Janion i Sławińskiego metaforach „eksplozji" (układu – stanu, porządku, systemu), „zmierzchu" (paradygmatu) i „zaniku" (centrali) jako o pewnej historycznoliterackiej narracji inicjującej policentryzm, pluralizm, wielość hierarchii. Jednak, jak konkludował, historia potoczyła się zupełnie inaczej (P. Czapliński *Powrót centrali*, s.16). Dominacja mediów w kształtowaniu preferencji czytelniczych i uzurpacje do tworzenia kanonu (odbieranie zatem pola krytyce literackiej) doprowadziły do tego, iż dobrze zapowiadająca się opowieść o otwartej, heterogenicznej komunikacji literackiej niestety nie zakończyła się *happy endem*.

15 Problem ten mieści się w nieco szerszym spektrum zagadnień związanych z przełomem literackim w 1989 roku – zjawiskiem wyczerpująco już omówionym zarówno przez krytyków (np. P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; K. Uniłowski *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Fa-art., Bytom 1998), jak i przez literaturoznawców (M. Kisiel *Przełom 1980-1989: Hipoteza zmiany kulturowej*, w: tegoż *Pokolenia i przełomy*. *Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004; T. Walas *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004). Co ważne w tym pracach: źródeł zmiany, przełomu, nowego otwarcia w literaturze związanego z przemianami ustrojowymi doszukiwano się w latach 80., ale traktowano jako pewien generacyjny mit bez pokrycia.

kacje w innych dziedzinach nauki. Dla przykładu Wielka Socjologia, jak pisał Tomasz Kunz, opowiadająca m.in. o przełomach politycznych, wiążąc je z całym obszarem kultury i tworząc coś w rodzaju metanarracji, traciła na znaczeniu:

> Proces ten, opisywany przez przedstawicieli nauk społecznych, w odniesieniu do interesującego nas tutaj problemu oznaczałby dezorganizację swoiście pojmowanej nowoczesnej instytucji pisania i lektury, rządzącej się powszechnie akceptowanymi konwencjami i regułami, na straży których stoją uprzywilejowani eksperci powołani do nadzorowania i kontrolowania sprawnego funkcjonowania tej instytucji.[16]

Zdradzające skłonności do ujęć uniwersalnych kategorie socjologiczne zostały zastąpione kategoriami kulturowego doświadczenia (autor artykułu wymienił m.in.: przynależność etniczną, płeć kulturową, orientację seksualną, typ duchowości czy rodzaj i forma wykorzystywanego medium komunikacyjnego[17] – wymieniam je, ponieważ faktycznie te zagadnienia powoli zastępują temat przełomu czy przynależności pokoleniowej w krytycznych interpretacjach najnowszej literatury), te zaś stały się językiem nowo rozumianej polityki. Z powodu przejścia od wielkiej socjologii do kulturowych kontekstów zasłużone i dobrze sprawdzające się kategorie przełomu i pokolenia literackiego przestały być przekonujące, uznano je co najwyżej za składnik pewnego, wygodnego dla określonej grupy twórców (tak było w przypadku tzw. roczników sześćdziesiątych) i towarzyszących im krytyków mitu. Dla pewnej część krytyki mit ten stanowił element strategii marketingowej. Z powodu braku zaufania do owej wielkiej narracji, procesów indywiduacyjnych, skupieniu się na tym, co prywatne, oraz przenosząc te zainteresowania w ramy debat wąskich wspólnot (interpretacyjnych), również krytyka literacka ma dziś problem z określeniem, czym tak naprawdę jest. Zacytujmy raz jeszcze Kunza, który powiązał problem tożsamości krytyki literackiej (w tym także krytyka) z analogicznie rozumianym problemem w naukach humanistycznych, czy to w socjologii, czy literaturoznawstwie, które stało się wieloma metodologiami czytania literatury i tym samym doprowadziło również do rozmycia samego pojęcia literatury:

> Wraz z zakwestionowaniem owej swoistości, odrębności czy autonomiczności literatury zakwestionowaniu ulega również rozpoznawalność figury krytyka literackiego, który swoją rolę i funkcję zawdzięczał temu, iż funkcjonował w ściśle wyodrębnionym podsystemie rządzącym się w miarę czytelnymi, swoistymi dla siebie regułami, pragmatycznie sfunkcjonalizowanym w kontekście szerszego systemu społecznego, który czynnie współtworzył.
> […] sama krytyka literacka jako „przedmiot" naszych dociekań i refleksji wydaje się znikać z pola widzenia, rozpuszczać i tracić swoją substancjonalność, w asyście radykalnych likwidatorskich diagnoz, ogłaszających jej definitywny zanik.[18]

---

16 T. Kunz *Krytyka literacka po 1989 roku – kłopoty z tożsamością, kłopoty z przdedmiotem*, w: *Dyskursy krytyczne…*, s. 325.

17 Tamże, s. 327.

18 Tamże, s. 332.

Kunz uznał, iż lepiej dziś posługiwać się pojęciem interpretatora, kogoś, kto z jednej strony kieruje się osobistym „imperatywem nieustannej autokreacji", z drugiej zaś staje się moderatorem i uczestnikiem „wspólnoty interpretacyjnej", funkcjonując jako inicjator określonych przedsięwzięć lekturowych. Podobnie jak redaktorzy *Dyskursów krytycznych…* zrezygnowali z ostrzejszego pojęcia – krytyka literacka, tak Kunz zaproponował (czy też zdiagnozował) odejście od figury krytyka i pojęcia krytyki literackiej na rzecz interpretatora, „wspólnoty interpretacyjnej" i interpretacji (rozumiejąc je w znaczeniu, jakie tym pojęciom nadał Richard Rorty i Stanley Fish).

Czy patrząc na dyskursy krytyczne u progu XXI wieku, można na takich interpretatorów, inicjujących określone kierunki i style lektury oraz organizujących wokół siebie pewne „wspólnoty interpretacyjne", wskazać? Myślę, że mimo opisanych wyżej wątpliwości, istotnych przecież i zahaczających o szeroki plan zmiany paradygmatu w naukach humanistycznych, da się wyróżnić w ostatnich latach, powiedzmy ostatnich dwóch dekadach, szereg nowych inicjatyw lekturowych, czasopism i nazwisk krytyków, które ogniskują te przedsięwzięcia. Komentatorzy zwracają jednak uwagę, że zdecydowana większość krytyki literackiej, mając świadomość egzystencjalnego i poznawczego ryzyka, staje się czymś w rodzaju intelektualnej autobiografii. Jerzy Madejski, przywołując myśl Michała Pawła Markowskiego, napisał, że „ten, kto uprawia krytykę, pisze jednocześnie (powinien pisać) autobiografię". Czytanie literatury przez Markowskiego to „próba wchłonięcia badawczych lektur przez czytanie krytyczne"[19] – autor *Czarnego nurtu* zawiesza postępowanie badawcze i przyjmuje perspektywę krytyczną (również w odniesieniu do dotychczasowych odczytań twórczości Gombrowicza, ponieważ tylko taka perspektywa daje satysfakcję twórczego obcowania z literaturą). Arkadiusz Bagłajewski zaś, biorąc pod lupę *Mieszaniny* Błońskiego i *Spiżarnię literacką* Miłosza, ale także wspominając o krytyce Burka, Stali i Nowackiego wygłosił następującą tezę: „Prywatność, subiektywność była przeto nie tylko wyróżnikiem postawy krytycznej, stała się także czynnikiem określającym status dyskursu krytycznoliterackiego w jego różnych nurtach, w różnych pokoleniach krytyków"[20]. Ów „triumf podmiotowości", „smak detalu", poczucie satysfakcji – zjawiska, które najczęściej zdajemy się dostrzegać w samej literaturze – stają się domeną krytyki. Oczywiście nie dopiero po 1989 roku. Dziś jednak ten autobiograficzny aspekt krytyki stał się przedmiotem szczególnej uwagi.

Mówiąc o współczesnej krytyce literackiej w nieco bardziej tradycyjnym rozumieniu – jako szczególnym zainteresowaniu aktualnie powstającą literaturą i bezpiecznym przeprowadzaniu jej przez próg historycznoliteracki – ma się na myśli przede wszystkim takie nazwiska, jak: Przemysław Czapliński, Krzysztof Uniłow-

---

19 J. Madejski *„Nie mów proszę w liczbie mnogiej…" Krytyka jako autobiografia*, w: *Dyskursy…*, s. 98-99, 101.

20 A. Bagłajewski *O małych formach wypowiedzi krytycznej starych mistrzów na przełomie wieku*, w: *Dyskursy…*, s. 30.

ski, Dariusz Nowacki, Piotr Śliwiński, Inga Iwasiów, Jarosław Klejnocki (wymieniam krytyków mniej więcej tej samej generacji, oczywiście nie jest to lista kompletna; jednocześnie trzeba zaznaczyć, że chociaż krytycy ci w największym stopniu odpowiedzialni są za rysowanie mapy literatury ostatnich dwóch dekad, to nie wpisywali swoich działań w projekt pokoleniowy). Wymienieni krytycy wywodzą się ze środowisk akademickich. Do tej listy należałoby dodać innych jeszcze akuszerów młodej literatury, na przykład: Paweł Dunin-Wąsowicz, Karol Maliszewski czy Kinga Dunin – niemających *stricte* polonistycznego wykształcenia. I mimo tak wyraźnego „sprywatyzowania" dyskursów krytycznych dokonania autorów z autobiograficzną perspektywą krytyki mających mniej wspólnego stały się w *Dyskursach krytycznych* przedmiotem szerszego omówienia. Mam tu na myśli krytykę literacką zmierzającą w stronę projektu (tak jak go rozumieli dawniej na przykład Burek lub Zagajewski z Kornhauserem), którą określa się jako „zaangażowaną", wychodzącą poza immanentne interpretacje w kierunku nowocześnie pojmowanej ideologii krytycznej, czyli „czytanie Polski" Kingi Dunin i poszerzanie marginesów komunikacji społecznej Przemysława Czaplińskiego. Chciałbym przywołać kilka podstawowych założeń tej krytyki i zestawić je z replikami krytycznymi Krzysztofa Uniłowskiego oraz Joanny Orskiej zamieszczonymi w przytaczanych wyżej *Dyskursach krytycznych*.

Twórczość Dunin można rozpatrywać w dwóch aspektach. Po pierwsze, jako przykład wersji krytyki feministycznej oraz po drugie, jako przykład krytyki „zaangażowanej". Ponieważ jednak feminizm zazwyczaj traktuje się jako ideologię, nie tylko u Dunin, zatem mieściłaby się w ramach szerszego pojęcia, jakim jest krytyka „zaangażowana". W pierwszy rodzaj odczytania wpisuje się tekst Stanisława Stabro, który wykonał niejako zdjęcie krytyczki na tle współczesnych, obecnych w Polsce, dyskursów feministycznych[21]. Przerysowując szczegółową typologię feminizmów (m.in. powołując się na opracowanie Kazimierza Ślęczki[22]), sytuuje pisarstwo Dunin nieco na wyrost w ramach „dekonstrukcyjnego modelu krytyki literackiej". Faktycznie, temperament pióra pozwala pisarce swobodnie wyrażać się w różnych stylach wypowiedzi, zarówno naukowym, jak i publicystycznym, krytycznym, a nawet literackim. Najciekawszą książką krytyczną w dorobku tej autorki wydaje się *Czytając Polskę* – przekonująca krytycznoliterackosocjologiczna opowieść o Polsce zapisanej w lekturach, wybranych niekoniecznie z kanonu lektur obowiązkowych dla współczesnej krytyki[23]. Autorka, trochę

---

21 S. Stabro *O niektórych dyskursach feministycznych. Na przykładzie twórczości Kingi Dunin*, w: *Dyskursy…*

22 Bibliografia refleksji nad feminizmem jest obszerna, szeroką typologię tego zjawiska podaje K. Ślęczka *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Książnica, Katowice 1999.

23 Rekonstrukcji poglądów Dunin dokonałem już w recenzji *Czytając Polskę*, wcześniej, w szerszym zakresie uczyniłem to w tekście *Czytając Dunin* na łamach „FA-artu" (2004 nr 3-4).

zaprzeczając opiniom Stabry, zaznaczyła, że bliska jej jest perspektywa późnej nowoczesności (Giddens, Beck, Habermas, Bauman, neopragmatyści). Lekiem na całkowity relacjonizm rozumowania uniemożliwiający wszelkie implikacje etyczne ma być neopragmatyzm. Krytyczka pisze, że jej punkt widzenia „nie likwiduje zaangażowania w coś więcej niż gry językowe"[24]. Literatura dla niej nie znajduje się poza osądem moralnym, czyli poza umową jakiejś wspólnoty czytelników. Walczy zatem o odświeżenie zunifikowanej sfery publicznej. Rezygnacja z poznawczego obiektywizmu nie powoduje odrzucenia obiektywizmu operacyjnego. Dunin poza Fishem powołuje się również na Habermasa (ponieważ, jej zdaniem, neopragmatyk w niezadowalający sposób zdefiniował pojęcie wspólnoty interpretacyjnej). Niemiecki filozof postuluje natomiast, w jej interpretacji, pogodzenie wolności z zależnością w procesie ustanawiania struktur komunikacyjnych[25]. „Komunikacyjny rozum" wspiera się na „fundamentalnej intuicji" polegającej na dobrej woli agensów i ich otwartości na racje Innego. Tymi Innymi w *Czytając Polskę* są reprezentanci wykluczonych grup społecznych przedstawiani w powieściach Filipiak, Tokarczuk, Sienkiewicza, Shuty'ego, Chwina, Grynberga, Kornhausera, Głowińskiego, Michalskiego, Sosnowskiego i innych.

Interpretacja literatury w *Czytając Polskę* mieści się między diagnozą a projektem, zmierza do próby intelektualnej utopii. Autorka próbuje literaturą zdefiniować społeczeństwo. Odczytywanie Polski dodatkowo komplikuje fakt, że choć literatura interesuje się społeczeństwem, to społeczeństwo literaturą prawie w ogóle. Polska (społeczeństwo, państwo, tradycja) to twór – umowa, wartość – kulturowy i zmediatyzowany, ponieważ istniejący w jakimś języku i przez niego wytworzony (w języku polityki, edukacji, potocznych mniemań, wierzeń religijnych, badań statystycznych itp.). Literatura staje się w tym przypadku przedmiotem negocjacji, przestrzenią formułowania argumentów dla uzasadnienia krytycznego projektu intelektualnego. Jednak, jak się zdaje, nastawienie komunikacyjne obowiązuje na gruncie określonej, w tym wypadku uniwersalistycznej wizji rzeczywistości. Dunin, idąc za Habermasem i uznając przekonanie, że podstawą poznania (interpretacji) jest porozumienie, sytuuje się w opozycji do stanowiska Foucaulta, iż u podstaw konsensusu leży przemoc. Według francuskiego filozofa przemoc to realność wyprzedzająca kategorie logiczne i moralne (tkwi mocno również w tym, co Habermas nazywa „światem życia" – w przekonaniach opartych na doświadczeniu i zdrowym rozsądku). Przemoc jest bardziej uniwersalna od komunikacji. Dunin posłużyła się tą opozycją, czytając *Miłość czy powieść* Świderskiego, książkę będącą krytyką światopoglądowego liberalizmu, obnażeniem ideologicznego charakteru „mitu wolnej i uniwersalnej demokracji"[26].

---

24 K. Dunin *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 19.

25 Tamże, s. 51-52.

26 Tamże, s. 225.

Krytykę tę można by odnieść również do uniwersalistycznego stanowiska samej autorki. Perspektywa Dunin (jak wcześniej wspomniałem: relacyjna, zdarzeniowa i antyfundamentalistyczna) posiada mimo wszystko rys ideologiczny, ponieważ realizuje się nie w języku porozumienia, lecz zaprzeczenia i antytezy. Jej kosmopolityzm jest antynacjonalistyczny, feminizm antyandrocentryczny, uniwersalizm antynarodowy. *Czytając Polskę* wyraźnie wpisuje się w tradycję krytyki „zaangażowanej", sytuuje się po stronie nowoczesnej emancypacji, współczesny neopragmatyzm zaś pojawia się tutaj jako uprawomocnienie iluzji dowolnej, własnej interpretacji. Tak naprawdę, jak zauważa Uniłowski, Dunin czyta Rorty'ego w nieco uproszczony sposób, traktując literaturę jakby była „«przezroczystym» nośnikiem przedstawieniowej iluzji czy też środkiem do osiągnięcia założonego z góry społecznego celu"[27]. A przecież ostateczną reakcją czy nawet instancją wszelkich praktyk interpretacyjnych jest ironia, wynikająca właśnie z niewiary w możliwość tworzenia stabilnych projektów społecznych (interpretacyjnych). Dla Uniłowskiego „alternatywni pragmatyści", jak nazywa krąg „Ha-artu" i „Krytyki Politycznej", to jedna z wersji opowieści ideologicznej, obok na przykład literatury „małych ojczyzn", która, nie wychodząc poza sformułowane przez siebie przekonania, pozoruje debatę. Krytyk proponuje spojrzeć na ten problem z innej strony. Zjawisko sporu, niezgodności, różnicy zawiera się w ramach jednej ideologii, nie jest efektem zestawienia dwóch odmiennych słowników, ale tkwi „wewnątrz" danego światopoglądu. Stąd, jak rozumiem, tak ważna jest dla śląskiego krytyka kategoria ironii, a w konsekwencji pewien dystans i rozumienie krytyki jako wciąż ponawianej próby wymykania się z okopów wszelkiej ideologiczności, sceptycznej wobec projektów, programów i wszelkiego rodzaju zaangażowania[28]. Postawę Uniłowskiego można określić – sięgając do tradycyjnych podziałów krytyki na zaangażowaną i autonomiczną (zdystansowaną) – jako klerkowską. W innym miejscu krytyk, kontynuując ocenę działań „nowej lewicy", napisał iż „interpretacja tekstu jest polem bitwy o język"[29]. Słowo bitwa można tu rozumieć jako synonim słowa krytyka. Tekst literacki staje się orężem (instrumentem pomagającym dookreślić własną perspektywę, jak chciała Dunin za

---

27 K. Uniłowski *Poza zasadą autonomii. Z przygód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych*, w: *Dyskursy*…, s. 203. Krytyk podkreśla wpływ Dunin na środowisko młodych krytyków z kręgu „Ha-artu", dla przykładu przywołuje tezy tekstu I. Stokfiszewskiego (*Pragmatyczna krytyka kultury*, „Ha-art" 2005 nr 21). Jednak młodzi „pragmatyści" odczytują Rorty'ego w sposób jeszcze bardziej uproszczony.

28 Krytyk – jeden z twórców FA-artu – w cytowanym już wstępie wyboru *Była sobie krytyka*… bagatelizuje opinie o swoim środowisku jako szkole krytycznej. Wspomina jedynie o „wyzywającym okcydentalizmie", sympatiach dla postmodernizmu i wyborze innych lektur niż pozostała krytyka literacka lat 90. Szkoły, a tym bardziej programu czy projektu krytycznego nie było (s. 33-35).

29 K. Uniłowski *Autonomia odzyskana: Brzozowski i „Krytyka Polityczna"*, „FA-art" 2008 nr 1, s. 49.

Fishem), jednak Uniłowski zamiast słowa „użycie" pisze o „przesunięciu". Krytyczna interpretacja to według niego przesunięcie tekstu:

> Tak, by zakłócić i dokonać repartycji literackiego pola gry, pośrednio zaś – innych sfer debaty publicznej. Przesunięcie tym różni się od użycia, że w tym drugim wypadku cel, dla którego sięgamy po jakieś narzędzie, pozostaje całkowicie zewnętrzny. W rezultacie „użyty" utwór oceniamy pod kątem zewnętrznych kryteriów, pytając jedynie o jego przydatność dla naszych potrzeb. Z takiego punktu widzenia nie ma mowy o autonomii literatury. Przy okazji przesunięcia zarysowują się dużo bardziej skomplikowane relacje, polegające na wzajemnym – i to wielostronnym – zapośredniczeniu. Przesunięcie to kontrolowany (przez interpretatora) proces wprowadzania w obręb pola literackiego nowej jednostki tak, aby doszło zarówno do wewnętrznych (repartycja), jak i całościowych (redefinicja) zmian tego pola.[30]

Tak rozumianą krytykę (postępowanie z tekstem i samym sobą poprzez akt interpretacji) można umieścić w ramach dialektyki autonomii i zaangażowania – opozycyjnych pojęć charakteryzujących, po *Językach modernizmu*, literaturę nowoczesną. Uniłowski uważa, że projekt literatury zaangażowanej, paradoksalnie, musi opierać się na autonomii. Tylko dzięki dystansowi, czyli wyznaczeniu różnicy między idiomem a kostniejącym językiem dominującej komunikacji, literatura, w tym również krytyka, może na powrót stać się zaangażowana, tzn. zaangażowana w destabilizację spetryfikowanych komunikacyjnych form. Projekt o podobnym celu zakładał również w *Ruchomych marginesach* Czapliński[31], jednak proponując inną, nazbyt prostą drogę jego realizacji, naraził się na ostrą krytykę. Zacznijmy jednak od przywołania podstawowych faktów.

Jednym z głośnych tematów dyskusji krytycznych ostatnich lat, łączących aspekt komunikacyjny krytyki z jej problematyką tożsamościową, stała się kwestia uczestnictwa literatury w szerokim, masowym paśmie komunikacji społecznej. Mniej więcej dekadę temu krytyka literacka, roztrząsając doniosłość przełomu literackiego, dostrzegła problem malejącego zainteresowania literaturą, jej nieistotności w obszarze publicznej debaty. Jak się jednak okazuje, zainteresowanie literaturą wysoką pozostało na podobnym poziomie, wzrosło natomiast, by tak rzec, nasycenie kultury medialnością, rozwinął się tzw. przemysł kulturowy, tłumiony wcześniej przez ograniczenia polityki kulturalnej socjalistycznego państwa, przemysł, w ramach którego toczą się również debaty (często uznawane za pozorne) na temat postaw i wartości społecznych. Stąd pojawiło się kilka określeń charakteryzujących peryferyjność krytyki literackiej. Dyskutowano i pisano o „literaturze w uścisku mediów", czyli „normalce" i „normalności", o „dominującym dyskursie medialnym", „czytalności", „efekcie bierności", i o „synoptikonie" oraz „nie-

30 Tamże, s. 49. Autor cytowanego tekstu podkreśla, że do opisu krytyki literackiej bardziej przydają się kategorie Pierre'a Bourdieu.

31 P. Czapliński *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat dziewięćdziesiątych*, Znak, Kraków 2002.

ruchomieniu centrum"[32]. Wymienione hasła sygnalizują problem, z jednej strony, literatury – przestrzeni ideowych i etycznych eksploracji – która w obliczu mechanizmów rynkowych wydaje się bezbronna, z drugiej strony, samych krytyków, którzy, chcąc być „słyszalni", rezygnują z własnego (naukowego) języka, publikując swoje teksty w poczytnych czasopismach, albo zamykają się w enklawach wąskich środowisk, tym samym godząc się na nikły odbiór swojego pisarstwa. Jerzy Jarzębski, myśląc o nieokreśloności i dehierarchizacji współczesnej kultury, dekadę temu na łamach „Znaku" przywołał dla scharakteryzowania współczesnego (anty)modelu krytyki literackiej rozpowszechnioną kategorię sieci[33]. Jak pisał, mamy dziś do czynienia z antysystemowym modelem funkcjonowania kultury. Krytyk działa w sieci – przestrzeni niesprzyjającej, która nie posiada stałych punktów oparcia: kryteriów, hierarchii i gotowych formuł porządkowania kanonu literackiego, ale stanowi zbiór różnego typu relacji pozostających w ruchu. Nieograniczona sieciowość jednak zakłada, że jej definicja również może być traktowana jako jedna z nieobligatoryjnych propozycji komunikacji współczesnej kultury (obok niej mogą istnieć inne, antyrelatywistyczne obrazy rzeczywistości)[34]. Czapliński zaś w *Ruchomych marginesach*, książce korespondującej z *Apetytem na przemianę*, wyznaczył rolę współczesnej literatury w poszerzaniu marginesów komunikacji społecznej. Literatura, jego zdaniem, to obszar kształtowania się nowego języka, nowej wrażliwości i tym samym nowej rzeczywistości. Oczywiście rzeczywistość rozumiał jako pewien konstrukt kulturowy, który opisywał za pomocą metafor tekstowych, takich jak: „podrabianie", „przerabianie", urabianie", „naśladowanie", „reprodukcja" itp. Radykalizując język analizy, uznał, że literatura, nawet ta spod znaku realizmu, zawsze odnosi się do przestrzeni już zapisanej, stąd „pisanie zawsze było przepisywaniem"[35]. Krytyk to ktoś, kto tropi ślady tekstów, jak również dostrzega zasady budowania tych tropów.

Według krytyka rola literatury sprowadzać by się miała do uświadamiania mechanizmów komunikacyjnych. Literatura ma być miejscem, gdzie negocjuje się uznanie dla poglądów pozostających na marginesie dyskursu dominującego.

---

32 Tematyka ta była szeroko omawiana, jednak najwięcej do powiedzenia na ten temat mieli wymienieni przeze mnie wcześniej krytycy. Za ważny moment inicjujący dyskusję na ten temat podaje się tekst *Literatura w uścisku mediów*, rozmowa redakcyjna z udziałem P. Czaplińskiego, K. Dunin, J. Jarzębskiego, D. Nowackiego, P. Śliwińskiego i M. Zalewskiego, „Res Publica Nowa" 2000 nr 7.

33 J. Jarzębski *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak" 1998 nr 7.

34 Dla przykładu Piotr Śliwiński, nie godząc się na diagnozy Jarzębskiego, widział rolę krytyki w „wybrzuszaniu" płaskiego obrazu kultury jako sieci, chciał zastąpić go obrazem więzi. Widzi możliwość „budowania jakiegoś kontrdyskursu współczesności, w ramach którego wartościowanie będzie możliwe" (*Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 2002, s. 42-43).

35 P. Czapliński *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2003, s. 14.

Czyniąc to z pozycji marginesu, powinna tworzyć przestrzeń (języki) dla tych, którym nie odpowiada „dyskurs dominujący". Powinna sprzyjać poszerzeniu społecznej komunikacji, „uświadamiać pojemność społecznych języków"[36]. Powinna także wytrącać swoich odbiorców, przyzwyczajonych do pewnych standardów odbioru i w ten sposób nie dostrzegających, a nawet podchodzących z lękiem, do wszelkiej inności, ze stanu swoistej śpiączki. To poszerzanie i przemieszczanie granic komunikacyjnych (języka w ogóle) światopoglądowo wiąże się z modernistyczną ideą organizacji nowych form doświadczenia. Sztuka, rozumiana jako przestrzeń wykluwania się nowego języka, pozwala uwalniać się od alienujących struktur społecznych, wzbogaca wspólnoty o nowe wartości, poszerza wreszcie granice bytowe człowieka[37]. Działalność twórcza nie jest odzwierciedlenie bytu, lecz jego tworzeniem, uruchamianiem. Rola krytyki zatem sprowadzałaby się do stymulacji tego procesu.

Jako projekt idea literatury „ruchomych marginesów" wydaje się o tyle przekonująca, że stanowi pozytywne rozwiązanie dylematu unieważnienia literatury w czasach ponowoczesnych. Tym bardziej, że Czapliński, mimo próby krytycznego projektowania literatury, nie korzysta z jakiegoś określonego słownika ideologicznego. Jednak, jak przekonuje Joanna Orska, głos autora *Powrotu centrali* dobiega z wnętrza dominującego dyskursu masowych mediów. Jego krytykę nazywa „polityką socjalną", ponieważ celem wszelkich prób zaradczych i całego pozytywnego projektu staje się nie sama literatura, ale literatura na służbie „medialnego centrum"[38]. Krytyk szuka miejsca dla literatury w przestrzeni publicznej, nie postrzega jej, jak dwudziestowieczna tradycja awangardowa, jako bytu autonomicznego, bezinteresownego, mogącego funkcjonować niezależnie od obiegu wspólnoty. Literatura w jakimś sensie ma służyć dobru publicznemu, ma reformować komunikację, wytrącać ją ze stanu bierności, ubogacać języki, poszerzać granicę akceptacji tego, co wcześniej wydawało się nie do przyjęcia, ponieważ nie było opowiedziane. Zatem Czapliński staje po stronie nie słabszej literatury, ale mocniejszego centrum, nie po stronie tego, co indywidualne, ale tego, co wspólne. W tym sensie Orska, przypisując Czaplińskiemu wypełnianie pedagogicznej misji, zarzuca mu, iż rolę krytyka sprowadza do edukacji poprzez literaturę, do rozbudzenia apetytu na przemianę sumień i rozszerzenie horyzontów myślowych choćby części czytającego społeczeństwa. Tak naprawdę jednak lewicowa strategia współczesnej krytyki, zdaniem Orskiej, stanowi przykład „wchłonięcia szlachetnej ideologii przez przemysł kulturowy"[39]. W rezultacie to dyskurs medialny wpływa na

36 Tamże, s. 223.

37 Zob. R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2002, s. 80.

38 J. Orska *O „lewicowej" strategii współczesnej krytyki literackiej wobec wolnego rynku mediów*, w: *Dyskursy…*, s. 225.

39 Tamże, s. 233.

krytykę, a nie odwrotnie. Tak rozumianą „politykę socjalną" stawia Orska obok innych, niepokojących stylów krytyki, wspomina o „politycznej poprawności", a nawet „retoryce populistycznej", czyli właśnie mówienie „prościej" w imię źle pojętego demokratyzmu i równości.

Jak wynika z przytoczonych sporów, mimo zmian w obszarze szeroko pojętej humanistyki, mimo komplikacji związanych z obiegami i tożsamością krytyki pewne wątki dyskusji są wciąż powielane. W tym wypadku można mówić o powieleniu sporu między zwolennikami projektu i co się z tym wiąże, ideologiczności, reprezentowanymi przez Dunin i Czaplińskiego, i autonomii, reprezentowanymi przez Uniłowskiego i Orską, czyli między postawą zaangażowania a swego rodzaju klerkizmem.

Krytyka dziś to przede wszystkim namysł nad sposobami czytania literatury. Style odbioru, perspektywy czytania, projekty lekturowe, określanie własnych stanowisk ideowych przy użyciu literatury – te wszystkie zjawiska, którymi dziś interesuje się krytyka, pozwalają dostrzec w niej ambicje badawcze, metaliterackie i metakomunikacyjne. Zagadnienia wcześniej charakterystyczne dla historii literatury dziś stają się domeną krytyki. Dyskurs krytyczny zmienia się zgodnie z duchem czasu. Jedyne, co pozostaje, ale co charakteryzuje również literaturoznawstwo, to skłonność do demistyfikacji. Mimo że rozwiązania i postawy krytyczne mogą znacznie się od siebie różnić, a właściwie najczęściej sytuują się wobec siebie jako strony sporu, to najczęstszym źródłem krytyki, jak się wydaje i o czym mówił w kończącej *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku* dyskusji *Znikające cele krytyki?* Markowski, jest poczucie kryzysu, potrzeba wprowadzania w stan nieoczywistości pewnych pojęć, rozmontowywanie stereotypów, którym jesteśmy wierni[40]. Ten pogląd znów możemy odnieść do tekstu z *Badań nad krytyką literacką*. Mianowicie Jan Prokop pisał o krytyku jako kimś w rodzaju błazna, który poprzez nazywanie wyśmiewa konwencje i maniery danego tekstu. Poprzez ujawnienie/rozumienie danego utworu tworzy coś w rodzaju jego parodii[41]. Stereotyp, mit, klisza – oto, co na swej muszce (niezanikającym celu) widział i widzi nadal tzw. krytyk literacki i czego możemy być jeszcze pewni.

Marcin PIETRZAK

40 M.P. Markowski *Znikające cele krytyki*, w: *Dyskursy…* s. 420.

41 J. Prokop *Krytyka jako nierozumienie dzieła*, w: *Badania…*, s. 30-31.

Abstract

Marcin PIETRZAK
University of Łódź

Research and Discourses: A Change in the Language

The author compares contemporary reflections on literary criticism with the critical discourse of the 1970s. Despite changes in the humanities as a broadly conceived field, and despite complications related to the circulation and identity of criticism, certain areas of the discussion still thrive. Where this is the case, contributors to the debate find themselves in disagreement. There is an opposition between the "ideologicality" represented by Kinga Dunin and Przemysław Czapliński, versus the "autonomy" proposed by Krzysztof Uniłowski and Joanna Orska. In other words, the dispute is between an attitude of *involvement* and *disengagement*.

Rita FELSKI

Pożytki z literatury. Szok[1]

Szok sytuuje się w symbolicznym centrum współczesnych badań literackich, jednak pojęcia tego nie używa się zbyt często, zwłaszcza w porównaniu z jego wszechobecnością w teorii sztuki czy krytyce kultury. Czyżby wydawało się ono zbyt młodzieżowe i pospolite, czyżby nasuwało zbyt jednoznaczne skojarzenia z karambolami samochodowymi, horrorami dla nastolatków i podstarzałymi gwiazdami punk-rocka? Być może afektywny charakter tej kategorii kłóci się z przekonaniem o zmediatyzowanej naturze wypowiedzi literackiej. Krytycy nieufnie krążą wokół problematyki szoku, podejmując ją zwykle w sposób powściągliwy i zawoalowany. Poruszając kwestię zdolności literatury do budzenia niepokoju, najczęściej sięgają po bardziej specjalistyczne kategorie, takie jak transgresja, trauma, uniezwyklenie, przemieszczenie, rozproszenie jaźni (*self-shattering*) czy wzniosłość. Chociaż pojęcia te mają swoje odrębne zastosowania, często są obarczone kontekstową wieloznacznością i przeciążone nadmiernym bagażem teorii. Tymczasem termin zaczerpnięty z codziennego słownictwa pozwala uwolnić się od pewnych utartych, lecz często słabo uzasadnionych przekonań na temat znaczenia i sposobu oddziaływania dzieł literackich.

Szok oznacza reakcję na to, co zaskakujące, bolesne lub przerażające. W odniesieniu do tekstu literackiego sugeruje coś bardziej szorstkiego i brutalnego niż, powiedzmy, Heideggerowski *Stoss*, a więc twierdzenie, że dzieło sztuki definiuje się poprzez zdolność wywoływania wstrząsu i burzenia tradycyjnych struktur po-

1 Tekst stanowi 4. rozdział książki Rity Felski *Uses of Literature*, Blackwell Publishing, Malden, MA–Oxford 2008. Redakcja dziękuje Autorce i Wydawcy za zgodę na publikację.

znawczych[2]. W kontekście przywołanych tu pojęć słowo „szokujący" stanowi nie tyle ogólny synonim estetycznej obcości, ile raczej szczególny rodzaj epitetu, który w odniesieniu do konkretnych tekstów sprawdza się lepiej lub gorzej. Wydaje się, że tak wyprofilowane pojęcie pasuje bardziej do pisarzy modernistycznych niż twórców epoki wiktoriańskiej, choć oczywiście nie tylko sztuka nowoczesna potrafi wywołać wstrząs i budzić niepokój. Klasyfikując teksty wyłącznie pod kątem ich zdolności szokowania, stworzylibyśmy oczywiście listę absurdalnie wybiórczą i ekscentryczną. W mojej własnej historii lektur – a z pewnością nie jestem pod tym względem wyjątkiem – twórczość odwołująca się do przemocy i gwałtu odegrała jednak niezwykle ważną rolę.

Przypominam sobie moje pierwsze spotkanie ze sztuką *Marat/Sade* Petera Weissa. Ten teatr w teatrze pokazuje markiza de Sade reżyserującego sztukę na temat rewolucji francuskiej w zakładzie dla obłąkanych w Charenton, w którym przez dłuższy czas go przetrzymywano. Grany przez jednego z pensjonariuszy zakładu Jean Paul Marat, siedząc w wannie w oczekiwaniu na śmierć z rąk Charlotty Corday, prowadzi z de Sade'em dyskusję na temat znaczenia i celu rewolucji. Spory filozoficzne, w których Marksa przeciwstawia się Freudowi, a rewolucyjną żarliwość jakobinów konfrontuje z nieodpartą irracjonalnością ludzkiej egzystencji, przeplatane są innymi scenami. Osobliwa menażeria wstrząsanych spazmami i konwulsjami pacjentów, erotomanów, lunatyków i perorujących bez ustanku mężczyzn w kaftanach bezpieczeństwa odgrywa w nich kluczowe wydarzenia krwawej rewolucji. Wszelki pozór wiary w terapeutyczną moc sztuki rozwiewa się ostatecznie, kiedy pensjonariusze zakładu łączą się w oszalałym, chaotycznym odruchu buntu, wykrzykując: „Rewolucja, rewolucja, kopulacja, kopulacja". Ich rewolta zostaje brutalnie stłumiona przez personel szpitala, a de Sade przygląda się wszystkiemu ze sceptycznym rozbawieniem.

Kolejne rywalizujące o miejsce na mojej studenckiej liście lektur tytuły okazały się nie mniej niepokojące. *Końcówka* oznaczała wkroczenie w postapokaliptyczny koszmar, w ogołocony ze znaczenia i słów klaustrofobiczny świat, w którym beznogich rodziców umieszcza się w koszach na śmieci. W *Decyzji* Bertolda Brechta grupa rewolucjonistów spokojnie rozważa, czy zastrzelić jednego z działaczy, który swoimi spontanicznymi zachowaniami zagraża realizacji założonych celów. Sztukę zamyka beznamiętny opis egzekucji, zakończonej wrzuceniem ciała do rowu. Lektura *Mdłości* to spotkanie z rozgoryczonym narratorem-mizantropem, który złorzeczy całemu światu, porażony bezdennym koszmarem egzystencji i zbrzydzony widokiem skłębionej, pleniącej się masy ludzkiej.

Zetknięcie z takimi tekstami działało niczym otrzeźwiający policzek, pobudzający zarówno intelekt, jak i intuicję. Był to bez wątpienia ten rodzaj literatury, którą Foucault i pokrewni mu badacze określają mianem „literatury doświadczeń granicznych": uderzająca mieszanka solipsyzmu, paranoi, brutalności i rozpaczy,

2 G. Vattimo *Społeczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wyd. Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2006, s. 55-69

bezlitośnie odarta z wszelkich punktów oparcia i pociech dnia codziennego. Ta wczesna lista lektur sprawiła, że zaproponowana przez Wayne'a Bootha i Marthę Nussbaum metafora książek jako przyjaciół wydawała mi się zawsze sprzeczna z intuicyjnym doświadczeniem: książki niosą z sobą wiele istotnych wartości, jednak z całą pewnością nie są przyjazne. Bardziej odpowiednia wydaje mi się teza Lionela Trillinga, który twierdzi, że literatura modernistyczna była literaturą przemocy i przekleństwa, obłędu i destrukcji, zmasowanym i bezkompromisowym atakiem na fundamenty kultury[3].

Tekst Trillinga powstał ponad czterdzieści lat temu, a więc w czasach, gdy propozycja poprowadzenia kursu na temat modernizmu wciąż jeszcze na Wydziale Literatury Angielskiej Uniwersytetu Columbia mogła budzić zdumienie. Przywykliśmy dzisiaj uważać, że żyjemy w zupełnie innych czasach, w których związek między literaturą a szokiem stracił rację bytu. W dobrze znanej charakterystyce postmodernizmu Frederic Jameson pisze na przykład: „Joyce i Picasso nie tylko przestali być uważani za odpychających dziwaków – stali się klasykami i wydają nam się dziś realistami. Jednocześnie dzisiejsze społeczeństwo właściwie nie znajduje w formie bądź treści współczesnej sztuki takich cech, które uznałoby za nieznośne czy skandaliczne"[4]. Jameson przeciwstawia wybuchową siłę modernizmu, skandaliczność jego twórczego ataku na tabu i konwencje społeczne naszej współczesnej stępionej wrażliwości. Jesteśmy odporni na szok do tego stopnia, że szok sam w sobie stał się dla nas rutyną; żyjemy w świecie gorączkowych zmian i zawrotnego tempa, zanurzeni w kulturze napędzanej nienasyconym pragnieniem nowości i wrażeń. Jeżeli aura rewolucji przynosi dzisiaj wymierną marketingową korzyść, jeżeli pojęcie transgresji wykorzystuje się do sprzedaży butów, a od niezliczonych perwersji seksualnych dzieli nas zaledwie jedno kliknięcie myszką, to projekt awangardy należy uznać za nieodwołalnie wyczerpany. W takich warunkach szok okazuje się ostatecznie wyzuty z wszelkiego autentyzmu.

Teza Jamesona promieniuje uwodzicielską aurą ostatecznego werdyktu, obciążają ją jednak błędy twardego historycyzmu, który na podstawie fragmentarycznego materiału dowodowego próbuje tworzyć całościowy obraz epoki. Próby uporządkowania kapryśnych reakcji uczuciowych i estetycznych w regularną sekwencję kolejnych faz historycznych grzeszą nadmiernym uproszczeniem. Nikt nie przeczy, że nie żyjemy już w świecie wiktoriańskim ani wczesnomodernistycznym, że nie potrafimy już odczuwać świętego oburzenia czy zdumienia, jakie towarzyszyło odbiorcom stykającym się po raz pierwszy z dziwacznymi bohomazami Picassa lub afazyjną jąkaniną Gertrudy Stein. Zgadzamy się, że współczesna kultura lepiej współgra z kuszącą siłą tego, co perwersyjne i osobliwe, a nasz świat jest zdecydowanie mniej stateczny niż rzeczywistość naszych przodków. Lecz czy na pewno oznacza to, że

---

3 L. Trilling *On the Teaching of Modern Literature*, w: tegoż *Beyond Culture. Essays in Literature and Learning,* Viking, New York 1965.

4 F. Jameson *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 211.

literatura straciła zdolność szokowania i stępiła swój pazur w postępowym marszu historii? Czy dzieła sztuki nie potrafią już wstrząsnąć nami do głębi?

Pozwolę sobie przywołać kilka przykładów z mojego prywatnego archiwum dowodowego. W roku 2004 większość moich studentów wydawała się co najmniej tak samo poruszona lekturą *Mdłości*, jak ja trzydzieści lat wcześniej. Znakomita *Pornografia* Witolda Gombrowicza i *Żeglarz, którzy utracił łaski morza* Yukio Mishimy przyprawiły mnie kilka lat temu o prawdziwe skurcze żołądka. Przygotowując książkę o kobietach tragicznych, natrafiałam bez przerwy na opinie krytyków, którzy, opisując inscenizacje starożytnych i współczesnych tragedii, sięgali po takie określenia, jak „wstrząsające", „przerażające", „potworne". Czy takie reakcje są tylko złudną autosugestią? (I co właściwie miałoby to oznaczać?). A może powinniśmy ponownie przemyśleć nasze sposoby rozumienia pojęcia szoku, odrywając je, przynajmniej częściowo, od tradycji awangardy?

Refleksja nad tą tradycją wymaga przyjrzenia się bogatemu spektrum ruchów, takich jak dada, surrealizm czy futuryzm, które zapamiętale podważają wszelkie mitologie i obalają wszelkie świętości prócz jednej – autentyzmu własnej antynomicznej pozycji. Awangarda, burząc mieszczańskie samozadowolenie i plując w twarz władzy, domaga się ekscesywnych, afektywnych, przesadnych i gwałtownych form zaangażowania. Prowokacja, skrajność, nieposłuszeństwo czy bunt to jej słowa klucze i zawołania bojowe. Widać tu nieodpartą fascynację czystością gwałtownych działań, chęć wymierzenia światu brutalnego ciosu. Estetyka awangardowa chce być jak krzyk, jak wstrząs elektryczny, jak zwodniczy śpiew syren na ulicach miasta. Awangardowe manifesty wzywają do niszczenia muzeów, bibliotek i akademii, pragną gwałtownej śmierci mieszczańskiej rodziny, rozkoszują się niszczeniem własności, prorokują unicestwienie logiki, rozumu i wszelkich systemów. „Jak wściekły wiatr rozdzieramy płótno chmur i modlitw – ogłasza Tzara w *Manifeście dada* – przygotowując wielki spektakl – katastrofę, pożar, rozpad"[5].

Jeśli odczytujemy takie deklaracje zbyt dosłownie, umykają nam oczywiście elementy czystej brawury i teatralności, typowe dla formy manifestu. Krytycy bywają jednak często zawiedzeni, a nawet zrozpaczeni, gdy konfrontują te strzeliste hasła z późniejszym losem awangard. Główny nurt sztuki asymiluje i rozbraja pogardę dla kompromisu, sale muzealne otwierają podwoje przed buntowniczą i dewiacyjną antysztuką, a akceptacja ze strony instytucji rozwiewa w nicość płomień rewolucyjnej gorączki. Sztuka awangardowa, zamiast budzić strach w sercach burżuazyjnych bankierów, zamienia się w atrakcyjną dekorację, rodzaj intratnej inwestycji. Nietrudno było jednak przewidzieć ten rozczarowujący finał: awangarda bowiem, zamiast rozprawić się z modernistyczną religią sztuki, podpisała się pod nią, wyposażając swój projekt we wściekłą, unicestwiającą i niszczącą energię, której sama nie potrafiła udźwignąć. Jean-Joseph Goux zauważa cierpko, że wszelkie obrazoburstwo skazane jest ostatecznie na podtrzymywanie mitów,

5 T. Tzara *Manifest dada 1918*, przeł. J. Wolańska, „Rita Baum" 2009 nr 13, s. 73.

które próbuje obalić[6]. W jaki sposób manifesty, wiersze czy *ready-mades* miałyby z dnia na dzień zdruzgotać mury instytucji albo położyć kres wyobcowaniu? W swojej porywczości, w absolutyzmie aktów negacji awangarda odwoływała się do wyjątkowo utopijnej estetyki i polityki.

Nim jednak ogłosimy ostateczny zmierzch kategorii szoku, warto oderwać to pojęcie od rozgorączkowanych oracji i napuszonych apeli. Łączenie rewolucji w sztuce z rewolucją w życiu to typowo modernistyczny błąd, który każe pokładać w tekstach absurdalnie wielkie nadzieje na przemianę świata. To, że dzieła sztuki nie potrafią unicestwiać banków i biurokracji, muzeów i rynków, nie oznacza wcale, wbrew karkołomnym teoriom zrodzonym z absolutystycznej logiki, że skazane są na bezsilność i bezwład, że nie potrafią pobudzać zmysłów czy wywoływać wstrząsów psychicznych. Nie oddajemy tym dziełom sprawiedliwości, gdy osądzamy je według gotowych schematów – rewolucja lub asymilacja, transgresja lub stagnacja – i tracimy z oczu możliwość bardziej dyskretnych i umiarkowanych przekształceń. Mimo że gwiazda awangardy bezdyskusyjnie zbladła, modernistyczna wiara w emancypacyjną moc szoku w teorii literatury trwa nadal. Znajdujemy się w samym centrum czegoś, co można by nazwać gloryfikacją transgresji, w ramach której krytycy radykalizują swoje stanowiska, poszerzając zakres własnych badań o coraz bardziej egzotyczne tematy, począwszy od sex-zabawek, a na seryjnych zabójcach kończąc.

Ten rodzaj kultu dla postaw outsiderskich wyjaławia jednak estetykę szoku, prześlizgując się po jej naprawdę niepokojących przejawach i zamiast zajrzeć w jej otchłanie, całkowicie traci je z oczu. Romantyczna tęsknota za ucieczką od ograniczeń społecznych daje o sobie znać za każdym razem, kiedy krytycy jednym tchem mówią o transgresji i wolności, tak jakby rosnąca powszechność szoku, makabry i ohydy miała w jakiś sposób, niejako sama z siebie, zapoczątkować upragnione wyzwolenie czy demokratyczną utopię. Już choćby pobieżna znajomość dzieł de Sade'a czy Bataille'a powinna wystarczyć do zdemaskowania szaleństwa takiej wiary. Literatura szoku budzi prawdziwy niepokój nie wtedy, gdy można ją wykorzystać dla promowania postępu społecznego, lecz wtedy, gdy nie poddaje się takim zabiegom, gdy wymyka się naszym formom legitymizacji i przeczy najgłębiej zakorzenionym wartościom. Splątani i oniemiali szukamy wówczas na gwałt słów, które mogłyby nadać sens naszej reakcji.

Etos awangardy traktuje szok jako swoją najgroźniejszą broń, jako strategię służącą konfundowaniu i zaskakiwaniu tępego mieszczaństwa, naiwnych mas, napuszonych kapłanów i strażników kultury. Wyraźna granica oddziela tu swoich od obcych, zuchwałych rebeliantów od nieoświeconych nieszczęśników, tych, którzy szokują, od hipokrytów i szarlatanów zasługujących na to, by ich szokować. Szok wykorzystuje się jako źródło symbolicznej dominacji, jako gwarancję czystości oporu lub zbawiennego politycznego działania, jako świadectwo wyższego poziomu świadomości. Pozbawia się go tym samym wszelkiej autentycznej grozy.

6 J.-J. Goux *The Eclipse of Art*, „Thesis Eleven" 1996 vol. 44, s. 57-68.

Może on jednak działać na inne sposoby: zamazując granice między Ja a Innym czy odbierając jednostce pewność co do słuszności jej przekonań. W takim ujęciu szok nie jest beztroskim zwiastunem przyszłej wolności od wszelkiej tyranii i opresji, lecz obrazową ilustracją wewnętrznych i zewnętrznych przeszkód, które stają na drodze wolności.

Za jedną z najbardziej szokujących tragedii greckich uważa się często *Bakchantki*, dzieło, które wyróżnia się z pewnością spośród długiego szeregu sztuk obfitujących w przypadki kazirodztwa, cudzołóstwa, ojcobójstwa, matkobójstwa, masowych rzezi i niewysłowionych okrucieństw najrozmaitszego rodzaju. Młody władca Penteus, chcąc wyplenić kult Dionizosa, który rozpowszechnia się w Tebach, zamierza skierować wojsko przeciw bachantkom oddającym kult Dionizosowi na zboczu pobliskiej góry. Tajemniczy nieznajomy, którym okazuje się sam bóg zjawiający się w przebraniu, nakłania Penteusa, by ten najpierw przyjrzał się świętym obrzędom. Władca ma przebrać się w kobiece szaty, aby uniknąć rozpoznania. Jednak Agaue, matka Penteusa i jedna z kapłanek kultu, której Dionizos pomieszał zmysły, bierze syna za górskiego lwa i w szale, żądna krwi, rozrywa go na strzępy. „Lewe mu ramię chwyciła oburącz / I wparłszy stopę w boki nieszczęśnika, / Wyrwała z barku – nie swą własną siłą, / Lecz mocą, której bóg dodał jej rękom”[7]. Jej współtowarzyszki rozszarpują ciało, jedna z kobiet chwyta przedramię, inna stopę, rzucają sobie kawałki mięsa niczym piłki. Kiedy jednak Agaue wnosi triumfalnie głowę lwa na scenę, powoli dociera do niej prawda: ciało, które w szaleńczym zapamiętaniu rozerwała na kawałki, jest tym, które wydała na świat.

Co sprawia, że *Bakchantki* są tak szokujące? Po części na pewno makabryczność samego tematu: nawet w naszych zblazowanych czasach opisy kobiet obrzucających się kawałkami ludzkiego mięsa i rozrywających na strzępy własne dzieci nie są czymś powszechnym. Efektem naruszenia granic nie jest wyzwolenie, ale mordercze szaleństwo i towarzysząca mu groza. Feministyczna lektura wskazałaby zapewne na związki kobiecości z innością, szaleństwem i zwierzęcością, ale sztuka rozmontowuje także wpisane w nią podstawowe opozycje męskiego i kobiecego, ludzkiego i zwierzęcego, rozumu i szaleństwa. Penteus, pragnąc zapewnić sobie męską władzę nad bachantkami, staje się bezwolną marionetką w rękach znienawidzonego przez siebie boga. Pragnienie podtrzymania racjonalności i porządku *polis* wzmaga tylko jego szaleńczą obsesję; niechęć do kobiet prowadzi do przywdziania kobiecych szat; wstręt wobec Dionizosa pozwala dojść do głosu dionizyjskiej głębi jego własnej osobowości za sprawą zwrotu akcji, który przypadłby pewnie do gustu autorom *Dialektyki oświecenia*. I chociaż *Bakchantki* ukazują potworną grozę śmierci Penteusa, utwór ten nie podsuwa nam żadnej perspektywy, z której moglibyśmy tę grozę potępić jako aberrację lub anomalię. Począwszy od pierwszych

---

7 Euripides *Bakchantki*, w: tegoż *Tragedie*, t. 4, przekł., wstęp. i przyp. J. Łanowski, przekł. przejrz. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i Sk-a, Warszawa 2007, s. 66-67. – W tekście używamy bardziej tradycyjnej dla polszczyzny formy „bachantki” – dop. red.

słów chóru złożonego z barbarzyńskich kapłanek Dionizosa aż po końcowy monolog samego boga, który zachowuje niewzruszoną obojętność wobec zawinionego przez siebie ludzkiego nieszczęścia i cierpienia, sztuka nie oferuje żadnego moralnego oparcia, żadnych środków pozwalających wydać osąd. Badacze nieustannie spierają się o to, czy *Bakchantki* stanowią pochwałę, czy też krytykę kultu Dionizosa. Także ukazany w sztuce rytuał ofiarniczy (*sparagmos*) – rozczłonkowywanie i rozrzucanie szczątków ludzkiego ciała – bezlitośnie podważa wszelkie struktury rozumienia, w ramach których moglibyśmy próbować nadać sens tego typu działaniom.

Bakchantki, jako dramat radykalnie dionizyjski, nie pozwalają się czytać w duchu odkupienia czy pojednania, zgodnie z szeroko niegdyś rozpowszechnionym przekonaniem, że tragedia, porządkując i wyjaśniając przerażające wydarzenia, dystansuje nas wobec doświadczenia cierpienia. Jean-Pierre Vernant tak oto wyjaśnia tę kwestię:

> Ponieważ temat poddany w tragedii dramatyzacji jest fikcyjny, efekt wywołany bolesnymi czy przerażającymi wydarzeniami prezentowanymi na scenie różni się zasadniczo od efektu, jaki owe wydarzenia wywołałyby w rzeczywistości. Dotykają nas one i angażują, ale nie w sposób bezpośredni. Wydarzają się gdzieś indziej, nie w prawdziwym życiu. Ponieważ funkcjonują jedynie w przestrzeni wyobraźni, to nawet wówczas, gdy stają się przedmiotem przedstawienia, oglądamy je z pewnej odległości. Efektem wywołanym przez owe wydarzenia u widzów, którzy bezpośrednio w nich nie uczestniczą, jest „oczyszczenie" uczuć litości i trwogi, jakich doznaliby oni w prawdziwym życiu.[8]

Diagnoza ta nie wyjaśnia jednak emocjonalnej i fizjologicznej reakcji wywoływanej przez takie sztuki, jak *Bakchantki* (przypomnijmy, że idea *katharsis* była pierwotnie związana z czysto fizycznym procesem oczyszczania wnętrzności). Powszechne przekonanie, że emocje towarzyszące tragedii ograniczają się do litości i trwogi, nie pozwala też poddać odpowiedniej refleksji owego fizycznego dreszczu, jaki wywołują tragedie, przynajmniej niektóre.

Szok opiera się na poczuciu lęku, służąc jako synonim przerażenia lub silnego strachu i sugerując jednocześnie mniej oczywiste związki ze wstrętem i odrazą. Jeśli czujemy się zaszokowani graficznymi przedstawieniami niektórych organów lub otworów ciała, wydzielin lub płynów ustrojowych, to reakcja taka nie wynika z rzeczywistego czy wyobrażonego zagrożenia naszego bezpieczeństwa; urażona zostaje nasza moralna lub estetyczna wrażliwość, a nie nasze samopoczucie fizyczne. Szok może również wywoływać poważne spustoszenia emocjonalne, stany otępienia lub pustki, opisywane przez teoretyków traumy. Szok informuje nas zatem nie tyle o konkretnej treści stanu emocjonalnego, ile o jakościowym wpływie, jaki dany tekst lub przedmiot wywiera na ludzką psychikę. Oznacza nagłe zderzenie, ostre, gwałtowne doznanie. Istotę szoku stanowi zatem wewnętrzne poruszenie. Inaczej niż w przypadku litości i trwogi, u podstaw szoku leży element zaskoczenia: mo-

8 J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet *Myth and Tragedy in Ancient Greece,* Zone, New York 1990, s. 246.

żemy obawiać się tego, co już znamy, szok jednak zakłada spotkanie z nieznanym, doświadczenie polegające na wtrąceniu jednostki w odmienny stan umysłu. Nawet jeśli spodziewamy się tego, co ma nadejść, jak w przypadku dramaturgicznego przedstawienia znanego nam mitu, zderzamy się z tym, co niewyobrażalne, z przerażonym i przerażającym, z potwornością, której nie sposób wyrazić słowami. Szok zasadza się na jakości, którą Karl Heinz Bohrer opisał jako „nagłość", gwałtowne zerwanie ciągłości i spójności, kiedy to czas zostaje ostatecznie i nieodwołalnie rozdarty na „przedtem" i „potem". „Nagłość" odsłania szczególny rodzaj czasowości, charakteryzujący się logiką rozstępu, w której ciągłość doświadczenia rozpada się na odseparowane od siebie fragmenty, naznaczone radykalnie odmienną intensywnością[9].

Szok stanowi zatem antytezę błogiej, niezmąconej i zmysłowej przyjemności, która kojarzy się nam z zachwytem. Zamiast ukołysania i błogości zostajemy schwytani w pułapkę i zaatakowani; szok atakuje świadomość i narusza mechanizmy obronne czytelnika lub widza. Zadając psychice cios i działając niczym tępe narzędzie, szok może zniweczyć nasze codzienne sposoby porządkowania i pojmowania świata. Nasze poczucie wewnętrznej równowagi zostaje zaburzone; skonfundowani, zdezorientowani i oszołomieni szukamy właściwych słów, nie mogąc sklecić spójnej wypowiedzi. Szok, utkany z różnobarwnych nici wstrętu, przerażenia i niedowierzania może na pewien czas obezwładnić zarówno umysł, jak i ciało. O ile jego bezpośrednie skutki znikają dość szybko, o tyle stany pourazowe wywołane szokiem mogą pozostawiać trwalsze ślady w psychice; nagłość pierwszego uderzenia znajduje swoją kontynuację w szeregu rozległych, opóźnionych i przewlekłych reakcji psychicznych i somatycznych.

Na przekór Vernantowi zaryzykowałabym tezę, że zależność między fikcyjnością sztuki a intensywnością jej emocjonalnego oddziaływania jest daleka od jednoznaczności. Nikt nie zaprzeczy, że ból związany z cierpieniem bliskiej nam osoby dalece przewyższa swoją siłą i intensywnością nasze reakcje na dzieła sztuki. Na tej samej jednak zasadzie sztuka Sarah Kane może poruszyć nas bardziej niż opublikowane w gazecie statystyki zgonów. Dzieła sztuki potrafią z niezwykłą ostrością i wizualną siłą uświadamiać nam dramaty psychiczne związane z cierpieniem i mentalną agresją, destrukcyjnością i odrazą, nawet jeśli nie szczędzą nam przy tym obrazów odartych ze skóry ciał, pustych oczodołów czy obscenicznie otwartych ran. Nie pokazują nam cierpienia z dystansu, ale czynią nas jego naocznymi świadkami, w nieskończoność owo cierpienie potęgując i uzupełniając je często o drastyczne i krwawe szczegóły. Jeśli brak im czegoś z rzeczywistej prawdy, nadrabiają to natężeniem emocji. Przekonanie, że dzieła sztuki oceniamy z dystansu, spowici w ochronny pancerz beznamiętnego sądu estetycznego, mówi nam więcej o aktualnym stanie naszej wiedzy krytycznej niż o mechanizmach psychicznych towarzyszących reakcji estetycznej.

---

9 K.H. Bohrer *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Dzieła takie jak *Bakchantki* zmuszają nas także do zrewidowania utartych przekonań na temat doraźnego oddziaływania szoku. Zgodnie z logiką awangardy, która nadal przenika nasze myślenie, tradycja jest naszym głównym wrogiem, archetypem ojcowskiego autorytetu, który należy obalić i unicestwić, aby otworzyć drogę dla tego, co radykalnie nowe i jeszcze nieznane. Jak zatem wytłumaczyć, że dzieła sztuki z odległej przeszłości potrafią niepokoić i poruszać mocniej niż utwory współczesne? Jak to się dzieje, że utwory uznane, dogłębnie skomentowane i włączone do literackiego kanonu posiadają większą emocjonalną siłę rażenia niż teksty o kilka wieków późniejsze? Jak wytłumaczyć szok wzbudzany przez to, co dawne? Zamiast podporządkowywać estetykę szoku regułom linearnej fabuły, możemy, w duchu Benjaminowskim, zdemontować za pomocą szoku tradycyjne modele historii.

Krytyka modernistyczna za podstawowe źródło niespodzianki estetycznej uznaje nowość, przyjmując, że szok związany jest z konkretnym momentem bezpośredniego oddziaływania. Kiedy na scenę wkraczają nowa forma lub nowy rodzaj twórczości, chcą one uniezwyklić to, co zwyczajne, zakwestionować nasze codzienne sposoby patrzenia, wytrącić nas z rutyny potocznych przekonań i odziedziczonych poglądów. Zmieniając nasz sposób patrzenia, szok zmienia również to, co widzimy. Efekt ten ze swej istoty ma jednak przygodny i krótkotrwały charakter. Szok traci stopniowo swoją zdolność zmieniania świadomości. W miarę jak nasz kulturowy leksykon wchłania stopniowo zdumiewające lub osobliwe formy ekspresji, dezorientacja ustępuje miejsca akceptacji. Historia literatury jest zatem nieskończoną spiralą niespodzianek, przywyknień i ponownych zaskoczeń, w której uznane style ustępują miejsca nowym technikom, potrafiącym na nowo ożywić percepcję.

Takie ujęcie, forsowane przede wszystkim przez formalistów rosyjskich, pomaga zrozumieć logikę estetycznych przemian w modernistycznej sztuce zachodniej. Zarazem jednak upraszcza i umniejsza oddziaływanie dzieł literackich, wiążąc je nazbyt ściśle z konkretnym momentem historycznym. Tak pojmowana sztuka może nas zaskakiwać jedynie przez chwilę, tracąc stopniowo wszelką moc przekształcania świadomości i prowokowania myśli, co sprawia, że po pewnym czasie staje się nudna, banalna i przestarzała. Jest to sposób myślenia typowy dla postawy, którą Wai Chee Dimock nazywa synchronicznym historycyzmem: polega ona na przekonaniu, że oddziaływanie dzieła ogranicza się do wąskiego odcinka czasowego, utożsamianego zwykle z początkowym okresem jego funkcjonowania w literackim obiegu[10]. Znaczenie literackie nie ujawnia się jednak od razu, a tekst nie odsłania się przed nami do końca w momencie swojego zaistnienia. Dowodzi tego utrzymująca się przez lata siła oddziaływania niektórych utworów, a także zdolność dawnej sztuki do wzbudzania dezorientacji i niepokoju. Możemy myśleć o takich tekstach jak o wędrowcach podróżujących w czasie lub jak bombach z opóźnionym zapłonem. Nasze wyobrażenia na temat estetyki szoku krępuje sekwencyjne i progresywne postrzeganie historii, ograniczone przekonaniem, że to, co szokujące, jest synonimem tego, co nowe.

10 W.Ch. Dimock *A Theory of Resonance*, „PMLA" 1997 no 5 vol. 112, s. 1046-1059.

Pentesilea powstała w roku 1808. Sztuka wzbudziła niesmak ówczesnych krytyków, którzy zarzucili jej ostentacyjne epatowanie patologiami i odrażającą perwersją. Trudno jednak uznać, że jesteśmy dzisiaj nieczuli na te fragmenty sztuki, które wzbudziły oburzenie jej pierwszych odbiorców. Dramat Kleista przedstawia wojnę płci, zderzenie obsesji, szaleńczą, zapamiętałą walkę na śmierć i życie pomiędzy Achillesem i Pentesileą, królową Amazonek. Władczyni, wiedziona niepohamowaną namiętnością do Achillesa, musi uwieść go za pomocą miecza, prawo Amazonek pozwala bowiem obywatelkom na stosunek płciowy wyłącznie z mężczyzną pojmanym w ogniu walki. Achilles, nie mniej zafascynowany wojowniczą księżniczką, wygrywa jedną z ich brutalnych potyczek, zataja jednak swoje zwycięstwo i udaje jej więźnia. Kiedy Pentesilea odkrywa prawdę, rozwścieczona i upokorzona wszczyna kolejną bitwę. Na rozstrzygające spotkanie Achilles stawia się nieuzbrojony i bezbronny, pięknej Amazonki nie zadowala jednak kapitulacja odgrywana przez niego z myślą o czekającej go przyjemności seksualnej.

To, co dla Achillesa stanowi beztroską grę w erotyczne podboje, dla walecznej królowej jest śmiertelnie poważnym dylematem. Targana narastającą sprzecznością pomiędzy kobiecą niezależnością, wynikającą z kodeksu honorowego wojowniczki, a równie nieodpartą tęsknotą za erotycznym scenariuszem, który wymaga kobiecej uległości, Pentesilea doprowadzona zostaje do szaleństwa. Nie mogąc wyrwać się z impasu, przeszywa w końcu strzałą gardło Achillesa i w napadzie szału rzuca się na jego ciało, rozrywając je zębami na kawałki wraz ze sforą swoich ogarów. „Lecz ona – z ciała pancerze mu zdziera / I pierś kochanka rozrywa w kawały! / Ona i psy, co razem oszalały, / Oksus i Sfinks kły topią w piersi prawej, / A ona w lewej; kiedym się zjawiła, / Krwi strugi z ust i z rąk jej ociekały”[11].

Większość dotyczących *Pentesilei* komentarzy koncentruje się na jej metafikcyjnych właściwościach. Sztukę tę odczytuje się zatem jako alegorię antynomii i pułapek języka. Krytycy pokazują, jak istotną rolę w tym dramacie zderzenia kultur i wojny płci odgrywają językowe pomyłki, dwuznaczności i brak wyraźnych granic między tym, co metaforyczne, i tym, co dosłowne. W najsłynniejszym fragmencie sztuki, kiedy Pentesilea zaczyna zdawać sobie sprawę z potworności swojego kanibalistycznego mordu, przyznaje się ona do nader niefortunnego „przejęzyczenia”, pomieszania znaczeń (*küssen/bissen*; pieści/boleści[12]), które tak łatwo pomylić. Jej działania, tłumaczy w obłąkańczym monologu, stanowią po prostu dosłowną interpretację popularnego powiedzenia: „Niejedna, kiedy do chłopca przywarła, / Powie: tak wielkie jest moje kochanie, / Żebym cię, luby, z miłości pożarła!”[13]. Jest to sztuka, w której to, co seksualne, nieustannie miesza się z tym, co tekstualne. Próby potraktowania dramatu Kleista jako refleksji nad językową

---

11 H. Kleist *Pentesilea*, przeł. W. Hulewicz, w: tegoż *Dramaty i nowele*, przeł. W. Hulewicz, J. Sztaudynger, E. Sicińska, wstęp i kom. M. Urbanowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, s. 152.

12 Tamże, s. 149.

13 Tamże, s. 152.

nierozstrzygalnością czy też względną przewagą metafory nad porównaniem wydają się jednak nieco osobliwe. Odnosi się wrażenie, że krytycy czują się zmuszeni podkreślać wyrafinowany charakter własnej lektury, odwracając wzrok od tak pospolitych kwestii, jak drastyczna treść sztuki.

Michel Chaouli ma rację, gdy zestawiając *Pentesileę* z *Krytyką władzy sądzenia* argumentuje, że dramat Kleista budzi nasz niepokój, ponieważ narusza zakaz przedstawiania tego, co niesmaczne. O ile brzydota jest w sztuce dopuszczalna, o tyle, zgodnie z wykładnią Kanta, to, co niesmaczne, już nie, gdyż niesmak narzuca się nam w postaci instynktownej reakcji, nad którą nie sprawujemy kontroli. Kant wytycza wyraźną granicę pomiędzy świadomym ćwiczeniem estetycznego smaku a wulgarnym zmysłowym pobudzaniem smaku fizycznego. *Pentesilea* zaciera tę różnicę, bowiem jej bohaterka, ukazywana od początku przez pryzmat swoich nienasyconych żądz, stara się „wchłonąć" w siebie dystans dzielący ją od Achillesa. Ten zaś, przedstawiany od pierwszej sceny jako olśniewający obiekt estetyczny, promieniejący i jaśniejący jak słońce, przeistacza się rychło w zwykły kawałek mięsa, a „metaforyka smaku, budowana przez wieki, w ciągu kilku godzin ulega odwróceniu"[14]. Prowadząc narrację od tego, co piękne, ku temu, co niesmaczne, *Pentesilea* zaciera granicę pomiędzy smakiem rozumianym jako świadomy sąd estetyczny i smakiem, który oznacza zwierzęcy apetyt i kanibalistyczną żądzę.

Tego rodzaju obserwacje odwołują się do somatycznego aspektu odbioru, który pomija się zwykle w krytyce literackiej, a który mimo to narzuca się w sposób konieczny w dyskusji na temat szoku. Sztuka, która niepokoi czy bulwersuje, może wywoływać rozmaite reakcje fizyczne: ściśnięte gardło, niechciane łzy, mimowolne wzdrygnięcie się na widok zbyt sugestywnego obrazu, gęsią skórkę czy nagły dreszcz, wybuchy nerwowego śmiechu na zaciemnionej widowni. Z poziomu refleksji estetycznej zostajemy brutalnie strąceni na poziom podstawowych odruchów biologicznych, skonfrontowani z nagą prawdą mimowolnych reakcji naszego organizmu: produkcją adrenaliny, przyspieszoną akcją serca, zwężeniem naczyń krwionośnych. Ciało potrafi zareagować zanim jeszcze umysł zorientuje się w sytuacji, wzmagając naszą emocjonalną i fizyczną wrażliwość. Obrazy i słowa odciskają na naszych ciałach materialne ślady, czyniąc to na odległość, jak gdyby za pomocą tajemniczego mechanizmu zdalnego sterowania. Czujemy, że działają w nas siły, które zaledwie pojmujemy. Naruszona zostaje ochronna bariera psychiki, tracimy poczucie autonomii i suwerenności, nie potrafimy już w pełni kontrolować naszych zachowań. Znajdujemy się pod władzą abiektu, zbici z tropu czystą fizycznością własnych reakcji odkrywamy, że tkwimy na niebezpiecznej granicy między naturą a kulturą.

W tym miejscu przychodzi mi na myśl pojęcie „rozproszenia jaźni" (*self-shattering*) ukute przez Leo Bersaniego. Przeciwstawiając perspektywę psychoanalityczną historycyzmowi Jamesona, Bersani podkreśla fundamentalną momentalność

14 M. Chaouli *Devouring Metaphor. Disgust and Taste in Kleist's Penthesilea*, „German Quarterly" 1996 no 2 vol. 69, s. 130.

szoku, który stanowi rodzaj wstrząsu psychicznego, obojętnego wobec chronologii. Ludzka seksualność, twierdzi Bersani, ufundowana jest na masochizmie, co sprawia, że od wczesnego dzieciństwa jesteśmy ontologicznie uwikłani w przemoc. „Nie wybieramy pomiędzy przemocą a jej brakiem – twierdzi Bersani – ale raczej pomiędzy psychicznymi przemieszczeniami ruchomego pożądania (*mobile desire*) a destrukcyjną fiksacją na opowiedzianej przemocy (*anecdotal violence*)"[15]. Bersani jest krytyczny wobec podejmowanych przez pisarzy realistycznych prób opanowania mechanizmów pożądania za pomocą narracji i opowieści, chwali jednak Baudelaire'a i Geneta za podważanie wszelkich pozorów spójności poprzez niszczenie struktur jednostkowej jaźni. Taka estetyka rozpadu, uważa Bersani, uwalnia nas od totalistycznych modeli tożsamości i całkowicie nieuzasadnionych wyobrażeń na temat jednostki.

Bersani słusznie podkreśla masochistyczny dreszcz szoku estetycznego, bolesną przyjemność, jaką wywołuje choćby chwilowe uwolnienie się z więzienia jaźni i odrzucenie nakładanych przez nią ciężarów i obowiązków. Ujęcie psychoanalityczne nie tłumaczy jednak zmienności sensów konotowanych przez zjawisko szoku ani przyczyn, dla których nabiera ono znaczenia w tych, a nie innych okresach twórczości. Nacisk, jaki kładzie Bersani na radykalnie aspołeczne i destrukcyjne aspekty szoku, zdaje się kłócić z jego własnym, oczywistym sukcesem zawodowym, który zawdzięcza właśnie pisaniu na temat szoku, zwłaszcza że retoryka rozproszenia jaźni (*self-shattering*) grozi hiperbolizacją – czytanie może zmieniać naszą świadomość, lecz nie prowadzi ono do jej całkowitego rozpadu. Nie wdając się jednak w rozstrzyganie sporów dzielących Freuda i Foucaulta, możemy z pewnością stwierdzić, że szok odwołuje się zarówno do społecznych, jak i aspołecznych aspektów ludzkiego życia, potrafi konfrontować nas z tym, co głęboko niepokojące, przerażające czy zakazane, a jednocześnie spełnia funkcję kulturowego *signifiant*, którego używamy dla podkreślenia romantycznej brawury, kontrkulturowej autentyczności czy intelektualnego prestiżu.

Freudowska etiologia wiąże się w każdym razie z ryzykiem rozmycia i dewaluacji estetyki szoku przez wpisanie jej w ustalone z góry kategorie wyjaśniające. Ciekawsze jest dla mnie wyzwanie, jakie psychoanaliza rzuca progresywnemu i linearnemu modelowi czasu, jawiąc się jako filozofia, która uznaje, że jaźń zawsze już uwikłana jest w splątane wątki własnej historii. W ujęciu takim przeszłość nie jest rezerwuarem minionych błędów i przebrzmiałych tradycji, które porzucamy bez żalu, zdążając ku przyszłości, lecz służy jako żywe świadectwo powikłanej historii naszego „stawania się" w świecie, przypominając, na jak wiele sposobów nasze „przedtem" obciąża i modeluje nasze „potem". Tego rodzaju myślenie wyprowadza nas poza kwestie związane z ludzką psychiką i stawia wobec ogólniejszych pytań o temporalność tekstu, a więc o to, jak dzieła oddziałują poza swym macierzystym kontekstem historycznym.

---

15 L. Bersani *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 70.

Wydaje się zaskakujące, że pojęcie *Nachträglichkeit* nie przeniknęło z wąskiego dyskursu psychoanalizy do teorii literatury, by odegrać w niej bardziej istotną i znaczącą rolę. Pojęcie to, które najlepiej tłumaczyć jako „naznaczanie wsteczne", wyraża przekonanie, że znaczenie nie jest związane raz na zawsze z konkretnym momentem, ale rozprasza się w czasowym *continuum*. W sensie terapeutycznym termin ten oznacza traumatyczne wydarzenie, którego rozpoznanie następuje w późniejszym okresie, gdy jednostka z perspektywy czasu uświadamia sobie jego znaczenie, jak to się dzieje w analizowanym przez Freuda przypadku Człowieka Wilka, stanowiącym *locus classicu*s tej problematyki. Odstęp czasowy pomiędzy wydarzeniem a jego oddziaływaniem sprawia, że znaczenie pojawia się z opóźnieniem, raczej niesione w przyszłość, niż zakotwiczone w jednym określonym momencie. Fragmenty przeszłego doświadczenia przenikają co prawda do teraźniejszości, lecz ich znaczenie w zmienionym kontekście ulega przekształceniu. Retrospekcja, wielokrotnie nakładając i mieszając różne porządki czasu, odzyskuje przeszłość poprzez jej odtworzenie[16].

Kwestia ta odsyła nas bezpośrednio do problemów związanych z przekazem tekstowym: jak to się dzieje, że dzieła noszą na sobie piętno historycznego kontekstu, a jednocześnie oddziałują w czasie? Nasze sposoby ujmowania czasu są zdecydowanie uboższe niż schematy konceptualizacji przestrzeni. Studia postkolonialne na przykład zakwestionowały stanowczo przestrzennie uporządkowane modele tożsamości narodowej i etnicznej, wprowadzając na ich miejsce język hybrydyzacji, przekładu i globalnych przepływów kulturowych. Potrzebujemy pilnie analogicznych modeli służących konceptualizacji ruchu czy migracji tekstu w czasie. Badania historyczne wzbogacają naszą wiedzę na temat pochodzenia dzieła sztuki, mogą jednak także narzucać nam zniekształcony obraz tekstów literackich jako wytworów całkowicie zdeterminowanych przez warunki swojego pochodzenia, co utrudnia nam wyjaśnienie ponadczasowości pewnych tekstów i ich potencjalnej żywotności w różnych okresach historycznych.

Do takiego opóźnionego czy przesuniętego w czasie przekazu odwołuje się idea „naznaczania wstecznego", podkreślając ruch tekstów w czasie i niedającą się przewidzieć zmienność ich wymowy. Dzieła sztuki nie przechodzą w stan uśpienia ani hibernacji po pierwszym przebłysku chwały, lecz mogą wieść drugie życie, gorączkowe, a nawet frenetyczne, w nowych kontekstach i wśród zmieniających się układów znaczeń. Teksty z przeszłości, chociaż spychane przez nas do lamusa nieaktualnych i przebrzmiałych idei, potrafią zakłócać rytm naszych opowieści o kulturowym postępie, przemawiać zza zasłony wieków i ukazywać momenty podobieństwa ponad przepaścią czasu. Ich przyrodzona niewczesność raz po raz przywraca im aktualność. Jak zauważał Benjamin w słynnych rozważaniach na temat obrazu dialektycznego, „«byłość» piorunowym błyskiem two-

16 J. Laplanche *Notes on Afterwardness*, w: tegoż *Essays on Otherness,* Routledge, London 1999.

rzy konstelację z «teraz»”[17]. To, co przeszłe, nie trwa odosobnione w odległym rezerwacie historii, lecz wdziera się w teraźniejszość i wpływa na postrzeganie tego, co współczesne. Estetyka szoku nie wiąże się tylko z tym, co nowe i modne, steruje nią bowiem przede wszystkim ulotna i zmienna czasowość.

Mimo że szok potrafi wytrącać nas z wygodnego poczucia, które Elisabeth Ladenson nazwała trafnie szowinizmem chronologicznym, ulega on jednocześnie presji historii: czytelnicy w różnych epokach mogą czuć się zaszokowani przez te same dzieła, nie oznacza to jednak, że szokują ich one w ten sam sposób[18]. Idea szoku nabiera nowego blasku i znaczenia w modernizmie jako odpowiedź na głębokie zmiany w strukturze i rytmie ludzkiego doświadczenia. George Simmel twierdził, jak pamiętamy, że modernistyczna wrażliwość żyje pragnieniem ekscytacji i nieustanną pogonią za ekstremalnymi wrażeniami. W strukturze nowoczesnego życia potrzeba szokowania i bycia szokowanym staje się wyjątkowo intensywna i wyrazista, o czym świadczą zarówno niezwykłe emocje wywoływane przez kino i inne popularne formy rozrywki, jak i programowe ekscesy awangardy. Bycie nowoczesnym oznaczałoby zatem uzależnienie od niespodzianki i prędkości, od skoków adrenaliny i pęknięć czasowych, innymi słowy – szokoholizm.

Tę zmianę smaku i temperamentu wyjaśnia się w rozmaity sposób. Twierdzi się na przykład, że efekt szoku jest głęboko wpisany w strukturę nowoczesności za sprawą chaotycznej nawałnicy bodźców, zgiełkliwego i skłębionego tłumu, gorączkowego potoku informacji i audiowizualnego zamętu, które składają się na doświadczenie miejskiego życia. Ludzki system nerwowy, reagując na szybko zmieniające się środowisko miejskie, przystosowuje się do tej nagłości, a czasami nawet uzależnia się od niej i niecierpliwie poszukuje wrażeń związanych z nowością, dreszczem podniecenia, wstrząsem i nieoczekiwanymi zmianami. W takim ujęciu szok estetyczny stanowi nieodłączny element nowoczesności. Jego atrakcyjność związana jest jednak także z wszechobecnym poczuciem nudy, które daje o sobie znać zarówno w monotonnej pracy przy taśmie produkcyjnej, jak i w wystudiowanej melancholii *quasi*-metafizycznego *Weltschmertzu*. Poczucie bezwładu i emocjonalnej martwoty w połączeniu ze znieczulającymi i wyniszczającymi duchowo skutkami nowoczesnej rutyny wywołuje potrzebę ekstremalnych wrażeń i uzależnienie od intensywnych emocji dostarczających świeżego zastrzyku adrenaliny. Ostre ukłucie bólu czy elektryzujący dreszcz obrzydzenia stanowią obietnicę upragnionego wyrwania się z uczuciowego odrętwienia. „Lukrowany” charakter nowoczesnego życia, pełnego słodkich obietnic i skrywającego chętnie nieprzyjemne prawdy, rodzi pragnienie bezpośredniego spotkania z tym, co w ludzkim doświadczeniu brudne i niesmaczne. Tak postrzegany szok stanowi reakcję na nowoczesność.

---

17 W. Benjamin *Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu*, w: tegoż *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 508.

18 E. Ladenson *Dirt for Art's Sake. Books on Trial from Madame Bovary to Lolita,* Ithaca, Cornell University Press, New York 2007, s. XVI.

Oba te aspekty nowoczesnej świadomości – nadwrażliwość i stagnacja, stymulacja i apatia – są intensywnie obecne w utworach Baudelaire'a, poety, który za sprawą wpływowych prac Waltera Benjamina, bywa najchętniej utożsamiany z estetyką szoku. W jaki sposób, pyta Benjamin, poezja liryczna reaguje na świat, w którym doświadczenie szoku stało się normą[19]? Twórczość Baudelaire'a uznaje się za reakcję obronną na nowoczesność, sposób radzenia sobie z teatralnością wstrząsów i dreszczy nowoczesnego doświadczenia miejskiego, polegający na przekształcaniu ich w figury poetyckie. Jego wiersze nie stanowią jednak wyłącznie zapisu szoku, lecz utrwalają go we własnych przedstawieniach, wstrząs odpierając wstrząsem, przemocy przeciwstawiając przemoc. Szok jest zarówno formą adaptacyjnej obrony przed chaotycznym natłokiem wrażeń miejskiego życia, jak i rozmyślnym aktem agresji ze strony pisarza, który atakuje własną publiczność, tworząc swoistą fenomenologię literackiej napaści. Nowoczesne doświadczenie nieciągłości i gwałtowności tego, co nieoczekiwane i zaskakujące, znajduje swoje echo w formach poetyckich, które podważają naturalne oczekiwania czytelników, kokietują perwersją, stosują dysharmonijne zestawienia i poetycki dysonans, wymierzają i odparowują ciosy.

Rzecz jasna wiele z tego, co oburzało współczesnych Baudelaire'a, nie budzi już dzisiaj naszego zgorszenia. Jego lesbijskie wiersze trudno uznać za szokujące bez względu na to, co o nich sądzimy. Romantyczny kult satanizmu, nargile, wampiry i katastroficzne inwokacje do otchłani wydają się mocno zwietrzałe, a śmiałe łamanie poetyckiej frazy i naruszanie stylistycznego *decorum* nie wywołuje już niczyjego zdziwienia. Figura poety przeklętego, powielana bez końca przez rynek sztuki współczesnej i kolejne zastępy niepokornych gwiazd rocka, już dawno stała się estetyczną kliszą. A jednak niektóre wiersze z *Kwiatów zła* posiadają nadal potężną siłę rażenia. *Padlina* na przykład zaczyna się w tradycyjny sposób. Oto poeta, zwracając się do kochanki, przywołuje wspomnienie spędzonego wspólnie letniego poranka. Konwencjonalny poetycki zwrot *mon âme* („jedyna") połączony jednak zostaje rymem na zasadzie ostrego i świadomego dysonansu z *charogne infâme* („plugawą padliną"), którą para dojrzała przy drodze. Martwe ciało zwierzęcia, jego sztywno wyciągnięte łapy, rozpruty brzuch i smażące się w słońcu wnętrzności kojarzą się poecie z obrazem kobiety płonącej gorączką pożądania: żarliwość seksualnego zapamiętania imituje i zapowiada krańcową obsceniczność śmierci. Skupiając się bezlitośnie na oznakach zgnilizny i rozkładu, poeta nie tylko przypomina swojej kochance jej odruch obrzydzenia, ale zmusza ją także do ponownego przeżycia tamtego doświadczenia, przywołując jego dawną potworność w triumfalnej i sadystycznej precyzji obrazowego opisu: *„la puanteur était si forte, que sur l'herbe / vous crûtes vous évanouir"* („Smród zgnilizny tak mocno uderzał do głowy / Żeś omal nie padła na tra-

19 W. Benjamin *O kilku motywach u Baudelaire'a (II)*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny" 1970 nr 6, s. 73. Zob. też: V.K. Ramazani *Writing in Pain. Baudelaire, Benjamin, Haussmann*, „Boundary" 1996 no 2 vol. 23, s. 199-224.

wy"[20]). W wierszu tym dochodzi do głosu halucynacyjna zdolność przywoływania nieznośnie intensywnych wrażeń napierających ze wszystkich stron jednocześnie: żar lejący się z nieba, cuchnące wyziewy dobywające się z martwego żołądka zwierzęcia, sugestywny obraz rozkładającego się ścierwa, brzęczenie much dookoła gnijących wnętrzności. Natura ukazana zostaje nie jako miejsce ukojenia czy schronienia, lecz jako źródło brutalnego natarcia na zmysły wzroku, węchu i słuchu, jako potworna synestezja tego, co odrażające i obsceniczne.

Co więcej, uświadamiamy sobie z wolna, że padlina znajduje się w nieustannym ruchu: robactwo niczym kleista ciecz wylewa się z amorficznych szczątków ciała, wznosząc się i opadając falami. Poeta jest poruszony czystym pięknem tego rytmicznego ruchu, który naśladuje muzykę płynącej wody i odgłosy wiatru. Przywołując potworność śmierci, garnącej się na powrót do życia, grozę ciała w zadziwiający sposób ożywionego przez pochłaniające je robactwo, uświadamia nam jednocześnie niezwykłą symetrię, która rozkwita w samym środku rozkładu. To estetyzujące spojrzenie nie tylko nie unieważnia jednak potworności tego, co przywoływane, lecz dodatkowo ją podkreśla: gnijące ścierwo jest dokładnie takie, jak rozkwitający kwiat, do którego jest przyrównywane, i jednocześnie zupełnie odeń różne. Podobnie jak w przypadku słynnego rysunku kaczki/królika, nie potrafimy połączyć tych dwóch konkurujących ze sobą wyobrażeń i jesteśmy skazani na nieustanną oscylację pomiędzy nieprzystającymi do siebie uczuciami odrazy i przyjemności estetycznej, uczestnicząc w kolizji dwóch niewspółmierności, którą często uznaje się za jedną z cech stylu Baudelaire'a. Potworność tematu tego wiersza podkreśla końcowy obraz kundla, który czai się w cieniu, by zatopić zęby w gnijącej padlinie i podtrzymać w ten sposób cykl przyswajania i wchłaniania.

Wykorzystanie motywu rozkładu dla wywołania szoku jest oczywiście możliwe tylko w pewnych warunkach. Przez znaczną część ludzkiej historii widok gnijącej zwierzęcej padliny był nazbyt pospolity, by warto było zwracać nań uwagę. Powinniśmy wyobrazić sobie kochankę poety jako zmanierowaną paryską kokietkę, obcą wiejskiemu rytmowi narodzin i śmierci, przerafinowaną i pełną typowo nowoczesnej pruderii (*pudeur*). Niezależnie od mizoginicznej wymowy głównego konceptu wiersza, który głosi, że płeć najbliższa stanu natury cechuje się zarazem największą hipokryzją w swoim przewrażliwieniu na punkcie procesów naturalnych, *Padlina* stawia intrygujące pytanie dotyczące naszej podatności na szok. Czy rzeczywiście, jak chciałby Jameson, rzadziej niż nasi przodkowie odczuwamy odrazę, przerażenie lub wstyd? W pewnych dziedzinach przejawiamy nieznany dotąd poziom zobojętnienia, lecz już na przykład w kwestii relacji seksualnych między dorosłymi i dziećmi nasze moralne oburzenie wyraźnie przybrało na sile. Historycy procesów cywilizacyjnych przekonują także, że reagujemy silniej i z większą niż kiedyś wrogością na to, co przypomina nam o naszej śmiertelności – na chorobę, rozkład,

20 Ch. Baudelaire *Padlina*, przeł. M. Jastrun, w: tegoż *Kwiaty zła*, wyb. M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. i posł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 81.

ropiejące rany, gnijące mięso, mdlący odór ciała – a trywialne niegdyś wymiany płynów ustrojowych, jak karmienie piersią cudzych dzieci czy picie z cudzej filiżanki, przyprawiają nas dzisiaj często o dreszcz obrzydzenia. Historia nowoczesności nie jest prostą drogą wiodącą od ucisku do oświecenia i od oburzenia do zblazowanej obojętności, ale raczej procesem polegającym na unieważnianiu i przekształcaniu tabu i zakazów.

Wiersz Baudelaire'a, zderzając reakcje poety i jego kochanki, koncentruje się wokół symbolicznej opozycji między szokującym i szokowanym. Ustanowiony zostaje podział pracy, w ramach którego wzburzenie i odraza kochanki stają się tłem dla niewzruszonego spojrzenia poety. Jej cierpienie podkreśla jego zdolność wzniesienia się ponad banalne uczucie odrazy, umiejętność alchemicznej przemiany nieczystości w złoto i dostrzeżenia śladów piękna w tym, co obsceniczne i wstrętne. Inaczej niż w przypadku wspólnotowego rytuału w *Bakchantkach*, estetyka szoku służy teraz wyznaczaniu granic i ustanawianiu różnic, pozwalając przemówić typowej dla paryskiej bohemy anomicznej pogardzie dla mieszczańskiej i kobiecej wrażliwości. Nie należy umniejszać osobistych kosztów podtrzymywania tych różnic – wystarczy wspomnieć tragiczne i naznaczone ubóstwem życie Baudelaire'a oraz jego nieustanne batalie z cenzurą. Romantyczne ujęcie szoku jako doznania absolutnie transgresywnego pomija jednak procesy, dzięki którym stał się on później narzędziem tworzenia hierarchii i różnic społecznych. Twierdzenie, że sprawy odrażające, potworne i niesmaczne są właściwym przedmiotem sztuki, stanie się w połowie XX wieku obowiązującym *de facto* elementem estetycznego gustu wyższej klasy średniej[21]. Estetyki szoku zgromadzą też pewien kapitał symboliczny, przeciwstawiając męską brawurę kobiecej wrażliwości i przesadnemu wyrafinowaniu. *Padlina* nie jest jedynym utworem modernistycznym, którego brutalna estetyka stanowi atak na kobiecą pruderię. Prowokacja literacka pozostaje domeną mężczyzn, chociaż to właśnie kobieta służy najczęściej za symbol miazmatycznego, niedającego się kontrolować pożądania, i ucieleśnia elementarne przekonanie, że wszyscy, mówiąc słowami Williama Millera, jedynie „płodzimy, spółkujemy, wydalamy, gnijemy, umieramy i ulegamy rozkładowi"[22].

Istnieje jednak pewna mniej znana historia szoku, którą akolici transgresji często pomijają milczeniem. Otóż wydanie *Kwiatów zła* zbiegło się w czasie z potężną falą drastycznej prozy sensacyjnej, której towarzyszyły liczne komentarze na temat zagrożenia, jakie niesie literatura odwołująca się bezpośrednio do zmysłów i pomijająca racjonalną refleksję. Popularne przykłady takiej prozy, jak *Mrs. Audley's Secret* (*Tajemnica Lady Audley*), *The Woman in White* (*Kobieta w bieli*) czy *East Lynne* przywoływano z głębokim niepokojem i oskarżano o wywoływanie nerwic albo nadmierne pobudzanie zmysłów. O sile powieści sensacyjnej stanowiła

21 P. Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

22 W.I. Miller *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge MA 1997, s. 49.

jej zdolność do budzenia emocji i poruszenia wśród czytelników. Zdaniem Margaret Oliphant, powieść sensacyjna „za sprawą zaskoczenia i podniecenia budzi w nas dreszcz zdumienia, przerażenia i zapierającej dech w piersiach ciekawości”[23]. Proza sensacyjna, podobnie jak powieść gotycka, będąca wcześniejszym jej wcieleniem, okazała się szczególnie popularna wśród piszących i czytających kobiet, co potwierdza powszechny kulturowy apetyt na drastyczną tematykę i jaskrawe kontrasty. Okazuje się zatem, że szok nie jest związany wyłącznie z awangardą i modernizmem i że posiada znacznie szerszy zasięg oddziaływania. Bersani i podobni mu krytycy nie uwzględniają w swoich rozważaniach tego typu prozy, co zapewne wynika z tego, że szok skrywa się w niej za woalem sentymentalizmu, a zaburzenia psychiczne wplecione są w uporządkowaną i umoralniającą fabułę. Twierdzenie, że proza taka służy umacnianiu normatywnych modeli tożsamości, opiera się na przesadnie dosłownej lekturze, która przylega zbyt ściśle do powierzchniowego poziomu narracji i odautorskiego komentarza. Fascynacja czytelników tematami tabu czy postaciami z marginesu wykracza poza tak zaprojektowane scenariusze lektury i kwestionuje je, wytwarzając bardziej intuicyjne, świeże i nieprzewidywalne style odbioru.

Literatura najnowsza obala wszelkie utarte przekonania na temat męskiej proweniencji szoku. Wystarczy wspomnieć karykaturalne opisy seksu, skatologiczny język i obsesję kazirodztwa w twórczości Kathy Acker czy bezwzględne obrazy kobiecego masochizmu, nienawiści między matką a córką czy bezmyślnego okrucieństwa u Elfriede Jelinek. W *Parszywym Wweekendzie* Helen Zahavi, krwawej, rozbuchanej fantazji o spełnionej zemście, bohaterka z satysfakcją morduje kolejnych mężczyzn, którzy dręczyli ją albo molestowali; wspomniane wcześniej sztuki Sarah Kane chwalono zaś lub ganiono za sceny defekacji, patroszenia wnętrzności czy pożerania niemowląt, które stawiają problem granic tego, co da się pokazać na scenie. Im głębszej krytyce poddaje się tradycyjne oczekiwania związane z naturą kobiecości, tym chętniej pisarki sięgają po estetykę prowokacji i perwersji[24].

Powieść Gayl Jones pokazuje, jak pozornie aspołeczna estetyka szoku naznaczona jest stygmatami rasy i płci. *Eva's Man* (*Mężczyzna Ewy*) to pierwszoosobowa narracja prowadzona przez czarnoskórą kobietę odsiadującą wyrok za zamordowanie kochanka. W lakoniczny i często beznamiętny sposób Eva opowiada o tym, jak spotkała w barze nieznajomego mężczyznę, poszła z nim do jego pokoju hotelowego, a następnie otruła go i najprawdopodobniej (szczegóły pozostają celowo zamazane) odgryzła mu członek. Jej przygnębiająca historia, napisana prostym, starannie stylizowanym dialektem, układa się w złożoną triadyczną strukturę cza-

---

23 M. Oliphant *Sensation novels*, cyt. za: D. Wynne *The Sensation Novel and the Victiorian Family Magazine,* Palgrave, New York 2001, s. 44.

24 Zob. K. Acker *Blood and Guts in High School,* Grove, New York 1994; E. Jelinek *Pianistka*, przeł. R. Turczyn, Wydawnictwo W.A.B.,Warszawa 1997; H. Zahavi *Parszywy weekend*, przeł. V. Dobosz, C&T, Toruń 2003; S. Kane *Complete Plays,* Methuen, London 2001.

sową, która w kolejnych akapitach, a czasem w kolejnych zdaniach oscyluje między narracyjnym „teraz" więziennej celi, wspomnieniami z dzieciństwa i niejednoznacznym opisem wydarzeń, które pięć lat wcześniej doprowadziły do morderstwa. Z początku narracja rozwija się dosyć spójnie, szybko jednak rozszczepia się na wiele osobnych fragmentów powiązanych ze sobą jedynie symbolicznie, lecz nie chronologicznie.

Ta płynność czasowa nie działa jednak wyzwalająco, lecz potęguje nieodparte uczucie klaustrofobii, niewyrażalnej potworności napierającej nieubłaganie ze wszystkich stron jednocześnie. Te same sformułowania powtarzają się wielokrotnie, wyznaczając rytm wiecznej, niezmiennej monotonii i przeznaczenia, którego nie da się uniknąć. „Zachowuj się jak dziwka, to zerżnę cię jak dziwkę", „Jesteś za stara na to, żeby obejść się bez kutasa", „Jeśli raz rozłożysz nogi powiedziała panna Billie, już ich nie zamkniesz". Jones maluje koszmarny obraz kobiety sprowadzonej do roli obiektu seksualnego i świata, w którym nie istnieje nic oprócz zagrożenia i kopulacji. Choć poszczególne epizody wydają się oskarżycielskim protestem przeciwko seksualnemu wykorzystywaniu dziewcząt i kobiet, to jednak ich antyrealistyczny charakter – fakt, że każde wspomnienie z dzieciństwa dotyczy seksu – stawia pod znakiem zapytania wiarygodność narratorki. Kolejni mężczyźni pojawiający się w powieści zlewają się w bezosobowy kolaż obłapujących dłoni, szyderczych głosów i wyprężonych penisów. To tylko anonimowe, doskonale wymienne inicjały w nakładających się na siebie w nieskończoność scenariuszach gwałtu i przemocy.

Dyskurs terapeutyczny, nawiązujący do doświadczenia traumy i molestowania seksualnego, narzuca się tu niejako mimo woli, jednak powieść Gayl Jones uprzedza taką interpretację i wymyka się jej, udaremniając wszelkie próby odsłonięcia motywów działań bohaterki. Bohaterkę powieści osaczają ze wszystkich stron policjanci, prawnicy i terapeuci. Zachęcają. ją do obnażenia uczuć i podsuwają wyjaśnienia odwołujące się do przemocy domowej, zazdrości na tle seksualnym, szaleństwa lub zbrodni z namiętności. Ona jednak nie chce się otworzyć, nie chce wyjaśniać ani racjonalizować swoich działań; zaciera ślady i zmienia swoją opowieść, mieszając zdarzenia, plącząc wspomnienia ze snami, wyrzucając z siebie wymijające lub enigmatyczne zdania. To, pod czym się podpisuje, to antyświadectwo, w którym fakty dotyczące morderstwa kochanka pozostają niewyjaśnione, to także antywyznanie, odmowa odsłonięcia choćby skrawka swojego wnętrza. Jej wściekłe wołanie: „Nie tłumacz mnie, nie tłumacz mnie, nie tłumacz mnie!", to nakaz skierowany do czytelnika, wspierany ostrzegawczymi przykładami wrogich, nonszalanckich czy nazbyt nachalnych słuchaczy pojawiających się w powieści[25]. Krytycy nie potrafią się jednak oprzeć urokowi wyjaśnień przyczynowych, dlatego diagnozują milczenie bohaterki jako patologiczne lub asertywne, subwersywne lub bierne. W istocie jest ono beznamiętne: jest pustą, niewzruszoną powierzchnią, która uniemożliwia interpretację i unieważnia cały repertuar hermeneutycznych chwytów, każe osądzać, niszcząc zarazem bezlitośnie wszelkie kryteria osądu.

25 G. Jones *Eva's Man*, Beacon Press, Boston 1976, s. 173.

Podobnie jak u Baudelaire'a, przemoc w tekście przeistacza się w p r z e m o c t e k s t u, a słowa stają się bronią służącą amplifikacji estetyki szoku. Powieść Jones opiera się na ostrych kontrastach, wulgarnych wypowiedziach o jednoznacznie seksualnej wymowie, na pogwałceniu norm moralnych i tradycyjnej wrażliwości, zwłaszcza tam, gdzie bohaterka uparcie narusza zasady przyzwoitości i *decorum*, nazywając wprost to, co zazwyczaj pozostaje przemilczane – krew menstruacyjną, bekanie, pierdzenie, zapach genitaliów. Pożądanie seksualne zostaje brutalnie odarte z idealistycznej otoczki i na powrót zlokalizowane w ciele, które wydziela płyny i zapachy, które pożera i wydala, choć w tym ponurym portrecie fizycznej nędzy człowieka nie ma nic z ducha Rabelaise'go. Tego rodzaju transgresja wydaje się motywowana nie tyle chęcią przeciwstawienia się normom społecznym i etycznym, ile niepokojącą obojętnością wobec faktu ich istnienia. Eva opisuje, jak po otruciu kochanka opuszcza pokój hotelowy i idzie do baru" „Jadłam, piłam piwo. Jadłam dużo. Miałam już pełny brzuch kapusty i kiełbasy, którą mnie nakarmił, ale dobrze było jeść znowu i przypominać sobie, jak byłam naga i jak mnie brał. Nie, pieprzył. Przypominać sobie szeroko rozłożone nogi i swoje palce na jego tyłku"[26]. Ta beznamiętna, Camusowska relacja podkreśla bezlitośnie uderzający brak poczucia winy, niepokoju czy refleksji moralnej, akcentując nieadekwatność podniecenia seksualnego odczuwanego w obliczu katastrofy. Słowa Evy udaremniają wszelkie potencjalne odruchy empatii czy identyfikacji. W ich miejsce pojawia się pustka, która uniemożliwia czytelnikowi jakąkolwiek próbę zastosowania klasycznego repertuaru kategorii psychologicznych, politycznych czy moralnych. Podobnie jak rozmówcy bohaterki, możemy jedynie uznać, że jest ona „zbyt spokojna", jej separacja irytuje nas jako niezrozumiała i nie podsuwa żadnych znajomych tropów interpretacyjnych. Brak szoku u bohaterki powoduje jego brak u czytelnika, powieść Jones godzi bowiem nie tylko w naszą etyczną wrażliwość, lecz także w mechanizmy, za pomocą których nadajemy znaczenie dziełom literackim.

Claudia Tate ubolewa nad, programową jej zdaniem, reakcją na prozę afroamerykańską, która opiera się wyłącznie na wyrazistych kategoriach ucisku rasowego i walki o sprawiedliwość społeczną. Podporządkowanie tego, co psychiczne, temu, co społeczne, pomija te aspekty tekstów pisanych przez czarnych autorów, które nie sprowadzają się do kwestii politycznych: reprezentacje niejasnych i sprzecznych pragnień, zagadkowych reakcji emocjonalnych, antyspołecznych lub autodestrukcyjnych zachowań. Ujrzana w takiej perspektywie powieść Gayl Jones jawi się jako tekst, który usiłuje wykorzystać te anarchiczne i trudno uchwytne aspekty jaźni, niemieszczące się w ramach postępowej polityki rasowej, jako tekst, który odwołuje się w istocie do estetyki raczej tragicznej niż romantycznej[27]. A jednak ambiwalentny odbiór tej książki przez krytykę, wynikający z przekonania, że

---

26 Tamże, s. 130.

27 C. Tate *Psychoanalysis and Black Novels. Desire and the Protocols of Race,* Oxford University Press, New York 1998; D. Scott *Conscripts od Modernity. The Tragedy of Colonial Enlightenment,* Duke University Press, Durham, NC 2004.

utrwala ona uprzedzenia rasowe, pokazuje, jak rozmaite dyskursy odciskają swe piętno na estetyce szoku. Ukazywanie przez Baudelaire'a czy Camusa zjawisk patologicznych uznaje się powszechnie za heroiczny atak na mieszczańską moralność, rzadziej jednak ocenia się w ten sam sposób pisarzy, którzy nie aspirują do roli prawodawców współczesnej estetyki. Obrazowym przedstawieniom przemocy erotycznej w tradycji europejskiego modernizmu nadaje się często filozoficzny, a nawet duchowy wymiar, te same przedstawienia wywołują jednak całkiem inne reakcje, gdy ich podmiotami są Czarni, którym przypisuje się chętnie nadmierną pobudliwość seksualną i agresję. *Eva's Man* zajmuje niewygodne miejsce w afroamerykańskim kanonie literackim. Pozostając poza obszarem zainteresowania wyznawców transgresji i rozproszenia jaźni (*self-shattering*), pokazuje, że estetyka szoku, chociaż potrafi burzyć tradycyjne kategorie myślenia, sama przesiąknięta jest nadal socjokulturowymi stereotypami.

Przywykliśmy już do słuchania krytyków wychwalających rewolucyjny potencjał ich ulubionych dzieł sztuki lub, przeciwnie, ubolewających nad neutralizacją i asymilacją szoku przez siły późnokapitalistycznej nowoczesności. Zarówno w utopijnym, jak i w elegijnym ujęciu szok obciążany jest często znaczeniami, których sam nie jest w stanie udźwignąć. Dzieje się tak ze względu na to, co nazywam etosem awangardy, a więc zbiorem programowych przekonań na temat koniecznego związku pomiędzy estetycznym nowatorstwem, wstrząsem percepcyjnym i nieuchronnie zbliżającym się przewrotem społecznym. Ów etos, o czym trzeba pamiętać, ma niewiele wspólnego z konkretnymi dziełami historycznej awangardy, która wciąż intryguje nas właśnie ze względu na swoją umiejętność przekraczania granic wszelkiej tymczasowości programowej[28].

Słabość owego łańcucha ekwiwalencji nie kwestionuje jednak fenomenologicznej aktualności szoku. Rozmaite grupy odbiorców nadal przyznają się do uczuć niepokoju, dezorientacji i niesmaku wywoływanych przez pewne dzieła sztuki. To, że szok nie jest w stanie wywołać kataklizmu społecznego, nie umniejsza jego znaczenia jako elementu reakcji estetycznej. Dyskurs wzniosłości na przykład stanowi przekonujące świadectwo doświadczeniowego oddziaływania sztuki, jej zdolności kwestionowania naszych struktur pojęciowych i zdroworozsądkowych przekonań, choć nie przejmuje się zbytnio tym, że owe subwersywne akty ulegają błyskawicznej remitologizacji w ramach dyskursu sztuki[29]. To, co uznajemy za szokujące, nie sprowadza się tylko do kwestii formalnej innowacji, stylistycznej wywrotowości czy jałowego prekursorstwa, ale ma także związek z nieprzepracowanymi treściami świadomości. Estetyka szoku opiera się na tym, co nas przeraża lub odstręcza,

---

28 Hal Forester zauważa, że bezkrytyczna wiara w romantyczną retorykę awangardy, opartą na dyskursie zerwania i rewolucji, odpowiada za brak zrozumienia podstawowych wymiarów jej praktyki (*Who's Afraid of the Neo-Avangarde?*, w: tegoż *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century,* MIT Press, Cambridge, MA 1996).

29 J.-F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda,* przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996 nr 2-3.

na sprzecznych odruchach pożądania i odrazy, na utajonych dramatach niepokoju i wewnętrznego rozdarcia. Wydaje się wątpliwe, czy rzeczywiście jesteśmy bardziej wyemancypowani niż nasi przodkowie i czy zdołamy się kiedykolwiek wyswobodzić z gęstej sieci zakazów i tabu, z których utkane są ludzkie kultury. Dopóki uciekamy się do uników, eufemizmów oraz zaprzeczeń, dopóki wzdragamy się przed tym, co przypomina nam o naszej materialnej, śmiertelnej egzystencji kruchych bytów złożonych z krwi, kości i tkanek, szok znajdzie dla siebie miejsce w sztuce.

Oddziaływanie szoku jest jednak nieprzewidywalne, zmienne i trudne do opisania. Wywoływanie wstrząsu to żmudne i wcale niełatwe przedsięwzięcie. Jeżeli efekt jest zbyt słaby, próba prowokacji może pozostać niezauważona albo, co gorsza, spotkać się z drwiną jako żałosna, banalna lub śmieszna. Odbiorcy mogą w każdej chwili zobojętnieć lub uodpornić się na oddziaływanie pewnych tematów lub form przedstawiania i zachowywać niewzruszony spokój w zetknięciu z tym, co miało ich poruszać. Jeśli natomiast siła szoku jest zbyt duża, wywoła prawdopodobnie silny odruch odrazy lub oburzenia, sprawiając, że widzowie opuszczą teatr, a czytelnicy zatrzasną książki, rezygnując z dalszego kontaktu z dziełem sztuki. Szok balansuje więc niepewnie pomiędzy dwoma rodzajami klęski: potencjalnym upokorzeniem wynikającym z obojętności odbiorców i nieustannym ryzykiem całkowitego i gwałtownego odrzucenia. Estetyka, która godzi w naszą psychikę i wrażliwość, okazuje się sama nader wrażliwa na kapryśne reakcje odbiorców.

Przełożyli Magdalena Kunz i Tomasz Kunz

Abstract

Rita FELSKI
University of Virginia (Charlottesville)

Uses of Literature: Shock

In her article Rita Felski deals with the category of shock as a type of interaction between text and reader, and also as a mode of textual engagement. She asks how we may value the experience of being shocked by what we read. Felski scrutinises such different literary works as Euripides' *The Bacchae*, Kleist's *Penthesilea*, Baudelaire's *The Carcass*, Weiss's *Marat/Sade*, or Gayl Jones' contemporary novel *Eva's Man*, comparing the strength and impact of shock effect in different historical moments. She shows that shocking and being shocked by a work of art is a salient element of our aesthetic experiences. Shock fascinates her not only as a formal innovation, stylistic subversion or unconventionality, but also and above all as a power which invades our consciousness and wreaks havoc our usual ways of ordering and understanding the world.

Opinie

Robert TRABA

Polityka wobec historii: kontrowersje i perspektywy[1]

Największą w Polsce falę dyskusji o miejscu historii w przestrzeni publicznej mamy za sobą. Rozpoczął ją Tomasz Łubieński w 2005 roku artykułem na łamach „Rzeczpospolitej" *Pamięć wstydu nie przynosi*[2]. Autor postanowił w nim zareagować na konferencję poświęconą polityce historycznej zorganizowaną w Muzeum Powstania Warszawskiego. Dzisiaj już tylko „Gazeta Wyborcza" i „Tygodnik Powszechny" sporadycznie próbują w sposób merytoryczny przywoływać temat. Szkoda. Rodziła się szansa na inspirujący, twardy, ale innowacyjny zarazem spór o historię. Teraz nastał czas podsumowań. Być może również wykreowania alternatywnego definiowania polityki historycznej.

Stanowiska zostały rozmyte. Zamiast budować nowy katalog pytań i prowadzić merytoryczną polemikę innowacyjne elementy tzw. nowej polityki historycznej zmieszały się z zadaniami bieżącej polityki i atmosferą rozliczania przeszłości. Tymczasem trafniejszym moim zdaniem określeniem jest konstruowanie pamięci zbiorowej. W prowadzonych dyskusjach nie chodziło bowiem o różne interpretacje historii, lecz o sposoby zawłaszczania publicznych wyobrażeń (pamięci) o przeszłości, sposoby rytualizacji pamięci przez konkurujące ze sobą ideologie. Odpowiedzią na postulaty „nowej polityki historycznej" z lat 2004-2007 stała się krytyka, która nie wykreowała alternatywnej wizji obecno-

1 W artykule reasumuję swoje refleksje opublikowane w dwóch ostatnich książkach *Historia – przestrzeń dialogu* (Wydawnictwo ISP PAN, Warszawa 2006) i *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku* (Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009). Obszerny fragment tego artykułu ukazał się w grudniu 2009 w moskiewskim czasopiśmie „Pro et Contra" wydawanym przez Carnegie Moscow Center.

2 T. Łubieński *Pamięć wstydu nie przynosi*, „Rzeczpospolita" 30-31.07.2005.

ści historii w przestrzeni publicznej. Jej konstruktywność i siła była zresztą dość słaba, poza bezprecedensowym dorobkiem Marcina Kuli oraz 63 tomami serii *W krainie PRL*. Lista polemistów ograniczyła się do kilku nazwisk naukowców różnych generacji (Andrzej Friszke, Jerzy Jedlicki, Paweł Machcewicz, Andrzej Mencwel, Lech Nijakowski, Andrzej Romanowski, Dariusz Stola, Joanna Tokarska-Bakir, Anna Wolff-Powęska), przy dość pasywnej postawie większości środowiska historycznego. Argumentowano, że „nie warto", że „to nie licuje z postawą badacza i nauczyciela akademickiego" albo – z zupełnie innej perspektywy – że „przecież wiele podnoszonych problemów jest naprawdę ważnych i słusznych".

Duża część historyków ożywiła się dopiero po przejściu głównej fali debat, wówczas (maj 2008), gdy w sposób urągający etyce zawodowej zaatakowany został historyk – profesor Włodzimierz Borodziej. Sprawa trafiła nawet na łamy prasy zagranicznej[3]. Niektórzy dziennikarze postawę polskiego środowiska historycznego wobec paszkwilu Bogdana Musiała[4] na Włodzimierza Borodzieja próbowali zdefiniować mianem „sporu historyków". Nic bardziej mylnego, chociaż… Milczenie środowisk konserwatywnych w tym sporze było znamienne, tym bardziej że pomówiony historyk Uniwersytetu Warszawskiego od lat jest zasłużenie ceniony również w tych kręgach. Odnoszę wrażenie, że bliska istocie mechanizmu konstruowania „nowej polityki historycznej" stała się zasada wykluczania. Inny poziom, inna kultura – to prawda. Intelektualni kreatorzy tezy o wzmocnieniu roli rządu w polityce dotyczącej przeszłości nie zajęli jednak stanowiska wobec personalno-rozliczeniowego charakteru debaty dyktowanego przez bliskie obozowi rządzącemu z lat 2005-2007 środowiska narodowo-konserwatywne (np. „Nasz Dziennik", a ostatnio również „Rzeczpospolita"). Przyczynili się w ten sposób pośrednio do legitymizacji języka paszkwilu w centralnych mediach. „Epitetowość" zamiast merytoryczności debat dotyczy prawie wszystkich jej aktorów, w sensie politycznym również formacji liberalnych i lewicowych.

Uwzględniając wielonurtowość „nowej polityki historycznej", wspólny pozostawał sposób „konstruowania wroga" oparty na uproszczonej interpretacji filozofii Carla Schmitta. Zakłada ona genetyczny podział ludzi na „wrogów" i „przyjaciół". W tym dychotomicznym świecie spełniać ma się sens ludzkiej egzystencji. Taka koncepcja rozumienia rzeczywistości w zwulgaryzowanej formie prowadzi do interpretacji „historii według Musiała". Hipoteza wydaje się tym bardziej prawdopodobna, że w imię zasady „cel uświęca środki" prawie nikt z kręgu kreatorów „nowej polityki historycznej" nie podjął się krytyki takiego sposobu uprawiania rzemiosła historycznego.

Pech braku polskiego sporu o historię polega na tym, że wykreowanie „nowej polityki historycznej" zbiegło się w czasie z politycznym procesem tzw. rozbijania

---

3 T. Urban *Die Einflussagenten Berlins*, „Süddeutsche Zeitung" 23.05.2008; G. Lesser *Musial contra Borodziej*, „TAZ" 2.06.2008; K. Schuller *Polens Historiker und Politiker streiten wieder über die Vertreibung*, „FAZ" 17.05.2008.

4 B. Musiał *Niewinny Stalin i źli Polacy*, „Rzeczpospolita" 1.05.2008.

starego układu. Towarzyszyła mu rosnąca społeczna nieufność, atmosfera podejrzliwości i wulgaryzacji języka dialogu. Zamiast poszukiwania istoty procesów towarzyszących funkcjonowaniu PRL-u dyskusję zdominowała zasada piętnowania „wrogów", „zdrajców", frontowe zawołanie „za" albo „przeciw" lustracji. Misja kształtowania „nowej tożsamości narodowej Polaków" zepchnęła na dalszy plan naukową refleksję nad miejscem pamięci i historii w życiu społecznym. Zamiast opisywać mechanizmy konstruowania pamięci zbiorowej rozpoczęto próbę jej aktywnego kreowania, wprowadzając mechanicznie podział na „dobrą" i „złą" pamięć. Ani historycy z kręgów konserwatywnych krakowskich „Arcanów", Ośrodka Myśli Politycznej, ani ich adwersarze publikujący najczęściej na łamach „Gazety Wyborczej" i przyjmującego mediacyjną rolę gdańskiego „Przeglądu Politycznego" nie potrafili stworzyć przestrzeni realnego dialogu.

Tak się składa, że ostatnie wersy tego artykułu piszę w dniu, kiedy w Berlinie odbywa się międzynarodowa konferencja „Dyktatorzy przy szachownicy. Pakt Hitler – Stalin, wojna i europejska pamięć". Niemieccy, polscy, rosyjscy i litewscy historycy dyskutują o znaczeniu i skutkach podziału Europy na strefy wpływów dwóch mocarstw totalitarnych w roku 1939[5]. Gdyby nie fakt, że w tym samym czasie z Moskwy dochodzą wiadomości o działalności państwowej specjalnej komisji do przeciwdziałania próbom fałszowania historii na szkodę interesów Rosji można by odnieść wrażenie, że mimo naturalnych różnic interpretacyjnych wreszcie stworzyliśmy realną, europejską przestrzeń dialogu o historii najnowszej. Niestety, wspólna europejska przestrzeń dialogu nie istnieje. Drastyczne pęknięcie nie tylko dzieli Rosję i Polskę, lecz także przebiega wzdłuż Europy Zachodniej i Europy Środkowo-Wschodniej oraz wewnętrznych, narodowych podziałów w poszczególnych krajach. Moja, trochę pesymistyczna, teza na zakończenie konferencji brzmiała następująco: Potrzebujemy europejskiej przestrzeni dialogu, ale zanim ją stworzymy, jeszcze bardziej potrzebujemy „wewnętrznych sporów", próby samokrytycznego rozliczania się z własną przeszłością, by „trupy w szafie" nie przeszkadzały nam w pozbyciu się kompleksów i politycznego balastu. Każda „narodowa historiografia" nie tylko na wschodzie, ale i na zachodzie Europy ma z tym własny problem.

Tło polskiego sporu o historię

W ciągu ostatniego dwudziestolecia w Polsce udało się raz wygenerować bezprecedensowy spór o historię. Była nim dyskusja (2000-2002) wokół mordu Ży-

5 „Diktatoren am Schachbrett. Der Hitler – Stalin – Pakt, Krieg und die europäische Erinnerung", Berliln, 1-2. 07. 2009. Konferencję zorganizowało Deutsche Gesellschaf für Osteuropakunde we współpracy m.in. z Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie.

dów w miasteczku Jedwabne w 1941 roku. Zbrodni tej dokonali z inspiracji niemieckiej „polscy sąsiedzi". W optyce tej dyskusji znalazły się pytania o antysemityzm, nacjonalizm, postawy wobec okupantów (Niemców i Rosjan), o „patriotyzm i zdradę narodową". Mam wrażenie, że żaden z krajów Europy Środkowej i Wschodniej nie przeprowadził tak głębokiej konfrontacji z własną przeszłością. Niestety, koło zamachowe, jakie uruchomił „spór o Jedwabne", nie pociągnęło za sobą dalszych pogłębionych dyskusji. Na przełomie 2004 i 2005 roku uruchomione zostało natomiast drugie koło zamachowe publicznego kreowania historii, które określam jako „nowa polityka historyczna". Hasłem przewodnim był odwrót od „krytycznego patriotyzmu" i powrót do neokonserwatywno-narodowej ideologii, której mottem stał się „patriotyzm jutra". Paradoksalnie „patriotyzm jutra" definiowany był z „wczorajszego" punktu widzenia. Jego istotą pozostało tworzenie wspólnoty opartej przede wszystkim na wartościach XIX-wiecznego patriotyzmu etnicznego. Dominowała tendencja do utrwalania, a nie rewidowania i krytycznego oglądu wzorów przeszłości przy jednoczesnym założeniu, iż przyszłość też winna zostać tym wzorcom podporządkowana. Uruchomiono nawet całą odrębną edukacyjno-naukową strukturę, która zajmowała się propagowaniem i utrwalaniem takich wzorców. Jej instytucją centralną stał się Instytut Pamięci Narodowej (IPN), który do dzisiaj ze względu na rozbudowane struktury zachował dominującą rolę w publicznym przekazie historii.

Sukces „nowej polityki historycznej" z lat 2004/5-2007 obnażył złudzenie, że Polacy wyszli już z kręgu narodowo-romantycznego, bohaterskiego mitu swojej własnej historii. Opór „krytycznej" formacji polityków i zaangażowanych publicznie zawodowych historyków nie wygenerował na tyle komunikatywnej, alternatywnej oferty opowiadania historii, żeby mogła ona dotrzeć do szerszych kręgów społeczeństwa. Stanowiska się rozmyły. Spór o biografię nie tylko polityczną prezydenta Lecha Wałęsy, aktualne batalie o mit fundacyjny III Rzeczpospolitej, ciągle obecny (tyle, że bocznymi drzwiami) proces „inicjacji historycznej" IV Rzeczpospolitej czy wreszcie powracająca nieracjonalność debaty z sąsiadami, głównie „z" Niemcami i „o" Niemcach, świadczą, że nadal pozostajemy w centrum nie tyle debaty historyków, ile walki ideologicznej w duchu pytania, które kiedyś zadał Jerzy Jedlicki: Jakiej cywilizacji potrzebują Polacy? Dzisiaj, zawężając pytanie Jedlickiego, powiedziałbym, że nadal stoimy przed problemem: J a k i e j h i s t o r i i i j a k i e j p a m i ę c i p o t r z e b u j ą P o l a c y?

Dyskusja na temat „polskości", „patriotyzmu", „polskich wad narodowych", „polskiego mesjanizmu" trwa od początku kształtowania się nowoczesnego narodu polskiego. Należy do rytuału kultury politycznej nowoczesnej Polski. Wszystko zaczęło się od romantyków, którzy stworzyli nam nowoczesne i powszechne rozumienie ojczyzny. Odwołując się do rozważań historyka idei, redaktora kwartalnika „Res Publica Nowa", Marcina Króla[6], można powiedzieć, że nie tyle prze-

6 M. Król *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków*, Fundacja Res Publica, Warszawa 1998.

słanie romantyzmu, lecz jego interpretacje, krytyka i uwielbienie, kontynuacje i zbanalizowanie stanowiły o identyfikacji z „polskością", o jakości i poziomie naszego dyskursu o „ojczyźnie" i „patriotyzmie". Mówiąc o historii Polski jako przestrzeni dialogu, nie sposób nie nawiązać do tych, którzy rozpoczęli wielkie dyskusje o sensie narodowej egzystencji: Stanisławie Wyspiańskim, Stanisławie Brzozowskim, „losach niepokornych", Tadeuszu Boyu-Żeleńskim, Witoldzie Gombrowiczu, dorobku paryskiej „Kultury", Sławomirze Mrożku czy Czesławie Miłoszu i Zbigniewie Herbercie. Nie sposób też nie odwołać się do wielkich debat lat ostatnich, które zapoczątkowała jeszcze w okresie PRL-u (1979 rok) wystawa „Polaków portret własny", publikacje Adama Michnika, filmy Andrzeja Wajdy, dorobek intelektualny „Solidarności". Rozdrapywanie narodowych ran, ich gojenie, afirmowanie i odbrązawianie narodowych dziejów należą od ponad 200 lat do głównego nurtu polskich debat publicznych[7]. Wbrew wielu sądom politykę wobec historii realizowano również, i to z powodzeniem, w III Rzeczpospolitej[8]. Problemem ciągle aktualnym jest fakt, że chętnie wspominamy chwile chwały i zwycięstw, a ciągle zbyt mało pamiętamy o sprawach dla nas wstydliwych bądź niewygodnych.

„Nowa polityka historyczna" lat 2004/5-2007

Pojawienie się na przełomie 2004 i 2005 roku idei nowego, afirmatywnego podejścia do polskiej przeszłości to kolejne ogniwo łańcucha takich właśnie rozrachunków z własną przeszłością. W tym sensie jest to kontynuacja. Wyrazicielami tych tendencji stali się czterej intelektualiści skupieni wokół konserwatywnego Ośrodka Myśli Politycznej: filozof i historyk idei – Marek Cichocki[9], filozof –

---

7 Por. J. Jedlicki *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, PWN, Warszawa 1988; A. Mencwel *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1997; M. Janion – z jej bogatego dorobku wspomnę tylko klasyczne dzieło napisane razem z M. Żmigrodzką *Romantyzm i historia* (PIW, Warszawa 1978) czy autorski zbiór *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi* (Sic!, Warszawa 2000); A. Michnik *Z dziejów honoru w Polsce*, Nowa, Warszawa 1991 oraz tegoż *Wyznania nawróconego dysydenta. Spotkania z ludźmi. Szkice 1991-2001*, Zeszyty Literackie, Kraków 2003.

8 Ciekawe studium polityki historycznej III RP przedstawił Paweł Machcewicz w artykule *Polityka historyczna to nic nowego* („Gazeta Wyborcza" 20.04.2006). W podobnym duchu, przeciw hipostazowaniu historii w życiu politycznym, formułuje swoje tezy Cezary Michalski (*Wyrosnąć z historii,* „Gazeta Wyborcza" 17-18.12.2006): „Także polityka historyczna jest naturalnym narzędziem władzy państwowej. […] Jest jednak ostatnim narzędziem, które należałoby stosować do uprawiania polityki wewnętrznej. Do rozgrywania partyjnych wojen, których innymi środkami rozegrać się nie potrafi".

9 M. Cichocki *Władza i pamięć. O politycznej funkcji historii,* Ośrodek Myśli Politycznej–Wyższa Szkoła Europejska im. J. Tischnera, Kraków 2005.

Dariusz Karłowicz[10], filozof i historyk idei – Dariusz Gawin[11], socjolog – Zdzisław Krasnodębski[12] oraz historyk i publicysta – Andrzej Nowak[13].

Nowym elementem stał się fakt, że orędownicy tak rozumianej polityki historycznej, intelektualiści, pisarze i publicyści, stali się w krótkim czasie również wykonawcami własnych idei jako urzędnicy bądź nieformalne zaplecze intelektualne nowych władz państwowych. W ten sposób intelektualny spór przeniósł się na grunt społecznej recepcji historii. Historia jako nauka stała się ważnym instrumentem polityki i ważnym czynnikiem legitymizującym sprawujący władzę w latach 2005-2007 układ polityczny[14].

Punktem wyjścia „nowej polityki historycznej" jest konstatacja, że w Polsce stan świadomości patriotycznej jest zbyt niski, wskutek czego nikną historyczne miejsca pamięci Polaków, które tworzyłyby filary nowej tożsamości i poczucia wspólnoty. Ignorancja i amnezja nie pozwalają budować narodowego poczucia wspólnoty. Przyczyny takiego stanu rzeczy upatruje się w spuściźnie komunistycznej propagandy historycznej oraz – symbolicznie ujmując – w „grubej kresce", która zrelatywizowała „właściwe" proporcje w ocenach historii narodowej. Wielu orędowników polityki historycznej źródłem zła czyni krytyczny patriotyzm Jana Józefa Lipskiego[15]. Diagnozę takiego stanu rzeczy najpełniej daje Dariusz Gawin w studium *Od romantycznego narodu do liberalnego społeczeństwa. W poszukiwaniu*

---

10 D. Karłowicz *Koniec snu Konstantyna. Szkice z życia codziennego idei,* Ośrodek Myśli Politycznej–Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

11 D. Gawin *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Ośrodek Myśli Politycznej–Dante, Kraków 2005.

12 Z. Krasnodębski *Drzemka rozsądnych. Zebrane eseje i szkice,* Ośrodek Myśli Politycznej–Wyższa Szkoła Europejska im. J. Tischnera, Kraków 2006.

13 A. Nowak *Powrót do Polski. Szkice o patriotyzmie po końcu historii 1989-2005,* Arcana, Kraków 2005.

14 Najciekawszą, moim zdaniem, dekonstrukcję pierwotnych założeń nowej polityki historycznej przedstawił Adam Leszczyński w artykule *Polityka historyczna. Wielki strach* („Gazeta Wyborcza" 7.04.2006). Por. też interesującą polemikę między Piotrem Bratkowskim i Piotrem Semką na łamach „Rzeczpospolitej". Semce nie podoba się przede wszystkim, że Karłowicz, Cichocki i Gawin łączeni są przez Bratkowskiego z PiS-em, a przecież powinni być przedstawiani tak, jak przez wiele lat sam Semka na łamach „Rzeczpospolitej": „Autor jest niezależnym publicystą" (*Alergia na patriotyzm*, „Plus – Minus", dodatek do: „Rzeczpospolita"25.03. 2006). Stałym polemistą z nowymi tendencjami polityki historycznej jest krakowski literaturoznawca Andrzej Romanowski (por. *Historia, kłamstwo i banał*, „Gazeta Wyborcza" 15-16.07.2006) oraz Andrzej Chwalba (*Nie ufam własnej pamięci,* Księgarnia Akademicka, Kraków 2006). Natomiast poznańska politolożka i historyczka Anna Wolff-Powęska nawiązuje do kontrowersji historycznych najczęściej w kontekście stosunków polsko-niemieckich.

15 *Pamięć i odpowiedzialność*, red. R. Kostro, T. Merta, Ośrodek Myśli Politycznej–Centrum Konserwatywne, Kraków–Wrocław 2005.

nowej tożsamości kulturowej w polityce polskiej po roku 1989[16]. Założeniem tego tekstu, które staje się twardą tezą, było stwierdzenie, że po roku 1989 roku nastąpiło gwałtowne załamanie romantycznego modelu samorozumienia wspólnoty narodowej. W efekcie – zdaniem Gawina – akcent z „narodu" przeniósł się na „społeczeństwo", z „ciała jednorodnego, duchowego" na strukturę pluralistyczną, niejednorodną, której rdzeniem nie jest duchowość, lecz „aktualne interesy". Dalszą konsekwencją stała się dekonstrukcja (a może raczej zniszczenie) romantycznego kanonu narodowego, którego budowa w warunkach pluralizmu „nie jest ani możliwa, ani konieczna". Konkluzję opisywanego procesu można zrozumieć tak, że demokratyzacja i liberalizacja życia społecznego prowadzą do zaniku tradycyjnych wartości narodowych, nie oferując w to miejsce innych duchowych podstaw wspólnoty społecznej poza mechanizmami wolnorynkowymi. W tym kontekście łatwiej zrozumieć logikę kreowania późniejszej nowej polityki historycznej – antyliberalnej, pronarodowej i wspólnotowej. Tylko czy rzeczywiście, jak chciałby autor, istnieje tak proste przejście między badaną grupą polityków a mechanizmami rządzącymi całym społeczeństwem? Według mnie jest w tym namalowanym przez Dariusza Gawina obrazie wiele niekonsekwencji. Pierwsza jest taka, że skoro po 1989 roku nastąpiło złamanie romantycznego kanonu narodu, to znaczy, że miał się on dobrze w okresie PRL-u. Ja się z tym zgadzam, ale przecież ucieczka od hybrydycznego kanonu peerelowskiego nie była niczym złym, wręcz odwrotnie, stała się naturalną, ozdrowieńczą potrzebą zmęczonego społeczeństwa, ruchem w kierunku „uobywatelnienia". Potrzebą odbrązawiania i odtabuizowywania własnej przeszłości. Niestety, proces ten nie został ani zakończony, ani tym bardziej utrwalony. Czy ta ucieczka, pluralizacja życia społecznego, prowadziły w prostej linii do merkantylizacji i konsumpcjonizmu? Tylko połowicznie. Po pierwsze, zadziałał mechanizm przyśpieszonej transformacji, masowo wciągający nieprzygotowane społeczeństwo w mechanizmy wolnorynkowe. Po drugie, pluralizacja życia stworzyła jedyną w swoim rodzaju przestrzeń wolności dla takich zjawisk, jak „rebelia prowincji" z początku lat 90., powstania – w początkowej fazie swej działalności nowatorskiego – ruchu „małych ojczyzn", odkrycia regionalnych wspólnot, społecznego „ujawnienia" takich samodzielnych zjawisk kulturowych, jak warszawska KARTA, gdański „Przegląd Polityczny", sejneńskie „Pogranicze" czy olsztyńska „Borussia" itd., itd. W całej „nowej polityce historycznej" brak jakiegokolwiek nawiązania do tego niezwykłego zjawiska, jakim okazało się „pisania Polski na nowo". Czy te ruchy rozbijały wspólnotowość? Nie, stwarzały alternatywę wobec hybrydycznego, peerelowskiego patriotyzmu. Nie komercjalizowały, lecz odwrotnie: tworzyły nowe wartości dla modernizującego się społeczeństwa polskiego. Zgadzam się z tezą Joanny Kurczewskiej, że nowe elity polityczne w latach 90. marginalizowały społeczeństwo, jednocześnie przedmiotowo traktując historię: „Zawsze nastawienie do przeszłości jest dla nich ważne: chcą ją poznać,

16 Tekst ukazał się w: *Kultura narodowa i polityka*, red. J. Kurczewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 181-206.

ocenić i wykorzystać do legitymizacji własnych poczynań"[17]. Ten fakt nie może jednak determinować kolejnych działań ekskluzywnych, tym razem wykluczających „liberałów".

Wreszcie zasadnicza niekonsekwencja konstruowania „nowej historycznej polityki": nie sposób kreować pozytywnego przesłania, odnosząc się tylko do jednego spektrum alternatywnych idei i postaw, w tym wypadku jednostronnie definiowanego liberalizmu. Odsłonięta część obrazu Gawina ma jasno zaznaczony kontrapunkt. Jest nim tradycja krytycznego patriotyzmu, która pełny wyraz przybiera w *Dwóch ojczyznach, dwóch patriotyzmach* Jana Józefa Lipskiego, ale korzeniami sięga krakowskiej szkoły historycznej z końca XIX wielu (Józefa Szujskiego i Michała Bobrzyńskiego), naznacza Tadeusza Boya-Żeleńskiego, a kończy na Jerzym Jedlickim.

Problem, moim zdaniem, zaczyna się nie tyle w określeniu przeciwnika, co w jasnym ustosunkowaniu się nowych idei wobec nurtu (czy wręcz nurtów) posługującego się w definiowaniu polskiej rzeczywistości, tożsamości, pamięci podobnymi bądź wręcz takimi samymi kategoriami: interes narodowy, wspólnota, solidaryzm, polska przestrzeń narodowa, wartości chrześcijańskie (katolickie) itp. Słowem, chodzi o odsłonięcie, nie o namalowanie drugiej części obrazu, której bohaterem jest niechlubna karta polskiego nacjonalizmu i integryzmu katolickiego, zawłaszczająca pojęcie polskiego patriotyzmu. W 1999 roku weszła w życie ustawa o powołaniu Instytutu Pamięci Narodowej. Z jego powstaniem wiązano różne nadzieje. Zbudowany został na bazie istniejącej od dziesięcioleci Głównej Komisji Badania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu (do 1990 roku Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich), która zajmowała się badaniem i ściganiem zbrodni z okresu II wojny światowej. IPN odziedziczył po Komisji jej archiwa, znakomitą bibliotekę i kilku prokuratorów. Już w latach 90. Główna Komisja zajęła się badaniem i ściganiem także zbrodni stalinowskich. Przeniesienie tych wątków do IPN było więc naturalne.

Powstanie IPN miało rozwiązać problem archiwów służb specjalnych PRL, tak by oddzielić je od współczesnych służb wolnej Polski i wyeliminować pokusę posługiwania się „teczkami" w grach politycznych. Tym bardziej więc chodziło o odcięcie dostępu do tych akt politykom. Archiwa miały stać się przedmiotem badań historyków, tak aby budować wiedzę o PRL, mechanizmach nią rządzących, zmaganiach wolnościowych i represjach przeciw obywatelom. Chodziło o poznanie przeszłości w jej różnorodnych wymiarach. W tym celu utworzono Biuro Edukacji Publicznej, w którym znalazło zatrudnienie kilkudziesięciu wybijających się zdolnościami historyków. Nabór pracowników prowadzono głównie wśród absolwentów wyróżniających się wysokim poziomem uczelni.

Ustawa o IPN miała przynieść zadośćuczynienie ofiarom systemu PRL i ludziom zmagającym się z nim w imię wolności i niepodległości państwa. Wprowa-

17 J. Kurczewska *Patriotyzm(y) polskich polityków. Z badań nad świadomością liderów partyjnych lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2002, s. 154-155.

dzono więc kategorię „pokrzywdzonego", czyli osoby, która była obiektem inwigilacji czy represji. Przez kilka lat IPN wydawał zaświadczenia pokrzywdzonym i wiązał się z tym przywilej dostępu do akt zgromadzonych przeciw danej osobie oraz uzyskania ich kopii. Ustawa miała też służyć napiętnowaniu Urzędu Bezpieczeństwa (oraz jego sukcesora – Służby Bezpieczeństwa), który był odpowiedzialny za represje wymierzone przeciw obywatelom. Instytucją kluczową stał się prezes IPN, którego sposób powoływania i kompetencje ustalono tak, aby nie był podatny na nacisk polityków, łącznie z szefem rządu, ale też nie mógł podlegać naciskom ze strony służb specjalnych, także współczesnych. Powołanie prezesa na stanowisko było procedurą skomplikowaną, ale dającą mu bardzo silną pozycję w organach państwa. Liczące 11 osób Kolegium IPN z założenia miało być ciałem pluralistycznym, stąd dziewięciu jego członków powoływał Sejm spośród kandydatów zgłaszanych przez różne kluby. Dwóch członków Kolegium wyłaniała Krajowa Rada Sądownictwa, a zatwierdzał Sejm.

Taka była teoria. Praktyka, po krótkim okresie kształtowania otwartej formuły za prezesury Leona Kieresa (2000-2005), uległa presji polityków i historyków o jednoznacznej opcji narodowo-konserwatywnej: „Prokuratorzy, mocno przekonani o własnej wyjątkowości i odgrodzeni osobną pragmatyką służbową, unikali kontaktów z historykami, których z kolei raziła sztywność i nikła wiedza o przeszłości prokuratorów"[18]. Archiwum (przejęto i zgromadzono około 90 km bieżących akt) stało się zamkniętą strukturą kierującą się zadziwiającymi procedurami, które niestety okazały się powolne i doprowadziły do tego, że na udostępnienie akt trzeba było długo czekać. W IPN uformowały się trzy osobne struktury organizacyjne, które łączyła tylko osoba prezesa: Główna Komisja, archiwum i Biuro Edukacji Publicznej. Kontakty między nimi były formalne i raczej nikłe[19].

Zdaniem Andrzeja Friszkego, przez 6 lat członka Kolegium, po 2005 roku i objęciu funkcji prezesa przez Janusza Kurtykę, a funkcji dyrektora Biura Edukacji Publicznej przez Jana Żaryna nastąpiła era polityzacji i „politycznego wykluczania". Jej preludium stało się upublicznienie nazwisk „tajnych współpracowników" UB/SB przez dziennikarza Bronisława Wildsteina w 2004 roku (tzw. lista Wildsteina)[20]. Problemu „narodu" i „wspólnoty pamięci" w ogóle nie poddano publicznej debacie, tak jakby były to wartości nietykalne, a ich naruszenie groziło infamią. W nazwie (a poprzez nazwę również w praktyce działania) Instytut Pamięci

18 A. Friszke *Jak hartował się radykalizm Kurtyki*, „Gazeta Wyborcza" 7.04.2009.

19 Fragment o IPN zredagowany został głównie na podstawie: J. Żaryn *Przykrywanie prawdy kłamstwem*, „Rzeczpospolita" 29.04.2009; A. Friszke *Kto kogo wyklucza?*, „Gazeta Wyborcza" 04.05.2009; „Pamięć i Sprawiedliwość" 2005 nr 1; Por. też wypowiedzi Andrzeja Friszkego w: *IPN robi z historii tabloid*, „Polska. The Times" 6.04.2009; *Jak hartował się radykalizm Kurtyki*, „Gazeta Wyborcza" 7.04.2009; Oficjalna odpowiedź IPN na zarzuty A. Friszkego: *Komunikaty. Odpowiedzi na zarzuty prof. Andrzeja Friszkego*, opr. A. Arseniak, rzecznik prasowy IPN, 9.04.2009, oficjalna strona internetowa IPN.

20 A. Friszke *Jak hartował się…*

Narodowej nieszczęśliwie w jedną całość zlały się zadania „narodowej polityki pamięci" z misją niezależnych badań naukowych, a w dodatku nałożyła się na to funkcja egzekwowania prawa. W odczuciu społecznym komunikat płynący z interpretacji nazwy może być jeden: pamięć i historia jako nauka to jedność. Nic bardziej mylnego i zwodniczego. Wprowadziło to niebezpieczeństwo uproszczenia opowieści o historii Polski.

Za sprawą politycznych nacisków rządzącej w latach 2005-2007 koalicji narodowo-populistycznej wprowadzono w działalność IPN kryteria moralno-politycznej czystości:

> Tzw. ideologia „wzmożenia moralnego" dobrze korespondowała ze zmianą personalną. Prezes był zwolennikiem szerokiej lustracji i dekomunizacji. Szybko doszło do zacieśnienia więzów z nową koalicją parlamentarną, czego wyrazem była nowelizacja ustawy o IPN. Instytut przejął funkcje lustracyjne, co zdominowało jego działania. Skasowano status „pokrzywdzonego", co siłą rzeczy przesunęło akcent z zadośćuczynienia pokrzywdzonym na zainteresowanie agentami.[21]

Powstanie Muzeum Powstania Warszawskiego było wydarzeniem niezwykłym z dwóch powodów. Po pierwsze, powstał trwały akt zadośćuczynienia dla ofiar jednego z najkrwawszych powstań XX wieku. Po drugie – z perspektywy obserwatora – mieliśmy do czynienia ze zjawiskiem organizowania pamięci kulturowej Polaków. W efekcie mamy najlepsze muzeum historyczne w Polsce i jedno z najciekawszych w Europie. Przy całym zrozumieniu dla tezy, że Muzeum Powstania Warszawskiego i obchody 60. rocznicy jego wybuchu uobywatelniły historię, nie należy zapominać, iż stało się to w specyficznych warunkach polskiego sporu o przeszłość. Z mocą nieporównywalną do innych debat historycznych z lat 1999-2000 „wybuchło" Jedwabne. Po raz pierwszy tak wyraźnie skonfrontowaliśmy się z wizerunkiem Polaka-sprawcy mordu. Dla jednych stało się to *katharsis* narodowego sumienia, w innych umocniło potrzebę budowania obronnej twierdzy polskości wobec zagrażającym jej wrogom zewnętrznym. Epizodem w szczególny sposób wpisującym się w tę dyskusję było nadanie honorowego obywatelstwa Jedwabnego Jerzemu Robertowi Nowakowi, który niejednokrotnie wyrażał swoje antysemickie poglądy. Prawie równolegle pojawiła się niemiecka inicjatywa powstania Centrum przeciw Wypędzeniom. Dyskusja wokół Centrum spolaryzowała opinię publiczną i w Polsce, i w Niemczech. Po raz pierwszy tak jednoznacznie okazało się, że nie mamy już do czynienia tylko z konfrontacją dwóch narodowych pamięci. Ze polsko-niemieckiego sporu dyskusja przerodziła się w ożywioną polsko-polską i niemiecko-niemiecką debatę. Jej najbardziej spektakularnym przejawem był konflikt zakończony rozprawą sądową między niemiecką orędowniczką Centrum, Eriką Steinbach, a korespondentką prasy niemieckiej w Warszawie, Gabrielą Lesser. W większości polskich mediów cały spór przedstawiono jednak jako walkę o polską rację stanu w starciu z niemiecką wizją pamięci. Zupełnie zlekceważono inną, ponadnarodową jakość dyskusji. Monolityczny obraz po jednej stronie „Niem-

21 Tamże.

ców", a po drugiej „Polaków", sprowadzał recepcję i polityczną ocenę wydarzeń do poziomu konfrontacyjnego sprzed 20-30 lat, czego wyrazem była rezolucja Sejmu z 2004 roku. W takiej atmosferze poczucia zagrożenia „wartości", „polskości", „polskiej racji stanu" rodziła się potrzeba odreagowania, powrotu do bohaterskich, martyrologicznych wątków polskiej historii. Przekroczona została masa krytyczna przyswajania sobie „polskich win". W kategoriach realnego scenariusza wydarzeń, a nie fikcji, przypuszczam, że w żadnym momencie ostatniego piętnastolecia obchody wybuchu Powstania Warszawskiego nie spotkałyby się z takim rezonansem społecznym. Podkreślam ten fakt, bo odnoszę wrażenie, że wielu twórców sukcesu rocznicy Powstania wpada w pułapkę arogancji, wyznaczając jego miarą model organizowania pamięci kulturowej Polaków i kierunek polityki historycznej.

Alternatywy

Muzeum

Dzisiaj konfrontacja dotyczy wizji Muzeum II Wojny Światowej oraz wyboru centralnych, wspólnych świąt politycznych, konstytuujących w pamięci zbiorowej Polaków koniec realnego socjalizmu i demokratyczny rozwój ostatnich 20 lat. Istotny jest nowy styl obecności polityków w debatach o historii. Minister Kultury i Dziedzictwa Kulturowego, Bogdan Zdrojewski, swój stosunek do polityki wobec historii podsumował następująco:

> Od dwudziestu lat jesteśmy świadkami sporu, który osłabia autorytety, wypaczając obraz polskiej historii w oczach naszych i całego świata. Kogo satysfakcjonuje taki spór o politykę historyczną lub, jak kto woli, politykę pamięci? […] Dominuje instrumentalne traktowanie historii albo skłonność do zawłaszczania praw do dat, wydarzeń lub bohaterów… Przeraża mnie brak pokory wśród polityków wydających jednoznaczne oceny moralne, których jednych wynoszą na ołtarze, innych skazują na potępienie. Dla funkcjonowania wartości i symboli nie potrzeba ani naszego namaszczania, uregulowań prawnych. […] Naszym zadaniem jest chronić i pielęgnować pamięć narodową i symbole z nią związane, a także nauczyć się opowiadać polską historię językiem nowoczesnym i atrakcyjnym. Dajmy się wreszcie zrozumieć Europie i Światu![22]

Jest w tej deklaracji jednoznacznie wyrażona wola centralnego (rządowego) kreowania polityki pamięci, ale jednocześnie duch otwartości i odrzucenie instrumentalizacji historii przez bieżącą politykę. Kategorie „narodowej dumy" czy „narodowej polityki", pozornie kontynuujące język „nowej polityki historycznej", nie noszą zabarwienia wykluczania kogokolwiek i odgórnej, programowej indoktrynacji. Brakuje w niech jednak większego akcentu położonego na polifoniczność głównego nurtu narracji oraz kwestii dopuszczenia i wspierania dyskursów mniejszościowych. Balastem jednostronności była obciążona zwłaszcza polityka pamię-

22 B. Zdrojewski *Dajmy Polakom być dumnymi ze swojej historii*, „Gazeta Wyborcza" 14.11.2008.

ci lat 2005-2007[23]. Wiązało się to z przeświadczeniem, że pluralizm narracji pamięci jest zagrożeniem nie tylko bytu państwowego, lecz także ekskluzywnie (jako pewna hipostaza) rozumianego narodu polskiego[24]. Stąd już tylko krok do takich określeń „innych poglądów", jak: „zagrożenie racji stanu", „zdrada narodowych interesów", „niebezpieczeństwo utraty tożsamości narodowej".

Pogłos takich sformułowań można było znaleźć w wypowiedziach niektórych dziennikarzy i historyków na temat wstępnej koncepcji Muzeum II Wojny Światowej[25]. Autorzy koncepcji, Paweł Machcewicz i Piotr Majewski, postanowili odejść od tradycyjnej narracji narodowej i tym wywołali alarm. Dotknęli ciągle nienaruszalnej dla dużej części społeczeństwa polskiego wartości: doświadczenia narodu polskiego jako epicentrum myślenia o Europie i świecie. Tymczasem Machcewicz i Majewski, wcale go nie negując, próbują zaakcentować polski wkład w dzieje II wojny światowej. Tyle, że chcą osiągnąć ten efekt poprzez narrację porównawczą. Zamierzają przedstawić dzieje Polski skonfrontowane z równoległymi wydarzeniami w Europie i na świecie. Tym bardziej dziwią pojawiające się w niektórych mediach zarzuty o rzekomą antypolskość i źle rozumianą uniwersalność tego projektu. Podejście porównawcze będzie przecież w stanie ukazać też „polskie cierpienie i martyrologię" i wcale ich nie zrelatywizuje. Autorzy wyrażają swoje intencje w jedyny racjonalny sposób:

> Nie przekonamy do naszych racji ani turysty z Londynu, ani z Wiednia, o których troszczy się Piotr Semka, tworząc kolejną ekspozycję wyłącznie o martyrologii narodu polskiego lub ku chwale polskiego oręża. Uczniowie i studenci z Niemiec, Holandii, Francji przyjadą oglądać muzeum w Gdańsku – i coś trwałego z niego wyniosą – tylko wtedy, gdy polskie sprawy będą się dla nich łączyły z europejskimi, znanymi z ich szkolnej edukacji, kina, telewizji.[26]

---

23 Z taką interpretacją polemizuje pośrednio artykuł Kazimierza M. Ujazdowskiego *Polityka pamięci ma sens* („Gazeta Wyborcza" 2.10.2008). Broniąc rzeczowo strategii „nowej polityki historycznej" lat 2005-2007, były minister kultury pomija jeden ważny aspekt tamtych lat: atmosferę presji i nakazu realizowania jednego modelu „pamiętania historii" i wykluczania jakichkolwiek innych. Por. P. Machcewicz *Dwa mity twórców polityki historycznej w IV RP*, „Gazeta Wyborcza" 29.08. 2008.

24 Por. A. Komorowski *Trumny w zaprzęgu*, „Nowe Książki" 2008 nr 12, s. 31-32 (recenzja z książki L.M. Nijakowskiego *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008).

25 Por. np. P. Semka *Dziwaczny pomysł na muzeum II wojny światowej*, „Rzeczpospolita" 28.10.2008; *Polska wyjątkowość. Z Janem Żarynem rozmawia Cezary Gmyz*, „Rzeczpospolita" 4.11.2008; C. Gmyz, P. Semka *Przypomnijmy światu polską historię*, „Rzeczpospolita" 03.11.2008.

26 P. Majewski, P. Machcewicz *Zarys koncepcji programowej muzeum II wojny światowej (fragmenty)*, „Rzeczpospolita" 31.10.2008. Pełny zapis pierwszej dyskusji na temat Muzeum II Wojny Światowej por. *Wojna i jej muzeum*, „Przegląd Polityczny" 2008 nr 91-92, s. 46-65. Głosy wsparcia dla koncepcji Machcewicza i Majewskiego w formie obszernych artykułów na łamach „Gazety Wyborczej" przedstawili m.in. Anna Wolff-Powęska, Jerzy Kochanowski, Grzegorz Motyka i Dariusz Libionka.

Nie oznacza to, że z koncepcją Muzeum nie należy polemizować. Wręcz trzeba, jeśli ma ono nie tylko wypełnić swoją misję podstawową, czyli zbudować ramy nowoczesnej ekspozycji muzealnej, ale także stać się alternatywą innego sposobu prowadzenia publicznego dialogu o historii. Z moich osobistych doświadczeń wystawienniczych wynika, że wstępna koncepcja programowa Muzeum zbyt słabo określa konkretnego narratora wystawy i nie definiuje grupy jej odbiorców. Przedstawienie dziejów II wojny światowej w kontekście europejskim nie powinno wcale oznaczać poszukiwania uniwersalnego, domyślnego narratora. Placówka powstaje w Gdańsku, w Polsce, i odwiedzającymi będą w większości Polacy. Zarówno autorzy koncepcji, jak i ich krytycy wielokrotnie odnosili się do odbiorcy zagranicznego. Profil tak zdefiniowanego odbiorcy jest niejasny, gdyż turyści z Londynu, Berlina czy Lwowa mają inne perspektywy i oczekiwania, których nie da się pogodzić w jednym muzeum. Turyści odwiedzają muzea w obcych krajach, by poznać specyfikę lokalnego postrzegania historii, nawet takiej, która dotyczy zjawisk o zasięgu światowym. Z tego powodu muzeum powinno pokazywać wojnę z polskiej perspektywy, jednak bez patosu i bez takiego uwydatniania polskiej martyrologii, której celem miałoby stać się konsolidowanie myśli narodowej lub patriotycznej. Muzeum skierowane do społeczeństwa polskiego ma większą szansę na zrozumiałą ofertę narracji o II wojnie światowej, narracji, która byłaby bardziej czytelna niż próba uniwersalnego przekazu o jak największej ilości wątków.

Ponieważ narracja muzealna musi ograniczyć się do zasadniczych wątków, myślą przewodnią mogą być „polskie losy". Największym wyzwaniem jest jednak, jak z opowieści skierowanej do polskiego odbiorcy zbudować metanarrację trafiającą do „innych" odbiorców. Z oferty programowej widać wyraźnie, że autorzy ten problem poważnie rozważają, choć nie znaleźli jeszcze jednoznacznej odpowiedzi.

Nie jest żadnym odkryciem postulat, by historię II wojny światowej w większym stopniu przedstawiać z perspektywy jednostkowych doświadczeń. Strategię tę stosują skutecznie największe muzea i wystawy historyczne, nie tracąc szerszego kontekstu. Na razie w koncepcji polskiego muzeum brakuje odniesienia do konkretnych „przewodników po wystawie", którzy, np. jako świadkowie historii, mogliby oprowadzać odwiedzającego po ekspozycji. Narracja świadków historii ułatwia identyfikację odbiorcy z losami przedstawianej grupy. Nawet dla zagranicznego gościa los Polaka stanie się dzięki temu bardziej zrozumiały, przybliżając mu wojenną historię Polski. W ten sposób można pokazać powikłane historie ludzkie w całym wymiarze tragedii i różnorodności dziejów poszczególnych postaci. Bohaterem tych indywidualnych opowiadań może być w sposób naturalny zarówno gdańszczanin, jak i Ślązak, który jako volksdeutsch walczył w Wehrmachcie, a później po polskiej stronie pod Monte Cassino. Nie może oczywiście zabraknąć losów Żydów polskich. Tragedia dużej części przedwojennego społeczeństwa polskiego musi stać się częścią narracji o wojnie. Obecność tematyki żydowskiej w innych muzeach: w Auschwitz, na Yad Vashem lub w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie nie powinna przeszkodzić, by w planowanym Muzeum

II Wojny Światowej wbudować ten wątek w kompleksowy obraz tragedii wojny[27]. Są to wszystko otwarte problemy. Sposób prowadzenia dyskusji przez Pawła Machcewicza i Piotra Majewskiego wskazuje, że mamy do czynienia z nową jakością debaty historycznej. Chciałbym, żeby stała się ona trwałym standardem w kształtowaniu polityki wobec historii. Krótka, ale emocjonalnie zaangażowana dyskusja wokół Muzeum II Wojny Światowej wyraźnie sygnalizuje szerszy, stały fragment debaty o stosunku polityki do historii: jaką funkcję dyskusja ta powinna pełnić w sąsiedzkim, europejskim dyskursie?[28]

Szkoła

Innym sprawdzianem sposobu kształtowania relacji polityki i historii jest rozpoczęty w maju 2008 roku projekt polsko-niemieckiego podręcznika do nauki historii. Jego zewnętrzna bilateralność od początku narzuca nową formułę współpracy. Fakt, że inicjatorem przedsięwzięcia jest rząd polski i niemiecki, od początku pociąga za sobą pytanie o granice niezależności nauki od polityki. Wspólna Polsko-Niemiecka Komisja Podręcznikowa (dalej: WP-NKP) oczekuje na wsparcie i nie przewiduje politycznych nacisków obu rządów. Gdyby się pojawiły, projekt nie miałby sensu. Konstrukcja projektu jest taka, że utworzyła się Rada Zarządzająca: ze strony polskiej są to przedstawiciele Ministerstwa Edukacji Narodowej, Ministerstwa Kultury i ministra spraw zagranicznych, z niemieckiej zaś Konferencja Ministrów Oświaty poszczególnych landów, przedstawiciel ministra edukacji Brandenburgii i ministra spraw zagranicznych RFN. Do Rady wchodzi też polski i niemiecki przewodniczący WP-NKP. W tym momencie pojawia się gruba kreska, która oddziela politykę od konkretnych prac projektowych. Rada Zarządzająca określa przestrzeń, w której funkcjonuje projekt, zabezpiecza środki finansowe, wspiera wprowadzenie podręcznika do szkół. Pozostałymi pracami kieruje Rada Ekspertów, która określa kryteria merytoryczne. Jej członkami są naukowcy i dydaktycy wskazani przez WP-NKP. Ona decyduje, jakie tematy muszą być podjęte w podręczniku i wybiera autorów.

Nie obawiam się sporów historycznych dotyczących oceny jakichś wydarzeń. O wiele większym problemem będą różne tradycje dydaktyczne. Ale to jest właśnie szansa projektu. Z pozytywnie postrzeganej, konfrontacji wyłoni się wspólna narracja, a nie sztuczny, politycznie poprawny „wspólny mianownik" historycznych procesów. Definiowanie kontrowersyjnych zdarzeń też pewnie nie będzie łatwe. Wyobrażam sobie jednak, że nowoczesna dydaktyka stwarza kreatywne

---

27 Część refleksji jest zapisem wniosków z dyskusji na seminarium doktoranckim w CBH PAN, 15 grudnia 2008.

28 Temu problemowi poświęcone były m.in. trzy publikacje wydane przez Fundację Stefana Batorego pod redakcją Piotra Kosiewskiego: *Pamięć i polityka zagraniczna* (Warszawa 2006), *Jaka Polska? Czyja Polska? Diagnozy i dyskusje* (Warszawa 2006) oraz *Pamięć jako przedmiot władzy* (Warszawa 2008).

możliwości opisu zjawisk historycznych, których nie ma nawet najlepsza publicystyka czy popularne książki historyczne. Dychotomia naszych doświadczeń historycznych jest kapitalnym punktem do wykorzystania. Mamy różnie zdefiniowane wydarzenie, dwa różnie przeżyte doświadczenia i możemy w części dydaktycznej, tej, która inspiruje pytania, pokazać „obie strony". Powiedzieć: „Oni rozumieją to tak, a my tak". Czy zawsze tylko jedna strona ma rację?

Jest szansa rozszerzenia perspektywy. Powiedział o tym niemiecki socjolog kultury Wolf Lepenies, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli europejskiej socjologii kultury, który wygłaszał laudację na cześć podręcznika niemiecko-francuskiego. Doceniając wartość owego podręcznika, stwierdził, że prawdziwym wyzwaniem, nie tylko dla Polski i Niemiec, ale dla Europy, jest podręcznik polsko-niemiecki. Właśnie dlatego, że za Polską i jej doświadczeniem historycznym wejdzie do recepcji historii w Niemczech duża część Europy Wschodniej, zupełnie dziś nieobecnej. Mamy szansę wprowadzania do powszechnego obiegu niezwykle ciekawej narracji dotyczącej asymetrycznych procesów kształtowania się narodów czy II wojna światowa. Polskie doświadczenie dzieje się na peryferii, nie jesteśmy centrum, ale mimo to wnosimy zupełnie inną perspektywę historii. Okupacja niemiecka i sowiecka funkcjonują często poza wyobraźnią naszych zachodnich sąsiadów. W ten sposób rola podręcznika zyskuje większy potencjał uniwersalny jako generalne doświadczenie europejskie.

Jeśli porównuje się zadanie, jakie stało przed autorami francusko-niemieckiego podręcznika, z tym, jakie czeka polsko-niemieckich, to ktoś mógłby powiedzieć, że mamy pecha, bo już na początku dzieli nas różnica potencjałów. Wynika to z samej istoty udziału Francji i Niemiec w historii Europy. Oba państwa były/są znaczącymi centrami polityki europejskiej. Niemieccy i francuscy historycy byli świadomi tego, że rodzi to trudność i z różnym skutkiem próbowali uniknąć opowiadania historii przez pryzmat Niemiec i Francji. Plusem i zarazem minusem wyzwania, przed którym, jak sądzę, stoją polscy i niemieccy autorzy jest fakt, że przez większość czasu mamy do czynienia z asymetrią: centrum – Niemcy i peryferia – Polska. Dotyczy to zwłaszcza XIX wieku, gdy w ogóle nie ma państwa polskiego, a Niemcy rosną do rangi mocarstwa. Kategorię „peryferia" definiujemy neutralnie. Nie musi być tak, że peryferia i centrum to jest „coś lepszego i gorszego". Należy stworzyć nowy katalog pytań, w efekcie którego powstanie taki podręcznik, który będzie opisywał pewne zjawiska i procesy, a nie tylko politykę ośrodków władzy[29].

Przestrzeń publiczna – wokół mitu fundacyjnego III Rzeczpospolitej

Odwołam się do znanej tezy Benedicta Andersona, że wspólnota nowoczesnego narodu nie tyle jest dana, co podlega stałej konstrukcji. Choć w potocznym

29 Por. *Dwie tradycje, jeden podręcznik. Z Robertem Trabą, przewodniczącym Wspólnej Polsko-Niemieckiej Komisji Podręcznikowej rozmawia Bogdan Borucki*, „Mówią Wieki" 2008 nr 10, s. 41.

użyciu brzmi to bardzo technicznie, chodzi o to, że elita stwarza takie znaki, symbole czy rytuały rocznicowe, które stara się wprowadzić do powszechnego obiegu, aby wokół nich zbudować jedność wspólnoty. W tym sensie rocznice się „wymyśla", ale jednocześnie musi istnieć emocjonalny związek z taką datą, który później utrwala się przez systematyczne obchody. Nie znam państwa, które nie próbowałoby mobilizować swego społeczeństwa wokół rocznic, czyli pozytywnego przekazu systemu wartości, którego fragmentem jest rocznica. To naturalna forma komunikowania się ze społecznością. Ona potrzebuje znaku orientacyjnego, by umieć powiedzieć: „Jestem Polakiem (Rosjaninem, Niemcem itp.), bo…" – i tu można wymienić symboliczne daty i zdarzenia, które pozwalają porozumieć się nam ze sobą i odgraniczyć od „innych" na zewnątrz. Rocznica jest częścią „mitu fundacyjnego" każdego społeczeństwa, które chce się czuć wspólnotą. Spójrzmy np. na funkcjonowanie pomników: buduje się je, by upamiętnić kogoś lub coś, aby wokół takiego pomnika zainicjować, a następnie zrytualizować jakąś symboliczną, narodową, ważną rocznicę. Pomnik jednak żyje tylko dopóty, dopóki wokół niego publicznie odprawia się narodowe rytuały, trwa dotyczący go przekaz idei. Zdarza się, że pomniki „umierają", stają się tylko martwym elementem krajobrazu. Nie wiążą się już z nimi zbiorowe emocje.

Jest czymś naturalnym, że pewne rocznice kreuje się z punktu widzenia potrzeb dnia obecnego. Gdy się „pisze" pamięć zbiorową, to jest ona odzwierciedleniem pewnej koniunktury politycznej i społecznej, a nie zapisem wydarzeń sprzed lat. Z rezerwuaru wydarzeń, np. bitew, wybiera się to, co jest dziś najbardziej komunikatywne dla społeczeństwa. Inna sprawa, że dzisiejsze polskie rocznice też nie są rocznicami masowymi. Jako święta narodowe są to dni wolne od pracy – i tak odbiera je większość. Udział społeczeństwa w ich obchodzeniu jest umiarkowany. Powodem może być schematyczna forma obchodów. W jakim stopniu jest ona adekwatna do oczekiwań ludzi? Może umiarkowane zaangażowanie społeczne odzwierciedla stosunek do państwowych świąt i ich odgórnego celebrowania?

Kontrowersje wokół „wyboru rocznicy" są nieuniknione, bo rocznice wykuwają się w sporze politycznym. Zawsze chodzi o wybór pewnej interpretacji historii. Odbywa się to w różnych wymiarach. W przypadku rewolucji francuskiej przybrało formę zderzenia dwóch światopoglądów. W Niemczech trwał intensywny spór o święto narodowe, zanim stanęło na 3 października, dacie przyłączenia byłej NRD do Republiki Federalnej. Wcześniej debatowano o różnych datach, aż wreszcie padło na tę – dziś święto „zjednoczenia Niemiec". Do finału sporu o święto narodowe doszły dwie daty: 3 października i 9 listopada. Ta druga data kumulowała w sobie zbyt wiele rocznic i najważniejszych dyskursów dotyczących historii Niemiec. 9 listopada 1989 roku nie tylko upadł mur berliński. Również 9 listopada miał miejsce pogrom Żydów w III Rzeszy (1938 rok, tzw. Noc Kryształowa), nieudany pucz Hitlera (w 1923 roku), wybuch lewicowej rewolucji w 1918 roku i ogłoszenie pierwszej republiki. Wymowa historyczna była tu więc ogromna. Uważałem, że byłoby ciekawie, gdyby właśnie taki dzień był w Niemczech tą najważniejszą datą. Ale zdecydowano się na 3 października, który niesie pozytywny prze-

kaz: „Niemcy są znów zjednoczonym narodem". Spory te zostały w pewnym momencie zakończone odgórną decyzją, która, choć krytykowana, uzyskała powszechną akceptację. Dziś nikt nie bojkotuje 3 października jako święta narodowego Niemiec.

Jest w tym pewna strategia budowania tożsamości niemieckiej. Przez taką uroczystość, przez wspólne jej celebrowanie próbuje się zachęcić społeczeństwo do powszechnego uczestnictwa w obchodach i wprowadzić emocjonalny do niej stosunek. Bo emocje to warunek, że rocznica jest żywa. Że nie jest sprowadzona tylko do odgórnie zarządzonej parady wojskowej, ale pozostaje czymś, w czym społeczeństwo/naród chce uczestniczyć. 14 lipca we Francji nie kończy się na defiladzie na Polach Elizejskich. Tego dnia odbywają się festyny we wszystkich, najmniejszych nawet miejscowościach. Ludzie się bawią. Punktem wyjścia jest oczywiście parada, ale później następuje święto ludowe. I identyfikacja z tym dniem staje się przez to bardziej powszechna.

Po I wojnie światowej „mitem założycielskim" nowej Polski była wygrana wojna z bolszewikami w 1920 roku. Ona zjednoczyła naród, rozbity wcześniej na trzy zabory przez ponad sto lat. Ale także po upadku komunizmu mieli Polacy wielki kapitał: 31 sierpnia 1980 roku i 4 czerwca 1989 roku. To moim zdaniem dwie kluczowe daty. Pozostaje kwestia wyboru jednej z nich. Stratą dla nas wszystkich jest, że nie dokonaliśmy go wcześniej, gdyż teraz rzecz wpisuje się już nawet nie w spory polityczne, ale w konkurencję partyjną. Nikt nie ma wizji, jak zbudować to „coś" dla wspólnoty obywateli Polski, co byłoby pozytywnym przekazem na przyszłość. Również dla pokoleń, które nie doświadczyły przełomu. Tak naprawdę nie spieramy się, czy 4 czerwca 1989 roku, czy może Porozumienia Sierpniowe z 31 sierpnia 1980 roku, czy Okrągły Stół są datą fundacyjną obywatelskiego narodu polskiego po przełomie. Nie ma sporu wokół strategii budowania tej rocznicy. Dramatyczne pytanie brzmi: Czy w ogóle chcemy świętować odrodzenie się suwerennej Polski po 1989 roku? Alternatywą jest odrzucenie tych rocznic w ogóle i budowanie negatywnego przekazu o III Rzeczpospolitej. Smutne, że po upadku komunizmu w Polsce nie było woli politycznej – lub może raczej wyobraźni politycznej – że obok budowania nowego społeczeństwa wolnorynkowego należy budować również mit fundacyjny, który kreuje nową tożsamość społeczeństwa po tak wielkim przełomie, jakim był rok 1989. Takiego wysiłku nie podjęła się żadna siła polityczna. To ogromna strata, bo emocjonalny związek z tamtym przełomem już się rozluźnił i w wymiarze powszechnym go nie ma. Dziś konstruowanie „żywej daty" rocznicy trzeba prawie zaczynać od początku. Być może dopiero pokolenie wnuków pokojowej rewolucji takiego „wspólnotowego" wyboru dokona.

Jaka polityka wobec historii?

Zawahanie ministra Zdrojewskiego, jakiego terminu użyć do opisu społecznej funkcji historii (polityka historyczna *versus* polityka pamięci) było uzasadnione. Potencjał znaczeniowy obu pojęć jest różnie i niejednoznacznie definiowany. Naj-

więcej miejsca poświęcił im młody polski socjolog Lech Nijakowski. Opowiada się on przekonywająco za używaniem pojęcia polityka pamięci zamiast polityka historyczna. Wyróżnia trzy możliwe definicje polityki pamięci, poczynając od refleksji Arystotelesa, by na końcu wyciągnąć następującą konkluzję: „Pełna definicja [„polityki pamięci"] brzmiałaby następująco: Polityka pamięci to wszelkie intencjonalne działania polityków i urzędników, mające formalną legitymizację, których celem jest utrwalanie, usunięcie lub redefinicja określonych treści pamięci społecznej"[30]. W środowiskach naukowych nie ma jednak konsensu. Ze stanowiskiem Nijakowskiego polemizuje np. Bartosz Korzeniewski[31]. Hans Henning Hahn w opublikowanym po polsku artykule, widząc różnice między dwoma kategoriami, konkluduje jednak, że metodologicznie właściwie każda tzw. polityka historyczna jest polityką wobec pamięci (w oryginale *Erinnerungspolitik*)[32]. Niezależnie jednak od przyjęcia odpowiedniej nazwy, na uwagę zasługuje samo zakreślenie przez Nijakowskiego pola naukowego dyskursu po raz pierwszy w formie rozbudowanej definicji. Osobiście chętniej posługuję się jeszcze innym terminem: polityka wobec pamięci lub polityka wobec historii, ze względu na amorficzność potocznego rozumienia terminu pamięć. Dlaczego takie ujęcie jest mi bliższe? Po pierwsze dlatego, że w merytorycznym sensie upodmiotawia pamięć/historię w procesie jej społecznego funkcjonowania. Z takiego sformułowania jasno wynika, że polityka próbuje konstruować pamięć kulturową i kształtować model politycznego postrzegania narodowej przeszłości. Jako kategoria badacza zachowuje neutralność i dystans wobec badanych podmiotów. Po drugie dlatego, że polityka historyczna kojarzy mi się z ingerencją rządów w autonomiczność nauki, co jest charakterystyczne dla rządów autorytarnych i totalitarnych. Polityka historyczna ograniczona jest ponadto prawie automatycznie do „państwa" rozumianego jako reprezentacja aktualnie rządzącej konstelacji politycznej. Tymczasem w demokratycznym państwie mamy przynajmniej czterech publicznych aktorów, którzy potencjalnie uczestniczą w procesach negocjowania wizji historii w społeczeństwie: rząd (reprezentacja polityczna), samorządy jako reprezentacje regionalnych kontekstów historii (w zależności od stopnia ich samodzielności), niezależne media i społeczeństwo obywatelskie zorganizowane w różnego rodzaju stowarzyszenia i organizacje, również typu konfesyjnego.

Pośrednim, ale pozytywnym pokłosiem sporu o „nową politykę historyczną" lat 2004-2007 są cenne publikacje, które generalnie pogłębiają refleksję na temat społecznych funkcji historii. Stanowią one centralny temat badań poznańskiego

---

30 L. Nijakowski *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 44. Zob. także s. 29-66.

31 Por. B. Korzeniewski *Wprowadzenie. Polityka historyczna – propozycje definicji i spory wokół jej zakresu w polskim i niemieckim dyskursie naukowym*, w: *Narodowe i europejskie aspekty polityki historycznej*, red. B. Korzeniewski, Instytut Zachodni, Poznań 2008, s. 7-28.

32 H.H. Hahn *Pamięć zbiorowa – przedmiot polityki historycznej*, tamże, s. 39.

filozofa Bartosza Korzeniewskiego[33]. Wpisują się w metodologiczną refleksję nad współczesną historiografią Ewy Domańskiej[34]. Pierwszą indywidualną próbą zarysowania pola badawczego pamięci zbiorowej była *Historia – przestrzeń dialogu*[35]. Publikacje Instytutu Zachodniego i Instytutu Pamięci Narodowej są zbiorem studiów, które mimo eklektycznego charakteru można uznać za pierwszą próbę syntetycznego podejścia do tematu[36]. Inspirujące impulsy płyną z historiograficznego dialogu polsko-niemieckiego[37]. Studia socjologiczne ukoronowane zostały trzytomową, serią „Współczesne Społeczeństwo Polskie wobec Przeszłości" pod redakcją Andrzeja Szpocińskiego[38]. Ciągle nowych impulsów dostarcza twórczość eseistyczna i publicystyka Marcina Kuli[39] i Andrzeja Mencwela[40]. Systematycznie wzbogacają debatę takie czasopisma, jak „Kultura i Społeczeństwo", „Kultura Współczesna", krakowski „Znak", gdański „Przegląd Polityczny" czy olsztyńska „Borussia".

Z bogactwa wątków zawartych w tych publikacjach, które zasługują na osobną refleksję, chciałbym poruszyć tylko jeden, ale istotny temat, podniesiony przez niemieckiego historyka Hansa Henninga Hahna: transgraniczną politykę wobec historii (autor używa pojęcia „Erinnerungspolitik").

---

33 B. Korzeniewski *Polityczne rytuały pokuty w perspektywie zagadnienia autonomii jednostki*, Wydawnicwo Poznańskie, Poznań 2006.

34 E. Domańska *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

35 R. Traba *Historia – przestrzeń dialogu*.

36 *Narodowe i europejskie aspekty…*; *Pamięć i polityka historyczna*, red. S.M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Łódź 2008; *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. B. Korzeniewski, Instytut Zachodni, Poznań 2007.

37 Por. *Erinnerungsorte, Mythen und Stereotypem i Europa / Miejsca pamięci, mity i stereotypy w Europie*, red. H. Hein-Kircher, J. Suchoples, H. Henning Hahn, Oficyna Wydawnicza Atut–Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2008; cała seria publikacji z inicjatywy Basila Kesrkiego pod patronatem „Dialogu. Magazynu polsko-niemieckiego"; ciekawym podsumowaniem debaty o polityce wobec historii w Europie Wschodniej jest specjalne wydanie berlińskiego miesięcznika redagowanego przez Manfreda Sappera „Osteuropa" (2008 nr 6).

38 B. Szacka *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006. Przy całym uznaniu dla nowatorskości tych badań martwić może jedynie brak dialogu ze studiami historycznymi podejmującymi problematykę pamięci.

39 Por. następujące pozycje: M. Kula *Komunizm i po komunizmie*,Trio, Warszawa 2006, tegoż *O co chodzi w historii?*; tegoż *Wybór tradycji*, DiG, Warszawa 2003; *Religiopodobny komunizm*, Nomos, Kraków 2004; *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2004.

40 A. Mencwel *Rodzinna Europa po raz pierwszy*, Universitas, Kraków 2009.

Badacz niepokoi się: „Pod pretekstem, że jednocząca się Europa potrzebuje wspólnej historii i w tym wspólnej pamięci, chodzi właściwie o autorytatywną interpretację nie tylko historii Europy, lecz również historii regionów czy poszczególnych krajów Europy”[41]. Podzielam obawy oldenburskiego historyka. Budowanie dyskursów pamięciowych opartych na przekonaniu o własnej wyższości, o przewadze potencjału „własnego kraju nad innym” tworzy niebezpieczeństwo zawłaszczania pamięci. Trudno jednak, z drugiej strony, oczekiwać, że tożsamościowe wspólnoty demokratyczne w „Europie bez granic” będą funkcjonowały w zamkniętej przestrzeni, tym bardziej że również w strukturach wewnętrznych pamięć zbiorowa podlega stałemu procesowi zmiany i społecznej renegocjacji. Trzeba więc starać się wypracowywać nowe, bezpieczne reguły gry politycznej, które za Hahnem nazwałbym kodeksem zachowania w dziedzinie polityki wobec historii. Jego zasadniczym punktem byłaby autonomia poszczególnych wspólnot pamięci, szacunek dla ich wspomnień/doświadczeń oraz wspomnień/doświadczeń „innych”[42].

Abstract

Robert TRABA
The Centre for Historical Research, Polish Academy of Sciences (Berlin)

Politics in the Face of History: Controversies and Prospects

This article summarises recent disputes on politics in the face of history. The first of its three sections discusses the historical background of the Polish debate on memory. The second section presents politics confronting the history of the period 2004/5–2007 and what its alternative options were. In his conclusion the author considers, in the context of the phenomena presented above, how to define politics facing history, but so as to avoid the trap of ideologisation. The article's core part describes and criticises the so-called new historical politics (2004/5–2007), which was and is still an instance of a unilateral affirmation of national history. An alternative option to such a type of politics is to approach history in terms of social dialogue. In internal discussions, what this stands for is a tolerance for the polyphony of memory, whilst externally it is about the primacy of cross-border policies with regards to memory.

41 H.H. Hahn *Pamięć zbiorowa…*, s. 33.

42 Por. tamże, s. 41-42; por w tym kontekście też „apel z Blois” międzynarodowej gildii historyków ogłoszony w październiku 2008 roku.

Komentarze

Tomasz MAJEWSKI

Modernizm na wygnaniu

W ciągu ostatnich lat stawiano sobie często pytanie, jak rozumieć modernizmy Europy Wschodniej, Australii, Ameryki Łacińskiej i południowo-wschodniej Azji. Czy pojmować je jako efekt narzuconej przez Zachód jednej dla wszystkich drogi modernizacji, czy jako „transfery, transformacje lub translacje zachodniego modernizmu na idiom kultur lokalnych, z uwzględnieniem ich regionalnego kontekstu"?[1] Problematyka nowoczesności i modernizmu przestała być widziana jako zagadnienie ograniczające się do debaty estetycznej w Ameryce Północnej i Europie, odkąd zwrócono uwagę na liczne formacje przejściowe, związane z nakładaniem się na siebie faz rozwojowych i krzyżowaniem się kultur. Te przemiany sprawiły, że w nowym świetle ukazały się także fenomeny intelektualnej migracji, diaspory, kulturowego wyobcowania i wielojęzyczności. W dyskusji na temat lokalnych modernizmów, alternatywnych nowoczesności i narodowych idiomów w relacji do międzynarodowego modernizmu[2] i grup awangardowych nie można było odtąd pominąć także kwestii migracji, przekładalności doświadczeń oraz akulturacji – zjawisk, które długo były skrywane za hasłem o międzynarodowym charakterze awangardy – a których ujawnienie zdecydowało o tym, że o dorobku artystów-

1 A. Huyssen *Modernism after Postmodernism,* „New German Critique" September 2006 no. 99.

2 Th.O. Benson *Modernizm nomadyczny. W poszukiwaniu sztuki międzynarodowej*, w: *Naród, styl, modernizm. Materiały z międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA) zorganizowanej przez Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium oraz Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków (6-12 września 2003)*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, współpr. Ch. Fuhrmeister, Ł. Galusek, Międzynarodowe Centrum Kultury Monachium–Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Kraków 2006, s. 127-144.

-uchodźców nie można dziś rozprawiać jedynie w kategoriach estetycznej inwencji. Jak zasadnie pisał sam będący politycznym emigrantem Siegfried Kracauer, dorosły wygnaniec

> zmuszony opuścić swój kraj lub który opuścił go z własnej woli, kiedy osiedla się w innym miejscu, wówczas wszelkie zobowiązania, oczekiwania oraz aspiracje, które stanowiły znaczną część jego życia, zostają automatycznie odcięte od korzeni. Historia jego życia zostaje rozerwana, a „naturalne" ja oddalone w głąb umysłu. Konieczność sprostania wymaganiom obcego środowiska nie pozostaje bez wpływu na mentalną strukturę, ponieważ owo „ja", którym był, skryło się pod maską osoby, którą ma się on teraz stać. Jego tożsamość pozostaje płynna i wszystko wskazuje na to, że nigdy nie będzie należał on w pełni do społeczności, do której w pewien sposób przynależy […]. Gdzie zatem teraz żyje? W próżni eksterytorialności, na ziemi niczyjej.[3]

Przemiana paradygmatu modernistycznego następująca w latach 30. i 40. XX wieku, dekadach naznaczonych przez ruchy totalitarne, wojnę i zagładę, może być rozpatrywana jako transkrypcja owego doświadczenia utraty, zerwania oraz odbudowy ciągłości na nowym poziomie. Między rokiem 1933, kiedy Hitler doszedł do władzy, a końcem II wojny światowej Los Angeles stało się domem dla wielu niemieckich i austriackich pisarzy: Tomasza i Henryka Manna, Bertolda Brechta, Liona Feuchtwangera, Alfreda Döblina, reżyserów filmowych Fritza Langa, Maxa Ophulsa, Billy Wildera, Freda Zinnemanna, Otto Premingera; kompozytorów Arnolda Schoenberga, Hansa Eislera, Erika Korngolda i filozofów Theodora Adorno i Maxa Horkheimera. Osiedlili się oni w okolicach Brentwood, Pacific Palisades oraz Santa Monica, dzielnicach położonych w lasach eukaliptusowych z widokiem na ocean, które wielu z nich przypominały włoską Riwierę. Jest coś uderzającego w fakcie, że to w tym kręgu uciekinierów powstały najważniejsze teksty modernizmu krytycznego. W Los Angeles, będącym wówczas przeciwieństwem nowoczesnej metropolii, opisywanym przez jednego z przybyszów jako „osiemnaście przedmieść w poszukiwaniu centrum", Theodor Adorno i Max Horkheimer piszą *Dialektykę oświecenia* (1947), Bertold Brecht *Życie Galileusza* (wersja z 1946), Tomasz Mann *Doktora Faustusa* (1947), a Arnold Schoenberg kontynuuje prace nad oratorium *Mojżesz i Aaron*. Twórcy ci ucieleśniają formację modernistyczną, która w ich osobach porzuca zasadę radykalnego eksperymentu i wiarę w historyczny postęp. Ten zwrot zaznacza się w emigranckim modernizmie nawiązaniem do kulturowej tradycji w figurach Odyseusza, Fausta, Galileusza, Mojżesza i Aarona. Nawiązanie to jest, dodajmy, paradoksalną formą obrony nowoczesności, formuły bardziej zrozumiałej, jeśli zestawimy ją tu z odmiennym wyborem dokonanym w latach 30. przez inną grupę modernistów, którzy poparli faszyzm lub nazizm: Filippo Tommaso Marinettim, Ezrą Poundem, Ernstem Jüngerem i Gottfriedem Bennem.

---

3 S. Kracauer *History. The Last Thing Before the Last,* Oxford University Press, New York 1966, s. 65.

Modernizm niemieckojęzycznych wygnańców w Ameryce, którzy czuli się odpowiedzialni za skarb nowoczesności, miał odtąd przed sobą dwie możliwości. Pierwszą była krytyka nowoczesności dokonywana z pozycji wewnętrznych – tak, aby krytykę tę wyrwać z rąk wrogów *modernitas*, to znaczy uniemożliwić jej kontynuowanie z pozycji antymodernistycznych – właściwych dla Heideggera, Junga czy Eliadego – których artykulacja wspomagała nazizm w marszu do władzy. Druga możliwość wiąże się z wyłonieniem się „klasycyzmu modernistycznego" – co należy łączyć z projektem zgrupowania tego, co wartościowe w nowoczesnej sztuce i nowoczesnym etosie poprzez zamknięcie ich w formie jednorodnego kanonu. Pierwsza możliwość prowadzi do późnego modernizmu z lat 50.-70., z jego kondycją „chłodu i alienacji", którego patronami pozostają Adorno i Brecht. Druga otwiera drzwi formacji „wysokiego modernizmu" amerykańskiego z lat 40.-50. i kodyfikacji nowoczesnego kanonu w duchu Alfreda Barra oraz kierowanego przezeń MoMA – w literaturze wyraża ją na przykład twórczość Thomasa Manna. W jednym i drugim wypadku możemy mówić o zaniku modernistycznego witalizmu.

Wielokrotnie opisywany ruch doprowadzający do ustanowienia kanonu sztuki nowoczesnej zyskuje w tej perspektywie nowe oświetlenie. Uchodźcy z Republiki Weimarskiej, którzy doświadczyli „kryzysu modernizmu" w jego najgorszej postaci, przybywają w latach 30. i 40. do raju nowoczesności – Ameryki, by nowoczesność tę zobaczyć, nieoczekiwanie dla samych siebie, jako coś niepokojącego i problematycznego. Nowoczesność, która ukazywała im dotychczas to, co sytuuje się przed nimi, przeistoczyła się nagle w coś, co mają oni poniekąd „za sobą". Ocalenie tego, co nie zostało zrealizowane w amerykańskim śnie, staje się możliwe za cenę przekształcenia utraconej wizji *modernitas* w „naszą starożytność". Dzięki tej modyfikacji, przekształceniu w kulturowy kanon może ona dostarczać norm tego, co prawdziwie nowoczesne. Radykalizacja krytycznej autorefleksji właściwej nowoczesności oraz uczynienie z niej „tradycji", która zajmie miejsce w sanktuarium kulturowego dziedzictwa – to dwie strony tego samego medalu. Obie strategie rodzą się bowiem ze świadomości niemożliwości kontynuowania modernizmu na dotychczasowych zasadach. Nowoczesność z racji kryzysu i zerwania, jakim naznaczyły ją nazizm oraz zagłada, przeistoczyła się w szybkim tempie z atmosfery życia i formy antycypacji w gwałtownie kurczący się „zasób", kulturowe dziedzictwo, które należało za wszelką cenę ochronić. Nowoczesne marzenie – jak powiedziałby Adorno – trzeba obronić nie tylko przed regresywną mitologią czystości rasy, ale także przed nowoczesnością w urzeczywistnionej już, amerykańskiej postaci, która zakrzepła w formie kultury konsumpcyjnej.

W doświadczeniu uchodźców z hitlerowskich Niemiec nowoczesność zmieniała zatem całkowicie swoją substancję – z otaczającej atmosfery staje się „depozytem" podlegającym ochronie bądź przekształca się w „projekt", który należy rozważnie (to znaczy bez euforii) realizować w poczuciu odpowiedzialności. Tak czy inaczej przestała być przygodą, stając się raczej obowiązkiem. Stając się moralnym imperatywem, uległa „schłodzeniu", wymagając – jako koniecznego warunku własnego

przetrwania – etycznie odpowiedzialnego podmiotu. Nowoczesność przygody, zmysłowego rauszu, „autentycznej egzystencji" to bowiem te komponenty nowoczesności, którą podjęli w latach 30. w ramach apologii faszyzmu Marinetti, Pound, Benn, Jünger i Heidegger – kompromitując je na długi czas. Rozdwojenie, które unaoczniają obie linie rozwojowe, to właśnie kryzys modernizmu. Nie jest to jednak, co chciałbym zaznaczyć, pełen obraz ewolucji nowoczesnej formacji. Między „modernizmem krytycznym" Adorna i „wysokim modernizmem" Thomasa Manna istnieje jeszcze wariant modernizmu uchodźczego, który tego „pęknięcia" nie dostrzega lub je przezornie ignoruje, broniąc się przed zawężeniem. Miejsce to należy na przykład do gorzko-ironicznego *esprit* Billy Wildera, w którego optyce komediowej, związanej z upodobaniem do *Berliner Witz,* przetrwało coś z modernizmu niepodzielonego. Nie tylko przetrwało, przedłużając istnienie tego, co nie mogło dalej egzystować, ale i zostało zaszczepione na obszarze kultury popularnej, unikając „losu", na jaki skazał sam siebie wysoki modernizm, ograniczający się do elitarnej formy komunikacji.

Opublikowana w 2007 roku książka Erharda Bahra *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*[4] jest głosem w tej debacie. Chociaż jej autor odżegnuje się od ambicji teoretycznych, twierdząc, że chce jedynie przedstawić rozdział z dziejów życia intelektualnego niemieckiej emigracji w Ameryce[5], to jego praca wpisuje się niewątpliwie w nowy sposób uprawiania historii kultury, będący efektem wskazanej reorientacji. Książka Bahra nie jest historią społeczną, monografią wpływowej intelektualnie grupy czy studium z historii idei. Autor na przykładzie emigracyjnej twórczości Theodora Adorno, Bertolda Brechta, Fritza Langa, Arnolda Schoenberga, Alfreda Döblina, Thomasa Manna, Franza Werfla oraz Richarda Neutry i Rudolfa M. Schindlera ukazuje drogę, na której dokonała się transformacja modernizmu Republiki Weimarskiej w odrębny modernizm uchodźców, będący ważną odpowiedzią na ówczesny kulturowy kryzys. Stworzony przez Europejczyków w Ameryce „wygnańczy modernizm" lub – jak określił go Bahr w nawiązaniu do Fredericka Jamesona – *transitional modernism*[6], można, jego zdaniem, uznać za kluczową fazę

---

4 E. Bahr *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, University of California Press, Berkeley 2007.

5 Historia weimarskich intelektualistów w Ameryce została zresztą już wcześniej parokrotnie opisana. Zob. m.in.: L. Ferrmi *Illustrious Immigrants. The Intellectual Migration from Europe 1930-1941*, University of Chicago Press, Chicago 1968; A. Helbut *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930's to the Present*, Viking Press, New York 1983; J.R. Tylor *Strangers in Paradise. The Hollywood Émigrés, 1933-1950*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1983; monografia C.D. Krohn *Intellectuals in Exile. Refugee Scholars and the New School for Social Research*, transl. by R. and R. Kimber, foreword by A.J. Vidich, University of Massachusetts Press, Amherst 1993.

6 F. Jameson *A Singular* Modernity. *Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002.

refleksji nad nowoczesnością. Historyczny kontekst rozwijanych przez emigrantów myśli został na długo zapomniany, co nie przeszkodziło im jednak wywierać wpływu na nasze pojmowanie nowoczesności, za sprawą takich tekstów, jak *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia* Adorna czy *Rozmowy uchodźców* Brechta.

„Kryzys modernizmu" i wypracowane przez wygnańców propozycje jego przebudowy to motyw przewodni książki, co sprawia, że Brecht i Adorno stają się poniekąd jej głównymi bohaterami. W rozdziale *Dialektyka modernizmu*, poświęconym współpracy Adorna i Horkheimera, Bahr wskazuje na *Dialektykę oświecenia* jako na wzorzec swoich rozważań i uprzywilejowany przedmiot badań. Podkreśla, że cechujące tych filozofów „uwolnienie się od naiwnej wiary w kulturę" i postulat postępowania w duchu „krytycznej autorefleksji" nie pozwoliło im nigdy uwierzyć, żeby zniszczenie człowieczeństwa Niemców mogło być wyłącznie efektem nazizmu. Destrukcja ta była raczej długim procesem, który rozpoczął się w latach 20. Modernizm nie jest wewnętrznie uodporniony na faszyzm, przeciwnie, „faszyzm rozwinął swój własny wariant modernizmu", a modernizm lewicowy nawiązywał wcale często do tej podobnej topiki i czerpał z tych samych zasobów. Bahr poświęca także sporo miejsca *Filozofii nowej muzyki* Adorna z powodu jej wpływu na Tomasza Manna i jego koncepcję *Doktora Faustusa*, co wiąże się z przedstawioną w tej książce interpretacją twórczości muzycznej Arnolda Schoenberga. Refleksja nad dorobkiem frankfurckiego filozofa kształtuje ramę konceptualną dwóch kolejnych rozdziałów: *Dobre Niemcy i złe Niemcy: Doktor Faustus Tomasza Manna* oraz *„Prawdziwy modernista" – Arnold Schoenberg*. Ciekawym wątkiem tego ostatniego jest konflikt Schoenberga z Mannem na tle sposobu przedstawienia teorii kompozycji atonalnej w *Doktorze Faustusie*. Schoenberg nie zgadzał się z interpretacją swojej muzyki, jaką stworzył Theodor Adorno, będący konsultantem muzycznym Tomasz Manna przy pisaniu powieści. Interwencja kompozytora zmusiła poirytowanego tą sytuacją Manna do zamieszczania w amerykańskim wydaniu *Doktora Faustusa* przypisu wyjaśniającego, że opis techniki dodekafonicznej i atonalności wykorzystany przez niego przy charakterystyce muzyki Leverkühna „nie pokrywa się z rozumieniem jej twórcy, Arnolda Schoenberga". Przytaczam tę anegdotyczną sytuację, ponieważ można w niej zobaczyć nie tylko konflikt osobowości, ale i zawoalowany spór o hegemonię pomiędzy dyskursem filozoficznym i artystycznym, o prawo do wyznaczania zakresu oraz znaczenia tego, co nowoczesne

Brecht to kolejna postać, która pozwala autorowi połączyć kilka wątków myślowych książki w interesującą całość. Spośród grupy twórców omawianych przez Bahra, tylko autor *Opery za trzy grosze* miał zawodowy kontakt z przemysłem filmowym Hollywood. Bahr poświęca rozdział na omówienie kulisów powstania filmu Fritza Langa *Hangmen Also Die* (1943) o praskim zamachu na Reinhardta Heydricha z 1942 roku, do którego Brecht napisał scenariusz, a Hans Eisler muzykę. Film Langa zostaje tam ujęty jako „tekst pęknięty", będący efektem konfliktu estetyki teatru epickiego Brechta z amerykańskim *film noir*. Bahr śledzi zmiany wprowadzane w kolejnych wariantach scenariusza, pokazuje, jakie

znaczenie Brecht przywiązywał na przykład do napisanego na użytek filmu *Songu solidarności* do muzyki Eislera, który oparł melodię na motywie *Międzynarodówki*. Brecht nie zgadzał się ze zmianą wymowy songu w angielskim tłumaczeniu użytym w filmie (z którego zniknęły na przykład słowa „towarzysze" i „niewidzialny sztandar"). Postać autor *Kaukaskiego koła kredowego* stoi także w centrum rozważań dwóch innych rozdziałów książki. Jeden z nich jest interpretacją obrazu Ameryki wyłaniającego się z poezji emigracyjnej Brechta. Kolejny poświęcony został analizie dramatu *Życie Galileusza* jako głosu w dyskusji na temat etosu nauki nowoczesnej. Brecht pisał w swych *Dziennikach*, że pierwsza wersja sztuki powstała w Danii w 1938 roku, zainspirowana rozmową z fizykiem Nielsem Bohrem, podczas gdy wersja amerykańska z 1946 roku, znana pod tytułem *Galileo*, uwypukliła temat wolności badań i uwikłania politycznego nauki – w kontekście zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę. Nowym wzorem dla postaci Galileusza stał się wtedy Robert Oppenheimer, twórca bomby atomowej pracujący w Manhattan Project, który w następstwie jej użycia odmówił dalszej współpracy z rządem amerykańskim. Ta sztuka Brechta o aktualnej wymowie – wystawiona jeszcze przed wyjazdem autora z Ameryki, w Los Angeles latem 1947 roku z Charlesem Laughtonem w roli głównej – jest zdaniem Bahra drugim pod względem rangi, po *Dialektyce oświecenia*, tekstem niemieckiego modernizmu uchodźczego poświęconym krytyce rozumu instrumentalnego. Bahr przeprowadza ciekawą paralelę między Francisem Baconem jako ojcem nowoczesnej nauki w ujęciu Horkheimera i Adorna a Brechtowskim Galileuszem, odsłaniając w obu przypadkach podobny wymiar ambiwalencji etycznej. Konfrontacja Galileusza z inkwizycją w ostatecznej, niemieckiej wersji dramatu z 1956 roku ma być natomiast, jak sugeruje autor, zbudowana z aluzji autobiograficznych – Bahr uważa, że oddaje ona doświadczenie Brechta, który we wrześniu 1947 roku składał zeznania przed Komisją do Spraw Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) – wypierając się komunizmu, czyli podobnie jak Galileusz zmuszony był wyrzec się publicznie swojej naukowej doktryny[7].

Odmienną strukturę ma rozdział poświęcony dyskusjom politycznym toczonym przez niemieckich wygnańców. Traktowały one o „dobrych i złych Niemczech", jak ujmuje to Tomasz Mann, a więc były powiązane z krytycznym przeglądem wątków niemieckiej tradycji, w której obszarze oddziaływania narodził się nazizm. Dotykały one także kwestii pośredniej odpowiedzialności kultury modernistycznej za rozwój nazizmu oraz bezpośredniej odpowiedzialności politycznej lewicy za niepowstrzymanie Hitlera w marszu do władzy.

Wątek ten jest kontynuowany w rozdziałach na temat Franza Werfla i Alfreda Döblina. Konwersja obu pisarzy na katolicyzm, poszukiwanie przez nich wizji spójnego aksjologicznie kosmosu, widoczna w *Pieśni o Bernadecie* Werfela (1941) i powieści *Karl und Rosa* Döblina (1946) – co łączy się u nich się z kry-

7 Nazajutrz po tym przesłuchaniu Brecht opuścił Amerykę, wyjeżdżając w wielkim pośpiechu do Szwajcarii.

tyczną oceną nowoczesności i interpretowaniem nazizmu w kategoriach katastrofy moralnej przygotowanej przez współczesną kulturę – czyni z nich w oczach Bahra przypadek „renegatów modernizmu". Osobnym wątkiem uchodźczej debaty był los Niemiec po wojny. Wiele uwagi poświęcano przy tej okazji możliwości oporu społecznego, zwłaszcza że Tomasz Mann w przeciwieństwie do Brechta wierzył do końca w istnienie „dobrych Niemców" i nie chciał uznać, że reżim nazistowski cieszył się przez cały czas dużym społecznym poparciem. Koniec wojny, wiedza o obozach zagłady i zimnowojenny podział terytorium Niemiec odebrały użytym argumentom aktualność. Ironicznym podsumowaniem sporów w łonie emigracji na temat demokracji i jej wzorów okazał się okres maccartyzmu i działalność HUAC. Bahr sugeruje, że była to ostatnia lekcja polityczna udzielona niemieckim emigrantom, która pomogła Brechtowi, Adorno, Mannowi, Döblinowi i wielu innym podjąć decyzję o ostatecznym powrocie do Europy.

Jedyna opowiedziana przez Bahra do historia z *happy endem* tyczy losów Richarda Neutry i Rudolfa Schindlera, modernistycznych architektów z Wiednia, kształcących się u Otto Wagnera i Adolfa Loosa, którzy przybyli do Ameryki w połowie lat 20., by podjąć współpracę ze Frankiem Lloydem Wrightem. W przeciwieństwie do pozostałych bohaterów książki ich emigracja nie miała początkowo charakteru politycznego. Będące udziałem Neutry i Schindlera doświadczenie było znacząco odmienne, gdyż upadek Republiki Weimarskiej obserwowali oni z perspektywy Południowej Kalifornii. Po Anschlussie Austrii w 1938 roku i wprowadzeniu tam ustaw norymberskich – obaj mieli żydowskie korzenie – powrót do kraju okazał się dla nich niemożliwy. Obaj czynią starania o wydostanie krewnych z Austrii. W Kalifornii uczestniczą w życiu emigracji, utrzymując kontakt z Otto Klempererem, dyrygentem Orkiestry Filharmonicznej Los Angeles i pisarzem Lionem Feuchtwangerem, którego Villa Aurora w Pacific Palisades była ważnym miejscem spotkań emigrantów. Najważniejsze wydaje się jednak to, że inaczej niż pozostali emigranci nie traktują oni swojej sytuacji jako tymczasowej. Uczą się zatem Ameryki, utrzymując jednocześnie, dokąd to było możliwe, więź ze Starym Kontynentem – na przykład Neutra podczas swego pobytu w 1930 roku w Europie wykładał gościnnie w Bauhausie. Schindler i Neutra odcisnęli także w większym stopniu niż inni uchodźcy piętno na kulturze Los Angeles, wznosząc tam wiele budynków, które stanowią realizację ich własnej wizji nowoczesności. Można powiedzieć, że w budownictwie to właśnie oni zaszczepili na dobre modernizm w Kalifornii, a ich twórczość można rozpatrywać – obok New Bauhaus w Chicago kierowanego przez Moholy-Nagy'a – jako ciekawy wariant uchodźczy „modernizmu międzynarodowego", który zachował w sobie do końca pierwiastek optymizmu i wiary w awangardowe ideały.

Włączenie w rozważania nad kryzysem modernizmu dyskursu architektonicznego w lokalnej, kalifornijskiej odmianie jest zabiegiem, dzięki któremu dialektyka omawianych przez Bahra przemian ukazuje się w pełniejszym świetle. Czytelnik ma dzięki temu możliwość własnej interpretacji wizji Horkheimera i Adorno, która poddana zostaje relatywizacji dzięki wprowadzeniu w ich ob-

szar rozważań zjawisk, które zostają w *Dialektyce oświecenia* pominięte. We wszystkich pozostałych przypadkach autor opiera się na dokonaniach modernizmu o ustalonej renomie, nie ryzykując dalej idących przewartościowań. To, czego można przy tej okazji żałować, to pominięcie wkładu innych niemieckich emigrantów w rozwój kina, zwłaszcza *film noir* (będącego w znacznym stopniu inwariantem „modernizmu uchodźczego"). Dziwi także nieobecność w jego panoramie kobiet-emigrantek. Bahr tylko na marginesie wspomina o pracy scenariopisarskiej Vicki Baum, autorki słynnego *Grand Hotel*, czy o osobie Salki Viertel. Niewiele można się z książki Bahra dowiedzieć o obecności w Los Angeles niemieckich i austriackich artystek teatralnych związanych z Brechtem: Helene Weigel, Ruth Berlau i Lotte Lenya. Salka Viertel pojawia się w książce w roli gospodyni salonu, który miał ogromne znaczenie w życiu intelektualnym niemieckiej emigracji. Zdaniem Bahra jej południowo-kalifornijski salon był mutacją wcześniejszej, oświeceniowej tradycji, a jego właściwe miejsce jest „w historii żydowskich salonów, która rozpoczyna się wraz z Rachelą Varnhagen" w początkach XIX wieku. To czytelny, acz nie jedyny w książce sygnał, że tytułowy Weimar nad Pacyfikiem może mieć podwójne znaczenie – odsyłać tyleż do losu uchodźców z Republiki Weimarskiej, co i do postaci Goethego i wiązanej z jego imieniem epoki, a nawet szerzej – do duchowego dziedzictwa kultury niemieckiej. Ta druga możliwość wzbogaca zaprezentowany obraz modernizmu uchodźców, sytuując emigracyjny dorobek Manna, Adorna, Schoenberga czy Brechta w głównym nurcie kultury niemieckiej, czyniąc z niej – powstałą w odpowiedzi na sytuację kryzysu – reaktywację tradycji Oświecenia.

Głosy emigrantów składające się na wewnętrzną krytykę nowoczesności są wyrazem gorzkiej, ironicznej wiedzy i „prawdziwej dialektyki" wywiedzionej z doświadczenia. Wiedział o tym Bertold Brecht, zapisując w 1940 roku w *Rozmowach uchodźców* słowa, które Bahr zamieścił jako motto *Weimar on the Pacific*: „Najlepszą szkołą dialektyki jest emigracja. Najbystrzejszymi dialektykami są uchodźcy. Są uciekinierami w wyniku zmian i niczego nie studiują z większą uwagą niż zmiany"[8]. W tym wypadku chodzi o zmianę w pojmowania nowoczesności, w której uchodźcy uczestniczą i którą w wydatnym stopniu sami na wiele sposobów ukształtowali.

8 B. Brecht *Rozmowy uchodźców*, przekł. i posł. R. Szydłowski, PIW, Warszawa 1969, s. 110.

Abstract

Tomasz MAJEWSKI,
University of Łódź

Modernism in Exile

Erhard Bahr's book, *Weimar on the Pacific*, focuses on German exiles living in Los Angeles during World War II, but it differs from previous scholarship in the area of exile studies. According to Bahr, the works of exiles can be read in terms of a "crisis of modernism" – a phenomenon in the context of the historical experience of these years. Bahr focuses on "the ruptures within modernism around 1933", which he considers as the crisis of modernism and modernity. For some German exile artists in Southern California, this crisis, personal suffering and the shadow of the Holocaust, provoked a retreat from modernism, or an attempt to re-work modernism (in High Modernism). This he demonstrates in close readings of Berthold Brecht's *Galileo*, Thomas Mann's *Doctor Faustus* and Theodor Adorno's *Philosophy of New Music*.

Ewa BIŃCZYK

Inwazja ANT na „rynek" polski

Ukazało się wreszcie pierwsze w Polsce tłumaczenie książki jednego z najbardziej kontrowersyjnych socjologów francuskich, Bruno Latoura. Projektowana przez niego Teoria Aktora-Sieci[1] od początku swego rozwoju jest silnie związana z nurtem tak zwanych *studiów nad nauką i technologią* (STS – *Science and Technology Studies*). Przypomnijmy, jest to obszar badań, najczęściej w formie empirycznych studiów przypadków, dotyczących historii nauki i technologii, kontrowersji w nauce, innowacji i katastrof technologicznych, który wyrasta w latach 70. XX wieku z mocnego programu socjologii wiedzy Szkoły Edynburskiej. Badania te rozwija oraz wykorzystuje Latour, budując stanowisko niebanalne filozoficznie, sytuujące się poza esencjalizmem, z oryginalną metodologią badań, wykraczające poza tradycyjnie przyjmowane założenia nauk społecznych. Jest ono doskonale przygotowane do tego, aby rejestrować dynamikę odkryć naukowych oraz innowacji technologicznych, które we wzrastającym tempie przekształcają parametry współczesnego świata[2].

Zespół „Krytyki Politycznej" zdecydował się na opublikowanie jednej z późniejszych pozycji w dorobku francuskiego badacza. Chodzi o pracę *Polityka natu-*

---

1 Trzeba zaznaczyć, że Latour jest tylko współtwórcą Teorii Aktora-Sieci (Actor-Network Theory – ANT, z ang. „mrówka"), należałoby obok niego wymienić także (co najmniej) Michela Callona oraz Johna Law (por. K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza Teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008, s. 8-9).

2 Jak pokazuje monografia Abriszewskiego, spektrum zainteresowań Latoura jest dużo szersze i z całą pewnością nie można redukować jego prac i tekstów jedynie do podanych tu wątków (por. też E. Bińczyk *„Antropologia nauki" Bruno Latoura na tle polemik*, „Zagadnienia Naukoznawstwa" 2004 nr 1, s. 3-22).

ry. Nauki wkraczają do demokracji[3]. Decyzja ta nie zaskakuje, albowiem jest to książka w największym stopniu prezentująca postulaty polityczne wynikające z wcześniejszych ustaleń i tez tego autora. W kontekście refleksji nad przyszłością ruchów ekologicznych, Latour upomina się tu kolejny raz o uwzględnienie w naukach społecznych roli czynników pozaludzkich (roślin i zwierząt, mikroorganizmów, artefaktów, technologii itd.). Podkreśla także konieczność namysłu nad konsekwencjami etycznymi, społecznymi i politycznymi zmian generowanych dziś na szeroką skalę w obrębie kompleksu nauka-technologia. Książkę *Politics of Nature* recenzowałam już wcześniej[4], nie będę zatem powracała do jej treści w niniejszym tekście. Nadmienię jedynie, że zawiera ona dość radykalny projekt redefinicji społeczeństwa, przyrody, nowoczesności, a nawet samej polityki.

„Krytyka Polityczna" poprzedziła publikację pierwszego polskiego tłumaczenia książki Latoura ogólnopolską serią debat poświęconych związkom polityki i ekologii, które odbyły się 9 maja 2009 roku w dziesięciu większych miastach Polski. Wzięli w nich udział politycy, ekologowie, socjologowie, filozofowie, intelektualiści. Debaty poprzedzała projekcja filmu Franny Armstrong *Wiek głupoty* pokazującego przyszłe dramatyczne konsekwencje ignorowania zagrożeń ekologicznych. Była to wyjątkowa, wieloaspektowa, przemyślana i szeroko zakrojona promocja tej, dość trudnej nawet dla filozofów, książki[5].

Polski przekład *Polityki natury* w mojej ocenie nie jest pozbawiony pewnych niedoskonałości[6]. Ze względu na specyfikę języka, erudycyjny i kwiecisty styl nar-

---

3 B. Latour *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

4 E. Bińczyk *Bruno Latour i jego remedium na bolączki świata współczesnego*, „Studia Socjologiczne" 2006 nr 1, s. 155-171.

5 Dodajmy, iż „Krytyka Polityczna" promuje poprzez debaty publiczne także inne wydawane przez siebie prace, co niestety pozostaje (bardzo pozytywnym) wyjątkiem na rynku polskim.

6 Wielka szkoda, że tłumaczka oraz inni badacze zaangażowani w przekład i redakcję książki, jak na przykład autor *Wstępu*, nie pokusili się o konsultacje z osobami, które zajmują się Teorią Aktora-Sieci w Toruniu i publikowały teksty na temat tego stanowiska, jak choćby Krzysztof Abriszewski, Radosław Sojak, Łukasz Afeltowicz czy pisząca te słowa. Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę wielu kontrowersyjnych elementów przekładu, wspomnę jedynie, że uważam na przykład za dużo poręczniejsze tłumaczenie ang. *humans*, *non-humans* jako „czynniki ludzkie" i „pozaludzkie", zamiast „ludzie" i „nie-ludzie". Szczególnie „nie-ludzie" w wielu miejscach brzmi niezręcznie, w nieuzasadniony sposób udziwniając tekst. Szkoda też, że tłumaczka w ogóle nie zdecydowała się na przełożenie ang. *matters of facts*. Zastrzeżenia wzbudza też tłumaczenie ang. *collective* jako „kolektyw", skoro istnieje dużo bardziej naturalne w naszym języku, niebudzące zbędnych skojarzeń i używane już w wielu polskich tekstach na temat ANT określenie „zbiorowość". Wreszcie, przetłumaczenie ang. *science studies* na „socjologia nauki" uważam po prostu za błędne, niezgodne ze zwyczajem tłumaczeń w obszarze polskiej recepcji socjologii wiedzy i badań nad nauką. Etykietka „socjologia nauki" w kontekście

racji, ogrom nowych kategorii, posługiwanie się metaforami, możemy swobodnie umieścić Latoura w szeregu francuskich intelektualistów, których nie czyta się łatwo. Badacz ten wykorzystuje wiele zestawów pojęć o różnej proweniencji filozoficznej i często wymienia je na kolejne. Jak pisze Abriszewski – „nieustannie poszukuje on synonimów"[7]. Każde tłumaczenie tekstów tego autora pozostaje wobec tego bardzo ambitnym wyzwaniem.

Tym bardziej zważać musimy na detale konstrukcji pojęciowych Latoura, gdyż w zdecydowany sposób zrywa on z podstawowymi przesądzeniami zachodniej filozofii, redefiniując także socjologię. Teoria Aktora-Sieci jest konsekwentnie antyesencjalistyczna, o czym pisałam już wcześniej[8]; jest to stanowisko, które sytuuje się poza tradycyjnie przyjmowanymi dualizmami, takimi jak natura – społeczeństwo, teoria – praktyka, czynniki ludzkie – czynniki pozaludzkie, struktura – działanie, mikropoziom – makropoziom. U początków swej kariery Latour odciął się nawet od mocnego programu socjologii wiedzy, zarzucając badaczom z nim związanym brak rzeczywistej symetryczności metodologicznej pomiędzy naturą a społeczeństwem. Zdaniem tego myśliciela nie byli oni wystarczająco symetryczni, traktując społeczeństwo jako biegun nie podlegający analizom. Odcinając się od tradycyjnie pojmowanej socjologii, Latour proponuje zatem, aby zamiast terminu „społeczeństwo", mówić o „zbiorowości", obejmującej dynamiczne relacje pomiędzy ludźmi oraz czynnikami pozaludzkimi.

Dodajmy, iż przygotowywane są do druku kolejne tłumaczenia książek Latoura. Wydawnictwo Universitas zdecydowało się na wydanie po polsku książki *Reassembling the Social*, która w zamyśle autora pełnić ma rolę podręcznika wykładającego zawiłości ANT[9]. Powinna ona ukazać się jeszcze w 2009 roku pod tytułem *Splatając na nowo to, co społeczne. Wstęp do Teorii Aktora-Sieci*. Tłumaczenie opracowali autor recenzowanej tu książki, Krzysztof Abriszewski, oraz Aleksandra Derra. Pozycja ta także była wcześniej przeze mnie recenzowana[10]. Z kolei Oficyna Wydawnicza przygotowuje wydanie książki *We Have Never Been Modern*[11].

---

polskim funkcjonuje w zupełnie innym znaczeniu niż „studia nad nauką" wyrastające z socjologii wiedzy naukowej. Socjologię nauki wiąże się z tradycją badań nad aspektem organizacyjnym oraz instytucjonalnym nauki, m.in. z analizami Roberta Mertona.

7 K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 9.

8 E. Bińczyk *Bruno Latour i konsekwentny antyesencjalizm*, w: *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, red. E. Bińczyk, Universitas, Kraków 2007.

9 B. Latour *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford–New York 2005.

10 E. Bińczyk *Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia" – społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, „Teksty Drugie" 2007 nr 1-2, s. 144-156.

11 B. Latour *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf, New York 1993. Por. też M. Gdula *Wstęp. Natura umarła, niech żyje polityka!*, w: B. Latour *Polityka natury*, s. 6.

Stanowisko Latoura, niezwykle oryginalne i wzbudzające liczne kontrowersje już od samego początku, cieszy się w świecie coraz większym uznaniem. Wystarczy zerknąć na stronę internetową tego autora. Widzimy tam nie tylko listę publikacji w najlepszych na świecie domach wydawniczych, ale też przyznane mu w ostatnich latach doktoraty *honoris causa* następujących uczelni: 2009 – University of Warwick, 2008 – University of Goteborg, University of Montreal, 2006 – University of Lausanne. Od roku 2008 Latour jest także członkiem Amerykańskiej Akademii Sztuk i Nauk w Cambridge. Co więcej, ukazują się monografie poświęcone filozofii czy też szerzej – programowi badawczemu Latoura[12] oraz tłumaczenia jego prac na różne języki. (Warto zaznaczyć, że francuski myśliciel pisał swoje książki nie tylko w języku francuskim, lecz także po angielsku. Zapewne wiązało się to z tym, iż studia nad nauką i technologią początkowo rozwijały się głównie w obszarze anglosaskim).

Zainteresowanie koncepcją Latoura znacząco wzrosło w ostatnich latach także i w Polsce. Tłumaczenia jego tekstów przeczytać mogliśmy właśnie w „Tekstach Drugich"[13], znajdziemy rozdziały w monografiach poświęcone temu stanowisku[14], a także coraz więcej artykułów i recenzji[15]. W listopadzie 2008 roku w dodatku do

---

12 Zob. na przykład G. Harman *Prince of Network. Bruno Latour and Metaphysics*, re.press, Melbourne 2009. R. Ruffing *Bruno Latour*, UTB Profile, Stuttgart 2009. Co ciekawe, Graham Harman podaje, iż możemy mówić o alternatywnej (w stosunku do dotychczasowych publikacji), p ó ź n e j f i l o z o f i i Latoura, którą autor ten rozwija na marginesie w ciągu całej swojej kariery, nie publikując dotąd niczego na jej temat. Jest ona inspirowana filozofią niezbyt znanego francuskiego myśliciela Etienne'a Souriau (1892-1979). Latour prezentował jej elementy podczas spotkania w czerwcu 2007 roku w Cerisy-la-salle w Normandii G. Harman *Prince*…, s. 6.

13 B. Latour *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przeł. K. Abriszewski, A. Gahbler, A. Kilanowski et al., „Teksty Drugie" 2007 nr 1-2, s. 127-143. B. Latour *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, przeł. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie" 2009 nr 1-2, s. 163-192.

14 R. Sojak *„Actor-Network Theory" odnajduje perspektywę ogólnej teorii społeczeństwa i gubi socjologię*, w: tegoż *Paradoks antropologiczny. Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2004, s. 233-266; E. Bińczyk *Bruno Latour i konsekwentny antyesencjalizm*.

15 K. Abriszewski *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie" 2007 nr 1-2, s. 113-126; tegoż *W stronę powiązania Teorii Aktora-Sieci i niedualizującego sposobu mówienia Josefa Mitterera*, „Ruch Filozoficzny" 2007 nr 3, s. 439-458; K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz *Jak gołym okiem zobaczyć rosnące neurony i siłę alergii? Krążąca referencja w nauce i poza nią*, „Zagadnienia Naukoznawstwa" 2007 nr 3-4, s. 405-420; E. Bińczyk *„Antropologia nauki" Bruno Latoura*…; tejże *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura" 2005 nr 10, s. 91-102; tejże *Program badawczy Bruno Latoura i jego zalety w kontekście badań nad światem współczesnym*, w: *Teoretyczne podstawy socjologii wiedzy*, red. P. Bytniewski, M. Chałubiński, t. I, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006,

„Dziennika" „Europa" ukazała się rozmowa z Latourem zatytułowana *Ekologia to ślepa uliczka*[16].

Zważywszy opisane powyżej tendencje, uważam, że stało się bardzo dobrze, iż polski czytelnik już od około roku[17] ma szansę zapoznania się z pierwszą polską monografią systematycznie prezentującą stanowisko Latoura. Chodzi o książkę Krzysztofa Abriszewskiego *Poznanie, zbiorowość, polityka*, która ukazała się w renomowanej serii *Horyzonty nowoczesności* Wydawnictwa Universitas.

Książka Abriszewskiego to opracowanie kompleksowe, rzetelne i pogłębione. Jednak przede wszystkim jest to monografia napisana w sposób przyjazny dla czytelnika, co nie zdarza się często[18] i stanowi jej ważną zaletę – szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę, jak bardzo oryginalne i hermetyczne ujęcie jest w nim prezentowane. Autor z rozmysłem stosuje „łagodną" strategię narracyjną: w początkowych partiach książki powoli wprowadza on czytelników w strukturę myślową ANT, wspierając się rozbudowanymi przykładami i w miarę możliwości unikając technicznych pojęć Latoura. Następne partie monografii są już trudniejsze, podążanie za tokiem wywodu wymaga znajomości wcześniejszych ustaleń i kategorii już wprowadzonych, z tego też względu polecam raczej lekturę całości pracy niźli wybranych, wyizolowanych fragmentów.

Abriszewski swobodnie ilustruje narrację prostymi przykładami, schematami, tabelami. Autor nie unika też własnych metafor i analogii, które w większości przypadków uatrakcyjniają lekturę (na przykład ANT jako wirus komputerowy; „taso-

---

s. 303-313; tejże *Bruno Latour i jego remedium…*; tejże *Bruno Latour i konsekwentny antyesencjalizm*; tejże *Nie ma społeczeństwa!*; M. Sikora *Konstruktywizm i realizm wobec statusu faktów naukowych. Bruno Latour a Ian Hacking*, „Studia Philosophica Wratislaviensia" 2006 nr 1, s. 11-26; M. Gdula *Socjologia końca socjologii. O koncepcji teoretycznej Bruno Latoura*, „Kultura i Społeczeństwo" 2007 nr 1, s. 3-16.

16 B. Latour *Ekologia to ślepa uliczka. Z Bruno Latourem rozmawia Maciej Nowicki*, „Europa", dodatek do: „Dziennik" 29-30 listopada 2008, s. 13-14.

17 Niestety, jak bywa to także z wieloma innymi publikacjami, praca Abriszewskiego jest dostępna na rynku dopiero od początku tego roku, pomimo daty jej wydania wskazującej na rok 2008.

18 Na przykład nie można, jak uważam, tego samego powiedzieć o książce Michała Herera na temat filozofii Gilles'a Deleuze'a, która ukazała się w tej samej serii (M. Herer *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – relacje*, Universitas, Kraków 2006). Filozofia Deleuze'a jest tam prezentowana w niełatwym języku samego Deleuze'a (na przykład „struktura jest bytem tego, co wirtualne"; „chodzi o ujęcie żywiołu różniczkowego jako przestrzeni czystych relacji"). W książce brakuje dystansu autora, wskazówek, które pomogłyby nadać sens wykorzystywanym w niej kategoriom i usytuować omawianą problematykę w kontekście tego, co bardziej znane, a nie tak bardzo oryginalne. Czytelnik od razu zmuszony jest do skoku na głęboką wodę, dopiero zaznajomienie się z całą pracą pozwala zorientować się nieco w materiale. Opracowanie nie zawiera też przykładów, ani ilustracji stawianych tam, ezoterycznych tez. Wielka szkoda.

wanie pojęć", „sztuczki aparatu percepcyjnego", „układanka pojęciowa", teksty jako drużyny piłkarskie)[19]. Warto dodać, że część ilustracji historycznych, przykładów empirycznych, a także wybrane metafory (na przykład perypetie Ludwika Pasteura, metafora pętli czy spirali oraz krążenia krwi użyta do opisu tego, w jaki sposób nauka wychodzi poza laboratorium czy w jaki sposób należy rozumieć relacje pomiędzy nauką a kontekstem społecznym) pochodzą z prac samego Latoura. Jedną z największych zalet książek francuskiego socjologa stanowi wszak zakorzenienie wywodu w materiale empirycznym, na przykład przypadek sukcesu Pasteura omówiony w książce *The Pasteurization of France*[20] lub też historia opracowywania innowacyjnego systemu paryskiej kolei miejskiej w książce *Aramis ou l'amour des techniques*[21]. Dodałabym nawet, że każdemu zainteresowanemu ANT serdecznie polecam zaznajomienie się w pierwszym rzędzie właśnie z tymi książkami, które zawierają wywody ilustrowane rozbudowanymi empirycznymi przykładami.

W książce *Poznanie, zbiorowość, polityka* znajdziemy przede wszystkim systematyczną rekonstrukcję Teorii Aktora-Sieci. Jest ona przeprowadzona w kontekście problematyki epistemologii, teorii społecznej oraz teorii polityki. Jak pisze sam autor, tytułowa „analiza" ANT to: rozmontowanie tej teorii na elementy, ustawienie ich po kolei, złożenie i zaobserwowanie, jak będą działać[22]. Celem książki nie jest przy tym tradycyjnie pojęta krytyka stanowiska Latoura, demaskująca jego ukryte założenia metafizyczne, lecz raczej specyficzne rozwinięcie i wykorzystanie tego programu. Abriszewski pisze: „Z duchem ANT jednakże zgadza się ruch do przodu, skupiający się na łączeniu i stabilizowaniu kolejnych relacji, by w rezultacie zbudować większą całość"[23]. Książka toruńskiego filozofa wykorzystuje ANT jako narzędzie do tego, aby dokonać redefinicji samej filozofii, pojętej jako specyficzna gra kulturowa, która wymaga określonego, dającego się opisać, warsztatu[24]. Co więcej, opracowanie systematycznie prezentuje, w jaki sposób program Latoura, konsekwentnie stosowany, „dramatycznie przekształca" tradycyjne problemy filozoficzne, a tym samym nasze dotychczasowe myślenie o tytułowym p o z n a n i u, z b i o r o w o ś c i oraz p o l i t y c e[25].

---

19 Niestety, w kilku miejscach książka zawiera „wpadki" wymagające doprecyzowania wywodu. Na przykład na stronie 118 autor pisze, że dualizujące sposoby mówienia oferują „nierealistyczny obraz nauki", a wcześniej twierdzi, że logice dualizującego sposobu mówienia podlegają zarówno konstruktywizm, jak i realizm. Zapewne określenie „nierealistyczny" ma tutaj inne, niezwiązane z realizmem znaczenie, czytelnik nie jest jednak poinformowany, jakie.

20 B. Latour *The Pasteurization of France*, Harvard University Press, Cambridge MA 1988.

21 B. Latour *Aramis ou l'amour des techniques*, La Découverte, Paris 1992.

22 K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 17.

23 Tamże.

24 Tamże, s. 12.

25 Tamże.

W monografii nie pojawia się wiele postaci czy teorii, w kontekście których dyskutowana byłaby perspektywa myślowa Latoura. Najważniejszą chyba ze wszystkich jest omawiana w rozdziale szóstym koncepcja austriackiego filozofa, Josefa Mitterera, do której powracam niżej. W tym samym rozdziale przywoływane zostają też stanowiska Thomasa Nagla i Michaela Dummetta. Inne postaci pojawiają się bardzo rzadko i tylko na marginesie, są to na przykład amerykański neopragmatysta Stanley Fish, Michel Foucault czy Barry Barnes i David Bloor, twórcy mocnego programu socjologii wiedzy. Spośród polskich badaczy znajdziemy przede wszystkim odniesienia do wybranych tez autorów zabierających głos w kwestiach konstruktywizmu oraz antyrealizmu: Andrzeja Zybertowicza, Pawła Zeidlera i Tadeusza Szubki.

Książka Abriszewskiego przedstawia (m.in.) Latourowską, nieszablonową koncepcję odniesienia dyskursu naukowego. Głosi ona, iż referencja nigdy nie jest prostą dwuczłonową relacją między językiem a światem, jak chcieliby tego filozofowie. Kiedy przyglądamy się warsztatowi badawczemu – obojętnie, w jakiej dziedzinie wiedzy – odniesienie okazuje się raczej siecią różnorodnych elementów, wymagającą wielu zasobów i przekształceń, a także trywialnych często manipulacji. W rozdziale drugim, posługując się malowniczymi przykładami, Abriszewski pokazuje, jak odniesienie naukowe jest budowane oraz podtrzymywane w przyrodoznawstwie, w naukach społecznych oraz w filozofii (przykłady socjologiczny oraz filozoficzny pochodzą od toruńskiego autora). Dokonuje się to w seriach zabiegów t r a n s l a c j i, czyli w poszczególnych, drobiazgowych przekształceniach materiału badawczego, na przykład od pytania o poglądy Latoura, poprzez zebranie tekstów, komentarzy, pogrupowanie ich, redukowanie danych, podkreślanie, robienie notatek, fiszek, rysunków, powtórne odwołanie do tekstów źródłowych, wykonanie planu pracy w komputerze, aż do ostatecznego rezultatu – monografii naukowej[26].

Ciekawym fragmentem pracy jest z całą pewnością autorefleksyjny podrozdział *Status mojej opowieści o ANT*, gdzie autor charakteryzuje swoje własne przedsięwzięcie zgodnie z założeniami Latoura. Pisze on: „działam tak, aby uzyskać kompetencję reprezentowania ANT, aby w końcu ANT mogła działać sama"[27]. Usiłując mówić w imieniu ANT, Abriszewski stara się zająć pozycję wiarygodnego rzecznika tego stanowiska. W tym celu wykorzystuje różne zasoby, cytaty, teksty, komentarze, ilustracje. Jednak ostatecznym efektem powinno być to, aby aktywna rola Abriszewskiego uległa specyficznemu zapomnieniu, a ANT stała się w odbiorze czytelników niezależnym aktorem. Chodzi zatem o ukonstytuowanie Teorii Aktora-Sieci jako zobiektywizowanego, autonomicznego stanowiska, które „zawiera" konkretne tezy, „rozstrzyga" pewne problemy. Jeśli proces się powiedzie, jeśli nie pojawi się krytyka ani kwestie sporne, wówczas działania (oraz subiektywność interpretacji i specyfika artykulacji) Abriszewskiego winny ulec wymazaniu[28].

---

26 Zob. tamże, s. 47-51.

27 Tamże, s. 92.

28 Por. tamże, s. 89-95.

Jednym z celów, na którym chyba bardzo zależy autorowi, jest wykazanie, iż ANT to model alternatywny dla „duetu realizm/konstruktywizm”[29]. Wedle toruńskiego filozofa Teoria Aktora-Sieci to ujęcie pozwalające na satysfakcjonujący opis praktyki naukowej, które łączy w sobie podstawowe intuicje korespondencyjnej oraz konsensualnej koncepcji prawdy. Książka szczegółowo wykazuje zalety tego stanowiska, podnosząc m.in. kwestie pewności wiedzy naukowej, akumulacji wiedzy, matematyzacji, eksperymentu, roli przyrody w laboratorium, faktów miękkich oraz twardych czy też dychotomii racjonalne/irracjonalne. Abriszewski pisze:

> Za konstruktywistami ANT będzie […] utrzymywała, że prawdziwe opisy pojawią się jedynie w starannie i drobiazgowo przygotowanym otoczeniu (laboratoryjnym, społecznym etc.), lecz zgodnie z duchem realizmu powie, że z reguły nauka ma coś na kształt uprzywilejowanego dostępu do rzeczywistości, zwracając tu uwagę na charakterystyczne dla badań naukowych wytwarzanie etapów pośrednich, generowanie nowych, hybrydalnych aktorów i wiązanie ich w sieć relacji.[30]

Ukazując usytuowanie ANT poza debatą realizm/konstruktywizm, Abriszewski uwypukla analogie pomiędzy koncepcją Latoura a stanowiskiem wspomnianego wyżej Mitterera. W pracach tłumaczonych na język polski *Tamta strona filozofii* oraz *Ucieczka z dowolności* Mitterer rekonstruuje oraz krytykuje d u a l i z u j ą c y s p o s ó b m ó w i e n i a, leżący u podstaw dyskursów zachodnich, którego założenia generują większość klasycznych problemów filozofii. Abriszewski z kolei, wykorzystując kategorie Mitterera, tropi nawyki dualizowania występujące po obu stronach debaty realizm – konstruktywizm, a następnie pokazuje, iż relacjonistyczna ANT unika dualizowania. Latour bowiem, zamiast z góry przyjmować dychotomiczne podziały typu natura – społeczeństwo, przedmiot – podmiot, opisuje rzeczywiste praktyki w laboratoriach, uwzględniając przy tym wielość heterogenicznych, wzajemnie ze sobą powiązanych aktorów (czynników materialnych, instrumentów naukowych, czynników społecznych, moralnych, teorii, elementów pojęciowych etc.).

Niestety, lektura *Zakończenia* i ostatnich rozdziałów pracy (wiążących się z zagadnieniami zbiorowości oraz polityki) wzbudzić może pewne poczucie niedosytu. W książce brakuje syntetycznego, precyzyjnego, podsumowującego wykazania zalet (oraz słabości!) ANT. Uwagi na temat korzyści płynących z przyjęcia metodologii ANT czy też przewagi tego podejścia nad innymi, bardziej tradycyjnymi ujęciami, znajdziemy jedynie rozproszone w tekście – co gorsza, są one w mojej ocenie zbyt zdawkowe.

Co więcej, nie dość satysfakcjonująco zostało w pracy uwydatnione znaczenie Teorii Aktora-Sieci w kontekście politycznej i wielogłosowej już debaty nad ryzykiem oraz przyszłością rozrastającej się zbiorowości (szczególnie w kontekście namysłu nad rolą odkryć naukowych oraz innowacji technologicznych). Abriszewski

29 Tamże, s. 98, por. też. s. 15.

30 Tamże, s. 122.

wspomina jedynie podobieństwo diagnozy Latoura do niektórych wątków w koncepcjach Ulricha Becka, Zygmunta Baumana czy Andrzeja Zybertowicza. Następnie artykułuje on kilka, dość ogólnych zaleceń, m.in. potrzebę powołania „instytucji badawczych tworzących modele społecznych konsekwencji innowacji naukowo-technicznych, zanim jeszcze innowacje te zostaną wdrożone w nasze życie"[31].

Usprawiedliwiając nieco autora recenzowanej tu pracy, warto jednak zaznaczyć, iż wspominany wyżej zarzut niedosytu stosuje się przede wszystkim do samego Latoura, który poza zdawkowymi uwagami w niektórych artykułach oraz zatrważająco abstrakcyjnymi i dość ezoterycznie sformułowanymi postulatami w *Polityce natury* nie przedstawia zbyt wielu konkretnych zaleceń politycznych czy też projektów monitorowania transformacji zbiorowości. Co więcej, gdyby Abriszewski zdecydował się kompleksowo podjąć wspominany tu temat, musiałby przedstawić kolejną rozbudowaną monografię. Być może tak się stanie – wobec tego czekamy.

Abstract

Ewa BIŃCZYK
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

Review: Krzysztof Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza Teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura* ['Cognition, Collectiveness, Politics: An Analysis of Bruno Latour's Actor-Network Theory'], Kraków, 2008.

The book by K. Abriszewski is discussed in the context of the reception of the Actor-Network-Theory (ANT) in Poland. Abriszewski's work is a comprehensive, reliable, and in-depth study. Primarily, however, it is a reader-friendly monograph – a rather rare instance and an important advantage of the book, particularly if one considers that it presents a novel and hermetic depiction of the topic. Abriszewski deliberately applies a 'soft' narrative strategy: step by step, he introduces the reader, in the opening sections of his book, into the intellectual structure of ANT; he supports his narrative thread with extensive examples, he avoids Latour's technicalities wherever possible. The following parts are more difficult, and to follow the course of the author's reasoning requires knowledge of the findings established and categories introduced earlier on. For this reason I should recommend that you read the book in its entirety, rather than focus on selected fragments.

31 Tamże, s. 355.

Agnieszka ROMANOWSKA

Szekspir w proszku

Szekspir w internecie, *Makbet* na DVD, komiks o *Hamlecie*, *Romeo i Julia* w wersji rap, kroniki historyczne jako serial telewizyjny. Ale także wizerunek słynnego stratfordczyka na podkładkach pod myszkę komputerową, cygarach, cukierkach odświeżających oddech, ręcznikach, filiżankach i bibelotach, a nawet w reklamie mieszanki mlecznej dla niemowląt. Wszystkie te oraz dziesiątki innych przykładów mieści się w wielkim worku z napisem „Szekspir i kultura popularna". Czytelnik kolejnej książki z cenionej serii *Cambridge Companions to Literature*[1] może do tego worka sięgać do woli, napawając się różnorodnością zjawisk, które składają się na masową konsumpcję Szekspirowskiego dzieła. Opisana szczegółowo i ze znawstwem rozmaitość form, w jakich życie i twórczość angielskiego dramaturga istnieją w kulturze, jest istotnie zadziwiająca, przy czym jest to obecność stale aktywna, podlegająca ciągłym zmianom, poddająca się rozlicznym konstrukcjom i dekonstrukcjom. Stwierdzenie, że uniwersalne dzieło Szekspira pozostaje żywym źródłem inspiracji dla twórców kultury ociera się o banał, niemniej nie da się zaprzeczyć, że od prawie czterystu lat przyciąga ich jak magnes i prowokuje do wciąż nowych odczytań, transpozycji i przekształceń.

Chociaż wszechobecność Szekspira w kulturze jest zjawiskiem globalnym, to jednak nigdzie nie osiągnęła takiego natężenia – czasami aż do granic zdrowego rozsądku – jak w rodzimej kulturze anglosaskiej. W tym kontekście okładka tomu – przedstawiająca zdjęcie słynnego pomnika Julii w Weronie wypolerowanego do białości dotykiem tysięcy rąk i otoczonego morzem listów miłosnych pozostawio-

1 *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, red. Robert Shaughnessy, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2007.

nych przez turystów z całego świata – może wprowadzić czytelnika w błąd. *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture* ze zrozumiałych względów opisuje bowiem prawie wyłącznie zjawiska kultury powstałe na Wyspach Brytyjskich lub w Stanach Zjednoczonych. Czytelnik spoza kręgu kultury anglosaskiej uświadomi sobie, jak wielopłaszczyznowa jest obecność wielkiego poety w kulturze jego rodzinnego kraju. Przede wszystkim jednak książka ta skłoni go do refleksji nad historyczną i współczesną recepcją Szekspira w krajach, które go „importowały", a może należałoby powiedzieć raczej „adoptowały", bo przecież skala duchowego i intelektualnego przysposobienia Szekspira w krajach nieanglojęzycznych jest ogromna. Wystarczy przywołać powszechnie używane określenia typu „deutscher Shakespeare" czy „polski Hamlet".

Postmodernistyczna erozja tradycyjnego podziału kultury na niską i wysoką sprawia, że zdefiniowanie kultury popularnej staje się coraz trudniejsze. Redaktor omawianego tomu, Robert Shaughnessy z brytyjskiego uniwersytetu w Kent, zwraca uwagę we wstępie na wieloznaczność tego pojęcia. „Popularny", czyli szeroko dostępny w określonej wspólnocie społeczno-kulturowej, którą łączą pewne wartości (także estetyczne). Ale „popularny" to także przystępny, a nawet masowy, co jest już określeniem pejoratywnym, gdyż niesie skojarzenie z obniżeniem jakości poprzez uproszczenie (s. 2). W odniesieniu do Szekspira mamy ponadto do czynienia z rozległym paradoksem. Z jednej strony obserwujemy zjawisko popularyzowania poety narodowego (tradycyjnie kojarzonego z książką i teatrem) za pośrednictwem mass mediów, nowoczesnej technologii i przemysłu turystycznego. Z drugiej strony poeta ten pozostaje ikoną kultury kanonicznej i nie tracąc statusu przedstawiciela kultury wysokiej współistnieje z rozmaitymi zjawiskami kultury masowej na zasadzie dialogu raczej niż przeciwieństwa. Jak pisze w jednym z rozdziałów Douglas Lanier, nazwisko Szekspira, a także jego wizerunek, funkcjonują w masowej wyobraźni jako swoisty znak firmowy. Wytwory kultury masowej, broniąc się przed zarzutami lansowania niskiej rozrywki i dążąc do legitymizacji swego istnienia oraz potwierdzenia swojej artystycznej autentyczności, używają tego znaku jako wytrychu do świata sztuki o wysokim statusie kulturowym (s. 99).

Biorąc pod uwagę wieloznaczność oraz pojemność zjawiska kultury popularnej, *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture* nie proponuje jednej porządkującej definicji, która byłaby punktem wyjścia dla autorów poszczególnych esejów. W wielu rozdziałach znajdziemy natomiast definicje cząstkowe, często formułowane z perspektywy omawianej dziedziny kultury. I tak na przykład wspomniany Lanier pisze, że Szekspir popularny zawsze był związany z teatrem w przeciwieństwie do Szekspira książkowego, którego lansuje środowisko akademickie. Wraz z rozwojem radia i filmu na początku XX wieku teatr stopniowo stracił tę funkcję, ustępując miejsca nowoczesnym mediom (s. 95). W innym rozdziale Peter Holland opisuje skrót jako jedno z narzędzi przetwarzania Szekspira w kulturze popularnej. Mottem dla jego eseju jest entuzjastyczna reakcja pewnej młodej osoby na *The Fifteen Minute Hamlet* Toma Stopparda jako rewela-

cyjnie skondensowaną wersję tragedii, która zwalnia widza od konieczności „przesiedzenia w teatrze pełnych 4 godzin" (s. 26). Z kolei Diana Henderson i Emma Smith w swoich esejach sięgają do kultury popularnej w czasach Szekspira i unaoczniają interesujące paralele między masową rozrywką, jaką oferowały elżbietańskie i jakobińskie teatry publiczne, a dzisiejszymi formami recepcji dramaturga. Oba te artykuły pokazują także, jak zmienia się rozumienie i stosunek odbiorcy do zjawisk kultury popularnej. W latach 30. XX wieku oburzony recenzent *Evening Standard* był zdania, że prezentowanie *Romea i Julia* jako powieści w odcinkach w amerykańskiej gazecie jest obrazą dla Szekspira i lansowaniem żałośnie niskich standardów estetycznych. Kiedy w latach 60. trzy miliony widzów oglądały serial BBC *An Age of Kings*, który jest ekranizacją kronik historycznych, przeciwnicy redukowania Szekspira do rozmiarów ekranu telewizyjnego załamywali ręce, podczas gdy inni entuzjazmowali się perspektywą przywrócenia jego dzieła szerokiej publiczności, czyli takiej, dla której pisał.

To właśnie konsekwentnie stosowana perspektywa historyczna sprawia, że *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture* nie jest kolejną książką na temat współczesnych przeróbek Szekspira w kinie, powieści czy operze. Za pośrednictwem tego zbioru świetnie udokumentowanych artykułów, czytelnik może z jednej strony prześledzić różne etapy (ponownego) popularyzowania Szekspira, a z drugiej strony zapoznać się z szerokim zjawiskiem wykorzystywania bądź przetwarzania Szekspira przez kulturę popularną. Przede wszystkim jednak książka przypomina o tym, że korzenie jego twórczości tkwią głęboko w kulturze masowej, a postrzeganie Szekspira jako ikony kultury wysokiej jest wytworem dziewiętnastowiecznym. Jest to kolejny aspekt, który szczególnie zainteresuje czytelnika spoza Wielkiej Brytanii. W większości krajów poza kulturą anglosaską przyzwyczajeni jesteśmy bowiem do automatycznego kojarzenia dramatu i poezji Szekspira ze sztuką najwyższej rangi, a więc tradycyjnie stawiamy znak równości pomiędzy jego dziełem i kulturą wysoką.

Ujęcie historyczne jest zarazem spoiwem dla dwunastu rozdziałów składających się na książkę, które traktują o zagadnieniach tak rozmaitych, jak turystyka szekspirowska, plakat teatralny, szekspirowskie gwiazdorstwo teatralne i filmowe, szekspirowskie inspiracje w sztukach plastycznych, muzyce, beletrystyce i słuchowiskach radiowych. Tomy z serii *Cambridge Companions to Literature* pomyślane są jako zbiory artykułów naukowych mających stanowić solidne wprowadzenie do dzieła danego autora, do tematyki lub okresu literackiego. Zgodnie z dobrą tradycją tej serii, redaktor tomu zadbał o to, by poszczególne eseje pisane były ze świadomością całości. Dzięki temu *Companion* nie jest zbiorem luźno ze sobą powiązanych rozpraw naukowych „na zadany temat", ale książką płynnie prezentującą kolejne odsłony ogromnego zagadnienia, którego poszczególne aspekty są ściśle ze sobą powiązane. Nic więc dziwnego, że słynne postacie (David Garrick, Laurence Olivier, Kenneth Branagh), istotne wydarzenia (wydanie dzieł Szekspira przez Nicholasa Rowe'a, pierwszy Jubileusz Szekspirowski w Stratfordzie w 1769 roku) i znane tytuły (*Tales from Shakespeare* Charlesa i Mary Lamb, Broadwayowska *West*

Side Story, *Zakochany Szekspir* Johna Maddena) powracają w kolejnych rozdziałach jako motywy przewodnie opracowania.

Szekspir tworzył w czasach, kiedy teatr stopniowo przestawał być jedynie elementem jarmarku, a aktorzy z włóczęgów powoli przeistaczali się w zawodowców. Jak doszło do tego, że dramaturg parający się rozrywką wyrugowaną poza obręb miejskich murów stał się z czasem ikoną elitarnej kultury? Na to pytanie odpowiada w pierwszym rozdziale Diana Henderson, która barwnie opisuje społeczne, obyczajowe i gospodarcze uwarunkowania kształtujące „rynek" teatralny szesnastowiecznego Londynu. Omawiając liczne elementy kultury popularnej zawarte w sztukach Szekspira, Henderson przypomina, jak silnie ówczesna sztuka nasiąknięta była folklorem ludowym, rytuałem związanym ze zmianą pór roku, barwnymi rustykalnymi postaciami i wyobrażeniami ukształtowanymi przez ludową balladę. Publiczny teatr elżbietański był rozrywką dla mas, w dużej mierze nie umiejących czytać, ale za to bardzo dobrze wyszkolonych (między innymi za pośrednictwem kościelnej ambony) w aktywnym słuchaniu skomplikowanego tekstu mówionego. Dramaty Szekspira były pisane dla żywego, ciągle głodnego nowych sztuk teatru masowego, a nie dla czytelnika, i faktu tego nie zmieniło ani pierwsze Folio z 1623 roku ani edycja Nicholasa Rowe'a z 1709, wydania tradycyjnie postrzegane jako kamienie milowe na drodze ku literackiej kanonizacji Szekspira. Zdaniem Henderson, dopiero od czasów romantyzmu mamy do czynienia z niespotykanym wcześniej sukcesem Szekspira czytanego. Związany on był z tendencją do przyznawania wyższej rangi tekstowi literackiemu niż przedstawieniu teatralnemu, co z kolei – trafiając na podatny grunt dwudziestowiecznych fascynacji tekstem – doprowadziło do rozłamu badań szekspirologicznych na „tekstowe" i „teatralne". Rozłamu absurdalnego, bo godzącego w samą istotę tej dramaturgii.

O ile współczesna Szekspirowi publiczność lubowała się w długich popisach retoryki, o tyle późniejsze pokolenia wykazywały się w tym względzie pewną niecierpliwością. Peter Holland przedstawia historię recepcji Szekspirowskiego dramatu opartej na selekcji i skrócie. W teatrze współczesnym sztuka Szekspira pokazana w całości należy do rzadkości, ale korzenie tego zjawiska sięgają XVII wieku, kiedy to angielscy aktorzy wędrują na kontynent i – chociaż w Niemczech czy Niderlandach profesjonalny teatr jest jeszcze w powijakach – z sukcesem wystawiają adaptacje rodzimych przebojów, takich jak *Tytus Andronikus* czy *Poskromienie złośnicy*. Tytuły owych przeróbek brzmią znajomo, ale nazwisko Szekspira w ogóle się w związku z nimi nie pojawia, a wkrótce przestają one nawet być wystawiane po angielsku, chociaż ze względów prestiżowych nadal pod egidą „Angielskich Komediantów". Przeróbka, adaptacja, parodia, burleska, skecz – dramat Szekspira poddany kondensacji przybiera rozmaite formy. Fragmenty sztuk wystawiane nielegalnie w prywatnych domach w okresie zamknięcia teatrów angielskich, spektakularne osiemnastowieczne opery, komediowe popisy Toma Stopparda, żonglerka konwencjami The Reduced Shakespeare Company z Kalifornii, aż po estetycznie dopracowane filmy animowane dla dzieci. Omówienie Hollanda pokazuje ambi-

walentny status kulturowy szekspirowskiej adaptacji, która nieustannie kwestionuje proponowane definicje kultury popularnej.

Szekspir tworzył nie tylko dla określonej publiczności mającej określone oczekiwania, ale także dla konkretnych aktorów. Szkic historyczny Barbary Hodgdon na temat szekspirowskiego gwiazdorstwa traktuje wkroczenie dramaturga na ekrany jako moment przełomowy, zmieniający sposób postrzegania czołowych aktorów szekspirowskich, a także ich status kulturowy. Na przykładzie Richarda Burbage'a Hodgdon pokazuje ścisły związek, jaki w czasach Szekspira istniał między aktorstwem i współtworzeniem przedsiębiorstwa teatralnego na poziomie repertuarowym, organizacyjnym i finansowym. Aktorzy pisali sztuki (jak sam Szekspir), wznosili budynki teatralne (jak James Burbage, ojciec Richarda) i bogacili się lub nie na wspólnie prowadzonym interesie rozrywkowym. Kult gwiazd rozwija się wraz z Thomasem Bettertonem i w wieku XVIII nabiera rozpędu dzięki postaci Davida Garricka, niestrudzonego wielbiciela i propagatora Szekspira, odtwórcy wszystkich jego czołowych bohaterów. W zbiorowej świadomości Szekspir i Garrick stopili się w jeden organizm do tego stopnia, że społeczeństwo wyprawiło aktorowi pogrzeb w Westminster Abbey, a napis na upamiętniającym go pomniku przyrównuje ich obu do „bliźniaczych gwiazd, które oświetlają ziemię boskim światłem" (s. 50). W XIX wieku potężny wpływ na postrzeganie teatralnych gwiazd mieli tacy krytycy, jak William Hazlitt. To oni – szczegółowo opisując kreacje aktorskie Sary Siddons czy Edmunda Keana – kształtowali język, jakim opisywano podziwianych przez publiczność aktorów, a był to język pełen uwielbienia. Kariery Laurence'a Oliviera i Johna Gielguda, niekwestionowanych gwiazd szekspirowskich pierwszej połowy XX wieku, naznaczone były przechodzeniem epoki klasycznego gwiazdorstwa teatralnego w epokę gwiazdorstwa filmowego. W następnych zaś latach nowoczesne media pozwoliły popularnym aktorom na autokreację swoich wizerunków na skalę globalną, czego przykładem opisana przez Hodgdon strona internetowa Iana McKellena.

Przyszłość pokaże, jak w obliczu rozwoju mediów zmieniać się będzie rola aktora jako pośrednika między dramaturgiem i widzem. William B. Worthen w rozdziale poświęconym recepcji Szekspira we współczesnej kulturze cyfrowej zwraca uwagę na ogromny potencjał techniki komputerowej w tym względzie. Funkcjonowanie komputerów w nowoczesnym przedstawieniu teatralnym czy cyfrowa obróbka filmu wydają się nam już w tej chwili oczywistym następstwem rozwoju technologii. Zdaniem Worthena, nie doceniamy natomiast jeszcze faktu, że technika DVD pozwala znowu (i w całkiem nowy sposób) pogodzić tekst z przedstawieniem. Na ekranie komputera tekst jest obecny jako obraz, przedstawienie zaś podlega swoistej tekstualizacji poprzez możliwość swobodnego dostępu do niego w dowolnym miejscu i czasie. Ponadto równoczesna obecność szeregu danych, oddalonych tylko o jedno kliknięcie myszką powoduje, że odbiór cyfrowego przedstawienia jest w porównaniu do teatru, kina czy nawet video, czymś całkowicie odmiennym.

O ile wpływ kultury cyfrowej na współczesną recepcję Szekspira jest zagadnieniem jeszcze mało zbadanym, znacznie więcej wiemy o funkcjonowaniu dramatu

stratfordczyka w obrębie odmiennych rodzajów sztuki, począwszy od przekroczenia granicy między rodzajami literackimi aż po „przekład" dramatu na język muzyki, radia i telewizji. Przetwarzaniem dramaturgii w narrację zajmuje się Laurie Osborne w rozdziale poświęconym powieści współczesnej inspirowanej *Hamletem*. Słuchanie Szekspira jest tematem rozdziałów poświęconych muzyce i radiu. Stephen M. Buhler koncentruje się na obecności pisarza w rozmaitych gatunkach dwudziestowiecznej muzyki popularnej, wskazując na postacie Julii i Desdemony, a przede wszystkim Ofelii, jako główne źródła inspiracji. Natomiast Susanne Greenhalgh zwraca uwagę na bezprecedensową skalę „uprywatnienia" recepcji narodowego barda, jaką umożliwiło radio BBC. Jej artykuł odzwierciedla paradoks jakże typowy dla Szekspira: jego obecność w radiu jest od początku naznaczona krytyką nieadekwatności „ślepego" medium w prezentowaniu sztuki dramatycznej, lecz niezależnie od tej krytyki Szekspir w radiu BBC jest wprzęgnięty w realizację „statutowej" misji współtworzenia kultury narodowej poprzez prezentowanie szerokiej publiczności wytworów kultury wysokiej. Z kolei Emma Smith w eseju na temat serialu historycznego *An Age of Kings* emitowanego przez BBC w latach 60. ubiegłego stulecia analizuje związki między telewizyjnym przetworzeniem kronik historycznych Szekspira a okolicznościami ich powstania i odbioru teatralnego w szesnastowiecznej Anglii. Kolejność chronologiczna wprowadzona przez wydawców pierwszego Folio i podtrzymana w XX wieku we wpływowej teorii dwóch tetralogii autorstwa Eustace'a Mandeville'a Wetenhalla Tillyarda uwypukla logikę odcinkowej narracji. Chociaż wielki dramaturg pisał swoje kroniki achronologicznie, zawarł w nich wiele elementów serialowych, jak chociażby powtarzalność postaci. Szekspir w odcinkach nie jest więc jedynie wytworem współczesnej kultury popularnej lansującej konwencję opery mydlanej, lecz próbą wniknięcia w narracyjny zamysł poety dążącego do przetworzenia materiału historycznego na język teatru.

Dziedziną sztuk plastycznych zajął się Stephen Orgel. Jego przegląd otwiera omówienie najwcześniejszego zachowanego do naszych czasów rysunku o tematyce szekspirowskiej, przedstawiającego postacie z *Tytusa Andronikusa*. Następnie badacz ukazuje zmieniające się konwencje ilustrowania zbiorowych wydań sztuk, od siedemnastowiecznych portretów dramaturgów, poprzez ilustracje ukazujące sceny z przedstawień oraz sugestywne portrety gwiazd upamiętniające wielkie kreacje, aż po niezwykłe dziewiętnastowieczne wizualizacje Szekspirowskiego obrazowania poetyckiego w stylu Williama Blake'a. Zdaniem Orgela, wraz z nastaniem epoki filmu szekspirowska ilustracja przeniosła się z książki na ekran, osiągając swoistą kulminację w obrazie filmowym. Jednakże wniosek na temat kryzysu ilustracji „papierowej" wydaje się nie całkiem słuszny, zwłaszcza w kontekście rozdziału autorstwa Carol Chillington Rutter na temat afiszu i plakatu teatralnego. Artykuł ów świadczy dobitnie o tym, że plastyczne inspiracje szekspirowskie pozostają nadal żywe, a realizowane w formie plakatu teatralnego mają do spełnienia niebagatelne zadanie kulturowe. Plakat jest często pierwszym ogniwem łączącym przypadkowego przechodnia z teatrem, ze sztuką, o której infor-

muje, oraz z jej autorem. W tym sensie „pierwsze wrażenie", jakie plakat wywiera na potencjalnym widzu, jest istotne nie tylko dla jego funkcji reklamowej, ale także dla funkcjonowania teatru jako artystycznego środka wyrazu i jego związków ze światem pozateatralnym. Ów przypadkowy przechodzień może bowiem codziennie patrzeć na plakaty teatralne i nigdy do teatru nie wejść, co nie przeszkadza mu być, mniej lub bardziej świadomym, konsumentem wytworów kultury popularnej, które Szekspira zasymilowały, czasami w formach zupełnie absurdalnych. Paradoks ten ilustruje wspomniany już Douglas Lanier w artykule opisującym przetworzenia na poły mitycznego życiorysu poety w różnych formach fikcji biograficznej. Lanier wychodzi od znanego portretu Szekspira (przypisywanego Martinowi Droeshoutowi wizerunku zdobiącego pierwsze zbiorowe wydanie sztuk w 1623 roku), swoistego znaku firmowego kultury popularnej. W kulturze anglosaskiej siła zbiorowej asocjacji wywołanej przez ten wizerunek musi być istotnie wielka, skoro na przełomie XIX i XX wieku posłużył on jako ilustracja autorom reklamy mleka w proszku dla niemowląt. Powodzenie produktu na rynku zostało zapewnione przez skojarzenie z dziełem Szekspira jako ugruntowaną w tradycji i godną zaufania „marką" na najwyższym poziomie, która jest uniwersalna, a równocześnie zapewnia doświadczenie luksusu. Jak pokazuje ten przykład, granica między inspiracją a eksploatacją jest doprawdy bardzo śliska.

W *Companion to Shakespeare and Popular Culture* nie mogło zabraknąć rozdziału na temat turystyki szekspirowskiej, która – zdaniem Nicoli J. Watson – stała się jedną z głównych płaszczyzn wykorzystania Szekspira przez kulturę popularną. Narodziny Stratfordu jako celu pielgrzymek literackich, a zarazem intensywny rozwój tego dawniej niepozornego prowincjonalnego miasteczka, miały miejsce w XVIII wieku. Wydanie Nicolasa Rowe'a, poprzedzone przełomową biografią, a następnie słynny jubileusz zorganizowany w 1769 roku przez Davida Garricka dały początek fali odwiedzających, którzy początkowo kierowali swe kroki przede wszystkim do kościoła Trójcy Świętej, gdzie znajduje się grób Szekspira i jego słynne popiersie. W połowie XVIII wieku zainteresowanie domem dramaturga oraz rosnącym w jego ogrodzie drzewem morwowym – które miał własnoręcznie zasadzić – było tak ogromne, że ówczesny właściciel w desperacji ściął nieszczęsną morwę, nie mogąc znieść natrętów pragnących jej dotknąć lub ułamać z niej choćby gałązkę. Odłamki tego drzewa były zresztą jeszcze długo sprzedawane jako swoiste relikwie, dając początek zalewowi przeróżnego asortymentu pamiątek, które można przywieźć ze Stratfordu. W XVIII wieku rozmaite przedmioty rzekomo należące do wielkiego poety lub jego rodziny zaczęły być kupowane przez odwiedzających jego rodzinne miasto i stawały się ozdobą możnych rezydencji. Polskiemu czytelnikowi przypomni się w tym miejscu zapewne słynne krzesło Szekspira, które księżna Izabela Czartoryska zakupiła w roku 1790 jako eksponat do swojego zbioru sztuki i pamiątek w pałacu w Puławach, a które dzisiaj oglądać można w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Autorka rozdziału analizuje fascynującą mieszankę faktów i mitów, która charakteryzuje osiemnasto-, dziewiętnasto- i dwudziestowieczne publikacje na temat rodzinnego miasta Szekspira. Biografie, wspo-

mnienia z podróży, przewodniki i albumy dokumentują ślady, jakie kolejne pokolenia – ze swoimi prądami kulturowymi, modami i zbiorem asocjacji – zostawiają na światowej recepcji wielkiego dramaturga.

Zamieszczony na końcu książki obszerny wykaz literatury przedmiotu zawiera pozycje, które ukazały się głównie w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Nic dziwnego, bowiem badania nad związkami Szekspira z kulturą popularną są dziedziną nową, która nabrała impetu dopiero w latach 90. ubiegłego wieku. Dobór autorów omawianego tomu jest w tym kontekście nieprzypadkowy, gdyż ich książki stanowią najważniejsze pozycje w dziedzinie, żeby wymienić chociażby Barbary Hodgdon *The Shakespeare Trade* (1998), Douglasa Laniera *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), czy Stephena M. Buhlera *Shakespeare in the Cinema. Ocular Proof* (2002). Dziedzina, która dopiero niedawno przeniosła się z peryferii badań szekspirologicznych do ich centrum, będzie z pewnością rozwijać się w najbliższym czasie bardzo prężnie, ponieważ jak żadna inna pomaga zrozumieć fenomen słynnego stradfordtczyka, który nieodmiennie pozostaje „nam współczesny". Należy więc tylko życzyć sobie, żeby Szekspir popularny, jeżeli już czasami bywa lekkostrawny niczym mleko dla niemowląt, był zarazem równie jak ono odżywczy.

Abstract

Agnieszka ROMANOWSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Shakespeare in Powder Form

Review: *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, Robert Shaughnessy, ed. The 'Cambridge Companions to Literature' series, Cambridge 2007.

The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture is not just yet another book on our contemporary cinema, novelistic or operatic adaptations or remakes of Shakespeare's works. The reviewer argues that using this collection of outstandingly well documented articles, the reader may retrace the various stages of Shakespeare's (re-)popularisation, whilst at the same time getting acquainted with the broad phenomenon of how Shakespeare is used and transformed in popular culture. But above all, the book reminds us that Shakespeare's original output is deeply rooted in mass culture, and that the perception of this author as a high-culture icon originates in the nineteenth century.

Pożegnania

Paweł TOMCZOK

Stefan Szymutko – wspomnienie, pożegnanie

Od czego zacząć? Może tak: któż z nas, polonistów, nie chciałby napisać takiej książki, jak *Zrozumieć Parnickiego*? Ja chciałbym, właściwie po to zostałem polonistą – uwierzyłem bowiem, że literaturoznawstwo można uprawiać zarazem jako dyscyplinę rzetelną, opartą na dokładnej lekturze tekstu, a jednocześnie jakoś bliską, osobistą, przy tym nie pozbawioną pytań ontologicznych czy antropologicznych. Tak zawsze czytałem teksty Stefana Szymutki – po pierwsze jako świetne, błyskotliwe interpretacje, dostrzegające znaczenie tam, gdzie inni widzieli tylko schemat (jak w jego lekturach pozytywistów albo literatury popularnej), ale też zawsze jako pewien projekt filozoficzny, projekt dziwny, bo mocno osobisty, eksponujący własne problemy badacza-człowieka (bo w tekstach Szymutki tych dwóch pojęć oddzielić się nie da), a zarazem podejmujący w oryginalny sposób tematy epoki (częste pojęcie w jego tekstach) czy współczesnego paradygmatu i dający na nie swoje niepokorne odpowiedzi.

Pisanie o Szymutce musi wychodzić właśnie od jego projektu (zarazem – badawczego i pisarskiego), bo to w nim najlepiej się opisał (zapisał). Filolog (czy gramatyk, jak Szymutko często się określał w nawiązaniu do Numerianosa ze *Słowa i ciała*) to ktoś, czyje istnienie jest mocno osadzone nie tylko w bycie, ale przede wszystkim w słowie. A dodajmy od razu, że pisanie miało dla niego wymiar egzystencjalny: często opowiadał o żmudnej pracy nad słowem, sprawdzaniu znaczenia w słownikach i kontroli stylu. Szczególnie ostatnie teksty – zwykle krótkie, skondensowane, są przykładem pracy nad językiem, który ma się trzymać blisko rzeczy, czasem blisko omawianych pisarzy.

Pożegnania

Prymat rzeczywistości[1]

Jeżeli próbowalibyśmy wybrać jedno pojęcie ze słownika Szymutki, słowo najczęściej powtarzane będące skrótem jego praktyki, byłaby to na pewno rzeczywistość (oraz wszystkie zbliżone, choć nierównoznaczne pojęcia: byt, istnienie, życie). Rzeczywistość to z jednej strony główne pojęcie teoretyczne, z drugiej jednak wskazanie na zwykłe, zwyczajne, codzienne życie jako wyzwanie dla humanistycznego dyskursu – a całość wpisana w oryginalny model lektury.

Właśnie od roli rzeczywistości w zaproponowanej przez Szymutkę konwencji lektury chciałbym rozpocząć. Samo hasło „prymat rzeczywistości" nie pochodzi przecież z ogólnych deklaracji teoretycznych – przeciwnie, znajduje się w metodologicznym przypisie streszczającym opracowaną w *Zrozumieć Parnickiego* konwencję lektury. Pojęcie rzeczywistości nie należy zatem tylko do rejestru najogólniejszych elementów projektu, ale przeciwnie – leży u jego podstaw, w samym podejściu do dzieła literackiego, które trzeba przeczytać dokładnie, jak gdyby samo było rzetelnym (korzystam z terminologii Ingardena), prawdziwym tekstem o rzeczywistości: określenie Parnickiego (ostatnim) pisarzem bytu odnosi się więc, po pierwsze, do metody lektury, do czegoś, co Szymutko określił jako warunek porozumienia z odbiorcą. Czytelnik musi potraktować tekst utworu jako fragment czy część pewnej rzeczywistości, którą opisze hipotetyczny tekst historii. Podkreślmy, że ta metoda lektury pozwoliła rozpoznać w pozornie niefabularnych utworach Parnickiego skomplikowaną rzeczywistość splotu polityki, ekonomii, ideologii ale też literatury, religii i filozofii.

Koncentracja na rzeczywistości oznacza dla Szymutki zawsze określoną antropologię – to uznanie człowieka w całości jego niedookreślonej natury, jego możliwych pomyłek i błędów. Ta personalistyczna perspektywa otrzymuje poetologiczne wsparcia w postaci wspomnianej metody lektury, w której nastawić się trzeba na życiorysy licznych powieściowych postaci, uznać je nawet wtedy, gdy nie budzą sympatii, choćby z powodu swoich fatalnych zaangażowań politycznych. Nie ma tu możliwości oddzielenia światopoglądu od poetyki, lektury od myślenia, pisania od bycia. Dziwna to jedność, szczególnie w czasach podkreślania wiary w autonomię poszczególnych systemów – języka, pisania, humanistyki dalekiej od wstydliwych i zapomnianych, może naiwnych pytań egzystencjalizmu.

„Poza" literaturoznawstwo, „poza" literaturę

Co powinien zrobić literaturoznawca, by jego deklaracje o prymacie rzeczywistości nie były tylko kolejną humanistyczną teorią, pewnie wartościową, ale jednak zamkniętą w wąskiej dziedzinie wiedzy? Czy z mówienia o literaturze i filozofii można wyjść do jakiegoś zewnętrza? Na te pytania Szymutko odpowiedział swoimi sześcioma tekstami „śląskimi", w większości zebranymi w tomie *Nagrobek*

1 Sformułowanie z: S. Szymutko *Poza pociechą logosu*, w: tegoż *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006.

ciotki Cili. To wyjście poza literaturoznawstwo, poza naukowy podmiot pisania, co Szymutko czyni też w tekstach akademickich, ale to też wyjście poza swój przedmiot – przejście od fascynacji tym, co nieliterackie w literaturze, do konfrontacji teorii z rzeczywistością.

Śląskie teksty Szymutki stwarzają spory problem genologiczny, któremu wymknąć się można tylko używając workowatej kategorii eseju – jest w nich bowiem cytat i komentarz literacki oraz filozoficzny, ale zawsze zestawiony z zapisem życia, które ten cytat potwierdza, czy – co częstsze – mu zaprzecza, zmusza do modyfikacji, konkretyzacji, ukonkretnienia ogółu do czyjegoś życia. Są to teksty autobiograficzne, rodzinne, ale właściwie równie ważnymi członkami śląskiej rodziny okazują się rozmaici klasycy współczesności z Heideggerem na czele. Sprowadzić myśliciela z Todtnaubergu do Mysłowic, na Ćmok (czy jak chce Szymutko, Cimok), a zarazem spróbować, przynajmniej sprowokować porównanie zwyczajnego, arcyzwyczajnego miasta, do miejsc obdarzonych przez tradycję literacką szczególnym znaczeniem[2].

Wyjątkowe w tekstach Szymutki jest odrzucenie prostej formuły anegdotyczno-wspominkowej. Nie ma tu miejsca na anegdoty, które oswajają rzeczywistość – zamiast tego przedstawione są chwile, sytuacje, nad którymi narrator nie może zapanować. Momenty zarazem pełne znaczenia i jednocześnie odrzucające ruch symbolizacji. Sam język ich nie oswoi, dlatego Szymutko sięga po klasyków współczesnej filozofii – ale oni też nie radzą sobie z istnieniem w zwykłej, codziennej rzeczywistości przebłysków nicości, śmierci, nieobecności. Stąd wniosek, że ciotka Cila jest skuteczniejsza dydaktycznie od Heideggera.

Prymat rzeczywistości polega właśnie na ciągłym konfrontowaniu myśli z rzeczywistością, na zestawianiu filozofii z dziełami sztuki, ale też z kulturą popularną, na wymogu, by komentator ugruntował swoją wypowiedź nie w teoretycznej erudycji (choć ta też jest ważna), ale we własnym życiu, w swoich doświadczeniach, przeżyciach, problemach. Tekst, zajęcia, rozmowa stają się wtedy polem ciągłej konfrontacji różnych dyskursów, wzajemnego kwestionowania, przepytywania, dociskania.

Większość prac Szymutki, szczególnie *Zrozumieć Parnickiego* i *Rzeczywistość jako zwątpienie literaturze i literaturoznawstwie* ma raczej pozytywną wymowę – podkreślenie trudnej do pojęcia złożoności bytu zostaje zrównoważone przez pochwałę życia, odważnego zmagania się z kłopotami egzystencji i poznania. Coś innego dzieje się jednak w ostatnich tekstach z książki *Przeciw marzeniu?* – prawie wszystkie (poza powstałymi jeszcze w latach 90.) kończą się oddaniem ostatniego słowa śmierci, przemijaniu, odchodzeniu. Większość z tych artykułów czytałem zaraz po powstaniu, ale skupiałem się na ich przedmiocie (najczęściej Parnickim), dziś widzę, że są zapisem słabnięcia woli życia, odchodzenia, zamierania.

---

2 Swoją drogą Mysłowice incydentalnie pojawiają się w twórczości dwóch ważnych autorów Waltera Benjamina oraz W.G. Sebalda. U pierwszego w tzw. pismach haszyszowych, u drugiego w dziwnej wizji w *Pierścieniach Saturna*.

Rzeczywistość w języku

W lekturach Szymutki szczególnie mocno udobitnia się przepytanie form literackich z ich implikacji światopoglądowych – za Haydenem White'em Szymutko śledzi jak poetyka łączy się z ontologią, jak określony sposób ukształtowania sytuacji narracyjnej świadczy o przyjmowanym nastawieniu do świata (i jak czasami się nie zgadza).

Chociaż nacisk w projekcie Szymutki położony został na rzeczywistość, nie można zapominać o roli języka – już samo to, że zamiast po prostu napisać traktat filozoficzny czy zdecydować się na jakąś formę eseistyczną koncentrował swoje wysiłki na dziełach literackich, właśnie słownych, „literowych", nie pozwala zlekceważyć problemu języka. Po pierwsze, język stał się przedmiotem dokładnego namysłu – namysłu dążącego do dekonstrukcji prostej opozycji język – rzeczywistość, która w wielu współczesnych projektach doprowadza do przyznania temu, co językowe, jednostronnej przewagi nad znaczeniem, przedmiotem, rzeczą. W odpowiedzi na strukturalistyczne i poststrukturalistyczne próby radykalizacji teorii tekstu Szymutko (nawiązując na przykład do Derridy) wskazał na grę obecności i nieobecności, na znaczenie tego, co niejęzykowe w języku.

Ale równie ważne jest zwrócenie uwagi na wykorzystanie klasycznych kategorii literaturoznawczych – to nie jakaś filozofia literatury, która przeskakuje poziom żmudnej analizy tekstu, by porównać literaturę z mniej lub gorzej przepracowaną filozofią. Droga do filozofii prowadzi właśnie przez analizę tekstu literackiego w całej jego złożoności – narracyjnej, fabularnej, stylistycznej, a nawet biograficznej. Rzeczywistość nie staje się zatem łatwym szlagwortem, który pozwalałby umknąć kompleksowej językowości literatury – *mimesis* w interpretacjach nigdy nie jest prosta i bezpośrednia, ale jednak zawsze jakoś jest: choćby poprzez opór, przeszkadzanie, napięcie i negację. Konsekwencją takiego podejścia do literatury będzie postawa objaśniacza, grammaticusa, jak Numerianos ze *Słowa i ciała*[3], na którego Szymutko często się powoływał – a zatem filolog jako niesystematyczny lekturowy pomocnik, pokazujący, jak literaturę odnieść do rzeczywistości, nawet gdy ta literatura wyklucza przedstawienie, problematyzując byt w inny, bardziej skomplikowany sposób.

W końcu język staje się w tych książkach czymś więcej niż przeźroczystym środkiem przedstawienia. Niby wszyscy rozumiemy wielką rolę języka, ale dla kogo z nas jest on autentycznym wyzwaniem, miejscem pracy nad przedstawieniem materiału. Szymutko, szczególnie w ostatnich artykułach powstałych po *Nagrobku ciotki Cili*, poświęca temu problemowi maksymalną uwagę – pisze ze słownikiem,

---

3 Oczywiście, pamiętać trzeba, że jak u Parnickiego gramatyk nie może być tylko gramatykiem – Numerianos, oprócz lekcji łaciny, prowadzi też kluczową rozgrywkę polityczną, uwikłany jest też w upokarzający związek z Didią Klarą, którą zarazem kocha, szpieguje i oferuje jako kochankę. Widzimy zatem, że lektura – przynajmniej w świecie Parnickiego – nie może wymknąć się rzeczywistości. Tak samo literaturoznawcy nie może ochronić przez egzystencją.

przyglądając się każdemu słowu, podejmuje intertekstualną grę z dziełami omawianych autorów: czasem zbliża się do Schulza, czasem do Gombrowicza. A jednocześnie jego styl ulega jakby ścieśnieniu – zdania stają się coraz krótsze, często równoważniki, jakby tylko sygnały czy ślady.

Jeżeli jako ponietzscheańcy filolodzy rekonstruujemy filozofię uwikłaną w język, to powinniśmy testować nie tylko możliwości wypowiadawcze, ale też światopoglądowe, którymi mówią nasi pisarze. Sprawdzać, jak retoryka kształtuje naszą ontologię – Szymutko wyciąga z tego konsekwencje badawcze i dalej – pisarskie. Zbliża się, swój tekst do omawianych autorów, by odsłonić problemy skrywane, wstydliwe, zakryte przez język, a jednocześnie w nim obecne.

Zakończenie

Szymutko był filologiem w źródłowym sensie, tego słowa, tym, który zajmuje się słowem. Chociaż w *Nagrobku ciotki Cili* pisze, że Śląsk odrzuca logos, sam uczył intensywnej pracy nad tekstem, wyczuwania głębi języka, wmyślania się w każde słowo. Dokładność lektury pozwoliła mu „zrozumieć Parnickiego" – ale nie była przecież celem samym w sobie.

Lubił powtarzać swoją wypowiedź z konferencji: „Referat pani profesor był bardzo piękny, ale kompletnie nieprawdziwy". Chodziło właśnie o prawdę – literatury i bycia. Szymutko z wielką ostrością przepytywał czytanych pisarzy i filozofów z tego, jak ich słowa problematyzują egzystencję, jak radzą sobie w codziennych sytuacjach. Z tej perspektywy mógł napisać eseje o Śląsku, ale też sprawdzić, jak wiedza radzi sobie z kulturą popularną – sprowadzić Heideggera do Mysłowic, by spotkał się z ciotką Cilą, ale też wspomnieć na wykładzie, przy okazji Szekspira, o *Modzie na sukces* (zastanawiał się kiedyś, ile czasu trzeba, by opanować całość tego dzieła!). Do legendy przeszły jego zajęcia o Shazzie, fascynował się też tekstem piosenki „Dam ci jedno takie słowo" (Sweet Noise i Peja) – miejscami, gdzie pop kwestionował naszą oczywistą wiedzę.

Bycie uczniem Stefana Szymutki polegało, wciąż polega na nieustannym sporze, na ciągłym omawianiu własnych tekstów, lektur, pomysłów. Jako promotor całkowicie otwierał się na dyskusję – ze wszystkimi tego skutkami: potrafił gwałtownie zaatakować, ale też dopuszczał krytykę totalną. Nie było miejsca na puste pochwały, że „ciekawe i interesujące". Ciągły spór i „żadnego – bezsiło! – rzucania ręcznikiem". Jakoś trudno to zamknąć.

Abstract

Paweł TOMCZOK
University of Silesia (Katowicka)

Obituary for Stefan Szymutko

An obituary for prof. Stefan Szymutko (1958-2009), a literary scholar at the University of Silesia (Katowice).

Noty o autorach

Zygmunt Bauman, socjolog, filozof, jeden z głównych teoretyków ponowoczesności. Ostatnio opublikował *Płynny lęk* (2008), *Zindywidualizowane społeczeństwo* (2008), *Konsumowanie życia* (2009), *Nowoczesność i Zagłada* (2009), *Sztuka życia* (2009). Prowadzi blog www.zygmuntbauman.pl.

Marek Bernacki, dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Ostatnio wydał książki: *„Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro". Szkice o twórczości Czesława Miłosza* (2005), *Szlakiem drewnianych świątyń na Podbeskidziu* (2009) oraz rozprawę habilitacyjną *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)* (2010). Wraz z Anną Węgrzyniak przygotowuje obecnie do druku pracę zbiorową pt. *Poezja polska 1989-2009. Interpretacje*.

Agata Bielik-Robson, filozofka, dr hab. w IFiS PAN. Autorka książek: *Na drugim brzegu nihilizmu* (1997), *Inna nowoczesność* (2000), *Duch powierzchni* (2004), *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje* (2008), *„Na pustyni" – kryptoteologie późnej nowoczesności* (2008).

Ewa Bińczyk, adiunkt w Instytucie Filozofii UMK. Autorka książek *Socjologia wiedzy w Biblii* (2003) oraz *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji* (2007). Była stypendystką Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2005), Fundacji Fulbrighta (2006-2007), uzyskała wyróżnienie w konkursie tygodnika „Polityka" „Zostańcie z nami!" (2009). Zajmuje się społecznymi studiami nad nauką i technologią, filozofią współczesną i filozofią języka.

Włodzimierz Bolecki, prof. w IBL PAN. 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), *Polowanie 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).

Grażyna Borkowska, prof. dr hab., kierownik Pracowni Literatury II połowy XIX wieku w IBL PAN, red. nacz. „Pamiętnika Literackiego". Opublikowała m.in.: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (2001), *Żydzi Orzeszkowej* (2004). Przygotowała razem z Iwoną Wiśniewską *Pisma społeczne Elizy Orzeszkowej* (2005).

Piotr Borucki, doktorant Instytutu Badań Literackich PAN, przygotowuje rozprawę o poezji Leopolda Staffa.

Sławomir Buryła, dr hab., profesor w Instytucie Filologii Polskiej UWM. Zajmuje się literaturą wojny i okupacji, a zwłaszcza problematyką Holokaustu. Członek Zespołu Badań nad Literaturą Holocaustu przy IBL PAN. Ostatnio wydał (razem z Agnieszką Karpowicz i Radosławem Siomą) *Zimą bywa się pisarzem…* (2008).

Anna Burzyńska, prof. dr hab. w Instytucie Polonistyki UJ, teoretyk literatury, pisarka. Autorka obszernego omówienia związków myśli Jacques'a Derridy i wczesnego poststrukturalizmu francuskiego (*Dekonstrukcja i interpretacja*, 2001), licznych prac poświęconych najnowszej teorii literatury, a także powieści (*Fabulant. Powiastka intertekstualna,* 1997) i sztuk teatralnych.

Przemysław Czapliński, prof. dr hab., historyk literatury polskiej XX i XXI wieku, eseista, krytyk literacki, tłumacz, współtwórca i pracownik Zakładu Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UAM. Ostatnio opublikował: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (2009).

Małgorzata Czermińska, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UG. Opublikowała m.in. *Czas w powieściach Parnickiego* (1974), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (2000), *Gotyk i pisarze: topika opisu katedry* (2005).

Ewa Domańska, dr hab., prof. UAM, pracuje w Instytucie Historii UAM oraz w Department of Anthropology, Stanford University, USA. Zajmuje się współczesną angloamerykańską teorią i historią historiografii oraz porównawczą teorią nauk humanistycznych. Autorka książek m.in.: *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach* (1999, 2005) oraz *Historie niekonwencjonalne* (2006). Redaktorka wielu książek, m.in. *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania* (z P. Czaplińskim, 2009); *Re-Figuring Hayden White* (z F. Ankersmitem i H. Kellnerem, 2009); *French Theory w Polsce* (z M. Lobą, 2010, w druku).

Adam Dziadek, dr hab., prof. UŚ. Pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji UŚ. Ostatnio opublikował: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* (2007). Wydawca *Wyboru wierszy* Aleksandra Wata w serii BN (2008). Swoje rozprawy ogłaszał w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich" i „Przestrzeniach Teorii". Tłumacz prac Rolanda

Barthes'a, Jacques'a Derridy, Jean-Luca Lancy, Marca Augé oraz książki Marii Delaperrière *Polskie awangardy a poezja europejska* (2004).

Rita Felski, Jr. Professor na Wydziale Anglistyki University of Virginia; redaktor czasopisma „New Literary History". Zajmuje się m.in. krytyką feministyczną i *gender studies*. Autorka książek *Beyond Feminist Aesthetics* (1989), *The Gender of Modernity* (1995), *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture* (2000), *Literature After Feminism* (2003) i *Uses of Literature* (2008); redaktor tomu *Rethinking Tragedy* (2008).

Wacław Forajter, nauczyciel akademicki, pracownik Zakładu Historii Literatury Poromantycznej UŚ. Autor *„Złego" Leopolda Tyrmanda jako literatury środka* (2007). Tłumacz esejów Paula Valéry oraz *Estetyki fotografii* François Soulagesa (2007). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich", „FA-arcie", „Opcjach", „Kresach" oraz w książkach zbiorowych.

Dorota Głowacka, docent na University of King's College w Halifaksie (Kanada). W ramach Contemporary Studies Programme wykłada teorię krytyczną i badania nad Holokaustem. Autorka licznych artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych, poświęconych tym zagadnieniom. Obecnie kończy pracę nad książką o reprezentacjach Holokaustu w literaturze i sztuce *Disappearing Traces: Holocaust Testimony, Ethics and Aesthetics*.

Michał Głowiński, prof. dr hab., IBL PAN w Warszawie, kierownik zespołu „Literatura i Konteksty" w IBL PAN. Autor wielu prac z zakresu historii i teorii literatury, m.in. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (1969, 1997), *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (1973), *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* (1977), *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej* (1997), *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje* (2000), 5 tomów *Prac wybranych* (red. R. Nycz). Ostatnio opublikował: *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna* (2010).

Grzegorz Grochowski, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL PAN w Warszawie. Zajmuje się poetyką i analizą dyskursu. Autor książki *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (2000). Współautor *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2002). Przełożył pracę zbiorową *Dyskurs jako struktura i proces* (red. T. van Dijk, 2001). Członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich".

Inga Iwasiów, dr hab., prof. US. Zajmuje się historią literatury XIX i XX wieku, teoriami poststrukturalnymi, krytyką feministyczną, literaturą regionalną. Redaktor naczelna szczecińskiego dwumiesięcznika kulturalnego „Pogranicza". Ostatnio wydała: *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda* (2000), *Kobieta czytająca dzisiaj* (2002), *Gender dla średnio zaawansowanych* (2004), *Parafrazy i reinterpretacje.*

Wykłady z teorii i praktyki czytania (2004). Autorka powieści *Bambino* (2008) i *Ku słońcu* (2010).

Frederic Jameson, profesor literatury porównawczej na Uniwersytecie Duke. Zajmuje się analizą kultury postmodernistycznej z perspektywy marksistowskiej oraz literaturą francuską XIX i XX wieku. Najbardziej znane książki: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005). Ostatnio opublikował: *Valences of the Dialectic* (2009)

Krzysztof Kłosiński zajmuje się teorią literatury i historią literatury polskiej XIX i XX wieku. Tłumacz i edytor pism myślicieli francuskich (Roland Barthes, Jacques Derrida), autor m.in. *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej* (1990), *Wokół „Historii maniaków". Stylizacja. Brzydota. Groteska* (1992), *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* (2000), *Poezja żalu* (2001), *W stronę inności. Rozbiory i debaty* (2006).

Leszek Koczanowicz zajmuje się filozofią kultury i filozofią społeczną. Pracuje w Oddziale Zamiejscowym Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej we Wrocławiu. Ostatnio opublikował książkę *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce* oraz artykuł „Cosmopolitanism and its Predicaments" w *Studies in Philosophy and Education*.

Ryszard Koziołek, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Poromantycznej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Autor książek: *Zdobyć historię* (1999), *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* (2009).

Ewa Kraskowska, literaturoznawczyni, sporadycznie tłumaczka współczesnej prozy brytyjskiej, kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM. Autorka licznych artykułów z zakresu teorii literatury, krytyki genderowej, historii literatury, translatologii, komparatystyki. Ostatnio opublikowała: *Piórem niewieścim. Z zagadnień prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (1999, 2003), *Siostry Brontë* (2006), *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (2007).

Magdalena Kunz, studentka I roku SUM filologii polskiej na Wydziale Polonistyki UJ i II roku filozofii na Wydziale Filozoficznym UJ. Przetłumaczyła (wspólnie z Tomaszem Kunzem) książkę Jamesa Beckforda *Teoria społeczna a religia* (2006).

Tomasz Kunz, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

Małgorzata Łukasiewicz, tłumaczka literatury pięknej (m.in. H. Hessego, H. Bölla, P. Süskinda) i tekstów filozoficznych (Th.W. Adorna, J. Habermasa, H.-G. Gadamera, F. Nietzschego), krytyk literacki. Laureatka licznych nagród w dziedzinie przekładu (Pro Helvetia 1989, Fundacja Boscha 1991, PEN Club 1993, Hermann Hesse 2008). Autorka monografii Roberta Walsera (1990) i zbioru szkiców literackich *Rubryka pod różą* (2007).

Tomasz Majewski, adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury Katedry Mediów i Kultury Audowizualnej UŁ, autor tekstów poświęconych przedstawieniom Zagłady, filmowi dokumentalnemu i teorii kultury popularnej. Zredagował antologię *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (2009) oraz wspólnie z Anną Zeidler-Janiszewską tomy *Pamięć Shoah – kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia* (2009) i *Memory of the Shoah* (2010). Obecnie przygotowuje książkę na temat pamięci Zagłady w filmach Marcela Ophülsa i Claude'a Lanzmanna oraz antologię przekładów na temat modernizmu uchodźczego.

Henryk Markiewicz, emerytowany profesor UJ, członek PAN i PAU. Autor prac z zakresu historii literatury polskiej: *Pozytywizm* (1978); teorii literatury i metodologii badań literackich: *Główne problemy wiedzy o literaturze* (1965), *Wymiary dzieła literackiego* (1984); historii krytyki literackiej – *Teorie powieści za granicą* (1995) i nauki o literaturze – *Polska nauka o literaturze* (1981), 6 tomów *Prac wybranych* (red. S. Balbus, 1995-).

Michał Paweł Markowski, The Hejna Chair na University of Illinois w Chicago oraz *visiting professor* na UJ. Dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. J. Conrada. Autor wielu książek z zakresu filozofii literatury. Ostatnio opublikował zbiór esejów *Życie na miarę literatury*.

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* (wyd. 5 zm. 2004), *Mimesis. Zjawisko i problem* (1997), *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów* (wyd. franc. 1992 i pol. 1999), *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej* (2003) oraz cyklu miniatur prozą *Pelargonie* (2006).

Anna Nasiłowska, docent w IBL PAN, profesor dziennikarstwa WWSH im. Bolesława Prusa, autorka podręczników historii literatury i haseł encyklopedycznych. Kierownik kursu *creative writing* przy IBL PAN. Ostatnio opublikowała powieść *Historie miłosne* (2009) i opracowała wybór pism Stefanii Zahorskiej.

Ryszard Nycz, profesor w Instytucie Polonistyki UJ i IBL PAN. Kierownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie" IBL PAN i serii „Horyzonty nowoczesności" (Wydaw-

nictwo Universitas). Autor książek: *Sylwy współczesne* (1984, 1996), *Tekstowy świat* (1993, 2000), *Język modernizmu* (1997, 2002), *Literatura jako trop rzeczywistości* (2001).

Marcin Pietrzak, dr nauk humanistycznych związany z Uniwersytetem Łódzkim. Interesuje się najnowszą prozą i gatunkami pogranicza: krytyką literacką, esejem, felietonem. Publikował szkice krytyczne i recenzje na łamach m.in. „Studium", „FA-artu" i „Twórczości". Autor książki *Krytyka literacka wobec pokolenia „Współczesności"* (2007).

Ewa Rewers, prof. dr hab. w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Ostatnio opublikowała: *Language and Space: The Poststructuralist Turn in The Philosophy of Culture* (1999); *Przestrzeń, filozofia i architektura* (red., 1999); *Man within Culture at the Threshold of the 21st Century* (red. z J. Sójką, 2001), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* (2005).

German Ritz, profesor slawistyki na Uniwersytecie w Zurychu. Badacz literatury polskiej XIX i XX wieku. Ostatnio opublikował książkę zbiorową *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive* (2007) i studium *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości* (2010)

Agnieszka Romanowska, anglistka, historyk literatury, szekspirolog. Adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Współredaktor „Przekładańca", pisma naukowego Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UJ. Autorka monografii *Hamlet po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze* (2005).

Andrzej Skrendo, dr hab., pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa US. Członek Komitetu Redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego". Redaktor tomów zbiorowych, autor książek *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji* (2002), *Poezja modernizmu: interpretacje* (2005).

Andrzej Szahaj, prof. dr hab., kierownik Zakładu Filozofii Współczesnej w Instytucie Filozofii UMK w Toruniu. Ostatnio opublikował: *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki* (2004), *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności* (2004), *Filozofia polityki* (razem z Markiem N. Jakubowskim, 2005), *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej. Wprowadzenie* (2008).

Piotr Śniedziewski, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, autor książek *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz Polsce* (wyd. pol. 2008, wyd. franc. 2009), *Melancholijne spojrze-*

nie (2010). Współredaktor pisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka". Publikował artykuły i tłumaczenia m.in. w „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Literackim", „Kresach", „Twórczości".

Paweł Tomczok, doktorant na Wydziale Filologicznym UŚ oraz uczestnik, Międzyuczelnianego Programu Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich AAL. Absolwent MISH UŚ (filozofia, filologia polska) i Akademii „Artes Liberales". Przygotowuje rozprawę doktorską *„Muza dalekich podróżny" Teodora Parnickiego jako studium narratologiczne*. Publikował w „artPapierze", FA-arcie" oraz „Pamiętniku Literackim". Współredagował tom *Przeszłość bez historii* (2007).

Robert Traba, historyk, kulturoznawca w ISP PAN, obecnie dyrektor Centrum Badań Historycznych PAN w Berlinie, honorowy profesor Freie Universität w Berlinie, redaktor naczelny olsztyńskiego czasopisma „Borussia". Autor i wydawca 25 publikacji książkowych, ostatnio m.in. *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*. Swoje badania koncentruje na dwóch obszarach tematycznych: przemianach kulturowych i pamięci zbiorowej.

Danuta Ulicka, prof. UW, dr hab. w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki Instytutu Literatury Polskiej. Autorka książek: *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty* (1992), *Oblicza samotności* (1996), *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej* (1999) oraz przekładów z humanistyki rosyjskiej (M. Bachtina, W. Proppa, S. Awierincowa). Ostatnio opublikowała *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (2007).

Marta Zielińska, dr hab., kieruje Pracownią Literatury Romantyzmu IBL PAN, członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich". Redaktorka i wydawczyni korespondencji Mickiewicza w Wydaniu Rocznicowym, współautorka *Mickiewicz. Encyklopedia* (2001). Opublikowała m.in. *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli teatr, życie i literatura* (1989, 1998), *Warszawa dziwne miasto* (1995), *Polacy, Rosjanie, romantyzm* (1998), *Inny – bliźni. Wypisy z Mickiewicza* (2004).

Sprostowania

Szanowna Redakcjo,

jest błąd na okładce „Tekstów Drugich" nr 6/ 2009! Jest błąd i nic się na to poradzić nie da. Nie oznacza to jednak końca świata. Powiem szczerze, że błąd jest wyborny, ponieważ moje imię zastąpiło imię Aleksandra Wata, autora opowiadania *Po śmierci*, które podałem w tym numerze do druku. Twórczością Wata zajmuję się od lat, to ja od lat komentuję jego twórczość, a nie on moją. Aleksander Wat mógłby być moim dziadkiem, a że jestem Dziadkiem od urodzenia, toteż nowe imię autora *Ciemnego świecidła* podano całkiem precyzyjnie. Tak oto tożsamość badacza stopiła się bez udziału jego woli z tożsamością twórcy. Nie wiem, jakie siły, jakie moce sprawiły, że ten błąd pojawił się na okładce pisma. Nie umiem nawet się domyślać. Może to szatan, behemot, azazel, który wypełzł z *Wierszy śródziemnomorskich*. Może doktor Freud poradziłby sobie z odpowiedzią, ale to też nie jest pewne.

Bardzo proszę o zamieszczenie tego sprostowania w najbliższym numerze.

Łączę wyrazy szacunku i najlepsze pozdrowienia

Adam Dziadek