

teksty

te k s t y

D R U G I E

teksty drugie

w najbliższych numerach

Ryszard NYCZ

Literatura: litery, lektura

W.J.T. MITCHELL

Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?

Catherine GALLAGHER

Dlaczego opowiadamy, jak nie było?

Jan KORDYS

Spojrzenie Meduzy

Anna WIECZORKIEWICZ

Drugie życie Saartjie Baartman

Magdalena RUTA

Polacy w powojennej literaturze jidysz (1945-1968)

6
2011

IBL PAN

Humanistyka i nowoczesność

Michał P. MARKOWSKI

Humanistyka: niedokończony projekt

Przemysław CZAPLIŃSKI

Pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Magdalena POPIEL

Artysta awangardowy.
Próba estetyki antropologicznej

Marcel CORNIS-POPE

Projekt historii literatury
Europy Środkowo-Wschodniej

John NEUBAUER

Eurydyka i syreny

Ewa THOMPSON

A jednak kolonializm

6 [132]
2011
cena 17,00- PLN
(w tym 5% VAT)

Włodzimierz BOLECKI

Michał P. MARKOWSKI
Przemysław CZAPLIŃSKI

Magdalena POPIEL

Andrzej TUROWSKI
Stanisław WÓJTOWICZ

Mateusz WITKOWSKI

Rachel Feldhay BRENNER

Marcel CORNIS-POPE

John NEUBAUER

Przemysław STROŻEK

Hanna SERKOWSKA
Joanna ARMATOWSKA

Agnieszka HUDZIK

WSTĘP

6 O humanistyce inaczej

Szkice

- 13** Humanistyka: niedokończony projekt
29 Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu
49 Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej
75 „...éblouissement...”
90 Kryzys legitymizacji literaturoznawstwa

Roztrząsania i rozbiory

- 101** Pamięć i historia. Literaturoznawcze i historiograficzne docieranie do przeszłości
106 Literatura polska i hebrajska a tożsamość narodowa

Prezentacje

- III** Międzykulturowe opowieści w hybrydowych ramach
Europy Środkowo-Wschodniej
118 Eurydyka i syreny

Dociekania

- 124** „Wilk w owczarni”. Przyjęcie Marinettiego przez polskie środowiska intelektualne Warszawy, Krakowa i Lwowa (8-14 III 1933)
139 Magrasiada
149 Mirona Białoszewskiego i Emmanuela Lévinasa oswajanie istnienia. Fenogram w pięciu odsłonach
169 Uroki mroku (uwagi o tłumaczeniach Adorna)

Małgorzata BUDZOWSKA
Robert LOOBY
Zbigniew KLOCH

187 Dziecko w tragediach Eurypidesa
201 Didaskalia w *Kartotece* Tadeusza Różewicza
215 Samuraj i gołębie. O znanym filmie Jima Jarmuscha

Małgorzata SZUMNA

224 „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”.
Strategia krytyczna Andrzeja Falkiewicza
238 Sławiński, Białoszewski, interpretacja
262 Histeria, melancholia... i obiektność
281 Paradygmaty interpretacyjne a narodziny
literaturoznawstwa postawangardowego

Piotr SOBOLCZYK
Paweł BOHUSZEWICZ
Andrzej SZAHAJ

Opinie

Ewa THOMPSON

289 A jednak kolonializm.
Uwagi epistemologiczne
303 Między pedagogiką uniwersytecką
a pedagogiką narodową, czyli teoria
postkolonialna w narzędziowni polonisty

Dariusz SKÓRCZEWSKI

Polemiki

Jonna PARTYKA

315 Wspomnienie o Profesorze
Adamie Karpińskim (1952-2011)

320 Noty o autorach

324 Lista recenzentów
zewnętrznych

Włodzimierz BOLECKI

Michał P. MARKOWSKI
Przemysław CZAPLIŃSKI

Magdalena POPIEL

Andrzej TUROWSKI
Stanisław WÓJTOWICZ

Mateusz WITKOWSKI
Rachel Feldhay BRENNER

Marcel CORNIS-POPE

John NEUBAUER

Przemysław STROŻEK

Hanna SERKOWSKA
Joanna ARMATOWSKA

Agnieszka HUDZIK

FOREWORD

6 A different take on the humanities

Essays

- 13** Humanities: an unfinished project
29 Pank's not dead, or, a twentieth-century writer faces the canon
49 Avant-garde artist – between the all-too-human and the inhuman. Towards anthropological aesthetics
75 “...*éblouissement*...”
90 Literary science: a legitimacy in crisis

Discussion and Analyses

- 101** Memory and history
106 Polish and Hebrew literature and national identity

Presentations

- III** Intercultural stories in hybrid frames. On writing a literary history of the ECE region
118 Eurydice and the Sirens

Investigations

- 124** ‘A wolf in the fold’. How Marinetti was received by the intellectual milieus of Warsaw, Krakow and Lvov in March 8 to 14, 1933
The Magris itinerary
139 Domesticating the existence: Miron Białoszewski and Emmanuel Lévinas.
149 A phenogram in five episodes
The charms of obscurity (remarks on Polish translations of Adorno's works)
169

Małgorzata BUDZOWSKA
Robert LOOBY
Zbigniew KLOCH

Małgorzata SZUMNA

Piotr SOBOLCZYK
Paweł BOHUSZEWICZ
Andrzej SZAHAJ

Ewa THOMPSON

Dariusz SKÓRCZEWSKI

Jonna PARTYKA

Interpretations

- 187** The child in Euripides's tragedies
201 Stage Directions in Tadeusz Różewicz's *Kartoteka (The Card Index)*
215 The Samurai and pigeons. A well-known film by Jim Jarmusch

Opinions

- 224** 'A Baader-Meinhof criticism'. Andrzej Falkiewicz's critical strategy
238 Sławiński, Białoszewski, interpretation
262 Hysteria, melancholy... and objectality
281 Interpretative paradigms and the birth of post-avant-garde literary studies

Polemics

- 289** It's colonialism, after all! Some epistemological remarks
303 Between university pedagogy and national pedagogy. Postcolonial theory in the «toolroom» of Polish literary studies

Obituaries

- 315** A remembrance of Professor Adam Karpiński (1952-2011)

- 320** Author's Biographical Notes

○ humanistyce inaczej

Coraz częściej głównym tematem książek i artykułów staje się „kryzys humanistyki”. Nie jest to jeszcze debata publiczna, ale trudno tego tematu nie dostrzegać. Można, co prawda, powiedzieć, że pytania o humanistykę to temat tak stary, jak historia jej samej, można też twierdzić, zasadnie, że „kryzys” to podstawowy temat kultury modernizmu – w znaczeniu XX-wiecznej refleksji nad kulturą nowoczesną. Ale i ten szeroki kontekst także nie tłumaczy intensywności dzisiejszych prób opisu problemów humanistyki za pomocą coraz większej ilości koncepcji czy modeli, a przede wszystkim – w kontekście zmian związanych z poszukiwaniem nowych formuł edukacji uniwersyteckiej i instytucji naukowych. Na pewno źródeł tej sytuacji jest wiele i nie sposób ich sprowadzić do jednej przyczyny. Pamiętać też trzeba, że na sformułowane diagnozy istotny wpływ mają różne konteksty ich formułowania (społeczne, polityczne, cywilizacyjne, historyczne etc.).

Można jednak bez ryzyka błędu powiedzieć, że wszystkie wypowiedzi na temat humanistyki (nie uwzględniam tu jej bliskich relacji z naukami społecznymi) łączy powtarzalność kilku stałych zagadnień. Wymienię je przykładowo bez ładu i składu: pierwszy dotyczy pytania o swoistość humanistyki, o wyznaczniki jej odrębności od tzw. nauk eksperymentalnych; drugi – jej społecznego uzasadnienia i jej miejsca w badaniach naukowych; trzeci – jej pozycji w strukturze dzisiejszej edukacji uniwersyteckiej; czwarty – jej „kryzysu” (cokolwiek to znaczy); piąty – problemów jej poszczególnych dyscyplin, a także sposobów ich uprawiania; szósty – powszechnego odczucia jej dzisiejszej deprecjacji; siódmy – jej niedofinansowania; ósmy – mniejsza z tym, pozostanmy przy siedmiu.

Wspólną cechą wszystkich wymienionych kwestii jest asymetria pomiędzy ogólnością tez (dotyczących całej humanistyki), a wąską najczęściej reprezentacją dyscyplin humanistycznych w takich dyskursach. Opis „istotności” humanistyki najczęściej dotyczy filozofii, nauk o kulturze i filologii (zwłaszcza literaturoznawstwa), a więc dyscyplin o wyjątkowym potencjale (i tradycji) rozważań interpretacyjnych i teoretycznych, szczególnie teoriopoznawczych i metodologicznych, a przy tym bardziej pojęciowych niż empirycznych.

Najbardziej jednak uderza wyjątkowo jednolity obraz „wroga zewnętrznego” – tych wszystkich, którzy humanistyki nie rozumiejąc i jej nie potrzebując, zmówili się działać na jej zgubę. Lista takich „wrogów” też zdaje się powtarzalna: merkantylizacja i infantylizacja kultury współczesnej, niski poziom edukacji, chęć zawłaszczenia „miejsca” humanistyki przez dziedziny niehumanistyczne, bezpardonowa walka innych (niehumanistycznych) wydziałów uniwersyteckich o jak największy kawałek uniwersyteckiego tortu (kosztem budżetu dla dyscyplin humanistycznych), o przydział godzin, o kadre, o powierzchnię do pracy etc.

Znamienne jednak, że diagnozowanie przeciwności i zagrożeń humanistyki formułowane jest zawsze w języku skierowanym „do swoich”, jest to niemal wyłącznie dyskurs wewnętrzny, często w ramach pojedynczej dyscypliny, a w najlepszym wypadku kilku dyscyplin najbardziej zbliżonych. Jeśli jednak zagrożenia są na zewnątrz, to jaki pożytek z tego, że o swoistościach czy zagrożeniach humanistyki będziemy mówili sami do siebie? Jaki ma być praktyczny skutek takiego „humanistycznego autyzmu”?

Współczesna humanistyka dumna jest ze swoich kategorii, którymi opisuje świat: „dialog” (i jego „filozofia”), „różnica” (i „odmienność”), „Inny” (i „obcy”) – by wymienić pierwsze z brzegu. W obrębie pojedynczych dyskursów, w obrębie różnych obszarów świata społecznego i zjawisk kulturowych te kategorie (i ufundowane na nich języki interpretacyjne) zdają się ostre jak przysłowiowy lancet i piorunujące jak błyskawice. Kiedy jednak rzecz dotyczy przedstawienia w publicznej debacie specyfiki humanistyki, jej cywilizacyjnej niezbędności i jej relacji z pozostałymi obszarami nauki, ten lancet zamienia się tłuczek do mięsa, a piorunujące błyskawice w zimne ognie i to kiepskiej jakości. Czytając listy i odezwy, protesty i manifesty „w obronie humanistyki”, mam za każdym wrażenie działania syndromu gwałtownego przebudzenia: „Zrywam się nagle, ale nie wiem, gdzie jestem, chcę gdzieś pędzić, może na dworzec, może do pracy, lewa ręka myli mi się z prawą, sweter ze spodniami, «co ta osoba w lustrze robi w moim domu?» itd.”. Kilkadziesiąt lat szlifowania tych subtelnych pojęć, a w rezultacie kompletna niezdolność nie tylko po-

Wstęp

rozumienia się z „obcymi” i „innymi” dziedzinami, lecz także wytlumaczenia swojej własnej „odmienności”. Przesadam? Oczywiście, ale trudno zaprzeczyć, że efektem jeremiad humanistów na kult doświadczeń, porównań, wskaźników bibliometrycznych, wyliczeń i indeksów, użyteczności, innowacyjności, pragmatyki i komercjalizacji we współczesnej nauce jest tylko dalsze pogłębianie... wzajemnej obcości. W ten sposób poszczególne dziedziny nauki, które łączyć powinna idea *universitas*, wspólnoty wszystkich nauk, sprawiają wrażenie narzeczy dwóch różnych plemion, które nie potrafią się porozumieć, bo nie odkryły, że brak im tłumacza.

Wbrew pozorom siły nie są równe, a obie strony nie znajdują się na pozycjach równorzędnych. „Twarde nauki” nie potrzebują uzasadniać potrzeby swojego istnienia (a zatem ich coraz większego finansowania), a tłumacz do niczego nie jest im potrzebny, podczas gdy humanistyka nieustannie próbuje udowodnić – z pawią dumą, choć najczęściej bezskutecznie – że też jest nauką, tyle tylko, że „miękką”, z niczym innym nieporównywalną, a przede wszystkim, *ex definitione* – lepszą, bo refleksyjną i wartościotwórczą, bezinteresowną, bo niesprowadzalną do wąskich, zadaniowych celów poszczególnych dyscyplin. W oczach „twardych” takie tłumaczenie wcale nie polepsza jej sytuacji, bo „twardzi” mówią, że nauka musi zajmować się tylko tym, co konkretne, a nie tym, co nieokreślone; tylko tym, co jest empiryczne (weryfikowalne), a nie „bójatakważaniem”; tylko tym, co jest intersubiektywne, a nie tym, co solipsystyczne; tylko tym, co można porównywać – bo jeśli coś jest z niczym nieporównywalne, to ewentualnie może to być sztuka, ale na pewno nie jest to nauka.

W zamieszczonym w niniejszym numerze „Tekstów Drugich” znakomitym eseju Humanistyka – niedokończony projekt Michał Paweł Markowski powtarza (za Martą Nussbaum), że „Humanistyka uświadamia nam względnosc tego, co robimy ze światem [...] Z tego powodu mogłaby zająć miejsce nauki podstawowej, albowiem jej przedmiotem nie jest to lub tamto, ten przedmiot lub tamten (literatura romantyzmu, malarstwo kubitstyczne, czy przydawka), lecz ludzka egzystencja w różnych jej bardziej lub mniej zinstytucjonalizowanych przejawach”. Teza ta musi być bliska sercu każdemu humaniście, tyle tylko, że jest to idea, na której można by ufundować pojedynczy college lub wydział, ale nie system współczesnej nauki czy całego szkolnictwa wyższego. Wbrew innej, też Nussbaumowskiej, tezie tego doskonałego tekstu – „Humanistyka jest jedynie pewną dyspozycją krytyczną [...], albowiem wprowadza w stan kryzysu (czyli potencjalnej przemiany) utrwalone słowniki, jakimi posługują się poszczególne dyscypliny, albo też zasiewa zwątpienie w czystosc każdego poszczególnego słownika, na podstawie którego chciałoby się utrzymać odrębność poszczególnych dyscyplin. Humanistyka nie jest więc zbiorczą nazwą dla różnych dyscyplin (literaturoznawstwo, filozofia, historia sztuki etc.), lecz akademicką ramą, w obrębie której poszczególne dyscypliny istnieją” – sądzę, że nie negując trafności tej koncepcji, można postępować dokładnie odwrotnie.

Nie kwestionując zatem subtelności doprecyzowań „wewnętrznych” w obrębie humanistyki i jej dyscyplin (i bezwzględnej konieczności ich permanentnego prowadzenia), nacisk kładę tylko na jedno zagadnienie, to znaczy na kwestię – co prawda oczywistą – ontologicznej, poznawczej i funkcjonalnej różnicy pomiędzy humanistyką i pozostałymi dziedzinami nauki.

Tworzą ją, przede wszystkim, następujące wyznaczniki: (1) humanistyka, założmy, zajmuje się wytworami człowieka (dzieła, działania, zjawiska społeczne, idee, wartości), nauki niehumanistyczne tym, co pozaludzkie (przyroda, materiały etc.); (2) humanistyka jest w ogromnej mierze uzależniona od języków i kultur narodowych, dla nauk niehumanistycznych język i kultura są całkowicie obojętne (język, dziś angielski, jest tylko nieistotną poznawczo platformą komunikacji). Neutrinom, białkom, kwasom, czarnym dziurom i białym nocom jest kompletnie obojętne, w jakim języku są opisywane; ergo (3) w humanistyce zawsze potrzebne są tłumaczenia na inne systemy znaczeń kulturowych, podczas gdy w naukach niehumanistycznych przekład jest zbędny; (4) humaniści mogą prowadzić badania razem, ale podstawą prezentacji wyników jest indywidualna wypowiedź (artykuł, książka), natomiast w naukach niehumanistycznych pracuje się zespołowo, a autorów konkretnego artykułu mogą być dziesiątki; (5) w humanistyce proces pisania jest zindywidualizowany i jest podstawowym elementem procesu badawczego i poznawczego, a w naukach niehumanistycznych pisanie artykułów jest odcięte od badań i ma miejsce po ich całkowitym zakończeniu. W humanistyce wyśłowienie jest zasadniczym elementem treści, w naukach niehumanistycznych nie istnieje jako problem badawczy – może być jedynie kwestią poprawności gramatycznej w języku angielskim (lub kongresowym); (6) w humanistyce historia danej dyscypliny jest nie tylko integralnym elementem jej każdego przedmiotu i sposobu jego badania, ale też – jako historyczność – zasadniczym problemem całej humanistyki. Z kolei w naukach niehumanistycznych historia dyscypliny nie ma żadnego związku z aktualnymi badaniami i bardzo rzadko staje się przedmiotem badawczych zainteresowań. Ponadto: (7) publikowanie w humanistyce (czasopisma, wydawnictwa) jest policentryczne (wielość i różnorodność), a jakość publikacji najczęściej nie jest związana z miejscem druku, tymczasem w dyscyplinach niehumanistycznych publikowanie jest monocentryczne, to znaczy, że miejsce (konkretne czasopismo) jest powszechnie akceptowaną informacją o jakości publikacji. W humanistyce miarą osiągnięcia jest książka (monografia), w dyscyplinach niehumanistycznych osiągnięciem jest artykuł. W humanistyce standardem jest zbieranie w jednej książce artykułów pisanych przez wiele lat (finis coronat opus), w naukach niehumanistycznych ponowne opublikowanie artykułu jest niedopuszczalne. (8) W humanistyce nowość może oznaczać powrót do dzieł przeszłości i ich nową interpretację (a nawet tylko przypomnienie), w dyscyplinach niehumanistycznych do przeszłości nie ma po co wracać, bo odkryciami rządzi zasada „kto pierwszy, ten lepszy”. Wystarczy.

Rzecz w tym, że te różnice są tyleż oczywiste, co banalne, i były formułowane przy różnych okazjach. No, dobrze, zapyta ktoś, ale jaki praktyczny wniosek miałby wynikać z tak zarysowanego podziału? Dla zagadnień dotyczących specyfiki humanistyki i jej poszczególnych dyscyplin, podział ten ma znaczenie marginesowe. Dla porównań z „twardymi” naukami, zwłaszcza – jak teraz – dyskutowanymi w związku tezami o (bez)sensie finansowania humanistyki i nauk społecznych (i z praktycznymi skutkami tych tez), podział ten może być mocnym argumentem.

Teza o stworzonych przez człowieka dziełach (ontologicznie innych niż „dzieła” natury) oraz o językowym uwikłaniu humanistyki czyni z nich „twardą” podstawę opisywania jej odrębności. Nie „wyobraźnia”, „wrażliwość”, „bezinteresowność”, „poetyckość”,

Wstęp

„talent”, „idee”, „niewyrażalność”, „historyczność”, „powinność”, „myślenie”, „dyspozycja krytyczna” (czasem bez...) i temu podobne, a zawsze uzasadnione określenia, lecz ontologiczna, poznawcza i metodologiczna odrębność, twarudo umocowana w językowej naturze całego obszaru dyscyplin tworzą limes pomiędzy dyscyplinami humanistycznymi (łącznie ze społecznymi) a niehumanistycznymi. Ten biegunowy podział odpowiada potocznym praktykom w obu dziedzinach nauki. Kłopot jednak w tym, że wcale nie jest oczywisty. Czyż w hard sciences (np. w biologii, chemii, technice) nie mamy do czynienia z dziełami człowieka? Czyż związki chemiczne, materiały, urządzenia etc. nie są dziś tworzone przez człowieka tak samo, jak wiersze i obrazy? Ale ta konfuzja okazuje się pomocna. Tam, gdzie w grę wchodzi rzeczy wytworzone przez człowieka, humanistyka i nauki eksperymentalne są tak samo „twarde”, pytają bowiem o to samo – o to, jak są zrobione wytwory ludzkiej aktywności poznawczej i jakie są ich społeczne funkcje.

Wewnętrzne różnice (ogromne) pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami w obrębie każdego z tych obszarów są wtórne wobec tego prymarnego podziału. Jeśli zgodzić się z takim biegunowym podziałem pomiędzy „twardymi” a „miękkimi” (tu: utwardzonymi) dziedzinami nauki, a zarazem z ich „identycznością” w zakresie badania ludzkich wytworów, to dalszym krokiem – na zakończenie tego wstępu – mogłyby być dwie tezy.

Pierwsza: przez ponad wiek humanistyka nie była w stanie utrwalić w społecznej świadomości (w tym wypadku: świadomości „twardych” uczonych) swoich odkryć dotyczących systemu, funkcji i znaczenia języka we wszystkich sferach działania człowieka. „Zwrot lingwistyczny” stał się dziś mało istotną i taką samą jak wszystkie inne, nic nieznaczącą etykietką kolejnych mód humanistycznych. W rezultacie dzisiaj, gdy każde dziecko wie, jakie znaczenie dla nauki miały odkrycia białek, chromosomów, genów, atomów, cząstek elementarnych, DNA etc., potoczna wiedza o języku i odkryciach lingwistyki (od cech diakrytycznych i fonemów, przez semantykę i składnię po zagadnienia etnolingwistyki, kognitywistyki i neurolingwistyki, a przede wszystkim po kulturowe, mentalne, językowe i komunikacyjne determinanty semantyki) sprowadza się do stwierdzenia, że... „mówi się” jakoś. Gdy np. chemia, biologia, fizyka, matematyka itd. utrwaliły swój wizerunek jako dziedziny najistotniejszych poszukiwań poznawczych człowieka, niezbędnych dla postępu cywilizacyjnego, to humaniści (może z wyjątkiem historyków), utrwaliли wizerunek swoich dyscyplin jako przestrzeni działalności cywilizacyjnie nieistotnej, nieproduktywnej i de facto zbędnej. Za to tylko wszyscy humaniści razem wzięci (a szczególnie językoznawcy) powinni biczować się dla poprawienia krążenia krwi (myśli), posypać głowę popiołem i założyć szaty pokutne. Efektem tej permanentnej deprecjacji na własne życzenie, pielęgnowania jałowych jeremiad („obcięli, panie, obcięli, zabrali dotację i habilitację”), a równocześnie samozadowolenia, „autyzmu argumentacji” i „autyzmu obecności” w sprawach decydujących o podstawach istnienia humanistyki i nauk społecznych w Polsce, była przed laty decyzja polskiego rządu, żeby fundusze europejskie (tzw. środki strukturalne) przeznaczyć wyłącznie na dziedziny tzw. Info – Bio – Techno. W jej wyniku (przy kompletnym milczeniu środowiska naukowego i wszystkich jej ciał przedstawicielskich) na nauki społeczne i humanistyczne (a także na matematykę i fizykę teoretyczną) nie przeznaczono ani grosika z przeszło czterech miliardów złotych na badania naukowe, jakie Polska otrzymała z Brukseli (na całą

naukę). A za rok, dwa zapadną decyzje o przeznaczeniu kolejnej transzy funduszy strukturalnych.

I teza druga: humanistyce, dla jej rewitalizacji (w każdym znaczeniu) i dla określenia jej aktualnego miejsca, potrzebny jest nowy (jeśli jakkolwiek dotąd istniał) model badań nie tylko interdyscyplinarnych, ale także interdyscyplinowych¹. Tu przerwał, lecz róg trzymał.

Włodzimierz BOLECKI

Abstract

Włodzimierz BOLECKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

A different take on the humanities

The foreword to this issue focuses on the core functional differences between the humanities and hard sciences (i.e. different approaches to such phenomena as language, translation, teamwork, writing, discipline's history, publishing, tradition, innovation). Yet, this dichotomy is questioned in the conclusion. The author argues that whenever human artifacts are at stake, both the humanities and experimental sciences are equally "hard", because they inquire the same matter, i.e. how the products of human cognitive activities were created and what are their social functions. Therefore, the author calls for a new model for interdisciplinary studies.

¹ Piszę o nim razem z Przemysławem Urbańczykiem w osobnym artykule przygotowanym do druku.

Serdecznie zapraszamy
do odwiedzenia nowej strony internetowej
„Tekstów Drugich”

<http://tekstydrugie.pl>

Znajdują się tam podstawowe informacje dotyczące czasopisma
oraz
pełna bibliografia zawartości wraz z wyszukiwarką artykułów.

Przed wysłaniem propozycji artykułu uprzejmie prosimy o zapoznanie się
ze wskazówkami dotyczącymi formatu nadsyłanych prac:

[http://tekstydrugie.pl/pl/content/item/id,11,title,
Wskazowki-dla-autorow.html](http://tekstydrugie.pl/pl/content/item/id,11,title,Wskazowki-dla-autorow.html)

Teksty niespełniające tych wymagań nie będą przyjmowane.

Michał Paweł MARKOWSKI

Humanistyka: niedokończony projekt

Mój bliski przyjaciel z liceum dość wcześnie, jeszcze w podstawówce, wybrał karierę lekarza. Gdy spotykaliśmy się, nie tak znów często, w czasie studiów, lubił głośno porównywać nasze dwa zawody (choć dopiero zaczęliśmy w nich terminować), oczywiście z niedowierzaniem wyrażając przypuszczenie, że ktoś może zajmować się tak niepoważnymi rzeczami jak literatura, skoro można robić rzeczy tak pożyteczne, jak leczenie ludzi. Rozumowanie to wydawało mi się wtedy tanie (lepiej jest to, co robię ja, gorsze to, co robią inni), logicznie kruche (co by było, gdyby wszyscy byli lekarzami?) i niesprawiedliwe (więc to, co lubię robić w swoim życiu jest bez sensu?), ale dzisiaj widzę, że spór między użytecznością nauk stosowanych i nieużytecznością nauk humanistycznych wykracza daleko poza teoretyczne dywagacje, nie jest także kwestią idiosynkratycznych wyborów, natomiast, tak podejrzewam, dotyka najważniejszych kwestii publicznych.

Ferwor, z jakim dyskutuje się dziś kwestię nauk humanistycznych, to, czy powinny być dofinansowywane, czy raczej skazane na wymarcie¹, czy powinny poszerzać skalę swojego działania, czy ją zacieśniać, czy znajdują zastosowanie w życiu, czy nie, pokazuje, że rzecz nie dotyczy tego, czym nauki humanistyczne różnią się od nauk przyrodniczych (ulubiona zabawa umysłów taksonomicznych), albo czym one w swej istocie są (rozrywka teoretyków wychowanych na słownicach), ale tego, czy mają one dziś jakiś społeczny cel do osiągnięcia, czy nie. Inny-

¹ Niestety dyskusja ta nie toczy się tak burzliwie w Polsce, jak w Ameryce, gdzie obserwuję ją w różnych przejawach. Ostatnie książki Nussbaum, Menanda, Taylora, Fisha (adresy podaję poniżej) dotyczą wprawdzie głównie uniwersytetu, ale w centrum swych rozważań umieszczają nauki humanistyczne.

mi słowy, czy i gdzie można znaleźć dla nich zewnętrzne wobec nich samych uzasadnienie. Jak słusznie pisze Louis Menand w swej ostatniej książce, *The marketplace of ideas*², kłopoty tego rodzaju zaczęły się mniej więcej dwadzieścia lat temu, kiedy to nauki humanistyczne dotknął „kryzys instytucjonalnej legitymizacji”³ lub – formułując to prościej – ludzie poza uniwersytetem zaczęło nurtować pytanie, czym tak naprawdę humaniści się zajmują i czy istnieje dla tej pracy jakiegokolwiek społeczne uzasadnienie, poza tym, że profesorowie, zwłaszcza zatrudnieni na stałe, mają – przede wszystkim w krajach zachodnich – wygodne życie, spędzane na kultywowaniu nikomu niepotrzebnego – nikomu innemu poza nimi samymi – zajęcia czy może raczej hobby.

Najpotoczniejszy pogląd (sformułowany onegdaj niezdarnie, lecz boleśnie przez mojego przyjaciela, studenta medycyny) zakłada, że nauki humanistyczne nie mają żadnego uzasadnienia, gdyż niczego nie wytwarzają, nie produkują żadnych dóbr i dlatego nie powinny być wspierane przez państwo (reprezentujące podatników) lub prywatnych sponsorów, którzy powinni raczej wykładać pieniądze na rozwój nauk użytecznych dla wszystkich: nauk medycznych, które wyprodukują lek na długowieczność lub nieuleczalne dotąd choroby, nauk inżynierskich, których wynalazki pozwolą wygodniej żyć, nauk ekonomicznych, których teorie pozwolą lepiej rozdzielać nagromadzone bogactwo, by bogaci nie tracili, a biedni zyskiwali, i wszystkich innych nauk, które usprawnią życie ludzkości. Nauki humanistyczne oczywiście w tej perspektywie niczego nie usprawniają, lecz – wręcz przeciwnie – komplikują proste myślenie o lepszym życiu, osłabiają zdrowy rozsądek, który wie, jak być powinno. Badania nad sonetem włoskim nie dają się nigdzie zastosować poza italianistyką, badania nad polską powieścią oświeceniową ograniczone są do prac kilkunastu (w najlepszym wypadku) osób na świecie, spory na temat logicznego statusu zdań fikcyjnych toczą się w niskonakładowych czasopismach filozoficznych. Nie ma żadnej możliwości, by nauki humanistyczne znalazły taką siłę przebicia, jak nauki biologiczne, technologiczne, czy informatyczne, nasuwa się więc poważne pytanie, czy nauki humanistyczne można jakkolwiek uzasadnić, albo też: czy nauki humanistyczne mogą znaleźć jakiegokolwiek uzasadnienie na zewnątrz, poza murami uniwersytetu, a nawet w jego wnętrzu, w oczach coraz bardziej merkantylnych urzędników, decydujących o układaniu budżetu. Jest to pytanie nie o to, czym nauki humanistyczne są, ale o to, czy mają jakąkolwiek misję do spełnienia.

Dyskusja na ten temat jest, jak wiemy, gorąca i toczy się od dawna. Z wielu bardzo poważnych głosów wybieram cztery, moim zdaniem najbardziej charakterystyczne, by następnie znaleźć w tym wielogłosie miejsce dla sformułowania własnej propozycji.

² L. Menand *The marketplace of ideas. Reform and resistance in the American University*, Norton, New York 2010.

³ Tamże, s. 61.

Kompensacja

Zaczynam od najstarszego poglądu z tych, które mnie interesują, sformułowanego przez Odo Marquarda w 1985 roku. W mowie *O nieodzowności nauk humanistycznych*⁴, stawia on tezę, że im bardziej nowoczesny staje się świat nowoczesny, tym bardziej nieodzowne stają także nauki humanistyczne. Dlaczego? Dlatego, że modernizacja świata – i tu Marquard potwierdza wyraźnie tezę Maksa Webera o odczarowaniu świata nowoczesnego – polega między innymi na tym, że nauki humanistyczne stają się coraz bardziej niepotrzebne z powodu ekspansji nauk przyrodniczych. Eksperyment wypiera narrację, powiada Marquard, co oznacza, że życie staje się przez to uboższe, bardziej stechnicyzowane i płytsze, mniej związane z jednostkowym doświadczeniem. Z tego powodu nauki humanistyczne, ze-pchnięte na drugi plan, powinny spełniać funkcję kompensacyjną wobec neutralizacji naszego historycznego (a więc i jednostkowego) doświadczenia, jaka jest efektem ekspansji nauk eksperymentalnych oraz homogenizacji i globalizacji tego doświadczenia, zamazujących jego niepowtarzalny charakter. Marquard powiada, że jesteśmy ludźmi bardziej z powodu tradycji i historii, do których należymy, niż z powodu modernizacji, która ma nas z naszego partykularyzmu wyzwolić. Mówiąc inaczej, nasza partykularność oznacza tyle, że nasze życie splecione jest z jednostkowych, idiosynkratycznych przeświadczeń, silnie zakorzenionych w historycznym doświadczeniu, którego niepowtarzalność nauki przyrodnicze, dotrzymujące kroku modernizacji, postrzegają jako komplikację w naukowym podboju rzeczywistości. Ale, słusznie podkreśla Marquard, nauki humanistyczne nie są przeciwne modernizacji jako takiej. Jeśli mają one kompensować to, co ulega degradacji dzięki panowaniu światopoglądu naukowego, to tym samym umożliwiają one dalszą modernizację. By to było możliwe, nauki humanistyczne powinny na powrót uczynić bliskim to, co się od człowieka oddaliło. Przyswoić to, co uległo wyobcowaniu. Temu zaś służyć powinna sztuka interpretacji, czyli hermeneutyka. Rozumiana nie jako teoria rozumienia, jak chciał Dilthey, ale jako sztuka układania opowieści.

Albowiem ludzie to ich opowieści. Opowieści te jednak muszą być opowiedziane. Tym zajmują się nauki humanistyczne: rekompensują szkody poczynione przez modernizację snuciem opowieści. Im bardziej rzeczy stają się uprzedmiotowione, tym bardziej, tytułem rekompensaty, potrzebne są opowieści. W innym wypadku ludzie umierają na uwiąd narracji.⁵

Marquard z takiego założenia wyciąga następujące wnioski. Atrofia narracji powoduje likwidację różnych punktów widzenia i doprowadza do wyniesienia jednej z nich, narracji o nieograniczonym postępie ludzkiego gatunku, ponad wszystkie

⁴ O. Marquard *O nieodzowności nauk humanistycznych*, w: tegoż *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.

⁵ Tamże, s. 187.

inne. Powoduje też, poprzez wyeliminowanie sprzecznych opowieści, sprzecznych punktów widzenia, wieloznaczność jako podstawę interpretacji rzeczywistości. Marquard widzi narodziny nauk humanistycznych jako reakcję na traumatyczne doświadczenie wojen religijnych, których zarzewiem były spory interpretacyjne dotyczące wykładni Pisma Świętego. Nauki humanistyczne, wprowadzając do naszego historycznego doświadczenia kategorię wieloznaczności, albo lepiej: pokazując, że nasze historyczne doświadczenie nie może nie być wieloznaczne, skoro jest historyczne właśnie, łagodzą traumę wczesnonowoczesną, prowadzącą do niekończących sporów na temat tego, co naprawdę znaczy rzeczywistość. Jeśli więc, powiada Marquard, być człowiekiem, to być wpłatanym w wiele różnych opowieści, których znaczenie może być odczytywane na wiele różnych sposobów, to misja nauk humanistycznych polega na mnożeniu opowieści o ludzkim doświadczeniu i na interpretowaniu ich na różne sposoby.

Demokracja

W swojej przedostatniej książce, *Not for profit. Why democracy needs the humanities*⁶, Martha C. Nussbaum dowodzi, że współczesna demokracja potrzebuje obywateli, którzy będą charakteryzować się trzema podstawowymi cechami: „umiejętnością krytycznego myślenia”, „zdolnością przekraczania lokalnych uwarunkowań i traktowania globalnych problemów z perspektywy «obywatela świata»”, oraz „umiejętnością empatycznego wyobrażania sobie postawy innej osoby” (s. 7). Te właśnie trzy podstawowe umiejętności, niezbędne dla udanego budowania współczesnej i przyszłej demokracji, powinny być kształcone przez nowoczesny uniwersytet, głównie na wydziałach artystycznych oraz humanistycznych. „Duchem humanistyki”, *the spirit of the humanities*, Nussbaum nazywa „poszukiwanie myśli krytycznej, śmiałej wyobraźni, empatycznego zrozumienia różnych rodzajów ludzkiego doświadczenia oraz zrozumienia złożoności świata, w którym żyjemy” (s. 7). Jeśli demokracja, dowodzi Nussbaum, od czasów Sokratesa domagała się rozwijania tych właśnie cech (choć, rzecz jasna, niekoniecznie je realizowała), a cechy te tworzą podstawę uniwersyteckiego nauczania humanistycznego, to jasne jest, że humanistyka ma wymiar ściśle polityczny i krótkowzroczni (lub samobójczy) są wszyscy politycy, którzy nie dostrzegają jej znaczenia w życiu demokratycznych społeczeństw. Nussbaum w gruncie rzeczy powtarza argument Marquarda, tyle, że modernizację zastępuje neoliberalizacją współczesnego społeczeństwa skupionego na pomnażaniu dochodu narodowego brutto (oczywiście łatwo jest dowieść, że narracja neoliberalna jest jedną z najistotniejszych narracji nowoczesnych). „Co będziemy mieli, gdy trendy te się utrzymają? Narody technicznie wyszkolonych ludzi, którzy nie wiedzą jak krytykować władze, użytecznych zyskorobów (*profit-makers*) z przytępną wyobraźnią” (s. 142). Nauki humanistyczne powinny przy-

⁶ M. Nussbaum *Not for profit. Why democracy needs the humanities*, Princeton University Press, Princeton 2010. Cytaty lokalizuję w tekście.

gotowywać kolejne pokolenia do myślenia tak o sobie, jak i o innych (empatia), tak o tym, co jest, jak i o tym, co mogłoby być (wyobraźnia), i tak o tym, jak jest (zdrowy rozsądek, *common sense*), jak i o tym jak mogłoby być (krytyka). W tym sensie także powinny spełniać funkcję kompensacyjną wobec szkód wyrządzonych przez chciwy kapitalizm.

Stymulacja

Jeśli Nussbaum twierdzi, że filozofia powinna poprzedzać demokrację, to Richard Rorty jest dokładnie odwrotnego zdania. Z jego tezy o pierwszeństwie demokracji przed filozofią⁷ wynika także inna teza: o wyższości solidarności nad obiektywnością. W eseju *Solidarity or objectivity?*, opublikowanym po raz pierwszy w 1985 roku⁸, Rorty zarysował następującą alternatywę: „Istnieją dwa główne sposoby, w jakie refleksyjni ludzie starają się, umieszczając swoje życie w szerszym kontekście, nadać mu sens”. Sposób pierwszy polega na tworzeniu opowieści na temat tego, w jaki sposób ludzie odnoszą się do wspólnoty, do której należą. Wspólnota ta może być realnie istniejąca (rodzina, kultura, społeczeństwo *etc.*), realna, lecz miniona (tradycja) lub tylko wyobrażona (postaci literackie, symbole kulturowe *etc.*). Sposób drugi polega na opisywaniu siebie w bezpośredniej relacji do nieludzkiej rzeczywistości. Przez nieludzką rzeczywistość Rorty rozumie „rzeczywistość”, która byłaby niezapośredniczona przez ludzką percepcję lub odwołanie do tego, co na jej temat powiedzieli inni ludzie. Pierwszy sposób Rorty nazywa „pragnieniem solidarności” (podstawa demokracji), drugi – „pragnieniem obiektywności” (podstawa filozofii). Pragnienie obiektywności każe jego podmiotowi nieustannie wychodzić poza własne, historyczne uwikłanie, podczas gdy pragnienie solidarności – przeciwnie – umacnia go w poczuciu przynależności do określonej historycznie lub tylko wyobrażonej, ale także, w jego poczuciu, mocno istniejącej wspólnoty.

Tę użyteczną dychotomię Rorty uzupełnia o inną, równie istotną. Jeden ze swych najgłośniejszych esejów, *Filozofia jako rodzaj pisarstwa*⁹ zaczyna on od przeciwstawienia dwóch różnych sposobów mówienia o fizyce, moralności i filozofii. Jeden z nich zakłada, że chcemy dowiedzieć się, „jak jest naprawdę”, że chcemy dotrzeć do ukrytej treści, przesłoniętej przez liczne uprzedzenia bądź mniemania. Rorty

⁷ R. Rorty *The priority of democracy to philosophy*, w: *Philosophical Papers*, vol. 1: *Objectivity, Relativism, and Truth*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

⁸ R. Rorty *Solidarity or objectivity?*, w: *Philosophical Papers*, vol. 1. Polskie przekłady obydwu tekstów w: R. Rorty *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Aletheia, Warszawa 1999.

⁹ R. Rorty *Philosophy as a kind of writing. An essay on Derrida*, w: tegoż *Consequences of pragmatism. Essays 1972-1980*, Minnesota University Press, Minneapolis 1982. Polski przekład: R. Rorty *Filozofia jako rodzaj pisarstwa. Esej o Derridzie*, w: tegoż *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje 1972-1980*, przeł. C. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.

nazywa takie podejście „wertykalnym” i podsumowuje je jako „relację między różnymi przedstawieniami i tym, co jest przedstawione”. Drugi natomiast stawia sobie zadania skromniejsze: chce jedynie zrozumieć, jak ludzie dotąd porządkowali świat za pomocą rozmaitych narzędzi, by – być może – z tego wyciągnąć jakąś naukę na przyszłość. Ten sposób odnoszenia się do świata Rorty nazywa „horyzontalnym”. Jest to seria reinterpretacji interpretacji już poczynionych. Te dwa sposoby opierają się na odmiennych założeniach. Pierwszy – wertykalny, metafizyczny, realistyczny – zakłada, że poza siecią zmiennych pozorów, które sami produkujemy, istnieje niezależna istność, do której powinniśmy dotrzeć, którą powinniśmy rozpoznać i której parametry powinniśmy podać. Drugi – horyzontalny, historyczny, nominalistyczny – nie troszczy się o coś, co nie istnieje poza naszym empirycznym życiem, a więc poza językiem.

Na tak przygotowany grunt możemy wprowadzić nauki humanistyczne. Byłyby one oczywiście po stronie horyzontalnej, nominalistycznej, demokratycznej, historycznej i wspólnotowej, przeciwko wszelkim filozoficznym tęsknotom za pewną wiedzą o tym, jak wyglądałby świat, gdybyśmy wyszli poza mylące, jednostkowe punkty widzenia. Z tego powodu Rorty kreśli interesujący obraz humanistycznego intelektualisty, który przedstawia w krótkim, lecz treściwym eseju *The humanistic intellectual. Eleven theses* z 1989 roku¹⁰. Według Rorty’ego nie powinniśmy zajmować się tym, co łączy poszczególne wydziały humanistyczne, ale co odróżnia je tym samym od wydziałów przyrodniczych lub społecznych. Nie powinniśmy więc szukać (indukcyjnie) istoty nauk humanistycznych, albowiem prawdziwa linia podziału przebiega poprzez „matryce różnych dyscyplin”. „Odróżnia ona ludzi zajętych przystosowywaniem się do dobrze znanych kryteriów tworzenia przyczynków do (zastanej) wiedzy od ludzi starających się rozszerzyć swoją moralną wyobraźnię” (s. 127). Linia ta odróżnia eksperta czy fachowca, który zajmuje się dokładnym wypełnianiem naukowego protokołu, w przekonaniu, że tylko metodyczne postępowanie może doprowadzić do ustalenia prawdy obiektywnej, od intelektualisty, który w takie obiektywne, pozbawione historycznego zakorzenienia istnienie prawdy nie wierzy. Jednocześnie jednak intelektualista, wedle Rorty’ego, nie jest tym, kto zabiera głos w publicznej debacie, głosząc pewne poglądy, lecz tym, kto czyta różne książki, by nie ograniczać się do jednego tylko, zredukowanego i nieudolnego żargonu. Intelektualista jest przeciwko idei fachowości, jeśli rozumieć przez nią sprawne posługiwanie się wyłącznie językiem wypracowanym przez daną dyscyplinę. Intelektualista nie jest fachowcem (a fachowiec nie jest intelektualistą), albowiem marzenie o ostatecznym domknięciu słownika, jakie kieruje postępowaniem fachowca, kłóci się radykalnie z marzeniem o nieskończonym poszerzaniu granic własnej egzystencji za pomocą nowych języków, które kieruje intelektualistą. Ktoś, kto marzy o przeczytaniu wszystkich książek z jednej dziedziny, nie mieszka w tym samym świecie, co ktoś, kto chce przeczytać

¹⁰ R. Rorty *The humanistic intellectual. Eleven theses*, w: tegoż *Philosophy and social hope*, Penguin Books, London 1999. Cytaty lokalizuję w tekście.

najwięcej różnych książek. Pierwszy z nich chce domknąć koło wiedzy i je uszczelnić, drugi chce je otworzyć lub podziurawić. Fachowiec uważa, że wszystkie książki z jego dziedziny tworzą zbiór adekwatnie opisujący rzeczywistość, albowiem na pojęciu adekwatności została zbudowana koncepcja jego (i każdego innego fachowca) dyscypliny. Intelktualista nie jest zwolennikiem żadnej innej dyscypliny poza dyscypliną myślenia w określonych, bardzo konkretnych, życiowych okolicznościach. Głównym zadaniem i pragnieniem intelektualisty jest więc rozregulowanie ostatecznego słownika własnej dyscypliny, a tym samym (ważne jest to równanie) poszerzenie granic własnej egzystencji o inne możliwości bycia.

Czy humanistyka ma więc do spełnienia jakąś misję? Tak, odpowiada Rorty. Nie jest nią transmisja wiedzy (wtedy humanista byłby fachowcem, a nim nie jest), lecz „pobudzanie dzieciaków (*stirring up the kids*)” (s. 127) przez „zaszczepianie wątplenia” i „stymulację wyobraźni”¹¹. Przedłożenie wyobraźni nad argumentację i intersubiektywnej zgody nad obiektywną prawdę¹² pozwala Rorty’emu wierzyć, że humanistyka to wspólnota ludzi, którzy wierzą, że dzięki czytaniu różnych książek można „zmienić sposób, w jaki patrzymy na rzeczy”. Czytamy, powiada Rorty, nie po to, żeby poszerzyć naszą wiedzę (wiedzieć lepiej „jak jest”), ale po to, by „powiększyć siebie przez zwiększenie naszej wrażliwości i naszej wyobraźni”¹³.

Dobro autonomiczne

Choć Stanley Fish nazywa sam siebie pragmatystą, jego poglądy na nauki humanistyczne różnią się radykalnie od poglądów Rorty’ego. By je zilustrować, odwołam się do dwóch artykułów zatytułowanych *Czy nauki humanistyczne nas uratują?*, opublikowanych przez Fisha na jego internetowym blogu w „New York Times”¹⁴. Kwestią najważniejszą dla Fisha jest zagadnienie uzasadnienia nauk humanistycznych na zewnątrz.

Jasne jest, do jakich uzasadnień nie można się odwołać. Nie można dowodzić, że sztuka i humanistyka mogą utrzymać się same dzięki grantom i prywatnym

¹¹ Te ostatnie określenia pochodzą z innego eseju, o pokrewnej wymowie: *Education as socialization and as individualization* (1989), w: R. Rorty *Philosophy and social hope*, s. 118.

¹² R. Rorty *Worlds or words apart? The consequences of pragmatism for literary studies. Interview by E. Ragg*, w: *Take care of freedom and truth will take care of itself. Interviews with Richard Rorty*, ed. E. Mendieta, Stanford University Press, Stanford 2006, s. 135. Polski przekład: *Osobne światy czy osobne słowa? Konsekwencje pragmatyzmu dla badań literackich*, przeł. G. Jankowicz, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006.

¹³ Tamże, s. 124.

¹⁴ S. Fish *Will the humanities save us?*, „New York Times” 6.01.2008, opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us.

darowiznom. Nie można dowodzić, że ekonomia państwa zyska na nowym odczycianiu Hamleta. Nie można dowodzić – cóż, można, ale z miernym skutkiem – że absolwent świetnie obeznany w historii sztuki bizantyjskiej będzie atrakcyjny dla pracodawców (o ile pracodawcą nie będzie muzeum).

Następnie Fish dyskutuje z książką Anthony’ego Kronmana *Education’s Eden. Why our colleges and universities have given up on the meaning of life*, w której autor wyznacza humanistyce nadrzędną rolę w wychodzeniu z „kryzysu ducha”, spowodowanego – wątek Marquardowski – ekspansją naukowego światopoglądu oraz – wątek Nussbaumowski – karierowiczostwem. Musimy, powiada Kronman, zwrócić się ku naukom humanistycznym, by „spotkać potrzebę sensu w świecie ogromnych, lecz bezsensownych potęg”. Zadaniem humanistyki jest wskazywanie sensu w świecie jego pozbawionym. Tworzenie enklaw sensu na ziemi jałowej. Fish całkowicie odrzuca takie rozumowanie, co oznacza, że nie zgadza się ani z Marquardem, ani z Nussbaum, ani nawet z Rortym. Czy nauki humanistyczne uszlachetniają? Gdyby było tak, że czytanie literatury uszlachetnia, najszlachetniejszych ludzi znaleźć by można na korytarzach wydziałów literaturoznawczych, co – każdy przyzna – jest dość mało prawdopodobne. Czy nauki humanistyczne przywracają utracone poczucie sensu?

Teksty, które Kronman zaleca [klasyczne teksty zachodniej cywilizacji] dotyczą, jak powiada, sensu życia. Owszem, jednak ci, którzy je studiują, nie odchodzą od nich z życiem, któremu przywrócono sens, lecz w większą sumą wiedzy niezbędnej w ramach określonej dyscypliny.

To Fish w pigułce. Humanistyka nie ulepsza życia, nie rekompensuje niczego, nie ma żadnej moralnej ani politycznej misji do spełnienia¹⁵. Co więc robią nauki humanistyczne?

Nie robią niczego, jeśli przez „robienie” rozumiemy wywoływanie pewnych skutków w świecie. A jeśli nie wywołują żadnych skutków w świecie, nie mogą znaleźć żadnego uzasadnienia poza odniesieniem do przyjemności, jaką dają tym, którzy je uprawiają.

Fish jest bardzo klarowny. Na pytanie „jaki jest pożytek z humanistyki?”, odpowiada: żaden. Humanistyka bowiem jest dobrem autonomicznym, niepowiązanym z żadną zewnętrzną celowością.

Oczywiście twierdzenie takie musiało wywołać zażartą dyskusję. Na blogu znalazło się 485 wpisów, już to odsądzających Fisha od czci i wiary (w humanistykę), już to przyklaskujących jego tezie. W większości wypowiedzieli się przeciwnicy Fisha, w związku z czym autor uznał za stosowne doprecyzować swój – w oczach czytelników „Timesa” – kontrowersyjny pogląd¹⁶. Po pierwsze, pisze Fish, rzecz

¹⁵ Ten sam punkt widzenia Fish wyłożył w swojej przedostatniej książce: *Save the world on your own time*, Oxford University Press, Oxford 2008.

¹⁶ S. Fish *The Uses of Humanities: Part Two*, 13.01.2008, opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/13/the-uses-of-the-humanities-part-two/

nie dotyczy tego, czy literatura i sztuka mogą zmienić czyjeś życie, lecz tego, czy kursy poświęcone literaturze i sztuce mogą to uczynić. Jeśli – powiada Fish – uczynić tego nie mogą (bo jedyna rzecz, której student powinien się nauczyć to technika czytania i pisania o tym, co się przeczytało), to szukanie uzasadnienia dla nauk humanistycznych poza klasą jest bezpodstawne.

Z tego, co powiedziałem, nie należy wnioskować, jak uczyniło to wielu moich krytyków, że napadam na nauki humanistyczne, degraduję je lub ogłaszam ich bezwartościowość. Mówię tylko, że wartości humanistyki nie da się uzasadnić przez odwołanie do kryteriów zewnętrznych wobec obsesji, które doprowadzają niektórych (jak ja) do poświęcenia im swojego profesjonalnego życia – kryteriów takich, jak wzmożona wydajność ekonomii, kształtowanie światłych obywateli, wyostrzenie moralnego oglądu, czy też wykorzystanie przesądów lub dyskryminacji.

Jaki jest więc pożytek z humanistyki według Fisha? Podwójny: studiowanie literatury i sztuki umożliwia „chwile estetycznego zachwyty”, a ponadto daje nadzieję, że gdzieś na świecie, niedaleko, są także i inni, którzy mogą przy kolacji rozmawiać nie tylko o futbolu.

To żart, ale i nie żart. Humanistyka wedle Fisha to pewna wspólnota interpretacyjna, która porozumiewa się tym samym językiem, podziela te same przeświadczenia na temat sztuki i literatury i umie je w podobnym języku wystąpić, ale nie odnosi niczego, co literatura i sztuka ma do zaoferowania, do świata kierującego się jakąkolwiek celowością. Wspólnota ta opiera się na kantowskim podziale władz sądenia i wyjątkowość humanistyki określa przez odwołanie do bezinteresownego sądu smaku, który – u Kanta – wyklucza stosowanie kategorii moralnych, odnoszących się do praktycznej rzeczywistości. Fish zdaje się łączyć dwie kantowskie władze umysłu – spekulatywny rozum i estetyczny smak – w jednym celu, wyłączającym moralność: humanistyka ma nam dostarczyć narzędzi, dzięki którym będziemy umieli rozmawiać o tym, co uznajemy za ważne dla nas i nam podobnym. Choć Fish nie podaje tej odpowiedzi wprost, moglibyśmy wnioskować, że na pytanie, dlaczego należy finansować humanistykę, należy odpowiadać: „bo po prostu trzeba”, gdyż jest ona „dobrem samym dla siebie”. Nie trzeba dodawać, że jest to argument rzadko przywoływany w debatach nad stanem współczesnej humanistyki. Z pewnością nie przywołują go ci, którzy wykładają pieniądze na edukację.

Legitymizacja

Zgadzam się z Nussbaum i Rortym (a nie zgadzam z Fishem): humanistyka ma znaczenie polityczne. Nie w wąskim znaczeniu, ale możliwie jak najszerszym. Efekty jej studiowania mają znaczenie dla wspólnoty, w której studia te się odbywają, niezależnie od tego, co na ten temat powiadają rektorzy, dyrektorzy oraz ministrowie odpowiednich instytucji, od uniwersytetu, przez odpowiednie departamenty edukacji, po ministerstwa, partie i gabinety premierów. Problem polega jedynie na ukazaniu współzależności między humanistyką i polityką, a następnie

uzasadnieniu tego związku. Z drugiej jednak strony, zgadzam się z Fishem, który prowadzi intensywną kampanię publicystyczną przeciwko zamianie klas uniwersyteckich w oddziały politycznej agitacji. Wróć jeszcze do tego zagadnienia, teraz natomiast spróbuję wyjaśnić, jak rozumiem splot polityki i humanistyki.

Jak wiadomo, w neoliberalnym społeczeństwie nastawionym na pomnażanie zysku uniwersytet jest fabryką produkującą korzyści. Pieniądze inwestowane są głównie w dziedziny nauki – zwane w skrócie bio-techno-info – które obiecują szybki zwrot inwestycji z dużą stopą zysku. Na „rynku idei”, jak zwykło się określać pole szkolnictwa wyższego, wygrywają te idee, których rynkowe zastosowanie jest najkorzystniejsze i najłatwiejsze do zaprogramowania i kontrolowania, przegrywają zaś te, których możliwości „wdrożenia” (jak mówiło się w czasach realnego socjalizmu lat 70., czyli zastosowania w rozmaitych gałęziach gospodarki, nikt nie potrafi uzasadnić. Kryzys nauk humanistycznych, wywołany głównie obcięciem przez państwo lub prywatne instytucje wydatków na ich rozwój, to w istocie kryzys legitymizacji, czyli zdolności przekonania większości (społeczeństwo i reprezentujący je politycy) przez mniejszość (akademicka humanistyka)¹⁷. W społeczeństwie neoliberalnym, czy chodzi o Polskę, czy Stany Zjednoczone, nie sposób właściwie uzasadnić niczego, co nie wiąże się z mnożeniem zysku, a więc nie sposób uzasadnić konieczności ochrania nauki humanistycznych, przez przyznanie im statusu bezinteresownego poszukiwania prawdy, jak się to najczęściej robi. Nie jest to możliwe, albowiem właśnie bezinteresowność jest kategorią przez to społeczeństwo odrzucaną: to, co nie leży w interesie społecznym, czyli nie pomnaża dobrobytu (bo tak interes społeczny jest definiowany), nie będzie przez to społeczeństwo popierane. Nie sposób przekonać kogoś do własnych racji, jeśli obydwie strony używają odmiennych języków. Porozumienie nie jest tu w ogóle możliwe, co widać jak na dłoni w bezskutecznych pohukiwaniach humanistów, zdziwionych, że podatnik nie chce finansować ich badań nad średniowieczną składnią zaginionych utworów lub osiemnastowieczną odą czy inną elegią. Neoliberalne społeczeństwo nie życzy sobie, żeby jakiegokolwiek pieniądze publiczne szły na bezużyteczne rzeczy i ma rację, tyle tylko, że ta racja (całkowicie spójna z zasadami neoliberalnej gospodarki) kłóci się z racją

¹⁷ Podkreślam ten moment szczególnie: kryzys legitymizacji nie jest wydarzeniem realnym, lecz retorycznym czy też dyskursywnym. Rzecz nie polega na tym, jak jest, lecz jak by mogłoby być, gdyby zmieniły się sposoby argumentacji. W gruncie rzeczy chodzi o jedno: kryzys humanistyki to upadek dotychczasowego sposobu jej uzasadniania, czyli zinstytucjonalizowanej gry językowej. Zmieńmy tę grę, a zmieni się rzeczywistość. Zagadnieniu temu poświęcam całą książkę *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, która ukaże się jako 100 tom *Horyzontów nowoczesności*. Projektuję tam szerzej humanistykę, jak ją widzę, ale jestem w pełni świadom niewystarczalności tego projektu, dopóki nie zostanie on wsparty innymi, o podobnej wymowie. Trzeba wymusić inny język do mówienia o humanistyce niż język konfrontacji z naukami przyrodniczymi, którego dominacja wpędziła humanistykę w nieprzezwyciężalne tarapaty.

humanistyki, opartej na całkiem przeciwnych zasadach, które – z definicji – znajdują się w przegranej pozycji.

Jakie więc widać tu rozwiązania? Jest ich kilka. Pierwsze – wyniosłe – opiera się na dość powszechnym przekonaniu, że z głupcami się nie rozmawia i humaniści nie powinni brudzić sobie rąk w przestrzeni publicznej zawłaszczonej przez politykę. Drugie – bardziej spragmatyzowane, choć także pesymistyczne – zakłada, że wojna humanistyki z rynkiem jest nieunikniona i dla humanistyki z góry przegrana, wobec czego trzeba cieszyć się z tego, co jest, zagospodarowywać skrzętnie odpady z pańskiego stołu i jakoś się ratować w ciężkich czasach. Trzecie – utopijne – zakłada, że wreszcie pojawi się mądry mąż stanu (Obama, Tusk) lub hojny donator, którego inteligencja i wrażliwość dostrzeże problemy humanistów i pozwoli im nadal pielęgnować niezrozumiałe i raczej zabawne dla innych zajęcia za dobre pieniądze. Wszystkie te trzy rozwiązania opierają się na tej samej przesłance: że świat polityki klóci się ze światem akademii. Albo dokładniej: że przestrzeń publiczna i przestrzeń akademicka mijają się ze sobą nieuchronnie, bez szans na zbudowanie wspólnych płaszczyzn. Przeświadczenie takie staje się bardzo wyraźne, gdy ów mąż opatrnościowy okazuje się zwykłym przedsiębiorcą, dbającym o interesy najbogatszych (Obama, Tusk), albo gdy minimalne dotacje z zewnątrz okazują się jeszcze bardziej minimalne.

Upolitycznienie dobre i złe

Całkiem inaczej sytuacja zdaje się wyglądać, gdy usuniemy linię demarkacyjną dzielącą przestrzeń publiczną od akademickiej, politykę od humanistyki, co jest gestem trudnym, zwłaszcza że sami humaniści nie są takim gestem zainteresowani. Kiedy jednak dochodzi do takiego zawieszenia granic i akademicy zaczynają przemawiać językiem polityki, sytuacja paradoksalnie wcale się nie zmienia. Upolitycznienie akademii zakłada przyjęcie w jej obrębie języka polityki, czyli przyswojenie przez akademię zasady partyjnej interesowności, obowiązującej poza nią. Rektor uzasadniający językiem neoliberalnej gospodarki cięcia w budżecie (czytaj: zubożenie nauk humanistycznych i wzbogacenie nauk ścisłych) i profesor, który krytykę nikłego dorobku naukowego traktuje jako atak na jego rasową lub genderową tożsamość i domaga się potępienia rasistowskiego lub seksistowskiego postępowania krytyków swojej pracy, przyjmują tę samą zasadę politycznego, stronniczego szantażu: posługują się językiem, który przynosi im natychmiastowe korzyści i jednocześnie uniemożliwia jakąkolwiek dyskusję. Rektor ma w rękę alibi do wydania pieniędzy w taki sposób, który mu się opłaci, profesor pozostanie na prestiżowym stanowisku, albowiem chroni go genderowy czy rasistowski immunitet, którego nikt nie tknie z obawy przed posądzeniem o dyskryminację. Upolitycznienie akademii oznacza – mówiąc obrazowo – zakneblowanie jej ust, albo – mówiąc bardziej ogólnie – ograniczenie swobody akademickiej dyskusji, którą przyjmują za najważniejszy element kultury uniwersyteckiej.

Upolitycznienie akademii nie musi wszelako oznaczać jej upartyjnienia. Polityczność nie zawsze oznacza stronnictwo. Przyjmuję, że polityczne jest wszystko, co się dzieje w przestrzeni publicznej (*polis*), natomiast przez przestrzeń publiczną rozumiem nie tyle określoną fizyczną przestrzeń, dostępną dla wszystkich (klasyczna definicja przestrzeni publicznej, takiej jak plac miejski czy park), ile zbiór języków (dyskursów) określających egzystencję określonej wspólnoty. Wszystko to, co się dzieje w przestrzeni publicznej, ma charakter językowy (nawet obrazy w tej przestrzeni posiadają swoją składnię i semantykę), albowiem egzystencja jednostki w ramach danej wspólnoty jest uwarunkowana językowo. Każdy z nas posługuje się kilkoma językami: inaczej mówimy w domu, z rodziną, inaczej w pracy (czasami oczywiście te języki, ze szkodą dla obydwu stron, nakładają się na siebie), inaczej mówimy w telewizji, inaczej na uniwersytecie. W każdej z tych mikroprzestrzeni języki ulegają dalszemu różnicowaniu: inaczej mówimy do babci, inaczej do wnuczka, inaczej mówimy na konferencji, inaczej w sali seminarnej. Inaczej, gdy rozmawiamy z kolegą o ostatnich decyzjach rektora, inaczej, gdy do tego samego rektora piszemy podanie o dofinansowanie własnego projektu. Umiejętność społecznej adaptacji polega na umiejętności asymilacji obcego języka, nawet jeśli jest to język codziennego ubrania czy zachowania się przy stole. Jak widać, język rozumiem tu szeroko, jako zbiór znaków o czytelnej dla innych składni. Kiedy Michael Pollan powiada, że „jedzenie jest aktem politycznym”, to chce przez to powiedzieć nie tylko, że to, co jemy i jak jemy, zaświadcza o naszej kulturowej przynależności (kultura jest polityczna na wskroś), lecz także to, że zmiana paradygmatu żywienia (na przykład zwracanie uwagi na to, w jakich warunkach hodowane są zwierzęta, które potem jemy) przyczynia się do przemodelowania społecznego imaginarium. Jacques Derrida twierdząc, że kiedy otwieramy usta, wchodzimy w przestrzeń polityczną, chce powiedzieć, że każdy akt mówienia zakłada pewne publiczne zobowiązanie, dotyczące nie tyle treści danej wypowiedzi, ile nastawienia mówiącego (będę mówił prawdę, nie będę oszukiwał *etc.*; oczywiście to zobowiązanie bywa bardzo często przedmiotem manipulacji, która jest możliwa tylko dlatego, że zobowiązanie to jest traktowane poważnie¹⁸). Sfera polityczna to nie tylko walka kłócących się ze sobą interesów partyjnych (prawica walcząca z lewicą, republikanie z demokratami, liberałowie z konserwatystami), ale przede wszystkim sfera społecznego imaginarium, czyli wyobrażeń na temat świata, które ze sobą dzielimy lub które nas między sobą różnią. Wyobrażenia te nie istnieją gdzieś skrycie, pochowane głęboko w naszych umysłach, lecz są formułowane w różnych językach, których

¹⁸ Najlepszym przykładem takiej manipulacji jest tzw. „afery Sokala”, która wybuchła po przesłaniu przez nowojorskiego fizyka Alana Sokala do redakcji „Social Text” sfigowanego artykułu *Transgressing the boundaries. Toward a transformative hermeneutics of quantum gravity*, skompilowanego z nieprzystających do siebie kawałków rozmaitych dyskursów. Zob. *The Sokal hoax. The sham that shook academy*, ed. by the editors of „Lingua Franca”, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2000.

używamy, by określić swoją pozycję w węższym (rodzina, praca) lub szerszym świecie (kontynent, świat). Ten sam polityczny los dzielą języki bardziej wyspecjalizowane, na przykład teoretyczne idiomy, za pomocą których rozwijają się nauki. Nie istnieją języki politycznie neutralne w tym sensie, że każdy język, od tego, którym staramy się porozumieć z kilkumiesięcznym bobasem, po język fizyki jądrowej, ma swoje społeczne istnienie (obydwa wspomniane języki tyle mają ze sobą wspólnego, że dla niewtajemniczonych są niezrozumiałym zbiorem znaków) i każdy z nich jest innym sposobem obłaskawiania świata, zdzierania z niego kolejnych zasłon niepojętości. Każdy też opiera się na innych przeświadczeniach co do natury świata, języka, za pomocą którego ów świat jest omawiany, oraz osoby, która tym językiem się posługuje. Przeświadczenia te przejawiają się w różnych, skończonych wariantach, wokół których użytkownicy języka tworzą dobrowolne i raczej instynktowne skupiska, nazywane wspólnotami¹⁹. Wspólnota religijna (niezależnie od szczegółowej charakterystyki) różni się od wspólnoty naukowej tym, że ich języki nie dadzą się uzgodnić (przypadki księży uczonych astrofizyków nie podważają tej tezy, albowiem profesor Heller piszący o kwarkach używa innego języka niż profesor Heller piszący o kwarkach), podobnie jak w obrębie obszernego języka filozoficznego nie da się pogodzić ze sobą języka analitycznego i hermeneutycznego, a w granicach języka kulinarnego, języka kuchni polskiej i tajskiej (czyli języków, za pomocą których kucharz polski i tajski objaśnią znaczenie tego, co robią). Richard Rorty nazywa takie języki, za pomocą których objaśniamy świat, słownikami (*vocabularies*). Odkąd Wittgenstein dostarczył poważnych dowodów na nieistnienie słowników (języków) prywatnych, jasne jest, że każdy słownik funkcjonujący w danej kulturze ma znaczenie polityczne, to znaczy spajające daną wspólnotę. Filateliści posługują się innym językiem niż kardiologowie, ale znajdują wspólny język, gdy tylko zmieniają wspólnotę i razem będą kibicować tej samej drużynie piłkarskiej. Przemiany słowników lokalnych są częste i oznaczają tyle, że nasze społeczne tożsamości różnią się i są wyznaczone przez różne idiomy, jakie adaptujemy na własny użytek. Nikt *de facto* nie mówi jednym językiem, i ta wielojęzyczność określa każdego, kto funkcjonuje w przestrzeni publicznej. Kto od niej stroni, zmierzając od rozmowy z innymi ku własnej, ciasnej przestrzeni prywatnej, ryzykuje wejście w sferę kompletnej niezrozumiałości.

Istnieją wszelako tendencje, by tę wielojęzyczność powstrzymać, by nie dopuścić do rozmnożenia się niewspółmiernych języków, by zaradzić katastrofie (która *de facto* nie jest katastrofą, tylko metaforą naszej zwykłej kondycji) babeliańskiej. Zmierzają one ku domknięciu użytkowanych słowników, do uznania, że są one ostatecznym wyjaśnieniem rzeczywistości, albo że odpowiadają one rzeczywisto-

¹⁹ Dla mnie na przykład taką wspólnotą, czyli ludźmi, których chciałbym spotkać na przyjęciu i spędzić z nimi miło czas, będą raczej zwolennicy Monty Pythona niż Alana Badiou, raczej Seinfelda niż Žižka, raczej Larry'ego Davida niż Leo Straussa. Mówiąc najkrócej, bardziej mi odpowiada wspólnota komików niż ontologów i filozofów politycznych.

ści w sposób najbardziej adekwatny. Tendencje takie opierają się na pradawnym marzeniu o powrocie do czasów, gdy rzeczy były równe słowom, gdy słowa nakładały się doskonale na rzeczy i nie było między nimi miejsca na jakiegokolwiek odchylenie. To marzenie o doskonałym języku oplatającym rzeczywistość oczywiście znosi samo siebie, albowiem język doskonale tożsamy z rzeczywistością przestaje być językiem, czyli narzędziem stworzonym przez człowieka, by sobie z nią jakoś radzić. Język jest niewątpliwie jednym z elementów rzeczywistości, ale nie jest nią całkowicie, podobnie jak nie są nią wyłącznie nasze emocje czy nasze myśli. Kiedy jednak użytkownicy języka zaczynają wykluczać języki oparte na innych przesłankach, uważając, że tylko ich język mówi prawdę o rzeczywistości, albo nawet nią jest, wówczas polityczność języka ujawnia się w sposób bardzo wyraźny. Jeżeli ktoś uważa, że Biblia jest tekstem, który dostarcza odpowiedzi na każde możliwe pytanie, albo jeśli ktoś dowodzi, że wszystkie problemy metafizyczne wynikają jedynie z wadliwego użycia języka, albo jeśli ktoś powiada, że całemu złu świata winny jest Szatan albo Ameryka (albo Amerykański Szatan), to posługuje się językiem wykluczającym inne, inaczej opisujące świat, dostarczające innych objaśnień. Ciekawe, że w tym ostatnim przypadku niespodziewanie blisko siebie znajdują się języki, których byśmy nigdy o to nie podejrzewali: język radykalnej ewangelizacji i język radykalnej lewicy. Języki radykalne niewiele się od siebie różnią.

Tezy, hipotezy, protezy

Te proste wyjaśnienia służą mi do wprowadzenia kilku równie prostych tez, na których oparłem rozumowanie przedstawione w *Polityce wrażliwości*. Próbuję w niej powiedzieć, że głównym zadaniem humanistyki jest *przekształcanie społecznego imaginarium*, a więc wpływ na to, jak i co ludzie myślą o świecie. Zadanie to zwykle przypisuje się polityce, staram się więc powiedzieć, że zadanie, jakie stawia sobie humanistyka jest na wskroś polityczne. Humanistyka nie zmierza jednak do przekonania ludzi do tej lub innej racji, do tego lub innego zbioru wyobrażeń. Humanistyka nie skłania się ku którejś konkretnej treści społecznego imaginarium. Nie, jej zadanie jest całkiem odmienne. Humanistyka pokazuje, że nie istnieje jeden słownik, którym możemy świat objaśniać, że nie istnieje jedna nadrzędna ideologia (z prawa czy z lewa, ze środka, czy ze skrajnych biegunów), którą możemy się posługiwać, że nie istnieje z góry uprzywilejowany zbiór symbolicznych przedstawień, który byłby bardziej adekwatny od innych zbiorów. Humanistyka uwrażliwia nas na to, że żaden z obiegowych słowników nie jest ostateczny i zawsze można go zmienić na inny, lepiej nam służący, lepiej odpowiadający nie tyle rzeczywistości (bo żaden język nie odpowiada rzeczywistości lepiej niż inne), ile naszym przeświadczeniom, naszym przekonaniom, naszym marzeniom. Zgadzam się w tym punkcie z Louisem Menandem, który twierdzi, że „wiedza historyczna i teoretyczna, którą rozpowszechnia liberalna edukacja”, czyli także humanistyka, tkwiąca u podstaw liberalnego wykształcenia, „ujawnia tymczasowość i konstrukcyjność aktualnych układów (*the contingency and constructedness of*

present arrangements)”²⁰. Humanistyka uświadamia nam względność tego, co robimy ze światem, i w tym sensie jest ona – by tak rzec – najbliższa ciału, równie kruchemu i przygodnemu, jak wszystkie wznoszone przez nas instytucje. Z tego powodu mogłaby zająć miejsce nauki podstawowej, albowiem jej przedmiotem nie jest to lub tamto, ten przedmiot lub tamten (literatura romantyzmu, malarstwo kubistyczne czy przydawka), lecz ludzka egzystencja w jej różnych, bardziej lub mniej zinstytucjonalizowanych przejawach. Mówię „mogłaby”, albowiem nie ma takiego nadzwyczajnego miejsca, z którego należałoby mówić jednym językiem o ludzkiej egzystencji, gdyż o ludzkiej egzystencji można mówić jedynie na wiele sposobów, różnymi językami, z różnych perspektyw, w ramach różnych dyscyplin. W tym sensie humanistyka, której zarysy próbuję naszkicować, nie jest ani osobną nauką, ani osobną dyscypliną, ba! nie jest nawet (choć tęsknoty takie pojawiają się od początku jej istnienia) metadyscypliną fundującą podstawy każdej innej dyscypliny. Humanistyka jest jedynie pewną *dyspozycją krytyczną*, a przez dyspozycję rozumiem to, co Arystoteles nazywał *hexis*, a Bourdieu *habitus*: trwałe nastawienie jednostki do otaczającego je świata²¹. Dyspozycja ta jest krytyczna, albowiem wprowadza w stan kryzysu (czyli potencjalnej przemiany) utrwalone słowniki, jakimi posługują się poszczególne dyscypliny, albo też zasiewa wątplenie w czystość każdego poszczególnego słownika, na podstawie którego chciałoby się utrzymać odrębność poszczególnych dyscyplin²². Humanistyka nie jest więc zbiorczą nazwą dla różnych dyscyplin (literaturoznawstwo, filozofia, historia sztuki *etc.*), lecz akademicką ramą, w obrębie której poszczególne dyscypliny istnieją. Można tę ramę traktować umownie, jako pewien taksonomiczny uzus, pozwalający łatwo dokonać strukturalnego podziału danej instytucji (nauki humanistyczne z jednej strony, przyrodnicze z drugiej, społeczne z trzeciej; oczywiście ten klasyczny podział od dawna jest archaiczny, ale to inna historia), ale można też traktować humanistykę jako pewien niedokończony projekt, którego istnienie jest konieczne, abyśmy lepiej zdawali sobie sprawę z tego, co robimy. Nie tylko w akademii, ale też w każdej dziedzinie życia publicznego.

²⁰ L. Menand *The marketplace of ideas*, s. 56.

²¹ Zob. P. Bourdieu *Szkic teorii praktyki*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Derewcki, Kęty 2007; P. Bourdieu *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001; P. Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Bilos, Scholar, Warszawa 2005.

²² Oczywiście tu otwiera się zagadnienie otchłanne: interdyscyplinarność. Jestem zdecydowanym przeciwnikiem interdyscyplinarnego zamieszania, które więcej robi złego niż dobrego, ale nie mogę się teraz wdawać w szczegółową dyskusję. Przedstawiałem swoje poglądy na ten temat w wielu miejscach, między innymi na konferencji zorganizowanej przez Centrum Studiów Humanistycznych w Krakowie, z uczestnikami Międzynarodowego Programu Doktorskiego, Interzones, w czerwcu 2010.

Szkice

Abstract

Michał Paweł MARKOWSKI
University of Illinois (Chicago, USA)
Jagiellonian University (Kraków)

Humanities: an unfinished project

Discussing four contemporary approaches to the humanities, those expressed by Marquard, Nussbaum, Rorty, and Fish, the author takes the side of those who believe that humanities have a political impact on society, regardless of what liberal partisans of the free market may claim. He defines the main goal of humanities as transformation of the social imaginary by making explicit the multitude of vocabularies used to describe human experience. As no vocabulary naturally prevails over any other, humanities should be understood not so much as a cluster of academic disciplines but rather as a critical disposition of mind that puts in crisis the ossified structures of thinking. Since this work is still dramatically needed in the contemporary academia, the modernising project of the humanities remains unfinished

Przemysław CZAPLIŃSKI

Pank's not dead,
czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Był cudownie niekonsekwentny, zmienny, niestały. Trafiał w czułe punkty dyskursów nowoczesnych, ale był zbyt mało okrutny, aby je dobić; dotykał spraw ważnych, ale w swych atakach bywał zarazem przenikliwy i naiwny; lubił drażnić rozmaite normy, naruszać tabu, przekraczać granice, lecz nie wiadomo, czy chciał zamieszkać w świecie bez norm; ustawicznie podkładał ładunki wybuchowe pod kanoniczny gmach, ale w ciągu kilkunastu ostatnich lat sam w tym gmachu zamieszkał. Czego zatem od kanonu chciał?

Z powyższych stwierdzeń chciałbym wyprowadzić podstawową tezę artykułu. Mówi ona, że Pankowski swoim pisarstwem równocześnie podważał i podtrzymał istnienie kanonu. Gra, którą prowadził, nie była kokieterią, lecz próbą wypracowania nowej wersji owego kanonu – zachowującej jego siłę normatywną, a jednocześnie „miękkiej”. Krótko mówiąc: wersji niemożliwej. O tym właśnie postaram się opowiedzieć w swoim artykule: o twórczości Pankowskiego jako zmiennej, dostosowywanej do historycznego i kulturowego kontekstu, taktyce stabilizującego podważania norm.

Za, a nawet przeciw

W 1970 roku Pankowski opublikował w dwóch kolejnych numerach londyńskich „Wiadomości” teksty poświęcone Tadeuszowi Borowskiemu¹. W obu atako-

¹ M. Pankowski *Tadeusz Borowski po dwudziestu latach*, „Wiadomości” 1970 nr 1281; tegoż *Pierwsza śmierć Tadeusza Borowskiego*, „Wiadomości” 1970 nr 1282.

wał. *Bitwę pod Grunwaldem* uznał Pankowski za „sztubacki paszkwil”, zbiór „żałosnych uproszczeń”; w drugim tekście stwierdził, że Borowski „poniża – na przykład w *Śmierci powstańca* – legendę czynu zbrojnego”, czyli mit powstania warszawskiego

Jednakże w roku 1974 opublikował tekst pod intrygującym tytułem *Agresywne słowo marginesowców*². W artykule mającym charakter studium socjologicznego opisał twórczość obsceniczną: latrynalia, napisy na korze drzew, muralia. Charakteryzował tę aktywność jako anonimową, a więc nieposiadającą jednostkowego autora, a zarazem indywidualną, to znaczy wymykającą się spod władzy zbiorowych kryteriów stosowności i stanowiącą ekspresję prywatną; w latrynaliach dochodzi też do głosu – wywoływany przez oficjalną kulturę – bunt przeciw konwencjom, a zarazem dzięki nim odsłania się marginesowa seksualność, tłumione poznanie i ekspresja tamowana wstydem.

Do artykułu tego nawiązał Pankowski kilka lat później – w studium opublikowanym na łamach akademickiego pisma krajowego. Artykuł, nieledwie programowy, wyposażony w rozliczne znamiona naukowości, nosił tytuł *Polska poezja nieokrzesana*³ i dotyczył „utworów powstałych z języka codziennego, przeważnie z dala od świadomej, zawodowej obróbki słowa” (PPN, s. 30). Określał w ten sposób Pankowski „obecność w mowie, a potem w zapisie, licznych wystąpień dynamicznych, których autorami są zwykli użytkownicy polszczyzny uagresywnieni poczuciem swej marginesowości, stałej czy przejściowej, rzeczywistej bądź urojonej” (PPN, s. 31). Twórczość ta – jak czytamy dalej w intrygującej charakterystyce – pozostaje poza kategoriami literatury narodowej ze względu na nadmiar agresji. Ze względu na skatologiczną i obsceniczną tematykę jest „wybrykiem, a często przestępstwem”, zaś jej ludyczność należy uznać za pozorną: „[...] w gruncie rzeczy [autorzy nieokrzesani] napadają na adresata zarówno rażącą go treścią, jak i dosadnością użytej mowy” (PPN, s. 31).

Wywód Pankowskiego jest oparty na opozycjach klarownych, bo wywodzących się z kilku humanistycznych narracji nostalgicznych: poezja nieokrzesana jest więc według autora tworzona przez „amatorów” (nie zaś przez zawodowych pisarzy), rodzi się w języku kontroficjalnym (jest mową w opozycji do pisma bądź pismem wulgarnym w opozycji do zapisu kulturalnego), i wreszcie jest agresją – w opozycji do literatury stanowiącej sferę społecznych wzruszeń. Mimo tej przejrzystości kwalifikacja „poezji nieokrzesanej” pozostaje niejasna. Z jednej strony Pankowski traktuje „nieokrzesaność” jako przekaz wymierzony w oficjalność, z drugiej zakłada, że „nie wystarczy grubiaństwo, żeby powstała poezja nieokrzesana” (PPN, s. 37), co znaczy, że poszukuje ścieżki, na której agresja podlega sublimacji w wartość estetyczną. Do takiego pojednania dochodzi wtedy, gdy atak – choć wymierzony w konkretny świat wartości i obierający sobie jakiegoś adresata za ofiarę –

² M. Pankowski *Agresywne słowo marginesowców*, „Oficyna Poetów” 1974 nr 4.

³ M. Pankowski *Polska poezja nieokrzesana*, „Teksty” 1978 nr 4. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie PPN.

wytwarza „inność samą w sobie”, czyli autonomiczny tekst, który staje się „propozycją nowego świata”, wolnego już od uwikłania w społeczny konkret.

W trzech wymienionych tekstach Pankowski – nie omawiając tego dokładanie – przechodzi przez sprzeczności rozwojowe sztuki modernistycznej. Polegałyby one na wzajemnym ścieraniu się dwóch wariantów – modernizmu wysokiego i niskiego. Pierwszy z nich, powiedzmy Eliotowski, broni wartości w obliczu katastrofy. Świadomość zniszczeń, które nastąpiły, i tych, które zagrażają kulturze, degradacji, która ustawicznie w świecie zachodzi, niejako upoważnia twórcę do ujmowania pewnych doświadczeń jako nienaruszalnych i pewnych ujęć formalnych jako zabronionych. To podejście tłumaczy atak Pankowskiego na Borowskiego i na jego poobozowe opowiadania. Z kolei modernizm niski to aktywność wymierzona we wszelką formę oficjalną, uznająca, że większym zagrożeniem dla kultury jest nieautentyczność komunikacji niż bluźnierstwo moralne czy estetyczne. Modernizm wysoki działa jak rozpaczliwy aparat destylacyjny, który powinien wytworzyć czysty tekst kultury – odnaleziony pod warstwami cywilizacyjnego śmiecia. Modernizm niski funkcjonuje jak aparat absorpcyjny: twórca, szukając materiału, zachłannie sięga po wszystko, co jest nie-sztuką – twórczość ludową, folklor miejski i przedmiejski, kulturę popularną i masową – nie tyle po to, by wprowadzić do komunikacji treści jeszcze nie zoficjalizowane, ile po to, by unieruchomić wreszcie sam mechanizm oficjalizacji. Modernizm wysoki minimalizuje swoje dążenia, by dokonać restauracji wzorca, modernizm niski natomiast nie odnawia hierarchii, lecz dąży do jej zniesienia.

Inaczej mówiąc: Pankowski atakujący Borowskiego wpisywałby się w modernizm wysoki, ten więc, który opiera się na przeświadczeniu, że istnieją nienaruszalne doświadczenia i niestosowne formy. Pankowski opisujący „agresywne słowo marginesowców” i „poezję nieokrzesaną” byłby z kolei przedstawicielem modernizmu niskiego, który sferę sztuki uznaje za obszar uprawnionego braku pohamowania. Pierwsza postawa staje po stronie norm, druga – po stronie ich naruszania. Omawiając twórczość Borowskiego i działalność marginesowców pisarz odnalazł krańce modernistycznego podejścia do kanonu. Wszedł w dwie role – najpierw strażnika resztek wartości sprawdzonych w czasie katastrofy, a zaraz potem w rolę promotora anarchii. Gdyby poszedł dalej tym tropem, miałyby się między rozwiązaniami skrajnymi. Ale dla swojej sztuki wybrał trzecie rozwiązanie – oparte na tworzeniu „inności samej w sobie”. Inność ta powinna podważać kanon, a jednocześnie zachowywać samą „zasadę kanonu”, czyli istnienie zasad. Taka koncepcja wymaga nie tylko indywidualnych rozwiązań estetycznych, lecz także własnej antropologii.

Wyciek w kanonie

Wspomniana przeze mnie antropologia – przez co rozumiem intuicje dotyczące człowieka, wypowiedane przez narratorów i postaci pojawiające się w prozie Pankowskiego – wyłania się w tej twórczości od samego początku. Nazwałbym ją

koncepcją „człowieka ciekliwego”. To istota ludzka definiowana przez niestałość materii, z której się składa. Jej poruszenia są powodowane przez biologię – przez pożądanie i lęk, głód i pragnienie. Jej świadomość jest cechą przygodną, zmienną, niestwarzającą żadnej mocnej podstawy, co oznacza, że człowiek Pankowskiego nie jest kartezjański. Ale nie da się go również wyprowadzić z Freuda, ponieważ nie toczy się w nim dramatyczna walka między kulturowymi zakazami i libido, między „zasadą rzeczywistości” i „zasadą przyjemności”. Wszystko, co w człowieku się znajduje, podlega upłynnieniu.

Zauważyć to można w bardzo wielu tekstach. W opowiadaniu *Lida* (z tomu *Bukenocie*, 1979⁴) paryżanin stwierdza, że człowiek to „gnój ubijany butami przemocy” (B, 148); w powieści *Gość*⁵ pisarz-bohater mówi, że życie to „psucie się”, a każda próba zapanowania nad tym wejdzie „w stadium harmonijnego rozkładu” (G, s. 12, 13); w powieści *Rudolf*⁶ Profesor zarzuca Niemcowi: „Pan woli świat ociekający wydzielinami... ropiejący”, na co Rudolf odpowiada: „Jak brzoza, jak ciało, jak odwilż, co mułem zapładnia doliny!” (R, s. 150).

Znaczenie antropologii ciekliwości dla przedstawiania przyciód człowieka XX wieku odsłoniło się w pełni dopiero we wspomnieniowej narracji *Z Auszvicu do Belsen* (2000)⁷. W książeczce tej kilka fragmentów poświęcił autor figurze muzułmana – więźnia doprowadzonego przez głód, choroby i zimno do stanu skrajnego wycieńczenia.

W najpoważniejszej interpretacji filozoficznej – zaproponowanej przez Giorgio Agambena⁸ – muzułman to właściwy cel władzy biopolitycznej. Zmierza ona do wyprodukowania człowieka, którego człowieczeństwo byłoby wątpliwe w kontekście wszystkich funkcjonujących definicji antropologicznych. Muzułman daje się zatem definiować wyłącznie poprzez brak: nie przysługuje mu podmiotowość polityczna; posługuje się dźwiękami, nie zaś językiem/mową, a więc nie dysponuje znakiem człowieczeństwa definiowanego przez zdolność artykulacji; nie ma w nim także woli życia, co wyklucza go spośród wspólnoty nowoczesnej określonej wolicjonalnie; nie ma w nim wreszcie samoświadomości, co oznacza, że nie da się go wpisać w paradygmat kartezjański. Agamben potrzebował tak wymodelowanego muzułmana, aby wyolbrzymić zagrożenie nadchodzące ze strony suwerennej władzy biopolitycznej. Ale dokonawszy owego wyolbrzymienia, włoski filozof wpro-

4 M. Pankowski *Bukenocie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie B.

5 M. Pankowski *Gość* (1987), Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie G.

6 M. Pankowski *Rudolf*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2005. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie R.

7 M. Pankowski *Z Auszvicu do Belsen*, Czytelnik, Warszawa 2000. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie AB.

8 G. Agamben *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, postł. P. Nowak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

wadził do świata obozowego ostrą różnicę – podział na „żywych” i „nie-martwych”, na „ludzi” i „jeszcze nie zwierzęta”. W konsekwencji powielił – choć w ujęciu pogłębionym – wizję obozu narzuconego przez hitlerowców; wizję, w której przedział między ostatnim więźniem ludzkim i pierwszym więźniem nie-człowieczym jest różnicą absolutną wytwarzaną przez władzę. Ci, którzy owemu różnicowaniu podlegają, nie są w stanie tworzyć więzi ani też decydować o sobie.

Tymczasem w książeczce *Z Auszvicu do Belsen* Pankowski stwierdza prosto: „[...] nade wszystko muzułman to człowiek, co przecieka” (AB, s. 20). Zdanie to wchodzi w ciekawą polemikę z koncepcją Agambena i jej filozoficznymi konsekwencjami. Przede wszystkim muzułman nadal pozostaje człowiekiem, a różnica między nim i pozostałymi więźniami tkwi w niezdolności do zapanowania nad wydzieloną cielesną. Muzułman według Agambena budzi u innych lęk, ponieważ jest naocznym dowodem skuteczności obozowego systemu i zapowiedzią stanu, do którego zmierzają wszyscy. U Pankowskiego muzułman budzi obrzydzenie – co potwierdzałoby opis Agambena – ale równocześnie budzi współczucie; stwierdza narrator: „Brzydę się nim, ale jeszcze się zmuszam do myśli, że to «nieszczęśnik skazany na rychłą śmierć»” (AB, s. 20-21). Ważne jest jedno i drugie: obrzydzenie odsyła do chorej cielesności, współczucie – do możliwej więzi. Pisarz opowiada zatem o więzi pomimo obrzydzenia. W tym sensie książka *Z Auszvicu do Belsen* stanowi świadectwo złożone w imieniu muzułmana.

I tu jednak sprawa nie wydaje się prosta – od początku Zagłady pojawiają się bowiem spory dotyczące prawa do mówienia o Holokauście. W książce *Pogrążeni i ocaleni* Primo Levi, zastanawiając się nad tym, kto może prawdziwie świadczyć o obozie zagłady, sformułował śmiertelny paradoks: „[...] tylko oni, muzułmanie, na zawsze pogrążeni, [są] świadkami całkowitymi”⁹. Zdanie wydaje się logiczne, a zarazem sprzeczne: Zagłada to czas, którego istotę określa unicestwienie człowieczeństwa, więc świadectwo owemu unicestwieniu może dać tylko ten, którego człowieczeństwo zostało unicestwione. Jednakże istota wyzuta z człowieczeństwa (czyli pogrążona) nie może dawać świadectwa, ponieważ w skład człowieczeństwa wchodzi zdolność komunikowania – gdy ona ginie, razem z nią ginie możliwość świadczenia. Wynika z tego, że świadectwo powinien złożyć ten, kto złożyć go już nie może.

Giorgio Agamben zaproponował dwojake rozwiązanie paradoksu Leviego¹⁰. Pierwsze polega na tym, że muzułman nie tyle składa świadectwo, ile jest świadectwem. Jeśli ktoś nie wierzy w obozy zagłady, które pozbawiały człowieczeństwa, w muzułmanie powinien dostrzec dowód/świadka rzeczywistości odczłowieczającej. Drugie rozwiązanie mówi, że muzułman, jako ten, kto nie może świadczyć, autoryzuje wypowiedź kogoś, kto będzie świadczył w jego imieniu. Muzułman

⁹ P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 100. Cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁰ G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2008. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CZA.

„wzywa do zabrania głosu bezwzględną niemożliwość mówienia” (CZA, s. 162), a więc powołuje do świadczenia nie tych, którzy mają coś do powiedzenia od siebie, lecz tych, którzy pojmują autoryzację muzułmana jako wezwanie do mówienia martwym językiem, by jako taki „mógł on odzyskać głos i mowę” (CZA, s. 162).

Sądzić można, że odpowiedź Pankowskiego jest jeszcze inna. W jego ujęciu prawo do świadczenia o Zagładzie ma ten, kto swoje człowieczeństwo będzie definiował tak samo, jak muzułman. Pisarz opowiedział o Auschwitz i o muzułmanie w oparciu o tę samą koncepcję człowieka, którą wypracował wcześniej – antropologię człowieka ciekliwego. Według Agambena władza biopolityczna, wcielona w obóz koncentracyjny, wytwarza istoty, których człowieczeństwo jest wątpliwe dla wszystkich. U Pankowskiego stwierdzenie nie-człowieczności muzułmana odbierałoby człowieczeństwo wszystkim, ponieważ wszyscy są definiowani przez tę samą „płynność”.

Pankowski zatem przepisał niejako kanoniczną opowieść o obozie. I postawił kanon przed paradoksalnym wyborem: jeśli odrzucimy opowieść *Z Auszvicu do Belsen* z powodu jej obrazoburczej zawartości, zakwestionujemy świadectwo złożone w indywidualnym języku, które opowiada o obozie z perspektywy erotyki, okrucieństwa i miłosierdzia; jeśli wchłonimy to świadectwo, wówczas nastąpi wyciek w kanonie, to znaczy dostanie się do niego istota ludzka zdolna do walki, agresji, miłości i życia, lecz zarazem składająca się z materii gnilnej, gniotliwej, odpychającej i budzącej obrzydzenie.

Wątpliwości w sprawie anarchii

W połowie lat 80. Pankowski ukończył powieść – powiastkę – *Gość*. Była to antyutopia, wyprzedzająca o lat kilka refleksję o końcu historii, a zarazem narracja ukazująca możliwości wyjścia z impasu, jaki myśl o końcu historii wywołuje.

Akcja toczy się w nieznanym, choć bardzo zbliżonym do warunków europejskich, Królestwie w latach 20. XXI wieku. Narrator-pisarz, dyktujący powieść sekretarce, rekonstruuje historię człowieka, który na przełomie stuleci zbuntował się przeciw projektowi całkowitej asymilacji wielokulturowego społeczeństwa.

Późniejsze o dwadzieścia lat Królestwo zdołało doprowadzić do końca pomysł scalenia narodu. W rezultacie powstała rzeczywistość muzealna, świat symulakrum, w którym tożsamości zbiorowe są wypożyczane, a zamiast egzystencjalnej przygody mamy wycieczki i zwiedzanie. Na przeszkodzie bezproblemowemu życiu nie stoi nawet przyroda, którą udało się opanować za sprawą środków medialnych wytwarzających wizerunek dobrej pogody, a także za sprawą technologii, pozwalającej podkraść dobra naturalne biedniejszym obszarom. W wersji Pankowskiego koniec historii to łajdacki wariant dominacji: państwa bogatsze wydoskonaliły środki wyzysku i rozszerzyły go na obszar całego globu – wykorzystując technologie, które zapewniają dostęp do wody i ropy kosztem słabszych, utrzymują innych w gospodarczej zależności. To zaś sprawia, że nie ustaje napływ obcych do Królestwa.

Socjologiczną metaforą Królestwa staje się Dom Zasłużonego Rencisty. Choć istnieją rzeczywiste Domy Spokojnej Jesieni, to w gruncie rzeczy całe społeczeństwo zamienia się powoli w pensjonariuszy domu starców. Pobłażliwe prawo rozwodowe i aborcyjne rozluźniło więzi emocjonalne i złagodziło dramaty. W świecie schłodzonych uczuć możliwe są już tylko zachwyty pięknem natury, ekscytacja doskonałością rozwiązań społecznych i obrzydzenie wobec wszelkich elementów zakłócających idealny pejzaż. Właśnie dlatego Państwo przeprowadziło akcję ostatecznego rozwiązania kwestii psów, które wywołały „fekalną zarazę” („Krótki film, nakręcony w trakcie epidemii, stanowił argument rozstrzygający”; G, s. 6). „Zrozumiała pustkę emocjonalną” (G, s. 7) państwo próbuje zapełnić, namawiając obywateli do adopcji sierot i staruszków. Stabilność władzy została zagwarantowana przez pełną kontrolę elektroniczną, która wymaga noszenia dowodów osobistych.

Ostatecznym zwieńczeniem jedności ma być projekt całkowitej asymilacji, czyli scalenia narodu. Plan ten zakłada, że wszyscy przybysze z obcych krajów przejdą Kursy Świadomego Zapominania Etnicznych Inności (G, s. 116). Pełna asymilacja prowadzi do narodzin świata „bez drugiego brzegu” (G, s. 101), a więc niemającego alternatyw, ogarniającego całą rzeczywistość, świata, w którym różnice nie robią różnicy. Państwo panuje zatem niepodzielnie – nie tylko ze względu na pokrycie mapy społecznej administracyjną siatką kontroli, lecz przede wszystkim ze względu na skolonizowanie sfery uczuciowej.

Doskonałym wyrazem przechwycenia aktywności w sterowaniu społecznymi emocjami jest w powieści – przeniesiony z Orwella – „kwadrans gwałtowności” (G, s. 33). To codzienny seans obowiązkowej eksternalizacji złych uczuć. Każdy obywatel powinien wypełnić ów kwadrans „brutalizowaniem gestów i mowy”. Każdy może więc sobie „poanarchizować do siódmego potu” (G, s. 33).

W świecie tym pojawia się dziwny Jan 4/44 – gość, emigrant, przybysz z egzotycznego kraju, żyjący od dawna w Królestwie. Jan na propozycję pełnej asymilacji, a więc uzyskania całkowitego obywatelstwa w zamian za zrzeczenie się pamięci o własnej odmienności, odpowiada „Sam nie wiem” (G, s. 19, 23).

Odpowiedź Jana wydaje mi się ciekawym przeniesieniem w czas końca historii postawy Bartleby'ego. Tytułowy bohater opowiadania Hermana Melville'a *Bartleby, the scrivener* był kopytą zatrudnionym w biurze prawniczym. Przez pierwszy okres pilnie i sumiennie wypełniał swoje zadania, aż do momentu, gdy z niewiadomych powodów wypowiada skromne, ciche, lecz stanowcze: „Wolałbym nie”. Bartleby'ńskie „I would prefer not to” zaczyna działać jak językowy wir: wciąga podstawowe relacje międzyludzkie do tej pory podporządkowane zasadom posłuszeństwa i produktywności, zatapiając je w niejasnym oporze. Postawa Bartleby'ego nie daje się włączyć w żaden pomysł rozwojowy: nie jest to antyteza, która na kapitalistyczną zasadę reprodukcji – bohater jest kopytą – odpowiada prawem oryginalności. Nie jest również pomysłem na zmianę stosunków produkcji, a więc projektem rewolucji: „wolałbym nie” nie wnosi do kapitalizmu żywiołu nieproduktywności, anarchicznego elementu cielesności, utopii nowego społeczeństwa. Wypowiedź Bartleby'ego to sprzeczność stanowiąca analogię człowieczeństwa.

„Wolałbym nie”, idiomatyczna i idiotyczna w sensie Gombrowiczowskim, uświadamia, że język służy jako sprawne narzędzie komunikacji, któremu jednostka może przeciwstawić niedoskonałe i niezrozumiałe wyrażenie niepoprawne. Wewnętrzne zapętlenie semantyczne – w języku można „woleć coś” lub „nie chcieć czegoś”, nie można natomiast „woleć nie” – staje się miejscem zapaści komunikacji międzyludzkiej i zarazem szczeliną, przez którą wydobywa się na powierzchnię inny wizerunek człowieka. Ten inny pomysł antropologiczny to człowiek istniejący wyłącznie w relacjach międzyludzkich, a zarazem jawiący się w nich jako bezowocna brzemienność; nie da się takiego człowieka postrzegać jako jednostki użytecznej, produktywnej, posłusznej, reprodukującej normy i struktury, choć jednocześnie nie da się owej jednostki zredukować do społecznego wymiaru. Bartleby’ańskie „wolałbym nie” reprezentuje więc to, co aspołeczne w człowieku, co w nim samym socjopatyczne, lecz także i to, co w każdym z nas mizantropijne i autodestrukcyjne. Zarazem cały ten ładunek negacji nie usuwa Bartleby’ego poza człowieczeństwo. Pozostaje on stałym, uciążliwym, a zarazem ekstatycznym wyzwaniem dla tworzenia więzi międzyludzkich; wiemy niemal z absolutną pewnością, że wszystkie istniejące relacje – rodzinne, towarzyskie, zawodowe, organizacyjne – Bartleby odrzuci swoim cichym „Wolałbym nie”. Wyzwanie, które tkwi w takiej postawie, polega na tym, że staje się ono wezwaniem do wymyślania nowych więzi – innych, dziś jeszcze nieznanymi, nowych, odmiennych, przygotowujących miejsce dla człowieka, który na razie „wolałby nie”. Bartleby i jego strategia biernego oporu to koniec dotychczasowego społeczeństwa i możliwość początku innego.

Tu właśnie wyłania się związek między Janem i Bartlebym. Gość z powieści Pankowskiego nie posługuje się formułą protestu, negacji, agresji, odmowy; jego krótkie zdanie nie jest jednak również formą akceptacji, zgody, przyzwolenia. Można je rozumieć jako proste „Nie jestem przekonany”, „Nie jestem pewny”, lecz także jako „Sam tego nie wiem, więc być może wiedziałbym z kimś”. Jan – jako negatywne wyzwanie dla wysiłków zjednoczeniowych ponowoczesnego społeczeństwa – stanowi właśnie ową nieredukowalną cząstkę, która tkwi w każdym, nie zaś tylko w obcym. Jego formuła biernego oporu i niezrozumiałego uporu symbolizuje to, co w człowieku i w historii nieasymlowalne, nienadające się do wchłonięcia, niepodlegające dialektyce społecznego eliminowania symbolicznego brudu w drodze do higienicznego świata pełni i jedności.

Jan wydaje się nowym, znalezionym przez Pankowskiego zadaniem dla pisarza – zadaniem własnym, szczególnym, wymagającym porzucenia koncepcji sporu między oficjalnością społeczną i agresją nadchodzącą z marginesu. Wymyślając Państwo, w którym agresja słowna jest dozwolona i koncesjonowana, Pankowski wycofywał się z wcześniejszych przekonań na temat kultury nieoficjalnej jako sfery prześladowanej, lecz autentycznej. Dlatego Jan operuje nie słowem brutalnym czy wulgarnym, lecz wypowiedzią sprzeczną: jego „sam nie wiem” prowokuje urzędników, którzy apelują do poczucia jednostkowości („A któż to za pana ma wiedzieć!”, G, s. 23), podczas gdy Jan zgłasza właśnie niepewność siebie; na nic zda się też argument zbiorowego przykładu („Milion... takich, jak pan, mieszań-

ców... e... mieszkańców odrzekło «tak»”, G, s. 23), ponieważ Jan reprezentuje nie-
pewną siebie jednostkowość; bezużyteczne jest również powoływanie się na zysk
(„Co pan zyska na swojej odmowie?”), jako że bohater „nie robi interesów”, czyli
intuicyjnie wyczuwa, że właśnie kryterium korzyści zakrywa kwestie tożsamościo-
we, które znikną w asymilacyjnej ekonomice.

Sądzę, że łagodny, bierny, lecz niebezwolny Jan, to wcielenie poszukiwań Pan-
kowskiego, który natrafił w nim na „inność nie do zasymilowania” (G, s. 113).
Powieść pozwoliła pisarzowi określić przynajmniej dwie rzeczy. Najpierw wyobraził
on sobie chytrąś dziejowego rozumu, który wciela się w ponowoczesne państwo.
W państwie takim anarchia nie jest tłumiona, lecz koncesjonowana; jej wpisanie
w grafik dziennych zajęć obywatela pozwala przejść od nowoczesnego tłumienia
inności do ponowoczesnego jej asymilowania. Wykrzykiwane w czasie kwadransa
gwałtowności agresywne słowo odmieńców przemienia się w poezję okrzesaną nie
ze względu na estetyczne zabiegi samych autorów, lecz z racji umieszczenia owych
słów w ramie kulturowego pozwolenstwa. Przypomina to więc wydzieloną dla gra-
ficjarzy strefę wolnej ekspresji albo urządzoną w muzeum toaletę publiczną, w któ-
rej kamery rejestrują każdy obsceniczny napis, by natychmiast przekazać go do
kulturowego archiwum, gdzie gromadzi się przejawy spontanicznej aktywności
obywateli.

Skoro ponowoczesna kultura potrafi zabezpieczyć się przed anarchistycznym
działaniem jednostki, wobec tego zmianie ulega u Pankowskiego strefa poszuki-
wań pisarza. Zamiast charakterystycznego dla modernizmu wyobrażenia kanonu
jako warownej twierdzy, zaczyna on opisywać kulturę dominującą jako strukturę
coraz bardziej otwartą, permissywną, dopuszczającą zachowania spontaniczne, choć
jednocześnie pozbawiającą spontaniczność wywrotowego znaczenia. W takiej sy-
tuacji twórca musi nie tyle przemyśleć na nowo nieokreślone pragnienia – skoro
nikt nie chce ich już pętać – ile zastanowić się raczej nad tym, skąd owe pragnie-
nia się biorą. Marginesowców w *Polskiej poezji nieokrzesej* Pankowski opisywał –
niekoniecznie spójnie i precyzyjnie – jako osobników, którzy „nie mogą bądź też
nie chcą przyjąć wartości uznanych za takie przez społeczeństwo; przez co naraża-
ją się na niechęć” (PPN, s. 36). W odpowiedzi na ową niechęć marginesowcy re-
agują atakiem, agresywnym słowem, nieobliczalną ekspresją. W *Gościu* punkt cięż-
kości przenosi się gdzie indziej: marginesowiec to ktoś, kto ani nie atakuje spo-
łecznej normy, ani też nie pograża się w resentmentie wywołanym przez nieosią-
galną równość. To ktoś o niejasnej dla samego siebie tożsamości – ktoś, kto musi
rozpoznać źródła własnych pożądań.

Pielęgnacja nietożsamości

Wątpliwości w sprawie anarchii były w antyutopii *Gość* już zaawansowane.
Pankowski mówił przecież swoją powieścią, że współczesne państwo i dzisiejsza
kultura potrafią wchłonąć gniewne, agresywne, frustracyjne uczucia jednostek i skan-
alizować je – już to pod postacią emocjonalnej gimnastyki, już to niechęci wobec

ludzi stawiających opór wspólnotowej pedagogice społecznej. Pankowski stworzył więc antyutopię, która nie wierzy w żaden pomysł całościowy, żadną koncepcję porządkowania ogółu, żaden projekt uwalniający wszystkich od agresji. Zostaje indywidualny gest niepewności, sygnalizujący jednak nie tyle zburzenie kanonu, ile – przeciwnie – ambiwalentną wobec niego postawę, niejasny stosunek, sprzeczne pragnienie przynależenia i nieprzynależności, niepewną wiedzę co do zawartości kultury i co do tożsamości własnej.

To wymagało jednak przededefiniowania obiektu pisarskiego zainteresowania. Jeśli ludzkim pragnieniem rządzi zakaz, literatura sprzymierza się z tym, co zakazane. Jeśli jednak pisarz inscenizuje losy ludzi siebie niepewnych, wówczas niemożliwe staje się określenie, czego człowiek chce. Zamiast tego, co zakazane, musiało więc pojawić się w twórczości Pankowskiego pytanie o źródło pragnień. To zaś kieruje uwagę również na tożsamość pisarza – postaci niezwykle często pojawiającej się w tej prozie.

Tytułowy bohater powieści *Matuga idzie* (1959)¹¹ patrzył na świat przez pryzmat własnych planów pisarskich, zastanawiając się, jak zdoła wprowadzić do kanonu niekanoniczne treści. Podczas pobytu w obozie widzi więc, jak więzień oddała się za potrzebą. Odchodzi jednak zbyt daleko, więc strażnik strzela do wyróżniającego się więźnia: „I łup! Leży zwierzyna. I potem nieś takiego prosto z gówna. Tylko jak ja im to opowiem? Opowiem, to gips, trochę pochrząkam i już – ale jak ja to w eposie narodowej umieszczę, przecież tego mi do czytanek szkolnych nie puszcza” (MI, s. 57). Wyobraźnią Matugi rządzi więc jeszcze opozycja oficjalne-nieoficjalne, dozwolone-zakazane. Jego tożsamość wyznacza tradycyjne dla modernizmu rozpoznanie konfliktu między treściami stabuizowanymi i pragnieniami transgresji. Ale w późniejszym o kilka lat opowiadaniu *Kozak* (1962), włączonym do tomu *Bukenocie*, Pankowski inaczej rozgrywa – i poniekąd rozrywa – ów związek.

Opowiadanie ma charakter autotematyczny – umieszcza w środku sceny pisarza i literaturę. Początkowo osadza Pankowski samego siebie w sielankowym otoczeniu rodziny, ale właśnie tożsamość, którą wśród swoich dysponuje, wydaje mu się nieprawdziwa. I dlatego stwierdza: „Bogiem a prawdą, to ja nie jestem Pankowski” (B, s. 8). Ów podmiot autorski, niepewny siebie, lecz prawie pewny, że nie jest tym, za kogo uchodzi, wybiera się na spacer do parku. Niewinna wyprawa zamienia się w fantazmat kozackiej jazdy, rzezi belgijskich mieszczan-Lachów, dokonywanej z konia przez Ukraińca Panko. Ten ruch samonapędzającego się pragnienia zemsty bierze się chyba z doznawania podwójnej obcości: środowisko rodzinne zbyt dobrze zna bohatera, więc nie dostrzega jego inności; społeczeństwo z kolei nie zna bohatera w ogóle i dlatego dostrzega w nim wyłącznie obcość: „A jak koło nich przechodzę, to głowy pod rząd jak za Murzynem albo za kulawym obracają i oczami, ramionami coś tam pomrukują. Tak że we mnie kozacza piana zół-

¹¹ M. Pankowski *Matuga idzie. Przygody* (1959), Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1983. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie MI.

cią zachodzi” (B, s. 11). Bohater znajduje się zatem w sprzecznym położeniu: chce własnej inności, której odmawia mu rodzina, i odczuwa własną inność jako obrazę. Inność jest więc tu szansą transgresji i zarazem pułapką. Pułapką bez wyjścia, bo jak czytamy w zakończeniu: „[...] dyszę, dycham i czuję, jak pomału ziemię mi do stóp gwoździami przybijają” (B, s. 15). Bohater byłby zatem ukrzyżowany swoją innością, wobec której sam nie potrafi się jasno określić. Rozwiązanie tkwi właśnie w literaturze, która służy fabularyzowaniu i inscenizowaniu własnych fantazmatów, odgrywaniu pragnień i odkrywaniu ich związku ze sferą społeczną.

Pisarz zamieniałby się w takim ujęciu z promotora emancypacji w fabularyzatora emocji. Zachodzi między nimi znacząca różnica: pierwszy, czyli modernistyczny zwolennik obyczajowego postępu, widzi w kulturze ostry podział na sferę oficjalną i nieoficjalną, siebie zaś postrzega jako harcownika na polu dyskursów, jako marginesowca lub depozytariusza kulturowych marginesów, jako odkrywcę stłumionych pragnień, wyraziciela treści zepchniętych na ubocze, jako rzecznika i d. Pisarz drugi, fabularyzator niejasnych pragnień, w kulturze widzi nie tyle walkę dyskursów, ile ich grę, nie sztywny podział, lecz przenikanie. Pisarz taki wybiera dla siebie rolę kogoś, kto ustawicznie przemieszcza się z jednej strony na drugą, kto chce przekraczać owe granice, by sprawdzać, jakie pragnienia każda ze stron ożywia, a jakie tłumi. Pisarz taki, najbliższy nowoczesnemu wcieleniu lotrzyka, nie sytuuje się już naprzeciw oficjalności, ponieważ dostrzega historyczną jej zmienność. A przede wszystkim doświadcza nieostateczności pragnień.

Pankowski nie przypadkiem zakończył zbiór opowiadań *Bukenocie* w krajowym wydaniu (1979) krótkim tekstem *Lida* (1976). Przedstawia ono spotkanie dawnych przyjaciół z dzieciństwa, dzisiaj niemłodych już emigrantów: ona, Lida, przybyła z Australii, on żyje w Paryżu, gdzie dochodzi do przypadkowego spotkania. W trakcie rozmowy bohater próbuje na różne sposoby uwieść kobietę: szarmanckością, hojnością, zachowaniem światowca, lecz także dogłębną znajomością ludzkich pokus. Ciągnie więc Lidę w stronę wspomnień z dzieciństwa, kiedy to oboje bawili się w lekarza; ona jednak „ucieka z dzieciństwa, gdzie ślisko od wydzielin i słodko od bezwstydu” (B, s. 145). Bohater wie zatem, że człowiek składa się przede wszystkim z ciała i że ciało składa się z pożądań; jego wiedza jednak nie na wiele się zdaje, jako że Lida woli się ubierać – stroić, przymierzać fatalaszki, przeglądając w lustrze. Lida, niczym przeciwieństwo Albertynki z *Operetki* Gombrowicza, nie daje się uwieść, ponieważ strój – ubiór, maska, oficjalność, kultura – jest nie tylko blokadą dla tajonych pragnień, lecz samym pragnieniem. Niewielka klęska bohatera staje się w tym opowiadaniu skromnym zwycięstwem pisarza: przedstawił siebie – poprzez swego reprezentanta – jako uwodziciela, zaś literaturę jako narzędzie flirtu.

Od tej pory pisarz, rozgrywając swoje fabuły w społecznym obszarze pragnień, opowiada zarówno o ludzkich emocjach, jak i o literaturze. Jedno i drugie dotyczy więzi budowanych na pragnieniach. Literatura nie jest już w tym momencie dla Pankowskiego w sposób jednoznaczny walką, zbliża się zaś do uwodzenia. Piękno staje się funkcją retoryki, retoryka – siostrą erotyki. Pisarz od tego momentu to

oczaJDusza, frant, łazik zwiedzający ruchomą planetę pragnień. Sarmacki sowi-
zdrzał, plebejski pikaro, szlachecki parobek, nie należy już do żadnej stabilnej
grupy; nie mając własnej ferajny, do której mógłby wrócić po wyrządzeniu psikusa
mieszczanom, musi z konieczności odwoływać się do wspólnoty, którą sam stwa-
rza – wspólnoty odbiorców. Dlatego gra Pankowskiego będzie spełniała się w wo-
dzeniu czytelnika na pokuszenie.

Rudolf w Brukseli, albo rzecz o analności dobra

Rudolf, jedna z najbardziej znanych powieści Pankowskiego, zaczyna się jak
wiele innych u tego pisarza – od przypadkowego spotkania Polaka i Niemca, dwóch
obcych sobie ludzi. I jak często bywa w twórczości autora, ludzie ci niemal od
pierwszych słów przechodzą do intymnego porozumienia i intymnych wyznań.

Poznajemy dzięki temu historię dynamicznej, niewolnej od oporu stawianego
przez Polaka, rosnącej zażyłości, która wyraża się w opowieściach. Niemiec Ru-
dolf opowiada o miłościach swego życia: głosząc ich pochwałę, opowiadając o swoich
kochankach, przeciwstawia miłość wszystkiemu, co zbiorowe – dziejom, społec-
zeństwu, wojnie, państwu, ideologiom:

– Panie... co „ludzie ludziom przekazali”? „Kochaj bliźniego, jak siebie samego”, praw-
dopodobnie... Społeczeństwo?! Chytrzy, pochlebcy zawsze pierwsi! A nauka – po to, żeby
te zjeżdżały encyklopedie kartkować i papirki wypisywać, i na kupkę układać... i do star-
ych nowe spleśniałości dorzucać! [...] Panie, co to ma wspólnego z człowiekiem z krwi
i ciała, z Panem, ze mną?! [...] Wie Pan, co się liczy? Radość... rozkosz... że... że się Pan
nagle poszerza... jakby w Panu płuc sześcioro zaczęło mroźnym powietrzem oddychać...
(R, s. 24-25).

W trakcie spotkań, później zaś w korespondencji, dochodzi do starcia dwóch
postaw – zachowawczej, konserwatywnej, socjocentrycznej ze strony Profesora oraz
anarchizującej, wyzwolicielskiej, egocentrycznej ze strony Rudolfa. Profesor pró-
buje na rozmaite sposoby mitygować swego rozmówcę, zawstydzić go, przywołać
do porządku, zepchnąć do pozycji gorszego: odwołuje się do ogólnoludzkich war-
tości, do patriotyzmu, a nawet do wyrzutów narodowego sumienia, pokazując nu-
mery obozowe wytatuowane na ramieniu. Jednakże Rudolf głosi własną prawdę –
prawdę ciała, które nie ma nic wspólnego z wartościami ogólnymi, prawdę cieles-
ności, która chce zawstydzić wszystkie świętości. Polskość, podobnie jak każda
inna tożsamość zbiorowa okazuje się w tej perspektywie reżimem czystości, dys-
cypliną, która poprzez umiłowanie ciała męczenników prowadzi do zapomnienia
o ciele własnym: „[Rudolf] Twierdzi, że to nauczycielki i księża wpoili w nas, Po-
laków, ten obłęd mycia rąk i zabobonny strach przed tylnymi piersiami naszego
ciała, spomiędzy których wyłazi nie kończący się wąż naszej z rajy wygnanej nie-
czystości” (R, s. 64).

Pojedynek dwóch koncepcji życia – higienicznej, cierpiętniczej, zdyscyplinowa-
nej oraz egoistycznej, wolnej, rozrzućnej – jest nierówny. Argumenty Profesora po-
chodzą ze szkolnej czytanki, zaś raczej Rudolfa biorą się z pasji. Mówiąc najprościej,

Rudolf przekonuje, że kultura zbiorowa jest pewnym szantażem: w trakcie socjalizacji jesteśmy ustawicznie wdrażani do wyboru między czystością poświęcenia dla innych i brudem egoizmu. Szantaż ów powoduje, że wyżej cenimy zabijanie w imię wartości ogólnych niż miłość w imię radości własnej. Stąd stawić opór żądaniom życia zbiorowego potrafi tylko ten, kto rozpoznał cielesność własnego Ja i przełamał wstyd wobec jego brudu. Powieść Pankowskiego byłaby zatem – pozwolę sobie na parafrazę – rzeczą o analności dobra. Kto zaakceptuje swoje pośladki i defekacyjny ogon, ciągnący się za każdym z nas, ten będzie zdolny przeciwstawić się ideologiom zbiorowej czystości, prowadzącym do dyscyplinowania jednostki, do militaryzowania mas czy do zbiorowych mordów. Droga do miłości prowadzi przez brud, a więc przez uznanie własnych pośladków – kto nie wypiera prawdy własnego brudu, zdolny będzie kochać bez oglądania się na narodowość i peć.

Tak czytana powieść przynosi niewiele, poza modernistycznym przekonaniem o wyższości egzystencji nad wszelkim porządkiem, o przewadze uczucia nad jego deprawującym uspołecznieniem. Można jednak spojrzeć na *Rudolfa* nieco inaczej – jak na powieść o samej czynności opowiadania. Wówczas zamiast sporu racji otrzymamy starcie dwóch praktyk narracyjnych. Pierwszą reprezentuje Profesor, który uważa, że opowieść o namiętności ma charakter gotowy; drugą przynosi Rudolf, który cały czas usiłuje przekonać swego słuchacza nie tyle o prawomocności uczuć homoseksualnych, ile o niegotowości wszelakich uczuć. Próbuje on więc sprawić, by Profesor przeżył „wykolejone zdumienie”, które wyłamie się „ze swej słownikowej definicji” (R, s. 51). Mówiąc inaczej: Rudolf chce obudzić w Profesorze nie tyle zdrożne pragnienia, ile sprawić, by zaczął on tworzyć własną narrację o indywidualnych pragnieniach. Chce więc wciągnąć swojego słuchacza w wyprawę uświadamiającą związek między pożądaniem i językiem. Przecucie to zaczyna kielkować w Polaku, który stwierdza: „[...] razem nasza jazda na oklep na słowach, co nas niosą w dzieło zaledwie domyślne, ale już czytelne przez dwie wody nieprzyjazne, skazane na braterstwo” (R, s. 38).

Dzieło „zaledwie domyślne” to właśnie związek narracji z pragnieniem. Pełniej realizuje się on nie między Rudolfem i Profesorem, lecz między Profesorem i Matulą. Oto Profesor wiernie relacjonuje swoją znajomość z Rudolfem Matce, ta zaś przechodzi od słuchania do mówienia. Nieoczekiwanie dla syna, dopuszcza do głosu nieczyste wspomnienia. Pisze więc w liście: „[...] jak tu będziesz za miesiąc, to mam coś dla ciebie, nieboszczka nasza babcia mi opowiadała. Widzisz, byłabym to świństwo do grobu ze sobą zabrała, a tak i ty się nim upaćkasz. Sam chciałeś” (R, s. 130). Matka usiłuje więc zrzucić na syna częściową odpowiedzialność za „świństwa”; upodabnia też swoją opowieść do spowiedzi – która powinna pomóc oczyścić się z brudów – jednakże w samym wspomnieniu stwierdza, że z własnej woli i ciekawości ciągnęła babkę „za język” (R, s. 135). Pod koniec wyznania coś przemilcza, jakby „żałowała swej szczerości”, jednakże syn odbiera owo pomieszanie jako ambiwalencję: „Że chciała się ze swej zdrady wycofać, ale że równocześnie pragnęła syna obdarować, jak żadna matka-kobieta ni przed nią, ni po niej...” (R, s. 138).

Mogłoby się więc wydawać, że syn zaraził Matulę wirusem rozwiązłej mowy. W istocie jednak Matula przełamuje wzorzec narracji wspólnej i dopuszcza do głosu mówienie indywidualne. A ponieważ na straży narracji zbiorowej stoją fantazmaty czystości, więc słowo jednostkowe musi być związane z brudem. W matczynym wyznaniu następuje zmiana sposobu opowiadania o ludzkiej cielesności: wcześniejsza narracja dyscyplinująca – Matula ustawicznie napominała syna, aby przywołał Niemca do porządku – ustępuje na moment narracji, która nieczystość odsłania w każdym. Chłop wobec baby, mężczyzna wobec dzieci, kobieta wobec własnego ciała – u wszystkich, nie zaś tylko u Niemca homoseksualisty, odkrywamy cielesność skalaną. Ale co istotniejsze, dostęp do owej brudnej, cieknącej, wilgotnej cielesności jest zawsze zapośredniczony i stowarzyszony – nie można do niej dotrzeć bez udziału kogoś trzeciego. Potrzebny jest słuchacz, obserwator, rozmówca.

Można to ująć jeszcze mocniej: potrafimy dotrzeć do własnych pragnień tylko dzięki innemu, ponieważ nasze pragnienia mają charakter relacyjny – tworzą się w spotkaniu ze światem. Trzeba zatem niejako oddać swoje imaginarium do dyspozycji drugiego człowieka, trzeba pozwolić Innemu mówić, by zaraził nasze fantazmaty swoją inscenizacją. Inny nie przekazuje nam konkretnego pragnienia, nie nakierowuje nas na pożądanie tego samego rodzaju, lecz po prostu działa jako katalizator samej aktywności fantazjotwórczej. Pozostałaby ona w uśpieniu, gdyby podmiot uprawiał swego rodzaju autarkię imaginatywną, to znaczy wyobrażał sobie ustawicznie to samo, dążąc do wyrażenia swoich pragnień w narracji wspólnej. Słuchacz, drugi człowiek, Inny jest więc potrzebny u Pankowskiego nie jako obiekt pożądania, lecz jako obiekt „wykolejonego zdumienia erotycznego”.

Twardość męska i glina marzenna, czyli o konieczności Innego

Nie inaczej sprawa przedstawia się w miniopowieści *Putto*¹². Powiastka ta czytana z perspektywy modernistycznej opozycji między oficjalnym i nieoficjalnym, zakazanym i dozwolonym, jest po prostu historią niedozwolonego uczucia – jest przedstawieniem spisku mężczyzn, którzy pożądają chłopców. Mężczyźni ci wiodą podwójne życie – jawne i tajne: w życiu odkrytym wykonują swoje zajęcia, zdobywają uznanie, cieszą się szacunkiem; w życiu zaciemnionym organizują różne formy zabaw dla dzieci, aby chroniąc je przed złem świata móc równocześnie z nimi obcować. Są dobroczyńcami dzieci i pedofilami.

Główny bohater i narrator, Polak Barszczyński, natrafiwszy na trop pedofilii, zamienia się w detektywa. Zwolna odkrywa powiązania między różnymi ludźmi; zróżnicowanie zawodów i pozycji społecznych – sprzedawca starzyzny, sędzia, ksiądz – wskazują, że pożądanie dziecięcego ciała nie jest klasowe, rasowe czy

¹² M. Pankowski *Putto*, Wydawnictwo Softpress, Poznań 1994. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie P.

generacyjne. Pojawia się w imaginariu męskim, należąc do spektrum pożądania. Skoro tak, tedy śledztwo w sprawie innych przemienia się w śledztwo dotyczące ciała własnego. Bohater broni się przed tym, rojąc o kontaktach z kobietami. W wyobrażeniach tych seks splata się z przemocą: satysfakcja erotyczna łączy się u niego z poczuciem przewagi i oczekiwaniem kobiecej zgody na uległość. Bohater pragnie zatem „babskim przestachem się nasycić i stwardnieć dołem na kość” (P, s. 44). Jednakże podczas tej inscenizacji – faktycznej czy wyobrażonej – kobieta podejmuje grę erotyczną i zamienia mężczyznę w dziecko:

Ona tymczasem na dół mnie woła, żebym na jej kolanach usiadł chłopczykiem w wakacyjnych szortach. Niech jej tam... siadam. A tu pani nauczycielka mymi własnymi powiekami oczy mi zamyka, w usta mnie całuje i całuje... Teraz gwałcicielowi koszulę rozpina aż do pasa... i głębiej. I przy tym różne zakazy szeptem wymawia; tak, że moje poddaństwo coraz oczywistsze. Ona tę uległość wykorzystuje, z korzeni zamorskich mnie obrabowuje. Teraz na zmianę moimi gestami kieruje, że freblówka, że w doktora... I pachnie kawą kolombijską (P, s. 45).

Można zatem powiedzieć, że męski fantazmat erotyczny zna tylko dwa wcielenia: spleciony z przemocą bądź z uległością. W pierwszym mężczyzna osiąga satysfakcję, siebie lokując na pozycji zdobywcy, gwałciciela, pana. W drugim rozbrojenie pierwiastka przemocy staje się możliwe poprzez przemieszczenie kobiety z pozycji partnerki na pozycję erotycznej opiekunki – matki, nauczycielki, lekarki. W pierwszym fantazmacie mężczyzna jest groźnym, kapryśnym, brutalnym macho, w drugim – zamienia się w łagodne, pieśczone i uległe dziecko, spragnione delikatnego przewodnictwa.

Właśnie dlatego Barszczyński, odkrywszy za sprawą gry erotycznej gotowość do bycia dzieckiem, wpada w kolejne fantazmaty z dzieckiem związane. Do tej pory prowadził niezaangażowane śledztwo w sprawie pedofilii, teraz sam doświadcza pedofilskich marzeń:

[...] siedzę sobie pod jabłonią [...] a synek sierżanta przybiegnie, tak ni stąd ni znikąd, żebym go do jabłek podsadził. A przecież wiem, że to wierzba! Ale on tak nalega, na kolana me wstąpi, zesunie się na me podbrzusze! Brnie tam i stopami narabia, bosymi stopami mnie sonduje [...]. A mnie od tego dziecięcego ubijania kapusty ciepło ogarnia, powój krwi raptowny obrasta mi czołowo. Me ręce zrzucają rdzawą łupież i różowieją. A on furt i ciągiem na jabłoń się wspina, ale co pod pierwszy konar dotrze, po pnium się zesunie. Więc go podsadam i podsadam, a on ciągle zjeżdża, tak że ręce mam pełne jego ciepłych piskląt. I obaj się śmiejemy. I tylko my ten śmiech widzimy (P, s. 56).

Jest to więc sen o pieśczeniu dziecka, o trzymaniu w rękach dziecięcych genitaliów, o połączeniu niewinnej zabawy z zakazaną rozkoszą. Nie mamy tu jednak do czynienia z jednoznaczną transgresją, ponieważ marzenie pojawiło się we śnie i zostało wyrażone w mowie zmetaforyzowanej. Przekroczenie jest więc tyleż faktyczne, co osadzone w estetyce niewyraźności.

Chwilę później bohater budzi się ze swego snu-marzenia. W swoich postępkach posunie się tylko o krok: jakiś czas później zaproszony przez Garbusa, sko-

rzysta z okazji i będzie podglądał małych chłopców pod prysznicem. Istnieje zatem granica, której ani w marzeniach, ani w uczynkach nie przekroczył. Ważniejsze jednak wydaje się, że być może wcale nie potrzebował. To, co kluczowe, rozebrało się bowiem w wyobraźni, wyobraźnia zaś pozwala mu czerpać satysfakcję z samych fantazmatów. Nie to jest więc istotne, jak daleko bohater się posunął, lecz to, że dokonało się poszerzenie fantazmatów – najpierw za sprawą śledztwa, później za sprawą gry erotycznej z kobietą. Inny potrzebny jest zatem u Pankowskiego nie po to, by dzięki niemu zaspokoić własne pragnienia, lecz po to, by ożywić grę erotycznej wyobraźni. Trzeba wysłuchać cudzych marzeń, by im ulec – a ta uległość jest warunkiem odnowienia fantazmatów. Dlatego bohater stwierdza: „Wrażenie, że wszystko to przez niego. Że ja w ślad za tym światem uformowanym z gliny marzennej zabrnąłem w jakąś rajskość niebojną, między mahonie kłamliwe, na których tle pozują do fotografii dzieci ulicy” (P, s. 57).

Dostrzegam w tym ciekawą wariację antropologiczną rozwijaną konsekwentnie przez Pankowskiego, wariację, którą przedstawić można w kontekście koncepcji René Girarda. Francuski filozof sformułował teorię pragnienia trójkątnego. Mówiła ona, że uczymy się miłości od tych, którzy wokół nas darzą się miłością; uczucia powstają z naśladowania cudzych uczuć. Chłopcy pożądamy matki nie dlatego, że jest pierwszą kobietą w ich życiu, lecz dlatego, że pożąda jej ojciec. Pragnienie jest mimetyczne: chcemy zdobyć to, czego pożądamy inni. Wiedziała o tym powieść europejska – od *Don Kichota* do *Pani Bovary* – ukazująca narodziny uczuć jako rezultat mimetycznej triangulacji; zapomniał o tym romantyzm, który sakralizując miłość sprowadził ją do relacji między dwojgiem ludzi. Dlatego, twierdzi Girard, powieść mówi prawdę, a romantyzm kłamie.

Wariacja Pankowskiego polega na tym, że przeciwstawia on kłamstwo pożądania prawdzie narracji. Kłamstwo pożądania polega na wmawianiu nam, że wypowiadamy to, czego pragniemy, prawda narracji odsłania zaś, że pragniemy tego, co potrafimy opowiedzieć. Jeśli pragnienie poprzedza mowę, wówczas pojawić się musi marginesowiec, który domaga się miejsca dla swojego pożądania ubocznego, nielegalnego, nieokrzesanego. Dopiero pod naporem pragnienia mowa ustępuje, i do kultury wpuszczone zostaje słowo nieprzystojne, obraźliwe, wulgarne, w ślad za którym idzie wysiłek okiełznania, sublimacji, ujęcia formalnego. Jeśli jednak – jak pokazuje *Rudolf* czy *Putto* – mowa poprzedza pragnienie, wówczas uczymy się swoich pragnień pod wpływem cudzej opowieści. Nasze pożądanie podąża za cudzą narracją, wzbudzając w nas pragnienie mówienia, nie zaś przeżywania. Uwodzenie nie jest zatem próbą doprowadzenia do kontaktu cielesnego – albo: jeśli jest, to należy uznać ów kontakt za uboczny skutek samego aktu sedukcji; istota uwodzenia polega na tym, by obudzić w kimś pragnienie innej narracji. To dziecięcy pojedynek zmyślania, który przeradza się w spektakl rozpoznawania niegotowości własnych pragnień. Żadne z nich nie jest bowiem naturalne, pierwotne, prawdziwe – każde natomiast wnika w narracyjne libido, wślizguje się tam, przybierając postać opowieści o pragnieniach. Kultura chce, abyśmy mówili o tym, czego pragniemy, to bowiem stabilizuje przeświadczenie, że pożądanie jest pierwotne

względem narracji i nadaje kulturze rangę koniecznej cenzury. Narracja zaś uruchamia grę fantazmatów, zarażając nas pragnieniem mówienia, wypowiedzania, rekonfiguracji naszych marzeń. Jeśli pragnienia są niegotowe, wówczas kreacja pragnienia rozgrywa się w narracji Innego.

Człowiek u Pankowskiego próbuje więc narzucić bliźniemu własną opowieść erotyczną. Dlaczego znajduje łatwego słuchacza? Dlatego mianowicie – tak tłumaczę sobie zjawisko natychmiastowego przechodzenia dialogów w intymne wyznania – by słuchacz odpowiedział na zasłyszane wyznanie wyznaniem własnym. Wszyscy w tym świecie uprawiają zatem nie tyle rozbudowaną sztukę porozumienia i dialogu, ile komunikacyjny ekshibicjonizm i monologowość: ujawniają treści skryte nie po to, by rozmówca spełnił marzenia erotyczne, i nie po to, by je zrozumiał, lecz po to, by zareagował własną narracją fantazmatyczną. Odpowiedź jest więc raczej podpowiedzią, która ma podtrzymać grę fantazmatów. Inny w prozie Pankowskiego jest zatem i nie jest potrzebny. Nie jest, ponieważ i tak nie może spełnić marzeń erotycznych. Jest jednak zarazem niezbędny, ponieważ tylko dzięki zaraźliwości jego opowieści odświeżyć można własne imaginarium. Dopóki nie zaczniesz mówić, dopóty nie będziesz wiedział, czym było i czym może być twoje pragnienie. Dlatego ludzie spieszą się tu, by zacząć mówić – w komunikacji z Innym pojawia się szansa wejścia w porozumienie z samym sobą. Jak mówi jeden z gości balu wdów i wdowców o monologu Negresy, wspominającej męża, który ją bił: „Kuta baba, na cztery nogi! [...] Ja panu coś powiem... ona pana już skusiła do myślenia o sobie!”¹³.

Warunkiem wytworzenia własnych pragnień jest jednak wejście w strumień słów, wkroczenie w narrację, ustępstwo wobec mowy Innego. Dlatego Profesor w powieści *Rudolf* stwierdza, że świńskie wyznanie Matuli było zarazem zdradą i darem. Zdradą nie tyle treści ukrytych, ile samej otwartości na fantazmaty związane z brudem; darem, ponieważ świńskość narracji Matuli podtrzymuje grę erotycznej wyobraźni syna. Na tym właśnie polega inicjacja w erotykę, którą przeprowadzić może wyłącznie Inny – na wypowiedzeniu związku między ciałem i brudem oraz na uruchomieniu erotycznych fantazmatów.

Suwerenność ni w pięć, ni w dziewięć, czyli powrót kanonu

Ludzie nie dzielą się w późnej twórczości Pankowskiego na tych, którzy akceptują kulturowe zakazy i na tych, którzy je przekraczają, lecz na tych, którzy uważają, że pragnienia czekają na swoje wypowiedzenie, i tych, którzy poprzez narrację wywołują pragnienia u innych. Ci drudzy to właśnie – potrzebni komunikacji międzyludzkiej – stręczyciele fantazmatów.

Skąd jednak w takim razie bierze się opór? Jak to możliwe, że człowiek nie uległ Innemu bez reszty, że zarażony jego fantazmatami, nie dał się wciągnąć w wir

¹³ M. Pankowski *Bal wdów i wdowców*, Ha!art, Kraków 2006, s. 125.

obrazów? Pankowski zdaje się tego dylematu świadomy. W powieści *Rudolf* przedstawia groteskowo swój przyjazd do Polski i pobyt w Krakowie – pełen galicyjskiej atmosfery czczenia, upamiętniania i obchodzenia. Bohater konstatuje: „A ja stoję tu między emerytami i kompromisu szukam między ich radością bezzębną i moją suwerennością ni w pięć, ni w dziewięć” (R, s. 114).

Buntownik, taki jak marginesowiec, nie szuka kompromisu; podobnie też nie godziłby się na kompromis ktoś, kto atakuje Borowskiego za niszczenie martyrologium polskiego. Ale Profesor próbuje połączyć kompromis z suwerennością. I wydaje się, że dobrym wyjaśnieniem metody może być postępowanie bohatera z *Balu wdów i wdowców*.

Fabuła jest dość prosta. Pewien starszy pan każdego roku w grudniu wybiera się do Ostendy, gdzie spędza kilka tygodni. Przypadkowo poznana w pociągu kobieta informuje bohatera o corocznie odbywanym balu wdów i wdowców. Bohater – nazwijmy go Gigolo, zgodnie z maską, którą sobie wybrał – udaje się na bal, pomyślnie przechodzi próbę inicjacyjną, polegającą na wypowiedzeniu krytycznych uwag o zmarłej małżonce, po czym opuszcza bal przed tańcami. To samo powtarza się w kolejnych latach. Wszystko sprawia wrażenie, jakby Gigolo usiłował znaleźć miejsce między ofertą balu i własnym pomysłem na życie. Oferta zabawy jawi mu się bowiem jako przedłużenie dawnej koncepcji Królestwa z powiastki *Gość*; jak tam państwo dążyło do zapanowania nad anarchizującym żywiołem inności – objawiającej się w agresji i w etnicznej odrębności – tak tu współczesna kultura akceptuje erotyzm ludzi starszych. Wdowy i wdowcy zostają zatem dopuszczeni do świata przyjemności: mają prawo zrestartować swoje życie, znaleźć sobie nowych partnerów, wkroczyć od nowa w obszar satysfakcji cielesnych. Niezauważalnie dla większości z nich – co właśnie zaczyna razić Gigolo – jest to przyjemność regulowana. Skoro bowiem obyczajowość rozluźniła restrykcje, samotny wdowiec wyjdzie na nieudacznika, samotnika, odludka, mizantropa, tak czy owak – człowieka, który sam sobie jest winien.

Z drugiej strony bohater odbiera sygnały przeciwnie. Widzi oznaki moralnej krucjaty, która dosięga młodzież i która objawia się od czasu do czasu pod postacią krytyki przeprowadzanej przez prasę konserwatywną. W świetle ideologii restrykcyjnej swoboda wdowców okazywałaby się rozwiązłością, ich pragnienie życia – egoizmem, radość – brakiem szacunku dla zmarłych.

Problem Gigolo nie polega na tym, że szczególnie dotkliwie odczuwa nacisk obu sił, lecz na tym, że chciałby skorzystać z energii ich obu. Nie z powodów ideologicznych, lecz raczej przyjemnościowych. Potrzebny mu jest zakaz, bo tylko z niego czerpać będzie rozkosz przekroczenia. Ale potrzebna mu jest także dawka nowych fantazmatów, które ożywią pragnienie. Kiedy poznajemy bohatera, coroczna podróż już mu spowszedniała. Szczegóły migające za oknem pociągu nie wywołują potrzeby nazywania, topnieje liczba scen „malowniczych” i „niesłychanych”. Przywiązanie do stałości i potrzeba odmiany tworzą łagodny konflikt, który nie daje się rozwiązać. Przypadkowe zaproszenie na bal wdów i wdowców uruchamia więc tę samą grę fantazmatów, z którą mieliśmy do czynienia w *Rudolfie*

i w *Putto*. Usiłując znaleźć miejsce między permisywizmem i obyczajowym konserwatywizmem, bohater uwewnętrznia obie postawy i przemienia w dwa oblicza własnej tożsamości. Permisywizmowi, ujmowanemu jako dyktat ciała, przeciwstawia wolną wolę; konserwatywnej propagandzie odbiera jej infantylny i zbiorowy charakter i zamienia w postulat szacunku. Połączył więc – po raz pierwszy tak wyraźnie – przyjemność z wolą. Pojednał zatem to, co do tej pory chadzało w jego opowieściach osobno: ciało, które spełniało rolę subwersywną, nagle okazuje się poddane wolnej woli. Dotychczasowa definicja człowieka – jako istoty przenikalnej i ciekliwej – zmienia się; człowiek okazuje się istotą, która ma w sobie pierwiastek trwalszy od cielesności.

Tym samym powraca w twórczości Pankowskiego kanon. Ale powraca w postaci szczególnej. Można go nazwać – z pełną świadomością ułomności określenia – kanonem steatralizowanym. Wyznacza go dobrowolnie przyjęte ograniczenie, które służy inscenizacji gry między nadmiarem wolności i niedoborem racji limitujących wolność. Inscenizacja ta jest odpowiedzią na ponowoczesną kulturę, która nakazuje zrezygnować z ograniczeń bądź skazuje na formułowanie anachronicznych restrykcji wobec ciała. Tak rozpoznawszy dzisiejsze parametry kultury, Pankowski wprowadza bohatera, który z jednej strony nie chce zrezygnować z ograniczeń, z drugiej zaś – odmawia zaakceptowania norm obyczajowych lekceważących ciało. Mówiąc inaczej: bohater neguje obowiązek bycia szczęśliwym, a jednocześnie w odmowie tej nie powiela uzasadnień fundamentalistycznych.

Pankowski nie jest więc już promotorem zaniku kanonu. Jako autor *Balu wdów* opowiada się po stronie norm. W książce *Polak w dwuznacznych sytuacjach* (2000) stwierdził:

Przez długi okres zdawało mi się, że jestem przeciwnikiem tego, że społeczeństwo broni norm i spycha przekroczenia czy też patologię na jakieś peryferia. Ale z czasem doszedłem do wniosku, że ja też stoję po stronie postawy większościowej, ponieważ za każdym razem, kiedy wynurzę się poza granicę tych zakazów, mam poczucie przekroczenia. Chciałbym podkreślić, że ja tych przekroczeń nie organizuję. Są one raczej wynikiem pokuszenia w stronę jakiegoś nieoczekiwanego dziwnego szczęścia, poszukiwania jakiejś suwerenności. Natomiast moim codziennym klimatem życiowym jest klimat ładu, potrzeba harmonii zarówno w relacji rodzinnej, miłosnej, jak w relacji społecznej. Transgresje są transgresjami pisarza, który czuje się kukielkarzem, szopkarzem, jak wszyscy wielcy pisarze. Właściwie w imię tego teatru obciążam moje postacie wszystkimi możliwymi grzechami, żeby przyglądać się ich chaotycznym i dramatycznym losom...¹⁴

Wydaje się zatem, że w twórczości Pankowskiego domknął się pewien spiralny cykl. Pisarz wrócił do miejsca, w którym znajdował się dawno temu, lecz zarazem miejsce jest już gdzieś wyżej. Jeśli zaczynał od ataku na kanon, ataku, w którym mieściło się pragnienie przeprowadzenia subwersywnej zmiany w obrębie kultury oficjalnej, to teraz zatwierdza istnienie kanonu. Ale formułuje przy tym jeden

¹⁴ *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Ruthowska*, Wyd. IBL, Warszawa 2000, s. 119.

Szkice

warunek: by można było ów kanon ustanawiać i ustawiać samemu, by można było opatrzyć go sygnaturą indywidualną. Nie chodzi już więc o transgresję, która zniosłaby granicę, lecz o przekroczenie, które spowodowałoby przesuwalność granic. Obawiając się świata, w którym można chcieć wszystkiego i w którym można chcieć tylko tego, co zyska akceptację autorytetu, stworzył bohatera, który chce sam ustanawiać własne chcenia. Jego chcenie będzie miało jednak wartość tylko wtedy, gdy on sam zachowa pożądanie i wstyd. Kanon indywidualnej pokusy i opartego na wolnej woli samoograniczenia – to coś w rodzaju utopijnego prezentu na nowy wiek od najmłodszego z najstarszych pisarzy.

Abstract

Przemysław CZAPLIŃSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Pank's not dead, or, a twentieth-century writer faces the canon

The article discusses Marian Pankowski's approach towards the canon (understood not as a collection of works, but rather as a set of rules disciplining an individual). The author argues that Pankowski's works both undermine and sustain the canon. Yet, instead of trying to undermine the power of norms, he elaborated his own vision of the canon, based on an idiosyncratic play of desires and limitations.

Magdalena POPIEL

Artysta awangardowy –
między arcyłudzkiem a nieludzkiem.
Próba estetyki antropologicznej

Cały człowiek jest autorem.

Paul Valéry

Estetyka antropologiczna

„Nie ma w istocie czegoś takiego jak sztuka. Są tylko artyści”¹ – od takiego stwierdzenia Ernst Gombrich rozpoczyna jedną ze swoich książek. Nie jest to jednoznaczna ani też powszechnie akceptowana teza współczesnej historii sztuki, ale interesująco współbrzmi z refleksją estetyczną płynącą z wielu dziedzin humanistyki.

Filozofia sztuki XX wieku umieszczała w centrum swoich zainteresowań przedmiot estetyczny. Pytania o dzieło sztuki stawiane z głębi różnych metodologii wykreślały główny horyzont problemowy estetyki. To dość restrykcyjne wyznaczenie obszaru badań, szczególnie w nurtach formalnych wiązało się z postulatem naukowego obiektywizmu. Porzucenie przez literaturoznawstwo XIX-wiecznego biografizmu i psychologizmu owocowało swoistą postawą resentymentu, której rezultatem było formułowanie mocnej zasady emancypacji dzieła. Ujmowanie kontaktu

¹ E. Gombrich *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 5.

ze sztuką w kategoriach relacji interpersonalnych zostało zepchnięte przez profesjonalistów do rejonów naiwnego odbioru sztuki. Odium, jakie spadło na twórcę, spowodowało wyeliminowanie artysty z poważnej dyskusji o sztuce, jako kogoś najmniej powołanego do zabierania głosu na temat tego, co robi. Paradoksalnie, im bardziej w życiu publicznym rosła ranga artysty, a kultura masowa poprzez dostępne jej instrumenty i instytucje wynosiła go do rangi autorytetu, także w sferach pozaartystycznych, akademicka estetyka konsekwentnie pozbawiała go prawa głosu albo traktowała wyłącznie jako podejrzanego świadectwo drugiego sortu².

Analiza dzieła dokonywana w oderwaniu od sprawy przestała być obowiązującą procedurą, gdy rozpoczął się proces osłabiania kluczowych pojęć charakteryzujących systemy logocentryczne. Zgodnie z tezą Nietzschego, iż poskromienie nauki następuje tylko dzięki sztuce³, postmodernizm uczynił z estetyki „filozofię pierwszą” i na wiele sposobów nobilitował pojęcia wywodzące się ze sfery sztuki. Cały areopag filozofów postmoderny: Lyotard, Welsch, Baudrillard, Sloderdijk, Kamper na różne sposoby potwierdzali przekonanie, iż „myślenie postmodernistyczne określone jest przez estetykę”⁴. Nic dziwnego, że przy takim założeniu kategoria artysty stała się w tym nurcie ośrodkiem swego rodzaju mitu założycielskiego. Co godne podkreślenia, punktem wyjścia do charakterystyki kondycji uczestnika ponowoczesnej kultury było pojęcie artysty modernistycznego. Lyotard i Welsch poszukiwali w poglądach i działaniach twórczych artystów Wielkiej Awangardy i neoawangardy antycypacyjnego modelu filozofii końca XX wieku. Artystę modernistycznego i filozofa postmodernistycznego łączyło m.in. podobieństwo postawy eksperymentatora; ponawianie prób, rozbijanie i demaskowanie uniwersalizujących zasad wielkich systemów światopoglądowych i estetycznych miało zapewniać pluralizm i wolność. Artysta awangardowy stał się w tym ujęciu prefiguracją człowieka ponowoczesnego „pomnażającego istnienie i radość czerpaną z wynalezienia nowych [...] reguł gry”⁵, według których stwarza siebie i świat.

Równie ważną rolę odgrywa pojęcie artysty we współczesnym neopragmatyzmie. Richard Shusterman, uważający się za kontynuatora myśli estetycznej Johna Deweya i Nelsona Goodmana, sprzeciwia się elitarniej i fetyszystycznej, a zatem skupionej na artystycznym przedmiocie koncepcji sztuki. Autor *Estetyki pragmatycznej* konsekwentnie dowodzi, jak złudne są w kulturze współczesnej (a także

² Literaturoznawstwo XX wieku było, jak wiadomo, bardziej skłonne do anektowania pogłębionego namysłu nad sferą odbioru np. w wersji niemieckiej estetyki recepcji czy angloamerykańskiej *reader response*.

³ Por. F. Nietzsche *Fragments 1869-1875*, w: tegoż *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1993, s. 240-241.

⁴ W. Welsch *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 455.

⁵ J.F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie co to jest postmodernizm*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 59.

Popiel Artysta awangardowy

w kulturze przeszłej np. antyku czy renesansu) bariery dzielące sztukę wysoką i niską. W ponowoczesności zgoła symboliczny wymiar zyskuje raper będący jednocześnie tancerzem, poetą i filozofem⁶.

Richard Rorty tę szczególną nobilitację artysty wyjaśnia poprzez odwołanie do tradycyjnych archetypowych wzorców osobowych:

Rzecz w tym, że kapłan, filozof czy uczyony zwykli przypisywać sobie wiedzę, będącą w określonej relacji do wszechświata, wiernie go ujmującą. Jeśli natomiast przyjąć za wzór ludzkiego istnienia artystę czy poetę, to nie chodzi już o myślenie o nich w kategoriach słuszności wobec wszechświata. Myśli się o nich jako mających odwagę i talent tworzenia siebie samych, bycia własnym dziełem; owo przemieszczenie w stosunku do nowoczesności polega na stwierdzeniu: nie sądz, by wiedza była istotą ludzkiej egzystencji, dla człowieka ważna jest autokreacja, nie zaś wiedza; niechaj to poeta ucieleśnia dla ciebie najlepiej możliwości ludzkie...⁷

Artysta Rorty'ego, określony jako „paradygmat ludzkiego spełnienia”, to swoiste apogeum postmodernistycznej filozofii człowieka, która w centrum umieściła mityczne wyobrażenie twórcy.

Te wątki filozoficzne spotykają się ze współczesną myślą antropologiczną i socjologiczną podejmującą problematykę artysty. Jeśli przyjąć, że mamy aktualnie do czynienia z procesem tworzenia się społeczeństwa jednostek (Norbert Elias), to właśnie artysta otrzymuje, zdaniem Daniela Fabre, francuskiego antropologa, miano „awangardy nowoczesnego indywidualizmu”⁸. Kultura narcyzmu, stając się istotnym składnikiem współczesności, zyskała pewne wzorce opisu w narracji artystów modernizmu⁹. Historia kultu artystów w nowożytności, a w jej ramach zagadnienia sakralizacji i desakralizacji artysty, jego wcielenia i odwcielenia zadają szereg nowych pytań na temat funkcjonowania jednostki twórczej w instytucjach kultury i wyobraźni zbiorowej. Narodziny kultury popularnej stworzyły warunki do przenoszenia aury z dzieła sztuki na artystów (Walter Benjamin wspominał o tym zjawisku w szkicu *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dostrzegając je w latach 30. w filmie). Procesowi temu sprzyjało powstawanie nowych gatunków literackich, publicystycznych i filmowych (wywiad-rzeka czy filmowe biogra-

⁶ R. Shusterman *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wyd. UW, Warszawa 1998, s. 174.

⁷ Cyt. za: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zejdlar-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 197.

⁸ *Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury. Rozmowa z Danielem Fabre*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4. Por. N. Elias *Involvement and detachment*, Blackwell Pub., Oxford 1987; tegoż *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, PIW, Warszawa 1980; tegoż *Mozart. Portret geniusza*, przeł. B. Baran, W.A.B., Warszawa 2006.

⁹ Por. Ch. Lasch *The culture of narcissism*, Warner Books, London 1979; R. Sennett *Fall of public man*, Knopf, New York 1977.

fie) a także form życia publicznego (festiwale, konkursy, spotkania autorskie), które umożliwiały usłyszenie głosu artystów.

Wydaje się, że te impulsy pochodzące z różnych dyscyplin humanistyki oraz kultury skłaniają do sformułowania projektu interdyscyplinarnej estetyki antropologicznej, która łącząc różne perspektywy badawcze (takie jak estetyka artystów, antropologia artystów, antropologia literacka, psychologia twórczości, socjologia sztuki, historia idei), rzuciłaby nowe światło na rozumienie artysty jako kategorii estetycznej. Termin ten miałby, podobnie jak antropologia filozoficzna, którą Odo Marquard wyodrębnia jako filozofię mówiącą o „człowieku ludzkim i arcyludzkim”¹⁰, pewne cechy tautologii; tradycyjna estetyka wszak od początku interesowała się „światem ludzkim”. W jej centrum pozostawały jednak, w obszarze określanym jako *aestetica artificialis*, przedmioty wytworzone, artefakty. Estetyka antropologiczna odwracałaby perspektywę, wysuwając na pierwszy plan człowieka stwarzającego, opisywałaby kondycję sprawcy.

Zasadniczym punktem odniesienia estetyki antropologicznej jest estetyka artystów, pozostająca raczej na marginesie zainteresowań nauk o sztuce w XX wieku. Estetyka artystów była postrzegana przede wszystkim jako dyscyplina pomocnicza wobec innych estetyk: filozoficznej, estetyk zorientowanych naukowo i tych sterowanych ideologią. Stanowiła zaplecze materiałowe dla refleksji porządkującej i systematyzującej, opracowywała i analizowała teksty artystów, traktując je głównie jako źródło wiedzy faktograficznej. Takie tradycyjne podejście przestało być wystarczające już w drugiej połowie XX wieku. Widać to wyraźnie w charakterystycznej ewolucji poglądów jednego z najwybitniejszych polskich estetyków, Stefana Morawskiego¹¹. Początkowo uważał on, że estetyka artystów zmierza do „wyłuskania założeń teoretycznych, które w synkretycznym zestawieniu pozwoliłyby określić główne rysy nowej estetyki artystycznej naszego wieku oraz jej punkty stykowe i rozbieżne z estetyką akademicką”¹². Chodziło zatem o wykorzystanie tekstów artystów bądź do sformułowania określonej teorii estetycznej, bądź do zbudowania historii doktryn artystycznych. W *postscriptum* do kolejnego wydania *Głównych nurtów estetyki* z 1989 roku autor wyznał, iż gdyby siedł za własnymi upodobaniami, napisałby historię estetyków, przede wszystkim „myślicieli – wizjonerów” takich, jak Bierdiajew, Bloch, Heidegger, Adorno, Ricoeur, Read, Maritain, De-

¹⁰ O. Marquard *Uwagi o aktualności filozoficznej antropologii*, w: tegoż *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 158.

¹¹ Warto także pamiętać, iż Władysław Tatarkiewicz, któremu dyscyplina zawdzięcza rozróżnienie estetyki *implicite* i *explicite*, w podsumowaniu swojej trzytomowej syntezie stwierdził, iż jego historia estetyki była przede wszystkim historią ludzi, pisarzy i artystów (por. W. Tatarkiewicz *Wstęp*, w: tegoż *Historia estetyki*, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 14).

¹² S. Morawski *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 13.

wey. Ta wyrażona po latach predylekcja do badania indywidualności, „samotnych jeźdźców” estetyki, stoi w opozycji do wcześniejszych metodologicznych preferencji. Stefan Morawski dodaje, że gdyby miał drugi raz napisać historyczną syntezę estetyki XX wieku, znacznie więcej miejsca poświęciłby rozważaniom o estetyce artystów: „To bowiem uważam za zjawisko najdonioślejsze z punktu widzenia dzisiejszych przemian kulturowych”¹³. Można domniemywać, iż ten kierunek był jednym z niezrealizowanych już przez badacza projektów przekraczania granic tradycyjnej estetyki.

Estetyka antropologiczna otwiera przed estetyką artystów szanse zdynamizowania i istotnego przeorientowania badań, wysuwając na pierwszy plan trzy kręgi problemowe.

Po pierwsze, przywracając głos artystom uprawiającym różne dziedziny sztuki, warto analizować ich wypowiedzi za pomocą narzędzi, jakich dostarcza współczesny *narratywi* z m. Podstawowy materiał badawczy stanowią teksty autobiograficzne o charakterze dokumentu osobistego: dzienniki, pamiętniki, listy, wspomnienia. Równie ważną rolę odgrywają teksty o sztuce o charakterze manifestów, programów, esejów, w których artyści występują w roli krytyków literackich, artystycznych, muzycznych czy teatralnych. Szczególnie istotny obszar tworzą wypowiedzi artystów o artystach, będące często portretami, w które wpisany jest autoportret. Dopełnieniem tego materiału są także biografie artystów w całej gamie funkcji i celów kulturowych: od naukowych po popularne, bliższe relacjom faktograficznym lub fikcyjnym, zaangażowane lub konstruowane z dystansu, familiaryzujące bohatera bądź go mityzujące itd. I wreszcie, w krąg zainteresowań estetyki antropologicznej wchodzi dzieła, które tworzą jednak układ ustrukturyzowany w szczególny sposób: istotne miejsce zajmują tu artefakty tradycyjnie powiązane z pewną koncepcją artysty, jak np. powieść o artyście czy autoportret malarski.

Granice między tymi polami badawczymi nie są ostre; podmiot, który wyłania się z tych trzech form aktywności jest konstrukcją sylleptyczną, dwuznaczną i migotliwą, żonglującą rolami społecznymi, maskami fikcji i autentyczności. Autobiografie – wiemy to dobrze – są kreacjami języka, narracji, świata; dzieła fikcyjne miewają mniej lub bardziej wyrazisty wymiar autobiograficzny.

Chodziłoby zatem o taki antropologiczny aspekt „dyskursu o osobie”, który zdaniem Ryszarda Nycza pozwala dostrzec w tekstach „niezastąpione świadectwo obecności i ewolucji dominujących w kulturze danego miejsca i czasu wzorów osobowych w kategoriach, których współcześni określać zwykli własną tożsamość”¹⁴. Obraz artysty, który wyłania się w perspektywie estetyki antropologicznej, jest rezultatem gry napięć między określoną kondycją ludzką a koncepcją sztuki, realizującym się w obszarze tożsamości narracyjnej.

¹³ Tamże, s. 114.

¹⁴ R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 58.

Konstituowanie się podmiotu i budowanie tożsamości przebiega w szczególnym rytmie narracji: opowieści narcystycznej, skierowanej ku samopoznaniu, oraz opowieści ekscentrycznej, zorientowanej ku tworzeniu.

Podążając za teorią Marquarda, próbującą przywrócić blask antropologii filozoficznej głównie w wersji sformułowanej przez Helmutha Plessnera (*Die Stufen des Organischen und der Mensch* 1928) i Arnolda Gehlena (*Der Mensch* 1940), warto wprowadzić motyw, który autor *Szczęścia w nieszczęściu* nazywa „sceptycznym motywem otrzeźwienia”:

Człowiek – wskazuje ona [antropologia filozoficzna] nie jest istotą triumfującą, lecz przede wszystkim kompensującą: nie jest „koroną”, lecz – jak powiedział Stanisław Jerzy Lec – „cierniową koroną stworzenia”. Człowiek nie jest istotą tylko działającą, lecz również doznająca; jest zawsze bardziej tym, co mu się przydarzyło, niż tym, co zdołał; dlatego człowiek to jego historii [...].¹⁵

To istotne przeświadczenie, w którym słyhać echa wielu nurtów XX-wiecznej filozofii człowieka, można potraktować jako ważną przesłankę dla projektu estetyki antropologicznej. Opisuje ona artystę poprzez jego historie: te opowiadane przez niego i te opowiadane o nim. Bo tylko tak uformowany obraz ogarnie to, co jest działaniem i to, co jest doznaniem, przeżyciem, doświadczeniem.

Narracje artystów mają podwójny spłot także w innym sensie. Są, jak powiada George Steiner w *Zerwanym kontrakcie*, „narracjami formalnego doświadczenia. Mówią o myśli”¹⁶. Przywołując takie teksty jak traktat Pseudo-Longinusa o „wysublimowaniu”, *Biographia Coleridge’a*, *Modern Painters* Ruskina, *Contre Saint-Beuve* Prousta, przekonuje, że są one swoistymi „mitologiami zrozumiałości”, „baśniami zrozumienia”, a myślenie hermeneutyczne jest w wypadku artysty przeniknięte energią tworzenia. Energią płynącą z samej istoty sztuki, o której celnie pisał Fryderyk Nietzsche:

sztuka jest ze swej istoty afirmacją, błogosławieństwem, ubóstwieniem istnienia...

– Co oznacza sztuka pesymistyczna?... Czy nie jest to *contradictio*? [...] przedstawienie straszliwych i niepokojących rzeczy jest samo w sobie u artysty przejawem instynktu siły i panowania: nie boi się ich. Nie ma sztuki pesymistycznej... Sztuka przytakuje.¹⁷

I to jest drugi ważny krąg problemowy estetyki antropologicznej. Odwołuje się ona do poetyki rozumianej po arystotelesowsku jako teoria ludzkiego działania. Ta nowa perspektywa oznaczałaby przyjęcie stanowiska, które tak sformułował Giorgio Agamben:

15 O. Marquard *Uwagi o aktualności filozoficznej antropologii*, s. 156-157.

16 G. Steiner *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 41.

17 F. Nietzsche *Fragmenty 1887-1889*, cyt. za: M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997, s. 348.

Popiel Artysta awangardowy

centralne doświadczenie *poiesis*, wy-twarzanie i uobecnianie zostaje zastąpione pytaniem „jak?” dotyczącym procesu, za pomocą którego wytwarza się przedmiot. W kategoriach dzieła sztuki oznacza to przeniesienie akcentu z tego, co Grecy uznawali za istotę dzieła – faktu, że coś przechodzi w nim z nieistnienia w istnienie, a zatem otwiera przestrzeń prawdy (*a-letheia*) i buduje świat, w którym może zamieszkać człowiek – do *operari* artysty, tj. do twórczego geniusza i szczególnych właściwości procesu artystycznego, w którym znajduje on swój wyraz.¹⁸

Według Agambena idea geniusza i procesu twórczego przedstawia współczesnemu społeczeństwu obraz rzeczywistej otwartości na doświadczenie, które dokonuje się nie poprzez ramy różnorodnych relacji, ale poprzez samoidentyfikującą się przestrzeń potencjalności. Ciągła konfrontacja z potencjalnością powoduje, że „ja” (*self*) zyskuje zdolność nieograniczonego tworzenia. Co charakterystyczne, Agamben uważając, że sztuka po Duchampie utraciła zdolność *poiesis*, poszukuje ideału dzieła sztuki w *Trzech okresach życia* Tycjana i interpretacji tego obrazu poświęca ostatnie strony swojej książki *Aperto*.

I wreszcie trzeci krąg problemów estetyki antropologicznej, który wynika bezpośrednio z kluczowego dla niej osadzenia w przestrzeni rozpościerającej się między antropocentryzmem a jego negacjami. Jednym z ognisk koncentrujących na sobie tę problematykę jest idea geniusza. Refleksja nad genialną jednostką daleko wykracza poza sferę sztuki, ale jest ona wyjątkowo bogata w tradycji estetycznej. Wiele koncepcji powstałych w humanistyce przełomu XX i XXI wieku sprzyja ponownemu podjęciu tego zagadnienia¹⁹.

Julia Kristeva w swej inspirującej książce o *Geniuszu kobiecym* tak definiuje to centralne pojęcie:

Mianem „geniuszy” określamy tych, którzy zmuszają nas do opowiadania ich historii, ponieważ jest ona nieodłącznie związana z ich odkryciami, nowinkami, które weszły w skład procesu rozwoju myślenia, ludzi, którzy sprawiają, iż rozkwitają pytania, odkrycia i radości. Ich dokonania dotyczą nas w sposób intymny, jako że nie możemy ich pojąć, nie zakorzeniając ich w życiu ich autorów.²⁰

Ta paradoksalna, bo rodząca się z pewnej oczywistości formuła Kristevej, określająca geniusz poprzez przymus opowieści o nim, ma swoje źródło w ważnej tezie. Powiada ona, iż rzeczywistą legitymizacją geniusza jest zarówno dzieło, jak i *doxa*,

¹⁸ G. Agamben *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milano 1970, s. 70.
Podkreślenie moje – M.P.

¹⁹ Zob. m.in. H. Bloom *Geniusz. A mosaic of one hundred exemplary creative minds*, Warner Books, New York 2002; G. Agamben *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006; P. Ricoeur *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Znak, Kraków 2004; B. Smith *The death of the artist as hero. Essays in history and culture*, Oxford University Press, Melbourne 1988.

²⁰ J. Kristeva *Hannah Arendt. Biografia*, przeł. J. Levin, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 8.

opinia publiczna, która posługując się właściwymi sobie kryteriami wskazuje go i zatwierdza.

Trylogia Kristevej poświęcona trzem kobietom: Hannah Arendt, Melanie Klein i Colette jest interesującą próbą powrotu do kategorii geniusza. Chociaż zasadniczy kierunek poszukiwań transformacji tego pojęcia wyznacza problematyka płci, wiele rozwijanych przez autorkę wątków dotyczy ogólnego pojęcia wybitnej jednostki.

Kristeva postrzega geniusz Arendt jako jedność dzieła i działania, nowoczesna *phronesis* spełnia się w opowiedzianym działaniu. Ze szczególnego połączenia inspiracji trzech nauczycieli Arendt: Arystotelesa, Augustyna i Heideggera rodzi się jej koncepcja człowieka utożsamiająca myślenie, działanie i mowę. Jednakże samo heroiczne działanie geniusza – twierdzi Kristeva – nie stanowi o cudowności czynu. Czyn ów staje się heroiczny dopiero wówczas, gdy daje do myślenia. I co może najważniejsze: rzecz nie może zamknąć się w petryfikującym słowie, powinna być odgrywana, tworzona od nowa „tylko w ten sposób *mythos* pozostanie *energeia*”²¹. Proces stwarzania geniusza, jaki przedstawia Kristeva, przebiega od „opowiedzianego działania” do „opowiadania działającego”. Dlatego tak ważna staje się terapeutyczna funkcja idei geniusza we współczesnym świecie:

My w geniuszu dostrzegamy raczej wynalazek o charakterze terapeutycznym, dzięki któremu w świecie bez zaświatów nie musimy umierać na chorobę równości. [...] Wydaje się, że dzisiaj miano „geniusza” służy na określenie paradoksalnych przygód, indywidualnych doświadczeń, zdumiewających transgresji, pojawiających się mimo wszystko w naszym coraz bardziej standardowym uniwersum. Te wstrząsające, tak problematyczne, ba niemożliwe wręcz zjawiska odsłaniają sens ludzkiego istnienia. [...] geniusze z pewnością posiadają nadzwyczajne zdolności, lecz wielu z nas również je posiada. Ponadto myślą się nieustannie i objawiają swe ograniczenia. Mimo to wyróżniają się w ten sposób, że pozostawili opinii publicznej – a zatem nam – dzieło zakorzenienia w biografii ich doświadczenia. Dzieło geniusza urzeczywistnia rozkwit podmiotu.²²

A zatem, dyskurs przywracający i odnawiający ideę geniusza staje się ważnym głosem nawołującym do ocalenia podmiotowości w świecie postępującej unifikacji i anonimowości.

Podsumowując, estetyka antropologiczna jako dyscyplina odwołująca się do wielu obszarów badawczych wyznacza trzy zasadnicze kręgi problemowe:

1. poetykę narracji konstytuującą wzorzec osobowy artysty;
2. zagadnienie doświadczenia *poiesis* wyznaczającego przestrzeń ludzkiej potencjalności;
3. problematykę geniusza: wybitnej jednostki, która stwarza i jest stwarzana w odnawiającym rytuale opowieści.

²¹ Tamże, s. 83.

²² Tamże, s. 7-8.

W dalszej części artykułu podejmę jeden z wątków estetyki antropologicznej koncentrujący się na figurze nowoczesnego artysty. Stopniowo zawężająca się perspektywa analizy pozwoli odsłonić pewne mechanizmy kreacji i autokreacji artysty awangardowego.

Geniusz, czyli to, co arcyłudzkie, i to, co nie-ludzkie

Refleksja nad jednostką twórczą nabrała szczególnej wagi i dynamiki w okresie nowoczesności. Krytycznej rewizji poddana została tradycja humanistyczna, a wraz z nią idea geniuszu jako jeden z fundamentów nowoczesnego antropocentryzmu.

Antyk nie znał pojęcia genialnego artysty, choć wiele poświęconych poetom myśli u Platona, Arystotelesa czy Horacego wpłynęło na późniejsze ukonstytuowanie się kategorii wyjątkowej jednostki twórczej. Pytania o źródła twórczości poetyckiej, a także teoria boskiego szału poetyckiego, której początki odnaleźć można w *Fajdosie* Platona, staną się inspiracją dla filozofów, krytyków i samych artystów na całe wieki. Narodziny idei geniusza przypadają jednak na czasy renesansu; rozważania estetyczne poświęcone temu tematowi miały swoich ulubionych bohaterów: w zakresie sztuk plastycznych – Leonarda da Vinci, a w literaturze – Szekspira. Renesansowa koncepcja określająca poetę jako *alter deus* rozwinie się w figurę boskiego „architekta pracującego w rodzaju ludzkim”²³. W wieku XVIII liczne i pogłębione studia nad pojęciem geniuszu czerpały inspiracje z filozofii antropologicznej i rodzącej się wówczas estetyki. Teoria dwóch rodzajów geniuszu: naturalnego i „ukształtowanego” początkowo ma charakter typologiczny, a nie wartościujący. Joseph Addison o naturalnych geniuszach powiada, iż są oni „cudami rodzaju ludzkiego, którzy mocą jedynie przyrodzonych talentów i bez pomocy sztuki i nauki stworzyli dzieła dające rozkosz współczesnym i wzbudzające podziw potomnych”, a o drugich – „to, ci, którzy uformowali swój umysł w oparciu o pewne prawidła i poddali znakomitość swych przyrodzonych poprawkom i rygorom, jakie nakłada sztuka”²⁴. Z czasem ten pierwszy rodzaj wyjątkowej jednostki stał się sumą ludzkich możliwości, ucieleśnieniem pełni, którą kultywował XIX-wieczny europejski idealizm. Artysta był jedną z wielu kategorii estetycznych, które wspierały nowoczesną filozofię w restytucji jedności rozumu, ludzkiej egzystencji, społeczeństwa²⁵. Pojęcie genialnego kreatora przekształca się rów-

²³ A. Shaftesbury *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc.*, G. Richards, London 1900, t. II, s. 136, cyt. za: M.H. Abrams *Zwierciadło i lampka. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 221.

²⁴ J. Addison *O dwóch rodzajach geniuszu*, w: *Spectator. Wybór*, przekł., wstęp i objaśn. Z. Sinkowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 210.

²⁵ Tezę taką stawia mocno W. Welsch w artykule *Filozofia i sztuka – wzajemne relacje. Tematyka i cel*, w: tegoż *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućzalska, Universitas, Kraków 2005.

nocześnie w obszar zmagania ze wszystkimi przeszkodami, jakie piętrzyły się wokół filozoficznych przesłanek jedności, całości, pełni.

To, co wydaje się szczególnie interesujące z perspektywy sztuki XX-wiecznej i widocznych w niej tendencji antyantropocentrycznych, to fakt, iż w pojęciu geniusza od początku obecny jest szczególny splot tego, co Arcy-ludzkie z tym, co nie-ludzkie. Owo proteuszowe oblicze geniusza staje się wyjątkowo wyraziste w organicystycznych teoriach procesu twórczego. Jego nie-ludzki status podkreślali dobitnie poeci angielscy na długo przed Eliotem. John Keats tak pisał o naturze poety:

Co się tyczy natury poety, nie jest on sobą: nie ma swojego ja – jest wszystkim i niczym. Słońce, Księżyc, morze, a także mężczyzna i kobieta podlegli impulsom – wszystko to jest poetyckie i otoczone aurą pewnej niezmienności, której brak poecie: on nie ma tożsamości.²⁶

Shelley uważał, iż „poeta i człowiek to dwie różne natury; choć istnieją razem, mogą być siebie wzajem nieświadomi i niezdolni kierować nawzajem swymi zdolnościami i staraniami”²⁷. Idea artysty wykracza poza wyobrażenia o naturalnych możliwościach człowieka. Niezwykłość kondycji artysty polega na transcendencji ludzkich ograniczeń i tym samym pokonywaniu przeciwieństw, z którymi myśl filozoficzna nie mogła sobie poradzić. Na gruncie niemieckiej filozofii powstaje idea wyjątkowego indywiduum, dzięki której przełamana zostaje opozycja rozumu i natury, tego, co świadome i nieświadome, tego, co leży w sferze wolności, i tego, co jest po stronie konieczności. Z estetyki Friedricha Schellinga, Jeana Paula Richtera, a także Goethego i Friedricha Schillera wyłania się nowa teoria natchnienia. Kategoria „nieświadomego” opisuje ciemną stronę procesu twórczego, niezrozumiałą dla samego artysty a także dla innych. Nagłość, przypadkowość, mimowolna fortunność aktu kreacji konstytuuje egzystencję artysty poddaną działaniu boskiej siły lub naturalnego instynktu.

Trzy podstawowe komponenty pojęcia geniusza, które przewijają się w refleksji samych artystów, krytyków i filozofów na przestrzeni wieków XVII-XIX, to zdolność sprawcza, pęd kreacyjny; status bytowania na obrzeżach wyznaczonych przez pojęcie natury ludzkiej; aporetyczność mechanizmu aktywności twórczej (tajemnica, przypadek, kaprys).

W XIX wieku przejście od interpretacji metafizycznej do psychologicznej procesu twórczego pozwala na traktowanie sztuki przede wszystkim jako wykładnika osobowości artysty. Koncentracja uwagi na tym, co Carlyle nazwał „indywidualnymi osobliwościami” autora, w istotny sposób modyfikuje koncepcję geniusza.

²⁶ Cyt. za: W.H. Auden *Geniusz i apostoł*, w: tegoż *Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, Warszawa 1988, s. 323.

²⁷ P.B. Shelley *Obrona Poezji*, przeł. J. Świerżowicz, druk: Korzeniewski i Nawrocki, Oborniki 1939, s. 41.

Przemiany w estetyce przypadające na drugą fazę modernizmu (1850-1912)²⁸ charakteryzowały się znamienią dwoistością tendencji. Z jednej strony ulega wzmocnieniu ranga indywidualum budującego swoją tożsamość na ciągłym odróżnianiu się od unifikującego się świata. Nowość i oryginalność stają się wartościami zarówno w projektach antropologicznych, jak i teoriach estetycznych. Z drugiej strony pojawiają się koncepcje artysty dążącego do usunięcia z dzieła śladów własnej osobowości. Początki tego procesu, opisanego jako zjawisko depersonifikacji, literaturoznawcy dostrzegają zwykle już w twórczości Baudelaire'a i Flauberta.²⁹ Uwidocznione w dokumentach osobistych obu pisarzy celowe dążenie do zróżnicowania „ja” empirycznego i „ja” tekstowego ma wyznaczać ważną cezurę estetyczną w literaturze modernizmu. Opisana przez Hugona Friedricha depersonifikacja liryki Baudelaire'a miała być gestem antyromantycznego romantyzmu, wybierającego „wrażliwość wyobraźni” zamiast „wrażliwości serca”³⁰. Przytaczane słowa z listu autora *Kwiatów zła* o „świadomej bezosobowości [jego] poezji” sąsiadują z charakterystycznym wyznaniem pisarza: „zadanie moje jest nadludzkie”³¹. Dla Friedricha konstruującego strukturalny obraz nowoczesnej liryki, depersonifikacja stanie się jednym z kluczowych składników poezji XX wieku w obydwu wyróżnionych przez niego wariantach: linii Rimbauda i linii Mallarmégo.

„Odejscie autora” w prozie ilustruje się zwykle przykładem „pierwszej nowoczesnej powieści” – *Pani Bovary* i znanym sformułowaniem Flauberta ujawniającym intencję wyboru przez pisarza takiej formy narracji, która pozwoliłaby autorowi istnieć w tekście tak, jak Bóg istnieje we wszechświecie – obecny i niewidzialny jednocześnie.

Warto tutaj przypomnieć, że analogia, na której Flaubert oparł swój koncept i wizję nowoczesnej powieści, ma interesującą tradycję. Pojawiła się ona w związku z toczącą się przez wiele dekad XVIII i XIX wieku dyskusją na temat geniuszu Szekspira. Wyjaśniano go najczęściej operując pojęciem radykalnej subiektywności bądź obiektywności; w tym drugim przypadku obecność Szekspira w każdym tekście i w każdej postaci oznaczała swoiste odcieleśnienie i wyzbycie się jakichkolwiek ludzkich cech kojarzonych zazwyczaj z jednym i raczej jednolitym stylem. Tylko krok dzielił tę myśl od zakwestionowania samej racji bytu autora *Hamleta*. Problem „dehumanizacji sztuki”, który tak zaniepokoił Ortegę y Gassetta i sprowokował do napisania w 1925 roku znanego eseju, jest zatem

²⁸ Taką periodyzację proponuje Hans Robert Jauss w studium *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.

²⁹ Celną charakterystykę tej tendencji przedstawia R. Nycz w: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obcości*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości*.

³⁰ H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.

³¹ Tamże, s. 59.

dużo starszy niż sztuka awangardowa. A jednak to właśnie sztuka pierwszych dekad XX wieku przez swoją radykalność stała się wyjątkowym konglomeratem sprzeczności, miejscem zderzenia biegunowych tradycji estetycznych, które ogniskują się m.in. w antropologicznym i społecznym wymiarze sztuki. Genialność, która unicestwia samą siebie, okaże się szczególnie kuszącą perspektywą dla artystów tego pokolenia.

Artysta w narracjach awangardy. W nurcie antyantropocentryzmu

Jeśli przyjrzeć się najbardziej znanym manifestom awangardy europejskiej początku XX wieku, to uderzające jest, że niezależnie od tego, jak bardzo różniły się one programami estetycznymi, podejmowały fundamentalne problemy kondycji ludzkiej. W charakterystyczny dla tego typu tekstów dyskurs, zorientowany przyszłościowo i postulatycznie, wpisany był projekt antropologiczny – aktywnego obywatela świata sztuki. Dotyczył on zarówno twórców, jak i odbiorców, ponieważ obie strony zyskiwały w sztuce awangardowej nowy współmierny status. Miało ich łączyć przede wszystkim silne poczucie więzi z teraźniejszością, czasem technicznych rewolucji i galopującej cywilizacji. Nowy człowiek, jak Atena z głowy Zeusa, wyskakiwał z „pękającego od cudów współczesnego życia”.

Nowoczesny świat konstruktorów i katastrofistów, naiwnych optymistów i melancholijnych pesymistów był oparty na doświadczeniu zmiany, przełomu, zerwania. Duch czasu mówił wówczas wieloma głosami, ale wspólne było odczucie wyjątkowości chwili i przekonanie o uczestniczeniu w narodzinach nowego człowieka.

Zarówno dionizyjska formacja modernizmu europejskiego (futuryzm, dadaizm, kubizm), jak i nurty apolińskie³² umieszczają na sztandarach hasło wolności. Giovanni Papini w swoim credo artystycznym deklaruje: „Jestem futurystą, ponieważ futurizm oznacza wolność absolutną”³³. Wyzwolenie sztuki oznaczało tak wyzwolenie od przeszłości, tradycji, konwencji, instytucji kultury, przyzwyczajęń odbiorców, jak i wyzwolenie ku pewnej wizji artysty – nowej syntezy Arcyludzkiego i nieludzkiego. Szczególnie odkrywanie „nieludzkiego” będzie powołaniem wyjątkowych jednostek, co dobitnie sformułował Guillaume Apollinaire: „Artyści są ludźmi, którzy pragną stać się nieludzkimi”³⁴. Ta myśl powraca w wielu manifestach awangardowych, a jej waga oraz wieloznaczność skłaniają do wnikliwszej refleksji.

³² Takich terminów do opisu dychotomii modernizmu europejskiego używa m.in. E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5/6.

³³ Cyt. za: G.B. Nazzaro *Introduzione al futurismo*, Guida, Napoli 1973, s. 69.

³⁴ G. Apollinaire *Kubiści, rozważania estetyczne*, w: tegoż *Wybór pism*, wyb., wstęp i noty A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 756.

I. Futuryzm, czyli wyjście z centrum

„Nasza współczesna świadomość już nie umieszcza człowieka w centrum życia wszechświata” – przekonują włoscy futuryści w *Manifestie technicznym* z 1910 roku³⁵. Idea nowoczesnego antyhumanizmu oznacza tu zdebronizowanie człowieka, odebranie mu centralnego miejsca w świecie, jakie zajmował co najmniej od początku czasów nowożytnych. To twory umysłu ludzkiego, wynalazki techniczne, maszyny jako bohaterowie postępu cywilizacji stają się ideałem doskonałości i wyznaczają rolę, jakie ma odgrywać w świecie człowiek. Jednym z zadań artysty jest opiewać piękno i potęgę tych tworów:

Artysta musi wywyższać maszynę, która jest syntezą wszystkich największych wysiłków umysłowych współczesnej cywilizacji; to nowe, prawie ludzkie ciało żyjące, które stanowi genialną multiplikację ciała ludzkiego; maszyna, która będąc produktem i konsekwencją ludzkiego wysiłku, sama produkuje niezliczoną ilość konsekwencji i modyfikacji w towarzyszących nam doznaniach i w naszym życiu.³⁶

Zatem artysta to twórca dytyrambów na cześć postępu cywilizacji, nowej koegzystencji między lokomotywą a umorusanym czarnym smarem maszynistą, to pieśniarz nowoczesnych Ikarów wzbijających się na skrzydłach samolotów, radosnych podpalaczy i ryczących samochodów. Artysta musi odznaczać się wrażliwością wobec dynamicznego piękna współczesności i entuzjazmem dla wszystkich jego przejawów. Maszyna staje się nie tylko emblematem estetyki futuryzmu i tematem sztuki, jest także modelem, wzorcem i miarą, według której ma działać nowy człowiek. Gloryfikacja życia, dynamiki i siły, cechy w jakie wyposażał go Marinetti, zbliżają futurystyczną koncepcję człowieka do nietzscheańskiego Übermenscha. Intensyfikacja życia dokonuje się poprzez permanentną ekstazę, w jaką wprawia ruch, hałas, lekkość, prędkość. Maszyna inicjuje mit założycielski futuryzmu, mit mechanicznego centaury, człowieka zmultiplikowanego. W artykule *Estetyka maszyny* Marinetti dowodzi, iż od maszyny zaczyna się i w niej się dziś zawiera prawdziwy dramat ludzkości³⁷.

Bohaterem negatywnym jest nie tylko paseistyczna kultura, ale także natura narzucająca sztuce reguły: zasadę naśladowania i postawę kontemplacji. Człowiek w swoim rytmie życia, porządku percepcji i aktywności przejmując od maszyny takie cechy jak energia, moc, dyscyplina, precyzja, które pozwalają mu odkryć nowe możliwości egzystencji. Mario Morasso, autor wyprzedzającego manifestu Mari-

³⁵ *Manifest techniczny*, cyt. za: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 158.

³⁶ F.T. Marinetti *Estetyka maszyny*, cyt. za: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 251.

³⁷ Tamże, s. 252.

nettego traktatu *La nuova arma – La macchina* (1905), zapowiada nadejście ery nowego artysty:

Obrazami, których my nie jesteśmy w stanie sobie nawet wyobrazić, będzie zdolny pokazywać piękno dla nas jeszcze nieznanie oraz oddać charakter nowych bohaterów – współzawodniczących nieustannie kolosów mechanicznych. Poeta ten osiągnie stan uniesienia, opisując nieznanie mu narzędzia metaliczne i zadrży na widok heroizmu człowieka zarządzającego tym mechanicznym światem.³⁸

Marinetti tworzy formułę człowieka zmultiplikowanego, który będzie pełnoprawnym mieszkańcem Królestwa Maszyny. Ten nowy rodzaj człowieka jest charakterystyczną modyfikacją starego typu, która ma się dokonać dzięki inspiracji płynącej z procesu mechanizacji, jak również wynalazków w dziedzinie medycyny. Teoria Lamarcka odkrywająca prawidłowości tworzenia się i dziedziczenia nowych organów ciała kształtujących się wskutek ponawianej i umotywowanej czynności, stała się jednym z ważnych bodźców futurystycznych fantazmatów. Umberto Boccioni i Aldo Palazzeschi poświęcili entuzjastyczne utwory francuskiemu lekarzowi, Alexisowi Carrelowi, który dokonał pierwszych transplantacji organów u zwierząt³⁹. Twórca człowiek-fantom miał być produktem wysiłków prowadzących do zwielokrotnienia energii i woli, inteligencji i instynktu.

Estetyka futuryzmu realizując projekt dehumanizacji, tworzyła nowe reguły sztuki o różnym poziomie wyrażania. Jednym z najciekawszych obszarów inwencji artystycznej włoskich futurystów był teatr, w którym dokonano rewolucyjnej wobec tradycyjnego teatru zmiany układu aktor – widz. Energia intelektualna twórcy zostaje przełożona na ponawiany rodzaj rytuału (ćwiczeń gimnastycznych), które wprowadzają odbiorcę w swoisty stan hipnozy. Służyć temu mają m.in. „dehumanizacja głosu” i „dehumanizacja twarzy”, gestykulacja geometryczna, liczne niewerbalne środki przekazu (dźwięki przedmiotów), deklamacja dynamiczna i synoptyczna.

W tym nowym futurystycznym liryzmie, który wyraża geometryczny blask nowego świata, poprzez włączenie się w wielką, powstałą z wypowiedzianych na scenie słów na wolności kosmiczną wibrację, literackie „ja” ulegnie zniszczeniu. Deklamator w trakcie dynamicznej i synoptycznej manifestacji słów na wolności musi zniknąć, tak by widzowie odnieśli wrażenie, że zjednoczył się z rozproszonymi po sali słowami.⁴⁰

Bunt przeciwko sentymentalizmowi sztuki paseistycznej prowadzi do kastracji człowieka z uczuciowości, namiętności, czułości, zazdrości (erotykę przesyco-

³⁸ M. Morasso *La nuova arma – La macchina*, Bocca, Torino 1905, cyt. za: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 244-245.

³⁹ Ch. Baumgarth *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 238-239.

⁴⁰ F.T. Marinetti *Deklamacja dynamiczna i synoptyczna*, w: F. Cangiullo *Piedigrotta*, S.P.E.S. Salimbeni, Milano 1916, w: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 301.

ną charakterystycznym mizoginizmem, sprowadzali do krótkich mechanicznych aktów). Dowartościowana zostaje natomiast brutalność: „sztuka w istocie, może być tylko gwałtem, okrucieństwem, niesprawiedliwością”⁴¹. Oznacza to opuszczenie przez artystę terenów będących, jak dotąd, tradycyjną i wartościową pożywką dla sztuki. Tożsamość artysty poszukuje estetycznych impulsów na antypodach antropocentryzmu.

2. Artysta przeciwko sztuce.

Dadaista – buntownik radykalny

W nurcie awangardy pierwszych dekad XX wieku ukształtowała się radykalna postawa kontestacji. Jej przedmiot, zakres i metody różnicowały poszczególne kierunki; najbardziej skrajną postać przybrała ona w dadaizmie. Stanowisko antyestetyczne, jakie zajmowali artyści współtworzący ten kierunek, było wymierzone przeciwko kulturze mieszczańskiej, która – jak twierdzili – na własną miarę i dla własnych potrzeb wytwarzała i konsumowała sztukę. Dada – według określenia autorów *Manifestu dadaistycznego* – oznaczał przede wszystkim „stan umysłu” podlegający permanentnemu buntowi⁴². Zanegowane zostało tradycyjne rozumienie dzieła sztuki jako autonomicznego, realizowanego w oparciu o kanony piękna i doskonałości przedmiotu estetycznego oraz koncepcja artysty z jego indywidualizmem, dystansem wobec życia i odbiorcy oraz sankcjonowanym społecznie talentem. „Życie, które prze do góry przez negację. Afirmacja – negacja: gigantyczny hokus-pokus istnienia spala nerwy prawdziwego dadaisty”⁴³. Reguła sprzeczności była jedyną zasadą, która pojawiła się na horyzoncie życia postrzeganego jako chaos, „równoczesna płatanina dźwięków, barw i rytmów duchowych”. W takiej wizji świata i sztuki pozbawionych jakichkolwiek ograniczeń rodzi się myśl, że dziełem sztuki może być wszystko i każdy może być artystą. Dowolny przedmiot znaleziony lub wyprodukowany w pewnych warunkach zyskuje status przedmiotu estetycznego (*object trouve, ready mades, collage*, fotomontaż). Tożsamość artysty zaś nie jest losem człowieka naznaczonego stygmatem geniuszu. Artystą się nie jest – artystą się bywa, to rola, którą gra się przypadkowo i przez chwilę, ale intensywnie – w auzrze prowokacji, szyderstwa, skandalu.

Narodziny owej idei w sposób zasadniczy przewartościowującej dwie fundamentalne kategorie: artyści i dzieła sztuki były sygnałem kryzysu starej, a zarazem początkiem nowej świadomości estetycznej. Jej sens w deklaracjach samych artystów jest jednak bardzo wieloznaczny. Konkretyzowana i rozwijana w różnych programach twórców i grup artystycznych ukazuje bogactwo możliwych sensów.

⁴¹ F.T. Marinetti *Manifest futuryzmu*, w: *Artyści o sztuce*, s. 150.

⁴² *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa, cyt. za: *Artyści o sztuce*, s. 322.

⁴³ Tamże.

Utopijna myśl o radykalnym oderwaniu się od starej i początku nowej sztuki towarzyszyła wszystkim awangardzistom. Jednak nawet ci najbardziej zbuntowani często powtarzali gesty swoich poprzedników. Dadaści odgrywali role, wykonywali gesty doskonale wystudiowane już przez ich XIX-wiecznych prekursorów. Pomysł ucieczki do neutralnej Szwajcarii w samym środku wojennych batalii i krwawych rzezi 1916 roku oraz stworzenia tam „Cabaret Voltaire” był ekstrawagancką voltą przypominającą dekadenski eskapizm. Dobrowolna izolacja będąca gestem niezgody na proces modernizacji technicznej, jak i centralną pozycję natury w kształtowaniu reguł estetycznych, zarówno w przypadku dekadenta, jak i awangardzisty stawała się zasadniczą motywacją intensywnych praktyk kreatywnych. Podstawową różnicę między tymi postawami można dostrzec w charakterystycznej dla artystów początku XX wieku potrzebie działań grupowych, koniecznej obecności widza i symetrycznego do pogrążonego w szaleństwie wojny świata – szaleństwa, niemieszczącej się w żadnych regułach inwencji. Spotkanie Rumunów (Tristan Tzara, Marcel Janco), Alzatzczyka (Jeana Arpa), Niemców (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck), Francuza (Delaunay) i „paryskiego” Hiszpana (Picassa) w mieszczańskim i statecznym Zurychu miało być pierwszym słowem „antyarty-stycznego” anarchizmu.

Dadaistyczna proklamacja wolności kulminowała ekstazą, która mogła prowadzić do samounicestwienia: „Prawdziwi dadaści są przeciw Dada”⁴⁴. Obraz wynalazcy Dada konstruującego maszynę, której przeznaczeniem jest zmiżdżenie swego twórcy, powraca w ówczesnych komentarzach artystów. Sztuka staje się wrogiem artysty (Arp: „dadaści pogardzają tym, co powszechnie uważa się za sztukę, lecz sadzają cały wszechświat na jej wysokim tronie”⁴⁵), dadaista nie chce być artystą, opowiada się za życiem, działaniem. Takie założenie wiodło często do artystycznego improduktywizmu. Dandys paryskiej awangardy, Jacques Vache, był znany z tego, że „niczego nie wyprodukował. Odtrącał dzieło sztuki jak kulę u nogi, która przytrzymuje duszę po śmierci”⁴⁶. Duchamp z perspektywy czasu tak oceniał poczynania dadaistów: „dadaści byli naprawdę oddani czynom. Nie pisali książek, jak Rabelais lub Jarry, lecz mocowali się ze społeczeństwem. A kiedy walczysz, rzadko możesz równocześnie się śmiać”⁴⁷.

To wariant dadaizmu, który bieg ku nieskończonej wolności kończył w auto-destrukcyjnym nihilizmie lub w otchłaniach katastrofizmu (podobnie jak część futurystów). Koncepcja artysty awangardowego była rozpięta pomiędzy wszystkim i niczym.

44 Tamże.

45 J. Arp *Looking*, w: *Arp*, ed. J.T. Soby, cyt. za: C. Tomkins *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Cholewińska, Zysk i S-ka, Warszawa 2001, s. 176.

46 A. Breton *Les pas perdus*, Paris 1924, cyt. za: M. Porębski *Granica współczesności 1909-1925*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 277.

47 Cyt. za: C. Tomkins *Duchamp*, s. 177.

Ten nurt negacji sztuki prowadził w dalszych fazach ruchu awangardowego do „samobójczych” gestów artysty. Przekonanie o śmierci sztuki wobec szaleńczej eksplozji cywilizacji technicznej i kultury masowej wiodło do drastycznego ograniczenia komunikacji artystycznej aż po różne formy „zamilknięcia”.

3. Tożsamość zanegowana: każdy jest artystą

Awangardowa antysztuka implikowała obraz artysty, którego źródłem działań jest intelekt lub instynkt. Jednak w obydwu przypadkach twórczość nie jest procesem celowościowym, zmierzającym do efektu finalnego, stworzenia dzieła, lecz koncentruje się na intencji i woli działania. Przejście od estetyki dzieła do estetyki działania stało się jednym z istotnych wyznaczników zmieniającego się paradygmatu estetycznego.

Ten model artysty bardzo ściśle łączył się z określonymi koncepcjami „ja”, które coraz silniej dochodziły do głosu w pierwszych dekadach XX wieku. Odejście od pojęcia tożsamości pojmowanej esencjonalnie, zmieniającej się w sposób linearny ku podmiotowi podlegającemu fragmentaryzacji, dezintegracji, zasadzie wewnętrznego rozdarcia i regule kontyngencji, wpływało na zmiany w portrecie jednostki twórczej. Była ona często postrzegana jako przypadkowy „człowiek z tłumu” wykonujący przypadkowe działania, a ich prawdopodobny wymiar estetyczny miał charakter niecelowy i momentalny. Tzara pisał w swoim *Manifestie*:

Dada jest stanem umysłu, który może objawić się w każdej rozmowie [...]. W pewnych okolicznościach być dadaistą, znaczy to być człowiekiem interesu, bardziej członkiem partii politycznej niż artystą – być artystą tylko przypadkowo; być dadaistą, znaczy to godzić się na to, żeby stać się igraszką rzeczy, przeciwstawić się wszelkiej osiadłości.⁴⁸

Teza, iż działanie twórcze jest zaledwie jedną z życiowych aktywności człowieka, wskazywała nie tylko na odmienny od tradycyjnego status indywiduum nazywanego wcześniej artystą. Implikowała także przekonanie, iż podmiotem działań artystycznych może być każdy człowiek.

Ta idea szczególnie bujnie rozwijała się na gruncie poglądów odwołujących się do demokracji sztuki bądź uniwersalnej natury ludzkiej.

Wysuwany przez wielu twórców awangardy postulat zerwania z autonomią sztuki oznaczał przede wszystkim wszczęcie praktyk artystycznych w tkankę życia społecznego. Współbrzmiał on z lewicowymi poglądami twórców; zbliżenie sztuki do publiczności zmierzało do burzenia granic między sferami sztuki, utilitaryzmu i rozrywki. Przestrzeń publiczna staje się najbardziej dogodna dla realizacji odpowiednio do niej przystosowanych działań artystycznych, a styl tej aktywności wyraźnie odwołuje się do reguł masowej rozrywki.

Polscy artyści w ślad za swoimi zachodnioeuropejskimi kolegami będą przekonywać, że „Sztuka musi być jedynie i przede wszystkim ludzką, tj. dla ludzi,

⁴⁸ *Manifest dadaistyczny*, s. 322.

masową, demokratyczną i powszechną”, a zatem „Artyści na ulicę!”⁴⁹. Równocześnie jednak, paradoksalnie, demokratyzacja sztuki oznaczać ma nie tylko poszerzenie i zrównanie kręgu odbiorców, ale i nadawców, uznanie każdego za pełnoprawny podmiot twórczy („Każdy może być artystą”⁵⁰). Pojęcie artysty staje się elementem mitycznej rzeczywistości rewolucji budowanej według reguł „świata na opak” (Peiper: „najsilniejszym poetą rewolucji jest piekarz”⁵¹). W tych eksklamacjach futurystów słychać entuzjazm dla porywającej wszystkich orgii cywilizacji.

Artysta bez biografii

„To, czego dokonało się dla własnej osobowości, w ogóle nie ma znaczenia” – tak kończy swój szkic zatytułowany *Zamiast biografii* (1925) Georg Grosz. Wyrzeczenie się własnej biografii przez artystę stanowiło w dykcji awangardy jeszcze jeden gest kontestacji. Był on wymierzony w dwa nurty tradycyjnej koncepcji sztuki XIX wieku; z jednej strony dotyczył kultu artystów, który stał się istotnym składnikiem kultury i przybrał formy instytucjonalne. Swoisty autorytet twórców budowany był z wielu różnorodnych składników: zagadkowości, ekstrawagancji, wtajemniczenia i magii, prawdy i mądrości, doskonałości warsztatu. Z drugiej strony, biografizm jako postawa badawcza odwoływał się do ekspresyjno-emocjonalnych lub poznawczo-dydaktycznych walorów dzieła. W programach i manifestach pierwszych trzech dekad XX wieku ujawniających silną lewicową orientację obydwie argumenty będą wykorzystywane w ataku na burżuazyjne społeczeństwo. W skrajnych przypadkach artystów zaangażowanych, takich jak Grosz, dla których ideałem twórcy był „bystry, zdrowy pracownik kolektywnej społeczności”, biografia złożona z „nieważnych, przypadkowych, zewnętrznych zdarzeń”⁵² była niepotrzebna.

W wypowiedziach futurystów włoskich i polskich zagadnienie biografii artysty staje się bardziej skomplikowane. Marinetti potępiając sztukę paseistyczną m.in. za psychologizm, wskazuje trzy formy:

1. Paseistycznej psychologizacji naukowo-dokumentalnej.
2. Psychologizacji niby-futurystycznej w wydaniu paryskim: fragmentarycznej, sferminizowanej, dwuznacznej (Proust).
3. Psychologizacji włoskiej, która pod kostiumem futuryzmu kamufluje masywne, obronne, ciężkie, funeralne, moralizujące, profesorskie, pedantyczne, połączone z rela-

⁴⁹ B. Jasieński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: S. Jaworski *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992, s. 187.

⁵⁰ Tamże, s. 188. Idea ta powróci w programach neoawangardy, przede wszystkim w słynnym wywiadzie Josepha Beuysa z 1972 roku, który deklarował, iż każdy jest artystą, ponieważ „każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania”.

⁵¹ T. Peiper *Także inaczej*, „Zwrotnica” 1926 nr 7.

⁵² G. Grosz, W. Herzfeld *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Malik Verlag, Berlin 1925, cyt. za: *Zamiast biografii*, w: *Artyści o sztuce*, s. 328-332.

Popiel Artysta awangardowy

tywnym, zgrzybiałym hamletyzowaniem: „Być albo nie być; żyć, śnić”, oraz dialogi filozoficzne, pozbawione plastycznej i ruchowej syntezy.⁵³

Psychologizm starej sztuki ma zostać zastąpiony przez „cielesnoobłąd”, jak deklaruje w manifestie „Teatr Rozmaitości” z 1913 roku.

Bruno Jasiński, bez słowotwórczej inwencji – za to dosadnie, postuluje odcięcie nowej sztuki od tradycyjnych związków z duszą, Bogiem i uniwersaliami i zastąpienie ich sportem, seksem i matematyką:

Sztuka nasza nie jest ani odzwierciedleniem i anatomią duszy (psychologia), ani wyrazem naszych dążeń ku zaświatom Boga (religia), ani roztępieniem odwiecznych problemów (filozofia). [...] Pseżycia artysty są jego własność prywatną. Zajmującą niewątpliwie dla najbliższej rodziny i wielbićcelek, ale dla nikogo więcej. Poleca się artystom dla odprowadzenia i wylądowania pseżyc swoich w odpowiednim kierunku zajmować się więcej sportem, miłością płcówą i naukami ścisłymi.⁵⁴

Duch czasu przemawiający głosami historyków sztuki (Wolfflin: historia sztuki bez nazwisk), literaturoznawców (formalistów rosyjskich) i artystów proklamował nowy obraz twórcy. Niemiecka estetyka i rosyjska teoria języka i literatury przyjmowały założenia antypsychologizmu i antybiografizmu jako fundament proponowanych metod badawczych koncentrujących się na stronie formalnej artefaktu. Gdy na ten temat głos zabierali artyści, zagadnienie przybierało nieoczekiwany obrót. Z tej perspektywy osobowość artysty okazuje się równie ważna jak wcześniej, tylko jej wyobrażenie ulega diametralnej zmianie. Dominuje tu, podobnie jak w projekcie dzieła sztuki, dynamiczna aktywność i inwencja sprawcza. Osobowość twórcza zostaje wpisana w całościowy projekt estetyczny i podlega tym samym zasadom, co świat sztuki. Pojęcie artysty integruje awangardową triadę „życie-sztuka-aktywność”. Nowa sztuka będąc „syntetycznym wyrazem energii intelektualnej”, „odnawia, przyspiesza i czyni odważniejszym talent ludzkiego gatunku”⁵⁵. Idea „artysty bez biografii” oznacza *de facto* pożegnanie się z anachronicznym rozumieniem tożsamości: „Los przeżył się i umarł. Każdy odtąd może stać się twórcą własnego życia i życia ogólnego”⁵⁶. Awangardowa wizja artysty wysuwa na plan pierwszy osobę samostwarzającego się sprawcy.

⁵³ F.T. Marinetti *Po Teatrze Syntetycznym i Teatrze Zaskoczenia powołujemy do życia antypsychologiczny i abstrakcyjny teatr elementów czystych oraz Teatr Taktylny*, „Noi” 1924 nr 6-9, w: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 315.

⁵⁴ B. Jasiński *Jednidniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*, Kraków 1921, cyt. za: *Awangarda*, s. 194-195.

⁵⁵ F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra *Futurystyczny Teatr Syntetyczny*, 1915, w: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 291-299.

⁵⁶ B. Jasiński *Do narodu polskiego*, s. 190.

Leonardo da Vinci – geniusz awangardy

Oblicze awangardy gardzącej wielkością człowieka, głoszącej kult tłumu i anonimowości należy do szczególnie wyrazistych. Tożsamość artysty awangardowego formowała się w deklarowanym poczuciu wspólnoty. Strącanie z piedestału arcydzieł i geniuszy przeszłości należało do rytualnych gestów samookreślających. Wybitna jednostka twórcza wydawała się anachronicznym wymysłem mieszczańskiego społeczeństwa. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć paradoks, który w odniesieniu do starożytnych tak sformułował George Steiner: „Antyczni Grecy tak wiele energii poświęcili porządkowi właśnie dlatego, że byli żywo wyczuleni na to, co chaotyczne i demoniczne”⁵⁷. Filozofowie moderny dowodzili, że fascynacja zjawiskami dezintegracji i przypadkowości jest konsekwencją szczególnego uwrażliwienia na ciągłość i syntezę. Marzenia o dziele totalnym pojawiają się w wielu wizjach sztuki awangardowej, m.in. u Kandinskyego, Apollinaire’a, Schwittersa. Picasso i Matisse „z racji nieskrywanej troski o przyszłość, z racji marzenia o konsekracji w muzeum czy panteonie: są uczniami Giotta”⁵⁸. Niektóre projekty antropologiczne logicznie wypływają z ideałów estetycznych np. człowieka zmultiplikowanego u Marinettiego czy człowieka totalnego, pełnego u Artauda. Niezrządkiem geniusza towarzyszy artystom awangardy w wędrówce przez doliny zdehumanizowanego świata. Przyjrzyjmy się jednemu wątkowi awangardowej mitologii geniusza rozumianej, jak proponuje Steiner, jako narracja formalnego doświadczenia modernistycznych artystów.

Zakreślając obszar antytradycji Guillaume Apollinaire wymienił w znanym manifestie futurystycznym m.in. Dantego, Szekspira, Goethego, Wagnera, ale pominął Leonarda da Vinci. Czy to przypadek? Oczywiście, tak – futuryści uderzali zazwyczaj na oślep. Czy rzeczywiście jednak ten, którego 400 lat kultury europejskiej wykreowało na geniusza wszechczasów, został przez Awangardę wyrzucony na śmietnik historii wraz z muzeami, profesorami?

Wydaje się, że rzecz ma się inaczej, a z powodu pewnego dalekosiężnego w skutkach wydarzenia można stwierdzić, że Leonardo wręcz patronuje europejskiej Awangardzie.

21 sierpnia 1911 roku niejaki Vincenzo Peruggia kradnie z paryskiego Luwru najbardziej europejskie (tzn. niewłoskie) dzieło Leonarda da Vinci – *Mona Lisę*. Partykularny wymiar tego zdarzenia polegał na sile, z jaką odsłoniło ono narastający od jakiegoś czasu ferment gustów estetycznych, norm i wartości, nie tyle w zakresie akademickiej estetyki, ale kulturowego funkcjonowania sztuki. Jedni uznali powszechne zainteresowanie zniknięciem obrazu za dowód stałej popularności malarstwa, a w szczególności tych uświęconych tradycją egzemplarzy z górnej półki. Inni w widoku pustej ściany po arcydziele dostrzegli proroczy znak ducha czasu.

⁵⁷ G. Steiner *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Warszawa 2004, s. 49.

⁵⁸ Tamże, s. 288.

A duch czasu ustami Marinettiego, Apollinaire'a czy Artauda krzyczał: „Precz z arcydziełami!”. Kłatwy miotane przez awangardzistów spełniły się: Mona Lisa zniknęła. Apollinaire następnego dnia po kradzieży, nie przeczuwając jeszcze, iż wkrótce sam będzie jednym z podejrzanych, pisał w artykule:

Gioconda była tak piękna, że jej doskonałość zajęła trwale miejsce wśród dzieł-komunaliów. Nie ma ich tak wiele. Apollo belwederski, Wenus z Milo, Madonna Sykstyńska, Sąd Ostateczny, Wyjazd na Cyterę, Anioł Pański, Wyspa umarłych – to prawie wszystko, co ludzkość odłożyła na bok z wielowiekowej produkcji artystycznej.⁵⁹

Nic dziwnego, że w trakcie ożywionej dyskusji w 1911 roku, gdy obraz został skradziony, i w 1913, gdy został odzyskany, *Mona Lisa* urosła do rangi ikony sztuki wysokiej, stała się synekdochą wielkiej sztuki zachodnioeuropejskiej. Dzieło Leonarda uległo dematerializacji w dwojakim sensie – czysto fizycznym oraz symbolicznym. Pusta ściana w Luwrze straszyla pozostałymi hakami, a kolejki chętnych do jej oglądania pokazywały, że instytucja muzeum działa jak swoiste *perpetuum mobile*, zdolne funkcjonować także bez artefaktów, jedynie w oparach przyciągającej aury wzniosłego przeżycia estetycznego. Prowokacyjne pytania o przyczynę obdarzenia „zwykłego przedmiotu handlu” (jak pisali złośliwcy) tak wielką wartością prowadziły do głębszej refleksji nad mechanizmem kreowania kulturowych wielkości i właśnie ujawnioną silną potrzebą ich demistyfikacji.

Kradzież obrazu wywołała całą serię gestów kulturowych o charakterze prześmiewczym: od żartobliwych karykatur, satyr, dowcipów prasowych, piosenek kabaretowych, nawet krótkich filmów, aż po obrazoburcze wypowiedzi serio. To w tym okresie, jak twierdzi Donald Sassoon, monografista dziejów *Mona Lizy*, w kulturze popularnej narodziła się moda na wyszydzenie sztuki wysokiej⁶⁰.

W promieniach tej niezwyklej sławy, jaką zyskała *Gioconda*, grzali się też artyści awangardy. W trakcie ożywionej dyskusji prasowej na jednej z karykatur dyrektora Luwru pojawia się pierwsza podobizna *Mona Lizy* z dorysowanymi wąsami. Późniejsze reprodukcje obrazu Leonarda ozdobione męskim zarostem autorstwa Picabii, Duchampa i Dalego zostały uznane za jedne z najbardziej znaczących prowokacji artystycznych XX wieku. Czy tego rodzaju gesty degradacji arcydzieł były równoznaczne z odczarowaniem epoki geniuszów? Dla Marcela Duchampa ten sztubacki gest stanie się przepustką do sławy w Europie i Ameryce. Zbuntowany dadaista szybko przemieni się w rozsądnego menadżera, który u nowojorskiego notariusza zagwarantuje sobie prawo autorskie do narysowanych wąsów i brody. Ale sama gra z arcydziełem wciągnie Duchampa tak bardzo, że wiele lat później zdecyduje się na kolejną prowokację. W 1965 roku w Ameryce zorganizowano retrospektywną wystawę artysty, zaproszeniem na nią była karta do gry przedstawiająca *Mona Lisę* bez wąsów z podpisem *LHOOQ rasee* (ogolona). W ten spo-

⁵⁹ Cyt. za: M. Porębski *Granica współczesności*, s. 35.

⁶⁰ D. Sassoon *Mona Liza. Historia najslynniejszego obrazu świata*, przeł. J. Mariański, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003.

sób to obraz Leonarda stał się karykaturą *Mona Lisy* Duchampa; da Vinci został pasowany na stałego partnera dialogu artystycznego z geniuszem awangardy.

Prowadzone przez Duchampa gry z obrazem miały swój temat, który bezpośrednio dotyczył obu artystów. Dorysowany zarost był znakiem tożsamości płciowej portretowanej postaci – tajemnicą *Mona Lisy* miał być jej hermafrodytyzm. Popularne literackie interpretacje obrazu wiązały te zagadkę z samym Leonardem. Najbardziej znana powieść biograficzna poświęcona renesansowemu artyście, trylogia Dymitra Mereżkowskiego⁶¹, sugerowała, iż mit obojactwa jest kluczem do portretu Lisy Gherardini, będącego *de facto* autoportretem samego Leonarda. Jak wiadomo, jedną z pasji Duchampa była dwoistość płciowa jego własnej natury, hermafrodytyzm i transwestytyzm stały się impulsem do powstania wielu fotograficznych autoportretów i licznych performance'ów. Powiązanie wątku androgynicznego z postacią Leonarda Duchamp zawdzięcza jednak przede wszystkim lekturze studium Zygmunta Freuda *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* z 1910 roku.

Tekst Freuda wpisywał się w aurę awangardowej prowokacji, która zaprzeczając tradycji, mocno jej przytakiwała. Twórca psychoanalizy miał pełną świadomość, iż wkraczając w świat sztuki ze swoim instrumentarium psychoanalitycznym, dokonuje swoistego aktu zniszczenia wzniosłej postaci renesansowego geniusza. Apelowal więc do czytelnika:

Należałoby sobie życzyć, ażeby czytelnik zapanował nad sobą i palając oburzeniem nie zaprzestał dalszej lektury tylko dlatego, że już pierwsze zastosowanie psychoanalizy do omawianego problemu prowadzi do niewybaczalnej obrazie pamięci wielkiego i czystego męża.⁶²

Sądził, iż wartość hermeneutyczna „patograficznego” portretu artysty jest na tyle duża, że nawet jeśli porcja domysłów i fantazji jest w nim tak znaczna, że spowoduje zarzut napisania jedynie „psychoanalitycznego romansu”, i tak warto było podjąć ten trud.

Freud dokonał dwóch rzeczy: odebrał Leonardowi cnotę, ale jednocześnie dał mu ciało. Postać renesansowego artysty wyidealizowana w rozwijającym się pod koniec XIX wieku kulcie uduchowionego geniusza, odsłoniła przed publicznością początku XX wieku swą najbardziej intymną cielesność. Freudowska teza, iż proces twórczy ma swój wymiar cielesny, prowadziła do wniosku, że analiza seksualności artysty rzuca światło na mechanizmy decyzji twórczych. Genialność twórcy traci swój charakter duchowej zagadki, jej właściwą tajemnicą jest przypadek rządzący naturą. Odkryciu reguł funkcjonowania psychiki towarzyszy zstąpienie do otchłani egzystencji kontyngentnej. Freud kończy swoje studium: „w naszym ży-

61 D. Mereżkowski *Leonardo da Vinci*. Kolejne tomy mają tytuły *Julian Apostata*, *Chrystus i Antychryst*, *Piotr Wielki i Aleksy*.

62 Z. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tegoż *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1976, s. 386-387.

ciu właściwie wszystko jest przypadkiem [...]. Wszyscy okazujemy zbyt mało szacunku naturze, która – zgodnie ze słowami Leonarda przypominającymi monolog Hamleta – «jest pełna nieskończonych przyczyn, które nie były nigdy przedmiotem doświadczenia»⁶³.

Te trzy fakty: kradzież obrazu, gry artystyczne Duchampa, studium psychoanalityczne Freuda, czynią z Leonarda bohatera różnych narracji: sensacyjnej, artystycznej i estetycznej. Opinia publiczna reagująca na zdarzenia rzeczywiste i symboliczne, artystyczna praxis oraz filozoficzno-naukowa refleksja kreują wielowymiarowy przedmiot kulturowy, jakim staje się Leonardo jako geniusz awangardy.

Inaczej rzecz przedstawia się z perspektywy ówczesnych dyskursów artysty o artyście.

Portret Leonarda wyłaniający się z licznych uwag twórców awangardy był szczególnym zwierciadłem, w którym przeglądały się ówczesne wyobrażenia wybitnej jednostki twórczej. Różnorodność nurtów awangardowych, z których wiele wskazywało na Leonarda jako swojego prekursora, sprawia, iż ów portret przypomina kubistyczną kompozycję pozornie tylko dającą się scalić w realny przedmiot. Marinetti w odczycie wygłoszonym na Sorbonie (1924) nazwał Leonarda „pierwszym wielkim futurystą”; Albert Gleizes i Jean Metzinger w swojej książce *O kubizmie* powołują Leonarda na adwokata programu nowego kierunku. Autor *Damy z lasiczką* znajdzie się wśród zaakceptowanych autorytetów malarstwa w manifestach fowistów (Henri Matisse). *Dziennik geniusza* Salvadora Dalego oprócz głównego bohatera ma jeszcze istotną postać drugiego planu – właśnie geniusza renesansu. Leonardo to równocześnie futurysta, fowista, kubista i surrealista, a zatem swista synteza europejskiej awangardy. Niekiedy te okazjonalne przywołania są jedynie autonobilitującą retoryką ze wskazaniem na zacnego prekursora. Ważne jest to, że postać renesansowego arcy mistrza istnieje nie w wymiarze historycznych rekonstrukcji, lecz w kreacji nowoczesnego geniusza.

Najbardziej interesujący ze wszystkich modernistycznych portretów Leonarda jest ten sporządzony przez Paula Valéry'ego w jego dwóch esejach *Leonardo i filozofowie* i *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Są one wnikliwą analizą fenomenu genialnego artysty, ale także pewnym projektem estetyki, który autor *Eupalimosa* będzie rozwijał i pogłębiał przez kolejne dekady. Ze względu na datę powstania – 1894, drugi z tych tekstów miał charakter modelujący odbiór włoskiego artysty renesansu przez przedstawicieli awangardy na początku XX wieku.

Jest rzeczą znamioną, że materią artystyczną, która stanowi główny przedmiot analizy, jest nie konkretne dzieło plastyczne Leonarda, ale wypowiedziane przez niego sądy, wymiar refleksyjny jego twórczości. Zatem, bohaterem staje się Leonardo jako pisarz, autor *Traktatu o malarstwie* – jest to wyraźne przesunięcie jakie dokonuje się w dyskursie transmisji tradycji kultury. Warto przypomnieć, że w europejskim modernizmie istniał bardzo silny literacki kod obecności dzieł plastycznych. Opis *Mona Lisy* sporządzony przez Waltera Patera, będący częścią

⁶³ Tamże, s. 445-446.

jego eseju o Leonardzie z 1869 roku, który został włączony do *Studiów o renesansie* (1873), na kilka dekad przesądził o sposobie patrzenia na obraz i stylu narracji, w jakim o nim opowiadano. Jeszcze w 1936 roku William Butler Yeats we wstępie do *Oxford Book of Modern Vers 1892-1935* przedrukował ten fragment przekształcając prozę Patera w rytm wiersza wolnego. Poetycka ekfrazja będąca istotną dominantą narracji o sztuce przeszłości, wyczerpała z czasem swoje możliwości.

Valéry idzie już inną drogą: nie opisuje dzieł, próbuje dotrzeć do fenomenu geniusza. Nie interesuje go zatem doskonałość rzemiosła, ale „namiętność myślenia” (termin Arendt), jednocząca myśl i życie. Słynne zdanie Leonarda *l'arte e una cosa mentale* doskonale współbrzmi z konceptualnym nurtem sztuki awangardy. Zainicjowana przez dadaistów dyskusja o roli intencji twórcy jako fundamentu konstytucji dzieła sztuki, jak i wszelkich działań artystycznych, tworzy całą epokę od *Fontanny* Duchampa po sztukę konceptualną.

Valéry w centrum tego modelu wybitnej jednostki stawia samoświadomość i stara się wysledzić reguły „ciągłości operacji myślowych”⁶⁴. Fascynuje go dokonujące się w umyśle geniusza ciągle „eksperymentatorstwo psychiczne” prowadzące od architektury do teorii fizyki ogólnej i mechaniki, od „form zrodzonych w ruchu ku ruchom, które stają się formą”⁶⁵. W *Rzeczach przemilczanych* pojawi się teza mająca swe źródło w tym samym problemie, który zafrapował Freuda: swoista entropia pędu twórczego będąca przyczyną niemożności finalizowania dzieł i konieczności zaczynania ich od nowa:

Skończyć dzieło znaczy sprawić, by zniknęło to wszystko, co ukazuje lub sugeruje robotę. Artysta powinien, zgodnie z tym przestarzałym warunkiem, zdradzać się tylko przez swój styl i kontynuować wysiłek, aż praca zatrze ślady pracy. Ponieważ jednak troska o osobę i chwilę biorą z wolna górę nad dziełem samym w sobie i nad trwaniem, skończyć dzieło stało się nie tylko warunkiem zbędnym i krepującym, ale przeciwnym prawdzie, wrażliwości i manifestacji geniuszu.⁶⁶

Połączone w jedno bieguny ciągłości i eksperymentu, a także słabości, które przeczą prawdzie osoby – to elementy składające się na wyobrażenie kondycji artysty jako konstrukcji aporetycznej. *Luomo universale* przekraczający granice sztuki, techniki, nauki dzięki postawie wynalazcy, która rodzi się w przestrzeni wolności – to marzenie modernistów. Przebłyскуje ono w awangardowych konceptach antropologicznych i wizjach dzieła totalnego.

Esaj Valéry’ego nie jest jednak jeszcze jednym programem estetycznym. Próba dotarcia do fenomenu Leonarda jest etapem, jakby powiedziała Kristeva, „opowiedzianego działania”. Następnym jest „opowiadanie działające” – w ten sposób można odczytać jego opowiadania o panu Teste.

⁶⁴ P. Valéry *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*, w: tegoż *Estetyka słowa*, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, PIW, Warszawa 1971, s. 69.

⁶⁵ Tamże, s. 65 i 47.

⁶⁶ P. Valéry *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*, PIW, Warszawa 1977, s. 78.

Opisując własne wyobrażenie dróg myśli geniusza, dla którego poczucie wolności było źródłem i drogowskazem twórczego życia, dochodzi do wniosku, iż prawdziwą konsekwencją tak przeżytej wolności jest świadoma decyzja o jej ograniczeniu. Od wizji genialnego zachłannego mózgu, który w nienasyconym pędzie poznania i tworzenia, inspirowany demonem analogii, ogarnia wszystko i wszystkich, po ideał wolności uosobiony w panu Teste zamkniętym w czterech ścianach swojego „bezosobowego” pokoju. Kreacja Edmunda Teste, najbardziej tajemniczego bohatera literackiego, jaki wyszedł spod pióra Valéry’ego, to obraz umysłu doskonałego, egzystującego w krańcowej ascezie, eliminującej z życia kolejne przestrzenie doświadczeń. To prawdziwy, wolny od jakiegokolwiek blichtru i cudowności nowy geniusz. Pozbawiony łatwej wzniosłości i wolny od grzechu pierworodnego uwiedzionych samouwielbieniem i sławą, uosabia zwyczajną, bezimienną nadzwyczajność. Człowiek, który pojął „ludzką plastyczność”, był istotą „pochłoniętą przez własną zmiennością, kimś, kto sam dla siebie staje się systemem, kto oddaje się całkowicie przerażającej dyscyplinie wyzwolonego umysłu”⁶⁷. Ten odkryty przez obserwatora i narratora na własny użytek, wyłowiony z anonimowego tłumu geniusz budzi entuzjazm i szokuje, fascynuje i przeraża aż w końcu znika we współczuciu, jakie wzbudzi w patrzącym widok cierpiącego pana Teste: jedyną zagadką, z którą nie mógł sobie poradzić, był ból.

Arcyludzkie i nieludzkie stanowi nowoczesną estetyczną aporię, którą Valéry próbował rozwikłać stosując własną „logikę ciągłości operacji myślowych”.

Proces stwarzania geniusza w jego kolejnych etapach: inspiracji – „daje do myślenia”, opowieści o działaniach twórczych i wreszcie „odegraniu” mitu artysty miało w wypadku Valéry’ego, a także innych awangardystów, charakter doświadczenia tożsamościowego. Swoista poetyka samostwarzania konstytuuje tu kategorię estetyczną artysty. Relacja modernistycznego artysty wobec innego artysty budowana w narastającej atmosferze podejrzeń wobec idei antropocentryzmu stawia się często rytualnym powtórzeniem mocnego pytania o własne bycie.

⁶⁷ P. Valéry *Wieczór z panem Teste*, w: tegoż *Estetyka słowa*, s. 267.

Abstract

Magdalena POPIEL
Jagiellonian University (Kraków)

Avant-garde artist – between the all-too-human and the inhuman. Towards anthropological aesthetics

This article outlines a project of anthropological aesthetics as the area of interdisciplinary investigations. Anthropological aesthetics takes the advantage of narrativism methodology in order to analyse the condition of creative individual (the idea of genius) who is self-creating whilst being created through stories told by the others. The article's central thread is a characteristics of avant-garde artists' narratives of artistic experiences, set in the context of anti-anthropocentric issues.

Andrzej TUROWSKI

„...éblouissement...”

Otwierając moim referatem konferencję poświęconą awangardzie, a właściwie awangardowym dyskursom związanym ze sztuką niską i wysoką, górą i dołem – można by powiedzieć: hermetycznemu powiązaniu tego, co na górze, z tym, co na dole – chciałbym zatrzymać się nad problematyką awangardowego oka, a właściwie radykalnego oka, ponieważ słowem radykalny, zastępuję zazwyczaj słowo awangardowy. Pominę, dobrze państwu znaną, całą problematykę historycznie zakorzenioną i politycznie zdekonstruowaną dotyczącą opozycji między artystyczną autonomią i kulturą masową, a także związany z nią proces postmodernistycznej krytyki i dokonanych w niej sztucznych podziałów i klasyfikacji. Chcę, aby mówiąc o modernizmie traktować go otwarcie i dynamicznie (kiedyś powiedzielibyśmy – dialektycznie), czyli używając coraz popularniejszego dzisiaj określenia: wernakularnie. Chodzi o to – jak pisała Miriam Bratu Hansen – aby zjawiska, które występują w modernizmie łączyć „z ciągłą cyrkulacją, mieszaniem się i przekładalnością”¹. Toteż odwołując się nawet z pewną przesadą do przykładów z historii polskiej awangardy umieszczam je na przekątnej modernistycznej globalności, naruszając w ten sposób chronologię współzależności i porównywalności, geografie odległości i odrębności, aby poszukiwać w tym rozproszeniu pewnych skupisk czy zagęszczeń problemów związanych z konstrukcją obrazowej reprezentacji (i symulacji) oraz zmysłowej ekspresji (i racjonalizacji). Innymi słowy – modernistycznej obecności. W tym sensie chcę mówić o niektórych technologiach i ideologiach nowoczesnego (radykalnego) widzenia. Widzenia, w którym już w połowie XIX wieku załamuje się geometryczna konstrukcja przestrzeni (*con-*

¹ M. Bratu Hansen *The Mass Production of the Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism*, „Modernism/Modernity” 1999 vol. 6 no 2.

struzione legittima), a fizjologia oka określa cielesność widzialności. Miejsce teatralnej *camera obscura* zajmuje panoramiczne widowisko, a instrumentem optycznej bezpośredniości staje się stereoskop.

Wprowadzając jako kluczowe dla moich dalszych rozważań pojęcie widowiska (różne od spektaklu), mam na myśli związek tego słowa w języku polskim z intensywnością wzrokowego postrzegania i cielesnego zaangażowania, a także z tradycją jego używania w kontekście przedstawień (performance'ów) masowych i popularnych. Widowisko dzieje się w przestrzeni publicznej i zazwyczaj jest zacznym zmiiany (transformacja jest w nim ukryta, tak jak transgresja w *sacrum*). W widowisku krzyżują się kultura niska z wysoką, indywidualna ekspresja ze społecznym działaniem. Jest się w nim widzem i uczestnikiem, obserwatorem i obserwowanym. W widowisku spotyka się ludyczna ironia i śmiech z poczuciem grozy i dramatu. Widowisko potrafi bawić dziwacnością, zaspakajając jednocześnie potrzebę poznania inności.

Widowiskowy był polski futuro-dadaizm. Obarczony dwuznacznością nie dopuszczał do ukształtowania się jakiegokolwiek jednorodności stylistycznej i morfologicznej, przybierając formę foralną i jarmarczną zarazem. Z tego też powodu okazał się najbardziej istotnym elementem awangardowej antyszuki i ludycznego smaku. „Kubizm, ekspresjonizm, prymitywizm, dadaizm przelicytowały wszystkie «izmy». Pozostał jeszcze nie wyzyskany jako prąd w sztuce jedynie onanizm” – pisano w manifestie *W sprawie poezji futurystycznej*.

Sztuka nasza – czytamy dalej – nie jest ani odzwierciedleniem i anatomią duszy (psychologia), ani wyrazem naszych dążeń ku zaświatom Boga (religia), ani roztrząsaniem odwiecznych problemów (filozofia)... Dzieło sztuki jest ekstraktem. Rozpuszczone w szklanecie dnia powszedniego, powinno ją całą zabarwić na swój kolor.²

Polscy futuro-dadaści buntowali się przeciwko sztuce w imię nieartystycznej codzienności, a uważając się za zwiastunów rewolucji obyczajowej, kierowali swą krytykę przeciwko mitowi sztuki. Widowisko miało rozbijać wyobrażenia o sztuce, jako sferze „trwałych” wartości świata mieszczańskiego. Miało kierować się przeciwko percepcji estetycznej utożsamianej z jednostronnym aktem kontemplacji, przeciwko instytucjom artystycznym sakralizującym artystę i jego produkty, przeciwko pojęciu twórcy poświęcającego życie dla artystycznej misji. „Sztuka musi być niespodziana, wszechprzenikająca i z nóg wałaca” – czytamy w manifestie Jasińskiego *Do narodu polskiego, manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*. I dalej:

Człowiek współczesny przestał się już dawno wzruszać i spodziewać. Kodeksy prawne unormowały i poklasyfikowały raz na zawsze wszystkie niespodzianki. Życie, które tym różni się od nowoczesnej maszyny, że dopuszcza bajeczne nieprzewidywalności, coraz mniej

² B. Jasiński *W sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, red. Z. Jarośniński, H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 19.

poczyna się od niej różnić... Wszelkie logiczne możliwości wyczerpały się do ostatniej. Następuje moment wiecznego przeżuwania w kółko aż do utraty przytomności. Życie stało się w swej logice upiorne i nielogiczne. My, futuryści, chcemy wskazać wam furtkę z tego getta logiczności. Człowiek przestał się cieszyć, ponieważ przestał się spodziewać. Jedynie życie pojęte, jako balet możliwości i niespodzianek, może mu jego radość powrócić. W diabelskim kole rzeczy, które same przez się rozumieją, zrozumieliśmy, że nic się przez się nie rozumie i że poza tą jedną logiką istnieje jeszcze całe morze nielogiczności... Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka – tłumem. Każdy może być artystą. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez sama publiczność... Scena się przekreca...³

Drugim kluczowym zjawiskiem, do którego będę chciał się odnieść, jest wynalezienie i rozpowszechnienie stereoskopu. Ten aparat optyczny podobnie jak widowisko podważył perspektywną relację między patrzącym a przedmiotem. Funkcjonowanie stereoskopu zakładało nieobecność jakiegokolwiek mediacji między okiem i obrazem. Powiedziałbym chętnie: stereoskop proponował „widzenie bezpośrednie” jakże bliskie idei komunikacji pozasystemowej, o której w odniesieniu do awangardy tak wiele kiedyś pisałem. W stereoskopowej technice patrzenia nie jest możliwa perspektywa. Bryła i przestrzeń zostają skonkretyzowane w wyniku fizjologicznego procesu nakładania się dwóch obrazów w binokularnej percepcji. Oko patrzącego opuszcza abstrakcyjny schemat widzenia monokularnego i umiejscawia się w ruchomym, fizjologicznie i psychologicznie zindywidualizowanym ciele. Ten fakt, dotyczący jednocześnie zmiany wrażliwości wzrokowej, miał różne implikacje w dziedzinie odkryć naukowych. Coraz liczniejsza, popularna publiczność XIX-wiecznego widowiska odnosiła się odtąd nie tylko do obserwowanej akcji, lecz także do tego, co można by nazwać samym efektem widzialności uzyskiwanym dzięki aparatom optycznym.

Stereoskop wynaleziony w latach 30. XIX wieku zaczął się cieszyć powszechnym zainteresowaniem od połowy stulecia. W 1851 roku został pokazany na londyńskiej Wystawie Światowej, a dziesięć lat później została opatentowana popularna przeglądarka obrazów stereoskopowych. Od momentu zastosowania do stereoskopu fotografii i wykorzystania dwuogniskowego aparatu do zdjęć, przenośne stereoskopy znalazły się w szerokim użyciu. Jako aparaty optyczne na nowo racjonalizowały prawa dwuocznego widzenia, stając się równocześnie rodzajem intelektualnej zabawki wizualnej. Można było czytać o nich w wielu powieściach obyczajowych, a z prasy dowiadywać się o wzrastającym zainteresowaniu tym wynalazkiem. Gwałtownie rosła produkcja klisz stereoskopowych, pojawiły się kluby fanatyków i kolekcjonerzy. W końcu wieku stereoskop przystosowany do jednoczesnego oglądania obrazów przez kilkanaście osób pod nazwą Kaiser-Panorama, a w Polsce – fotoplastykonu (lub „widowni optycznych”) pobudzał masową wyobraźnię najpierw podczas przedstawień jarmarcznych (Glas-Stereogramm-Salon Aloisa Polanecky’ego, 1866), później w specjalnych salach widowiskowych (Au-

³ B. Jasiński *Do narodu polskiego, manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*

gust Fuhrmann, 1880). Odtąd stereoskop-fotoplastykon miał pełnić rolę edukacyjną i dostarczać rozrywki. W Warszawie na początku XX wieku obok stałych placówek funkcjonowały jeszcze przenośne aparaty stereoskopowe, które razem z „hecami jarmarcznymi”, czyli pokazami iluzjonistów, magików i gabinetami dziwów natury, cieszyły się dużym zainteresowaniem na Bielanach i Polach Mokotowskich. Oczywiście od drugiej dekady XX wieku fotoplastykon przegrywał z filmem, niemniej aż po lata pięćdziesiąte XX wieku pełnił jeszcze skuteczną rolę biedniejszej konkurencji.

Władysław Strzemiński, prekursor polskiej awangardy, był zainteresowany wizją stereoskopową, a i fotoplastykon nie był mu obcy. Począwszy od lat 30. Strzemiński wiązał powtarzające się na powierzchni płótna rytmy kubizmu i – jak pisał – „tendencji z niego się wywodzących” z opisaną pierwszy raz w kategoriach fizjologicznych zasadą widzenia i dynamiką oka.

Ruch oka – pisał Strzemiński – charakter linii rysowanej przesuwającym się spojrzeniem wchodzi, jako jeden z głównych składników nowej zawartości wzrokowej. O ile widzenie kubistyczne miało za zadanie przewyciężenie izolacji przedmiotów lokalnych, o tyle w nowym widzeniu znaczeniem jest przewyciężenie izolacji i odrębności pierwiastków formy i stopień ich w całość optycznie jednolitą, a ciągle zmienny... ruch oka, ślad ślizgającego się spojrzenia, biologiczna linia kurczących się i rozprężających mięśni wiąże się z kształtem pierwiastków formy widzianej w naturze, tworząc wspólny rytm formy. Ten rytm jest w dużej mierze rytmem autonomicznych ruchów wynikających z układu nerwowo-mięśniowego. Jest rytmem fizjologii, wiążącej zawartość poszczególnych spojrzeń. Ten rytm opadającej i wznoszącej się linii pulsującego tętna i ruchu wynikającego z indywidualnej i biologicznej reakcji mięśni – podporządkowuje sobie zawartość wzrokową poszczególnych spojrzeń – przekształca ją, tworząc ciągle zmienny rytm nieregularnej symetrii.⁴

Uświadomienie sobie faktu, że percepcja wizualna jest nierozłącznie związana z ruchem mięśni oka i fizycznym wysiłkiem koncentracji przy szeroko otwartych powiekach, doprowadziło już dużo wcześniej do ścisłych związków biologii i psychologii w XIX-wiecznych badaniach nad optyką.

Fizjologia oka w koncepcji Strzemińskiego miała więc swoje historyczne źródła w nowoczesnej koncepcji wzroku. Przełomem było zerwanie ze statycznym widzeniem perspektywicznym opartym na geometrii euklidesowej i odwołanie się do dwuocnej, ruchomej obserwacji otoczenia. Nie była to zmiana czysto techniczna. Wynikała ona, zdaniem Strzemińskiego, z nowego usytuowania obserwatora w świecie i wprowadzeniem oka do ciała. Zamiast „zewnątrznych”, przedstawiających bądź kontemplujących świat podmiotów, twierdził artysta, mamy w epoce współczesnej do czynienia z pewną jednością podmiotowo-przedmiotową oka i ciała w świecie jednorodnej materii. „Jeśli uznajemy – pisał Strzemiński – że jesteśmy ciałem, musimy oprzeć naszą świadomość widzenia o wszelkie zaobserwowane fakty materialnego procesu widzenia”. Wewnętrzny, materialny i ludzki punkt widze-

⁴ W. Strzemiński *Teoria widzenia* (1958), przedm. J. Przyboś, oprac. graf. S. Fijałkowski, S. Wegner, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

nia sprawia, że świat nieoddzielony od niego, „współżyjący w rytmicznych pulsach”, poddaje się kształtowaniu, a pasywna rola podmiotu zostaje zastąpiona konstrukcyjną aktywnością twórcy.

Konsekwencji stwierdzeń autora teorii widzenia możemy poszukiwać na dwóch poziomach: bądź w modernistycznej, sytuującej się często na granicy solipsyzmu, utopii podmiotu konstruującego świat, bądź w samej koncepcji oka i strukturze obrazów realizowanych przez artystę. Ta druga tendencja doszła do głosu w *Pejzażach morskich* Strzeмиńskiego, wykazujących wyraźne pokrewieństwa z wizją stereoskopową. Odrzucona przez Strzeмиńskiego w unizmie perspektywa i przyjęta w konsekwencji dynamika empirycznego, dwuocznego widzenia, determinowały nową strukturalizację prac opartą na zasadzie repetycji i nakładania się linii konturowych i barwnych plam. Częściowe przesunięcie, częściowe pokrywanie się partii obrazów widzianych lewym i prawym okiem w stereoskopie i pejzażach morskich powodowało zjawisko niemal sensualnej materializacji formy. Nieprzypadkowo realizował artysta tę koncepcję sztuki nie w abstrakcji, która miała być eksperymentem formalnym, lecz malarstwie pejzażowym, w jego szerokich planach przestrzennych sięgających horyzontu, tych – jak mawiał – „wizualizacjach rzeczywistości”, spowinowaconych z panoramami. Szczególne też znaczenie będą miały używane od lat 40. kalki.

Aby zrozumieć ten proces i jego powiązania, wróćmy jeszcze do początków modernistycznego oka, a przede wszystkim malarstwa pejzażowego i solarystycznego Williama Turnera, gdzie zapewne po raz pierwszy doszła do głosu świadomość nieadekwatności konwencjonalnych środków przedstawiania, czyli perspektywy linearnej, do wyrażenia halucynacyjnego pejzażu wynikającego z nowego doświadczenia wizualnego (obserwatora). A jednocześnie pojawił się problem widzenia bezpośredniego, zapowiadającego na gruncie sztuki optyczną strukturę stereoskopu. Turner rozpoczął malarstwo widowiskowe w sensie nowożytnym. Gdy Fridrich malował jeszcze spektakl natury, Turner swoim malarstwem uczestniczył w widowisku. Poszukując wydarzeń dramatycznych prefigurował współczesnego fotografa agencyjnego, który niezwykłością scen reportażu próbuje zainteresować widza (*Pożar Parlamentu*, 1834). Wprowadzał w przestrzeń swych obrazów takich samych jak on uczestników wydarzenia, z którymi wspólnie i z fascynacją obserwowali dziejące się wokół nich widowisko. Takim spektakularnym przedmiotem obserwacji było w szczególności słońce. I jeżeli w całej tradycji kultury zachodniej mity solarystyczne odgrywały kluczową rolę, to w pierwszych dekadach XIX wieku zainteresowanie słońcem skupiło się na fascynacji optycznym zjawiskiem powodowanym jego światłem, żarem i blaskiem. Wspólne wśród wszystkich grup społecznych było wpatrywanie się w słońce, aby z zauroczeniem poddawać się przeżywaniu osobliwości przyrody lub z dociekliwością poznawać prawa barwy i optyki. Obserwowanie słońca, percepcja jego światła w równym stopniu przyciągała uwagę masowego obserwatora, co była przedmiotem eksperymentów badaczy i artystów. Wpatrując się w słońce jedni i drudzy tracili wzrok, co jednak nie przeszkadzało im trwać w zachwycie. Konstrukcja widowiska słonecznego oparta była

na zjawisku *éblouissement*, słowie wymagającym w języku polskim wyjaśnienia. Tłumacząc słownikowo, *éblouissement* jest powiązane ze światłem i oznacza zarówno oślepienie, jak i oślepienie. Dotyczy percepcji światła, którego źródło swoim blaskiem, gwałtownością, intensywnością fascynuje, a zarazem rodzi fizyczny ból oczu i ciała, psychiczny wstręt, jest nie do zniesienia. Jako zjawisko niewyraźne wznieca uczucie wzniosłości, a oślepiając, prowadzi ku ciemności. Widowisku słońca odpowiadało widowisko nocy, malarstwu solarystycznemu – nokturny.

To w pracach Turnera percepcyjny proces *éblouissement* stawał się przedmiotem studiów, a wraz z nim rozpoczynał się cerebralny stosunek do słońca, jako tematu malarskiego. Oko zostało skonfrontowane bezpośrednio ze słońcem: zlewało się z nim, tworząc nierozdzielalną całość. Patrzenie w słońce oślepiało i nie było w nim nic do zobaczenia poza samym widzeniem, zaś samo widzenie to seria powidokowych, oślepiających iluminacji. Widowisko widzialności. Idea powidoków powróciła w niemal o sto lat późniejszej w twórczości Strzemińskiego. Najlepszym jej wyrazem była seria płócien nazywanych solarystycznymi, realizujących radykalną utopię modernistycznej wizji światła. Strzemiński malował słońce. Obrazy te są jak perturbacje kolorów, jak niezastylę, trwające w szalonym pędzie eksplozje – pisał o nich Julian Przyboś we wstępie do *Teorii widzenia*⁵. Strzemiński malował w nich nie widok słońca, lecz jego powidok, dawał kolor wnętrza oka, które spojrzało w słońce. W ten sposób, dodawał przyjaciel artysty, marzenie malarzy uczynił Strzemiński rozumnym. Spojrzenie w słońce w paradoksalnej twórczości Strzemińskiego było, jak u Turnera, pragnieniem dotarcia do absolutu widzenia za cenę wykroczenia poza widzialność w oślepieniu oka światłem. W tym też sensie Strzemiński okazywał się ostatnim spadkobiercą platońskiego heliocentryzmu, a zarazem modernizmu, który niewidzialną Ideę wiązał z najwyższą władzą świadomości – oka konceptualnego spoglądającego we własne oślepienie. Jednakże właśnie tutaj rysowało się w twórczości Strzemińskiego zasadnicze pęknięcie, niepozwalające mu kontynuować słonecznego widowiska. Bo trzeba podkreślić, że ideę powidoków artysta dopowiedział nie w płótnach solarystycznych, lecz w mrocznym cyklu fotomontaży *Moim przyjaciółom Żydom*. Były to powracające przy otwartych oczach klisze pamięci, widziane bezpośrednio, bo wywiedzione z własnych rysunków wojennych i fotograficznych dokumentów Zagłady. Były to dramatyczne nokturny malarza słońca. *Éblouissement*, które obróciło się w ciemność. Nokturn modernisty.

Nokturn to widowisko nocy i ciemności, to sztuka rozgrywająca się na granicy widzialności, to próba transgresyjnego spojrzenia tam, gdzie nie można widzieć. Lub inaczej: nokturn to negatywne doświadczenie światła, które oślepia – nauka fizjologia widzenia, które zamyka się w sobie samym, ostateczna postać pierwotnego absolutu jasności, a także gnostyczna ontologia ciemności, wyrażająca prawdę o świecie, w którym światło zostało zniewolone przez ciemność. Królestwo nocy. A zarazem świat symbolistów i surrealistów, o czym pisał Albert Aurier w 1891

⁵ J. Przyboś *Wstęp*, do: W. Strzemiński *Teorie widzenia*.

roku, powołując się na Swedenborga: „Dzisiejszej nocy oczy mego wewnętrznego ja były otwarte: stały się zdolne do patrzenia w niebo, w świat idei i piekło!... A czyż nie jest to wstępna, niezbędna inicjacja, której musi doznać prawdziwy artysta, pełny artysta?”.

Problem pojawił się jednak wcześniej wraz z teorią kolorów Goethego (1810) oraz malowaniem przez Turnera również nocy oprócz słońca (1828, 1837). Podważenie przez Goethego koncepcji optycznej Newtona, opartej na pryzmatycznym rozłożeniu promienia i syntezy barwnej w bieli, pozwoliło poecie uznać obok bieli i światła właśnie czerń i ciemność za konieczny biegun konstrukcji świata widzialnego. Odtąd noc, tajemnicza niewidzialność, stała się elementem konstytutywnym widzialności. Turner inspirowany ideą Goethego, malując *Regulusa*, któremu obcięto powieki i zmuszono do patrzenia wprost na słońce, malował destrukcję wzroku i tajemnicę olśnienia, malował historię osłepienia, historię ostatecznej ciemności. Fizjologia powidoku (*l'image résiduel*), obrazu widzianego przy zamkniętych oczach, czyli koloru pamięci i ciemności, odpowiadała tajemnicy nocnego nastroju, zjawiskowości marzenia i snu, nieuchwytności pojęć poprzedzających formę. Romantyczny w swych źródłach nokturn, w którym zacierały się formy, a przedmioty zlewały z tłem, był dekompozycją obrazu, manifestacją skierowaną przeciwko porządkowi widzenia. Absolutną granicą malarstwa nocy zapoczątkowaną przez osłepienie słońcem Turnera, doświadczaną w nokturnach przez Caspara Fridricha, Jamesa Whistlera, Van Gogha, Arnolda Schönberga, będzie *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, a może i czarny monochrom Ad Reinhardta. Nieskończoność bieli i ciemność czerni bezprzedmiotowego świata były ekwiwalentem symbolicznego milczenia, niewyraźności dyskursu, a zarazem pojęciowej pełni, gdzie idee nie potrzebują słów, a język bezpośrednio przekazywanych emocji odrywa się od swego materialnego zakorzenienia. W milczeniu nocy brzmi inny język, ten, który dotyka pierwotnej pustki i bezforemności. Paradoxem jest więc mówić w świetle dnia o myśli, której korzenie wyrastają z bezdennej ciemności, myśli wydobywającej się z doświadczenia wewnętrznego, które osiągając kres możliwego „łączyło przedmiot z podmiotem będąc, jako podmiot nie-wiedzą, a jako przedmiot – nieznanym”⁶. Teologia nieznanego, powie Georges Bataille, jest domeną nocy wypowiedzianą w *Tomaszu Mrocznym* (*Thomas l'Obscur*) przez Maurice'a Blanchota:

Wkrótce noc wydała mu się bardziej posępna, straszliwsza niż jakakolwiek inna noc, jakby naprawdę zrodziła ją zraniona myśl, która zaprzestała myślenia, myśl ironicznie pojmowana, jako przedmiot przez coś innego niż myśl. Była to sama noc. Zatapiały go obrazy przesadzające o jej mroku (a ciało przeobrażone w demoniczny umysł starało się je sobie wyobrazić). Nie widział nic i daleki od uczucia przygnębienia, ową nieobecność obrazu przetwarzał w kulminację własnego spojrzenia. Jego oko, bezużyteczne, nabierało ogromnych rozmiarów, rozrastało się niepomierne i, rozpościerało się na horyzoncie,

⁶ G. Bataille *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedeman, wstęp K. Matuszewski, KR, Warszawa 1998, s. 61.

pozwalalo wnikać nocy w sam swój środek i przyjąć od niej światło (by utworzyć w sobie tęczę). Dzięki tej pustce spojrzenie i przedmiot spojrzenia stopiły się w jedno. Oko, które nic nie widziało, nie tylko coś łowiło, ale łowiło też samą przyczynę swego widzenia... Jego własne spojrzenie wnikało weń pod postacią obrazu, aż do chwili, gdy objawiało śmierć wszelkiego obrazu.⁷

Widowisko ciemności – możemy teraz powiedzieć – jest widowiskiem śmierci. Tak było przynajmniej w sztuce Tadeusza Kantora.

Teatr Śmierci rozpoczął, jak mawiał artysta, „najbardziej w [jego] życiu ryzykowny i desperacki manewr”. Proces, którego „ofiara stanę się ja sam”, proces odbudowywania symbolicznych podstaw jasności i ciemności, odwracalności życia i śmierci, gry realności z iluzją, obecności z brakiem. Rozpoczął go Kantor rytuałem powtarzania, swoistym powidokiem, który odpowiadał aktowi inicjacji znoszącemu opozycję góry i dołu.

Tą metafizyczną stroną iluzji – pisał – niezauważoną dotychczas, jest POWTÓRZENIE. Niemal rytuał. Atawistyczny gest człowieka, który u progu swojej historii zapragnął się potwierdzić. Zrobić coś po raz drugi, w sposób sztuczny, „na swój własny rachunek” – ludzki, powtórzyć coś, co już raz zostało stworzone – przez bogów, narazić się na ich zazdrość i zemstę, podjąć ryzyko, iść na spotkanie oczekującej klęski, wiedząc dobrze, że będą to dzieła daremne, bez widoków na przyszłość, „na jeden raz”, pozbawione owego świetnego witalnego sensu i skuteczności życiowej, ATRAPY. Rytuał jakby po drugiej stronie życia, wmieszany w układy ze śmiercią.⁸

W wyobraźni Kantora doświadczenie historyczne śmierci było początkowo konkretyzowane obrazem Wojny i Zagłady. Śmierci, którą dzieliła od życia realność czasu nieistniejącego. Sytuacja uległa zmianie wraz ze zmianą czasu, wraz z pojawieniem się w twórczości Kantora „czasu przeszłego złożonego”, wprowadzającego do dyskursu współczesność artysty. Teraz śmierć wylaniająca się z nieobecności krążyła wśród „przedmiotów najniższej rangi”, na granicy rzeczywistości, w konfrontacji z obecnością. Najpierw była zjawą przychodzącą z innej strony, manekinem – imitacją życia, Obcym. Potem zbliżyła się ku autorowi, który rozpoznawał ją w swym cieniu, nieostrym odbiciu, woskowym *alter-ego*. Wreszcie, pozostając „pulsom wspomnienia”, zawładnęła życiem, stając się Tym Samym z Artystą. W wyciskającym łyż widowisku Kantora jarmarczna figura śmierci zjawiała się coraz częściej. Ta postać tragiczna, pisał artysta,

wznosiła swe nędzne resztki na wyżyny patosu. Szydercza, clownowska, clownowskim śmiechem zamiatiała wszystko, co mierne i małe. Powoli stawała się moją współniczką. Prowadziła mnie swoimi drogami. Z twarzą piękną, kamienną i milczącą jak wieczność stała za kulisami. Spokojna i pewna swych uroków. Patrzyłem w zachwycie na jej działanie, jak na scenie życia w jakimś oszalałym, oburzającym i wspaniałym rozpadzie swej

⁷ M. Blanchot *Tomasz Mroczny, Szaleństwo dnia*, przeł. A. Wasilewska, A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 13.

⁸ T. Kantor *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 13.

codziennosci bezwstydnie odkrywała swoją na dnie ukrytą prawdę. To była Jej prawda. Wielka, nie do zniesienia. Przez płacz, łzy rozpaczy, uniesienia i przez śmiech.⁹

W widowisku Kantora, jak niegdyś u Bataille’a, brak jest nadmiarem, ciemność ponurą słonecznością, śmierć obliczem życia. Oko przyzwyczajone patrzeć wysoko ku górze i słońcu, kieruje się na dół – ku temu, co porzucone, zapomniane, odpychające, wstrętne, ku nieuforowanym przedmiotom najniższej rangi, od błękitu nieba ku czerni ziemi. Chodzi o widowisko nieprzedstawialności, nieważne, czy w oku unicestwione słońcem, czy brakiem kształtu w ciemności – istotna jest figura śmierci. Georges Bataille pisał o śmierci jako jedynym wyrazie życia w powtarzanych (czyli obecnych) rytuałach śmierci. W ofierze nie umiera człowiek, tylko jego przedmiotowa strona. Ofiara jest śmiercią zastępczą – przeniesieniem ze sfery rzeczy do świata pojęć, niematerialnym przedłużeniem rzeczywistości, rozmową, a nie samą śmiercią. Rozmową nigdy niezakończoną, rozmową nigdy nieobjawioną – ponieważ, *de facto*, gdy umiera przedmiotowa strona człowieka, umiera on sam. Śmierć ujawnia szalbierstwo rzeczywistości nie dlatego, że nieobecność trwania przypomina o kłamstwie istnienia, lecz ponieważ afirmuje życie z punktu, w którym ono już nie istnieje.

Kantor krążył w orbicie tak sformułowanego przez Bataille’a problemu przedmiotu i iluzji, realności i kresu, ofiary i śmierci: metafizyki człowieka. Metafizyki dwuznacznej, ponieważ podającej w wątpliwość metafizykę w niej samej. Zauważmy, że w sztuce Kantora wzrastającemu, można powiedzieć, napięciu metafizycznemu, pożądaniu śmierci jako absolutu towarzyszył proces, zdawałoby się, odwrotny, polegający na archeologii wspomnień, wchodzeniu w ciemność widzenia, drażnieniu znaczeń ku pustce.

Ofiara u Bataille’a to nadzwyczaj krucha równowaga afirmacji i negacji, objawienia i kpiny. Z jednej strony to stan zawieszenia między święteczną transgresją (symbolicznymi narodzinami) a przedmiotową redukcją (śmiercią „części zwierzęcej” człowieka); z drugiej strony jest to dwuznaczność aktu utożsamienia się składającego ofiarę z nią samą, z zabijaniem zwierzęciem, czyli faktu widzenia własnej śmierci dokonywanej na sobie samym. To nie tautologia, powie Bataille, lecz komedia. Ofiara jest szyderstwem z niej samej, komedią śmierci. Figura śmierci w twórczości Kantora jest szydercą kpiącym sobie ze wszystkiego i wszystkich. Nie ma dla niej sfer zakazanych. W *Wielopolu*, *Wielopolu* jest scena, w której wdowa po miejscowym fotografie firmy „Ricardo” okazuje się Plugawą Służącą z parafialnej kostnicy. Ponury Agent Śmierci – jak pisze o niej Kantor w partyturze do przedstawienia –

bezceremonialnie wpycha swój wózek – budę z fotoaparatem. Wykonuje swoje czynności byle jak, niedbale, byle zbyć, z typową zawodową obojętnością. Ciągłe słychać – podkreśla Kantor – chór psalmu. To się wznosi, to cichnie. Ponury Fotograf ustawia swój wózek

⁹ T. Kantor *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław-Kraków [2005].

na środku pokoju... Zostaje sam ze swoim modelem i ofiarą. Przez chwilę syci się sytuacją potrzebną mu do wykonania swego dyskretnego zawodu... Sprawdza niedbale swój aparat, po czym kieruje się do ŁÓŻKA. Widać, że dopiero teraz przystępuje do swojej właściwej funkcji, do swego ponurego obrzędu. ŁÓŻKO jest rodzajem maszyny. Maszyną śmierci. Mechanizm funkcjonuje rotacyjnie. Łóżko, blat z prostych desek, posiada swoją oś, która kończy się zębatymi kołkami i korbą. Blat posiada dwie strony, które kolejno raz są wierzchem, a raz spodem. Na razie na wierzchu widoczny jest ksiądz – figura woskowa – w śmiertelnej koszuli i boso. Fotograf-Wdowa dokładnie czyści mechanizm łóżka mokrą ściereczką. Potem zaczyna kręcić korbą. Z namaszczeniem. Niemal jakieś REQUIEM. Psalm wzmagą się. Łóżko powoli się obraca. Umarły ksiądz w śmiertelnej zgrzebnej koszuli znika. Spod spodu wyłania się ten sam Ksiądz. Ubrany jest uroczyście, w błyszczącą sutannę, w biret, lakierowane buty. Do trumny. Ręce złożone. Fotograf podnosi szybko tułów Księdza, przekręca brutalnie głowę ku aparatowi. Zdjęcie...¹⁰

W twórczości Kantora stereoskop został zastąpiony przez aparat fotograficzny, a słoneczny powidok mroczną kliszą pamięci. Oślepienie przychodziło z innej strony. Widowiska Strzebińskiego i Kantora nie zagarniały całej przestrzeni publicznej, choć aspirowały do przestrzennej uniwersalności. Odnosząc swą wyobraźnię do popularnego fotoplastykonu i jarmarcznej firmy fotograficznej, łączyły się we wspólnej potrzebie zdefiniowania poprzez fizjologię i metafizykę widzenia tożsamości artysty, który korzystając z „modernistycznych” aparatów optycznych był producentem widzeń (znanzeń).

Nic dziwnego, że pytania, które z powodzeniem kierowaliśmy do tamtych artystów i tamtej awangardy, dotyczyły tego, co znaczy przestrzeń widowiska (semitoty). Dzisiaj, w odniesieniu do najnowszej awangardy, zagadnienie uległo zasadniczej zmianie – częściej pojawia się problem, kto i po co wpisuje w widowisko określone znaczenia. Inaczej mówiąc – na gruncie dzisiejszych dyskusji o awangardzie i wizualności obserwujemy charakterystyczne przesunięcie zainteresowań od funkcjonalnych struktur (teksty), przez osłabiające znaczenia łańcuchy wypowiedzi (dyskursy), po niefunkcjonalne performatywy zachowań. A wraz z tym pojawia się coraz mniejsze zainteresowanie pytaniem: jak zbudowane jest widowisko?; a coraz większe pytaniem: komu widowisko służy? Nie chodzi teraz o podmiotowość, lecz uczestnictwo w widowisku, którym jest dzisiejsza przestrzeń publiczna. Zachowania ludzi w tak rozumianym widowisku przebiegają zgodnie z wyreżyserowaną przez samo widowisko konwencją (produkcją pożądania i ideologią wykluczania), w którą wpisują się jego uczestnicy, potwierdzając jej istnienie i swoje w nim role. Nie chodzi więc o znaczenia powiązane z językiem lub rzeczywistością, lecz o uczestnictwo, które tworzy „rzeczywistość widowiska” sankcjonowaną społecznie. Polityczność widowiska nie odnosi się do znaczeń (ideologii), nadających mu sens, lecz zachowań utrwalających przekonania. Zainteresowanie awangardą, naruszającą porządek w obrębie znaczeń (produkcji widzenia), eksperymentującą, zostaje przeniesione na zainteresowanie konwencjami utrwalającymi polityczne zachowania (i wykluczenia).

Tak rozumiana problematyka praktyk performatywnych nie prowadzi dzisiaj ku awangardzie. Chyba że samą awangardę będziemy rozumieć inaczej, budując jej definicję nie na pojęciu oryginalności, lecz zaangażowania (uczestniczenia). Oczywiście rozbijemy tym samym historyczny związek między eksperymentem artystycznym i społeczeństwem rewolucyjnym (utopia), lecz zbliżymy się ku dzisiejszemu pojęciu sztuki krytycznej. Takie przeformułowanie rodzi oczywiście wiele niepokoju, szczególnie wówczas, gdy chcemy mówić o estetyczności, w sensie tradycyjnym, lub polityczności dzieła – tak jak się tego pojęcia używa obecnie. Awangarda we współczesnej przestrzeni widowiska, w zależności od tego, w jakich interakcjach uczestniczy, może być jego ozdobą lub krytyką. Jako ozdoba traci transgresyjność i jest konsumowana jako pożądana awangarda. Natomiast jako krytyka zachowuje ciągłość z pojęciem zaangażowania historycznej awangardy, choć wcale nie musi się teraz awangardą nazywać.

Biorąc pod uwagę to, co powiedziałem, przyjrzyjmy się na zakończenie dwóm przykładom widowisk w przestrzeni publicznej wybranym z ostatnich lat. Pierwszy przykład dotyczy Krzysztofa Wodiczki i jego krytycznej projekcji na warszawski Pomnik Adama Mickiewicza w marcu 2008 roku, będącej przypomnieniem narodowej rewolty w 1968 roku. Drugi dotyczy instytucji awangardowej – Muzeum Sztuki w Łodzi, założonego przez Strzemińskiego, a od listopada 2008 roku znajdującego się na terenie olbrzymiego centrum handlowego stworzonego w obrębie dawnej manufaktury.

Przypomnijmy, dla mniej obeznanych z historią Polski, iż wypadki marcowe w 1968 roku w Warszawie zapoczątkował spór o Mickiewicza i inscenizację romantycznych *Dziadów*. Ówczesne wydarzenia uznawane są zazwyczaj jako przejaw ruchu narodowego w obronie niepodległości i w kontekście tradycji kulturalnej. Marzec był wykorzystany przez władzę komunistyczną do ataku na polską inteligencję i dał pretekst antysemickiej nagonce. Polski marzec z francuskim majem 1968 roku, z gruntu odmienne, pojawiły się wspólnie dopiero w 2008 roku, a okazją ku temu były obchody ich 40. rocznicy, w całości wykorzystane w Warszawie w walce politycznej polskiej prawicy. Trudno było tam usłyszeć nawet dalekie echa lewicowego etosu, który był podstawą kontrkulturowego buntu lat 60. w Zachodniej Europie, a jeżeli pojawiały się próby międzynarodowego uogólnienia tamtej rewolty, natychmiast były wpisywane w liberalną politykę „globalnego kapitalizmu”, jakże odległą zarówno od radykalnego socjalizmu, jak i anarchistycznej utopii. Bo i sama utopia została pokazana jako skonsumowana atrakcja lub pokoleńniowa nostalgia tego dziwnego końca XX wieku. Lewicowej utopii, zarodka anarchistycznego nihilizmu, zostało przeciwstawione moralne i heroiczne zwycięstwo politycznej realności w wydaniu liberalnej lub chrześcijańskiej demokracji, a ogólnie – „Solidarności”.

Pominę wynikające z tego faktu odmienne narracje historyczne, skupiając uwagę na widowisku Wodiczki. W twórczości Wodiczki Mickiewicz zawsze odgrywał ważną rolę. W kontekście projekcji na warszawski pomnik artysta powrócił do *Dziadów*, niemniej zinterpretował je zgodnie ze współczesną lekturą *Składu zasad*,

w których poeta wyraził swój radykalny program społeczny. Program ten odwoływał rewolucyjną *Deklarację praw człowieka i obywatela* z 1789 roku, a w ujęciu Wodiczki był pierwszą obywatelską konstytucją. Toteż w swojej projekcji Wodiczko porzucił niepodległościową interpretację Dejmkowskich *Dziadów* z 1968 roku, a antysemickiej retoryce Gomułki przeciwstawił obywatelski dyskurs Mickiewicza. Zbudował przedstawienie na czytelnej opozycji między jasną i skrótową projekcją na stojącą na szczycie wysokiej kolumny figurę Mickiewicza wypowiadającego uwspółcześnione zdania z *Dziadów*, a projekcją na podstawę pomnika, gdzie w kłębach dymu i oparów zamazywała się niejasna sylwetka i mentorski głos przemawiającego „aż do znudzenia” partyjnego sekretarza.

W refleksji Wodiczki dotyczącej przestrzeni publicznej zasadniczą rolę odgrywa mowa rozumiana jako wypowiedź dialogowa, zawsze fragmentaryczna, otwierająca się na siebie i na innych, a także innych na siebie i na innych. Związek mowy z językiem i jego funkcją zapośredniczenia (nie-tożsamości, nie-obecności) ma w kulturze Zachodniej, poczynszy od starożytności, długą historię, do której Wodiczko często się odwołuje. Chodzi w największym skrócie o to, że język „mówi” zawsze więcej niż to, co mówi. W ujęciu psychoanalitycznym łańcuchy mowy, a właściwie łańcuchy znaczących nie mają charakteru linearnego, pełne są potknięć i pęknięć, nie konstytuują ostatecznego znaczenia, nie prowadzą do jednoznacznego celu a to, co je łączy, to fakt, że wydobywają się „z gdzie indziej”, z przeszłości traumatycznego zdarzenia. Mówiąc, mówią o tym, czego nie mówią (lub o tym, co jest nie-do-wypowiedzenia).

W twórczości artysty ten aspekt mowy przeniesiony na grunt konkretnego doświadczenia w kontaktach z innymi tworzy nie metafizyczną, a „publiczną” podstawę kreacji artystycznej. Sztuka „publiczna”, a tak nazywa swoje widowisko Wodiczko, angażuje ludzi w dyskusje polityczne lub włącza się w walkę polityczną. Chodzi mu o praktykę artystycznego działania, w ramach „epickiego spektaklu”, w którym na wzór teatru Brechta oczywistość przesłania nie będzie wynikała „ani z kazania, ani argumentacji”, ale z samego dziania się teatralnego.

W epickiej teatralizacji przestrzeni publicznej, politycznym widowisku uczestniczenia, artystyczna strategia Wodiczki przenosiła się z obszaru symboliczno-krytycznej polityki (z dosłownością politycznego manifestu) w sferę terapeutyczno-etycznej polityczności. Przestrzeń publiczna – zachowując cechy Brechtowskiego teatru ludowego, z jego humorem, grą, zabawą – stawiała się na nowo polemicznym forum, miejscem oddania głosu tym, którzy się tutaj schodzą. Była publicznym placem-widowiskiem demokracji radykalizującej się w sprzecznościach (a nie politycznych poprawnościach). Wejście w społeczeństwo z traumatycznym doświadczeniem jest – jak chce Wodiczko – jego krytyką.

Jeżeli chcemy zrozumieć mechanizmy artystyczne określające wartości dzieł i ich społeczne istnienie, musimy zrozumieć również sposoby ich ekonomicznego, a zatem politycznego funkcjonowania. Problem ten okaże się nadzwyczaj istotny, gdy przyjrzymy się bliżej jeszcze jednej historii, nad którą chciałbym się na koniec zatrzymać. Chodzi mi o przestrzenne powiązanie Muzeum Sztuki w Łodzi

z centrum handlowym Manufaktura, którego fajerwerkowa inauguracja była symbolem późnokapitalistycznego rozwoju miasta. Doszło tutaj do intrygującego aliansu przestrzennego (ale również historycznego i ekonomicznego) Muzeum Sztuki, zawierającego słynną międzynarodową kolekcję awangardy powstałą na przełomie lat 30. XX wieku dzięki inicjatywie Władysława Strzebińskiego, z zakładami włókienniczymi zbudowanymi w końcu XIX wieku, będącymi ongiś własnością Izraela Poznańskiego, największego łódzkiego fabrykanta i prywatnego potentata, a przez lata stanowiącymi symbol architektury przemysłowej i mieszczańskiej rezydencji, typowymi dla wczesnokapitalistycznego rozwoju miasta, a dzisiaj przestrzeni zrewitalizowanej i tworzącej hipercentrum handlu i rozrywki. Dokonał się, zatem typowy dla współczesności alians, który już wiele lat temu został zdiagnozowany, jako kulturalizacja ekonomii rynkowej.

W latach 60. Guy Debord mówił jeszcze o „spektaklu, jako nieodzownej części upiększania produkowanych towarów”. Dziś widowisko nie upiększa, jest naturalnym i abstrakcyjnym miejscem olśnienia konsumpcyjnego, czyli – mówiąc językiem współczesnego marketingu – widowisko konsumpcji jest ogólną wykładnią funkcjonowania systemu rynkowego i gwarantem nowoczesności całego sektora gospodarczego. Tak rozumiane widowisko tworzy nieskończone koło pragnienia i nienasyceń, widzialności i nieuchwytności, ciekawości i nierozumności, które nie wynikają z chęci poznania rzeczywistości, lecz uczestniczenia w widowisku, które samo w sobie (jako olśnienie tym światem) musi pozostać niezrozumiałe. W tym kontekście narzuca się pytanie, jak w tej niezrozumiałości można umiejscowić sztukę awangardy. W jaki sposób awangardowy „głód realności”, gwarantowany samym procesem produkcji obrazów (widzialności), odpowiadający wczesnej fazie kapitalizmu produkcyjnego, powiązać z porządkiem konsumpcji tak charakterystycznym dla kapitalizmu współczesnego? Za tautologią widowiska konsumpcji kryje się głębokie pęknięcie społeczne, wynikające z charakteru przestrzeni, w której widowisko konsumpcji się rozgrywa.

W wypadku produkcji zasadniczą relacją, która definiowała strukturę społeczno-ekonomiczną, były rzeczywiste i symboliczne stosunki, które łączyły właściciela z robotnikiem, artystę z widzem. W wypadku handlu relacja przenosi się na handlarza i konsumenta, galerię i kolekcjonera. We współczesnym kapitalizmie oba porządki produkcji i konsumpcji nakładają się na siebie, choć przestrzennie są od siebie coraz bardziej oddzielone. W praktyce ideologicznej porządek produkcji jest jakby spychany na ubocze, jakby do nieświadomości – a w rzeczywistości do krajów, w których jest tańsza siła robocza. A jednocześnie wyolbrzymiany jest porządek konsumpcji, ukazywany ekshibicjonistycznie, w całości kulturalizowany (estetyzowany). Innymi słowy: tak jak przestrzeń produkcyjna zawsze ukrywała konflikt (zastępując go retorykami równości), tak przestrzeń konsumpcyjna zawsze maskuje pustkę (zastępując ją widowiskiem niezrozumiałości i rozkoszy). Jeżeli i tutaj jest mowa o egalitaryzmie, to jest to egalitaryzm w przeżywaniu rozkoszy. Nie jest miejscem konfliktowym, gdyż mamy wrażenie, że zapewniona jest tutaj równowaga między wolnością i bezpieczeństwem. „Nie musimy szukać po-

rozumienia, wszyscy przecież myślimy tak samo”¹¹. W tym też sensie nie jest to przestrzeń demokratyczna, lecz przestrzeń populistyczna.

Wiąże się z tym zasadnicze pytanie: w jakich przestrzeniach i w jaki sposób może dzisiaj funkcjonować awangarda i jej instytucje? I w związku z tym, jakie bierze na siebie obowiązki i jaką odpowiedzialność? W jakim stopniu artyści, kuratorzy, sztuka, galerie i muzea, a przede wszystkim widzowie dokonują krytycznego rekonesansu miejsca, w którym się pojawiają i funkcjonują, na ile to miejsce afirmują, na ile kontestują? Miejsce nigdy nie jest neutralne. Oczywiście, jest to pytanie o przestrzeń publiczną, o jej ekonomię polityczną, o jej ekonomiczność i polityczność artystyczną.

Nie kupujemy dzisiaj dzieła sztuki jako towaru (tak jak chcieli Benjamin i Strzemiński, gdy mówili o kapitalistycznej gospodarce towarowej), lecz kupujemy dzieło sztuki jako rozkosz (tę niezaspokojoną potrzebę kapitalistycznej fazy produkcji potrzeb). Podczas debaty towarzyszącej otwarciu Muzeum Sztuki w centrum handlowym w Łodzi na moje pytanie, co awangarda ma tutaj do zaoferowania, innymi słowy: „co Muzeum może sprzedać”, jeden z pracowników niemal spontanicznie i bez zająknięcia, a także – w moim przekonaniu – bez ironii odpowiedział: „rozkosz”. Oczywiście z punktu widzenia społecznego – kupujemy niezaspokojoną potrzebę uczestniczenia w widowisku konsumpcji (czyli tożsamość determinowaną przez ciekawość, bezpieczeństwo, równość), a zarazem – co ukrywamy – odczuwamy ustawiczne pęknięcie tej tożsamości w poczuciu ostatecznego braku zaspokojenia. Tutaj tkwi źródło nie tyle alienacji (rozumianej dawniej jako utowarowienie), ile frustracji społecznej (rozumianej dzisiaj jako niezaspokojenie) w konsumpcyjnym świecie. Podstawą dzisiejszej świadomości politycznej, a zarazem odpowiedzialności artystycznej instytucji awangardowej jest ujawnianie i demaskowanie ideologicznej dwuznaczności polegającej na zamazywaniu, ukrywaniu czy pomijaniu rozdzwięku między porządkami produkcji i konsumpcji. Trzeba wyraźnie rozróżnić ekonomię rozkoszy od ekonomii politycznej. Jednocześnie należy uważać na tkwiące po obu stronach tego rozróżnienia niebezpieczeństwa. Podczas gdy sztuce, która umieści się po stronie ekonomii rozkoszy, grozi sublimacja formy oraz frustracja niezrealizowania, awangardzie, która umieści się po stronie ekonomii politycznej, grozi krytyczna utrata dystansu lub zatura w rzeczywistości, a wraz z nią – utrata formy. Dlatego w jednym i drugim wypadku chodzi o to, aby wybrać konflikt przeciwko harmonii, demokratyczny spór, a nie populistyczną równość. Pierwszy wybór wiąże się z rzeczywistością produkcji, a tym samym wchodzi w centrum konfliktu ubóstwa i bogactwa, władzy, posiadania i wykluczenia. Drugi wybór odnosi się do rzeczywistości konsumpcji, dotyka pozornej równości wszystkich w świecie wirtualnego hipermarketu i krążącego kapitału kart kredytowych. Uważam, że tak jak awangarda aż po lata 70. za swoje najważniejsze zadanie uważała walkę z instytucjami i jej ideologiami, które chciały obłaskawić ją swą biuro-

¹¹ G. Debord *Spoleczeństwo spektaklu*, przekł., wstęp i kom. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

Turowski „...éblouissement...”

kratyczno-polityczną siłą, tak sztuka ostatnich dekad musi opowiedzieć się przeciwko rynkowi, aby zyskać swą legitymację społeczną w przestrzeni publicznej.

Problemy awangardy, które tutaj postawiłem, pozostawiam otwarte. Myślę, że właśnie one staną się przedmiotem konkretnych badań i konkretnych sporów.

Abstract

Andrzej TUROWSKI
Université de Bourgogne (Dijon, Francja)

“...éblouissement...”

The author attempts at setting the issues around the high/low culture distinction within today's concept of show (not identical with spectacle/performance). His starting point is an outline of the history of Eye in conjunction with technologies of seeing which were imitated by the invention and propagation of the stereoscope. Among the modernistic artists who followed the vision up were Władysław Strzemiński (solaristic landscapes, photo-collage nocturnes) and Tadeusz Kantor ('Theatre of Death'). The author juxtaposes their output with the works of a contemporary artist, Krzysztof Wodiczko.

Stanisław WÓJTOWICZ

Kryzys legitymizacji literaturoznawstwa

Istnienie dyscypliny jest, jak wskazuje Stanley Fish¹, zależne od dwóch czynników. Podstawowym warunkiem funkcjonowania dyscypliny jest jej dystynktywność względem innych dyscyplin, którą gwarantują generatywny dla przedmiotu badań słownik i zbiór wyraźnie określonych praktyk badawczych. Swoją aktualny kształt literaturoznawstwo uzyskało, gdy wykrystalizowało się jasne pojęcie tego, czym jest interpretacja literacka – tak jak ją dziś rozumiemy – a więc próbą całościowej egzegezy znaczenia dzieła literackiego. Paradygmatycznym pytaniem literaturoznawczym jest według Fisha pytanie: „co dany wiersz (powieść, dramat) znaczy” (PC, s. 25). Zadaniem literaturoznawców jest interpretowanie i wyjaśnianie tekstów literackich, a także porządkowanie tych interpretacji. Nowoczesne literaturoznawstwo powstało w momencie, gdy badacze literatury (czy szerzej: piśmiennictwa) wyodrębnili (nie na zasadzie świadomej decyzji, lecz w wyniku powolnego przekształcania się kategorii poznawczych strukturyzujących ich sposób postrzegania rzeczywistości) czynność interpretacji jako niezależną aktywność poznawczą, która jest odróżnialna na przykład od rozbioru gramatycznego, wartościowania dzieła literackiego czy analizy ideowej zawartości dzieła i reszty aktywności, które wiązały się kiedyś z badaniem literatury. Istnienie interpretacji literackiej i związanych z nią metod porządkowania materiału literackiego (dokonywanego ze względu na to, co ta interpretacja odkrywa) ukonstytuowało immanentną inteligibilność dyscypliny i zapewniło jej dystynktywność względem innych

¹ S. Fish *Professional correctness. Literary studies and political change*, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 19. Cytaty lokalizują w tekście po skrócie PC.

przedsięwzięć badawczych, takich jak historiografia, filozofia czy językoznawstwo. Immanentna inteligibilność, dystynktywność są warunkami koniecznymi istnienia dyscyplin, dyscypliny nie istnieją jednak na obszarze teorii, ale pojawiają się w określonej sytuacji kulturowej i w związku z tym potrzebują materialnego wsparcia umożliwiającego ich rozwój. Przechodzimy tu do drugiego warunku istnienia dyscypliny: musi ona przynosić zyski nie tylko tym, którzy ją uprawiają, ale także tym, którzy pozostają poza jej obszarem, a którzy posiadają środki niezbędne dla jej utrzymywania. Jak wskazuje Fish (zob. np. PC, s. 22, 29-30, 93-114), gdy pytamy o sens istnienia dyscypliny, pytamy o uzasadnienie wewnętrzne (co produkuje), ale także o uzasadnienia zewnętrzne: w jaki sposób ów produkt (w naszym przypadku opisy dzieł literackich) mogą wykorzystać ci, którzy nie zajmują się jego wytwarzaniem? Odpowiedź na pytanie o uzasadnienia zewnętrzne w odniesieniu do badań literackich nie jest tak oczywista, jak w przypadku innych gałęzi humanistyki czy nauk ścisłych. O ile ktoś mający podstawową wiedzę dotyczącą fizyki z łatwością określi, jakie zyski czerpie społeczeństwo z jej uprawiania, o tyle nawet sami literaturoznawcy mają problemy z odpowiedzią na pytanie o zysk płynący z badań literackich. Jakikolwiek kształt przyjmuje ta odpowiedź, jest ona wariacją metafory „naczyń połączonych”. Ponieważ kulturę można konceptualizować jako taki zestaw naczyń połączonych, praca literaturoznawcza w trudny do zbadania, ale realny sposób przenika do powszechnego obiegu, czyniąc społeczeństwo lepszym: moralnie, intelektualnie i emocjonalnie. Tezy zawarte w naszych artykułach, wykładach, wygłaszane podczas dyskusji zakładowych niepostrzeżenie przenikają do obiegu kulturowego, pozwalając członkom społeczeństwa lepiej orientować się w otaczającym ich świecie coraz bardziej skomplikowanych wytworów kultury. Niewymierność tego wpływu ma dwa oblicza. Z jednej strony umożliwia prostackie ataki na humanistykę, które z faktu, iż nie można znaleźć prostego przelicznika interpretacji literackiej na materialny zysk, wyciągają wniosek, iż literaturoznawstwo jest bezwartościowym mnożeniem semantycznych bytów. Z drugiej – służy literaturoznawcom jako tarcza do obrony przeciw tym, którzy krytycznie patrzą na humanistykę i sposoby jej finansowania. Literaturoznawcy (jak wszyscy, którzy zajmują się tworzeniem lub badaniem sztuki) lubią myśleć o swojej działalności jako spoiwie łączącym społeczeństwo w całość, bez którego rozpadłoby się ono i pogrążyło w bezmyślnym konsumpcjonizmie, a właśnie niemożność dokładnego określenia wpływu literaturoznawstwa na świat pozaakademicki, umożliwia takie megalomańskie przekonania. Niezależnie, który punkt widzenia przyjmujemy, jedno jest pewne: nie wiadomo, w jaki sposób mierzyć zysk płynący z badania literatury lub ocenić, jak ma się ten zysk do zysków płynących z innych dyscyplin.

Zauważmy, że nie jest to problem, który nie daje literaturoznawcom spokoju: o ile w ostatnich latach byliśmy świadkami wielu debat wewnątrzdyscyplinarnych, o tyle uzasadnienia zewnętrzne przywoływane są w refleksji literaturoznawczej niezwykle rzadko – zazwyczaj w formie marginesowych, a zarazem ogólnych (znaczące połączenie) twierdzeń o kluczowej roli badania literatury dla funkcjonowa-

nia społeczeństwa. Paradoksalnie przemilczanie problemu może wydawać się sensowną strategią: często najlepszą taktyką w tego typu sporach jest przerzucenie ciężaru dowodzenia na drugą stronę. Póki co, prawie nikt nie atakuje wydziałów humanistycznych, a każdy taki atak obezwładnić można prostym szantażem emocjonalnym, wskazując, że ci, którzy rzekomo chcą uwolnić podatników od opłacania odgórnie sterowanej kultury, dokonują na nią zamachu. Aktualnie ciężar dowodzenia spoczywa na krytykach literaturoznawstwa, a tych jest niewiele z prostego powodu, iż musieliby rekrutować się z wnętrza dyscypliny. Jednak w pewnym momencie (powiedzmy: kryzysu ekonomicznego) ciężar argumentacji przerzucony zostanie na literaturoznawców i to oni będą musieli dowodzić (a mogą mieć na to niewiele czasu) wpływu dyscypliny na rzeczywistość poza murami akademii. Choć w niniejszym artykule przekonywać będę, że winniśmy zrezygnować z finansowanego publicznie literaturoznawstwa, to ci z Państwa, którzy nie zgadzają się z tą tezą (a więc wszyscy), mogą traktować ten tekst jako wskazanie, że problem uzasadnień zewnętrznych może stać się w najbliższym czasie najważniejszym problemem dyscypliny.

Jak wskazywałem, nie da się określić w bezwzględny sposób zasięgu wpływu literaturoznawstwa na społeczeństwo, ale da się to zrobić w sposób względny: chciałbym wskazać na kilka przesunięć, które miały miejsce w naszej kulturze, a które zmniejszyły wpływ literaturoznawstwa na obszary znajdujące się poza dyscypliną. Pierwszym i najważniejszym czynnikiem jest rozwój nowych mediów. Osiągnął on „masę krytyczną” wraz z pojawieniem się Internetu. Media zawsze miały dwójaki wpływ na funkcjonowanie literatury: z jednej strony stymulowały jej rozwój i zainteresowanie nią, z drugiej – odbierały jej część funkcji społecznych. Gdy sugeruję, że cios ostateczny (choć nie śmiertelny) został zadany literaturze wraz z pojawieniem się Internetu, to nie chodzi mi o to, że ludzie przestają się nią interesować (przeciwnie, wraz z rozwojem społeczeństw informacyjnych i umasowaniem szkolnictwa wskaźniki czytelnictwa rosną), ale o to, że drastycznie zmieniła się rola literatury w społeczeństwie. Literatura nie znika, ale pełni inną funkcję – w o wiele mniejszym stopniu modeluje nasze poznanie i doświadczenie, a w większym stopniu dostarcza (bardziej lub mniej skomplikowanej) rozrywki. Próg nasycenia informacyjnego został dawno przekroczony, co wymusza na podmiotach radykalną selekcję informacji, której ofiarą pada literatura. Rozwój mediów elektronicznych połączony z ekonomicznym i politycznym zniesieniem granic sprawił, że członkowie społeczeństwa mogą dotrzeć praktycznie do dowolnej informacji na dowolny temat (i do dowolnego miejsca na świecie, jeśli nie materialnie, to wirtualnie), co powoduje, iż literackie zapośredniczenie doświadczenia straciło na wartości. W autokreacji współczesnego podmiotu (zarówno tego jednostkowego, jak i społecznego) materiał literacki jest wykorzystywany w nieporównywalnie mniejszym stopniu niż kiedyś, zastąpiony przede wszystkim bezpośrednim lub wirtualnym kontaktem, informacjami medialnymi, serialami, filmami czy piosenkami. W wartościach bezwzględnych czyta się na świecie oczywiście więcej, ale wpływ czytania na sposób postrzegania rzeczywistości zmniejszył się drastycznie.

Zanim zacznę mówić o drugim powodzie, który sprawia, iż literaturoznawstwo (teraz już konkretnie: w naszym kraju) traci swoją społeczną relewancję, chciałbym wskazać na istotną wątpliwość dotyczącą Fishowskiego opisu warunków funkcjonowania dyscypliny. Argumenty Fisha nie tylko są teoretycznie przekonujące, lecz także znajdują potwierdzenie w problemach amerykańskich wydziałów anglistyki, na których programy nauczania – nasączone ideami ukulturowienia i upolitycznienia literaturoznawstwa – powoli rozpadają się i zmieniają w zlepek pozbawionych dyscyplinarnego centrum aktywności, oscylując luźno (i jak wskazuje Fish, z dramatycznym dla edukacji skutkiem) wokół dyskusowania na podstawie dowolnych lektur o palących problemach społecznych. Fish ma rację, gdy wskazuje, że upolitycznienie literaturoznawstwa (które ma mu zapewnić społeczną relewancję) prowadzi do dezintegracji dyscypliny, ale śpiewając (w *Professional Correctness* i późniejszych pracach) hymn pochwalny na cześć profesjonalizmu i hermetyczności dyscyplin akademickich, zapomina, że dystynktywność literaturoznawstwa od zawsze była podejrzana dla przeciwnika o wiele groźniejszego niż marksściści czy Nowi Historycyści – dla zwykłego czytelnika. Fish interesuje się jedynie wewnątrzakademicką dystynktywnością, gwarantowaną rzeczywiście wyłącznie przez literaturoznawstwo egzegetyczne, na rzecz którego argumentuje (przeciwko badaniom kulturowym, feminizmowi czy dekonstrukcjonizmowi), jednak odwiecznym problemem literaturoznawstwa jest jego niepewny status, który wynika z faktu, iż w idealnej sytuacji komunikacyjnej literaturoznawcze wyjaśnienie tego, co tekst znaczy, nie jest potrzebne, gdyż autor i odbiorca doskonale się rozumieją. Fish pomija w swoich rozważaniach zdroworoządkowy argument, iż pisarze tworzą dla czytelników, a nie dla literaturoznawców, a w związku z tym status literaturoznawczego zapośredniczenia (przynajmniej jako dyscypliny) jest wątpliwy. W tym momencie chciałbym wprowadzić rozróżnienie na literaturę, która wymaga takiego zapośredniczenia, i taką, która rozumiała jest sama przez się. Oczywiście wiadomo, że nie jest rozumiała samo przez się, że literatura jest zawsze intertekstualna i że o rozumieniu tekstu decyduje zakres intertekstualności, który zinterioryzował czytelnik; chodzi mi jednak o różnicę między tekstami, które odwołują się do zakresów ogólnie przyswojonej intertekstualności, a takimi, które odwołują się do takiej intertekstualności, której zinterioryzowanie możliwe jest tylko w wnętrzu literaturoznawstwa, gdyż jej konteksty zostały zatarte i nie są możliwe do zrekonstruowania dla kogoś spoza obszaru dyscypliny. Choć sytuacja idealnego porozumienia nigdy nie obejmie całości wymiany kulturowej, społeczeństwo naturalnie do niej dąży, odrzucając te teksty, które nie są rozumiane i wymagają zapośredniczenia, gdyż w większości przypadków nie jest to związane z żadną realną stratą (którą mogłoby grozić na przykład zaprzestanie pracy nad modyfikacją białek czy zignorowanie socjologicznych raportów lub badań nad historią). Literaturoznawcy nie mają monopolu na instytucję literatury, która jest i działa niezależnie od nich, a gdyby było inaczej, nie mogłaby istnieć. Literaturoznawstwo ma problem nie tylko ze społeczną relewancją, ale i z dystynktywnością, a obie te kwestie łączą się w zabójczy dla dyscypliny chiasm: to, co w literatu-

roznawstwie jest dystynktywne nie jest społecznie relewantne, a to co jest społecznie relewantne, nie jest dystynktywne. Literaturoznawcy od zawsze próbują zrobić to błędne koło czy samospełniającą się przepowiednię. Jednym z czynników, który odgrywał ważną rolę w próbach podłączenia się do społecznego obiegu, była szkoła – i tu przechodzimy do drugiego czynnika zmiany sytuacji literaturoznawstwa. Tradycyjny kanon literacki, którego nauczano w szkole, prawie w całości składał się z utworów, które wymagały literaturoznawczego zapośredniczenia, co posiadało trzy konsekwencje: po pierwsze, literaturoznawcy musieli dostarczać szkolnej polonistyce egzegez literackich (zapewniając zbyt dla swojego produktu); po drugie, kolejne pokolenia poznawały teksty (które w umiarkowanym stopniu budziły ich zainteresowanie) niezrozumiałe bez zapośredniczenia; po trzecie wreszcie, trzeba było wykonać wielką pracę propagandową – wskazując na kanon literacki jako centrum naszej kultury. Nowoczesna szkoła porzucając tradycyjny kanon, przestała „zamawiać” u literaturoznawców ich produkt, wpuszczając do obiegu utwory wymagające zapośredniczenia i wmawiać kolejnym pokoleniom, że pomysłowość społeczeństwa zależy od znajomości *Pana Tadeusza* czy od tego, na ile Słowacki nas zachwyca. Opóźnione w czasie efekty tych zmian owocować będą niebawem coraz większą separacją literaturoznawców od społeczeństwa.

Ostatnim (i, jak się zdaje, ważniejszym niż poprzedni) czynnikiem, który chciałbym rozpatryć, jest kwestia funkcjonowania literatury na wolnym rynku. Choć literaturoznawstwo znajduje się aktualnie poza mechanizmem weryfikacji wolnorynkowej, to jednak podlegają mu współcześni pisarze i ich wydawcy. Zarówno pierwsi, jak i drudzy muszą podjąć prostą decyzję, czy uzależnić powodzenie swojej działalności od maszyny literaturoznawczej egzegazy, czy pisać, wydawać i reklamować teksty, które czytelnicy są w stanie przyswoić samodzielnie. Mechanizm rynkowy promuje takie teksty (zarówno współczesne, jak i dawne), które da się sprzedać i czytać bez pośredników i nie ma to związku z ich kulturową wartością: jest czymś naturalnym, że teksty niezrozumiałe w momencie ich powstania lub dwieście lat po ich publikacji, cieszą się umiarkowanym zainteresowaniem społecznym, a takimi tekstami, siłą rzeczy, zajmuje się literaturoznawstwo. To sprawia, że działania badaczy literatury nie odpowiadają zapotrzebowaniom społecznym, uniemożliwiając wzajemną komunikację. To prawda, że zawsze znajdują się ludzie, którzy będą fascynować się niszowymi pisarzami, publikować ich dzieła i fundować stypendia czy nagrody, jednak są to zjawiska marginalne, które nie mają wystarczającego zasięgu, by uzasadnić istnienie dyscypliny w jej aktualnym kształcie. Odgórne finansowanie literaturoznawstwa połączone z wolnym rynkiem literatury tworzy schizofreniczną sytuację, w której znawcy literatury odciągani są od handlu swoimi umiejętnościami po to, by rozwijać paradygmat dyscypliny akademickiej, na którą nie ma zapotrzebowania.

Ostatni problem jest szczególnie interesujący, wskazuje bowiem, jak sposób finansowania literaturoznawstwa (uwalniający uzasadnienia wewnętrzne od presji zewnętrznych) sprawia, że zastyga ono w formach, które nie są dopasowane do potrzeb społeczeństwa. Sprawa wymaga głębszego zastanowienia, gdyż wbrew po-

zorem nie chodzi o to, by badacze literatury praktykując swoją dyscyplinę, mieli na uwadze pożytek społeczny. Fish wskazuje wielokrotnie, że dyscyplina, by skutecznie działać, musi być hermetyczna i nie powinna oglądać się na zewnętrzne cele. Gdy fizyk projektuje doświadczenie, nie robi tego (nawet, gdy tak mu się wydaje) z myślą o zysku, jaki może ono przynieść, ale ze względu na konstytuującą dyscyplinę praktyki postępowania. Podobnie literaturoznawca nie może myśleć (wykonując swoją pracę, a nie w refleksji o niej) o zysku społecznym, który ma przynieść jego badanie, gdyż to sprawi, że zamiast objaśniać teksty, zacznie tak dobierać interpretacje, by przysłużyły się określonej celowi, a ostatecznie uzna, że praca ta jest tylko przeszkodą w osiągnięciu jakiegoś pozaliterackiego celu. Literaturoznawca musi działać wewnątrz ram dyscypliny (musi być poprawny profesjonalnie, a nie politycznie), choć nie powinno się ich postrzegać jako ograniczeń uniemożliwiających wyjście poza dyscyplinę, a jako platformę umożliwiającą robienie tego, czego poza tymi ramami zrobić się nie da. Nie chodzi więc o to, by literaturoznawca był zatroskany problemami społecznymi (tak jak policjant nie powinien – w godzinach pracy – filozofować na temat istoty sprawiedliwości), ale o to, by paradygmat był tak ustawiony, żeby jego realizacja samorzutnie odpowiadała na część z tych problemów. Spróbuję pokazać, że jest to niemożliwe ze względu na naturę interpretacji literackiej.

Interpretację – na podstawie ustaleń Fisha² – zdefiniować można jako aktywność kognitywną polegającą na produkowaniu tekstu i jego znaczenia (które są tym samym) przez podmiot, którego poznanie jest ukształtowane przez więzkę określonych presupozycji interpretacyjnych, zinterioryzowanych przez niego w trakcie socjalizacji. Zmiana interpretacji może nastąpić jedynie wtedy, gdy zmienią się nasze założenia. Spór interpretacyjny nie toczy się tak naprawdę o to, jaka interpretacja jest właściwa, ale o to, jakie założenia interpretacyjne należy przyjąć. Ale założenia, które produkują interpretacje, nie są czymś, co objawia się, gdy interpretujemy tekst: to, od czego zależy nasze rozumienie, jest przed nami ukryte. Oznacza to, iż wiedza o tym, że ktoś rozumie tekst w jakiś sposób, nie sprawia, że i my zaczynamy tak rozumieć. Wbrew temu, co się powszechnie sądzi, celem egzegezy nie jest przekonanie kogoś do interpretacji. Egzegeza mówi jedynie o tym, jak ktoś tekst rozumie, nie mówi ani dlaczego tak jest, ani co mamy zrobić, by to rozumienie osiągnąć. Jeśli ktoś podziela te same presupozycje co my, widzi to samo, co my, a wtedy egzegeza nie jest potrzebna. Jeśli ktoś ich nie podziela, nie zostanie do nich przywieziony przez egzegezę, gdyż nie mówi ona o tych presupozycjach, ale o ich produkcji, samej interpretacji. Prowadzi do wniosku, iż produkt literaturoznawczy (opisy dzieł literackich) nie może być sprzedawany poza

² Opieram się przede wszystkim na tekstach zawartych w: S. Fish *Is there a text in this class. The authority of interpretive communities*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1980; tegoż *Doing what comes naturally. Change, rhetoric, and the practice of theory in literary and legal studies*, Duke University Press, Durham 1989; a także cytowanej już *Professional correctness*.

akademią, gdyż jest sensowny i inteligibilny tylko w jej wnętrzu. Wiedza o tym, że ktoś rozumie jakieś dzieła literackie tak a nie inaczej jest bezwartościowa, jeśli nie staje się impulsem do zmiany tego zrozumienia, a zmiana ta jest możliwa tylko przez uczestnictwo w dyskursie akademickim. Egzegeza dzieła literackiego, będąca śladem rozumienia, nie posiada samoistnej wartości, może wykonywać realną pracę tylko, gdy staje się narzędziem do zmiany podmiotu. Paradigmat literaturoznawstwa nie może być tak ustawiony, aby przynosić zysk poza akademią, gdyż by korzystać z dobrodziejstw literaturoznawstwa, musisz być jego częścią. Podczas gdy fizycy mówią: dajcie nam pieniądze, siedźcie sobie w domu, a za jakiś czas dostaniecie nowe technologie, literaturoznawcy chcą od nas pieniędzy na autokreację, która może stać się naszym udziałem jedynie wtedy, gdy sami zostaniemy literaturoznawcami. Jak pisał Richard Rorty, powołując się na Harolda Blooma: „celem czytania wielu książek jest stanie się świadomym wielkiej liczby alternatywnych celów, a sensem tego jest stanie się autonomiczną osobą”³. Produktem literaturoznawczego działania nie jest wiedza, ale intertekstualna sieć, którą interioryzują badacze w procesie poznawania literatury, a która pozwala im udoskonalić ich tożsamość. Oczek tej sieci nie da się po prostu wyjąć i dać społeczeństwu do zabawy.

Mówiąc o autokreacyjnym charakterze literaturoznawstwa, nie odkrywam oczywiście niczego nowego, a jedynie staram się zamienić miejscami marginesy z centrum i dostarczyć teoretycznego uzasadnienia dla dość powszechnego wśród literaturoznawców przekonania, że istotą literaturoznawstwa jest jego nauczanie: praca ze studentami. Nie jest to, jak sądzę, pocieszenie, którym karmią się starsi, wyzbyci złudzeń badacze, których prace, rekonstruuje poetykę jakichś pisarzy, nie przedostały się do społecznego obiegu, ale świadome bądź nie odkrycie, iż wiedzę literaturoznawczą można przekazać tylko komuś, kto też chce zostać literaturoznawcą. Literaturoznawstwo jest jednym z niewielu obszarów kultury, do którego pasuje nieco głupie powiedzenie, że nie jest zawodem czy aktywnością, ale stylem życia. Cechy tej literaturoznawstwo nie dzieli z innymi obszarami humanistyki. Weźmy na przykład historiografię czy socjologię: ich owocami z łatwością mogą żywić się ci, którzy się nimi nie zajmują. Są to dziedziny, które wytwarzają wiedzę w obrębie pewnych założeń, ale może ona być wykorzystywana przez tych, którzy tych założeń nie podzielają. Oferując różne obrazy przeszłości czy relacji społecznych, historycy i socjologowie dają nam gotowe produkty, z którymi zrobić możemy, co tylko chcemy. Opisy produkowane przez literaturoznawców nie dają się wykorzystać, są raczej zaproszeniami do wejścia w świat literatury, reklamami mówiącymi: możecie rozumieć tak jak my, możecie stać się do nas podobni. Ktoś mógłby zaprotestować, że literaturoznawstwo zajmuje się także porządkowaniem wiedzy o literaturze, a nie tylko interpretacją, ale wiedza ta (o tym, kiedy urodził się Mickiewicz, gdzie pobierał nauki i co wpłynęło na jego poglądy estetyczne) ma

³ R. Rorty *Zmierzch prawdy ostatecznej i narodziny kultury literackiej*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2003 nr 6, s. 115.

znaczenie tylko i wyłącznie dla tych, którzy potrafią za pomocą dzieł Mickiewicza dokonywać autokreacji, a więc rozumieją jego dzieła. Dla osoby spoza literaturoznawstwa fakty historycznoliterackie pozostają bez jakiegokolwiek znaczenia.

W tym momencie dochodzimy do kwestii finansowania literaturoznawstwa. Jeżeli, jak wspomnieliśmy, produkt literaturoznawczy jest zaproszeniem do autokreacji, to ktoś musi to zaproszenie przyjąć. Kultury nie można traktować jako obowiązkowej szczepionki czy witaminy dodawanej do produktów żywnościowych, która działać będzie mimo naszej woli czy bez udziału świadomości. Jak próbowałem wskazywać w poprzednich fragmentach (wbrew temu, co w latach 80. i 90. uważali zamknięci w świecie książek prominentni myśliciele tacy jak Rorty, Fish czy Bloom), znaczenie literatury w autokreacji współczesnego podmiotu jest coraz mniejsze, znaczenie literatury wymagającej zapośredniczenia literaturoznawczego poza obszarem dyscypliny – bliskie zeru, zaś natura interpretacji literatury uniemożliwia działalności literaturoznawczej wykonywanie realnej pracy poza obszarem dyscypliny. Należy zastanowić się, czy finansowane z podatków, zinstytucjonalizowane literaturoznawstwo jest rzeczywiście najlepszym rozwiązaniem, czy odmowa utrzymywania wydziałów literaturoznawczych przez państwo nie okazałaby się korzystna nie tylko dla społeczeństwa, lecz także dla literatury i wreszcie dla literaturoznawców?

Istnieje silne przekonanie społeczne, że kultura winna być wyłączona spod kontroli rynkowej. Argument jest prosty – prawdziwa, nowatorska, głęboka, transgresyjna, rewolucyjna, awangardowa sztuka nie cieszy się społecznym zainteresowaniem, a poddanie jej rynkowej weryfikacji jest równoznaczne z jej uśmierceniem, dlatego musimy podtrzymywać system, który produkuje, tłumaczy i promuje taką kulturę niezależnie od popytu na nią. Nakłady na kulturę są niewspółmiernie małe do zysków, które ona przynosi, i muszą zostać poniesione w imię wspólnego dobra. Kontrargument jest również prosty. Jeśli społeczeństwo ma ochotę zajmować się kulturą, będzie mu zależało na jej utrzymaniu, jeśli zaś nie chce jakichś jej wersji, to czemu samo narzuca sobie obowiązek ich finansowania? Choć w retoryce broniącej wspierania kultury mówi się o dbałości o pomyślność społeczeństwa, tak naprawdę opiera się ona na przekonaniu, iż społeczeństwo składa się w większości z bezmyślnych zwierząt, które trzeba ucłowieczać poprzez odgórnie finansowaną i sterowaną kulturę, która w innym wypadku zostałaby natychmiast porzucona na rzecz bezmyślnej konsumpcji. Ale jeśli dziesięć procent społeczeństwa chce zajmować się kulturą wysoką, czemu po prostu tego nie robi, ale chce zmuszać resztę do finansowania tych aktywności? Przecież pozostała część społeczeństwa nie zmusza ich, by wydawać pieniądze na kulturę popularną. Jeśli społeczeństwo potrzebuje kultury, to będzie ją kupowało od tych, którzy zawodowo zajmują się jej produkcją, jeśli jakieś jej formy są niepotrzebne – muszą zniknąć. Argument mówiący o tym, że jest ona potrzebna wszystkim, ale nie rozumieją tego niższe klasy (jakoś trzeba nazwać tych, którzy odrzucają kulturę, którą my promujemy, a jeśli nazwiemy ich samoświadomymi podmiotami, to nasza argumentacja padnie), jest o tyle fałszywy, gdyż podatki, z których się tę kulturę fi-

nansuje, uderzają najsilniej właśnie w najniższe klasy (a wraz ze wzrostem podatków maleje możliwość korzystania z kultury), zaś sposób, w jaki się to robi, unieвозмоżliwia im korzystanie z niej, gdyż, jak wskazywałem, by np. korzystać z literaturoznawstwa, trzeba stać się jego częścią, a możliwość ta jest zarezerwowana dla wąskiej, uprzywilejowanej intelektualnie i finansowo grupy ludzi. W tego typu dyskusjach często pada argument, że taki kształt finansowania kultury jest zaprobowany społecznie: masy nie wychodzą na ulice, by przeciw niemu protestować, gdyż wiedzą, że jest to dla nich na dłuższą metę opłacalne. To ciekawy argument, w którym ci przedstawiani przed chwilą jako bezmyślni konsumenci stają się samoświadomymi podmiotami. Warto jednak pamiętać o oczywistym fakcie, iż aktualny system prawny projektujący istnienie określonych instytucji i form życia społecznego jest zawsze mutacją poprzedniego systemu, co oznacza, że społeczeństwo nigdy samoświadomie nie określa całości praw, wedle których żyje, a ewentualnie zmienia je w kilku kluczowych w danym momencie obszarach. Ma to dwie konsekwencje: po pierwsze nie można argumentować, że społeczeństwo rzeczywiście zgodziło się na finansowanie kultury, gdyż nikt z nas takiej zgody nie wydawał, po drugie wskazuje to na trudność zmiany aktualnego *status quo*, szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę, że społeczeństwo nie ma pojęcia o tym, co dzieje się w badaniach literackich, zaś sami literaturoznawcy nie mają interesu (tak im się wydaje) w odbieraniu sobie dotacji państwowych. Funkcjonujące nawet w stanie permanentnego kryzysu *status quo* wygrywa zazwyczaj nawet z najwspanialszymi wizjami przyszłości, co jest zresztą zjawiskiem korzystnym. Pytanie: czemu społeczeństwo ma się składać na to, by literaturoznawcy mogli dokonywać autokreacji, nie ma szans pojawić się w publicznej debacie. Dlaczego mamy zmieniać coś, co ostatecznie jakoś działa i przynosi zyski, czemu nikt nie zaprzecza? Co więcej, dodać można, działa w ten sam sposób w większości rozwiniętych krajów (może prócz USA)? Ale argument, że zinstytucjonalizowane literaturoznawstwo działa w innych, bogatych i rozwiniętych krajach, przypomina argument biedaka, który za ostatnie pieniądze kupuje najdroższego szampana. Kupuje, gdyż zauważył, że piją go bogaci, i myśli, że gdy też będzie to robić, stanie się jak oni bogaty. Być może istnieją państwa, które stać na opłacanie ludzi, którzy zajmują się badaniem literatury, ale dopóki taka decyzja – np. oddajemy część naszych pieniędzy na analizę poetyki Biernata z Lublina – nie jest świadomie podjęta przez społeczność, a narzucona przez władzę, której nie da się realnie kontrolować, mamy do czynienia raczej z klasyczną tyranią *status quo* niż dbaniem o dziedzictwo kulturowe. Obrońcy tego dziedzictwa lubią mówić, że artyści i badacze ich twórczości, winni być wyłączeni z obiegu rynkowego, gdyż dają nam coś, czego nie da się przeliczyć na pieniądze. Jest to jednak forma masochizmu społecznego, w którym na barki tych, którzy nie posiadają żadnych talentów, nakłada się ciężar utrzymywania tych uzdolnionych. Gdy odpłatą za takie uciemienie jest technologia medyczna, która pozwala nas leczyć, można jeszcze mówić o pewnej sprawiedliwości, gorzej, gdy nagrodą jest niezrozumiała powieść czy dziwaczny obraz, wspierane komentarzem, który niczego nie wyjaśnia i wykluczającym dyskursem, odsądza-

jącym miłośników innych form kultury od czci i wiary. W takim wypadku możemy odnieść wrażenie, że coś jest nie tak.

Nie ma sensu ciągnąć dalej tej argumentacji, przede wszystkim dlatego, że dyskusja między zwolennikami liberalnego państwa-minimum a paternalistycznego państwa opiekuńczego jest ogólnie znana. Na koniec chciałbym powiedzieć parę słów o zysku, który mogliby odnieść sami literaturoznawcy z uwolnienia ich dyscypliny od państwowej kontroli. Mówiąc o kontroli, chcę podkreślić właśnie opresyjny charakter odgórnego finansowania naszej dyscypliny. Tak samo jak w lewicowym opisie zasady rynku narzucają producentom kultury jedyny możliwy kształt, jaki może przyjąć ich rzekomo niezależna praca, tak w tym opisie instytucja literaturoznawcza ogranicza kształt pracy literaturoznawców. To ograniczenie (zbawienne w przypadku dyscyplin posiadających solidne uzasadnienia zewnętrzne) polegające na uwolnieniu od konieczności bezustannego potwierdzania przydatności przez weryfikację rynkową, prowadzi w przypadku dyscypliny o tak silnym komponentie autokreacyjnym do zmarginalizowania jej wpływu na rzeczywistość. Pozbawiony nacisku uzasadnień zewnętrznych paradygmat literaturoznawczy karmi się sobą i swoją własną historią – zarówno tą dyscyplinarną, jak i instytucjonalną. W obrębie historii dyscyplinarnej prowadzi to do badania wszystkiego na wszystkie możliwe przez paradygmat sposoby, co określiłbym – odwołując się do Feyerabenda – nie jako *anything goes*, ale jako *everything goes*. Dyscyplina, od której niczego się nie wymaga, dyscyplina pozostawiona sama sobie, skupia się przede wszystkim na produkowaniu instytucjonalnych oznak działania. Oczywiście realizacja wymogów instytucjonalnych może prowadzić do zysków społecznych, ale decyzja ta pozostawiona zostaje samym badaczom, ich kreatywności i poczuciu odpowiedzialności, a nie jest wymuszona przez strukturę dyscypliny. Prowadzi to do degeneracji podstawowego zadania literaturoznawców, a więc nauczania literatury. Oferowanie studentom darmowych studiów i zwolnienie dyscypliny z weryfikacji rynkowej sprawia, że wydziały literaturoznawcze handlują dziś nie wiedzą czy umiejętnościami, ale przede wszystkim dyplomami. Studenci traktują filologię jako łatwe źródło zdobycia dyplomów, które są konieczne, by zdobyć pracę, zaś literaturoznawcy potrzebują studentów, by legitymizowali przydatność dyscypliny. Obie strony zapewniają sobie możliwość spełnienia formalnych wymagań (które bez jakiegokolwiek straty społecznej mogłyby zniknąć), a nie dają sobie tego, co naprawdę cenne – nie wymieniają realnych umiejętności na prawdziwe pieniądze. Wprowadzenie mechanizmu rynkowego spowodowałoby, że literaturoznawcy konkurowaliby ze sobą o sprzedaż najlepszego jakościowo produktu, a przestaliby oferować produkt, na który popyt w sztuczny sposób wykreowało państwo, a co za tym idzie waga i znaczenie dyscypliny by wzrosły.

To niebezpieczne marzenia. Ale proszę się nie bać. Tyrania *status quo* nie dopuści do takich zmian. Literaturoznawcy nadal będą badać poetykę zapomnianych pisarzy, społeczeństwo nie zacznie interesować się polityką, a studenci nadal dostawać będą dyplomy, opanowując 5% materiału. Możemy spać spokojnie.

Szkice

Abstract

Stanisław WÓJTOWICZ
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Literary studies: a legitimacy in crisis

The author offers a discussion on the legitimacy of literary studies being put in crisis as the role of literature is getting marginalised in the society. Literary scholars find it increasingly hard to give a decent reply to the question about what profits or gains from practicing their discipline can be offered to those not dealing with it. Literary studies and research appear self-creative most of the time, as they serve the purpose of building the identities of those engaged in the discipline. This, however, is contradictory to the fact that the domain takes advantage of public funding – with the result that the society provides means to literary scholars who tackle their self-creation.

Roztrząsania i rozbiory

Pamięć i historia.

Literaturoznawcze i historiograficzne docieranie
do przeszłości

*Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*¹ to dziewięćdziesiąty już tom ważnej dla polskiej humanistyki serii wydawniczej „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” o blisko pięćdziesięcioletniej tradycji. Dwadzieścia osiem pomieszczonych w nim artykułów razem z zapisem dyskusji panelowej jest pokłosiem XXXV Konferencji Teoretycznoliterackiej, która odbyła się w dniach 20-23 września 2007 roku w Darłowie. Lektura tego bardzo ważnego tomu (nie przeszkadza więc kilka redakcyjnych niedociągnięć, zwłaszcza w ujednocianiu przypisów) pozwala na zarysowanie mapy aktualnych zagadnień, problemów i koncepcji mieszczących się na styku dziedzin: historiograficznej i literaturoznawczej. Mimo że związek Klio z Kaliope i Melpomene trwa od zarania piśmiennictwa (choć niejednokrotnie na przestrzeni wieków był negowany), to jednak siostry z Parnasu wciąż mają sobie wiele do zaferowania.

Tom otwiera artykuł Erazma Kuźmy, który z właściwym sobie humorem i swadą rekapituje spory o nomotetyzm/idiografizm historii (literatury), by ostatecznie złagodzić je na gruncie ewolucyjnego modelu literatury wspartego na Luhmannowskim konstruktywizmie. Przy okazji obnaża nieco warsztat współczesnego humanisty, co zmusza do refleksji nad sposobem pisania (konstruowania?) teorii. Inspirujący pod tym względem jest także artykuł Macieja Górczyńskiego, który przez pryzmat teorii argumentacji polemizuje z popularnym dziś antyesencjali-

¹ *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, IBL PAN, Warszawa 2010.

zmem, wskazując na złożoność problemu „istoty rzeczy” i naiwne niekiedy, skazone potocznością rozumienie kategorii filozoficznych przez nie-filozofów. Podaje przy tym przekonującej krytyce metahistorię Haydena White’a, co jest o tyle istotne, że z autorem *Metahistory* poloniści jak dotąd spierali się rzadko, ograniczając się raczej do bezpośredniego aplikowania jego teorii w swoich badaniach nad pisarstwem historycznym. White jest zresztą, co chyba nietrudne do odgadnięcia, najczęściej przywoływanym w *Zapisywaniu historii* teoretykiem. Nestor dwudziestowiecznej refleksji nad historiografią, uhonorowany niedawno tytułem doktora *honoris causa* Uniwersytetu Gdańskiego, wciąż jest, jak widać, głównym inspiratorem refleksji nad historią w obrębie polonistyki.

Interesujące są prowadzone na gruncie geopoetyki rozważania Elżbiety Rybickiej nad sposobem funkcjonowania miejsc pamięci w literaturze. Przywołując przebieg zmian w postrzeganiu pamięci w literackim i historycznym dyskursie XX wieku, wskazuje na ostatecznie pozytywną jej waloryzację w pierwszym i krytykę w ramach drugiego z racji jej uwikłania w dyskurs władzy. Literatura wedle Autorki nie tylko tematyzuje historyczną topografię (m.in. poprzez odkrywanie przestrzeni palimpsestowej, wątki toponimiczne czy przestrzenne), ale i sama staje się miejscem dla dyskursu pamięci istotnym, obarczonym etycznymi zobowiązaniami.

Na chęć utrwalenia historii *in statu nascendi* w przypadku dzienników intymnych wskazuje Maciej Urbanowski, który analizuje dzienniki Andrzeja Bobkowskiego, Ernsta Jüngera i Pierre’a a Drieu la Rochelle’a. To zaskakujące zestawienie jest o tyle interesujące, że przy wszystkich różnicach – komentowani diaryści stali wszak po różnych stronach drugowojennej barykady – pozwala dostrzec także fundamentalne podobieństwa. Mam tu na myśli przede wszystkim te wątki, które realizują oni, wcielając się w rolę historyków czy też historiozofów. Jak wykazuje Urbanowski, wszyscy trzej autorzy historię traktują jak spektakl czy też grę, farsę, „nie-ludzka komedię”.

O diaryście traktuje także artykuł Adama Fitasa, który wprowadza interesującą kategorię biografizacji dziejów, czyli „formułowania w języku biografii [...] przekazu przekraczającego wymiar osobisty i odsłaniającego na różne sposoby losy większych wspólnot, generacji, a także całych narodów, społeczeństw i państw”. Wyróżnia przy tym biografizację przez przyległość do dziejów (równoległość makro- i mikrohistorii) i przez metaforyzację dziejów (gdy mikrohistoria staje się metaforą makrohistorii). Za najistotniejsze cechy tak prowadzonych narracji uważa relację teraźniejszościową, fragmentaryczność, nieprzewidywalność i zmienność. Swoje rozważania puentuje wartością zastanowienia tezą, iż dziennikopisanie pragnie być dziejami *par excellence*.

O wyjątkowym związku dzienników z historią, oddalającym je od literatury poprzez m.in. brak lub osłabienie porządku fabularnego, nieciągłość i niejednorodność, zorganizowanie wokół dat historycznych, przekonany jest także Paweł Rodak, który dodatkowo wskazuje na wagę zagadnienia materialności w badaniach nad diariuszami. Spośród wątków, które można by w tym kontekście podjąć, wymienia on m.in. pytania o materiał, na którym dziennik jest zapisywany, jego jed-

nolitość/niejednolitość materialną, narzędzie służące diaryście do zapisywania czy też materialne ślady, z których można wyczytać losy dziennika. Z materialnością ściśle wiąże się także podjęty przez Rodaka wątek archiwów i sposobu ich funkcjonowania. Wskazuje on bowiem na rosnącą rolę zbiorów rodzinnych i prywatnych, które zawierają szereg cennych źródeł dla badaczy przeszłości. Zadbanie o tę różnorodną spuściznę, dotarcie do niej i odpowiednie jej opisanie jest dzisiaj z pewnością palącym problemem, który bez wątplenia wymaga współpracy literaturoznawców z historykami.

Temat archiwum podejmuje także Inga Iwasiów, choć czyni to inaczej niż Rodak. Stawia mianowicie ważkie pytania dotyczące sposobu funkcjonowania w archiwum kobiecego podmiotu. Zaprojektowanemu przez siebie „eksperymentowi lekturowemu” poddaje trzy książki traktujące o kondycji pisarzy i instytucji literackich w PRL-u: *Oblawę. Losy pisarzy represjonowanych* Joanny Siedleckiej, *Z dziejów Biblioteki Kultury 1946-1966* Małgorzaty Ptasieńskiej-Wójcik oraz *Sprawę Henryka Hollanda* Krzysztofa Persaka. Trzy, pochodzące z różnych rejestrów prace (pierwsza to opowieść biograficzna, pozostałe dwie to rozprawy doktorskie), opowiadają zdaniem Autorki „gender PRL-u”, nie otwierając przy tym – postulowanych przez Iwasiów – świadomych narracji kobiecych. Szczególnie uderza tutaj, przekonująco dowodzone, konsekwentne eksploatowanie stereotypowych przedstawień kobiet jako strażniczek domowego archiwum, „pań domu” czy wręcz rekwizytów (ta ostatnia możliwość szczególnie zostaje uwypuklona, gdy mowa o domniemanym gwałcie, jakiego miał się dopuścić Ireneusz Iredyński). Z pewnością rację ma Autorka, gdy konstatuje, iż „kobiety w archiwum mają sporo do zrobienia” – wciąż zbyt mało wiemy o roli kobiet w najnowszej historii Polski, spychając je na marginesowe pozycje lub zamykając w konserwatywnie ujmowanych biografiami. Interesująco wybrzmiewa także propozycja, aby refleksji poddać różnice między męskim i kobiecym sposobem obcowania z materialnością archiwum. Ten punkt można by z powodzeniem dodać do listy problemów związanych z tematem materialności dzienników zaproponowanych przez Pawła Rodaka.

Zapisywanie historii składa się z dwóch części. Wszystkie wyżej omówione artykuły wchodzą w skład pierwszej z nich, zatytułowanej *Literaturoznawstwo*. Druga (*Historiografia*) jest zdecydowanie uboższa, składa się bowiem z zaledwie trzech tekstów. Dwóm z nich chciałbym poświęcić kilka słów, nim to jednak uczynię, pragnę zwrócić uwagę na jedną rzecz. W krótkim wstępie redaktorzy przywołują inny tom zbiorowy pt. *Dzieło literackie jako źródło historyczne*², który ich zdaniem, z czym trudno się nie zgodzić, był „ostatnią systematyczną próbą teoretycznej konfrontacji podstawowych kategorii dla obu [literaturoznawstwa i historiografii] dyscyplin”. Otóż w zderzeniu z przywołaną pracą z 1978 roku, w której połowę autorów stanowili historycy, słaba ich reprezentacja w *Zapisywaniu historii*

² *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Czytelnik, Warszawa 1978.

staje się jeszcze wyraźniejsza. Nie wiem, jakie są przyczyny takiego stanu rzeczy – mam nadzieję, że nie jest to niechęć badaczy którejs z dyscyplin (lub obu) do prowadzenia dialogu. Nie mogę się jednak oprzeć wrażeniu, że zaprzepaszczone została okazja do szerszej dyskusji nad zagadnieniami bliskimi obu dziedzinom.

We wspomnianej części historiograficznej odnajdziemy m.in. dwa artykuły dotyczące zagadnienia narracji historycznej. Autor pierwszego z nich, Jerzy Eisler, w eseistycznej formie podaje szereg impresji skupionych wokół jakże aktualnej kwestii różnorodnych sposobów prowadzenia opowieści o dziejach PRL-u. Wskazuje na złożony problem krytyki źródeł pod postacią relacji naocznych świadków, które pełnią istotną rolę w procesie wypełniania luk spowodowanych przez niepełność lub niedostępność archiwów, a także celowe deformowanie obrazu rzeczywistości w oficjalnych dokumentach preparowanych przez władze komunistyczne. Zastanawia się także nad problemami precyzji językowej w relacjach historycznych oraz politycznej poprawności, w którą wikłają się współczesne przedstawienia niedalekiej przeszłości. Nie do końca przekonuje deklarowane przez Autora przekonanie o istnieniu „jednej obiektywnej prawdy”, mające być rzekomo przeciwne „modnym prądom filozoficznym”. Sądzę, że owe prądy wcale nie są tak dalekie od zawartych w artykule uwag, a ich wpływ na rozwój historiografii nie jest bez znaczenia. Sam Eisler zresztą pokazuje, że walka toczy się nie tyle o fakty, co o interpretacje. Niemniej jednak zgodzić się można, że np. postmodernistyczny projekt pisania o historii ulega wyczerpaniu, a proponowany przez Autora zwrot ku etyce (aksjologii) staje się pierwszoplanową inspiracją dla dziejopisarstwa.

Drugi z artykułów poświęconych narracji to referat Kazimierza Wóycickiego, który wskazuje na zasadniczą różnicę w pisaniu o historii najnowszej i dawniejszej. O ile w pierwszym przypadku historyk operuje w przestrzeni dobrze już zagospodarowanej i jednoznacznie zinterpretowanej, której obraz „tylko” modyfikuje i uzupełnia, o tyle w drugim przypadku brak jest takich wyraźnych ogólnych ram interpretacyjnych, do których można by się odnieść. Związana z tym jest rola badaczy bliskiej przeszłości czy też historii *in statu nascendi*, którzy pisząc w obecności świadków wydarzeń, z jednej strony są siłą rzeczy tą obecnością ograniczani, z drugiej zaś, na co słusznie zwraca uwagę Wóycicki, tworzą dla tych świadków ramę pamięciową, pozwalającą uzupełnić niepełną, jednostkową pamięć i wpleść ją w narrację wspólnotową. Jednocześnie polscy dziejopisarze stają się do pewnego stopnia zakładnikami tych zobowiązań, kierując się, wedle Autora, przekonaniem o wiążącej interpretacji zakonserwowanej w zbiorowej podświadomości. Prowadzi ich to do nadmiernej koncentracji na samym procesie ustalania faktów, co niekorzystnie wpływa na jakość prób wyjaśnienia omawianych wydarzeń.

Kończąc, warto wspomnieć o jeszcze jednym wątku przewijającym się w recenzowanym tomie. Co i rusz natrafiamy tu bowiem, przede wszystkim w artykułach poświęconych interpretacji dzieł poszczególnych pisarzy historycznych, na wyrażane z mniejszym lub większym zdumieniem konstatacje, iż twórcy podej-

mujący tematy historyczne nieraz bardzo bliscy są w swojej pisarskiej praktyce współczesnym im tendencjom w naukowej historiografii. Sądzę, że gruntowne, przekrojowe przebadanie tego zagadnienia mogłoby zaowocować świeżym, interesującym spojrzeniem na związki literatury i historii.

Mateusz WITKOWSKI

Abstract

Mateusz WITKOWSKI

Memory and history. Literary and historiographical reach into the past

Review: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia* ('Writing history. Literature studies and historiography'), ed. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa: IBL PAN 2010.

Literatura polska i hebrajska a tożsamość narodowa

Książka *Polish and Hebrew literature and national identity* (Elipsa, Warszawa 2010), pod redakcją Aliny Molisak i Shoshany Ronen zawiera 25 artykułów napisanych przez naukowców z Izraela i z Polski. Celem tego zbioru jest sprawdzenie założenia czy literatura polska i literatura hebrajska mają dużo wspólnego ze sobą, szczególnie jeśli chodzi o ich wpływ na kształtowanie narodowej tożsamości.

Na wstępie chciałabym powiedzieć o ważnym fakcie, który wyłania się po lekturze zbioru. Przedstawione w nim tezy dowodzą, iż literatura ma zdolność formowania tożsamości narodowej, szczególnie w okresie kryzysu, a sukces przyswajania owej tożsamości odzwierciedla się w uznaniu, jakie okazuje się twórcom, nadając im tytuły narodowych poetów lub pisarzy. Studia literatury hebrajskiej i polskiej w tomie pokazują, iż narodowość wyraża się w tworzeniu mitów, które z kolei tworzą etniczno-religijne związki pomiędzy członkami danego społeczeństwa. Powiązania te kształtują ideologię dążącą do zjednoczenia, solidarności i samoobrony grupy pragnącej zidentyfikować się jako odrębny naród.

W zbiorze otrzymujemy charakterystyki polskich poetów i pisarzy narodowych, takich jak Mickiewicz, Słowacki czy Krasiński, oraz żydowskich narodowych twórców, w tym, np. Bialika czy Żabotyńskiego pokazujące, jak literatura kształtuje świadomość narodową w krytycznych warunkach historycznych.

W polskiej literaturze owa świadomość kształtowała się w latach zaborów. Nostalgiczne i mityczne reprezentacje suwerennej przeszłości Polski spletały się z przekonaniem o mesjańskim charakterze cierpiącego narodu polskiego. Te romantyczne powiązania zrodziły narodową patriotyczno-heroiczną mentalność, która motywowała Polaków do często desperackich czynów. Przykładami mogą być przegrane insurekcje w 1831 i w 1863 roku oraz powstanie warszawskie

w 1944 r. Motywacją do owych działań było dążenie do wyzwolenia ojczyzny za wszelką cenę.

Również w literaturze hebrajskiej, narodowa świadomość, by odbudować państwo żydowskie na Ziemi Obiecanej, ukształtowała się pod wpływem drastycznie pogarszających się warunków bytowych. Podczas gdy Polacy formowali narodową tożsamość jako reakcję na rosyjską opresję, polscy Żydzi krystalizowali mentalność syjonistyczną w sytuacji nasilających się antysemickich prześladowań. Był to dowód, iż integracja Żydów w społeczeństwie polskim jest niemożliwa. Zaznaczam, iż było to „dążenie” nie do „asymilacji”, ale raczej do społecznej „integracji” w duchu Emancypacji i tradycji Oświecenia.

Oczywiste jest, iż nostalgia powrotu do Eretz Izrael, a szczególnie do Jerozolimy, była utrzymywana w żydowskiej świadomości narodowej przez setki lat. Pragnienie powrotu wyrażało się nie tylko w liturgii czy w rytuałach. Było ono obecne również, między innymi, w literaturze midraszu, w poezji syjonu Rabi Yehuda Ha-Levi, w obietnicach fałszywego mesjasza, Szabtai Cvi i w opowiadaniach hasydzkich cadyków.

Słynna jest anegdota mówiąca o tym, iż idea żydowskiego państwa wyłoniła się u Herzla podczas Sprawy Dreyfusa. Świadomość wzrastającego antysemityzmu w europejskim społeczeństwie, zrodziła wizję narodu żydowskiego żyjącego w suwerennym państwie żydowskim. Interesujące jest, iż w tym zbiorze esejów o temacie narodowościowym, Herzl wspomniany jest wyłącznie w artykułach redaktorów.

Idea państwa żydowskiego stworzyła potrzebę transformacji Żyda galutowego w aktywnego wojownika o niepodległość Żydów w Eretz Izrael. Jak pokazuje artykuł Dawida Fishelova, powieść Żabotyńskiego, *Samson*, stworzyła prototyp Nowego Żyda. Mimo odniesienia do biblijnej postaci, bohaterstwo nowego, syjonistycznego Szymszona odzwierciedlało w wielkiej mierze polski romantyczny heroizm. Żabotyński był pod wyraźnym wpływem wspomnianych wcześniej polskich poetów narodowych – Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego – oraz późniejszych neoromantyków, takich jak Żeromski czy Sienkiewicz.

Powierzchniowa analiza pozwala zaakceptować bezpośrednie powiązania pomiędzy romantyką polskiego patriotyzmu i romantyką „nowego” żydowskiego bohatera. Tak twierdzi Anita Shapira w swym artykule, który otwiera tom. Niewątliwe jest, iż żydowscy pisarze, którzy tworzyli postać Nowego Żyda budującego podłoża suwerennego państwa żydowskiego, byli pod wpływem polskiej literatury ukształtowanej przez historię zaborów.

Natomiast inne artykuły w tej kolekcji pokazują złożoność wpływów. Obie redaktorki tomu analizują ten problem w monograficznych esejach. W *Jehoshua Ozjasz Thon. Jewish nationality – Polish paradigm* Shoshana Ronen przedstawia problematykę ruchu syjonistycznego jako psychologiczną reakcję na brak możliwości integracji żydowskiej narodowej mniejszości w polskim społeczeństwie. Jak zauważa autorka, u Thona owa problematyka wyrażała się w niedomówieniach i sprzecznościach, które charakteryzowały jego koncepcję syjonizmu.

Roztrząsania i rozbiory

I tak np. Thon (1870-1936): 1) gloryfikuje romantycznych wieszczów polskich, ale ignoruje ich antysemityzm; 2) deklaruje swą żydowską narodowość, lecz neguje tożsamość Izraela jako narodu wybranego, który ma do spełnienia misję wobec świata; 3) uważa, iż należy odłożyć budowę państwa w Eretz Izrael, gdyż Żydzi powinni najpierw osiąść zdolność do rządzenia w krajach obecnie przez nich zamieszkiwanych. Trzeba też podkreślić, iż paradoksalnie, Thon w języku polskim pisał o potrzebie stworzenia kultury hebrajskiej, dla której modelem będzie kultura europejska.

Sprzeczności te pokazują wewnętrzny konflikt Thona w stosunku do syjonizmu jako ruchu narodowego. Jak twierdzi Ronen, Thon był przede wszystkim uniwersalnym humanistą. Uparta wiara w wartości Oświecenia pozwalała mu w dużej mierze stłumić świadomość pogarszającej się sytuacji Żydów i podtrzymywać nadzieję na możliwość ich integracji w Polsce.

Artykuł Aliny Molisak, *Zionism in Polish, or on a few of Jakub Appenzlak's texts*, pokazuje, iż następna generacja polskich Żydów nie mogła już się łączyć z nadzieją na możliwość integracji w Polsce. Powołując się na Sprawę Dreyfusa, która, jak już wspomniałam, wywołała wizję państwa żydowskiego u Herzla, Appenzlak (1894-1950) opublikował manifest, w którym oskarżał Polskę o niespełnienie swego zobowiązania dotyczącego równouprawnienia Żydów. Ale nie było to tylko oskarżenie o złamanie ustaw traktatu wersalskiego, lecz także żądanie przyznania i docenienia wkładu polskich Żydów w tworzenie polskiej historii i kultury.

Mimo iż Appenzlak nie odżegnywał się od syjonistycznej ideologii budowania żydowskiego państwa w Palestynie, jego postawa nie oznaczała odseparowania się od Polski. Appenzlak to syjonista, który nie tylko wyrażał swe przekonania w języku polskim, ale również deklarował prawo do języka polskiego jako języka ojczystego. Jego syjonistyczna postawa przejawia się przede wszystkim w odważnym żądaniu uznania polskich Żydów jako narodowej mniejszości, która na równi z Polakami przyczyniła się do kulturalnego i ekonomicznego rozwoju Polski i dlatego powinna być uznana za integralny komponent polskiego społeczeństwa.

Przypatrzmy się bliżej esejowi Małgorzaty Domagalskiej, *Looking for the Jew. The image of assimilated Jews in Polish anti-Semitic novels at the turn of the 20th century*, który maluje obraz całkowitego odrzucenia wszelkich prób zaakceptowania polskich Żydów w polskim środowisku, nawet tych przechrzczonych. Artykuł Domagalskiej pokazuje antagonistyczny charakter postawy, jaką przyjęli Thon i Appenzlak. Ich percepcja Żydów mieszkających na ziemiach polskich była odwrotna od tej, jaką przyjęła reszta polskiej ludności. W tym sensie artykuł wyjaśnia podstawowe problemy polsko-żydowskiego dialogu, które teraz, w okresie polskiej niepodległości, stają coraz bardziej widoczne.

Te ważne eseje zwracają uwagę na tragizm przerwania tego problematycznego dialogu. Jaki dialog mógłby nawiązać się między dwoma narodami, gdyby nie tragiczna historia Zagłady? Czy urzeczywistniająca się idea Nowego Żyda w Palestynie zmieniłaby stosunki z Żydami, którzy pozostaliby w Polsce? Czy powstanie

państwa żydowskiego umniejsziliby antysemickie podejście do Żydów, tak stało się między innymi w Kanadzie czy w Stanach Zjednoczonych? Są to pytania „wirtualne”, na które nie ma odpowiedzi. Ale są w zbiorze także i takie artykuły, które pokazują, że trauma katastrofy Zagłady przekreśliła możliwość komunikacji między polskimi Żydami a Polakami.

W eseju, którego długi tytuł, *Jewish women within every one of us. The meaning of Jewish women characters in current Polish literature: ideas and symbols*, nie odzwierciedla jego treści, Bożena Umińska-Keff pokazuje kompletną ciszę, jaka zapadła w powojennej Polsce, jeśli chodzi o temat żydowski. Na planie społecznym Żyd stał się terminem, który opisuje wszelkich innych lub obcych, tych, którzy muszą być wykluczeni ze środowiska polskiego. Jak zaznacza Umińska-Keff, owa eliminacja pamięci o przedwojennym Żydzie nie była jednak ignorowana przez wszystkich współczesnych pisarzy. Na przykład w powieści Marka Bieńczyka *Twórki*, która opisuje historię okupacji, ukrywający się Żydzi to obecni-nieobecni. W powieści *Kieszonkowy atlas kobiet* Sylwii Chutnik, bojowniczką zarówno powstania w getcie, jak i powstania warszawskiego ukrywa swą żydowską tożsamość jeszcze wiele lat po wojnie.

Stłumienie wagi Zagłady Żydów, a właściwie przywłaszczenie Jej sobie przez Polaków, to temat artykułu Elżbiety Janickiej, *Holocaustization. The myth of the Warsaw uprising in „Kinderszenen” by Jarosław Marek Rymkiewicz*. Historia okupacji nie tylko wyklucza żydowską tragedię, ale również przedstawia samą okupację jako Holokaust. W tym sensie obserwujemy ironiczną manipulację historią: Polacy, uzurpując sobie doświadczenia Holokaustu, przeistoczyli się właściwie w żydowskie ofiary. Tego Rymkiewicz z pewnością nie miał na myśli.

Zupełne przerwanie komunikacji pojawia się również ze strony żydowsko-izraelskiej. Jak pokazuje Iris Milner w artykule *Yehudit Hendel. To Poland and back*, Zagłada odcięła ocalałych Żydów i ich dzieci od polskiej przeszłości. Owo odcięcie ma nie tylko wymiar symboliczny, ale i praktyczny, przejawiający się w utracie możliwości posługiwania się językiem polskim. Powstanie państwa żydowskiego i jego syjonistyczna ideologia negacji diaspory przekreśliły przedwojenne nadzieje i żądania integracji, które obserwowaliśmy u Thona i Appenzlaka.

Milner wspomina krótkie opowiadanie Shulamit Hareven *Świadek*, w którym narrator, zapalony syjonista, nie tylko wyrzeka się znajomości języka polskiego, ale również neguje polski dziennik Shlomka, ofiary Zagłady. Eleonora Lev, która opisuje powrót do Polski swego dzieciństwa we wspomnieniach *Specyficzny rodzaj sieroctwa*, opowiada, iż czuje się dosłownie osierocona ze swej rodzinnej przeszłości. Niezdolność porozumienia się w języku polskim uniemożliwia odnowienie kontaktu z pamięcią historyczną, którą autorka chciałaby zasymilować w swej tożsamości. Brak możliwości nawiązania kontaktu najsilniej przejawia się u Yehudit Hendel. Trudność odnalezienia pierwotnego języka w kraju, który był jej ojczyzną, nie tylko pokazuje krytyczny wpływ Zagłady na polsko-żydowską tożsamość, ale również opisuje, jak psychologicznie złożona i skomplikowana jest narodowa tożsamość syjonistyczna.

Roztrząsania i rozbiory

Przerwanie komunikacji wyraża także się w wyborze języka, w jakim napisane zostały teksty składające się na omawianą książkę. Posłużenie się językiem angielskim dowodzi braku możliwości wznowienia bezpośredniego dialogu. W tym sensie zbiór okazuje się raczej rodzajem zestawienia niż korelacji. Artykuły istnieją obok siebie, a brak powiązań wykazuje, iż literatury – polska i hebrajska – reprezentują obce sobie narodowości. Analizując książkę, starałam się nakreślić narrację, która jednak wykazałaby, choćby minimalnie, dialektyczną problematykę obu narodowych literatur, widoczną w tych niezwykle wartościowych tekstach.

Rachel Feldhay BRENNER

Abstract

Rachel Feldhay BRENNER
University of Wisconsin (Madison, USA)

Polish and Hebrew literature and national identity

Review: Polish and Hebrew literature and national identity, eds. Alina Molisak and Shoshana Ronen, Elipsa, Warsaw 2010

Przemysław STROŻEK

„Wilk w owczarni”.

Przyjęcie Marinettiego przez polskie środowiska intelektualne Warszawy, Krakowa i Lwowa (8-14 III 1933)

Przeświadczenie Filippa Tommasa Marinettiego o pierwszeństwie włoskiego futuryzmu wobec europejskiego przewrotu awangardowego skłoniło go do ukucia terminu: *Le Futurisme Mondial (Il Futurismo Mondiale)*, który łączył wszystkie nowe kierunki literacko-artystyczne w obrębie jednej nazwy „światowego futuryzmu”. Manifest ogłoszony pod tym tytułem dwukrotnie: w Paryżu 11 V 1924 roku oraz na pierwszej stronie rzymskiego czasopisma futurystycznego „Noi” (1924 nr 6-9) wyszczególniał listę kilkudziesięciu artystów awangardowych, skupionych wokół wspólnej idei futurystycznego działania, jakim była walka o nową sztukę.

Od samego początku, dwa lata po publikacji *Aktu założycielskiego* w paryskim „Le Figaro” (20 II 1909), podróże zagraniczne Marinettiego oraz spotkania z tamtejszymi środowiskami literacko-artystycznymi świadczyły o świadomej strategii popularyzacji futuryzmu w Europie. Sprzyjały one ogólnoeuropejskiemu rozgłosowi futuryzmu, dzięki któremu ruch Marinettiego zaczął zdobywać poparcie także poza granicami Włoch. Jego liczne odczyty otwierały słynne wystawy: „Les Peintres Futuristes Italiens” w paryskiej galerii Bernheim-Jeune (5-24 II 1912), „Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters” w londyńskim Sackville Gallery (1-31 III 1912) oraz „Die Futuristen” w niemieckiej galerii Der Sturm (12 IV-15 V 1912). Były one okazją do zapoznania francuskich, angielskich i niemieckich środowisk twórczych z ideami nowej literatury i sztuki, zwróconej radykalnie przeciwko dorobkowi europejskiej kultury. Wzbudzały duże zaciekawienie u wielu artystów, jak choćby u Christophera R.W. Nevinsona, Felixa del Marle’a czy pro-

pagatora nowoczesnej sztuki Herwartha Waldena, którzy znaleźli się pod dużym wpływem futurystycznej ideologii¹. Marinetti, zachęcony sukcesem europejskiego tournée, wyruszył w 1914 roku z szeregiem odczytów na podbój Rosji, ale nie był to podbój udany. Rosyjscy reprezentanci nowatorskich kierunków w znacznej większości potępili jego imperialistyczne zapędy, uwielbienie wojny oraz sposób wiązania w tak prosty sposób sztuki, technologii i polityki².

Po zakończeniu I wojny światowej aktywność Marinettiego, mająca na celu popularyzację futuryzmu poza Włochami i Paryżem, nasiliła się. Odwiedził wówczas m.in. awangardowe środowiska Pragi (XII 1921), Wiednia (XI 1924), Rio de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, Montevideo (V 1926), Barcelony, Madrytu (II 1928) a w latach trzydziestych podróżował ze swymi odczytami do Bukaresztu (V 1930), Budapesztu (IV 1931), Sofii (I 1932), Lizbony (II 1932), Berlina (III 1934) Sztambułu (IV 1935), Belgradu (II 1939). Przyjmowany z dużymi honorami przez tamtejszych literatów i artystów, zapewniał w swych odczytach, jak wiele zawdzięczają oni futuryzmowi. Zwracał uwagę, że futuryzm nie był ruchem, który zakończył swoją działalność i ma się dobrze pod rządami faszyzmu mimo faworyzowania przez *duce* klasycyzującej sztuki Novecento. W latach trzydziestych ruch Marinettiego uważany był w powszechnej opinii za „passeizm” w kontekście najnowszych eksperymentów międzynarodowego konstruktywizmu i międzynarodowego abstrakcjonizmu, które wyznaczały kierunek rozwoju europejskiej awangardy. Z drugiej też strony powszechnie utożsamiano futuryzm z normalizacją życia artystycznego w faszystowskim państwie, przez co utracił w oczach awangardzystów swój eksperymentalny charakter, a także wpisane weń nadrzędne idee anarchistycznego buntu przeciwko regułom i zasadom oraz nieustającej walki o nową sztukę.

W latach trzydziestych Marinetti odwiedził także trzy miasta w Polsce. Fundator futuryzmu planował swój przyjazd do Warszawy jeszcze w 1925 roku na przygotowywaną przez Arnolda Szyfmana premierę *Ognistego Dobosza (Tamburo di fuoco)* w Teatrze Polskim, ale spektakl nie został wówczas zrealizowany³. Przy okazji premiery pragnął spotkać się z polskimi środowiskami awangardowymi i wygłosić cykl wykładów na temat futuryzmu jako ogólnoswiatowego prądu nowej sztuki. Okoliczność ta nadarzyła się dopiero w latach trzydziestych. Był już wówczas członkiem faszystowskiego rządu. Ten zagorzał przeciwnik włoskiej monarchii i Watykanu od 1929 roku zasiadał w strukturach Akademii Królewskiej jako jeden z najbliższych przyjaciół Benita Mussoliniego i jeden z organizatorów życia kulturalnego we Włoszech. Zyskując miano „Jego Ekscelencji” (*Sua Eccellenza*), przywdział złoty mundur akademika, szpadę i pirog, co czyniło go jedną z najważniejszych oso-

¹ Zob. M.A. Cohen *Prologue. The futurist traveling exhibition of 1912*, w: tegoż *Movement, manifesto, melée. The modernist group 1910-1914*, Lexington 2004, s. 15-29.

² Zob. B. Liwšycz *Półtoraaki strzelec*, Warszawa 1995, s. 140-162.

³ E. Boye *Marinetti (z okazji pobytu poety w Polsce)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933 nr 11, s. 209.

bowości w faszystowskim państwie. Przyjazd Marinettiego do Polski miał wobec tego charakter nie tylko wydarzenia kulturalnego, ale w dużej mierze charakter polityczny, traktowany przez polskie środowiska intelektualne na równi z odwiedzinami faszystowskiego polityka niezwykle wysokiej rangi.

Wbrew niektórym prasowym doniesieniom Marinetti zaproszony został do Polski przez Wilama Horzycę – dyrektora Teatru Wielkiego we Lwowie, na uroczystą premierę jego sztuki *Jeńcy (I Prigionieri)* planowaną na 11 III 1933⁴. W swojej podróży zatrzymał się ponadto w Warszawie na zaproszenie Giuseppe Bastininiego, sprawującego funkcję ambasadora włoskiego w latach 1932-1936, a zarazem słynnego faszystowskiego polityka, któremu Mussolini powierzył organizację zagranicznych związków „fasci all’ estero”. Ostatnim celem podróży Marinettiego do Polski był Kraków, dokąd przyjechał na zaproszenie Towarzystwa Dante-Alighieri, pielęgnującego stosunki polsko-włoskie.

Fundator futuryzmu przybył do Warszawy wieczorem w środę 8 III 1933 roku i zamieszkał na trzy dni w ambasadzie włoskiej. Tam spotkała się z nim Stella Olgierd – zasłużona tłumaczka włoskiej literatury, a także polskiej literatury na język włoski, członkini PEN Clubu. Marinettiego poznała na X kongresie PEN Clubów w Budapeszcie (1932), o czym wspomniała w przeprowadzonym wywiadzie dla „Expressu Porannego”⁵. Marinetti zapowiadał w nim, że przyjechał do Warszawy na serię odczytów o futuryzmie włoskim i futuryzmie światowym, które wygłosi w Pałacu Staszica oraz w Instytucie Propagandy Sztuki. Pragnął, by stały się one okazją do spotkania z: „Tuwimem, Słonimskim, Wierzyńskim, Peiperem, Kurkiem, Sternem, Watem, Witkiewiczem, Sierpskim⁶, Jasińskim, Czyżewskim, Stażewskim, Rafałowskim, Grabowskim, Żarnower, Strzezińskim⁷”. Były to te nazwiska, które utożsamiał z polską awangardą. Dał temu wyraz we wspomnianym manifeście *Futurisme Mondial* opublikowanym w rzymskim piśmie „Noi” (1924 nr 6-9), gdzie w zakres „światowego futuryzmu” włączone zostały ośrodki literacko-artystyczne Warszawy i Krakowa: „VARSOVIE, CRACOVIE – avec Tuwim, Zannover, Streminsky, Slonimski, Wierzynski, Peiper, Kurek, Stern, Wat, Witkiewicz, Jasiński, Czyzewski, Koltowski⁸”. Lista ta wzbogacona została dodatkowo o Henryka Stażewskiego i Stanisława Grabowskiego, z którymi Marinetti zapoznał się w latach trzydziestych w Paryżu, a także o Aleksandra Rafałowskiego, któ-

4 [B.a.] *Marinetti we Lwowie. Wywiad z dyrektorem W. Horzycą*, „Kurier Poranny” 22 III 1933, s. 8.

5 S. Olgierd *Wywiad z Marinettim w Warszawie*, „Express Poranny” 9 III 1933, s. 2.

6 Wydaje się, że Marinetti mógł mieć w tym przypadku na myśli Wacława Sierpińskiego – polskiego matematyka, który zajmował się teorią tzw. fraktali. Słynny trójkąt Sierpińskiego był niewątpliwie inspiracją dla malarskich eksperymentów włoskiego futurysty Giacoma Balli.

7 Tamże.

8 F.T. Marinetti *Le Futurisme Mondial*, Paris 11 V 1924.

rego prace wystawiane były w profuturystycznej rzymskiej galerii Casa d'Arte Braglia w lutym 1930 roku⁹.

Po nocy spędzonej w ambasadzie Marinetti zaproszony został przez Ministra Spraw Zagranicznych Józefa Becka na uroczyste śniadanie do jego domu. W ostatniej chwili polski dyplomata zmuszony został wyjechać do Genewy w sprawie zatargu o Westerplatte. Zastąpił go były attaché wojskowy w Rzymie, żarliwy sympatyk faszyzmu, publicysta „Gazety Polskiej” Ignacy Matuszewski, który w towarzystwie polskich i włoskich dyplomatów podejmował włoskiego gościa z najwyższymi honorami jako ważnego reprezentanta faszystowskiego rządu¹⁰. Marinetti udał się prosto z przyjęcia do Pałacu Staszica na odczyt pierwszej części wykładu *L'Italie d'aujourd'hui et le futurisme mondial: poesie, roman, théâtre*, poświęconej literaturze i teatrowi. Witany był oficjalnie przez Wacława Sierpińskiego – prezesa Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, a na odczycie obecni byli m.in. ambasadorowie Włoch, Rumunii, Bułgarii oraz poseł Jugosławii, a spośród polskich literatów Juliusz Kaden-Bandrowski. Marinetti odczyt wzbogacił recytacjami własnych utworów: *Le paysage d'odeur de mon chien-loup*, *Bombardamento di Adriano-poli*, poemat *Navigation tactile* (*Żegluga dotykowa*)¹¹.

10 III 1933 zarząd PEN Clubu urządził śniadanie na cześć włoskiego gościa w salonach Klubu Towarzyskiego – lokalu, należącego do Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem. Marinetti podejmowany był przez niemal cały zarząd PEN Clubu, z dyrektorem Ferdynandem Goetlem na czele. Na śniadaniu pojawili się

⁹ A. Cesare Alberti, S. Bevere, S. Di Giulio *Il Teatro Sperimentale degli Independenti (1923-36)*, Rzym 1984, s. 383. Warto zaznaczyć, że Rafałowski opisał w swoich wspomnieniach wieczór Marinettiego w warszawskim IPS-ie. Informował o rzekomym wystawieniu jednoaktówki wodza futuryzmu, o obecności lewicowej młodzieży, a także podał błędnie nazwisko ówczesnego ambasadora Włoch i dyrektora IPS-u. Jego relacji nie potwierdza ani jeden komentarz prasowy tego wydarzenia, dlatego też wypada potraktować ją jako swego rodzaju anegdotę: „Wieczór wypełniła jego jednoaktówka. Przed spektaklem Marinetti wygłosił plomienne przemówienie na cześć faszyzmu: Ja jestem twórcą faszyzmu, Mussolini zaś jego politycznym realizatorem”. Chyba tylko jedyny Marinetti na taką definicję mógł sobie pozwolić wobec wodza, który miał „a semper ratione”. Słowa te padły w obecności ambasadora Włoch, Stephaniego. [...] Po sztuce błyskawicznie zorganizowano chór i akompaniatora i na dźwięk pierwszego akordu fortepianu zaintonowano *Bandera rossa*. Powstało ogólne zamieszanie, a rozświeczeni i utykający ambasador oraz jego asysta ostantacyjnie opuścili salę. Nazajutrz ówczesny dyrektor IPS-u, Karol Stryjeński, otrzymał telefon od ministra Becka. Biedak mocno tłumaczyć się musiał z powodu wybuchu „nieokielzanej” cyganerii”. Zob. A. Rafałowski *...i spoza palety*, Warszawa 1970, s. 76-77.

¹⁰ R. Regnis *Śniadanie z przeszkodami*, „Nasz Przegląd” 13 III 1933, s. 4.

¹¹ J.K. F.T. *Marinetti w Warszawie*, „Gazeta Warszawska” 11 III 1933, s. 4. Fragment *Navigation Tactile* był tłumaczony na język polski przez Jalu Kurka (J. Kurek *Filip Tomasz Marinetti*, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 18, s. 1).

także wysokiej rangi wojskowi (generał Bolesław Wieniawa-Długoszewski), politycy (Janusz Jędrzejewicz), a także ważne osobowości w obszarze sztuki (Wacław Husarski, Witold Skoczylas) i teatru (Arnold Szyfman). Uroczyste śniadanie otworzyły przemówienia Kadena-Bandrowskiego (w języku francuskim), Husarskiego oraz Morstina (w języku włoskim). Marinetti dziękował serdecznie całemu zarządowi PEN Clubu.

Na wieczór tego samego dnia zaplanowano uroczyste przyjęcie w sali wystawowej Instytutu Propagandy Sztuki, w którym w dniach 4 III-9 IV 1933 odbywała się wystawa *Sztuki artystów ZSRR*¹². Estrada udekorowana została napisem „Marinetti, Marinetti Marinetti” oraz „Futuryzm”. Zdobiły ją także: czarna czaszka Nubijczyka oraz dwie papierowe mumie. Zdaniem jednego z recenzentów symbolizować miały „tryumf czarnych koszul nad muzealno-zabytkowymi passeistycznymi Włochami w sarkofagu przedfaszystowskiej przeszłości”¹³. Marinetti przybył na przyjęcie w towarzystwie ambasadora Bastianiniego oraz innych urzędników ambasady. Wieczorny program składał się z recytacji wierszy Marinettiego: *Il bacio aeroplanico*, *Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste*, *Contre le syllogisme* w aranżacjach Henryka Ładosza oraz Marii Strońskiej, a także drugiej części odczytu: *L'Italie d'aujourd'hui et le futurisme mondial. Arts, plastique, architecture, musique*, poświęconego sztuce, architekturze i muzyce. Wykład skoncentrowany był głównie na postaci Umberto Boccioniego jako czołowego przedstawiciela współczesnego malarstwa¹⁴. Wieczór wzbogacił także występ taneczny zespołu Ireny Prusieckiej. Przyjęcie zakończyło się „performansem” Miry Zimińskiej, która wbiegła na estradę z wyciągniętymi ramionami i wołając „Marinetti, io t'amo!” dała sygnał do wspólnego śpiewania polskich ludowych piosenek, co wprawiło w zachwyt fundatora futuryzmu¹⁵. Oczarowany i olśniony, zapewniał wraz ze swymi „urzędowymi rodakami”, że był to jeden z najmiłszych wieczorów jego życia.

11 III 1933 Marinetti gościł już we Lwowie i tego samego dnia obecny był na premierze *Jeńców* w Teatrze Wielkim. Z tej okazji opublikowano na pierwszej stronie „Sceny Lwowskiej” – pisma wydawanego z okazji ważniejszych inscenizacji Teatru Wielkiego – płomienne powitanie włoskiego gościa:

Jest nam szczególnie miło powitać w naszym mieście twórcę włoskiego i światowego futuryzmu, Filippo Tomasso Marinettiego.

Jesteśmy świadomi wagi futuryzmu jako prądu kulturowego i artystycznego, który otworzył nowe drogi ku odnowie sposobu myślenia i jednocześnie dał nowe życie teatrowi współczesnemu.

¹² J. Sosnowska *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, Warszawa 1990, s. 104.

¹³ [B.a.] *Marinetti w IPSiE*, „Express Codzienny” 10 III 1933.

¹⁴ [B.a.] *Marinetti o malarstwie i rzeźbie*, „Gazeta Warszawska” 12 III 1933, s. 13.

¹⁵ H. L[ínski] *Marinetti w IPSiE i jakie 'szaleństwo' się z tego wywiązało*, „Gazeta Polska” 10 III 1933, s. 5.

Strożek „Wilk w owczarni”

I należałoby dodać, że twórca tak istotnego prądu, zarówno co do idei, jak i formy, zaszczyca nas swoją obecnością i że po raz pierwszy w Polsce Teatr Lwowski wystawi na scenie jedno z jego oryginalnych dzieł. Witamy drogiego, zaszczytnego gościa, syna wielkiego narodu włoskiego, wyrażmy to aplauzem płynącym z naszego serca i godnym szacunku poważaniem.¹⁶

Fundator futuryzmu nie szczędził gorącego uznania dla inscenizacji Wacława Radulskiego¹⁷. Zwrócił uwagę na stosowne użycie efektów świetlnych, doskonale nastawienie głosowe aktorów, interesującą gestykę. W jego mniemaniu reżyser znakomicie wyczuł styl futurystycznego skrótu: „Wysoka inteligencja artystyczna cechowała przedstawienie”¹⁸ – podsumowywał. Następnie w licznych wywiadach podkreślał, że lwowski spektakl okazał się mu bliższy niż rzymskie inscenizacje *Jeńców*.

Po przedstawieniu urządzono bankiet na cześć Marinetti’ego w Hotelu George’a. Następnego dnia (12 III 1933) fundator futuryzmu spotkał się z środowiskiem inteligencji lwowskiej m.in. Leonem Chwistkiem, Ostapem Ortwinem, i rodziną Lubomirskich, po czym udał się do Koła Literacko-Artystycznego, w którym wygłosił odczyt tej samej treści, co w Warszawie¹⁹. Recytował te same utwory, co w warszawskim Pałacu Staszica. Dodatkowo jeden z wierszy fundatora futuryzmu pt. *A mon Pégase* wygłosiła we własnym przekładzie Anna Ludwika Czerny²⁰.

13 III 1933 Marinetti przybył do Krakowa i był to ostatni cel jego wizyty w Polsce. Witany był już na dworcu przez konsula włoskiego w Katowicach, hr. Guido Bizzariniego, lektorkę języka włoskiego, dr Nelly Nucci, oraz Jalu Kurka. Do Krakowa zaproszony został przez Towarzystwo Dante-Alighieri, które zorganizowało mu odczyt na Uniwersytecie Jagiellońskim. Był on powtórzeniem warszawskiego i lwowskiego wykładu *L’Italie d’aujourd’hui et le futurisme mondial*. Na miejscu spotkał się w kawiarni „Esplanda” z środowiskiem literackim Krakowa. Spotkaniu przewodził Jalu Kurek, który prowadził z Marinettim żywą korespondencję już od 1923 roku. Tego samego dnia Kurek gościł go w towarzystwie Jerzego Flacha,

¹⁶ [B.a.] *A.D. Marinetti!*, „Scena Lwowska” 1932/34 nr 5, s. 90. Tekst ukazał się w języku włoskim.

¹⁷ Scenografię do spektaklu wykonał Andrzej Pronaszko, opracowanie muzyczne – Roman Palester, a występujący w nim aktorzy należeli do plejady gwiazd ówczesnej sceny teatralnej: Irena Eichlerówna (Rozyna), Jan Kreczmar (Walter), Władysław Krasnowiecki (Sierżant), Janusz Strachocki (Dozorca), Stanisław Jaśkiewicz (Łukasz), a także Julian Składanek, Władysław Brochwicz, Lucjan Żurowski, Kazimierz Lewicki jako pozostali Jeńcy. Por. Afisz spektaklu *Jeńcy* w Teatrze Wielkim we Lwowie, Archiwum Marinetti’ego, Beinecke Rare and Manuscript Library, New Haven.

¹⁸ [B.a.] *Wywiad z dyrektorem Wilamem Horzycą*, „Kurier Poranny” 22 III 1933, s. 8.

¹⁹ Simsund *Rzym-Lwów. Co myśli i mówi Marinetti o kulturze Lwowa*, „Gazeta Poranna” 19 III 1933, s. 4.

²⁰ Tłumaczenie tego utworu ukazało się w książce A.L. Czerny *Antologia nowej liryki francuskiej*, Lwów 1925, s. 139-141.

dr Nelly Nucci oraz konsula włoskiego w Katowicach Guida Bizzariniego w budynku Pałacu Prasy²¹, a wieczorem fundator futuryzmu wygłosił wykład w Collegium Novum.

Dnia 14 III 1933 Marinetti zaproszony został na sympozjon literacki do Syndykatu Dziennikarzy, gdzie spotkał m.in. Tadesza Peipera. Wcześniej przemawiał jeszcze w rozgłośni krakowskiej, żegnając się z Polską i dziękując za tak niespodziewane przyjęcie urządzone na cześć jego osoby. Wspominał o przyjęciu w Warszawie, o premierze *Feńców* we Lwowie, a także zaczął słać „krakowskich futurystów”: Tadeusza Peipera, Jalu Kurka oraz malarza Romualda Kamila Witkowskiego. Mówił też o znaczeniu pism „Zwrotnica”, „Praesens”, „Nowa Sztuka”. Składał hołd faszyzmowi i Mussoliniemu, który kocha sztukę, kończąc „gorącymi życzeniami dla Polski, by w blasku słońca niepodległości dosięgła pełni rozkwitu”²². W jednej z ostatnich relacji prasowych z jego wizyty ukazało się krótkie, ale treściwe podziękowanie środowiskom intelektualnym za czas spędzony Polsce.

Wystawienie mej sztuki przeszło wszelkie me oczekiwania. Długo popamiętam serdeczność Warszawy, Lwowa i Krakowa i ilekroć nadarzy mi się sposobność powrotu do Polski, skorzystam z niej, bo trzeba wam zazdrościć młodzieńczego twórczego entuzjazmu.²³

Pobyt Marinettiego w Polsce stał się znakomitą okazją do przybliżenia futurystycznej twórczości poetyckiej. W „Scenie Lwowskiej” ukazał się fragment *Le monoplan du pape* z 1912 (wersja włoska: *L'Areoplano del Papa* z 1914) zatytułowany *Lot nad sercem Italii* w przekładzie Edwarda Porębowicza²⁴. W krakowskim „Czasie” wydrukowano inny fragment tego samego poematu, tym razem w tłumaczeniu Kurka – *Lot nad Sycylią*²⁵. „Nowy Dziennik” przedrukował go w tej samej wersji, wzbogacając dodatkowo o *Rozmowę z duchem matki*, która pochodziła z późniejszego o kilka lat „futurystycznego romansu” *8 anime in una bomba* (1919)²⁶.

Wiele artykułów publikowanych z okazji przyjazdu Marinettiego zdobyły także reprodukcje prac włoskich futurystów. Były nimi zarówno dzieła powstałe jeszcze przed I wojną światową: rzeźba *Jedyne formy ciągłości w przestrzeni* Boccioniego („Światowid” 1933 nr 12) oraz obrazy Luigiego Russola: *Synteza kobiety w ruchu* („Gazeta Lwowska” 20 III 1933); *Domy i światła w nocy* („Gazeta Lwowska” 12 III 1933), jak i te powstałe w latach dwudziestych: *Motorówka na morzu* Benedetty („Światowid” 1933 nr 12) oraz przykład aeromalarstwa: *Lotnik* Gerardo Dottoriego („Gazeta Polska” 19 III 1933). Relacje z wizyty Marinettiego wielokrotnie wzbogaciły

21 J. Kurek *Marinetti mówi...*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 17 III 1933, s. 3.

22 xy. *O nowej sztuce, domie ze szkła i żelaza i barszczu futurystycznym*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 17 III 1933, s. 2-3.

23 [B.a.] *Podziękowania Marinettiego*, „Czas” 30 III 1933, s. 3.

24 F.T. Marinetti *Lot nad sercem Italii*, „Scena Lwowska” 1932/33 nr 5, s. 92.

25 F.T. Marinetti *Lot nad Sycylią*, „Czas” 12 III 1933, s. 3.

26 F.T. Marinetti *Lecąc nad Sycylią; Rozmowa z duchem matki*, „Nowy Dziennik” 13 III 1933, s. 11.

gacały fotograficzne portrety samego przywódcy włoskiego futuryzmu, także te prezentujące go w faszystowskim mundurze akademika.

Podczas pobytu w Polsce Marinetti udzielił wielu wywiadów prasowych. Wielokrotnie zapytywany był przez dziennikarzy o żywotność ruchu. Opowiadał wówczas o najnowszych eksperymentach artystycznych: kuchni futurystycznej (*La Cucina Futurista*, 1931) oraz aeromalarstwie (*Aeropittura*, 1929), które zdominowały działalność artystyczną futurystów w latach trzydziestych²⁷. Mówił także o własnej działalności politycznej, mającej na celu krzewienie i popularyzację kultury na całym obszarze Włoch. Jednym z projektów była inicjatywa utworzenia tzw. Syndykatu Pisarzy, który pozwalał młodym literatom zaistnieć w obszarze włoskiej literatury współczesnej, a także organizował tzw. kolumny samochodowe literatury, odznaczające się tym, że samochody udekorowane w futurystyczny sposób i wypełnione zapasami książek rozpowszechniały dzieła literackie w najdalszych zakątkach Włoch²⁸.

W wywiadach z polskimi publicystami Marinetti niemal za każdym razem składał hołd faszyzmowi, dzięki któremu futuryzm stał się wyrazicielem, piewą włoskiej rasy, włoskiego patriotyzmu, nie tracąc nic ze swego twórczego i nowatorskiego charakteru²⁹. Dlatego też w oczach prawicowych środowisk Marinetti nie był już anarchistycznym burzycielem bibliotek i muzeów, obrazoburczym poetą, nawołującym do radykalnego potępienia Monarchii oraz Watykanu. Przyjaźń z Mussolinim, tytuł „Jego Ekscelencji” Królewskiej Akademii były wystarczającym powodem, by podnieść futuryzm do rangi wysokiej, znaczącej w Europie sztuki oraz by zgotować jego założycielowi niezwykle uroczyste powitania.

Nie bez powodu w prawicowym kręgu wydawanej w Warszawie „Gazety Polskiej” ukazało się najwięcej artykułów związanych z wizytą Marinettiego. Na jej łamach wypowiedzieli się m.in. członkowie IPS-u oraz PEN Clubu, a także przedrukowano ze „Sceny Lwowskiej” wypowiedź Horzycy pt. *Wyspiański i Marinetti*, w której dyrektor Teatru Wielkiego pragnął zbliżyć do siebie te dwa obce sobie, z pozoru, nazwiska. Obydwu nazwał „poetami realizacji” budującymi nowy świat wielkiego heroizmu, a tym, co najpełniej pozwoliło mu wyrazić analogię między nimi, była szeroko rozumiana postawa twórcza:

Tu jednak nie chodzi nam o analizę estetyczną, ale o analogię, czasem nawet kierunkowość postawy życiowej obydwóch poetów, która stwarza to samo napięcie kierunkowe twórczości, nie rozstrzygając o ostatecznym kształcie artystycznym dzieła.³⁰

²⁷ Zob. J. Migowa *Walka z makaronem, aerosztuką, aeroplastyką i teatr syntetyczny*, „IKC” 11 III 1933, s. 10; [B.a.] *Marinetti w Polsce*, „Głos Poranny” 12 III 1933, s. 10.

²⁸ [B.a.] *Marinetti w Polsce*.

²⁹ Zob. [B.a.] *Wywiad z Marinettim*, „Chwila” 12 III 1933, s. 8.

³⁰ W. Horzyca *Wyspiański i Marinetti*, „Scena Lwowska” 1932/34 nr 5, s. 98-101; „Gazeta Polska” 15 III 1933, s. 3; artykuł ten został też przedrukowany pod zmienioną nazwą: *Wyspiański a futuryzm*, „Proscenium” 1966/67 nr 4.

Dociekania

Postawa artysty wiernego ideom sztuki od początku do końca cechowała, w oczach Horzycy zarówno twórczość Marinettiego, jak i Stanisława Wyspiańskiego. Marinetti, będąc już w wieku niemal sześćdziesięciu lat, wciąż określał krąg futurystów mianem: „my młodzi!”, wciąż wydawał nowe manifesty i utwory literackie, pozostając wierny ideom futuryzmu do grobowej deski. W tym aspekcie widział Horzyca pewne podobieństwo fundatora futuryzmu do Wyspiańskiego, mimo tak odmiennych zapatrywań obydwu artystów na kształt nowej sztuki i teatru.

O samym spektaklu wystawionym w Teatrze Wielkim we Lwowie pisał na łamach „Gazety Polskiej” Kazimierz Wierzyński³¹, który dzień przed premierą obecny był na uroczystym śniadaniu w salonach Klubu Towarzyskiego. W warszawskiej gazecie wypowiadali się także Ci członkowie IPS-u oraz PEN Clubu, którzy przygotowali wystawne bankiety na cześć włoskiego gościa w Warszawie. Władysław Skoczylas – prezes IPS-u – wyraźnie zaznaczał w tekście zatytułowanym *Futuryzm*, że z kulturalnego punktu widzenia wizyta Marinettiego stała się bardzo ważnym wydarzeniem dla polskich środowisk intelektualnych, zainteresowanych historią awangardy oraz życiem artystycznym w faszystowskich Włoszech:

Kilkudniowy pobyt w Warszawie Filipa Tomasa Marinettiego, poety i twórcy ruchu futurystycznego w Italii a obecnie członka Italskiej Akademii nasycił intelektualną stolicę rozmowami i dyskusjami na temat futuryzmu [...] Dobrze się też stało, że dzięki pobytowi Marinettiego w Warszawie możemy przeprowadzić pewną rewizję futuryzmu, co przyczyni się niewątpliwie do uporządkowania pewnych pojęć estetycznych stosowanych w dyskusjach o sztuce.³²

Mimo iż Skoczylas nie cenił wysoko futurystycznej sztuki, twierdząc, że nie wywarła ona poza Włochami dużego wpływu, wyróżniał postać Marinettiego zwróceniem uwagi na jego status „członka Italskiej Akademii”. Status „Jego Ekscencji” nadawał twórcy futuryzmu wysoki prestiż w obszarze pravicowych środowisk intelektualnych Warszawy. Przekonywał o tym także Juliusz Kaden-Bandrowski, redaktor działu literackiego „Gazety Polskiej”, który w tekście *Wilk w owczarni* z dużym respektem odniósł się do funkcji, jaką Marinetti pełnił w faszystowskim państwie:

Na zaproszeniach wydrukowano J.E. Marinetti, czyli jego ekscencja. Tymczasem, jego ekscencja – o zgrozo, o radości – w zwykłej marynareczce, w krótkim krawacie, nie w długim, w zwykłej muszce, nie zaczyna mówić, póki nie dozna nie poczuje natchnienia.³³

Kaden-Bandrowski był gorącym zwolennikiem włoskiego faszyzmu, o czym świadczył jego udział na kongresie zorganizowanym w Rzymie ku czci Alessandra Vołty w 1934 roku, na którym wypowiadał się bardzo pochlebnie o reżimie Mussoli-

³¹ K. Wierzyński *Wizyta we Lwowie*, „Gazeta Polska” 2 IV 1933, s. 3-4.

³² W. Skoczylas *Futuryzm*, „Gazeta Polska” 1933 nr 78, s. 7.

³³ J. Kaden-Bandrowski *Wilk w owczarni*, „Gazeta Polska” 12 III 1933, s. 6.

niego³⁴. Samo określenie „wilk w owczarni” sugerowało duży szacunek, jakim darzył „Jego Ekszelencję”, akademika faszystowskiej Italii w kontekście spotkań z warszawskimi intelektualistami. Osobiście zainaugurował w języku francuskim uroczyste śniadanie przygotowane w salonach Klubu Towarzyskiego i zajął zaszczytne miejsce przy stole zaraz obok włoskiego gościa.

Owo przyjęcie wydane przez zarząd PEN Clubu stało się przedmiotem ataku lewicującego środowiska „Dziennika Ludowego” które zajęło krytyczne stanowisko wobec wyraźnego upolitycznienia wizyty Marinettiego w Warszawie:

Bawił w ubiegłym tygodniu w Warszawie s. Marinetti, głośny twórca futuryzmu i zażarty faszysta. Z racji pierwszej podejmowały go różne nasze stowarzyszenia artystyczne. Z racji drugiej pobyt jego cieszył się gorącym poparciem przedstawicielstwa włoskiego oraz tych naszych sfer całko i pół urzędowych, którym nic, co faszystowskie, nie jest obojętne. [...]

Ale zarząd Pen klub urządził to śniadanie w lokalu klubu BBWR przy ul. Foksal.

Jedno z dwojga:

Albo zarząd PEN klubu podejmował gościa sumptem towarzystwa, w którego skład wchodził literaci o różnych poglądach politycznych, a wówczas było grubym nietaktem urządzanie przyjęcia w prywatnym lokalu klubu wybitnie politycznego, albo śniadanie (z doskonałym szampanem) przerastało siły niezamożnego PEN klubu i było faktycznie urządzone przez BBWR, a zarząd PEN klubu pozwolił tylko wynająć swą firmę, coby nie świadczyło o jego wysubtelnionem poczuciu godności stowarzyszenia.³⁵

Śniadanie w salonach Klubu Towarzyskiego spotkało się także z ostrą krytyką ze strony Tytusa Czyżewskiego, zarzucającego zarządowi PEN Clubu stronnictwo sprzyjanie faszyzmowi, zachodnim gustom i brak sprawiedliwej oceny rodzimego futuryzmu polskiego. Raziło go uroczyste przyjęcie włoskiego twórcy awangardowego przez te środowiska literackie Warszawy, które w latach dwudziestych z lekceważeniem odnosiły się do dorobku krakowskich i warszawskich futurystów oraz formistów:

...sensacją dla snobistyczno-artystycznej Warszawy był przyjazd Marinettiego [...]. Wódz rewolucyjnych futurystów włoskich [...] był bardzo czule przyjmowany przez tych nawet, którzy kilkanaście lat temu nas formistów i futurystów polskich [...] obrzucali zgniłymi jajami, pakowali do kozy, konfiskowali książki, mazali obrazy i wywieszali na nich kartki z napisem „koń by się śmiał...”. Dziś tym nieszczerem, kabotyńskim, „końskim” uśmiechem witali s. Marinettiego, bo s. Marinetti dziś już nie jest „pętającym się” futurystą albo formistą, ale ponoć osobistym przyjacielem Mussoliniego, członkiem czy sekretarzem włoskiej Akademii i nosi złotem wyszywany mundur i pirog.

Ci sami poeci Skamandra, którzy z taką zawiścią trawestowali nasze prace i na naszych futurystycznych wieczorkach wyjąc wyśmiewali nasze wiersze, dziś złożyli pokłon Marinettiemu, bo s. Marinetti jest „włoski” (a zatem lepszy jak polski) i nosi mundur akademicki.³⁶

³⁴ C. Madajczyk *Kultura europejska a faszyzm*, Warszawa 1979, s. 50.

³⁵ [B.a.] *Co wolicie?*, „Dziennik Ludowy” 14 III 1933, s. 2.

³⁶ T. Czyżewski *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” nr 1 1933, s. 19.

Marinetti nie spotkał się z ani jednym przedstawicielem byłych polskich futurystów, mimo że zabiegał o to od samego początku swojej wizyty. Czyżewski – jako najstarszy uczestnik tego krótkotrwałego ruchu w polskiej literaturze – reprezentował odmienne stanowisko od „snobistyczno-literackiej Warszawy”, schlebującej faszyzmowi oraz zachodnim prądom w literaturze i sztuce. Nie bez ironii odwoływał się też do serii wykładów zatytułowanych *L'Italie d'aujourd'hui et le futurisme mondial* przeprowadzonych w trzech polskich miastach, które pozwalały Marinettiemu zakwalifikować wszystkie nowatorskie kierunki artystyczne w obszarze „światowego futuryzmu”:

Wielką rodziną cieszył się futuryzm włoski. Toteż wódz i głowa futuryzmu Marinetti na każdym swem wieczorze wspomina o licznych kuzynach, o swem prawdopodobnym potomstwie, o gromadach międzynarodowych krewniaczków, kuzynów dalekich i bliskich, domniemanych i spoufalconych, przyznających się do pokrewieństwa, lub anektowanych powinowatych [...] Do tego neomaterializmu wpakował Marinetti jak do olbrzymiego worka wszelkie zagadnienia społeczne, polityczne, sztuki, żyjącej w przyjaźni z tłumem i maszyną, malarstwa zbratanego z kinem, muzyki zsiostroznej z trąbką samochodową. I to wszystko nazwał współczesnością, a nawet lepiej: przyszłością lub futuryzmem.³⁷

Stanowisko Czyżewskiego było pod tym względem podobne do stanowiska Peipera – najstarszego reprezentanta i przywódcy „awangardy krakowskiej”. Peiper nie komentował kwestii uroczystego przyjęcia Marinettiego przez zarząd PEN Clubu w Warszawie, ale skoncentrował się przede wszystkim na krytyce Jalu Kurka, który opublikował na łamach polskiej prasy kilka artykułów z okazji przyjazdu fundatora futuryzmu, był jednym z najważniejszych polskich popularyzatorów tego włoskiego kierunku w literaturze i sztuce, jednym z najważniejszych tłumaczy futurystycznej poezji, a w 1924 roku osobiście spotkał się z Marinettiem na Capri³⁸. Przyjazd „Jego Ekscelencji” spowodował go do napisania szeregu tekstów o fundatorze futuryzmu jako najważniejszej osobowości kultury współczesnej, proajca wszystkich nowatorskich prądów awangardowych. Nazywał go przewrotnie „romantykiem futuryzmu”³⁹, a w kolejnych wypowiedziach prasowych przyznawał mu słuszność, że:

wszystkie nowoczesne style tak w literaturze, jak i w plastyce i w architekturze biorą swój początek w epokowym geście Marinettiego.⁴⁰

z jego gestu narodziły się przed ćwierć wiekiem najrozmaitsze prądy artystyczne nowatorsko-rewizjonistyczne, jak kubizm, formizm, ekspresjonizm, utraizm, dadaizm, konstruktywizm its.⁴¹

37 T. Czyżewski *Neonaturalizm Marinettiego*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 17, s. 6.

38 J. Kurek *Mój Kraków*, Kraków 1963, s. 93.

39 J. Kurek *F.T. Marinetti, romantyk futuryzmu*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933 nr 11, s. 2.

40 J. Kurek *Marinetti gościem Polski*, „Światowid” 1933 nr 12, s. 14.

41 J. Kurek *Marinetti mówi...*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 17 III 1933, s. 3.

Kurek przychylił się w ten sposób do przekonania Marinettiego, które ten zaprezentował w swoim odczycie *L'Italie d'aujourd'hui et le futurisme mondial*. Peiper nie mógł przystać na stanowisko Kurka, zarzucając mu schlebianie włoskiemu futuryzmowi kosztem prestiżu polskiej awangardy literackiej:

Może Jalu Kurek, o którym bystry gość powiedział, że jest kauczukiem zwiniętym w kłębek ambicji, uważał chwilę za stosowną, aby otrzymać nominację na futurystę; ja nigdy futurystą nie byłem [...]

W sprawozdaniu, jakie Jalu Kurek napisał dla jednego z dzienników krakowskich, znajduje się twierdzenie jakoby z Marinettiego narodził się kubizm, formizm, ekspresjonizm, ultraizm, dadaizm, konstruktywizm its. Dziwne, że w tej serii nie ma jeszcze impresjonizmu, romantyzmu, Fidiasza i twórcy piramid egipskich. Tym, który twierdzenie Jalu Kurka wyśmiewa najserdeczniej, będzie sam Marinetti. Zmuszony jestem przyłączyć się do jego śmiechu z troski o prestiż polskiej awangardy.⁴²

Peiper odczytał na jednym z wieczorów ustęp z książki *Tędy*, osobiście wypominając Marinettiemu „faszystowską megalomanię”. Następnie zarzucił mu także nieuzasadnione nazywanie go „futurystą”. Zaznaczył też wyraźnie, że nigdy „futurystą” nie był i po jedenastu latach walki o nową literaturę w Polsce nie widział powodów wyrzekania się osiągniętych zdobyczy⁴³. Wypowiedź ta była wymierzona nie tylko w wartość odczytów Marinettiego, ale także w samego Kurka, który na łamach prasy wywyższał Marinettiego, pomniejszając tym samym dorobek polskich środowisk nowej literatury.

Wypowiedzi Czyżewskiego i Peipera związane były z zachowaniem „troski o prestiż polskiej awangardy”. Stały się ostrą krytyką tych środowisk literackich, które podejmowały Marinettiego z najwyższymi honorami, nie zwracając uwagi na polskie osiągnięcia w obszarze odnowy literatury i sztuki. Nazywanie fundatora futuryzmu „wilkiem w owczarni” czy praojcem wszystkich kierunków awangardowych wzbudzało pewien niesmak u najstarszych reprezentantów polskiej literatury awangardowej.

Nie tylko ze strony Czyżewskiego i Peipera, ale i wielu środowisk literackich Europy mnożyły się krytyczne głosy przeciw Marinettiemu, który poparł rząd faszystowski, podczas gdy we Włoszech ograniczona była wolność słowa. Na słynnym X kongresie PEN Clubów w Budapeszcie w czerwcu 1932 roku szerokim echem odbił się protest Ernsta Tollera przeciwko wystąpieniu Marinettiego, które jego zdaniem agitowało faszystowską propagandą⁴⁴. Obecni na kongresie Goetel, Kaden-Bandrowski, Olgierd, Husarski i Zdzisław Kleszczyński najwyraźniej trzymali stronę Marinettiego, o czym świadczyło tak wystawne przyjęcie na jego cześć

⁴² T. Peiper *Po wizycie Marinettiego*, „Gazeta Literacka” 1933 nr 17, s. 142; „Czas” 23 III 1933, s. 3.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Zob. A. Szałagan *Maria Kuncewiczowa. Monografia dokumentacyjna 1895-1989*, Warszawa 1995, s. 58.

w Warszawie ze strony niemal całego zarządu polskiego PEN Clubu. Uroczyste śniadanie w lokalu BBWR stało się wyrazem gorącego poparcia dla reżimu Mussoliniego. Warto zaznaczyć, że rok po wizycie fundatora futuryzmu w Polsce i w przeddzień najazdu faszystowskich wojsk na terytorium Etiopii, XII kongres PEN Clubów w Edynburgu (VII 1934) stał pod znakiem jeszcze silniejszych ataków na fundatora futuryzmu ze strony europejskich środowisk literackich. Przezywający na nim Antoni Słonimski relacjonował:

Marinetti, który odpowiadając na oskarżenie rzucone Włochom faszystowskim, wije się jak makaron włoski, nadziewa na widelec delegacja belgijska i francuska. Signore Marinetti deklamuje, rozkłada ręce [...] Co drugie słowo powtarza, że jest poetą. Brzmi to, jakby przyznawał, że jest kontuzjowany albo małoletni.⁴⁵

Nadany Marinettiemu przydomek „wilk w owczarni” skonfrontowany został z ironicznym określeniem Słonimskiego, przyrównującym fundatora futuryzmu do „włoskiego makaronu”. Te dwa diametralnie różne stanowiska świadczyły wyraźnie o tym, że polskie środowisko PEN Clubu było podzielone w kwestii oceny profaszystowskiej działalności Marinetti. Nie ulega jednak wątpliwości, że wystawne przyjęcia organizowane przez zarząd na jego cześć w Warszawie odbierane były jako wyraz płomiennego poparcia dla polityki rządu Mussoliniego. W kontekście międzynarodowej „nagonki” środowisk literackich na fundatora futuryzmu zarząd PEN Clubu opowiedział się w znaczącej większości po stronie faszystowskiego reżimu. Nie inaczej zachowały się środowiska intelektualne Lwowa oraz Krakowa, które także w znaczącej większości zgotowały Marinettiemu uroczyste przyjęcia. Polityczny charakter jego wizyty doprowadził do sytuacji, w której dyskusja wokół znaczenia włoskiego futuryzmu jako prądu kulturowego zepchnięta została na drugi plan, a artykuły publikowane na ten temat powielały już znane powszechnie informacje i wielokrotnie trąciły banałem. Dlatego też warto podkreślić, że na pierwszym planie pojawił się w Polsce nie fundator futuryzmu, ale członek Królewskiej Akademii, „Jego ekscelencja”, prawdziwy „wilk w owczarni”.

Bibliografia dotycząca pobytu Marinetti w Polsce. Chronologicznie.

- S. Olgierd *Wywiad z Marinettim w Warszawie*, „Express Poranny” 9 III 1933, s. 2.
 w.b. *F.T. Marinetti w Warszawie*, „Kurier Poranny” 10 III 1933, s. 6.
 H. L[ínski] *Marinetti w IPSie i jakie 'szaleństwo' się z tego wywiązało*, „Gazeta Polska” 10 III 1933, s. 5.
 J. K. *F.T. Marinetti w Warszawie*, „Gazeta Warszawska” 11 III 1933, s. 4.
 J. Migowa *Walka z makaronem, aerosztuką, aeroplastyką i teatr syntetyczny. Wizyta u twórcy futuryzmu Marinetti*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 11 III 1933, s. 10.
 [B.a.] *Śniadanie PEN Clubu na cześć Marinetti*, „Kurier Poranny” 11 III 1933, s. 1.
 [B.a.] *Wywiad z Marinettim*, „Chwila” 12 III 1933, s. 8.
 [B.a.] *Marinetti w Polsce*, „Głos Poranny” 12 III 1933, s. 10.

Stróżek „Wilk w owczarni”

- [B.a.] *Marinetti o malarstwie i rzeźbie*, „Gazeta Warszawska” 12 III 1933, s. 13.
- J. Kaden-Bandrowski *Wilk w owczarni*, „Gazeta Polska” 12 III 1933, s. 6.
- J. Rogowicz *Marinetti na mównicy*, „Kurier Warszawski” 12 III 1933, s. 8.
- M. Asanka-Japołł *Filippo Tommaso Marinetti*, „Kurier Lwowski” 12 III 1933, s. 4.
- L. Tyrowicz *Futurismo vittorioso. O futurystycznej plastyce w Italii*, „Gazeta Lwowska” 12 III 1933, s. 11.
- E. Boye *Marinetti (z okazji pobytu poety w Polsce)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933 nr 11 (12 III 1933), s. 209.
- Regnis *Śniadanie z przeszkodami*, „Nasz Przegląd” 13 III 1933, s. 4.
- J. Kurek *F.T. Marinetti, romantyk futuryzmu*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1933 nr 11 (13 III 1933), s. 2.
- [B.a.] *A F.T. Marinetti!*, „Scena Lwowska” 1932/33 nr 5, s. 87.
- A.L. Czerny, *Marinetti i futuryzm*, „Scena Lwowska” 1932/33 nr 5, s. 88-91.
- A. Ćwikowski *Z teatru*, „Dziennik Ludowy” 14 III 1933, s. 8.
- K. Rychłowski *O futuryzmie, teatrze syntetycznym i ‘Jeńcach’*, „Kurier Lwowski” 14 III 1933, s. 2.
- [B.a.] *Marinetti w Polsce. Rozmowy z twórcą futuryzmu włoskiego*, „Nowy Dziennik”, 13 III 1933, s. 11
- [B.a.] *Co wolicie?*, „Dziennik Ludowy” 14 III 1933, s. 2.
- [B.a.] *F.T. Marinetti. Wódz futuryzmu z wizytą w Polsce*, „Kurier Zachodni”, 14 III 1933, s. 4.
- J. Gamska-Łempicka *Wieczór Marinettiego*, „Słowo Polskie” 14 III 1933.
- K. Rychłowski *O futuryzmie, teatrze syntetycznym i ‘Jeńcach’. Z okazji sobotniej premiery w Teatrze Wielkim*, „Kurier Lwowski” 14 III 1933, s. 2.
- W. Horzyca *Marinetti a Wypiański*, „Scena Lwowska” 1932-33 nr 5, s. 98-101, „Gazeta Polska” 15 III 1933, s. 3.
- H. Zbierchowski *Z teatru*, „Gazeta Poranna” 15 III 1933.
- H.Ł[ubiński] *Z sali odczytowej. Marinetti*, „Kurier Lwowski” 16 III 1933, s. 6.
- [B.a.] *Marinetti w rozgłośni krakowskiej*, in „Czas” 16 III 1933, s. 2.
- S. Podhorska-Okołów *Marinetti, atleta wymowy*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 17 III 1933, s. 2.
- J. Kurek *Marinetti mówi...*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 17 III 1933, s. 3.
- xy *O nowej sztuce, domie ze szkła i żelaza i barszczu futurystycznym*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 17 III 1933, s. 2-3.
- Simsund *Rzym-Lwów. Co myśli i mówi Marinetti o kulturze Lwowa*, „Gazeta Poranna” 19 III 1933, s. 4.
- Dr. M.H. Michalski *Zachwyt dla głupstwa*, „Gazeta Bydgoska” 19 III 1933, s. 5.
- W. Skoczylas *Futuryzm*, „Gazeta Polska” 19 III 1933, s. 7.
- J. Rembeliński *Mysł na widowni*, „Myśl Narodowa” 19 III 1933, s. 186.
- J. Stępowski *Młodość i starość futuryzmu. (Z okazji przyjazdu F.T. Marinettiego do Warszawy)*, „Epoka” 19 III 1933.
- H. Blumówna *Marinetti a futuryzm w plastyce*, „Gazeta Lwowska” 20 III 1933, s. 2.
- Rykowski [H.J. Lubiński] *Z chwili. Jak zrozumieć futurystów*, „Kurier Lwowski” 20 III 1933, s. 8.
- T. Peiper *Po wizycie Marinettiego*, „Gazeta Literacka” 1933 nr 7, s. 142.; „Czas” 23 III 1933, s. 3.
- T. Czyżewski *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 1, s. 19.
- A.M[aliszewski], *Marinetti we Lwowie i jego ‘Jeńcy’*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933 nr 13 (26 III 1933), s. 253-254.
- J. Kurek *Marinetti gościem Polski*, „Światowid” 1933 nr 12, s. 14.
- N. Nucci *Wywiad z Jego Eks. Marinettim*, „Gazeta Literacka” 1933 nr. 7, s. 133-134.
- K. Wierzyński, *Wizyta we Lwowie*, „Gazeta Polska” 2 IV 1933, s. 3-4.
- [B.a.] *Marinetti we Lwowie. Wywiad z dyrektorem W. Horzycą*, „Kurier Poranny” 22 III 1933, s. 8.

Dociekania

[B.a.] *Podziękowania Marinettiego*, „Czas” 30 III 1933, s. 3.

[B.a.] *A.F.T. Marinetti*, „Scena Lwowska” 1932-33 nr 5, s. 87.

[B.a.] *Marinetti in Polonia*, „Futurismo” 1933 nr 27 (12 III 1933), s. 1.

Przekłady towarzyszące wizycie:

F.T. Marinetti *Lot ponad sercem Italii (Le monoplan du pape*, [fragment]), przeł. E. Porębowicz „Scena Lwowska” 1932/33 nr 5, s. 92-93.

F.T. Marinetti *O teatrze*, „Scena Lwowska” 1932/33 nr 5, s. 94-98.

F.T. Marinetti *Lot nad Sycylią (Le monoplan du pape*, [fragment]), przeł. J. Kurek, „Czas” 12 III 1933, s. 3.

F.T. Marinetti *Lecąc nad Sycylią (Le monoplan du pape*, [fragment]), przeł. J. Kurek „Nowy Dziennik” 13 III 1933, s. 11.

F.T. Marinetti *Rozmowa z duchem matki (8 anime in una bomba*, fragment), przeł. J. Kurek „Nowy Dziennik” 13 III 1933, s. 11.

Abstract

Przemysław STROŻEK

Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

‘A wolf in the fold’: How Marinetti was received by the intellectual milieu of Warsaw, Krakow and Lvov in March 8 to 14, 1933

The article analyses and interprets the significance of Filippo-Tommaso Marinetti's arrival in Poland on March 8, 1933 and his sojourn in this country until March 14. His visit proves to have been politically, rather than culturally, oriented. When interviewed by Polish columnists, the Italian writer, missed no opportunity to pay homage to fascism, owing to which futurism had become an eulogist of the Italian race and patriotism. Thus, the Polish right wing appreciated the importance of futurism and bid Marinetti an extremely solemn welcome wherever he appeared. This resulted in a smear campaign against Tytus Czyżewski and Tadeusz Peiper, the eldest leaders of Polish avant-garde, who accused the conservatives of a biased favouring of fascism, Western tastes, and inability to fairly evaluate the native Polish futurism.

Hanna SERKOWSKA

Magrисиada

Kiedy w 2002 roku najbardziej na świecie znany włoski pisarz, Umberto Eco (ur. w 1932) – podobnie jak wiosną 2009 roku Claudio Magris (ur. w 1939) – obchodził siedemdziesiąte urodziny, w Polsce, gdzie obaj przekładani są w równym stopniu, ta pierwsza rocznica odbiła się mniejszym echem. Tym razem mieliśmy bowiem istną poświęconą Magrisowi olimpiadę, prawdziwy festiwal wydarzeń, zaproszeń, wywiadów, spotkań z autorem *Dunaju*, a to głównie za sprawą oficyny i fundacji Pogranicza, która uhonorowała pisarza nagrodą Człowieka Pogranicza i przygotowała na tę okazję polskie wydanie zbioru esejów *Itaka i dalej* oraz króciutkiej powieści *Domysły na temat pewnej szabli*. „Zeszyty Literackie” w tym samym czasie wydały *Podróż bez końca*, przełożona została także miniatura teatralna *Teraz na pewno pan rozumie* i wystawiona (w interpretacji Joanny Szczepkowskiej) po raz właśnie pierwszy w czasie sejnowskich uroczystości. Nic podobnego nie miało miejsca w przypadku o siedem lat starszego semiologia. Może to wywoływać wrażenie, że Magrisa cenimy w Polsce wyżej, co czyniłoby z nas wyjątek w skali światowej. Są oczywiście ku temu powody, autora *Dunaju* zawsze interesowała nasza część Europy, a my lubimy, kiedy pamięta się o naszym „mikrokosmosie”.

Magrisa, kojarzonego z podróżą (literacką i podróżą w ogóle), nuży bezruch. Pisarz mówi, że odpoczywa podróżując, że podróż nie odbiera mu intelektualnego skupienia. Itaka-dom, owszem, ale nie bez tego, co „dalej”, podróży człowieka porzucającego dom rodzinny, aby narazić się na błędy i porażki, a w końcu powracającego do Itaki bogatszego we wszystkie doświadczenia, które stanowić będą część jego osobowości¹. Poza pisarzami podróżującymi tradycyjnie, jak Odyse-

¹ Podróżowanie – powiada kiedy indziej pisarz – może też być niemoralne, okrutne, kiedy podróżnik „nie angażuje się głęboko w rzeczywistość, którą przemierza”, jest tylko widzem i uznaje, że „nie ponosi odpowiedzialności za okrucieństwa, hańbę,

usz zataczającymi koło (np. Novalis), są też i pisarze-poeci odysei bez Itaki (jak Kafka czy Musil), odbywający podróż po linii prostej bez końca. Bez *nostos*. Magris zawsze wraca do domu. Po powrocie opowiada przyjaciółom, że męczy się bardziej we własnym mieście i własnym świecie, udręczony „przez obowiązki i kłopoty, przebi[ty] tysiącem codziennych trujących strzał, przytłocz[ony] przez idole własnego plemienia”, podróż zaś zawsze jest „pauzą, ucieczką, doświadczeniem braku odpowiedzialności...” (*Podróż...*, s. 130). Podróżuje się nie po to, by „dotrzeć do celu, lecz aby dojechać jak najpóźniej...” (tamże, s. 8).

Zbiór *Itaka i dalej*, to wyprawa głównie ku literaturze modernizmu, którą autor uważa za właściwą literaturę XX wieku. Raz po raz stwierdza, że gdyby po arcydziełach modernizmu nie powstały inne powieści stracilibyśmy je, lecz nasza znajomość życia nie uległaby znaczącym zmianom, jakby to, co po nich nastąpiło, było jedynie dopiskiem, komentarzem, głosą. Czyta tamte teksty dla nas i przekonująco komentuje, dowodząc, że nauczyły nas postawy rezygnacji i stoicyzmu w reakcji na świat, ukazały schylek podmiotu, jego utratę tożsamości, zmierzch rozumu, kryzys wartości, anarchię cząstek, na które rozpadły się ideologie, moralność, polityka. To wszystko, co jest udziałem nas, ludzi czasów ponowoczesnych. Na przykład tytułowy starzec w powieści Itala Svevo², którego w rozbawienie wprawia myśl, że gdyby zjawił się u niego Mefistofeles, nie wiedziałby, o co go poprosić, uświadamia nam i sobie kres pragnień. Starość i bliskość śmierci uzmysławiają nam, że życie do nas nie należy, że stanowi przypadkową sumę sprzeczności i konfliktów nieznaną rozwiązaniu, zaś chaos pozbawionego *sacrum* świata sprawia, że jednostka jest jedynie krystalizacją owych konfliktów. Od Musila z kolei nikt lepiej nie opisał pozbawionego centrum nowoczesnego człowieka „zawieszzonego między wiernością nowoczesności a otwarciem na przyszłe zmiany”³. Nikt też lepiej niż Austriacy (a na tradycję austriacką składają się: bunt, negacja, parodia – powiada Magris), nie zdołał dostrzec rewersu rzeczywistości, drugiej strony

tragedię kraju, w który się zapuszcza”, „jest w jakimś sensie skłonny zgodzić się na to, co widzi, na zło i niesprawiedliwość, gotów jest raczej poznać je i rozumieć, niż zwalczać i starać się pokonać” (C. Magris *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2009, s. 18 i 20). Dalsze cytaty lokalizuję w tekście.

- 2 Triesteński pisarz stale powraca w pismach Magrisa, najczęściej w kontekście rozważań nt. kultury jako źródła nieszczęść, kultury-skamieliny, która w masce szlachetnej przyzwoitości więzi witalność (C. Magris *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mędrak, Czytelnik, Warszawa 2009, s. 224). Opisując rzeźbę Svevo w triesteńskim Ogrodzie Miejskim (trzykrotnie kradziono jej głowę), stwierdza Magris, że dzieło i życie Svevo „zawieszzone jest w pustce, naznaczone swą świadomością braku, maskowaną tajemniczym uśmiechem, dominują w nich komiczne i tragiczne niedoskonałości życia codziennego, poczucie nicości życia, daremności inteligencji” (tamże, 234).
- 3 C. Magris *Itaka i dalej*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Pogranicze, Sejny 2009, s. 47. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście.

rozumu. Człowiek bez właściwości to summa pozbawionego całości świata, którego też można przeżywać na sposób epicki (o tym mówi pisarz od czasów *Dunaju*), lecz snuć refleksje nad samą niemożliwością przedstawienia. Hermann Broch „analizuje w swoich dziełach zmierzch centralnej wartości, zdolnej nadać życiu sens i na której można zbudować cywilizację; przedstawia on lunatyczność współczesnej jednostki poruszającej się niczym widmo pośród relacji coraz bardziej pustych i abstrakcyjnych, wydziedziczonej z wszelkiej konkretnej i sensownej rzeczywistości” (*Itaka...*, s. 85). W omawianym zbiorze (w przeciwieństwie do *Podróży bez końca*, która jest dziennikiem z podróży autora do Hiszpanii i krajów skandynawskich; w obu, dodajmy, niektóre szkice się powtarzają, jak ten o *Małej apokalipsie* Tadeusza Konwickiego) w centrum zainteresowania włoskiego germanisty są właśnie Austro-Węgry, czyni je on bowiem symbolem wykorzenia, braku ojczyzny, domu tożsamościowych sierot i włóczęg.

Z lektury modernistycznych tekstów wyprowadzić można zasadniczą dla światopoglądu Magrisa naukę: literatura XX wieku naznaczona jest tęsknotą za życiem. Często wyraża świadomość rozdziewu między Ja a życiem, które jest tęsknotą za życiem, jest jego pragnieniem, podobnie jak miłość to jej brak (brak miłości sprawia, że miłość może wciąż się odradzać, powiadał Lukács, ale o tym za chwilę). Na tej samej zasadzie brak granic wywołuje tęsknotę za nimi, a nasza tożsamość kształtuje się i wyraża nie tyle przez wchłanianie i neutralizowanie fragmentów innych tożsamości (człowiek Zachodu w spotkaniu z Orientem), ile w wyniku odejmowania (Austriak, to Austro-Węgier minus Węgier).

Magris kocha życie, wszystkie jego przejawy, odmiany. Być może dlatego raz po raz ucieka ze świata fikcji powieściowej ku życiu właśnie. Esej wydaje się mieć dla niego więcej życia niż powieść. Nic dziwnego, pozwala na dialog z odbiorcą, któremu eseista wyjaśnia, parafrazuje, czyni zrozumiałymi teksty w przeciwnym razie często skazane na solipsyzm. Magris, pomny na cierpienia Schönberga, którego muzykę wiązano „z końcowym i barbarzyńskim rezultatem starzenia się i rozpadu niemieckiej kultury” (*Podróż...*, s. 59), stara się rozjaśnić to, co trudne w odbiorze. Wówczas też – uprawiając eseistykę – najlepiej wyraża swoją naturę alchemika, czarodzieja, zdolnego uwalniać i odsłaniać ukryte treści dzieła, tworząc – jak przystało na profesora literatury i pisarza – eseistyczną pedagogikę. Swoistą cechą triesteńczyka jest w pełni świadomy patos i uwielbienie dla wielkich pisarzy (których traktuje nieco jak bohaterów filmu, krążąc wokół nich z kamerą) oraz genialna zdolność „strategicznego” posługiwania się cytatem, za pomocą którego kontekstualizuje i intertekstualizuje omawiany przykład, otwierając szeroki wachlarz odniesień. W tej ostatniej dyscyplinie bywa porównywany z samym Cesare Casesem⁴.

⁴ Pier V. Mengaldo pisze: „Magris pokazuje, w jaki sposób fakt, że przeczytało się wszystkie książki, stanowi idealny punkt wyjścia do tego, aby stać się rasowym krytykiem. Przejawia się to zdolnością, jedyną po Casesie, strategicznego posługiwania się cytatem: cytat pochodzi z tekstu omawianego pisarza, a także z innych tekstów, nie tylko literackich. [...] Magris oddaje sprawiedliwość jednostce

Mówiąc, że Claudio Magris jest przede wszystkim eseistą, mam na myśli to, że jest pisarzem, w którego powieściach i opowiadaniach dominuje eseistyczny żywioł. Czyni to zeń wybitnego przedstawiciela (klasyka?) XX wieku, wieku, w którym w szczególności sposób rozprzestrzeniła się forma eseju wyrażająca się szczególną skłonnością do namysłu nad samym sobą. Samoświadomość i autorefleksja wzięły górę nad kreatywnością *sensu stricto*, forma powieściowa zyskała uwydatnioną komponentę eseistyczną. Najwięksi pisarze i poeci XX wieku – od Nabokova po Pasoliniego i Calvino – uprawiali regularnie eseistykę⁵. W gatunku tym przeważa subiektywny punkt widzenia autora, jego osobiste doświadczenie i wyobrażenia, dominuje namysł nad związkiem przedmiotu refleksji i podmiotu. Eseistykę, którą uprawia triesteńczyk, wyróżniają ponadto precyzja i konkretność. Ruchliwość, umiłowanie miejsc, bliski uścisk z tętniącym życiem są najważniejsze, bo jak powiada, cytując Ingeborg Bachmann, nie wystarczy wiedzieć. Jak inaczej interpretować szkic o Eliasie Canettim, „ukrywającym się pisarzu”, czy odważną (w Italii, kraju niemal bałwochwalczego, jak stwierdza, uwielbienia dla Argentyńczyka⁶) polemikę z Jorge Luisem Borgesem? *Auto da fé* Canettiego to zdaniem triesteńczyka przypowieść o obłędzie nowoczesnej kondycji „głowy bez świata”, przygody inteligencji, która ze strachu przed życiem barykaduje się, odgradza od niego chińskim murem. Zdaniem Magrisa, Austriak przemilczał w tym arcydziele swoją wielką „miłość do każdej chwili życia i jego wolności, obronę metamorfozy i stawania się przeciwko wszelkiej władzy, która chce ją zablokować” (*Itaka...*, s. 68). Borgesowi wyrzuca zaś „objawienie, które nie nadchodzi”, i to, że w akrobatycznych słowach usiłował zamknąć i zawładnąć uymykającą różnorodność życia. Tymczasem prawdziwy świat (i życie) jest poza

[pisarzowi] wewnątrz jak najszerzej sieci nawiązań i odniesień (poprzez własne porównania bądź przez paralele i alegorie z innymi pisarzami, ich bohaterami, fabułami), na koniec tworząc imponujący fresk. [...] Podsumowując, żaden ze współczesnych nam krytyków nie realizuje w równym stopniu tej [...], jak bym ją nazwał, katarskiej funkcji krytyki” (P.V. Mengaldo *Claudio Magris*, w: *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri 1998, s. 112-116).

- 5 Odsyłam zwłaszcza do najważniejszego włoskiego opracowania przedmiotu ostatnich lat, *La forma del saggio*, ('Forma eseju') Alfonsa Berardinello (Venezia, Marsilio 2002, 2008). Badacz twierdzi, że w XX wieku elementy eseju można dostrzec wszędzie, także w powieści (zwłaszcza Prousta, Manna i Musila, a także Sveva, Michelstaedtera, Emilio Cecchiego, Carla Leviego, Ignazia Silonego, Prezzoliniego, Gramsciego, Savinia, Calvina) i w poezji: od Baudelaira po Eliota, Valéry'ego, Brechta, Montalego, Ardena. Obecność formy eseju w literaturze pięknej jest tym silniejsza, im bardziej zbliżamy się do dnia dzisiejszego. Franco Fortini, Octavio Paz, Pier Paolo Pasolini, Hans Magnus Enzensberger czy Edoardo Sanguineti byłiby drugorzędnymi poetami, gdyby nie esej, reasumuje Berardinelli (s. 162).
- 6 Pamiętamy jednak, że wielokrotnie Magris przestrzegał przed miażdżącą krytyką pomniejszych bądź debiutujących pisarzy, za cnotliwą uznając wyłącznie polemikę z największymi autorytetami. Sam zresztą opatrzył *Mikrokosmosy* mottem z Borgesa.

tekstem, podobnie jak rzeczywistość jest poza salą konferencyjną, gdzie się ją komentuje lub upamiętnia. „Słowa Borgesa wyrażają tęsknotę za życiem, które próbują doścignąć” (tamże, s. 129). Pisarz, taki jak Magris, wie doskonale, że „literatura znajduje swoje uzasadnienie tylko wtedy, kiedy potrafi być [...] zatoką”, do której wpadają i gdzie spotykają się rzeki cudzych egzystencji (tamże, s. 230). Widać wyraźnie, że opowiada się po stronie „pisarzy rzeczy”, często we włoskim Novecento przeciwstawianych pisarzom-wirtuozom słów, oskarżanym przez to o niemoralność⁷. Wielu przywoływanych przez Magrisa pisarzy na próżno podążających tropem umykającego ich słowom życia, to – jak Franz Carl Heimito Ritter von Doderer – patetyczni autorzy „powieści totalnych”, w których rzeczywistość stała się abstrakcją, a w końcu siłą interweniującą osobiście, by zniszczyć nieudolny mechanizm. Poza Dodererem przytacza autor inne wielkie postaci artystów, którym wydaje się, że zanurzyli się w wartki nurt życia, podczas gdy w rzeczywistości siedzą jedynie na brzegu i czekają, aby „nadeszło prawdziwe życie, aby nie trzeba było pisać o nim wierszy” (tamże, s. 40). Jens Peter Jakobsen, na przykład, mistrz duńskiego dekadentyzmu, to pisarz, u którego „monety życia brzęczą w kieszeni, lecz on nigdy ich nie wyda” (tamże, s. 42). Skoro całości nie ma i nie można jej odzyskać, lepiej być Sanczo Pansą, „ratującym szczegóły i fragmenty, to znaczy życie, od wszelkiej fałszywej i monumentalnej całości...” (tamże, s. 76). Jałowy wysiłek odzwierciedlenia całego życia trzeba zastąpić wieloperspektywicznym, mnogim, niestałym ponawianym wciąż na nowo aktem opowiadania. Rozbity na części świat rzeczywisty może przecież przeglądać się we fragmentach lustra, które trzyma pisarz. Takie historie opowiada nam Magris, kiedy zamienia się w pisarza (np. jako autor *Domystów na temat pewnej szabli*).

Nawiązuje tym samym Magris do Calvinowskiej sytuacji pisarza i intelektualisty, którego moralnym obowiązkiem jest patrzeć w twarz Meduzie życia, nie odwracać od niej wzroku. Nie rezygnować z prób zmieniania świata (literatura powinna posiadać moralny wymiar⁸) i nigdy nie porzucać utopijnej wiary, choć kryterium korygującym utopię powinna stanowić kategoria „rozczarowania”. Potrzebujemy utopii (wpisana w utopię porażka nie powinna skłaniać nas do rezy-

⁷ Giorgio Manganelli, *a contrario*, dowodził w swojej słynnej pracy o literaturze jako kłamstwie (*La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985), że jeśli literatura miałaby być dziś uważana za niemoralną przez to, że nie ubolewa nad cierpieniem i krzywdą, lecz bez reszty pochłania ją dobór odpowiednich metafor dla wyrażenia krzywdy bólu czy cierpienia, przyznać wypada, że niemoralna była od zawsze.

⁸ O Margisie w książce-wywiadzie pt. *La vita non è innocente* (‘Życie nie jest niewinne’, Arti Grafiche Veladini, Lugano 2008) Marco Alloni powiedział, że jest dżentelmenem, którego moralność deklaruje do kategorii ludzi naiwnych. Moralność, także dla Gérarda de Cortanze, autora wywiadu z pisarzem zamieszczanego w *Le Magazine Littéraire* i zatytułowanego *La littérature possède une dimension morale* (2009 nr 484, s. 97-100) jest najważniejszą cnotą Magrisa. Sam pisarz najdobitniej wyraża ową postawę podczas, gdy opowiada się za literaturą „dzienną” (zob. dalej).

gnowania z niej), podobnie jak utopia, która sama w sobie może też prowadzić do totalitaryzmu i szaleństwa, potrzebuje rozczarowania. Utopia to myśl, którą projektujemy w świat, rozczarowanie ją konkretyzuje. Urzeczywistnia. Rozczarowanie nie powinno jednak niszczyć wiary w możliwość zmian, w nadejście wyznawanej, utopijnej rzeczywistości. Z tego samego powodu w eseju pt. *Zdrada kleryków* autor nie zgadza się z Isaakiem Bashevisem Singerem, zdaniem którego literatura nie ma za zadanie naprawiać świata, zwalczać zła. Dla Singera literatura znaczy mało w obliczu tajemniczego życia i niesie małą pociechę cierpieniom i tragediom egzystencji. Nieprawdziwa, zdaniem Magrisa, wypowiedź noblisty przyniosła szkodę jego własnemu dziełu. Wielka sztuka pomaga nam przecież „poznać prawdę o egzystencji, objawia nam jej sprzeczności i konflikty, tkwiące w niej dobro i zło” (tamże, s. 215) Literatura nie powinna uczyć – jak bohater Canettiego, profesor Kien – ślepoty, abyśmy nie dostrzegali otaczającego nas nieładu świata. „Nieszczęśliwość przenika przez wszelkie bariery, jest silniejsza niż strategia kogoś, kto gubi okulary, aby jej nie widzieć” (tamże, s. 224).

Potrzebę, jaką żywi literatura względem życia – aby się od niego nie oddzielać – wyraża często Magris za pomocą zapożyczonej od Carla Michelstaedtera opozycji retoryki i perswazji. Retoryka niebezpiecznie oddala nas od naszej natury, rozwój cywilizacji pozbawia jednostkę perswazji, to znaczy zdolności życia w terażniejszości, bez wybiegania w przyszłość, bez pościgu za rezultatem, zawsze o krok dalej. Perswazja zaś to pożądaný stan „posiadania w terażniejszości własnej egzystencji, uważność wobec chwili, każdej chwili [...] bez poświęcania jej na rzecz przyszłości, unicestwiania w planach i projektach ...” (*Podróż...*, s. 8). Wielcy pisarze (Svevo, Proust, Canetti) bronili odbłasków życia – powiada Magris – wiedząc, że prawdziwe życie tkwi w tęsknocie za nim. Magris obrazuje perswazję jako morze, ów absolut, który „dostarcza doznań tak intensywnych, że niemal bolesnych”, który pozwala nam dotknąć, cieszyć się, być w posiadaniu „chwilowej perswazji, zaspokojenia, pełni, której chcielibyśmy doświadczać zawsze” (tamże, s. 46).

Przejdźmy teraz na chwilę do powieściopisarstwa Magrisa, za przykład obierając wspomnianą wcześniej i przełożoną na polski wraz z omawianymi zbiorami esejów powieść neohistoryczną *Domysły na temat pewnej szabli*⁹ (wydaną w oryginale niemal równocześnie z *Imieniem róży*, w 1981 roku). Tytułowe domysły są dowodem nieustannego wysiłku dla zrozumienia świata, bo, jak powiedział Magris, „nawet jeśli piszę o wydarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat, nie uciekam od współczesności”¹⁰. Pisanie o przeszłości bywa przecież metaforą terażniejszości i rodzi się z przekonania pisarza, że sama historia „nie składa się wyłącznie z tego, co się zdarzyło [...], lecz również z ewentualności, jak chciał Musil, potencjalnych rozwiązań, które tkwiły w konkretnej sytuacji, z tego, co w danej chwili nie było [...] możliwe” (tamże, s. 26). Poza typowym dla konwencji powieści historycznej wy-

⁹ C. Magris *Domysły na temat pewnej szabli*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Pogranicze, Sejny 2009.

¹⁰ W rozmowie z Miładą Jędrysik (*Wykluczanie innego*, „Gazeta Wyborcza” 31.05.2009).

korzystaniem historii dla objaśnienia teraźniejszości mamy tu do czynienia z fabułą ukształtowaną na wzór śledztwa, jakie pisarz podejmuje, cierpliwie rekonstruując z fragmentów, strzępów informacji i poszlak spójny obraz przeszłości, jakiego nie zdołały wytworzyć dostępne źródła i podania. Wychodzi autor od jakiejś niespójności, brakującego ogniwa, przemilczenia, od historycznych białych plam, by przedstawić możliwy przebieg wydarzeń, czyniąc zarazem z owego możliwego scenariusza, modelowo dopełnionego autorską empatią, wzór, według którego sprawy mogą toczyć się także i dziś. Takie kompendium historii i zmyślenia¹¹ odsłania antypozytywistyczne przekonanie, że historia sprowadza się zawsze do pamięci, jest zapośredniczona w myśli, rozumieniu i opowiadaniu. Historyk zatem (i autor powieści historycznych) może poszukiwać jedynie motywów działania i intencji, na ich podstawie „domyślając” się faktów, których nie sposób dociec ze stuprocentową pewnością.

Paradygmat poszlakowy ukształtował się we włoskiej powieści historycznej za sprawą Leonarda Sciasci i jego historyczno-detektywistycznych hybryd. Później tacy autorzy, jak Vincenzo Consolo, Sebastiano Vassalli (a także Umberto Eco w *Imieniu róży* i cały „historyczny” Andrea Camillieri) czy wreszcie Claudio Magris w *Domysłach* sięgnęli po epizody historycznej niegodziwości, a obraz przeszłości, jaki sobie wytworzyli, składa się w całości z domysłów i spekulacji. Nie chodzi o stroniczą reprezentację dziejów ani o programowe relatywizowanie, Magris bowiem, w odróżnieniu od Umberta Eco (ten ostatni, pisząc posłowie do *Imienia róży*, wyjaśniał, że oto nareszcie nastały czasy wolności od obowiązku angażowania się w problemy nurtujące współczesnych, a historia jest taka, jak się ją opowiada/pisze) jest przekonany, że nie należy rezygnować z poszukiwania sensu historii, bo bez tego nie sposób rozumieć teraźniejszości, tworzyć przyszłości i próbować zmieniać świata. Także w niedawnej krótkiej powieści *Na oślepie*¹², Magris powraca do konwencji narracji historycznej, tym razem w jej odmianie „polifonicznej”¹³, i staje po stronie tych, których głos historia uciszyła, którzy pozostaliby zapomniani, tych, którzy byli zawsze prześladowani: nomadów, uciekinierów, bezdomnych, błądzących, bez dokumentów i tożsamości. Lektura tej niezbyt udanej kompozycyjnie i trudnej w odbiorze książki raz jeszcze przekonuje, że wytrawniejszy z Magrisa eseista niż powieściopisarz.

Miłość, jak mówiłam w wstępie, dla triesteńskiego germanisty jest oddaleniem, tęsknotą, napięciem, jest „tym bardziej żywa, im głębiej zdaje sobie sprawę, że jest zawsze w drodze, a nigdy u celu, czerpie życiodajne soki z tego dystansu nigdy w pełni niepokonanego i z nadziei na jego pokonanie” (*Itaka...*, s. 89). To ta

¹¹ *Illazioni*, udatnie przełożone jako domysły to dosłownie logicznie wyprowadzone wnioski oparte na danych przesłankach.

¹² C. Magris *Na oślepie* (2005), przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2006.

¹³ Narrację polifoniczną dla wyrażenia neohistorycznej mnogości wersji/wizji przeszłości zastosowała wcześniej we włoskiej powieści historycznej Maria Corti *Godzina próby*, PWN, Warszawa 1986, wyd. oryg. 1963.

sama stara idea prowansalskich trubadurów (*amor de lonh*), rozslawiona później historią Tristana i Izoldy, miłości żywiącej się przeszkodą i istniejącej dzięki niespełnieniu. Magris pisze, że prawdziwa miłość nie da się opowiedzieć, bowiem miłosne zatracenie unieważnia życie, jest pauzą, zaczarowaną czarną dziurą, w której zawieszeniu ulega upływ czasu (tamże, s. 118). W szkicu o listach Kafki do Mileny czytamy, że przywoływana w literaturze „wyspa miłości” jest poza światem rzeczywistym, „sytuuje się w innej przestrzeni” (tamże, s. 174). Ukazany tu niezdolny do rzeczywistej miłości Kafka-Orfeusz (dla którego pisanie i życie – samotność pisania i bliskość, jaką daje miłość – są nie do pogodzenia) potrafi kochać tylko na odległość, zna tęsknotę i czar zakochania, lecz cofa się przestraszony przed pełnią i miłosną jednością. Tymczasem nic nie uzasadnia wyrzeczenia się namiętności, rezygnacji ze spełnienia. Nawet sztuka – gdzie indziej Magris cytuje późną i niespełnioną miłość Ibsena do Emilii Bardach – nie usprawiedliwia poświęconego jej życia.

Słowa w pogoni za życiem i pisarz rezygnujący z miłości, by móc o niej pisać: oba motywy łączą się ze sobą wyraźnie. Spotykają się też w sztuce teatralnej autora. *Teraz na pewno pan rozumie* (wyraźnie dostrzegalne są inspiracje autobiograficzne monodramu) to próba konfrontacji z kwestią narcyzmu poety/pisarza o „zimnym sercu”. Inaczej niż u Miłosza, który oddaje głos Orfeuszowi, tu przemawia Eurydyka. Ona mówi, ona decyduje. Bohaterka pomna wielkiej, wyniszczającej miłości (za życia była wierną towarzyszką, muzą, inspiratorką i asystentką spisującą wiersze ukochanego, będące poetycką transkrypcją jej myśli; dzięki niej on stał się mężczyzną, ona kobietą) postanawia, że Orfeusz spojrzy na nią po raz ostatni po to, żeby ona nie musiała więcej wracać z zaświatów, nie musiała szukać sensu rzeczy, którego nie jest nam dane dostrzec nawet tam.

Który zatem świat jest światem mroku, a który światła? To kolejne pytanie, jakie stawia sobie pisarz, sam stając po stronie literatury „dziennej”, czyli takiej, która daje możliwość wyrażenia własnej wizji świata i próby zrozumienia go¹⁴. I kim jest „Pan”, wyimaginowany i nieobecny, milczący odbiorca monologu Eurydyki? Świat Magrisa, pamiętajmy, jest odczarowany także w tym sensie, że nie ma w nim instancji – ziemskiej ani pozaziemskiej – nadrzędnej, porządkującej, nadającej sens i kierunek naszym sprawom. Jak Dostojewski, pisarz uważa, że po tym, jak uwolniliśmy się od ograniczeń/więzi narzucanych przez Boga, Absolut, religię, normy moralne, nasi zinternalizowani bogowie okazali się jeszcze bardziej tyrańscy.

14 Podział na literaturę „dzienną” i „nocną” – wykraczającą poza świadomość autora – zapożycza Magris od swojego przyjaciela Ernesto Sábato. „W tekście dziennym autor, przedstawiając czy to rzeczywistość wobec niego zewnętrzną, czy też twory własnej wyobraźni, wyraża w jakimś sensie wyznawaną przez siebie wizję świata; mówi o swoich uczuciach i swoich wartościach; toczy «dobrą bitwę», jak powiadał św. Paweł, w imię spraw, w które wierzy, i zwalcza to, co uważa za zło. Literatura dzienna usiłuje zrozumieć świat, pojąc jego zjawiska [...], nadać sens rzeczom, usytuować każde doświadczenie, nawet bolesne, w obejmującej je całości i przez sam ten fakt widzieć je na szerszym tle” (*Podróż...*, s. 23).

Wielka literatura uczy nas również (jak *Madame Bovary* Flauberta), że wiedza nie wystarczy, by uniknąć cierpienia, zła, błędu. Żyjemy w epoce posokratejskiej, antysokratejskiej (Freud był ostatnim sokratejczykiem), której tragiczna kondycja sprawia, że poznanie i wiedza w niewielkim tylko stopniu pomagają żyć. Jaka zatem jest kondycja literatury dzisiaj, tej literatury, która „z pewnością nie umarła, jak głosił Enzensberger w 1968 roku, lecz zmienia często miejsce zamieszkania” (*Itaka...*, s. 113)? Dlatego też aż tak wiele uwagi poświęca Magris pisarzom końca XIX i początku XX wieku. Tamte książki powiedziały nam prawdę o naszym świecie, co jest możliwe także dzięki temu, że „literatura jest językiem, który buntuje się przeciwko czasom gramatycznym” i jest w stanie opowiadać też o tym, „co zdarzyło się jutro” (tamże, s. 110). Musil, Svevo, Walser, Kafka, Canetti i inni, miast głosić niewyśławialność życia i upajać się nihilizmem, podjęli wysiłek „konfrontowania niewyraźnego szczegółu z uogólniającą siłą myśli” (tamże, s. 19). Wiernym uniwersalności, na którą kiedyś mogła liczyć literatura, pozostaje tylko ten, kto „usiłuje rozmawiać z drugim, akceptując jego odmiennosć, trudność każdego dialogu i ryzyko nieporozumienia. Być może najbardziej autentyczna literatura zmierzy się z rozziwem między poszukiwaniem jedności w sferze aksjologii a szacunkiem dla tego, co inne i co domaga się autonomii” (tamże, s. 113).

Magris, pisarz i eseista, dowodzi, że należy przezwyciężać koncepcję literatury wyczerpania, która jest jedynie chwilowym kryzysem jej funkcji, przejawem zagubienia, że nie należy – jak to przez z górą dwadzieścia lat czynił w swoich postmodernistycznych powieściach przywołany we wstępie Umberto Eco – ograniczać literatury do zabawy słowami, motywami, cytatami budować ludyczny hipertekst. Zamiast bliskiego semiologowi sloganu „wszystko jest tekstem”, można zaproponować podsumowującą dorobek Magrisa formułę: „życie jest wszystkim”. Literatura (by posłużyć się starym Pirandellowskim rozróżnieniem życia i formy) jest wobec tego ustawiczną (utopijną) pogonią za życiem (empirią), jest ucieczką (podróżą) bez końca przed unieruchamiającą formą. Równocześnie nie opuszcza nas refleksja przez Magrisa sprowokowana, czy rozziw między życiem a pieśnią – ów rozziw, który rodzi melancholię i rozczarowanie – jest już nie do wypełnienia, odkąd nihilizm zaatakował korzenie kultury zachodniej, zniszczył fundament myśli i zdeintegrował podmiot. Czy istotnie sztuka (wyrażająca, przypomnijmy, tęsknotę za życiem i wówczas będąca owemu życiu najbliższa) rodzi się zawsze tylko tam, gdzie umyka życie i jedynie w pogoni za życiem? Dośćgnąwszy je zaś, umiera, jak w historii Doriana Graya?

Dociekania

Abstract

Hanna SERKOWSKA
University of Warsaw

The Magris itinerary

As an author, Magris pursues the pulsating life, fragments of it, things appearing in plethora and proving inconstant. He acts in defence of metamorphosis and coming-into-existence – against any power or authority that would be willing to obstruct it. Following Carlo Michelstaedter's concept, this author contrasts rhetorics with *persuasion* signifying the ability of living in the present, without reaching for a future, or pursuing an outcome. In his view, *utopia* is adjusted for disillusionment that renders it more specific, and real(istic). Lastly, literature has to tackle the gap between looking for a unity in the sphere of axiology and respecting the otherness.

Joanna ARMATOWSKA

Mirona Białoszewskiego i Emmanuela Lévinasa oswajanie istnienia. Fenogram w pięciu odstępach

Białoszewski zapytuje „ileż to ludzi łyknęło wieczność / jak jeden sznurek / każdego ciągnie”¹, Lévinas odpowiada: „istnienie samo z siebie, a nie z powodu swojej skończoności, nosi w sobie tragiczność, której śmierć nie może rozwiązać”².

To, co pozwala połączyć ze sobą dwa porządki myślowe: poezję metafizyki codzienności Mirona Białoszewskiego i filozoficzne wywody o relacji z istnieniem Emanuela Lévinasa, zasadza się na rozpoznaniu w byciu – dokonanym tak przez pierwszego, jak drugiego – przygniatającego balastu istnienia. Nie idzie tu jednak o tragizm wzniosły, o egzaltowany ból egzystencji czy przejmujący przymus trwania, lecz o dramatyczność małych codzienności; o brzemień bycia w jego prostocie i mimowolnej dostępności. Jest to bycie określane przez Lévinasa „wydarzeniem narodzin”, a zatem bycie, które „ustawicznie się rozpoczyna” (s. 27), i które nieustannie trzeba zdobywać. Owe momenty, w których narasta potrzeba działania i podjęcia wysiłku, a tym samym dokonuje się przyjęcie ciężaru istnienia – pozostają uchwytnie w „fenomenach przedrefleksyjnych”: zjawiskach lenistwa i zmęczenia. To właśnie te kategorie, wraz z kategorią bezsenności jako anonimowego czuwania, okażą się wspólną dla Białoszewskiego i (wczesnego) Lévinasa perspektywą fenomenologiczną, więcej – owe treści świadomości przyjmą funkcję tropów istniejącego i istnienia; anonimowości i wyłaniania się z niej podmiotu.

¹ M. Białoszewski *Faramuszki*, w: tegoż *Odczepić się i inne wiersze*, Warszawa 1994, s. 276.

² E. Lévinas *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 22. Cytaty lokalizuję w tekście.

Celem tego poetycko-filozoficznego zestawienia nie jest jednak dowiedzenie ścisłej przyległości między dwoma sposobami rozumowania, a jedynie – wykazanie podobieństw (i różnic) między kategoriami, jakimi posługują się bohaterowie tego tekstu oraz unaocznienie współmierności problemów, na które natrafiają. Jakkolwiek bowiem ich myśl podąża w zaskakująco zbieżnym kierunku, to oczywiście nie sposób tych indywidualnych strategii „oswajania istnienia” ze sobą utożsamić. Rozstrzygający dla konstytuowania się podmiotu moment pokaże, że drogi Lévinasa i Białoszewskiego rozwidlają się. Ostatecznie w przypadku Białoszewskiego samo mówienie o przyjęciu pewnej strategii jest zabiegiem ryzykownym – poezja, a już na pewno poezja Mirona Białoszewskiego, nie daje się przecież ująć w ramy systemu; toteż będzie się poeta wymykał próbom przypisania mu określonej taktyki „obchodzenia się” z podmiotowością. Zresztą nie o żaden system idzie, lecz o nakreślenie wymiaru egzystencjalnego, jaki wyłania się z jego poezji. Wniknięcie w ontologiczny status podmiotu, który – w mniej lub bardziej oczywisty sposób – ujawnia się w wierszach Białoszewskiego, pozwala spojrzeć na jego twórczość wielowymiarowo: ukazuje nie tylko głębię poetycką, ale i złożoną osobowość samego poety. Miron daje się poznać jako twórca obdarzony filozoficzną wrażliwością. Co więcej – próba fenomenologicznego wejrzenia w jego poezję, ukierunkowana na tropienie podmiotowości, wykazuje, że rozpiętość interpretacji w przypadku autora *Mylnych wzruszeń* jest niebywała. Z poniższych analiz nie wyniknie ani zachwyt konkretem i chwilowością, ani fascynacja tym, co nie-zwykle i arcy-codzienne; interpretacje nie naprowadzą na Białoszewskiego-poetę rupieci, a tym bardziej na Białoszewskiego idyllicznego. Przemyślenia inspirowane filozofią Lévinasa nie ukażą też Mirona empatycznego, konstytuującego się poprzez istnienie innych. Co oczywiście nie wyklucza (wszystkich) wymienionych zapatrywań na jego poezję. Niemniej jednak chodzi o zwrócenie uwagi na aspekt niedostatecznie często zauważany w jego dorobku poetyckim: na dramatyczny wymiar bycia³. To ontologiczne uwikłanie ujawnia chybotliwość podmiotowej woli – wpędzając pod-

³ Na potwierdzenie, że afirmacja nie jest jedynym wykładnikiem poezji Białoszewskiego (ani też nie najważniejszym), której podłoże psychiczne pozostaje bardziej złożone i niejednoznaczne – nieco dłuższe przytoczenie słów samego poety: „Wszystko jest godne uwagi dla takiego pisania jak moje. »Godne uwagi, to znaczy godne afirmacji?« – spytał mnie ktoś. Wolę użyć słowa »zgody«. Niby tak. Ale to niebezpieczne stwierdzenie, bo zdarzało mi się przeżywać różne hece, różne historie. Wtedy było gorzej ze zgodą. Potem człowiek się pocieszył, że już dużo przeżył. Tym bardziej, że przyzwyczaiłem się przez tyle lat do ludzi. Do mówienia. Do siebie. Do przyjemności demaskowania – w sensie odpłacania sobie za wszystko pisaniem o wszystkim. Moje kawałki-wiersze dziennikowe są naprawdę dziennikowe. Czyli pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym”. (M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: tegoż *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003, s. 6). Powyższy cytat uzasadnia także moje komplementarne podejście do Białoszewskiego – jako poety posiadającego własną biografię oraz podmiotu lirycznego/narratora utworów, który do pewnego stopnia stanowi tej biografii przedłużenie.

miot w decyzyjny impas, nadaje mu strukturę nieomal rachityczną. Dostęp do istnienia nie musi prowadzić przez euforyczną percepcję rzeczywistości (jakkolwiek skala wglądu w „żywoty otoczenia” u Białoszewskiego istotnie rozciąga się między entuzjazmem a smętnym otępieniem). Tu – nie prowadzi. Tu do faktyczności Białoszewski mówi: „ty świnió”⁴. Choć zaraz potem porozumiewawczo do niej mruga.

Odsłona pierwsza:
„ziewanie / nadaje nieskończoność”
(o lenistwie)

Punkt wyjścia w interpretacji fenomenu lenistwa u Lévinasa i Białoszewskiego jest niesłuchanie zbieżny, wspólna (nie tylko w przypadku tej kategorii) ścieżka fenomenologiczna pozwala zaś traktować ich myśl równoprawnie i współistniejąco. Można rzecz ująć także i od tej strony: jeśli rolą literatury jest – mówiąc za Zbigniewem Bienkowskim – „czynić z kategorii realność doznawaną i przeżywaną”⁵, to te same kategorie, które u Lévinasa pełnią rolę poręczną, narzędziową (na płaszczyźnie metodologii, a nie fenomenologii, w której oczywiście pozostają czymś niewspółmiernie ważniejszym), u Białoszewskiego stają się generatorem realności, „jestestwość”, doświadczania w ogóle. Powiedziałabym wręcz, że owe dwa porządki odczuwania: poetycki i filozoficzny, wzajemnie się dowartościowując, wprzęgnięte zostają w jeden dyskurs.

By uzasadnić tę komplementarność, zacznijmy od przytoczenia fragmentu wiersza z cyklu *Leżenia*⁶ Mirona Białoszewskiego:

kiedy leżę nie nadaję się do wstania
leżenie zapuszcza korzenie
nie wierzę w poruszanie się
zawsze do wyrwania zielony

leżąc w łóżku chcę być dobrym
przez sen różnie dużo dobroci
leżenie dobroć wygrzewa
ale wstanie ją zawiewa

I zestawmy ów fragment z cytatem pochodzącym z *Istniejącego i istnienia* Lévinasa:

Ale czy odmowa działania, niemożność rozpoczęcia, lenistwo, nie dotyczą beczynności jako pewnego stanu? Czy gnuśniejąc w łóżku, odmawiając wszelkiego działania, nie urzeczywistniamy lenistwa jako wydarzenia pozytywnego w szczęśliwości bycia

⁴ Wers pochodzi z wiersza pt. *Faktyczność* (z tomu *Oho*, Warszawa 1985, s. 69).

⁵ Z. Bienkowski *Impas czystych kategorii*, w: tegoż *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 337.

⁶ M. Białoszewski *Leżenia*, w: tegoż *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 9-10.

Dociekania

zamkniętym w naszej łupinie? Czy lenistwo nie polega na błogim wylegiwaniu się w łóżku? (s. 36)

Oto i, w leżeniu odnaleziona, istota lenistwa. Pozycja horyzontalna (którą nie-trudno skojarzyć tu z pozycją embrionalną) wydaje się pozycją odgradzającą od zagrożeń – zwłaszcza tych zewnętrznych: wyrwających z poczucia stałości, stabilności („wiecznie do wyrwania zielony”). To poziomość, w której ciało – jak pisał w *Darze* Nabokov – staje się odległą błękitną linią, horyzontem samego siebie. Położenie, które zapewnia niezmiennność, przynosi uspokojenie, ochrania. Leżenie jest zarazem usytuowaniem świadomie oszczędnym i oszczędzającym samo istnienie:

napad na nierobienie z osłupiającą oszczędności w słup
nocujący dzień i noc ten sam co ta sama świadomość wie-
dzieć a się nie ruszać⁷

Z tego beczynnego bycia wyłania się Ja nieprzerwanie domagające się dyskretnej troski, nigdy dość gotowe na akt działania, Ja, które chce pozostać w swoim błogim odosobnieniu, i które tej rzewnej beczynności potrafi zawierzyć. Oto jak lenistwo staje się urzeczywistnieniem bycia, „lenistwo jako cofnięcie się przed działaniem jest niezdecydowaniem w obliczu istnienia, to lenistwo istnienia” (s. 36).

Jakkolwiek mamy tu do czynienia z kategorią istnienia, z Ja, które posiada siebie, to jednak istnienie owo naznaczone jest swego rodzaju ułomnością, która nie przyzwala na samoczynny dostęp do bycia, do podmiotowej formy istnienia:

Nie wiem, ile
tego dnia le-
żenia, prze-
słaniania
ile mnie
do dna⁸

Coraz wyraźniej widać, co w konsekwencji spowoduje ufność wobec dobroci beczynności. Leżenie odbiera atrybuty jednostkowości, upływnia granicę między tym, co podmiotowe i tym, co bezosobowe. Niemożność rozgraniczenia ja i nie-ja sprawia, że oto raczej s i e j e s t, aniżeli j e s t. Albo przynajmniej doprowadza do tego, że nie wiadomo, na ile się jest. Beczynność nie tylko prze-słania podmiot, ale także słania go z nóg (a także z bycia). W dodatku ostatni wers „do dna” komplikuje i prowokuje wielość odczytań: prze-słania do dna, ile do dna, mnie do dna, ile mnie, ile dnia, ile leżenia... Przy czym każdy wariant sugeruje kierunek wyznaczany przez redukcję; w najbardziej radykalnej wersji będzie to redukcja doprowadzająca do kompresji Ja (w dodatku mająca posmak pewnej goryczy: „do

⁷ M. Białoszewski *Najpełniejsze życie koczownicze*, w: tegoż *Oho*, s. 48.

⁸ M. Białoszewski *Stońce i ja*, w: tegoż *Odczepić się i inne wiersze*, s. 70.

dna”). Dosadna formuła Ernsta Blocha: „Jestem. Lecz nie mam siebie”⁹ – która zostanie tu jeszcze przywołana – może wydać się w tym kontekście dobrodusznym zabiegiem kompensacji.

Przyjrzyjmy się trzeciej strofie przytoczonego wiersza *Leżenia*:

takie leżenie-myślenie jak ja lubię
to jest niedobre z natury
bo niech ja w naturze
tak sobie leżę-myślę
to zaraz napadnie mnie coś i zje

W beczynności, która nęci odnalezieniem chwili dla siebie, zamiast na swoje istnienie, natrafiamy jedynie na gęsty mrok anonimowej egzystencji. Cokolwiek więc obiecuje błogie nicnierobienie, ustawiczne lenistwo odsłania nieznośną, wypełnioną jedynie wytężonym niepokojem pustkę – wyjawia bezosobową czeluść istnienia. Powyższa strofa nie ma oczywiście *explicite* wyrażać egzystencjalnej grozy; zamiast trwogi mamy tu raczej pozornie nieważki wierszyk, podany z niewinnym humorem i dozą nonszalancji, z psikusem zamiast mocnej puenty. Chciałoby się powiedzieć: z mocnym psikusem zamiast słabej puenty. Za tym niefrasobliwym stylem kryje się wszak opis hiperodczuwalnego starcia z nagim życiem, sprowokowanego przez fenomeny przedrefleksyjne. Tak pojętą niewydolność beczynności i nieodłączną jej opieszalą bezosobowość podziela także Emmanuel Lévinas: „Lenistwo przygnębia, próżniactwo ciąży, nuży”, „nie ma nic wspólnego ze spokojem” (s. 36).

Podążając za fenomenologiczną myślą Lévinasa, wypadnie przypomnieć, że zarówno lenistwo, jak zmęczenie oznaczają nastawienie wobec działania, z tym że właśnie „odmowa tworzy bez reszty ich realność” (s. 30): podczas gdy zmęczenie wzdraga się przed działaniem, to lenistwo definitywnie odrzuca jakiegokolwiek jego podjęcie. Lenistwo wyraża nie tylko, albo: nie tyle, niechęć do wysiłku, co raczej – oznacza niemożność przystąpienia do działania, rozpoczęcia, jak powiedziałby Lévinas. Jakże dobitnie odsyła owa optyka niewykonalności do, wykrytej przez Jerzego Kwiatkowskiego, abulii, jaka nękać miała Białoszewskiego¹⁰. Jakkolwiek Miron pozostaje w tej kwestii niejednoznaczny, nie daje się w jego twórczości (dodajmy, twórczości mocno autobiograficznej, albo, precyzyjniej mówiąc: autokreacyjnej) pewnego rodzaju niedowładowi woli przyuważyć. Ten wolicjonalny niedostatek objawia się na poziomie zarówno języka, jak i – pośrednio – psychiki autora. Albo też, mówiąc inaczej, podmiot ukrywający się przed światem zewnętrznym wykonuje „gest izolacji, której towarzyszy postępująca eliptyczność języka”¹¹. Za

⁹ E. Bloch *Ślady*, przeł. A. Czajka-Krzyżanowska, „Literatura na Świecie” 1981 nr 7, s. 45.

¹⁰ Zob. J. Kwiatkowski *Abulia i liturgia. Analiza peryferyjna*, w: tegoż *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, Warszawa 1964, s. 127-173.

¹¹ A. Legeżyńska *Dom Mirona Białoszewskiego*, w: tejże, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 84.

Dociekania

sprawą poetyki skrótu i fragmentu: urywania słów, niekończenia zdań, zawieszania myśli – język ukazuje anemiczny, osłabiony stan podmiotu; obnaża jego niedydolność. Takie „podwójne” wybrakowanie uwyraźnia się między innymi w wierszu zatytułowanym *Ulotne*:

a tu za m'zownie
za p¹²

W twórczości Białoszewskiego przejawiają się jakoby dwa „algorytmy” istnienia, mówiąc najogólniej: dotkliwy i otepiający bezład rzeczywistości oraz porządek codzienności odświętnej, dostojnej, która najmniejszy szczegół czyni przedmiotem zachwytu. Jakkolwiek jednak wiersze Mirona ujawniają niemałe pokłady epifaniczności, eskalacja postawy biernej pozwala uznać abulię za psychiczne podłoże i źródło jego poezji¹³. Ten abuliczny „biografem” – by posłużyć się terminem Barthes’a – stanowczo i uporczywie pozostawia liczne ślady „latania” chcenia i niechcenia, jak na przykład tu: „Ciągłe mam wyjść. / Chodzę i nie wychodzę”¹⁴; albo: „Ale jakże tu wyjść / na pękające pod nogami lustra ulic”¹⁵. Ta decyzyjna niezdolność to nawet nie tyle zawieszenie samego działania, co nieprzemierzalny stan bycia zawieszonym pomiędzy działaniem a brakiem działania, stan, w którym – mówiąc dosadnie i obrazowo – podmiot się rozkracza. I zastyga w tej wyważonej pozycji, co do której nie wiadomo, czy bliżej jej do (wykonania) ruchu czy też do (pozostania w) bezruchu. Tak pojęte zastygnięcie jest bowiem równoczesnym wysiłkiem balansowania: wymusza spożytkowanie wszystkich sił na utrzymanie swojego położenia. Inaczej mówiąc, zastyg podmiotowej woli redukuje całą podmiotowość do uciążliwej nierozstrzygalności. To obłądne, samoistne rozdarcie – „zniechęcenie / wracać? nie? / [...] chęć nie chęć”¹⁶ – doprowadza do wyczerpania podmiotu, który odtąd wyraża się poprzez swoją nieobecność. Abulia jest zatem permanentnym odwleczeniem, na podobnej zasadzie, jak lenistwo – wedle formuły Lévinasa – jest zmęczeniem przyszłością.

Odstona druga: „Idą nudy / rzędem” (albo *il y a*)

Formuła lenistwa jako lenistwa istnienia, przywodzi na myśl pokrewną mu – nudę. Po pierwsze, zarówno lenistwo, jak nuda są pewnymi odmianami próżnowania, rozpiętymi od nieszkodliwej chwili beztroski aż do nieplodnego i bezcelowe-

12 M. Białoszewski *Ulotne*, w: tegoż *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959, s. 105.

13 Jak czyni to J. Kwiatkowski (*Abulia i liturgia*, s. 128-134).

14 M. Białoszewski *Ciągłe mam wyjść*, w: tegoż *Odczepić się i inne wiersze*, s. 188.

15 M. Białoszewski *Autobiografia*, w: tegoż *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956, s. 106.

16 M. Białoszewski *Przesuwę chęci*, w: tegoż *Stara proza. Nowe wiersze*, Warszawa 1984, s. 316.

go trwania, które czas czynią jałowym i bezdennym. Po drugie, zarówno lenistwu, jak nudzie należy się poddać – nie tylko dlatego, że im szybciej pograżą nas one w gnuśnej beczczasowości, tym szybciej zdołamy się z gęstego mroku owej nieskończoności wydobyć; ale także z tego powodu, że – co jest tu kwestią najistotniejszą – dopiero w sytuacji rozleniwienia czy zmęczenia rodzi się troska o relację między podmiotem a istnieniem.

Zanim ową relacją zajmiemy się wnikliwiej, przywołajmy kategorię samotności jako trzeciego czynnika zbliżającego do siebie lenistwo oraz nudę. Posiadają one taką mianowicie właściwość, że występują wspólnie właśnie z odosobnieniem. O tego rodzaju afiliacji przekonująco pisał Ernst Bloch, u którego lenistwo i nuda spotykają się w beczynności, a którego porządek wywodu pozostaje zresztą zaskakująco bliski sposobowi myślenia Lévinasa:

lenistwo mogłoby okazać się demonem, którego nikt nie jest w stanie znieść: tu odsłania ono swoje podobieństwo do samotności. Zarówno lenistwo, jak samotność zawierają chemicznie pokrewne toksyny, jakkolwiek lenistwo nie musi być samotne, zaś samotność rzadko bywa leniwa. Jest to toksyczna mroczność bycia-bez-siebie.¹⁷

Beczynność, zrodzona z lenistwa i / lub nudy, zbiega się z kolei u autora *Śladów z samotnością* (lub dobitniej: „samotnością gnicia”) w negatywnej formule „Jeszcze Nie” (*Noch Nicht*), która ujawnia, że nasze podstawowe istnienie (*Grundsein*) – jest błędne, albo, mówiąc mniej radykalnie – jest niepełne. Najbardziej wyraziście i przejmująco nazwanie tego wybrakowania zawiera się bodaj w zdaniu: „Jestem. Lecz nie mam siebie.”¹⁸ Zaraz jednak dodaje Bloch: „Dlatego stajemy się sobą dopiero”. Tak mesjanistycznie pojęta podmiotowość, polegająca dopiero na stwarzaniu siebie pozostaje bliska – o czym przekonamy się za chwilę – zarówno Lévinasowi, jak i Białoszewskiemu. „Podmiotowość własnego stawania się” – oto „szczypta stabilności” (s. 158) ludzkiego istnienia!

Aby zagłębić się w autokreacyjną procesualność podmiotu, należy wyjść od wspomnianej przed chwilą zależności istnienia i tego, kto istnieje. To właśnie rozsuniecie, jakie powstaje między istniejącym a istnieniem, umożliwia pojawienie się pomiędzy nimi relacji, która jednocześnie, jak podkreśla Lévinas, jawi się jako wydarzenie. A także implikuje niesynchroniczność Ja. Istnienie zdaje się nastawać na istniejącego – wyrastać ponad niego, domagając się nadrobienia zwłoki: zwłoki istniejącego wobec istnienia, a także samej zwłoki Ja w stosunku do „siebie”. Podmiot, który pozostaje odwleczony, opóźniony, którego jeszcze nie ma albo

¹⁷ E. Bloch *Traces*, trans. A.A. Nassar, Stanford, California 2006, s. 74. W oryg. ang.: „laziness would yet remain a demon that no one could withstand; here it show its affinity to loneliness. Both – laziness like loneliness – contain chemically related poisons, although laziness need not be lonely, and loneliness is seldom lazy. These are poisons of dark Being Within Oneself (Insichsein)” (przekł. mój – J.A).

¹⁸ E. Bloch *Ślady*, s. 45.

Dociekania

– który jeszcze nie ma siebie. Podmiot, któremu istnienie odsłania się jako tłamszące brzemie:

SIEBIE RODZIĆ
skręca
w brzuchu istnienie
– nie!¹⁹

Te męki narodzin bycia, jakkolwiek je nazwiemy: bolesnym kiełkowaniem świadomości, wylęgiem z anonimowości, czy może bezpośrednim spotkaniem bycia z bytem, czyli hipostazującym momentem „rozszczerzenia przyległości istnienia i tego, kto istnieje” – ostatecznie zawsze naprowadzają na próby wydobywania podmiotowości z bezosobowej, amorficznej idei bycia w ogóle, z Lévinasowskiego *il y a*. Zarazem jednak – właśnie na tym grząskim gruncie anonimowości wyłania się podmiot. Nieskończoność lenistwa i nudy – zanurzonych w beczasowości i amorficzności – uruchamia kontemplacyjny wymiar trwania: „wiszę nad sobą / to zastanowienie”²⁰, napisze Białoszewski.

Beczasowość, którą Karl H. Bohrer określa jako „estetyczny stan świadomości” można potraktować – za tymże badaczem – jako „absolutny czas terazniejszego”²¹. Przywołanie to jest o tyle interesujące, że – co zobaczymy później – przyjęcie (ciężaru) terazniejszości jest warunkiem pojawienia się podmiotu. Wydarzenie terazniejszości konstytuuje istnienie tego, kto istnieje: „»Teraźniejszość«, »ja« oraz »chwila« to momenty tego samego wydarzenia” (s. 130). W sieci zależności nagromadzonych tu kategorii (lenistwa, nudy, nieskończoności, beczasowości, terazniejszości, wydarzenia, istnienia) intrygująco brzmi zestawienie dwu konstatacji: Bohrerowskiego „teraz jako ekstazy czasowości”²² oraz Lévinasowskiej „ekstazy jako wydarzenia istnienia” (s. 132).

Powróćmy jednak do kwestii bezosobowego bycia, by zobaczyć w jaki sposób przejawia się ono w poezji Białoszewskiego. Okazuje się, że nie wyteżając zbytnio słuchu, można posłyszeć w niej Lévinasowski szmer *il y a*: „nieuchronny i anonimowy poszum istnienia”. Tę grozę, kiedy pierwszy raz słyszy się „dwie cisze na oba uszy”²³, jak mógłby o niej powiedzieć Białoszewski. Nieludzką neutralność, która naprowadza nie tyle na coś, ile na nagie „jest” – sam fakt, że „jest” (albo: „fakt, że się jest”):

Cisza, ciemno, pusto
ruchu nie ma

19 M. Białoszewski *Siebie rodzić*, w: tegoż *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 194.

20 M. Białoszewski (*wiszę nad sobą...*), w: tegoż *Rozkurz*, s. 191.

21 Zob. K.H. Bohrer *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 173.

22 Tamże, s. 154.

23 Zob. M. Białoszewski (*pierwszy raz słyszę...*), w: tegoż *Rozkurz*, s. 162.

Armatowska Fenogram w pięciu odstępach

ale się przesuwa
czarne na szarym
szarego

świecidła błota wiszą
podskakują

nikt nie nadaje głosu
zbiera się sam

chodzą rosnące, leżące
ćmią się, połyskują

jest dużo wszystkiego²⁴

Pojawia się nieodparte wrażenie, że powyższy wiersz z cyklu *Ciemne, szare naczności* oraz fenomenologiczna kategoria *il y a* przecinają się w tym samym punkcie. Lévinas pisze: „nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pogrążyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jak pomruk ciszy”²⁵. U Białoszewskiego: „jest dużo wszystkiego”, a zarazem – pusto. Cicho. I ciemno.

Odstęp trzeci:

„czas ucieka / ciało się dowleka / dokąd może”
(o bezsenności i przebudzeniu)

Panowanie *il y a* w najbardziej niebezpiecznej, stężonej dawce przedstawia się właśnie w nocnej przestrzeni, która „wydaje nas byciu”, wydaje w tym samym podwójnym sensie, który znajdziemy u Mirona: „wydała człowieka / na świat”²⁶: człowieka zrodziła i zdradziła. Bezsenność oznacza przebudzenie *il y a*: „»Ja« zostaje zawładnięte przez nieuchronność bycia” (s. 105). Stan niemożności zaśnięcia niweluje różnicę między wnętrzem a zewnątrz, prowadząc tym samym do zatarcia granicy między ja i nie-ja. Bezsenne czuwanie, jak pokazuje Lévinas, mimo że odpodmiotowane i całkowicie bezprzedmiotowe, nie jest przy tym doświadczeniem nicości. Jego zaś podobieństwo do *il y a* zasadza się na tym, że separuje ono od wszystkiego oprócz nagiej, groźnej obecności. „Czuwanie jest anonimowe. W nocy czy w chwilach bezsenności nie ma mojego czuwania, albowiem to sama noc czuwa. Czuwa się” (s. 107). Nie-senność odsłania absolutną bezradność istniejącego wobec swojego istnienia – także dlatego, że to rozpaczliwe trwanie odczuwa on jako aczasowe: jako niechcianą nieskończoność.

²⁴ M. Białoszewski *Cisza, ciemno, pusto*, w: tegoż *Obmąpywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 131.

²⁵ E. Lévinas *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 29.

²⁶ M. Białoszewski *Wydała człowieka*, w: tegoż *Rozkurz*, s. 172.

Zaskakująco podobnie nocną aurę bezsenności przedstawiał wspomniany już Bloch (modyfikując jednakże samo rozumienie czuwania): „Bezsenne leżenie w nocy to nie tyle czwanie, ile raczej uparte, wyczerpujące pełzanie w miejscu. Wówczas zauważa się, jak nieprzyjemnie jest być z samym sobą”²⁷. To Blochowskie bycie pozostawionym samemu sobie również wydaje się odsłaniać uwikłanie w nieuchronność i anonimowość bycia. W sytuacji, kiedy wszelka aktywność sprowadza się do niemożności zaśnięcia, podmiot zdradza swoją podatność na autoredukcję: zminimalizowaniu podlegają zarówno siły życiowe, jak i sama ich potencjalność. Bezsenność to istnienie, które jest „pozbawieniem-siebie” (Lévinas). Albo, jak u Białoszewskiego – istnieniem do zniknięcia:

- Gmatwa się na niemiło?
- Zrobić skandal. Do zniknięcia.
- Katastrofa? Napad?
- Drzeć się! Aż się usłyszy własny głos. Kilka razy darłem się na przecuciu, że to zmieni cały byt, sen wyjdzie na jaw.²⁸

Oczywiście sformułowanie „sen wyjdzie na jaw” sugeruje, że mamy tu do czynienia z sytuacją śnienia. Jednak taka rozgorączkowana relacja zdaje się przylegać także do opisu niemożności zaśnięcia, do oczekiwania, aż sen wyjdzie na jaw: wyłoni się z bezsenności. Poza tym to „gmatwanie się na niemiło” równie dobrze można odnieść się płynnego, przelewającego się bycia na granicy jeszcze-nie-snu i już-snu: do „podśniwań” (Białoszewski). W każdym przypadku posłyszenie własnego głosu będzie próbą przerwania anonimowości i amorficzności istnienia, „prowotem obecności w nieobecność”. Ocknięcie się świadomości zawiesza stan bezsenności: „Świadomość podmiotu myślącego – wraz z właściwą jej zdolnością do zacierania się, zapadania w sen i nieświadomością – jest właśnie przerwaniem bezsenności anonimowego bycia, [...] wycofaniem się z bycia” (s. 106).

Bezsenność – jako zaprzeczenie snu i jego przeciwieństwo – dlatego uobecnia się jako dojmująca udręka, że jest bezwyjściowa: nie sposób ani zasnąć, ani przebudzić się. Jest beznamytnym, dokuczliwym „przykuciem do bytu”. Jest niewydarzającym się wydarzeniem, które w nocnej przestrzeni przedstawia się jako aperiorniczne: bezkresne, nieskończone, bezkształtne. Jedynie sen może odwołać stan bezsenności i zapowiedzieć przebudzenie. Dopiero po doświadczeniu snu można, za Białoszewskim, wypowiedzieć: „Jestem uratowany i obudzony sam z siebie”²⁹.

Jednak sam moment wyjścia ze snu także wyznacza świadomości pewną linię demarkacyjną. Z dwu punktów granicznych snu: bezsenności i przebudzenia, to

²⁷ E. Bloch *Traces*, s. 1. W oryg. ang.: „When one lies awake at night, that is hardy waking, but rather a stubborn, exhausting creeping in place. One notices then how unpleasant it is nothing but oneself” (przekł. mój – J.A.).

²⁸ M. Białoszewski *Przestrzenie. Spadanie. Sny sny sny*, w: tegoż *Przepowiadanie sobie (Wybór próz)*, Warszawa 1981, s. 190.

²⁹ Tamże, s. 192.

drugie zwłaszcza stanowi lejtmotyw dla Białoszewskiego – nie bardziej zresztą poetycki niż egzystencjalny, skoro napisze, że człowiek to góra oddechów topniejąca przebudzeniem³⁰. Samo słowo określające przerwanie snu zapisuje poeta w znaczący sposób:

Prze —
budzenie...

Ten syntagmatyczny zabieg wskazuje za ogrom wysiłku, jakim jest moment przejścia ze snu w jawę, z „śniczości”³¹ w faktyczność:

Śni mi się
Kołdra na niebie.
Śpi za mnie.
Ja taka duża?

Budzę się: serce bije
Na całe mieszkanie.³²

Budzenie zdaje się męką narodzin – w tym znaczeniu, że moment przebudzenia każdorazowo wymusza zorientowanie swojego położenia, albo inaczej: każe zorientować się we własnym byciu. Proces wychodzenia ze snu najwyraźniej przedstawia swoją istotę w tej szczególnej chwili, kiedy rzeczywistość marzeń sennych jest już nieuchwytna – nie do przywołania i nie do zrekonstruowania, zaś rzeczywistość „jawna” jeszcze się nie uobecniła. Podmiot pozostaje wówczas nieogarnięty, przepołowiony – jak ten wyłaniający się z wiersza *Zapadnięcie pociągnięcie*³³:

Trąca mnie
Przebudzenie
łapię te ach
a tu ch
mi się rozsyp

Jakkolwiek „coraz więcej we śnie dziur”, największą wyrwę w świadomości czyni samo wyjście ze snu (lub tylko urwanie się snu) – co zresztą zostaje wypowiedziane także wprost: „Wpadam w największą dziurę / przebudzony”³⁴. Temat przebudzenia w poezji Białoszewskiego pretenduje do roli tego, co we wstępie – wymieniając lenistwo, zmęczenie i bezsenność – określiliśmy mianem „fenomenu przed-refleksyjnego”. Choć może trafniej byłoby posłużyć się po prostu pojęciem nie-

³⁰ Por. M. Białoszewski *Liryki śpiącego*, w: tegoż *Obroty rzeczy*, s. 97.

³¹ Por. M. Białoszewski *Sen*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 249.

³² M. Białoszewski *Śni mi się*, w: tegoż *Rozkurz*, s. 205.

³³ M. Białoszewski *Zapadnięcie pociągnięcie*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 182.

³⁴ Zob. M. Białoszewski *Ballada we śnie. / Sen w rusztowaniach*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 98.

senności, które nie tylko ogniskuje dwie poruszone wcześniej kategorie: bezsenność i przebudzenie, ale i odsyła do ogólnie pojętej pory nocnej, w której Białoszewski odnalazł właściwy sobie rytm życia. Tyle że – mimo zadomowienia się w niesenności – jest to wciąż przestrzeń zagęszczona, ciemna, niespokojna: „Noc [...] / pusta jak duże zero z cieniem / zapatrzone na »nie«,³⁵. W trzech krótkich, uderzających wersach wyrażone zostają anihilacyjne własności nocy, która nie przyzwala na sen. Co więcej, rytm przywołanego fragmentu wiersza odzwierciedla przebieg narastania tej dojmującej próżni. Jest to jednakowoż narastanie spowolnione, bo oprócz zauważalnej intensyfikacji, pozostaje jeszcze coś na kształt posępnej stagnacji albo złowrogiej repetycji. Poetyka przytoczonej wyżej strofy prowokuje do odczytania jej w poetycko „rozkwitający” sposób: Noc. Noc pusta jak duże zero. Noc pusta jak duże zero z cieniem. Noc pusta jak duże zero z cieniem zapatrzone na „nie”. Czas gęstnieje tu tak bardzo, że sprawia wrażenie zastygłego, „pieni się jednostajnością”, podobne jak w jednym z *Ostatnich wierszy* poety:

noc
czarna zima
naprzeciwno ciasno
badyle
ślepa ściana
pieni się jednostajnością
odmawianie jej sobie
końca nie ma³⁶

Jak gdyby noc stawiała się nie-do-odwrócenia: jakby nie dane było, z nastaniem dnia, jej opuścić albo jakby dzień w ogóle miał nie nastać. Aura nocna wytwarza tu przestrzeń klaustrofobiczną, ciasną i ślepą; pełną stagnacji, a jednocześnie „rozjuższoną” tym permanentnym zastojem. „Nieruchomy, patrzący człowiek, przed nim również nieruchoma, choć »pieniąca się jednostajnością« ściana, która zdaje się przyciągać i odpychać, objawiać coś i niszczyć objawienie... I wszystko w szarościach i czerniach, bez wyraźnego refleksu światła”³⁷. Ta przestrzeń liryczno-egzystencjalnego noktambulizmu z całą siłą przywołuje groźną anonimowość bycia.

Odsłona czwarta:

„Uderz mnie / konstrukcjo mojego świata!”
(albo hipostaza)

Na gruncie mrocznej siły *il y a* wylania się podmiotowość, którą dzięki hipostazie możemy ujmować jako nieustanny proces wyzwalań się z siebie. Proces jednocześnie naznaczony tragicznością i samotnością, jak i zagrożony ponownym

³⁵ Por. M. Białoszewski (*Noc...*), w: tegoż *Stara proza...*, s. 307.

³⁶ M. Białoszewski *Ciemne i szare naocności*, w: tegoż *Obmąpywanie Europy...*, s. 133.

³⁷ M. Stala, s. 104.

wchłonięciem bytu przez *il y a*. Wypada przy tym zaznaczyć, że samotność ujmuje Lévinas w czysto ontologicznym aspekcie – jako (pozbawioną jakiegokolwiek gnuśności) kategorię bycia: „nierozzerwalną jedność między istniejącym i jego urzeczywistnianiem istnienia”³⁸. (Przywołany już Bohrer sformułuje samotność jako „warunek kontemplatywnego uobecniającego stanu świadomości”³⁹). Jakkolwiek dopiero przekroczenie samotności umożliwia hipostazę, a zatem przybliży „wydarzenie, poprzez które istniejący ściąga na siebie swoje istnienie”⁴⁰. Lévinasowska hipostaza jest ruchem na swój sposób gwałtownym, może nawet desperackim: wyjście z *il y a* następuje raptownie, przy czym konsekwencji tego uskoju w kierunku istnienia nie daje się przewidzieć z całą pewnością. Samo podjęcie wysiłku jest już jednak działaniem śmiałym, manewrowym – to ruch, który wymusza odwrót od stagnacji. Hipostaza wprowadza zmianę. Natomiast u Białoszewskiego brakuje momentu iście przełomowego – przerwanie monotonii nieobecności odbywa się jakoby samorzutnie:

CO TU PODZIWIAC?

Po wyczerpaniu
wszystkich możliwości niebycia
zrobiło się bycie.⁴¹

Dzięki hipostazie bycie pozbywa się nieodwołalnej obecności nic, pozbywa się *il y a*. Ale: w jaki sposób pozbyć się czegoś, co przedstawia się jako nieodwołalne?! *Il y a* i hipostaza (która przecież, jeśli jest czymś więcej, lub czymś mniej, niż tylko stanem przejściowym – na powrót pogrąża bycie w *il y a*) ostatecznie wydają się pozostawać w wywodzie Lévinasa nierozgraniczone. Podobna kontradycja pozwoli Białoszewskiemu „wyczerpanie wszystkich możliwości” odnieść zarówno do niebycia (*Co tu podziwiać*), jak i do bycia: „Wszystkie możliwości wyczerpane. Wróciłem. Byłem z sobą”.

Być może tłumaczy tę nieścisłość sam charakter bytu, wszak „wyzwalanie się z siebie jest niekończącym się zadaniem” (s. 135). Właśnie w odcieniach własnego stawania się (stwarzania się), w płynnych, nierozstrzygniętych i heteronomicznych rejestrach, gdzieś pomiędzy *il y a* a hipostazą, odnajduję ten rezonans podmiotowości, który wytwarza poezja Białoszewskiego. Podczas gdy myśl Lévinasa rozwija się, by tak rzec, progresywnie, to podmiotowy wątek Białoszewskiego będzie ulegał czemuś w rodzaju zapętlenia. Dla autora *Istniejącego i istnienia* ruchem zasadniczym pozostanie uparte dążenie do wyzwolenia Ja – bez względu na ryzyko ponownego pogrążenia bycia w mroku bezosobowych sił – jako że niebycie, czy też niepełne bycie wymaga przewycięzania, a nie – osławiania, czy może nawet

³⁸ E. Lévinas *Czas i to, co inne*, s. 25-26.

³⁹ K.H. Bohrer *Absolutna terażniejszość*, s. 183.

⁴⁰ E. Lévinas *Czas i to, co inne*, s. 26.

⁴¹ M. Białoszewski *Co tu podziwiać?*, w: tegoż *Oho*, s. 16.

zadomawiania się w nim, jak dzieje się to niekiedy w przypadku poety. Białoszewski bowiem przystaje na ontologiczną chwiejność i podmiotową chwilowość; istnienie zdaje się dla niego każdorazowo wymagać osławiania. Podmiotowość jest sytuacyjna, co nie znaczy jednak, że nie zachowuje zgoła żadnej ciągłości, lecz, że jedyną dostępną formą *continuum* pozostaje kondensacja, zagęszczenie. Toteż przyjmuje postać skumulowaną, a zatem także – kontradycyjną, nieoczyszczoną z przeciwności. Natomiast u Lévinasa przybiera ona postać bardziej linearną, jej koncepcja jest ewolucjonistyczna. Lévinas tłumaczy zamęt bycia i zwalcza amorficzność *il y a*. Inaczej w przypadku poezji Białoszewskiego, w której istnienie pozostaje pulsujące, wibrujące: to przybiera postać inercji, decyzyjnego zastoju, to znów formą jego jawienia się pozostaje swego rodzaju rezonans.

Trzeba ponadto dodać, że w przypadku poety, dla którego życie i pisanie jest jednym i tym samym, mamy do czynienia z innym jeszcze wyrafinowanym skomplikowaniem podmiotu. Albowiem, po pierwsze, fuzja podmiotu autorskiego i lirycznego, ich sylleptyczny status spiętrza relacje między ja a byciem sobą; po drugie, podmiot dzieje się tu – także dosłownie – w języku. Osobisty, zaangażowany stosunek Białoszewskiego do języka przekłada się nie tylko na wypracowanie idiomu poetyckiego, ale także – jako że jest ta poezja być może „najbardziej radykalna (a już na pewno najbardziej udana artystycznie) próba wyrażenia i utrwalenia podmiotowości w mowie” – na osiągnięcie pewnej formuły egzystencjalnej. Najlepsze literackie realizacje indywidualnego podejścia do języka mają, jak zauważył Ryszard Nycz, „wartość wynalazków nie poetyckich jedynie, lecz także poznawczych i percepcyjnych”⁴².

Wspólną jednak dla Białoszewskiego i Lévinasa relacją jest relacja między Ja a byciem sobą: „niemożność niebycia sobą stanowi tragiczne znamię »ja«, to, że jest przykute do swego bycia” (s. 135). Zatem „Męczyć się to tyle, co męczyć siebie bytem” (s. 49). A oto i próbka tego rodzaju istnienia, które nie potrafi się od siebie oderwać, któremu nie przysługuje zapomnienie; dwie próbki „mironczarni”⁴³:

GŁOWIENIE

głowa boli mnie i siebie

e tyle było z sobą do myślenia

co robić?

– bolić?

co myśleć?

– głowić?

co tyle miane byty – ?⁴⁴

⁴² R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 226.

⁴³ Por. M. Białoszewski *mironczarnia*, w: tegoż *Oho*, s. 22.

⁴⁴ M. Białoszewski *Głowienie*, w: tegoż *Mylne wzruszenia*, s. 38.

Spójrzmy teraz na wiersz *Drabina do wchodzenia wyżej*

najpierw trzeba się bić
i od siebie
i odpadać
potem bić się
i spadać,
potem wchodzić
i nie spadać⁴⁵

Ja Białoszewskiego nie może się od siebie odłączyć – chyba że poprzez ponowne zapadnięcie w anonimowym *il y a*. Do jakiegokolwiek stopnia się sobą znudzi, sobie sprzykrzy, obojętnie jak bardzo siebie wymęczy, do jakiego stopnia wyczerpie... natręctwo znużenia pojętego jako znużenie samym sobą pozostaje nieodwołalne: „wychodząc z siebie, »ja« zabiera się ze sobą” (s. 156). To neowalgiiczne *continuum* znaczy podmiotowość tragicznością, odbierając jej choćby potencjalne, czy prowizoryczne scalenie. Więcej jeszcze – czyni ją strukturą ambiwalentną, obusieczną: podmiot jednocześnie stanowi dla siebie podporę i kieruje się przeciwko sobie. Podobnie jak dwuznaczna konstrukcja hipostazy, mająca posmak ocalenia jednostkowości, a zarazem przedsmak karkołomnego powrotu do anonimowości. Ta hipokryzja hipostazy przejawia się w pozorze ruchu, który okazuje się nawet nie drgnieniem:

wracam w siebie
z przyzwolenia leniwego
z miejsca nieruszonego
się
okazało⁴⁶

Niemniej jednak hipostaza przychodzi w odsiecz bezosobowemu byciu. Przy czym każe temu, kto istnieje – istnieje, biorąc na siebie swoje bycie, które odtąd będzie jego bytem – odpłacać się za pozyskaną, konstytuującą subiektywność, świadomość. Odpłacać ją, by posłużyć się terminami Lévinasa, zanikaniem, omdlewaniem, melancholią i nieusuwalnością (ja od siebie), czyli tym wszystkim, co składa się na istotę terażniejszości. „Ja [*le moi*] ujęte na granicy istnienia i istniejącego, jako funkcja hipostazy”⁴⁷ – doprawdy niepewny to status podmiotowości: „rozbujać się / przeleceć przez siebie”⁴⁸. Wydaje się, że w przypadku tej poezji mamy do czynienia z bardzo słabym elementem hipostazującym, albo – określając rzecz inaczej – że podmiotowość, tak jak ją ujmuje poeta, nie wydostaje się poza dojmującą przestrzeń bycia, obostrzoną z jednej strony siłą *il y a*, z drugiej

⁴⁵ M. Białoszewski *Drabina do wchodzenia wyżej*, w: tegoż *Odczepić się*, s. 260.

⁴⁶ M. Białoszewski (*złość i niedoważenia...*), w: tegoż *Oho*, s. 10.

⁴⁷ E. Lévinas *Czas i to, co inne*, s. 39.

⁴⁸ M. Białoszewski *Rozbujać się*, w: tegoż *Odczepić się*, s. 260.

Dociekania

niepewną hipostazą. Co wszakże nie oznacza jakiejś totalnej abnegacji, nie świadczy też o zupełnym nieradzeniu sobie z istnieniem. Ambiwalencja, jaką ujawnia twórczość Mirona Białoszewskiego, nie pozwala na żadne wyrokowanie jednoznaczności. Takim uproszczeniem przeczy choćby ten wiersz:

szare, szarsze
mijanie
rośnie
noc
maleje
ciemne na ciemniejszym
mniej ciemne
jaśniej
się samemu
przez
my
przez
wy
czajenie⁴⁹

Kluczowe jest tu przesunięcie, jakie dokonuje się w stosunku do (przytoczonego w drugiej odsłonie) utworu *Cicho, ciemno, pusto*. W obu lirykach pojawiają się te same kategorie: ciemność, szarość, noc, rośnięcie. Przy czym tutaj ulegają one wyraźnemu złagodzeniu – ciemność zostaje rozjaśniona; co więcej pojawia się wymiar jednostkowy: „jaśniej się samemu”. Za pomocą rozbicia i rozwarstwienia słów, dzięki kompilacjom i przemieszczeniom międzywyrazowym przełamana zostaje anonimowość bycia. W bezosobowej przestrzeni nocy pojawia się pewien efekt podmiotu. Efekt poświadczający kruchość i chwiejność tego, kto istnieje: Ja zostaje przefiltrowane przez „my” oraz przez „wy” i ostatecznie konstytuuje się niesamodzielnie. Poniekąd z przyzwyczajenia wydobywa się coś na granicy impresji podmiotowości i podmiotowości samej.

Odsłona piąta:

„Zmęczenie ćśś / na włosku wisi / i wciąga”
(o zmęczeniu i wysiłku)

Chodzenie
za duże
zmęczenie
rura w głowie
buczy
zglupienie
już leżę
i to tak zostanie⁵⁰

49 M. Białoszewski (*szare, szarsze...*), w: tegoż *Oho*, s. 131.

50 M. Białoszewski (*chodzenie...*), w: tegoż *Stara proza...*, s. 310.

Ano nie zostanie, bo między tym chodzeniem, między wstawaniem i podejmowaniem życia a ponownym zmęczeniem nim, przybierającym formę znużenia, „między nudą a siłami / między wstawaniem / a pobołowaniem”⁵¹ – powstaje nieusuwalne napięcie, które wprawia w naprzemienny ruch obie pozycje: tak wertykalną, jak horyzontalną. To wysiłek, z jego wewnątrznie dialektyczną konstrukcją, umożliwia przejście od jednej do drugiej i jest tym momentem, który pozwala w zmęczeniu dostrzec – wydarzenie. „Zmęczenie, wychylając się przed siebie i przed terażniejszość, w ekstazie zapału, który uprzedzając terażniejszość, w rozpedzie ją mija, jest zarazem zwłoką »ja« w stosunku do siebie i do terażniejszości” (s. 43). A zatem zapał, zrodzony z wysiłku, urzeczywistnia dwa elementy: zmęczenie i antycypację przyszłości.

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób Białoszewski uchwycił paradoksalną, choć przecież nie nielogiczną, naturę zmęczenia:

DLA NIE MNIE MOJE
zmęczenie pociągowe zwierzę
nie zwierzę nie do uwierzenia
do uwiezienia⁵²

Zmęczenie: zarazem tak wielkie i niechciane, że jest „nie do uwierzenia” i tak pospolite, nie do wyminięcia, że jednak pozostaje „do uwiezienia”. To uwiezienie gra tu znaczeniami, a przynajmniej igrza ze skojarzeniami: jednocześnie przywołuje mimowolnie nałożone na człowieka brzemienie wyczerpania i mami obietnicą, że ciężar zmęczenia ostatecznie zawsze okazuje się do przekroczenia. Zmęczenie zarazem jest, i nie jest do zniesienia: można je znieść (w znaczeniu: przetrzymać), lecz nie można go znieść (w znaczeniu: unieważnić) samą chęcią zniesienia. Stan zmęczenia obarcza zatem świadomość w dwójnasób: z jednej strony, tej „nie do uwierzenia” (i nie do zwierzienia), kiedy poczucie zmęczenia narasta, zaczyna obejmować całość postrzegania i odczuwania, ograniczając nas tym samym od możliwości i / lub chęci podjęcia jakiegokolwiek bądź wysiłku: jesteśmy już samym zmęczeniem. Bycie zmęczonym staje się kondycją bycia w ogóle. Z drugiej zaś strony, tej „do uwiezienia”, nie wydaje się możliwe, aby ów stan nie został przerwany – prawdopodobnie po to tylko, aby po chwili, zgodnie z dialektyczną zasadą wysiłku, zostać jednak przywróconym. Brak takiej linii demarkacyjnej oznaczałby przecież prawie niedostrzegalny proces dostrojenia zmęczenia do znużenia (przyoblekającego się niechybnie w stan lenistwa), a więc – tak czy inaczej – wskazywałby jednocześnie na wyjście ze stanu zmęczenia. Zatem świadomość – lub tylko nadzieja na nią – zmiany własnego samo-poczucia sprawia, że chcąc nie chcąc, przyjmujemy postawę wyczekującą (inaczej dlaczego godzić mielibyśmy się na przyjmowanie ciężaru codzienności? by zacytować pana Mirona: „po zmęczeniu / nareszcie to to / białe / bez smaku”, zawsze jednak: po zmęczeniu). Odstupując od

⁵¹ M. Białoszewski *Taki dzień*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 199.

⁵² M. Białoszewski *Dla nie mnie moje*, w: tegoż *Mylne wzruszenia*, s. 69.

Dociekania

teraźniejszości, mijając ją „w oczekiwaniu na”, opóźniamy wobec niej siebie. Jednocześnie jednak antycypując przyszłość, wykonujemy gest pewnej porywczowości, mianowicie uaktywniamy w ten sposób zapał. Zapał, który położy kres zmęczeniu. I który da asumpt do kolejnego wysiłku. Poza tym, dość oczywiste wydaje się spostrzeżenie Lévinasa, że zmęczenie ujawnia się jedynie w wysiłku, jest tego wysiłku efektem. Tyle że jest to ujawnienie opóźnione: „przesunięcie bycia w odniesieniu do siebie” (s. 41) stanowić ma główną cechę zmęczenia.

Właściwie samo wyczekiwanie, pewien impuls zrywający z permanentnym zmęчением, jest już wysiłkiem. Wystarcza „natchnienie w drzwiach”, choćby ich progę się ostatecznie nie przekroczyło, aby ze znużenia wydobyć zapał:

W takich chwilach
w rozchylach się wstań do wyjść
jak na motylach nagły ja
nagła myśl
olśnienie
i nawet jak jej zapomnienie
z miejsca
to uniesienie to coś
nim się zdechnie⁵³

Za (poetyckie) doświadczenie starcza zatem i błysk ledwie – ślad po myśli, nie myśl nawet. Stawką istnienia z kolei jest pewien prze-błysk, moment, w którym pojawia się, wyrwana ze zmęczenia, ale i przez to zmęczenie konstytuowana – „osobowość zachciankowa”. Która wszak może okazać się zintensyfikowaną, ekstatyczną teraźniejszością totalną:

ja dzisiejszy
jaknajdzisiejszy
chęć spełnień mi się chceń na dziś dziś
przed przespaniem się w jautrzejszość⁵⁴

Wzięcie na siebie teraźniejszości, jakże mocno tu zaakcentowane, stanowi definicję działania właśnie. Działanie zaś, jak pisze Lévinas, to istnienie tego, kto istnieje: jest pierwszą manifestacją podmiotu. Co więcej, „wejście w bycie” będzie równoważne ze stwierdzeniem, że „ten, kto istnieje pozostaje w stanie działania, nawet gdy jest bezczynny” (s. 49-50). Pozwoli na to fakt, że na wyzwanie teraźniejszości odpowie przyjęciem jej ciężaru w postaci zmęczenia, i towarzyszącego mu opóźnienia: Ja względem „siebie”, będące jednocześnie „wpisaniem się w istnienie”⁵⁵. Dla-

53 M. Białoszewski *Natchnienie w drzwiach*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 277.

54 M. Białoszewski *Osobowość zachciankowa*, w: tegoż *Rachunek zachciankowy*, s. 109.

55 Owo „przesunięcie bycia w odniesieniu do siebie samego – pisze Lévinas – uznane przez nas za główną cechę zmęczenia, zapowiada nadejście [avènement] świadomości, to znaczy zdolności »zawieszenia« bycia przez sen i nieświadomość” (s. 41).

tego rozchybotane położenie, z którego ma się wyłonić istnienie tego, kto istnieje, wymaga zmanifestowania relacji z byciem – choćby miało się ono sprowadzać do bezustannych zmagania z pokrętną materią czasu:

TERAŹNIEJSZOŚĆ
to ona siebie zaskakuje
choć w miejscu stoi
prze... i przy...
za szyję trzy...

falszywe draństwo!⁵⁶

Przyjęcie przez Ja swojego „bycia” może być także relacją, w której ekstaza chwili, uruchamiając tragiczną dwuznaczność, przeradza się w brzemień terażniejszości:

niewytrzymywanie chwili
gna gorąc wieczności
a tu trzeba chłodu
niemijania⁵⁷

W ten sposób ponownie dochodzimy do dwuznacznego, dwukierunkowego ruchu wyjścia z impasu istnienia. Teraz przyjmuje on postać ucieczki z (od) przepełnienia. Okazuje się bowiem, że dla istnienia osiągalna jest jedynie albo jeszcze-nie-pełnia, albo już-nie-pełnia, że wobec tego musi się ono wyrażać albo poprzez brak albo poprzez nadmiar. Możliwość pełni jest niemożliwa – w dwojakim sensie: jest nie(możliwa) do wytrzymania i – niemożliwa do utrzymania, bo wówczas staje się jej nadmiarem, nieznośnym przepełnieniem, karykaturą samej siebie. Taką udręczoną pełnię znajdujemy w poezji Mirona Białoszewskiego:

nic się nie stało
— — — — —
chyba stoję
wszędzie
tylko ja
straszne⁵⁸

Nie ma w tym staniu i siebie widzeniu nic triumfalnego. Przeciwnie, groźna bliskość (do) siebie i jednoczesna rozległość rezonuje raczej pewnym stanem psychotycznym. Osaczenie przez bycie na powrót pogrąża tego, kto istnieje w nieludzką neutralność faktu, że się jest: wpędza podmiot w otchłań pełni bycia, tym samym go z bycia wypędzając.

⁵⁶ M. Białoszewski *Teraźniejszość*, w: tegoż *Oho*, s. 67.

⁵⁷ M. Białoszewski *Rozparzenie*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 259.

⁵⁸ M. Białoszewski (*nic się nie stało...*), w: tegoż *Oho*, s. 47.

Jedyną u Białoszewskiego przestrzenią dla jawienia się podmiotu okazuje się zatem przestrzeń pozostawania w zawieszeniu albo obszar nierównomiernej fluktuacji Ja. Co więcej, stawką zarówno odwleczenia, jak chwiejności może być jedynie podmiotowość własnego stawania się, nie zaś sama podmiotowość. Z jednej strony bowiem mamy nierozzerwalność ja od siebie, z drugiej – nietożsamość bytu i bycia. Przy czym pęknięcie w istocie jest podwójne: podmiotu (rozbijające jedność istnienia i tego, kto istnieje) i w podmiocie (rozszczepiające jedność samego Ja: „nie czuję / się / na raz”⁵⁹).

Pęknięcie pozostaje jednak w sferze afirmatywnej, skoro – jak pisze Lévinas – to wydarzenie zawieszania definiuje Ja (s. 75). Zatem niepotrzebna okazuje się zarówno pokusa pełni, jak jej złudzenie. Mówiąc Białoszewskim: ani *technika kuszeń*⁶⁰, bo zamiast „skupień” i „ześrodkowań” ma być „szum i spiętrzanie siebie”, ani *technika złudzeń*⁶¹:

– a może wywołać siebie?

– no... to wtedy przyjdzie Strażnik Progu.

Abstract

Joanna ARMATOWSKA

Domesticating the existence: Miron Białoszewski and Emmanuel Lévinas. A phenogram in five episodes

A poetical/philosophical juxtaposition of two strains of thought (Miron Białoszewski's metaphysics of everyday occurrences and Emanuel Lévinas's philosophical arguments on a relationship with existence) is grounded upon recognition of a stifling deadwood of existence in (one's) being. The existence-taming strategies refer one to 'pre-afterthought phenomena' of laziness and weariness. It is them, together with the category of insomnia as anonymous vigilance, that prove a shared phenomenological perspective for Białoszewski and (the early) Lévinas. What is more, these contents of consciousness would assume the function of tropes of the existing and (the) existence; of anonymousness and emergence of an entity therefrom. The moment resolving for an entity to get constituted would nonetheless show that the road of Lévinas and that of Białoszewski have diverged.

59 M. Białoszewski *Skupienie przeskakujące*, w: tegoż *Odczepić się...*, s. 222.

60 M. Białoszewski *Technika kuszeń*, w: tegoż *Przepowiadanie sobie*, s. 143-145.

61 M. Białoszewski *Technika złudzeń*, w: tegoż *Przepowiadanie sobie*, s. 142.

Agnieszka HUDZIK

Uroki mroku (uwagi o tłumaczeniach Adorna)

Jeder Satz spricht:
deute mich,
und keiner will es dulden.

Th.W. Adorno

Niniejszy artykuł poświęcony jest zagadnieniom przekładu tekstu eseistycznego. Eseistyka rzadko bywa traktowana jako osobny temat translatoologii. Wydaje się, że najbardziej charakterystyczne problemy, jakie występują przy pracy nad tłumaczeniem tego gatunku piśmiennictwa – osobliwego, heterogenicznego, sytuującego się między literaturą a filozofią – pojawiają się także w przekładach twórczości eseistycznej Theodora W. Adorna. Styl jego pisarstwa jeszcze za jego życia zyskał sobie sławę. Jako przykładowy tekst do analizy wybieram esej pt. *Aufzeichnungen zu Kafka*, który został przetłumaczony na język polski pierwszy raz przez Krystynę Krzemięń-Ojak a drugi raz przez Annę Wołkowicz¹. Dlaczego tłumaczkom niełatwo jest oddać język Adorna w polszczyźnie? Jakie przyjmują one koncepcje lub strategie tłumaczenia tekstu, z jakimi trudnościami muszą się w związku z tym zmierzyć, no i wreszcie – jak potrafią je rozwiązać?

¹ Th.W. Adorno *Szkice kafkaeskie*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemięń-Ojak, Warszawa 1990, s. 199-227 (cytaty lokalizuję w tekście po skrócie K) oraz Th.W. Adorno *Zapiski o Kafce*, przeł. A. Wołkowicz, „Literatura na Świecie” 1991 nr 6(239), Warszawa, s. 149-176 (cytaty lokalizuję w tekście po skrócie W). Wszystkie podkreślenia w cytatach moje – A.H.

O stylu Adorna

Eseistyka autora *Dialektyki negatywnej* jest tematem godnym osobnej uwagi, której – jak wynika z przeglądu stanu badań – jeszcze się nie doczekała. Jego refleksja, bliska literaturze i sztuce, stała się dostępna polskim czytelnikom dopiero na początku lat 90. (*Sztuka i sztuki. Wybór esejów* w roku 1990, *Teoria estetyczna* w 1994). Wcześniej znany był głównie jako teoretyk muzyki (*Filozofia nowej muzyki*, 1974) związany z marksizmem, do czego przyczynił się m.in. Leszek Kołakowski w swoich głośnych *Głównych nurtach marksizmu* (I wyd. 1976-1978). Krytyczne wobec szkoły frankfurckiej uwagi Kołakowskiego sprowadzały się głównie do zarzutu, że była ona jedynie „objawem rozkładu i paraliżu” i nie wniosła prawie nic nowego do filozofii, oferowała w rzeczywistości co najwyżej „nostalgię za przedkapitalistyczną kulturą elitarną”². Tą charakterystyką został objęty także Adorno – charakterystyką dla jego twórczości niesprawiedliwą. Dopiero wraz z ukazaniem się jego eseistyki udało się go zrehabilitować w świadomości polskich odbiorców, oderwać od niego etykietę marksizmu, który w jego przypadku miał charakter raczej „dekoracyjny”. W ten sposób Adorno został w Polsce na nowo odkryty i do tej pory cieszy się zainteresowaniem wśród wydawców i intryguje czytelników³.

Twórczość eseistyczna Adorna sytuuje się w niemieckiej tradycji eseju. Można ją traktować jako kolejne ogniwo w łańcuchu takich nazwisk, jak Friedrich Schlegel, Simmel, Lukács, Bloch, Kraus, Kracauer czy Benjamin⁴. Adorno był nie tylko ich kontynuatorem. W eseju na dobre rozwinął swój sposób filozofowania, który w Niemczech już na początku lat 60. stał się legendarny⁵. Niesystematyczny z za-

² L. Kołakowski *Główne nurty marksizmu*, t. 3, Poznań 2001, s. 462.

³ O czym może świadczyć fakt, że jego prace są nadal wydawane – ostatnio tom pt. *O literaturze. Wybór esejów*, przekł. i posłowie A. Wołkowicz, wyb. L. Budrecki, Warszawa 2005 oraz wznowienie dzieła: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukaszewicz, Kraków 1999, 2009.

⁴ Por. K. Sauerland *Wstęp*, w: Th.W. Adorno *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemięń-Ojak, Warszawa 1990, s. 6.

⁵ Henning Ritter nazywa przypisywaną stylowi Adorna cechę niezrozumiałości i zawiłości legendą właśnie, która według niego wynikała z faktu, że na początku lat 60. był on w niemieckich debatach akademickich bardzo często cytowany. Jego dźwięczne nazwisko stało się niemalże argumentem ostatecznym, który przesądzał o wszystkim (*Diskussionstotschlagsformel*), dlatego z czasem zaczęło wywoływać „reakcję obronną”, tj. zaczęto przypisywać Adornowi niezrozumiałość języka, aby zakwestionować jego nieomyłność. Ponadto autor zauważa, że problemy ze zrozumieniem hermetycznego stylu Adorna biorą się z niemożności streszczenia jego wywodów. Stwierdza również, że choć wielu starało się bez skutku naśladować duktus swego mistrza, tylko nieliczni byli w stanie twórczo go kontynuować, jak np. Heinz-Klaus Metzger. Zob. H. Ritter *Adornos Stil. Wenn Adorno spricht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 11.10.2008, <http://www.faz.net/s/Rub4521147CD87A4D9390DA8578416FA2EC/Doc~E8DC57FA7FD7F4869BEEFE5F03BBB3BCC~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

łożenia esej umożliwiał mu odejście od form szablonowych i rygorów języka. Kon-
testując wzorce poprawności językowej i semantyki słów, wypracował swój zawi-
kły, trudny do zrozumienia styl. We wspomnianym już komentarzu Kołakow-
skiego do szkoły frankfurckiej znajduje się osobny *passus* poświęcony stylowi
Adorna: „[Adorno pisze] (najoczywiściej celowo) za pomocą niestłuchanie zawiłej
składni oraz że posługuje się bez żadnych prób wyjaśnienia [...] żargonem, jak
gdyby stanowił on wzór jasności”⁶. Polski filozof zarzuca mu nawet: „pretensjo-
nalny język, mglistość” czy wręcz „pogardę dla czytelnika”⁷. Zdaje się, że te uwagi
są chybione, nie trafiają w intencję Adorna, który ściśle łączy swój styl pisarski
z przekonaniem filozoficznymi, niczym formę z materią. Zgodnie z wypracowa-
ną przez siebie teorią Adorno poddawał krytyce panujące myślenie filozoficzne,
które de facto legitymizowało społeczne i polityczne *status quo*.

Myślenie to miało sprawować swoją realną władzę nad światem za pomocą ję-
zyka, broni a w końcu maszyn⁸. Żeby je zdemaskować i stawić mu opór, Adorno
uznał za konieczne zbliżenie filozofii do sztuki, która to stanowiła dla niego jedy-
ną drogę prowadzącą do świata wolnego od technokratycznego panowania. Swoją
myśl filozoficzną, krytyczną i demaskatorską wobec istniejących porządków men-
talnych i społecznych, Adorno formułował w języku, który z założenia miał być
zawiły, nieprzystępny, trudny do powielenia – do „zobiektywizowania”. Jako taki
miał on za zadanie uchronić „różnicę” – jednostkę, konkret, szczegół – przed uni-
wersalizującym rozumem Oświecenia, wypowiadającym się za pomocą języka pre-
cyzyjnego, jednoznacznego, roszczonego sobie pretensję do „obiektywizmu”. We-
dług niego zatem filozof, podobnie jak artysta, ma za zadanie mnożyć sensory, za-
ciemniać jednoznaczność po to, żeby dopuścić do głosu to, co „inne” (*das Andere*)
i w ten sposób wymusić na czytelniku uważną lekturę, to znaczy taką, która go
nie zniewaia, nie zamyka w gotowych szablonach języka i myślenia, lecz eman-
cypuje – wyzwala jego autentyczne samodzielne myślenie.

Można odnieść wrażenie, że wszystkie założenia Adorna, które dotyczą jego
strategii pisarskiej, znajdują swoją wzorcową realizację w wybranym przeze mnie
eseju o Kafce, poświęconym pisarzowi, który podobnie jak on sam lubował się
w zawiłym stylu i niemal mrocznym klimacie dzieła. Filozof próbuje się w nim
nie tylko zmierzyć z twórczością Kafki, z jego recepcją, ale również w drugim tle
dokonuje pewnego rodzaju rozliczenia z własną eseistyką-pisarstwem, której zda-
je się przyświecać następujący cel: „rozłościć czytelnika” (K, s. 209)⁹, by w ten
sposób wyrwać go ze schematów myślenia. W kolejnych częściach postaram się
przeanalizować, jak z tym nie lada wyzwaniem poradziły sobie tłumaczki.

⁶ L. Kołakowski *Główne nurty marksizmu*, s. 418.

⁷ Tamże.

⁸ H. Mörchen, *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*, przeł. R. Marszałek
i M. Herer, Warszawa 1999, s. 218.

⁹ Co prawda ta uwaga Adorna tyczy się stylu Kierkegaarda, ale idealnie pasuje do
niego samego.

Strategie tłumaczeń

Esej Adorna pt. *Aufzeichnungen zu Kafka* z 1953 roku¹⁰ ma złożoną strukturę wewnętrzną. Zbudowany jest z dziewięciu części, które znaczeniowo wpisują się w jeden ciąg myślenia, choć każda z nich oddzielnie mogłaby równie dobrze stanowić odrębną, autonomiczną całość. Nie dotyczy więc jednego tylko tematu, nie zawiązuje się wokół jednej tezy przewodniej. Punkt widzenia na różne sprawy jest jednak za każdym razem ten sam: Adorno staje w opozycji do obiegowych opinii (*kurrente Meinungen* – już w pierwszym zdaniu pojawia się niechęć do nich)¹¹ na temat Kafki. Konstatuje fakt jego zaszufladkowania przez badaczy literatury, i stawia sobie za zadanie zdemaskowanie i zmianę ich optyki. Forma eseju, o której powiada się, że jest krytyczna *par excellence*, doskonale mu do tego celu służy. W kolejnych częściach tekstu otwiera niemal z hukiem szuflady, w których zatrzaśnięto Kafkę, krytykuje i obnaża fałszywość obowiązujących jego odczytań. Chce przebić się przez te teoretyczno-literackie klisze, aby dotrzeć niejako do pierwotnego tekstu, który obrósł grubą warstwą niezliczonych, mylnych interpretacji i analiz.

Adorno prezentuje zatem czytanie Kafki *ab ovo*, jego intencją jest wierność oryginałowi. Taka strategia badawcza skazana jest z góry na zwieńczenie w postaci opracowania szkicowego zaledwie. Esej Adorna jest dlatego zarysem, próbą zbliżenia się, dotknięcia i krytycznej analizy całości dzieła „klasyka”. Taki jego charakter zasygnalizowany jest już w samym tytule *Aufzeichnungen zu Kafka*. Podając za Dudenem, *Aufzeichnung* pochodzi od czasownika *aufzeichnen*, który ma kilka znaczeń. Po pierwsze, oznacza on tyle, co ‘narysować, naszkicować, zarysować’ (*auf etw. zeichnen*). Po drugie, ‘wskazać na coś, wyjaśniać’ (np. drogę *erklärend hinzeichnen*). Po trzecie wreszcie, ‘zapisać, spisać coś, aby to udokumentować’ (np. wspomnienia „zur Dokumentation schriftlich [...] festhalten”)¹². Adorno świadomie używa w tytule tego wieloznacznego słowa, które od razu sugeruje wstępny, próbny, nie do końca określony, labilny charakter tekstu. Nie używa stosowanego przez siebie wielokrotnie w innych wypadkach słowa *Versuch* (tj. próba, zob. na przykład „*Versuch, das Endspiel zu verstehen*” czy „*Versuch über Wagner*”). *Aufzeichnungen* wobec tego, bardziej znanego i przyjętego w teorii literatury terminu, jest pojęciem szczególnie nieprecyzyjnym; potęguje ono jeszcze bardziej „rozmycie gatunkowe” eseju¹³.

¹⁰ Esej powstawał w latach 1942-1953, pierwodruk ukazał się w „Die Neue Rundschau” (1953).

¹¹ Th.W. Adorno *Aufzeichnungen zu Kafka*, w: *Versuch, das „Endspiel” zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I*, Frankfurt a. M. 1973, s. 127. Poniżej jako A.

¹² Wszystkie cytowane znaczenia czasownika *aufzeichnen* i innych słów w dalszej części artykułu pochodzą z: Duden – Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim 2003.

¹³ Adorno, nadając tytuły swoim tekstom, lubuje się skądinąd w tego typu niedookreślonych i metaforycznych pojęciach, takich jak np. *Prismen, Dissonanzen, Eingriffe*. Zob. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt 1955; *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956; *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt 1963.

Adorno, jeśli można tak powiedzieć, odpowiednio przygotowuje odbiorców do lektury swojego eseju. W samym tytule sygnalizuje, czego może się on spodziewać po treści. Także dla tłumacza tytuł stanowi moment newralgiczny, ponieważ wprowadza go na określone charakterystyki tekstu nie tylko stylistyczne, ale ostatecznie również i interpretacyjne. I tak też jest w wypadku dwóch jego polskich tłumaczeń, z których jedno nosi tytuł *Szkice kafkowskie*, drugie zaś *Zapiski o Kafce*. *Szkice kafkowskie*, tłumaczenie Krystyny Krzemień-Ojak sugeruje, że Adorno wpisuje się w zastany dyskurs o Kafce, nie chce się zajmować bezpośrednio samym jego dziełem, przede wszystkim interesuje go debata i stan wiedzy o nim (kafkoznanstwo, kafkologia). Z kolei *Zapiski o Kafce*, tłumaczenie tytułu Anny Wołkowicz podkreśla, że autor zajmuje się raczej przede wszystkim samym dziełem Kafki. Drugim problematycznym aspektem polskich tytułów jest semantyka słów „szkice” i „zapiski”. Słownikowe znaczenie wyrazu „szkie” to „artykuł, rozprawa naukowa, publicystyczna, krytyczno-literacka itp.”¹⁴, a więc tekst w pewien sposób logicznie i strukturalnie uporządkowany. Synonimem zapisków są natomiast notatki, na przykład zeszyt może być pełen chaotycznych zapisków. Jak widać, już na samym wstępie pracy translatorskiej nad omawianym tekstem tłumaczki musiały rozstrzygnąć, z czym właściwie mają do czynienia: czy jest to tekst Adorna o dziele Kafki, czy o literaturze na jego temat, oraz czy jest to – w warstwie znaczeniowej – tekst gotowy i zamknięty, czy tylko myśl rozproszona, zapis luźnych skojarzeń i propozycji interpretacyjnych.

Te wybory i decyzje tłumaczek ważą na sensie całości tekstu. Idąc za wstępnym „ciosem”, starają się one konsekwentnie trzymać wytyczonego toru, by nie wnikłać obranego kursu w niekonsekwencje (semantyczne, słownikowe, stylistyczne i in.), które można byloby potraktować jako oznaki braku świadomości autorek przekładów o swoim udziale we współkreowaniu ostatecznego znaczenia tekstu. Anna Wołkowicz konsekwentnie realizuje swoją wersję odczytania eseju Adorna, którą zaznaczyła już w tytule – jej zdaniem, tekst dotyka bezpośrednio dzieła Kafki. Objawia się to w szczegółach, które dodaje „od siebie”.

Kiedy na przykład Adorno cytuje dwie odezwy – obszerny fragment z Kafki (A, s. 146-147), nie podając przy tym odsyłacza do nich, Wołkowicz odnajduje je w dzienniku Kafki oraz w pośmiertnie opublikowanych zapiskach. Nawet wtrącony przez autora krótki zwrot Kafki *Zum letztenmal Psychologie* (A, s. 134) – „Po raz ostatni psychologia” (W, s. 155) opatrzy dokładnym przypisem. Początek Adornowego zdania: „Am Ende des Kapitels aus dem *Schloß*” (A, s. 135-136) zostaje przełożony: „Pod koniec c z w a r t e g o rozdziału *Zamku*” (W, s. 156). Bezosobowa forma „[etwas] wird gesagt” (A, s. 145-146) zostaje również sprecyzowana jako: „dowiadujemy się w *Zamku*” (W, s. 162). Żeby czytelnik nie miał żadnych wątpliwości, „trotz dem Protest seines Freundes” (A, s. 129) to „wbrew protestom M a x a B r o d a ” (W, s. 150). Te i inne drobne zmiany, jak chociażby

¹⁴ Wszystkie znaczenia polskich słów podaję za: *Słownik języka polskiego*, t. 1-3, Warszawa 1978.

dodawanie imion do nazwisk (Walter Benjamin, W, s. 150; Daniel Defoe, W, s. 170), nie świadczą o hiperdokładności Wołkowicz, chęci rozjaśniania tekstu, o wyjaśnianiu jego zagadkowości, po to, by wyrezytować „niekompetentnego” czytelnika, ale raczej o autorefleksji tłumaczki, świadomej swojego zadania, o konsekwentnym podążaniu raz wyznaczonym torem interpretacyjnym dzieła jako zbioru komentarzy Adorna do twórczości Kafki. Dlatego też tłumaczka delikatnie przesuwa akcenty, stara się jak najbardziej wyeksponować „obecność” utworów Kafki w eseju, np. zdanie „Wie ein Hund” stirbt Josef K., und Kafka teilt die Forschungen eines Hundes mit” (A, s. 131) brzmi: Józef K. umiera „jak pies”, *Dociekania psa* to tytuł jednego z opowiadań (W, s. 152). Gra słowna zostaje ujednoznacziona i opatrzona naddaną informacją. Układające się w świadomą strategię zabiegi Wołkowicz są jeszcze bardziej widoczne w porównaniu z drugim przekładem. Oto kilka przykładów: Adorno, pisząc o *Neigung aller Frauen zu den Gefangenen im „Prozeß”* (A, s. 154), ma na myśli skłonność wszystkich kobiet w *Procesie* nie do „jeńców” (K, s. 219), a do „aresztowanych” (W, s. 168). Autorka przekładu *Zapiski o Kafce* skupia się na precyzyjnym doborze słów, pilnie tropi nawiązania do treści utworów Kafki, pamiętając że Józef K. nie był jeńcem wojennym, a tylko pewnego ranka został po prostu aresztowany. Podobnie z frazą: „die enigmatischen S t ü c k e und Episoden, wie die «Sorge des Hausvaters» oder den «Kürbelreiter»” (A, s. 130), Wołkowicz patrzy na tekst Adorna przez pryzmat Kafki i stara się go nie zaciemniać, dlatego zamiast: enigmatyczne s z t u k i i epizody, jak „Troska ojca rodziny” czy „Jazda na kuble” (K, s. 201), pisze o enigmatycznych f r a g m e n t a c h i epizodach (W, s. 151), słowo sztuki budzi bowiem automatycznie konotacje ze sztukami teatralnymi, których Kafka nigdy nie pisał. Co więcej, choć nie ma przypisu, tłumaczka najprawdopodobniej odszukuje i sprawdza owe fragmenty, czy nie ukazały się już one wcześniej w polskim przekładzie. Można to wywnioskować po użyciu przez nią tytułu *Troska gospodarza domu*, pod którym kilka lat wcześniej opublikowano fragment przy Kafki¹⁵. Obrona przez Wołkowicz strategia wymaga nie tylko bezwzględnej znajomości twórczości Kafki, ale i śledzenia na bieżąco jego recepcji w Polsce, aby nie wprowadzać zamieszania u czytelniczek i czytelników. Aby podążać tą drogą interpretacji eseju, potrzebna jest wiedza wykraczająca poza sam tekst Adorna oraz odpowiednie „wyczulenie”, spostrzegawczość i wrażliwość na Kafkę. Jako przykład służyć może następujące zdania:

Nur wer a u s den schwarzen Broschüren Kurt Wolffs, d e m „Jüngsten Tag”, das „Urteil”, die „Verwandlung”, das „Heizer”-Kapitel kennt, hat Kafka in seinem authentischen Horizont erfahren, dem des Expressionismus. (A, s. 151)

Krzemień-Ojak tłumaczy je „słowo po słowie”:

¹⁵ Zob. F. Kafka *Troska gospodarza domu*, przeł. S. Tyrowicz, „Literatura na Świecie” 1987 nr 2(187), s. 42-44. Jest to numer w całości poświęcony Kafce, przypomnę: rok wydania tłumaczenia Wołkowicz to 1991, a Krzemień-Ojak – 1990.

Tylko ten, kto *Sąd ostateczny*, *Wyrok*, *Przemianę*, rozdział o *Palaczu* zna z czarnych broszur Kurta Wolffa, przeżył Kafkę w jego autentycznym horyzoncie, horyzoncie ekspresjonizmu. (K, s. 216)

W oryginale rodzajnik przy pierwszym tytule „Jüngster Tag” jest w trzecim przypadku (jego tyczy się przyimek *aus*), co jest automatycznie wskazówką dla niemieckiego odbiorcy, że nie jest on jednym z wyliczanych dzieł Kafki. *Wyrok* i *Przemianę* można zatem znać z czarnych broszur Kurta Wolffa, z „Jüngster Tag” (dosłownie z „Dnia Sądu Ostatecznego”). *Der Jüngste Tag* była to seria wydawnicza, którą od 1913 publikował Kurt Wolff. W niej ukazywała się najlepsza literatura ekspresjonistyczna, m.in. Kafki czy Georga Trakla. Zachowanie kolejności tytułów prowadzi do błędnego przypisania „nieznanego dzieła” Kafce i tym samym do komicznej sytuacji, w której Adorno, krytykujący stan wiedzy na temat Kafki, myli serię z jego twórczością. Dla porównania druga wersja tego samego zdania brzmi tak oto:

Tylko ktoś, kto czytał *Wyrok*, *Przemianę* i *Palacza* w wydawanych przez Kurta Wolffa czarnych broszurach „Sądnego dnia” (*Der Jüngste Tag*), doświadczył Kafki w jego autentycznym horyzoncie – horyzoncie ekspresjonizmu. (W, s. 166)

Tłumacząc Adorna, Wołkowicz koncentruje się na przedmiocie eseju, czyli na dziele Kafki, dlatego trafnie rozpoznaje tytuły. W drugim tłumaczeniu można się natomiast dopatrzeć strategii wprost przeciwnej. Również Krystyna Krzemięń-Ojak sygnalizuje już w tytule swój tor interpretacji. *Szkice kaskowskie* nie są dla niej esejem bezpośrednio o twórczości Kafki, a raczej o debacie na jej temat. Według niej autor chce przede wszystkim zająć się powszechnie obowiązującymi odczytaniem dzieł Kafki, przy okazji jednak jego szkice na ten temat stają się „kaskowskie”, pisane są w s t y l u Kafki, nabierają charakteru literackiego. Tekst krytyczny Adorna przemienia się w literaturę, autor zaciemnia różnicę między literaturą a dyskursem ją opisującym. Świadomie zamazuje granicę między nimi, by tym samym paradoksalnie zbliżyć się do sedna twórczości Kafki, by spojrzeć na nią nie z perspektywy nadrzędnej, narzucając nań schematy pojęć, lecz by spróbować opisać ją jej własnym językiem. Adorno odrzuca pozycję niezaangażowanego krytyka, kontemplującego z bezpiecznej odległości obiektywnie istniejącą strukturę dzieła, i staje się pisarzem odkrywającym we własnym języku te same pytania, które od zawsze stawia literatura¹⁶. Dlatego dla tłumaczki bohaterem eseju staje

¹⁶ M.P. Markowski *Nici z chiazmu (uwagi o tłumaczeniu Blanchota)*, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10(303), s. 243. Ta uwaga dotyczy się co prawda pisarstwa Blanchota o Kafce, zarazem jednak idealnie wpisuje się w sens eseju Adorna. W artykule Markowski, komentując (i ostro krytykując) polskie wydanie *Wokół Kafki* Blanchota w tłumaczeniu Krzysztofa Kocjana (KR, Warszawa 1996), zwraca uwagę, że teksty Blanchota poświęcone Kafce nie są szkicem na temat Kafki, ale „pisanym obok dzieł Kafki dziełem nowym” (tamże, s. 242), dlatego zadanie tłumacza polegać ma na uchwyceniu teźże literackości, na wynalezieniu jej godnego „polskiego idiomu” (czemu, wg Markowskiego, nie udało się sprostać). Ta zaskakująca analogia między

się tekst Adorna sam w sobie, chce ona przede wszystkim podkreślić jego auto-referencjalny charakter i wydobyć lub przynajmniej nie zaciemnić jego literackiego stylu.

Jedną z podstawowych i jednocześnie najtrudniej przekładalnych właściwości jego stylu (może nawet aporią), z jaką musiały się zmierzyć tłumaczkki, są długie, wielokrotnie złożone zdania. Często stosowane przez niego – po mistrzowsku – wtrącone zdania poboczne, komplikują odbiór, zmuszają do ponownego ich przeczytania i zastanowienia się. Strategia drugiego tłumaczenia zakłada, że ten zabieg językowy jest istotny w warstwie znaczeniowej tekstu. Dlatego też Krzemień-Ojak stara się nie zmieniać długości zdań Adorna.

Przykładowe zdanie wielokrotnie złożone:

Den beiden großen Romanen „Schloß” und „Prozeß” scheinen, wenn schon nicht im Detail, so jedenfalls im großen Philosopheme auf die Stirn geschrieben, die trotz ihres gedanklichen Gewichts den Titel „Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg” keineswegs Lügen strafen, den man einem theoretischen Konvolut Kafkas verliehen hat. (A, s. 130)

Pierwsze tłumaczenie rozbija je na kilka polskich odpowiedników:

Jego zapiski teoretyczne, wydane jako „Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze”, mimo swej wagi myślowej zasługują na tytuł jakim je opatrzone. Obydwie wielkie powieści „Zamek” i „Proces”, zdają się nosić piętno tych tez filozoficznych – jeśli nie w każdym szczególe, to przynajmniej jako całość. (W, s. 151)

Dzięki temu rozbiciu i zmianie kolejności zdań podrzędnych zostaje wydobyty sens wypowiedzi. Tekst jest rytmiczny i czyta się go płynnie, jednakże traci on swoją meandryczną strukturę. W drugim tłumaczeniu zachowuje on natomiast swoją oryginalną strukturę:

W obydwie wielkie powieści *Zamek* i *Proces* wpisano wyraźnie – jeśli nie w szczegółach to w ogólnym zarysie – filozofemy, które mimo swej doniosłości myślowej, nie zadają kłamu tytułowi *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*, którym opatrzone teoretyczną konwolutę Kafki. (K, s. 201)

Mimo że „polszczyzna” zostaje nadwyrężona i zdanie traci na klarowności, Krzemień-Ojak w swojej strategii świadomie opowiada się za zawiłością Adornowskiej składni i odpowiadającą jej momentami mrocznością komunikatu. Są one dla niej

spojrzeniem Blanchota i Adorna na Kafkę oraz stylem ich pisarstwa krytycznego zasługuje na osobne porównanie, tym bardziej że łączyło ich podobne rozumienie literatury, która ma za zadanie koncentrować się na swojej sile kwestionowania tego, że rzeczywistość ma monopol na określanie ludzkich możliwości.

Por. V. Liska *Two sirens singing. Literature as contestation in Maurice Blanchot and Theodor W. Adorno*, w: *The power of contestation, Perspectives on Maurice Blanchot*, ed. K. Hart, G.H. Hartman, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2004, s. 80-101.

ważniejsze niż płynność i „polskie brzmienie” przekładu. Choć te dwie wartości niekoniecznie muszą się wykluczać, to jednak trudno jest je w praktyce ze sobą pogodzić – potrzeba niemalże zdolności ekwilibrysty, aby zachować równowagę pomiędzy zawiłą kompozycją Adorna a przejrzystą poprawnością językową.

Tłumaczka *Szkiców kałkowskich* broni konsekwentnie nie tylko długości zdań, ale również elips i „niedopowiedzeń”, których Adorno bardzo często używa. Nie precyzuje ich, nie rozjaśnia ich sensu. Wybrana przez nią strategia jest jeszcze lepiej widoczna w zestawieniu z tłumaczeniem *Zapisków o Kafce*. Spójrzmy na wrywkowy katalog przykładów. Złożone zdanie Adorna:

Dieser geschichtliche Augenblick, nicht ein angeblich durch Geschichte hindurch scheinendes Überzeitliches ist die Kristallisation seiner Metaphysik, und Ewigkeit bei ihm keine andere als die des endlos wiederholten Opfers, aufgehend am Bilde des jüngsten. (A, s. 145)

w przykładach brzmi następująco:

Jego metafizyka krystalizuje w tym właśnie momencie historycznym, nie w ponadczasowości prześwitującej rzekomo przez historię. Jedyna wieczność, jaka występuje u Kafki, to wieczność bez końca powtarzanej ofiary, odsłaniająca się w obrazie ofiary ostatniej. (W, s. 162)

Ten moment historyczny, a nie rzekomo przeświecająca przez historię ponadczasowość jest osią krystalizacji jego metafizyki, a wieczność nie jest u niego żadną inną jak tylko wiecznością powtarzanej w nieskończoność ofiary, otwierającej się w obrazie ostatniej. (K, s. 212).

W pierwszym tłumaczeniu zdanie zostało rozbite na dwie części, ponadto na końcu powtórzono rzeczownik „ofiara”, ponieważ w języku polskim nie jest on wymienny z przymiotnikiem, który może występować przede wszystkim w funkcji przydawki. Krzemień-Ojak zachowuje ciągłość zdania i pozostawia na końcu sam przymiotnik. Choć zdanie może wydawać się „urwane”, tłumaczka konsekwentnie nie dodaje rzeczowników, chcąc tym samym „utrudnić” czytelnikom i czytelnikom lekturę, by potykając się raz jeszcze przeanalizowali myśl, którą sformułował Adorno. Podobnie jest w przypadku następującej frazy:

Denn kleine Welt könnte einheitlicher sein als die beklemmende, die er durchs Mittel der Kleinbürgerangst zur Totalität zusammenpresst. (A, s. 144)

Trudno bowiem o świat bardziej jednolity niż przygnębiający świat Kafki, sprasowany w totalność drobnomieszczańskim lękiem. (W, s. 161)

Gdyż żaden świat nie może być bardziej jednolity niż ten uciskający, który on ugniata w totalność z pomocą drobnomieszczańskiego strachu. (K, s. 211)

W tym przypadku również Wołkowicz precyzuje myśl autora, uściśla, że przygnębiający jest rzeczownik „świat”, a nawet świat Kafki, jak to wynika z wcześniejszego kontekstu. Zgodnie ze strategią *Zapisków o Kafce* pisarz został raz jeszcze uwidoczniiony. Natomiast Krzemień-Ojak, kierując się wybranym przez siebie torem interpretacyjnym, nadal nie dopowiada, tylko eksponuje styl eseisty, doma-

Dociekania

gając od czytających uważnej współlektury. Zachowuje mroczny sposób wypowiedzi filozofa, podkreśla jego zagadkowość, np.:

Er unterscheidet von dem viel Älteren, naturwissenschaftlich Gesinnten sich nicht durch zarte Spiritualität, sondern indem er ihn in der Skepsis gegen das Ich womöglich noch überbietet. (A, s. 136)

U Wołkowicz zdanie to brzmi:

Znacznie starszego, nastawionego raczej przyrodniczo Freuda przerasta Kafka nie subtelniejszą duchowością, lecz – jeśli to w ogóle możliwe – jeszcze większym sceptycyzmem wobec ludzkiego „ja”. (W, s. 156)

Natomiast w wersji Krzemień-Ojak:

Od o wiele starszego, usposobionego przyrodznawczo, różni się nie delikatniejszą spirytualnością, ale tym, że, o ile to możliwe, przewyższa go jeszcze sceptycyzmem wobec *ego*. (K, s. 206)

Adorno używa w tym zdaniu naturalnych dla języka niemieckiego przymiotnika i imiesłowu w funkcji podmiotu, co w polskiej składni nie występuje. W tłumaczeniu Wołkowicz pada nazwisko *Freud*, zdanie staje się tym samym od razu bardziej zrozumiałe i czytelne. Krzemień-Ojak podchwytuje natomiast zagadkowość autora i zakłada, że sens zostanie wychwycony z kontekstu.

Strategia drugiego tłumaczenia, które chce przede wszystkim wyeksponować niepowtarzalny, literacki styl Adorna, objawia się również w doborze słownictwa. Dla każdego słowa Adorna tłumaczka odnajduje pojedynczy odpowiednik, nierzadko posługując się metodą słowotwórstwa. Stara się ona za wszelką cenę unikać nawet najmniejszych opisów, na przykład „krampfhaftes Widerstandslösigkeit” (A, s. 137) to u Krzemień-Ojak „konwulsyjna bezoporność” (K, s. 207), a nie „kurczowe niestawienie oporu” (W, s. 157). Podobnie z frazą: „fensterlose Monade” (A, s. 137) – „bezokienna monada” (K, s. 207), nie zaś „pozbawiona okien monada” (W, s. 157) lub „subjektlos” (A, s. 153) to po prostu „bezpodmiotowa” (K, s. 218) a nie „pozbawiona podmiotu” (W, s. 167). Można by przypuszczać, że autorka przekładu *Szkice kafkańskie* postanowiła, niekiedy uciekając się do neologizmów, tłumaczyć wszystkie złożenia Adorna z sufiksem „-los” i zaprzeczenia z prefiksem „un-” za pomocą przedrostka „bez-”, co widać szczególnie w przypadku „die Schuldlosigkeit des Unnützen” (A, s. 165), czyli „bezwinności bezpożytecznego” (K, s. 226) zamiast „niewinność rzeczy beużytecznych” (W, s. 175).

Jednak strategia tłumaczki *Skiców kafkańskich* nie do końca jest realizowana konsekwentnie. Zgrzytem, który zachwiał strategią przekładu, jest pewnego rodzaju brak wrażliwości retorycznej, objawiający się w tym, że powtarzane przez Adorna wyrazy i sformułowania nie są w eseju jednolicie tłumaczone. Przyjmując założenie, że przekład ma skupić się na wiernym oddaniu stylu Adorna, nieprzypadkowo powtarzane przez autora frazy również powinny zostać potraktowane przez tłumaczkę jako istotny element jego retoryki. Przykład może stanowić for-

muła „So ist es”, która pojawia się w tekście Adorna aż czterokrotnie (A, s. 129, 133, 141, 157). Występuje ona w cudzysłowie w funkcji cytatu, przysłowia, może nawet „lejtmotywu”. W *Zapiskach o Kafce* jest tłumaczona jednolicie jako „tak właśnie jest” (W, s. 151, 154, 159, 170), natomiast w *Szkicach kafkowskich* są proponowane aż trzy różne wersje: „to jest tak” (K, s. 200), „tak to jest oto” (K, s. 204), „tak to jest” (K, s. 209, 221). Podobnie jest w przypadku, kiedy w eseju pojawia się freudowskie pojęcie *Fehlleistungen* (A, s. 131, A 137) – ponieważ jednym z problemów, z jakimi konfrontuje się Adorno, jest standardowe czytanie Kafki przez pryzmat Freuda – Krystyna Krzemień-Ojak tłumaczy je raz jako „przejęzyczenia” (K, s. 202), raz jako „chybione efekty” (K, s. 206) – u Wołkowicz są to „czynności omyłkowe” (W, s. 152, 157). Dyskurs psychoanalityczny, z którym polemizuje Adorno, zostaje tym samym zaciemniony. Przekład terminów technicznych, pojawiających się w literaturze sekundarnej o Kafce, w sposób intuicyjny jest pewną niekonsekwencją, zakłóca wcześniej wybraną linię interpretacyjną i nie chodzi tu o znajomość terminologii Freuda, którego zaczęto popularyzować i tłumaczyć na polski dopiero od początku lat 90., ale o jednolitość oraz o wrażliwość na powtórzenia i styl autora.

Trudności i błędy

Jedną z największych trudności translatorskich, jakie napotkały tłumaczki eseju Adorna, był z pewnością problem związany z konotacjami erudycyjnymi pojawiającymi się w tekście. Jego wyszukany język – podpatrzony u wielkich niemieckich poetów, szczególnie u Hölderlina – ma skłaniać do uważnej lektury, która – jak komentuje pisarstwo niemieckiego filozofa Karol Sauerland – powinna „wymagać takiego samego skupienia jak czytanie wiersza”¹⁷. Jest tak dlatego, że smakuje się on w słowie i ma do tego opinię jednego z najbardziej czytanych ludzi w powojennych Niemczech. A to poważne wyzwanie dla tłumaczek, które niemal na każdym kroku musiały stawać na wysokości zadania, poszukując i dobierając najbardziej adekwatnych słów. Oto przykładowe zdanie:

Kafka, Verächter der Psychologie, ist überreich an psychologischen Einsichten, gleich der von Beziehung zwischen triebhaftem und Zwangscharakter. (A, s. 131)

W *Szkicach kafkowskich* brzmi ono tak:

Kafka, gardzący psychologią, jest przebogaty w obserwacje psychologiczne, w rodzaju tej o relacji między charakterem uległym popędowi i uległym przymusowi. (K, s. 202)

Tłumaczenie jest całkowicie poprawne, jednakże odnosi się wrażenie, że jego autorka zadowoliliła się pierwszym znaczeniem słowa *Zwang*. Sięgając do Dudena,

¹⁷ K. Sauerland *Wstęp*, s. 12. Nie tylko styl Adorna, ale również styl samego Kafki bywa zestawiany z twórczością Hölderlina. Zob. M. Blanchot *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 82.

widzimy natomiast, że oznacza ono m.in.: przymus („von Normen ausgeübter Druck”); wewnętrzny imperatyw („starker Drang in jmdm.”); silny wpływ, któremu nie można się oprzeć („starker Einfluss, dem sich jmdm. nicht entziehen kann”); w znaczeniu psychologicznym również „bycie owdładniętym, opętany przez wyobrażenia i impulsy wbrew własnej woli” („das Beherrschtsein von Vorstellungen, Handlungsimpulsen gegen den bewussten Willen”), jest to rodzaj choroby psychicznej, na którą się cierpi (*unter einem Z. leiden*), coś przypominającego obłąd, psychozę, paranoję, manię itp. A teraz druga polska wersja tego zdania:

Twórczość Kafki, gardzącego psychologią, obfituje w obserwacje psychologiczne, jak choćby powyższa o związku popędu z o b s e s j ą. (W, s. 152)

Wołkowicz nie uległa pokusie stosowania pierwszych, w układzie słownikowym, znaczeń wyrazów. Podobne potknięcie/niedopracowanie translatorskie znaleźć można w cytowanej przez Adorna odezwie-ogłoszeniu o pięciu karabinach dziecięcych. Autor pisze: „[Sie] hängen in meinem K a s t e n, an jedem Haken eines” (A, s. 146). Dosłowny przekład brzmi: „Wiszą w mojej skrzynce, każdy na oddzielnym haku” (K, s. 213). Pierwsze znaczenie słowa *Kasten* to skrzynia, skrzynka. Inne znaczenie tego słowa, którego używa się szczególnie w południowych Niemczech, Austrii i Szwajcarii, to „szafa” („südd., österr., schweiz”) – *Schrank*). I to ona właśnie semantycznie bardziej pasuje do kontekstu – skrzynka jako zdrobnienie kojarzy się bowiem raczej z czymś niewielkim, nie sposób więc, żeby mieściło się w niej jeszcze pięć karabinów.

Oprócz groźby związanej ze zbyt łatwym odnajdywaniem polskich odpowiedników, tłumaczki musiały także wystrzegać się pokusy posługiwania się kalkami językowymi, co nie zawsze się udawało. Na przykład w pewnym momencie Adorno pisze o hierarchii społecznej i o czarze, „[der Zauber], der bei Kafka Menschen, zumal niedrige mit höheren zusammentreibt” (A, s. 135). Przekład dosłowny – „który u Kafki spędza razem ludzi, zwłaszcza niskich z wyższymi” (K, s. 205) – brzmi dwuznacznie. Wołkowicz zdecydowała się na przekład opisowy: „Kafkowskich ludzi – zwłaszcza tych z dołu do wyżej postawionych” (W, s. 156). Czasami kalka z języka niemieckiego może okazać się *faux ami*, potrzebne jest wyjaśnianie i dopowiadanie, np. w wyliczeniu: „Typen wie Unteroffizieren, Kapitulanten und Portiers” (A, s. 149) posłużenie się wyrazem „kapitulant” (K, s. 215) nie oddaje właściwego sensu słowa, ponieważ po polsku oznacza ono „osobę ogłaszającą kapitulację”, a patrząc na ten wyraz w kontekście wcześniej wymienionych podoficerów i treści *Zamku*, do którego uwaga Adorna się odnosi, nie o to znaczenie chodzi. Natomiast niemieckie *Kapitulation* to nie tylko poddać się, skapitulować (*das Kapitulieren*), ale również – nieco staromodnie – podpisać umowę, która przedłużała służbę wojskową – „(veraltet) Vertrag, der den Dienst eines Soldaten verlängert”. Dlatego sensowne jest rozbudowanie wyliczenia w drugim tłumaczeniu: „typy podoficerów, odźwiernych, żołnierzy dobrowolnie przedłużających służbę” (W, s. 164). Podobne posłużenie się opisem wydaje się również potrzebne w przypadku innego wyliczenia:

Hudzik Uroki mroku

Das Reich des *déjà vu* wird von Doppelgängern bevölkert, Wiederkehrern, Pojatzern, chassidischen Tänzern, Knaben, die den Lehrer nachmachen und plötzlich uralt aussehen, archaisch; (A, s. 139)

W przekładach brzmi ono tak:

Państwo *déjà vu* zaludnione jest sobowtórami, z martwych wstańcami, pajacami, chasydzkimi tancerzami, chłopcami, którzy naśladują nauczycieli i nagle zaczynają wyglądać prastaro, archaicznie; (K, s. 208)

Krajinę *déjà vu* zaludniają sobowtóry, wracające z zaświatów upiory, wesółkowie, tancerze chasydscy, którzy przedrzeźniali nauczyciela i nagle poprzemieniali się w archaicznych starców. (W, s. 158)

W pierwszym tłumaczeniu neologizmom przyporządkowano pojedyncze słowa – odpowiedniki, choć „zmartwychwstańcy”, kojarzą się z członkami polskiego zgromadzenia zakonnego (założonego w XIX wieku). Drugi przekład proponuje natomiast wersję dłuższą, choć skraca również oryginał – tłumaczka zapomniała o *Knaben*, czyli chłopcach, którzy przedrzeźniali nauczyciela.

Zdarzyły się również takie sytuacje, kiedy tłumaczki sięgały nie tyle po kalkę językową, ile wręcz posiłkowały się językiem niemieckim, np.:

Sichtbar umdunstet die Zimmerherrn, als ihre Emanation, der Horror, der vordem unmerklich fast in dem Wort mitschwang. (A, s. 142)

Horror od dawna pobrzmiewający w słowie „Zimmerherren”, otacza teraz sublokatorów jako ich widzialna emanacja. (W, s. 160)

W zdaniu Adorna ważna jest warstwa brzmieniowa. W wyrazie *Zimmerherr* i *Horror* występuje dwukrotnie głoska *r*, co daje – szczególnie w głośnym czytaniu – efekt lęku. Można zarzucić temu zabiegowi, że jest to pójście na łatwiznę. Faktem jest jednak, że akurat dla tej gry słownej trudno znaleźć polski ekwiwalent, co potwierdza z kolei drugie tłumaczenie:

Widocznym oparem otacza sublokatorów, jako ich emanacja, horror, który niezauważenie niemal współdźwięczał w słowie. (K, s. 210)

Sublokator niewątpliwie brzmi zbyt „delikatnie”.

Poza kalkami pojedynczych słów niekorzystnie na przekład wpływa również kopiowanie całych wyrażen i struktur zdaniowych. Zdanie:

Zuweilen lösen die Worte, insbesondere Metaphern, sich los und gewinnen eigene Existenz. (A, s. 131)

brzmi płynnie w wersji:

Niektóre słowa, zwłaszcza przerośnięte, odrywają się jakby od reszty i zacinają życie własnym życiem. (W, s. 152)

Natomiast dosłowny przekład:

Niekiedy słowa, a zwłaszcza metafory, usamodzielniają się i zdobywają własną egzystencję. (K, s. 202)

Dociekania

niewo szarpie rytm zdania i brzmi sztucznie, ponieważ w języku polskim nie występuje taka kolokacja. Podobnie rzecz ma się przy próbach powielania niemieckich struktur gramatycznych. Na przykład:

Der jüngste Stand einer Sprache, die denen im Munde quillt, die sie sprechen (A, s. 133)
w polskim przekładzie brzmi:

Ostatni stan jakiegoś języka, który pęcznieje w ustach ludzi nie mówiących; (K, s. 204).

Otóż słowo „nie” ma tu pełnić tę samą funkcję, co w oryginale zaimek *sie* (który odnosi się do *die Sprache* – do języka). Na podstawie przywołanego tłumaczenia można sądzić, że „nie” oznacza negację-zaprzeczenie.

Język w ostatnim stadium rozwoju pęcznieje w ustach mówiących. (W, s. 154)

W drugim tłumaczeniu ten szczegół zostaje pominięty na rzecz jednoznaczności. Czasami jednak sens zdań w tekście Adorna nie jest tak wyrazisty i jednoznaczny, bowiem właśnie niejasność, mroczność, wieloznaczność to kolejne momenty newralgiczne dla tłumaczek. Trudno jest na przykład oddać w przekładzie następującą dwuznaczność:

Antinomistisch ist Kafkas Theologie – wenn anders von einer solchen die Rede sein kann – gegenüber demselben Gott, dessen Begriff Lessing gegen die Orthodoxie verfocht, dem der Aufklärung. Das ist aber ein deus absconditus. (A, s. 161)

Problem polega na tym, iż nie do końca wiadomo, do jakiego wyrazu odnosi się tu zaimek relatywny *dem*: czy do *der Gott* (Bóg) czy do *der Begriff* (pojęcie). Oto dwa przekłady:

Teologia Kafki jest antynomiczna – jeśli w ogóle można o czymś takim mówić – w stosunku do tego samego Boga, którego pojęcia bronił Lessing przeciw ortodoksji, ortodoksyjnego pojęcia oświeceniowego. Jest to wszakże *deus absconditus*. (K, s. 224)

Antynomistyczna teologia Kafki – jeśli w ogóle można o takowej mówić – odnosi się do tego samego Boga, którego pojęcie Lessing bronił przed ortodoksją – do Boga Oświecenia. Ów zaś to Bóg ukryty, *deus absconditus*. (W, s. 172)

Choć z pozoru może się wydawać, że jest to rzecz błaha, ale decyzja o przypisaniu zaimka relatywnego danemu rzeczownikowi ma wpływ na znaczenie całego zdania. Ponieważ jednak na końcu pojawia się wyrażenie *deus absconditus*, tylko druga interpretacja mówiąca o „Bogu Oświecenia” jest poprawna.

Inny przykład:

In Kafkas Eingaben an den, welchen es betreffen mag, wird das Gericht über den Menschen beschrieben, um das Recht zu überführen. Am mythischen Charakter des Letzteren hat er keinen Zweifel gelassen. (A, s. 162)

W Kafkowskiej petycji do tego, kogo to może dotyczyć, opisany jest sąd nad człowiekiem, aby dać dowód prawa. Nie pozostawił on żadnych wątpliwości co do mitycznego charakteru tego sądu. (K, s. 224)

Jego petycje – ktokolwiek byłby ich adresatem – opisują sąd nad człowiekiem, aby udowodnić winę prawu. Co do mitycznego charakteru prawa nie pozostawia Kafka żadnych wątpliwości. (W, s. 173)

Pytanie, jakie się od razu narzuca, brzmi następująco: do czego odnosi się *des letzteren*, do *das Recht* czy też do *das Gericht*? W tym przypadku tłumaczki również muszą rozstrzygnąć, jaki sens chcą nadać zdaniu Adorna. Najbliżej wyrażenia „des letzteren” pojawia się wyraz *das Recht* – prawo, zatem znowu druga wersja przedstawia prawidłową interpretację zawilej myśli filozofa. Zdania Adorna często mają charakter aforyzmów, co dodatkowo wymusza stosowanie oszczędnego i precyzyjnego słownictwa. Podobnie ma się rzecz z odwiecznym problemem *consecutio negationis*. W tym przypadku wieloznaczne użycie partykuł negujących urasta do zagadki logicznej:

Nicht dass es an Kafkas Werk nichts zu kritisieren gäbe. (A, s. 140)

W konsekwencji powstają dwie sprzeczne wersje:

Rzecz w tym, że w dziele Kafki nie byłoby niczego do skrytykowania. (K, s. 209)
Nie znaczy to, że nic u Kafki nie zasługuje na krytykę. (W, s. 159)

Pierwsza z nich twierdzi, że dzieła Kafki są idealne, druga, przeciwnie, że można im coś zarzucić. Na powyższe zdanie należy spojrzeć w kontekście. Owszem, jak wiadomo, w języku niemieckim, zgodnie z prawem logiki, podwójne zaprzeczenie oznacza potwierdzenie. I tak należałoby faktycznie to zdanie rozumieć, tym bardziej, że w zdaniu, które po nim następuje rzeczywiście jest mowa o brakach (*Mängel*) w powieściach.

Tekst Adorna stawia wysoko poprzeczkę przed swymi tłumaczkami. Zawiała składnia, wyszukane słownictwo i formy eliptyczne, wszystko to razem absorbuje je do tego stopnia, że zdarzają się im nawet lapsusy tak proste, jak na przykład te oto: „Kafkas Werk ist ein Versuch, diese [Macht] zu absorbieren” (A, s. 140) – „Proza Kafki próbuje abstrahować tę siłę.” (W, s. 158); „Nicht wendet das Absolute dem bedingten Geschöpf seine absolute Seite zu” (A, s. 163) – „Absolut nie zwraca się ku uwarunkowanemu stworzeniu swoją absolutną.” (W, s. 173). O ile przejęzyczenia dadzą się zrozumieć, to przeoczenia lub intencjonalne skróty zmieniają już sens całości. Tak jest na przykład w zdaniu:

Wer nachvollziehen will, wie es zu den abnormen Erfahrungen kommt, die bei Kafka die Norm umschreiben, muss einmal in einer großen Stadt einen Unfall erlitten haben: [...]. (A, s. 138)

Jak dochodzi do takich anormalnych doświadczeń, może się przekonać ktoś, kto uległ wypadkowi w mieście: [...]. (W, s. 157)

Z tego zdania czytelnik nie dowiaduje się, że te anormalne doświadczenia stanowią u Kafki normę. Podobnie jest w wypadku przekładu wypowiedzi o nauczycielce Gizie. Adorno pisze o niej:

das einzige schöne Mädchen, grausam und tierlieb (A, s. 149)

Dociekania

Oto przekłady:

Giza „która jako jedyna z Kafkowskich pięknych dziewcząt” (W, s. 164)

Giza to „jedyna piękna dziewczyna, okrutna i miła jak zwierzątko” (K, s. 215)

W pierwszej wersji zupełnie umyka informacja o bohaterce, natomiast druga wersja proponuje nieadekwatny odpowiednik, przymiotnik *tierlieb* oznacza kogoś lubiącego zwierzęta, podobnie jak *kinderlieb* – lubiący dzieci. Niekiedy w przekładach brakuje wyrazów, np. *Autofriedhof* (A, s. 165) – cmentarz samochodów (W, s. 175) w *Szkicach kafkowskich* jest zwykłym cmentarzem (K, s. 226), lub nawet całych zdań, np.: zdania „So weit spannt Kafka den Expressionismus” (A, s. 163) – „Tak szeroko rozpina Kafka ekspresjonizm” (K, s. 225) nie ma swojego odpowiednika w tłumaczeniu Wołkowicz (na stronie 173 między „...wygląd piekielny. Podmiot obiektywizuje...”). To są szczegóły, lecz istotne dla sensu całości. W przypowieści Lessinga o kaznodziei i jego rodzinie pominięcie drobnego fragmentu: „und die Familie rettet sich s a m t e i n e m K a t e c h i s m u s” (A, s. 158) – „rodzina łąduje na bezludnych wysepkach” (W, s. 170) zamiast „rodzina ratuje się wraz z katechizmem” (K, s. 222), czyni niezrozumiałym całość opowiadania. Katechizm jest w nim bowiem do punktu niezbędnie potrzebny, ponieważ kilka generacji później na ową wyspę dociera heski kaznodzieja, który zauważa, że potomkowie rozbitków mówią językiem Lutra – całkowicie zużyli katechizm, pozostały z niego tylko deseczki i choć sami nie potrafią czytać, twierdzą, że w tych deseczkach od katechizmu znajdują się cała ich wiedza.

Zakończenie

Tekst Adorna *Aufzeichnungen zu Kafka* był nie lada wyzwaniem dla tłumaczek. Musiały one zmierzyć się nie tylko z głębią myśli filozofa, snującą się wokół tak zawilego tematu, jakim jest twórczość Kafki, ale także z wyjątkowo skomplikowanym sposobem wypowiedzi samego autora. Obie nieco inaczej zinterpretowały tekst Adorna i każda z nich wypracowała swoją własną strategię tłumaczenia. W rezultacie powstały dwa równorzędnie dobre przekłady, które mimo inaczej postawionych akcentów i różnic w interpretacji, z powodzeniem wydobyły główną myśl eseju, skoncentrowaną na koncepcji roli pisarza, artysty, filozofa.

Tekst Adorna zaczyna się wspaniałym mottem z Prousta: „Jeżeli Bóg Ojciec stworzył jakąś rzecz i nadał jej imię, to artysta odtwarza ją, pozbawiając ją imienia lub nadając jej inne imię” (K, s. 199) i to dictum przyświeca esejowi. Artysta, czyli pisarz, ale również i filozof, którego styl filozofowania ma oscylować w kierunku literatury, posiada władzę równą Bogu, ponieważ ma dar lub obowiązek nazywania na nowo otaczającego świata. Nie pozostawia starego imienia, albo je zabiera, albo nadaje inne. W pracy nadawania imienia, którą zajmuje się artysta, Adorno upatruje istotę samego pisarstwa. Język artysty nie ma powtarzać zastanych imion własnych ani fabuł, przeciwnie, ma je zmieniać, zacierać, zaciemniać ich sens, unikać jednoznaczności, codziennych oczywistości; ma nie tyle przyglądać się

światowi i go rejestrować, ile tworzyć *ab ovo*. Jest wolny, nieskrępowany żadnymi kształtami zastanego świata. Nie ma wobec niego powinności odtwarzania go. Postulat zawarty w motcie znajduje swoje dopełnienie i semantyczną pointę w ostatnim zdaniu eseju, które mówi, że jedynie imię jest „rękojmią nieśmiertelności” (K, s. 227), tylko w nim występuje „częstka nieśmiertelna” (W, s. 176) („Der Name allein [...] steht ein fürs unsterbliche Teil”; A, s. 166). Imię nadane przez artystę podważa „panujące” słowniki i dyskursy, kontestuje utarte schematy myślenia, wytrąca z automatyzmu. Jego język demaskuje mechanizmy rządzące słowem a służące u ja rzmianiu i ideologii, odsłania struktury, w których społeczeństwo zwykle funkcjonuje nieświadomie. W świetle formułowanych przez te słowniki i dyskursy oczekiwań – gramatycznych, leksykalnych, semantycznych – imię to jest w rezultacie nieokreślone, niejednoznaczne, mroczne, ale dlatego też – emancypacyjne dla jego użytkownika. Adorno znajduje u Kafki takie właśnie rozumienie twórczości i języka. I sam je od niego przejmuje.

Omawiany esej z tego powodu jest więc w pewnej mierze autoreferencjalny, Adorno widzi w Kafce swój porte-parol. Ustosunkowując się do stylu pisarstwa Kafki, stwierdza, że „możemy czytać po kilka razy [jego] utwory i jeszcze nie uzyskamy pewności, co niektóre zdania znaczą, choć wiemy, że znaczą”¹⁸. Tak samo jest z meandrycznym sposobem wypowiedzi Adorna. W pewnym momencie pada nawet odnośnie do Kafki następujące zdanie: „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden” (A, s. 129). To samo mówi niemal każde zdanie niemieckiego filozofa. Każde domaga się interpretacji, „mówi: daj mi wykładnię” (K, s. 200), „wyjaśnij mnie”, ale tak naprawdę nie może tej ingerencji znieść, nie toleruje jej, nie dopuszcza do siebie (W, s. 150-151). Tę ambiwalencję Adorna wobec języka, z jednej strony zachwyt nad siłą, jaką dysponuje, z drugiej zaś nieufność wobec niego, która objawia się w „urokliwym mroku” jego wypowiedzi i w której on objawia swoją koncepcję emancypacji w sztuce, mam wrażenie, że udało się uchwycić w obydwu tłumaczeniach, w każdym na swój sposób.

¹⁸ K. Sauerland *Wstęp*, s. 10.

Abstract

Agnieszka HUDZIK
University of Warsaw

The charms of obscurity (remarks on Polish translations of Adorno's works)

The article deals with issues accruing in translating essays, discussed on the example of Theodor W. Adorno's *Aufzeichnungen zu Kafka* which has had two Polish translations to date. The author's detailed linguistic analysis of these translations (identifying semantic and syntactic relations/associations: the structure of sentences/clauses, phraseology, etc.) is confronted with the features of the source text. The discussion focuses on two questions: (i) What is the central difficulty about translating Adorno's essays into Polish about? And, (ii) how have the (female) translators dealt with it?

Interpretacje

Małgorzata BUDZOWSKA

Dziecko w tragediach Eurypidesa

Potężny czar stworzył w dzieciach
Bóg ludziom...¹

Motywy czulej troski i miłości do dziecka, a także refleksji nad cierpieniem dziecka wpłatanego w nieszczęścia jednostki, rodziny i narodu, nie stanowił istotnego elementu twórczości tragików greckich, z wyjątkiem Eurypidesa. W tragedii dziecko staje się aktorem, powierza mu się rolę świadka lub czynnego uczestnika wydarzeń². Otwarty pozostaje problem, czy grecki tragiczny przeznaczał kwestie wypowiadane przez dzieci dla aktorów dziecięcych. Dzieci mówią na scenie w czterech jego sztukach: *Alkestis* (w. 393-415), *Andromasze* (w. 494-545), *Błagalnicach* (w. 1113-1164) i *Medei* (głosy spoza sceny, w. 1271-1277). Zastosowanie reguły trzech aktorów u Eurypidesa jest kwestionowane w odniesieniu do wyżej wspomnianych dramatów³. Część badaczy twierdzi, że role dziecięce na scenie odgrywali statyści, a partie mówione przez dzieci śpiewali główni aktorzy. Jednak większość uczonych dopuszcza aktywny udział młodych aktorów, co wydaje się jak najbardziej zgodne z intencją dramaturga. W wielu pozostałych tragediach Eurypides wprowadza dziecko na scenę jako postać milczącą.

1 Euripides *Alcmena* frg. 103. Wszystkie cytaty z tragedii Eurypidesa podaje w przekładzie J. Łanowskiego z wydania: Eurypides *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, Warszawa, t. 1: 1967, t. 2: 1972, t. 3: 1980.

2 D. Łowicka *Dziecko w tragedii greckiej*, „Meander” 1984 nr 4, s. 139.

3 M. Kocur *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 153.

Interpretacje

Najmłodszy z greckich tragików wykazał wielkie nowatorstwo już przez sam fakt wprowadzenia dzieci w krąg zainteresowań artysty. Dla Greków wieku klasycznego obraz dziecka nie stanowił interesującego tematu dla sztuki. To, co dla nas ma swoisty urok w dziecięcej nieporadności i prostocie, dla Greków było czymś niegodnym i dziwacznym, jako aspekt działalności artystycznej⁴. Wynikało to w pewnym sensie ze statusu, jaki posiadało dziecko w społeczeństwie Grecji klasycznej. Przedmiotowość w traktowaniu dzieci wynikała z powszechnego przekonania o niepełnym człowieczeństwie niedojrzałej istoty ludzkiej.

W tragediach Eurypidesa pojawia się refleksja nad wartością posiadania potomstwa jako znamienia ludzkiej nieśmiertelności. Jest to idea rozpoznawalna również w Platońskiej *Uczta*, gdzie rozmówcy dochodzą do wniosku, że człowiek jest w stanie dotknąć nieśmiertelności poprzez akt prokreacji (206 c-d). Odpowiadając Sokratesowi, Diotyma mówi, iż miłość dąży do płodzenia, „bo w zapłodnieniu jest jakiś pierwiastek wiekuisty, nieśmiertelny, o ile to być może w istotach śmiertelnych” (206 e)⁵. Przyczyna takiego zachowania człowieka tkwi, jak mówi Platon, w tym, że „natura śmiertelna szuka sobie wiekuistego bytu i nieśmiertelności. A znaleźć ją może tylko na tej drodze, że zostawia inną jednostkę młodą na miejsce starej (207 c-d). Z Platońskich rozważań wynika zatem, że potomstwo zabiera w przyszłość „częstkę” swego rodzica, przekazując ją dalej w sztafecie pokoleń.

Eurypides określa dziecko jako „nośnik” nieśmiertelności dla swoich rodziców w *Andromasze*, sztuce, której zasadniczą intrygą jest rozpaczliwa walka matki o życie dziecka, w. 418-419:

[...] Bo dla ludzi
Dzieci to życie [...]

Z takiej koncepcji wynika czułość, jaką rodzice otaczają swoje dzieci. Jak mówi Platon: „Gwoli nieśmiertelności taka te latorośle otacza troska i miłość” (*Uczta* 208 b). Z fragmentów tragedii greckiego poety wyłania się również przekonanie, że miłość rodzicielska to *koinos nomos* nie tylko ludzi, ale również bogów i zwierząt, *Diktys* frg. 346:

Jest tylko jedno prawo wspólne ludziom,
Tak samo bogom, by jasno powiedzieć,
Wszystkim zwierzętom – kochać swoje dzieci.

Metafizyka rodzicielstwa staje się dla greckiego tragika punktem wyjścia do rozważań nad pozytywnymi i negatywnymi aspektami posiadania potomstwa. Obok zdecydowanych głosów Andromachy (*Andr.*, w. 419-420) czy chóru w *Ionie* (w. 473-474), wyrażających nie tylko absolutne przekonanie o wartości bycia rodzicem, ale również ganiących bezdzietność, pojawiają się sądy i opinie, wskazujące na

⁴ R.B. Appleton *Euripides the idealist*, London-Toronto 1927, s. 109.

⁵ Platon *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1982.

ciężar odpowiedzialności i potencjalnego cierpienia, jaki może przysporzyć rodzicielstwo, *Alkestis* w. 882-888:

Zazdroszczę dziś ludziom bezzęnnym, bezdzielnym,
Bo cierpieć nad jednym żywotem – choć mocno –
Mierny to ciężar.
A choroby dzieci? A łoża małżeńskie
Przez śmierć pustoszone...
Okropny to widok! Ach, gdyby to można
Zostać zawsze bez żony i dzieci.

Rozważając człowieka w sensie gatunkowym, nie jednostkowym, Eurypides podąża za Platonskim przekonaniem, iż istota ludzka uczestniczy w ciągłym cyklu natury: „Ród ludzki sprzężony jest poniekąd nierozzerwalnie z całym biegiem czasu, za nim zdąża i zdążać będzie nieustannie. Żyje nieśmiertelnie w swych następujących po sobie pokoleniach jeden i ten sam pozostając wieczyście i przez swą moc płodzenia nowego życia uczestniczy w nieśmiertelności” (Platon, *Prawa* IV 721c)⁶.

Na takiej podbudowie Eurypides tworzy konstrukt dziecka cierpiącego, który staje się jednym z istotnych, jak sądzę, elementów kataraktycznych doznań litości i trwogi w jego tragediach. Widok dziecka cierpiącego lub ginącego wzbudza bezwarunkową litość, gdyż jest to obraz cierpienia niezawinionego. Realizując tak sformułowany efekt dramaturgiczny, poeta wprowadza dziecko w tok akcji w dziewięciu swoich sztukach⁷, które w układzie chronologicznym przedstawiają się następująco: *Medea*, *Alkestis*, *Andromacha*, *Dzieci Heraklesa*, *Hekabe*, *Błagalnice*, *Oszały Herakles*, *Trojanki*, *Ion*.

Dziecko w Eurypidejskiej tragedii bywa często postacią pomocniczą dla całości podejmowanego w danej sztuce problemu. Staje się tym samym elementem świata przedstawionego mającym za zadanie dopełnić i domknąć ideę formującą rzeczywistość dramatu. Na poziomie *dramatis personae* dziecko staje się świadkiem, a czasami również uczestnikiem dramatycznych wydarzeń, w które uwikłani są dorośli bohaterowie.

Dociekając stałych uwarunkowań natury ludzkiej, poeta rozważa sytuację człowieka kierowanego przez *hybris*, pychę powodującą niszczycielskie dążenia jednostki do bezkompromisowej realizacji własnych pragnień. Bezsens i okrucieństwo działań ludzkich Eurypides zauważa zwłaszcza w konfliktach zbrojnych, przetrwałych w długotrwałej wojny, które dla kolejnych pokoleń stają się przyczyną nieszczęścia. W przeciwieństwie do bohaterów Ajschylosa, którzy doszukują się moralnych win wobec dramatu wojny, postaci wykreowane przez Eurypidesa nie odnajdują sensu swoich cierpień ani w ideale patriotycznym, ani

⁶ Platon *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960.

⁷ W.N. Bates *Euripides. A Student of human nature*, Philadelphia 1930, s. 43. Bates dodaje jeszcze *Ifigenię w Aulidzie*, ale jest to już tragedia młodej dziewczyny raczej niż dziecka.

w wierze w logikę historii⁸. Chcąc ukazać ogrom nieszczęść, jakie niesie wojna, poeta desakralizuje najświętszy z greckich mitów – mit wojny trojańskiej. W kręgu tej legendy pozostają trzy spośród interesujących nas sztuk: *Andromacha*, *Trojanki* i *Hekabe* i we wszystkich tych ujęciach wyprawa Greków pod Troję przedstawiona będzie jako niesprawiedliwa, rabunkowa i podjęta z błędnego powodu⁹. Fakt, iż wskazane tragedie tytułowane są imionami bohaterów trojańskich, świadczy o skupieniu poety na krzywdzie tych, którzy stali się przedmiotem agresji. Co istotne, postaciami tytułowymi są kobiety, czyli jednostki na które w wyniku działań wojennych spada największe cierpienie. To one dźwigają ciężar straty nie tylko ojczyzny, ale przede wszystkim najbliższych – mężów, ojców, synów. I one zazwyczaj pozostają przy życiu, stając się kolejnym łupem zwycięzców. Nie mając szans na udział w walce i godną śmierć, zmuszone są wieść życie w upokorzeniu branki lub niewolnicy. Często towarzyszą im dzieci, które giną jako niepotrzebny „balast” zwycięzców lub jako potencjalne zagrożenie niosące znamiona zemsty.

Najbardziej sugestywny obraz śmierci dziecka skonstruował Eurypides w *Trojankach*, które to dzieło uchodzi za „najbardziej pesymistyczny i najtragiczniejszy dramat o wojnie”¹⁰. W toku całej sztuki Grecy dopuszczają się eskalacji zbrodni, której zbiorową ofiarą stają się zwyciężeni Trojanie, a w zasadzie bezbronne kobiety i dzieci¹¹. Symbolem ludzkiej tragedii wobec wojny i jej konsekwencji jest Hekabe, żona Priama, grecka *Mater Dolorosa*¹², która zmuszona jest patrzeć na zgubę swoich córek. Najpierw ginie Polyksena, jako ofiara na grobie Achillesa, następnie Kasandra, dziewczica – kapłanka zostaje nałożnicą Agamemnona. Jednak najbardziej ohydny mord ma dopiero nastąpić. Ręka zwycięzcy kieruje się ku małowielkiemu dziecku i skazuje je na śmierć. Mały Astyanaks, syn poległego Hektora, stanowi, według Greków, zagrożenie, jako potencjalny mściciel śmierci ojca i krzywdy narodu, w. 723: „[...] żyć nie może syn takiego ojca...”. Czy jego matka, Andromacha, zdaje sobie sprawę z bezsilności swojego protestu i czule żegna się z synkiem. Scena pożegnania matki z dzieckiem, wzmocniona lamentem Hekabe, pogłębia uczucie litości nad bezsensownością śmierci małego dziecka, uznawanego za zagrożenie dla potęgi Greków,

w. 757-765:

O ty, najśłodzy dla matki uścisku,
Słodki zapachu ciała – więc na próżno
Pierś moja ciebie karmiła w pieluszkach.
Próżno trudziłam się, próżno męczyłam.
Teraz ostatni raz ucałuj matkę,

w. 790-793:

Dziecko, synku nieszczęsnego syna,
Rabują bezprawnie twoje życie
Matce i mnie. Jak to znieść? Co mogę,
Biedactwo, uczynić [...]

⁸ J. de Romilly *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 115.

⁹ J. Łanowski *Wstęp*, w: Eurypides *Tragedie*, t. 1, s. 281.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Por. H.D.F. Kitto *Tragedia grecka*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 220.

¹² J. Łanowski *Wstęp*, w: Eurypides *Tragedie*, t. 1, s. 282.

Budzowska Dziecko w tragediach Eurypidesa

Uściskaj mamę i ramionka swoje
Zarzuć na szyję, buzię do ust przybliż!
Grecy, wy sprawcy barbarzyńskich cierpień,
Niewinne dziecko czemu zabijacie?

Do tej najtragiczniejszej i najniewinniejszej ofiary pychy ludzkiej Eurypides powróci w eksodosie. Hekabe pochowa zwłoki wnuka, położywszy je na tarczy Hektora, zastępując matkę, którą grecki zwycięzca porwał i nie pozwolił godnie pożegnać zmarłego dziecka. Obok cytowanej wyżej sceny pożegnania uważa się, iż scena lamentu Hekabe nad zwłokami Astyanaksa jest jedną z najbardziej przejmujących nie tylko w dramacie antycznym, ale w całej literaturze epoki¹³,

w. 1173-1185:
Biedactwo, strasznie zdarły twoje włosy
Ojczyste mury, które wznosił Apollo!
Ten lok na czole związała ci matka
I całowała. Teraz tam się szczyrzy
Kość roztrzaskana – reszta hańba, milczę!
O rączki, mile podobne ojcowskim
Byłyście – mam je, wyrwane ze stawów!
Usta kochane, tyle przyrzekały –
Już po nich! Włóżąc na łóżko, kłamałeś:
„Mamo, mówiłeś, wielki pukiel włosów
Utnę dla ciebie, nad twój grób powiodę
Tlum rówieśników, miło cię pożegnam”.
Nie ty mnie grzebiesz, ja ciebie, młodszego.

w. 1188-1191:
[...] Co też kiedyś
Może na grobie twoim wieszczę napisać?
„Tu leży dziecko zabite ze strachu
Przez Greków” [...].

Dopełniając obrazu krzywdy niewinnych i potęgując atmosferę wszechobecnego cierpienia, poeta wplata w partie chóralne opisy nieszczęść dzieci (w. 552-559; 1089-1094), podkreślając, że ofiara Astyanaksa nie była jedyną. W Troi zginęło wiele dzieci, tak jak ich ginęło i ginie w każdej wojnie. Gubi je szaleństwo dorosłych: ich pycha, żądza władzy i zemsty.

Tragiczne odwrócenie roli kata i ofiary ma miejsce w kolejnej sztuce z cyklu trojańskiego, w *Hekabe*. Dwudzielność akcji tej sztuki ma swoje uzasadnienie w przemianie, jaka dokonuje się w tytułowej bohaterce¹⁴. Z matki cierpiącej po

¹³ Por. R.B. Appleton *Euripides the idealist*, s. 115; G. Murray *Euripides and his age*, London 1913, s. 135.

¹⁴ P. Decharme *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris 1893, s. 325. Według Kitto (*Tragedia grecka*, s. 203) dwie części sztuki łączy postać Hekabe. G. Norwood (*Essays on Euripidean drama*, London–Toronto 1954, s. 35), zwracając uwagę na „rażący brak jedności”, uważa tę tragedię za najbardziej naznaczoną sztucznością i wysuwa wniosek o kontaminacji dwóch sztuk, czego miał dokonać sam Eurypides. J. Łanowski (*Wstęp*, t. 2, s. 65) uważa, iż dwudzielna budowa tragedii „to nie tylko dwa obok siebie postawione obrazy sceniczne połączone klamrą początkową, tj. prologiem, i postacią królowej, ale także stopniowanie ciosów spadających na Hekabe”.

utracie dzieci (*Mater Dolorosa*) staje się duchem zemsty (*Alastor*). I nie jest Hekabe tylko matką, która się mści, jest furią zemsty, „suką o płomiennych oczach” (w. 1265), w którą wedle tradycji została przemieniona po śmierci. To, czego doznaje królowa Troi, jej cierpienie wobec zniszczenia ojczyzny i okrutnego losu potomstwa, poczynając od bezsensownej i strasznej śmierci Astyanaksa, przez ofiarę Polykseny i hańbę Kasandry, aż do zdradzieckiego mordu ostatniego syna, Polydora, powoduje, że staje się ona symbolem cierpienia rodzaju ludzkiego¹⁵.

Upokorzenie i cierpienie rodzi w matce chęć odwetu. „Przykład tej bohaterki posłużył Eurypidesowi do tego, by pokazać, że w jednym człowieku mogą współistnieć biegunowe predyspozycje, a dobro i czułość nie wykluczają nawet wyrafinowanego okrucieństwa. Niekiedy to tylko okoliczności decydują o tym, co zostaje w człowieku ujawnione, a co nadal pozostaje przystonięte”¹⁶. Podła zdrada Polymestora, Traka sprzymierzonego z Grekami, rozpętuje szaleństwo Hekabe. Za śmierć swojego dziecka odplaca uderzeniem w dzieci Polymestora, w. 1157-1164:

Te, które były matkami, z zachwytem
Brały na ręce dzieci, aż daleko
Z ręki do ręki uniosły od ojca.
A potem – wierzyć się nie chce – z pogwarek
Spokojnych – nagle z szat dobyły broni,
Zadźgały dzieci, inne, jak wrogowie,
Chwyciły mnie za ręce i trzymały
Za nogi – chciałem uratować dzieci [...]

Synowie Traka stają się tutaj niewinnymi ofiarami ludzkiego szaleństwa i niegodziwości. Bezpośrednią przyczyną ich śmierci jest *mania* Hekabe, jednak jest ona skutkiem podłych czynów ich ojca, Polymestora. Wszystkie zbrodnie są zaś konsekwencjami wojny, która stawiając człowieka w ekstremalnych sytuacjach, budzi w nim najgorsze instynkty.

Kontynuacją zbrodni wojennej Greków jest sytuacja Andromachy, opisana przez Eurypidesa w sztuce zatytułowanej jej imieniem. W *Andromasze* życie dziecka ponownie staje się narzędziem zemsty, przedmiotem rozgrywek między dorosłymi. Portretując dwie nienawidzące się kobiety, Hermionę i Andromachę, prawowitą żonę i brankę, poeta podkreśla, jak wielkie spustoszenie w psychice kobiety może poczynić brak potomstwa. Rodzą się wówczas irracjonalne fobie i psychopatyczne zachowania. Hermiona, nie mogąc mieć dzieci, oskarża Andromachę o czary pozabawiające ją płodności. Powodowana tym wymaginowanym oskarżeniem zamierza zniszczyć Andromachę i jej dziecko. Tymczasem matka gotowa jest złożyć ofiarę z własnego życia w imię ratowania życia dziecka, w. 410: A dla mnie hańba nie zginąć za dziecko. Jej ofiara nie ma jednak żadnego znaczenia w obliczu hipokryzji i cynizmu oprawców, dla których jej deklaracja jest tylko sposobem umożliwiającym dalsze działanie. Wraz z realnym zagrożeniem życia dziecka powraca do

¹⁵ H.D.F. Kitto *Tragedia grecka*, s. 208.

¹⁶ J. Czerwińska *Człowiek Eurypidesa*, Łódź 1999, s. 80.

Budzowska Dziecko w tragediach Eurypidesa

Andromachy straszliwa śmierć Astyanaksa (w. 6-11). Zdając sobie sprawę z nieuchronności swego losu, matka z synkiem zawodzą lament i błaganie,

w. 501-505:

Andromacha: Otom ja – ręce skrwawione
Od zaciśniętych więzów –
Droga prowadzi po ziemię!
Synek: Mamo, mamo, a ja
Pod skrzydłem twoim też pod ziemię schodzę!

w. 528-531:

Andromacha: Błagaj go za kolana
Podejmij pana, dziecko!
Synek: O drogi, drogi,
Daruj mi, nie zabijaj!

Z formalnego punktu widzenia mamy tu do czynienia z rewolucyjnym zabiegiem dramaturgicznym, gdy dziecko staje się postacią dialogującą. Tą krótką sceną wspólnego płaczu matki i dziecka Eurypidesowi udało się spotęgować wyobrażenie o bezmyślnym okrucieństwie Hermiony i jej ojca, którzy stanowili reprezentacje postaw spartańskich¹⁷.

Dziecko aktywne na scenie po raz pierwszy pojawia się już w najstarszej tragedii Eurypidesa, w *Alkestis*¹⁸. Poeta doskonale zdawał sobie sprawę z możliwości dramaturgicznych, jakie niesło ze sobą wprowadzenie w tok akcji postaci dziecięcych – „Jego dramatyczny instynkt jasno dostrzegał, że zainteresowanie, wywołane obecnością dzieci trafia prosto do serc widzów”¹⁹. Tym razem dzieci oplakują śmierć matki, czym po raz pierwszy w europejskim dramacie zaświadcza o dziecięcych uczuciach, których istnienia do tej pory nie uznawano, lub uważano je za niegodne uwagi, w. 394-402:

Nieszczęsny mój los. Mama poszła pod ziemię,
Nie ma jej już, ojczcie, pod słońcem.
Porzuciła nas, pozostawiła
Na sieroce życie, nieszczęsna!
Spójrz-że, spójrz na powieki
I zmartwiałe już ręce.
Och, wysłuchaj, posłuchaj mnie, matko,
Zaklinam cię, to ja ciebie, matko,
Wołam, twój mały chłopczyk u ust twoich.

To, czy trafnie oddał Eurypides uczucia dziecka, pozostaje dyskusyjne²⁰. Pieśń Eumelosa, to niewątpliwie żałobny lament wyrażający smutek dziecka po stracie

¹⁷ Andromacha uważana jest za pamflet polityczny skierowany przeciw Sparcie, z którą Ateny prowadziły wojnę o dominację w Grecji (wojna peloponeska).

¹⁸ D. Łowicka *Dziecko w tragedii greckiej*, s. 140.

¹⁹ W.N. Bates *Euripides*, s. 51.

²⁰ Wilamowitz zarzuca poecie, że to, co mówią jego dziecięce postacie sceniczne, jest nie tyle odbiciem uczuć dziecka, co tym, co poeta „czuje o dzieciach”, a pieśń Eumelosa uznaje za największą pomyłkę poety (U. von Wilamowitz-Moellendorff *Euripides, Herakles*, Berlin 1909, s. 119). Tymczasem Bates (*Euripides*, s. 50) sądzi, że właśnie w tej krótkiej mowie Eumelosa Eurypides ujawnia swoją znajomość natury dziecka.

Interpretacje

najbliższej mu osoby. Gdy zabrakło matczynych dłoni, oczu i uśmiechu, cały świat dziecka legł w gruzach. W swojej pieśni chłopiec wskazuje ponadto na obecność swej młodszej siostry, która, mimo że jest postacią milczącą, dopełnia obrazu potomstwa pozbawionego istoty określającej ich tożsamość. Potwierdzają to ostatnie słowa Eumelosa, w. 414-415:

[...] Gdy ty, matko, odeszłaś,
Dom nasz cały umarł wraz z tobą.

Mit o Alkestis w interpretacji Eurypidesa miał obrazować „relatywność pojęcia dobra i słuszności w odniesieniu do spraw ludzkich”²¹. W tę dwuznaczność zjawisk i wartości dramaturg wprowadził prostotę i naiwność dziecięcego pojmowania świata. Ukazał zderzenie oczywistych i absolutnych wartości, którymi kieruje się dziecko, z niezrozumiałym w swej niestałości światem ludzi dorosłych. Sytuacja Eumelosa i jego siostry jest ekstremalna – dzieci stają w obliczu śmierci, ostateczności dla nich niepojętej. Alkestis umiera dla swojej rodziny²², a jej tragiczny los dopełnia się w smutku i rozpaczycy jej dzieci.

Eurypides uczynił tragedię bardziej ludzką, ponieważ zaczął poszukiwać heroizmu nie w micie, lecz w samym człowieku, tym samym stając się prekursorem psychologii w dramacie²³. Znamiennym dla jego twórczości jest fakt, iż odpowiedzi dotyczących zawiłości psychiki ludzkiej próbował odnajdywać w ludziach różnego stanu, płci i wieku – jego bohaterami byli władcy i prości rolnicy, wolni i niewolnicy, Grecy i barbarzyńcy, mężczyźni i kobiety. Jednak największą innowacją poety było wprowadzenie na scenę bohaterów dziecięcych i powierzenie im istotnych ról w rozgrywanych tragediach. Sztukami, w których postaci dzieci stanowią istotny element głównego wątku, są według mnie tragedie takie, jak *Oszalały Herakles*, *Medea*, *Dzieci Heraklesa*, *Błagalnice*²⁴.

Dociekając istoty człowieczej *physis*, Eurypides ukazuje człowieka w sytuacjach nacechowanych tak silnym ładunkiem emocjonalnym, że aż ocierających się o psychopatologię. Trudno bowiem o jakąkolwiek pozytywną ewaluację sytuacji dzieciobójstwa dokonanego przez rodzica. Motyw ten stanowi istotę akcji dramatycznej w dwu wspomnianych wyżej tragediach, w *Medei* i *Oszalałym Heraklesie*.

Portret Medei stanowi studium postaci zdradzonej kobiety, której uczucia ewoluują od głębokiej miłości do obsesyjnej nienawiści i żądzy zemsty. Porzucona przez męża konstruuje misterny plan okrutnej zemsty, która swym wyrafinowaniem przewyższa dotychczas znane w literaturze akty vendetty. Niezwykłość tej

²¹ J. Mańkowski *Mity i świat Eurypidesa. Zagadnienia wybrane*, Wrocław 1975, s. 73.

²² W.D. Smith *The ironic structure of Alkestis*, w: *Twentieth century interpretations of Euripides' „Alkestis”*, ed. J.R. Wilson, New Jersey 1968, s. 37-56.

²³ T. Sinko *Zarys historii literatury greckiej*, Warszawa 1959, t. I, s. 579.

²⁴ Pomijam w tym zestawieniu *Iona*, tragedię, której główny wątek dotyczy dziecka, ale w toku sztuki tytułowy bohater jest już dojrzałym młodzieńcem.

postaci do dziś frapuje badaczy literatury, którzy odnajdują w niej znamiona kulturowego kozła ofiarnego – Innego, który musi ponieść konsekwencje swej odmienności. Dostyc długo Medea pozostawała w świadomości kulturowej Greków bóstwem niebezpiecznym, ale dobroczynnym²⁵. Dopiero w tragedii Eurypidesa przypisuje jej się zbrodnię dzieciobójstwa, z jednej strony demonizując tę postać, z drugiej sprowadzając ją w wymiar czysto ludzkich uwarunkowań. W sztuce greckiego poety Medea jest ofiarą swej inności, zarówno charakterologicznej, jak i kulturowej. Pochodząc spoza greckiego kręgu kulturowego, przyjmuje cechy kobiety „dzikiej” (w. 103-104), przy czym owa cecha definiuje charakter człowieka uparcie broniącego własnej godności i bezkompromisowego w swoim działaniu. Intencją Eurypidesa było, jak sądzę, ukazanie okrucieństwa sytuacji zaszczucia, totalnej odmowy człowieczeństwa jednostce uznanej za obcą w danej społeczności. Co więcej, poeta śledzi, w jak destrukcyjny sposób wykluczenie Medei ze wspólnoty rodziny i społeczeństwa wpływa na jej własne postrzeganie swojego człowieczeństwa. Wyraźne rozchwianie systemu wartości obrazowane jest przejmującymi monologami i wewnętrznymi dialogami bohaterki, której myśl bezradnie oscyluje między miłością matki, a nieukojonym bólem zdrady i odrzucenia wraz z wynikającą z nich chęcią odwetu (w. 112-114; w. 1040-1044; w. 1246-1250). Najbardziej przerażającym aspektem stanu psychicznego Medei jest jej świadomość co do etycznej kwalifikacji zamiaru dzieciobójstwa. Nie jest ona szaloną menadą, która zatracą dyskursywną władzę swojego rozumu, wręcz przeciwnie – korumpuje swój umysł, konstruując misterny plan szaleńczej zemsty. Metodologia jej szaleństwa poraża logiką. Jest to zapewne mechanizm obronny udręczonej psychiki, gdy furie znieważonej duszy odwracają wartości i wprzegają władze rozumu w realizację zemsty, która w tym przypadku nie jest niczym innym, jak wyznaniem cierpienia.

W toku całej akcji dramatycznej Eurypides potęguje wrażenie narastającego zagrożenia życia dzieci, które stają się nieświadomymi wykonawcami zemsty matki, gdy zanoszą Glauke śmiercionośne dary. W pierwszym akcie vendetty dzieci stają się pośrednio mścicielami matki, by w kolejnej odsłonie stać się jej ofiarą. Do tego momentu milczące, w akcie morderstwa, odbywającego się zgodnie z konwencją poza sceną, dzieci akcentują swoją obecność pełnymi trwogami okrzykami,

w. 1271-1272:

- Ojej, co robić? Jak uciec z rąk matki?
- Nie wiem, kochany braciszku, giniemy!

w. 1277-1278:

- Na bogów, brońcie! To ostatnia chwila!
- Myśmy już blisko, w sieci, już pod mieczem!

Zindywidualizowanie bytu scenicznego dzieci w scenie zabójstwa w miejsce dotychczas stosowanej relacji posłańca, stanowi o oryginalności Eurypidesa i jego doskonałym instynkcie dramaturgicznym. Krzyk cierpiącego dziecka jest krzykiem Medei, jej bolesnym rozliczeniem ze światem ludzkim, którego stała się banitką. Po dokonaniu zbrodni Medea traci swój ludzki wymiar, uciekając na wozie

²⁵ Por. L. Mallinger *Médeé*, Genève 1971.

Interpretacje

Heliosa zaprzężonym w smoki. Jest już duchem zemsty, tak jak Hekabe, staje się Alastorem, uosobieniem szaleństwa człowieka doprowadzonego do skrajnej rozpacz i tracącego swoje człowieczeństwo. Obie bohaterki Eurypidesa dokonują zatem symbolicznego samobójstwa, zabijając swoje jestestwo, swoją dotychczasową tożsamość kobiety-matki, eliminując się tym samym z ludzkiego świata.

Tragedię ojca, który staje się dzieciobójcą, ukazał Eurypides w postaci największego herosa Greków, Heraklesa. Po raz kolejny w twórczości tego poety spotykamy się z odmienną wersją kanonu mitycznego, przeformułowanego w sposób wysoce oryginalny. Ponownie też postać mityczna traci swój etos na rzecz człowieczeństwa, przez co staje się bliska ludzkiemu doświadczeniu.

Oszalały Herakles jest sztuką osnutą wokół dominującego wątku losu dzieci wielkiego herosa, których życie jest zagrożone w obliczu haniebnego postępowania Eurysteusa, odwiecznego wroga Heraklesa. Wyraźnie dwudzielna konstrukcja tej tragedii w obu odsłonach skupia uwagę na postaciach dzieci. W pierwszej części potomstwo Heraklesa pod opieką matki i dziadka chroni się na ołtarzu boga przed morderczymi zamiarami Eurysteusa. Obszerne partie deskryptywne, wygłaszane przez dorosłych opiekunów, szczegółowo przybliżają zachowanie dzieci oczekujących na ojca-wybawiciela,

w. 71-79:

Z dziećmi Herakla, które pod skrzydłami
Chronię, jak kwoka na gnieździe pisklęta.
Jedno za drugim męczą pytaniami:
„Mamusi, powiedz, dokąd poszedł ojciec?
Co robi? Kiedy wróci?” Nieświadome
Dzieci szukają ojca, ja bajkami,
Które wymyślam, zabawiam je. Ale
Tylko drzwi skrzypną, wszystkie zaraz pędzą
Gotowe rzucić się do kolan ojca.

w. 130-136:

Spójrzcie, jak srogie spojrzenie,
Spojrzenie ojcowskie mają ich oczy,
Zły los nie oszczędził dzieci,
Ale wdzięku młodości nie tracą.
Jakich to, jakich obrońców,
Hellado, brak ci będzie,
Kiedy ty ich utracisz!

Gdy pomoc nie nadchodzi, a ołtarz boga przestaje być schronieniem, Megara szykuje siebie i dzieci na śmierć, przybierając szaty i wieńce żałobne. Taka wizualizacja grożącego niebezpieczeństwa potęguje dramatyzm sytuacji i wzmaga napięcie. Owemu „zastępowi umarłych” (w. 454) towarzyszy lament matki, która zwraca się kolejno do każdego z trzech synów, tym samym indywidualizując ich obecność na scenie, w. 485-489:

Kogo z początku, kogo na ostatku
Do piersi tulić z was – kogo całować?
Uściskać? Czemu niby jasnoskrzydła
Pszczółka nie mogę zebrać waszych jęków
I w jedną wielką strugę łez zamienić?

Scena korowodu idącej na śmierć rodziny Heraklesa zamyka pierwszą część sztuki, stając się jednocześnie otwarciem dla części kolejnej, w której niespodziewanie przybywa długo wyczekiwany wybawca. Zagrożenie zostaje zażegnane przez

Heraklesa, który, co znamienne, sam, wbrew wszelkim prawom rządzącym ludzkim światem, powraca z krainy umarłych, by wyrwać swych bliskich z rąk zbliżającej się śmierci. W opisie radości towarzyszącej przybyciu herosa dominuje cecha dotąd obca etosowi tej postaci. Dla Eurypidesa przybywający z Hadesu Herakles jest przede wszystkim ojcem, czule witającym się z dziećmi. On sam opisuje, w jaki sposób synowie okazują mu swą dziecięcą radość, w. 629-633:

Nie myślą puścić, czepiają się szat mych,
Tym mocniej. Szlście jak po ostrzu brzytwy.
Więc niby okręt ja swoje szalupy
Rękoma będę włókl, bo się nie wstydzę
Troski o dzieci. [...]

Chwilowo zniwelowane napięcie powraca nieoczekiwanie w akcie zemsty bogini Hery, prześladowczyni herosa. Zesłana przez nią *mania* powoduje w oczach bohatera odwrócenie rzeczywistości – w swoich dzieciach widzi on potomstwo znienawidzonego Eurysteusa. Uznając ich za wrogów, Herakles morduje swoje dzieci i żonę,

w. 970-975

[...] Chce zabić własne dzieci,
Bo myśli, że to dzieci Eurysteja.
Drżąc z trwogi pierzchły w różne strony. Jeden
W fałdach szat matki chroni się, a drugi
W cieniu kolumny, trzeci jak ścigany
Ptak u podstawy ołtarza. Krzyk matki:
„Co robisz? Dzieci swe własne zabijasz?!”

w. 986-989:

Rzuca się biedak do kolan ojcowskich,
Rękoma sięga do twarzy i szyi:
„Najmilszy ojcze – błaga – nie zabijaj!
Twój jestem syn, twój – nie Eurysteusza!”

Zastanawiając się nad motywem zastosowania w tej tragedii tak dalece antytecznej konstrukcji, gdy ojcowska czułość zostaje zestawiona z zabójstwem dzieci, można przypuszczać, że w obrazie Heraklesa poeta próbował sportretować słabość człowieka zgnębnionego przeciwnościami losu. Przez całe życie Herakles walczył z najgorszymi potworami nękającymi świat ludzki – jedno wyzwanie rodziło następne i w ten sposób kształtowała się legenda herosa-zbawcy. Eurypides próbował rozpatrzeć los Heraklesa w czysto ludzkich kategoriach²⁶. Dlatego też ciągnął walkę bohatera z demonami można w tym kontekście definiować jako walkę z nieustannie nawarstwiającymi się przeciwnościami losu. Sytuacja nieustannego napięcia połączona z upokorzeniem przez wroga nieuchronnie musiała wpłynąć na psychikę tak doświadczanego człowieka. Ciągła postawa gotowości do spotkania z wrogiem doprowadziła bohatera do szaleństwa, gdy za wroga uznał swoją rodzinę i jak wszystkich poprzednich wrogów zniszczył. Przebudzenie z szaleństwa nadeszło wraz z uderzeniem Ateny, która wydaje się tu personifikować rozsądną część duszy człowieka, której udaje się czasami powstrzymać szaleńczy cios. Motyw dzieci

²⁶ Por. J. Czerwińska „*Hercules Furens*” – *Eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie*, *Collectanea Philologica*, Łódź 2006, IX, s. 87-111.

Interpretacje

w *Oszalałym Heraklesie* stanowi zatem zasadniczą kanwę sztuki, jest nośnikiem idei mającej zdefiniować kondycję człowieka uwikłanego w absurdalną rzeczywistość. I mimo że dzieci w toku całej akcji scenicznej pozostają postaciami milczącymi, ich obecność i aktywność jest nieustannie relacjonowana przez dorosłych.

Grupy dziecięce w tragediach Eurypidesa stają się ich zbiorowymi bohaterami, jak to ma miejsce w *Dzieciach Heraklesa* i w *Błagalnicach*. Obie sztuki bazują na konstrukcji sceny hikezji, gdzie grupa błagalników chroni się na ołtarzu boga przed niebezpieczeństwem utraty życia lub w rozpaczliwej prośbie o przestrzeżenie praw.

Dzieci Heraklesa, tym razem zrodzone przypuszczalnie z jego związku z Dejanirą²⁷, osierocone niemal jednoczesną śmiercią obojga rodziców, zostają wygnane z Trachiny przez Eurysteusa. Szukają pomocy u władcy Aten, Demofonta. Wobec pościgu Eurysteusa uznają za konieczne schronić się w świątyni i tam oczekiwać decyzji Ateńczyka. Postaci dziecięce w tej tragedii są nieme, ale pozostają na scenie w toku całej sztuki. Ponadto wszelkie dysputy toczone przez dorosłych bohaterów koncentrują się na losie Heraklidów. Jednak najistotniejsze rozstrzygnięcie dokona się nie za sprawą działań dorosłych, lecz wskutek czynu dziecka – jednej z córek Heraklesa. Można się domyślać, iż jest to dziecko stojące u progu dorosłości, jednak jego ofiara świadczy od dojrzałości godnej mędrca. Córka Heraklesa, Makaria, musi złożyć w ofierze swoje życie, by móc ocalić swoich braci, w. 530-532:

[...] Daję moje życie,
z chęcią, bez żalu. Oświadczam, że umrę
za moich braci i za samą siebie.

Obrazem uchodźców, wśród których znajdują się dzieci, szukające azylu u stóp ołtarza, otwiera Eurypides kolejną swoją sztukę, *Błagalnice*. Dzieło to, podobnie jak *Dzieci Heraklesa*, zostało napisane w początkowych latach wojny peloponeskiej. Twórczość poety z tego okresu cechuje płomienny patriotyzm. Cała akcja *Heraklidów* oraz poszczególne wypowiedzi bohaterów, głoszą pochwałę Aten. Podobny ton pobrzmiewa w *Błagalnicach*, które nie stanowią jednak jedynie hymnu pochwalnego demokracji ateńskiej – „[...] patriotyzm sztuki i wrogość względem Sparty znajdują przeciwwagę w pacyfistycznych tyradach [...]”²⁸. Istotny jest fakt, iż poeta przedstawił wielkoduszność swojej ojczyzny poprzez ukazanie, w jaki sposób wspomaga ona istoty najbardziej bezbronne wobec działań władców. Tak jak w wyżej omówionej sztuce, błagalnikami są tutaj dzieci, kobiety i starzec.

²⁷ T. Zieliński podaje jako matkę błagalników Dejanirę (T. Zieliński *Eurypides i jego „Heraklidi”*, w: tegoż *Szkice antyczne*, Kraków 1971, s. 592-605). Tymczasem J. Łanowski zauważył, że Eurypides nie podaje w swej tragedii imion matek dzieci Heraklesa wygnanych przez Eurysteusa. Skądinąd wiadomo, że Herakles miał liczne potomstwo ze swych licznych związków.

²⁸ J. de Romilly *Tragedia grecka*, s. 45.

Budzowska Dziecko w tragediach Eurypidesa

Kobiety argejskie wraz ze swoimi wnukami proszą władcę Aten o pomoc w odzyskaniu ciał poległych synów – ojców, którzy uczestniczyli w wyprawie przeciw Tebom. Odmawiając wydania zwłok poległych wrogów, Tebańczycy łamią ogólnogrecki zwyczaj. Najistotniejszy z punktu widzenia roli postaci dziecięcych jest moment wspólnego śpiewu chóru matek i synów poległych wodzów, którym udało się odzyskać ciała bliskich. Widzom ukazuje się żałobny orszak, w którym mali chłopcy niosą urny z prochami ojców. Ekspresyjność tej sceny rozegrana została przez zestawienie lamentu kobiet i chłopców, w. 1132-1139:

Chłopcy: Bez dzieci ty już, bez dzieci,
A ja sierota bez biednego ojca
Osierocony, pusty dom wzięłem,
Nie w ramionach już mego rodzica!

Chór [kobiet]: Ijo, ijo!
Gdzie jest trud mych boleści położu,
Gdzie łaska powicia dziecka
I troski matczyne, i oczy bezsenne,
I czół słodkie ucałowania?

Zasadniczym tematem tej tragedii jest jednak macierzyńska miłość i nieukojonny ból po stracie dziecka,

w. 966-970:

Teraz bez dziecka, bez syna,
Starzeję się, najnieszczęśliwsza,
Ani pośród umarłych,
Ani pośród żyjących –
Z dala od jednych i drugich przypadł mi los!

w. 1120-1122:

Cóż cięższego dla śmiertelnych,
Jakiż ból,
Niż dzieci swe zmarłe zobaczyć!

Grupa chłopców towarzyszy zasadniczemu chórowi kobiet niemal przez całą sztukę. Powierzył też poeta dzieciom kilka wersów wspólnego lamentu z Chórem. Scena zawodzenia matek i dzieci ma istotne uzasadnienie dramaturgiczne – „Jest to niezaprzeczone, że rola przypisana tutaj dzieciom została trafnie obmyślana: jeśli poeta ograniczyłby się do tego, by publiczność wysłuchała tylko jęki kobiet, jeśliby nie postarał się o kontrast między młodością a starością, zmieszany w wyrażaniu tego samego bólu, patetyczny efekt tej sceny mógłby być mniej skuteczny”²⁹.

Reasumując powyższe rozważania, można zauważyć, że w kilku swoich sztukach Eurypides odważył się na daleko idącą innowację. Heroiczny dramat zapoczątkowany przez Ajschylosa i Sofoklesa gardził dzieciństwem. Uznawano bowiem, iż postać dziecka nie niesie z sobą takiej pełni, różnorodności i siły uczuć, jakiej oczekiwano od bohatera tragicznego. Tymczasem Eurypides, poprzez uczynienie tragedii bardziej ludzką (*plus humaine*³⁰), wprowadził na scenę dziecko. Nie ograniczył się przy tym do przedstawienia dziecięctwa, młodości i niewinności, lecz

²⁹ P. Decharme *Euripide et l'esprit...*, s. 278-279.

³⁰ Tamże, s. 285.

Interpretacje

powierzył dziecku rolę, często czyniąc jego los fundamentem dla rozstrzygnięcia podejmowanych w sztuce zagadnień. Przyznanie dzieciom czynnej roli w tragedii to niewątpliwe nowatorstwo Eurypidesa. Każdą wypowiedź dziecka w jego tragediach można uzasadnić względami psychologicznymi lub techniką dramatu. I dla każdej z tych wypowiedzi zastosował poeta inną formę – dzieci mówią bądź jako indywidualne postacie, bądź jako chór.

Grecki tragik uczynił postaci dzieci tematem godnym sztuki dramatycznej, po pierwsze, przez przekonanie o metafizyczności rodzicielstwa, po drugie, uwzględniając wymogi dramaturgii. Wykorzystując dziecięctwo, umiejętnie budował napięcie i efektywnie prowadził uczucia widza do *katharsis* – „Dziecko zagrożone wielkim niebezpieczeństwem lub takie, które ginie jako ofiara katastrofy tragicznej, porusza do głębi serca, ponieważ w obliczu nieszczęścia lub śmierci dziecka, nie można bronić się przed tym uczuciem zasmuconego buntu, który jest wywołany widokiem niezasłużonej krzywdy”³¹.

Abstract

Małgorzata BUDZOWSKA
University of Łódź

The child in Euripides's tragedies

This analysis of Euripides's tragic poetry identifies its innovativeness in that figures of children take part in the dramatic plot. The author reviews the child characters of these plays – whether they are crucial to the plot or auxiliary to its main thread. The point of reference is, on the one hand, the social function of child in the Old-Greek culture and, on the other, passages from Euripides's tragedies dealing with the issue of positive and negative aspects of parenthood. The article's core argument is based upon analysis of children figures suffering from their entanglement in conflict-generating actions of their elders. Not only is the problem of parental love investigated but also, an absolute novelty in the European drama, the one of a small child's affection for his or her parent.

Robert LOOBY

Didaskalia w *Kartotece* Tadeusza Różewicza

Niniejszy artykuł proponuje eksplikację (*close reading*) tekstu didaskaliów w *Kartotece* Tadeusza Różewicza nie tyle jako użytecznych, Nieliterackich instrukcji dla reżysera i aktorów, ile całkowicie zintegrowanych elementów artystycznej całości. Przytoczone dalej argumenty przemawiają za przyjęciem tezy, iż dzięki didaskaliom czytelnik sztuki Różewicza stwarza sobie pewien obraz autora implikowanego. Niektórzy krytycy zapewne woleliby mówić w tym miejscu o pojęciu „narratora”, ale jest rzeczą istotną dla mojej argumentacji, by automatycznie nie utożsamiać stworzonej przez czytelnika wizji autora didaskaliów z rzeczywistym Tadeuszem Różewiczem, niezależnie od tego, jak zbliżone wydawałyby się ich poglądy¹. Issacharoff przyjmuje, że didaskalia w tekście sztuki stanowią „głos autorowski”, niemniej przyznaje, iż zwłaszcza w dramacie eksperymentalnym mogą one nabrać charakteru „quazi-autonomicznej funkcji”². Różewiczowi często przypisuje się przekazanie znacznej części kontroli nad swoimi sztukami reżyserom: poświadczają ten fakt Piotr Kruszczyński i Magdalena Łazarkiewicz, chociaż np. Zbigniewowi Brzozie Różewicz odmówił zgody na wystawienie jednej z jego realizacji³. Halina Filipowicz pisze, że „Różewicz zgadza się z Witkacym, iż «Literacka strona przedstawienia jest tylko nieznaczną częścią sztuki prezentowanej na scenie, gdzie autor dostarcza jedynie formalnego szkieletu, na którym

1 Zob. G. Maziarczyk *The narratee in contemporary british fiction. A typological study*, Lublin 2005, zwłaszcza rozdział II.

2 M. Issacharoff *Stage codes*, w: *Performing Texts*, ed. M. Issacharoff, R.F. Jonesa, University of Philadelphia Press, Philadelphia 1988, s. 62, 63.

3 J. Kilian i in. *Mój Różewicz*, „Teatr” 2001 nr 10, s. 14-24.

oparta jest twórcza praca reżysera i aktorów»⁴. Sam Różewicz wypowiada się na temat *Kartoteki* następująco: „Reżyser miał tutaj wolną rękę, mógł stworzyć pewne obrazy na zasadzie happeningu”⁵, chwalać dalej w tym samym tekście studentki grupy teatralne za ich zdolność do popełniania błędów⁶. Będę argumentował w niniejszym artykule, że ta „wolna ręka” jest pojęciem nieco iluzorycznym, a co za tym idzie, że łatwe założenie, iż didaskalia dosłownie odpowiadają poglądom Różewicza, nie zawsze się potwierdza.

Większa część niniejszego artykułu to próba zrekonstruowanie autora implikowanego na podstawie didaskaliów i ich wzajemnego oddziaływania na siebie z dialogiem. W końcowej części artykułu rozważam konsekwencje, jakie dla realizacji scenicznej i dla publiczności stanowi konstrukcja autora implikowanego i zarysowuję możliwe dalsze kierunki prowadzenia badań nad tym zagadnieniem. Postawione zostaje tutaj pytanie: w jaki sposób reżyser może przekazać publiczności charakter czy też osobowość autora implikowanego?

Komentatorzy wskazują na istnienie dwóch „porządków odczytania” u Różewicza⁷. Ewa Wąchocka mówi o dwóch różnych stylach przemieszanych w jego dziełach – „artystycznym i pozaliterackim” – i stwierdza, iż „pokaźna część materiału mieści się w didaskaliach, gdzie zabiera już głos we własnym imieniu”⁸. Mamy tutaj przykład nieco zbyt upraszczającego zrównania „prozy” występującej w tekście sztuk z własnymi poglądami Różewicza, tak jakby można było po prostu usunąć didaskalia i wydestylować z nich esej na temat teatru. Marta Fik pisze, iż „z jego felietonów [...] [i] didaskaliów *Aktu przerywanego* [...] można ułożyć pewien manifest”, zacierając w ten sposób różnicę pomiędzy Różewiczem jako dziennikarzem a Różewiczem jako autorem implikowanym. Fik sceptycznie odnosi się do części tego „manifestu”. Jak twierdzi, didaskalia, które postulują nierealizowalne warunki, takie jak zgromadzenie olbrzymich tłumów, są utopijne⁹. Przypuszczenie, iż mogą one nie być „nieliterackie” wydaje się nie wchodzić w grę. Kazimierz Wyka pisze, że didaskalia takie jak „Do pokoju wchodzi Syn. Ale nie wchodzi tak, jak wchodzili ludzie w sztukach mieszczańskich

⁴ H. Filipowicz *Theatrical reality in the plays of Tadeusz Różewicz*, „The Slavic and East European Journal” 1982 vol. 26 no 4, s. 457-458. Zob. również M. Piwińska *Różewicz, romantyzm, awangarda*, „Dialog” 1969 nr 7, s. 120.

⁵ T. Różewicz *Teatr niekonsekwencji*, w: tegoż *Sztuki teatralne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 311.

⁶ Tamże, s. 314.

⁷ M. Sugiera *Różewicz – jakim go widzę? Dyskusja panelowa*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 184.

⁸ E. Wąchocka *Autorskie „ja” w dramaturgii Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, s. 26, 27.

⁹ M. Fik *Sezony teatralne. Szkice*, Czytelnik, Warszawa, 1977, s. 26, 32.

z okresu dwudziestolecia¹⁰, skierowane są do czytelników raczej niż do aktorów i reżyserów, w celu pokazania, iż zupełnie nowa generacja wchodzi na scenę¹¹. Mało dyskutowano problem humoru i formy tego przekazu: Różewicz mógł przecież umieścić ten rodzaj obserwacji we wprowadzeniu, jak to uczynił George Bernard Shaw, lub w odrębnym eseju. On natomiast zdecydował, że włączy tę uwagę do dzieła sztuki. Aczkolwiek w tym kontekście Wyka odnosi się do Różewicza nie jako do dziennikarza czy też teoretyka dramatu, lecz jako prozaika, w dalszym ciągu nacisk zostaje położony raczej na to co Różewicz mówi o teatrze, niż jak to mówi i jaką personą posługuje się w didaskaliach. Co więcej, Wyka opisuje nierealizowalne wskazówki w sztukach Różewicza jako dramaturgiczne „występki”¹². Innymi słowy, odwraca się od nich uwagę. Twierdząc, że didaskalia nie występują tutaj jako podporządkowane „głównemu tekstowi”, co mogłaby sugerować Ingardenowska nomenklatura, i żadna dyskusja dotycząca tej sztuki nie może ich ignorować pomimo ich „niepewnego”¹³ statusu jako tekst.

Kim jest implikowany autor znajduje odzwierciedlenie w znaczeniu każdego tekstu, ale tylko czytelnik *Kartoteki* posiada bezpośredni dostęp do informacji o nim/niej. Być może najistotniejszym faktem jest to, iż tylko on dysponuje wystarczającą ilością informacji, aby wiedzieć, do jakiego stopnia brać na poważnie wyrażone poglądy. Czy wypowiedź (taką jak „*Można powiedzieć, że uczesany jest od wewnątrz*”¹⁴) należy odczytać dosłownie, czy też jako alegorię lub ironię, zależy od stworzonego sobie przez czytelnika obrazu autora implikowanego.

Czytelnik dramatu zauważy, że po wskazówce „*Na scenie zostaje Chór*” (s. 23) następuje polecenie, aby chór wkroczył (s. 25). To jest niewykonalne. Trudno sobie nawet wyobrazić, w jaki sposób miałyby to zostać odegrane. Nie można wkroczyć na scenę, której się nie opuściło. Polecenie, aby zabić chór i odrąbać głowę jednego z jego członków, jest wykonalne (ale oczywiście o wiele prawdopodobniejsze będzie jego odegranie). Cudowne ożywienie członka chóru nie stwarza problemu, dopóki jakaś szczególnie wymagająca ekipa realizacyjna rzeczywiście nie zabije aktora odgrywającego tę rolę. Czytelnik zostaje w ten sposób zaproszony do ponownego przemyślenia zagadnienia dramatu¹⁵. Ścięcie głowy stanowi jego sedno.

¹⁰ T. Różewicz *Grupa Laokoona*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 171.

¹¹ K. Wyka *Różewicza droga do prozy*, „Odra” 1974 nr 5, s. 53-54.

¹² Tamże, s. 54.

¹³ P. Pavis *From text to performance*, w: *Performing texts*, s. 89.

¹⁴ T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 1, s. 18. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁵ Zdaniem Burkota techniczne utrudnienie tkwi tutaj w przekraczaniu barier pomiędzy akcją i nieakcją (S. Burkot *Tadeusz Różewicz*, WSiP, Warszawa, 1987, s. 93).

To jest wydarzenie, akcja, finał. Samo pozostawanie, przebywanie, trwanie – to jest proza. I właśnie owa proza stwarza problemy. „Być albo nie być” wyrwane zostało z kontekstu dramatu wysokiego i ściągnięte na ziemię, do sypialni bohatera. W obliczu niemożności odegrania wejścia chóru na scenę, na której już się znajduje, reżyser staje przed wyzwaniem aby temat ten przedstawić na inne sposoby.

Aktorze grającej rolę „tłustej kobiety” ofiarowuje się opcję robienia swetra na drutach: ona „*Może robić na drutach sweterek*” (s. 22). Podobnie jak niejeden badacz literatury, można by spekulować na temat konsekwencji użycia zdrobnienia słowa „sweter”, które powoduje, iż wskazówka ta brzmi sarkastycznie. Z kolei użycie czasownika modalnego kusi, aby uważać to zdrobnienie za nieistotne. Ale dwie strony dalej znajdujemy wskazówkę „*Tłusta Kobieta robi na drutach sweterek!*” (s. 24). Gdyby była to powieść, a słowa zaznaczone kursywą należałyby do narratora, nie zawahalibyśmy się przed zinterpretowaniem wykrzyknika jako wyrazu stosunku narratora do czynności wykonywanej przez kobietę: wyobraźcie sobie! Robi na drutach w takim momencie! To z kolei rzuciłoby światło na skierowane do kobiety słowa bohatera, poprzedzające owe pełne wzburzenia sprawozdanie z jej obojętności. Opowiada jej wtedy o tym, co mogło mieć miejsce: „Mogłaś być dla mnie ogniem, źródłem i radością” (s. 24). Wykrzyknik oddający jej reakcję uświadamia nam, że bohater musiał mówić szczerze, ale sprawy komplikuje „implikowana wskazówka sceniczna w tekście głównym”¹⁶, wyrażona słowami bohatera „Teraz ryczysz” (s. 24), którym wydaje się jednak zaprzeczać fakt, iż niewzruszenie robi ona na drutach. Wskazówka sceniczna, która początkowo prezentuje się jako opcja, przekształca się następnie w polecenie. Wrażenie to zostaje wzmocnione przez późniejszą wskazówkę „związ robótkę” (s. 25).

W innym miejscu autor implikowany raczej daje coś do zrozumienia, niż wyraża się wprost. Ponownie pojawia się też określony sposób użycia czasownika modalnego. Gdy spotykamy nauczyciela po raz pierwszy „*Zamiast wąsów ma okulary*” (s. 30). Może grać go, jak zaznaczone jest w didaskaliach, ten sam aktor, który gra rolę wuja bohatera – ma on długie wąsy (s. 14). W tym miejscu objawia się niesforność implikowanego autora. Jeżeli ten sam aktor ma grać obydwie role – a po co sugerować taki stan rzeczy, gdyby nie miało to mieć miejsca? – wąsy muszą być sztuczne. Gdy nauczyciel wchodzi na scenę, nie ma wzmianki o jego brodzie, ale gdy z niej schodzi, to „*z teczką i brodą*” (s. 34). Co za tym idzie, broda również musiałaby być sztuczna – ale czy na pewno? Takie pytanie mógłby zadać sobie zrozpaczony reżyser. Wskazówka sceniczna dotycząca wuja nie stwierdza, że ma on brodę, ale i temu nie zaprzecza. Z problemem tym wiąże się też kwestia „prawdziwej” wody: bohater „*Nalewa prawdziwą wodę do prawdziwej miednicy z prawdziwego dzbanka*” (s. 14). Kostkiewiczowa interpretuje ten fakt jako wskazujący na chęć uniknięcia przez Różewicza sztucznych efektów, pozostania w kręgu

¹⁶ M. Pfister *The theory and analysis of drama*, trans. J. Halliday, Cambridge 1988, s. 15-16.

realizmu (czego rzeczywiście domagają się didaskalia na początku sztuki)¹⁷. Niemniej jednak didaskalia i dialog również oddziałują na siebie wzajemnie. Bohater odzywa się do swego wuja słowami „Wujek jest prawdziwy! I kapelusz prawdziwy. *zdejmuje wujkowi kapelusz* I wąsy prawdziwe... i uczucia, i myśli prawdziwe” (s. 15). Wyraźnie widać tu ironię. Wujek nie jest prawdziwy. Jest aktorem. Meble też nie są prawdziwe pomimo instrukcji „*wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe*”, ponieważ następują po niej słowa „*ich rozmiary są trochę większe od normalnych*” (s. 7). Jeżeli są większe niż normalne, najprawdopodobniej musiały być zrobione specjalnie z okazji wystawienia tej sztuki. Czy można je w takim razie określić jako prawdziwe? Na samym początku sztuki autor implikowany droczy się z reżyserem. Rekwizyty są prawdziwe tylko w takim sensie, że wspomniana instrukcja wydaje się wykluczać pantomimiczne odegranie.

Publiczności brakuje jednego elementu układanki: woda może być prawdziwa albo nie, ale nie „bardziej” lub „z naciskiem” prawdziwa, podczas gdy taką właśnie jest dla czytelników świadomych powtórzenia. Kruszczyński użył w swojej realizacji szklanej miski, prawdopodobnie po to, by uzmysłowić publiczności prawdziwość wody, aczkolwiek mógł ją zdumieć fakt, iż wujek mył nogi w misce na sałatki¹⁸.

Didaskalia prezentują czytelnikowi trudnego autora implikowanego, niezadowolonego z reżyserów i zdecydowanego, aby utrudniać im życie. Szczególnie jaskrawym przykładem ogólnego niezadowolenia autora implikowanego z reżyserów i konwencji teatralnych jest wskazówka „*Jest chwila ciszy. Znów cisza*”¹⁹. Jednakże wskazówka ta nie występuje w wydaniu sztuki z 2005 roku, gdzie znajdujemy po prostu „*jest chwila ciszy*” (s. 29). Zajmę się pokrótce problemem zmieniających wariantów nieco później. Niezmienny stan nie może następować po identycznym niezmiennym stanie. Za pomocą tych dwóch didaskaliów autor implikowany defamiliaryzuje ciszę jako artystyczny chwyt. Jak długie są te dwa „momenty”? Jak długo trwa jeden? Rozważania te wydają się sugerować, iż didaskalia powinny podawać precyzyjny czas trwania zamiast bardziej konwencjonalnych, lecz niejasnych określeń. Jednakże wprowadzenie tej sugestii w życie byłoby wysoce autokratycznym autorskim przedsięwzięciem autora. Wydaje się zatem, że chodzi tutaj o coś więcej – reżyserzy powinni uwolnić się od martwej ręki autora; powinni sami tworzyć i eksperymentować, m.in. z czasem w dramacie. Nieco później, po wyjściu młodej Niemki, następuje „*I minuta ciszy*” (s. 29). Kontrast pomiędzy wspomnianymi dwoma „momentami” a jedną minutą intensyfikuje absurdalność żądań autora. Należy również pamiętać instrukcje z po-

¹⁷ T. Kostkiewiczowa „Kartoteka” Tadeusza Różewicza (*Analiza dramatu*), w: *Dramat i teatr*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1967, s. 89.

¹⁸ *Mój Różewicz*, s. 20.

¹⁹ T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Sztuki teatralne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 27.

czątku sztuki. Oto one: „Światło nie gaśnie, nawet kiedy opowiadanie jest skończone. Kurtyna nie zapada. Być może opowiadanie jest tylko przerwane? Na godzinę, na rok...” (s. 7). Implikowany autor przechodzi od niejasności, poprzez precyzję, do niemożliwości wprowadzenia ciszy, po której następuje cisza.

Charakterystyczne dla *Kartoteki* są również didaskalia, które wydają się zbyteczne, a czasami nawet „błędne”. Dowiadujemy się, na przykład, iż „Chór Starców [...] udziela nauk, daje przestrogi, budzi otuchę” (s. 9). Partie chóru podane są przez Różewicza i wygłoszone przez aktorów. Wydawać by się mogło, iż nie ma potrzeby, aby je jeszcze dodatkowo opisywać (a nie, jak zazwyczaj wygląda to w didaskaliach, opisywać, jak są wygłaszane). Czy chór rzeczywiście udziela nauk, daje przestrogi i budzi otuchę, zależy od jego słów. Podczas czytania serii słów zaczynających się na literę „g” („Guano [...] guzik”, s. 33), nastrój albo się podnosi, albo opada, albo dostrzega się, albo nie dostrzega ostrzeżenia oraz albo się uczy, albo nie. Nie zmienia tego żadne didaskalia. Stwierdzać, jaki wpływ chór ma na ludzi, to trochę tak jak żądać, abyśmy byli zachwyceni Słowackim, ponieważ wielkim poetą był, czego wyraźne echo odnajdujemy w dotyczącej Chopina konwersacji pomiędzy nauczycielem a pierwszym starym człowiekiem: „powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina” (s. 32). Didaskalia i dialog wyraźnie oddziałują na siebie wzajemnie, co sugeruje, iż nie można ich relegować do sfery nieliterackiej lub ignorować, gdy nie jest się w stanie do nich zastosować.

Wprowadzanie tego rodzaju didaskaliów jest sztuką samą w sobie. Różewicz od czasu do czasu sygnalizuje, co się ma wydarzyć. Pojawia się u niego, na przykład, taka zupełnie niekontrowersyjna wskazówka: „Ha! ha! ha! ha! *zaśmiewa się*” (s. 22). Jak zwykle, dramaturg instruuje aktorów nie tylko, żeby się śmiali, ale również, jak się mają śmiać. Czternaście stron dalej sytuacja ulega zmianie. Sekretarka mówi: „Ha, ha, ha, ha!”, po czym następuje zbędna, jak mogłoby się wydawać, wskazówka „*ozn. śmieje się*” (s. 36)²⁰. Początkowo mogłoby wydawać się, iż autor implikowany, przejawiający się w tej wskazówce scenicznej, ma niewygodowane zdanie o zdolności zrozumienia języka polskiego przez czytelnika: wszakże co „ha ha ha ha” mogłoby znaczyć innego niż śmiech? Zwłaszcza że bohater natychmiast pyta sekretarkę: „Z czego się śmiejesz?” (s. 36). Jednak zważywszy na przypadki *non-sequitur*, w które obfitują sytuacje w sztuce Różewicza (na przykład: rodzice traktują bohatera jak dziecko, ludzie zwracają się do niego, używając różnych imion), wskazówka ta mogłaby okazać się konieczna.

Bardziej prawdopodobne jest jednak to, że wskazówka wywoła w czytelniku wątpliwości: zwykle nie trzeba nikomu mówić, iż „ha ha” oznacza śmiech. Zapewnianie o niewinności słowa wywołuje skłonność do poszukiwania ukrytego zna-

²⁰ Schultze i Matuschek zwracają uwagę na niedostępność słów „to znaczy” dla publiczności teatralnej. Zob. B. Schultze, H. Matuschek *Dramaty Różewicza w przekładach Henryka Bereski*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybur, przeł. J. Dąbrowski, Universitas, Kraków 2003, s. 133.

czenia. W *Kartotece* znaczenia są arbitralne do tego stopnia, że musi je dookreślić autor implikowany, który, jak już mieliśmy okazję zauważyć, nie zawsze jest w tym najbardziej pomocny. Reżyser, któremu mówi się, co znaczy „ha ha”, mógłby się zastanawiać, czy przypadkiem didaskalia określające, co mówi chór, nie są ważniejsze niż dialog, który przekazuje nam treść jego wypowiedzi.

Oznajmiając oczywistość, autor implikowany podkreśla konwencjonalność słów, a co za tym idzie, ich arbitralność. Możemy to również zaobserwować w didaskaliach takich jak, na przykład: „*[nauczyciel] Mówi. Zadaje pytanie*” (s. 30) oraz „*[bohater] wchodzi do szafy. Zamyka drzwi. Szafa zamknięta*” (s. 21). W związku z tą ostatnią wskazówką rodzi się pytanie: „a jaka miałyby być szafa, jeżeli nie zamknięta?” Można by debatować, czy autor implikowany zwraca uwagę na praktykę nadużywania motywu zamkniętych drzwi w teatrze. Być może w zbyt wielu sztukach występują postaci, które są świadkami wydarzeń, pomimo farsowego ukrycia się w szafie?

Temat arbitralności języka oraz konwencjonalności wszelkich etykiet rozbrzmiewa echem w dialogu następującym po epizodzie ze śmiechem. Owłosienie twarzy znowu ma tutaj do odegrania swoją rolę: „SEKRETARKA [...] A wąsy? Kiedy ci wyrosły wąsy, broda... BOHATER W poniedziałek” (s. 36). Mamy prawo zapytać w tym miejscu, czy bohater rzeczywiście posiada, tak jak nauczyciel i wuj, owłosienie twarzy. Zwłaszcza że wydaje się, iż przedstawiony jest w różnych okresach swojego życia. Z faktu, iż sekretarka tak mówi, nie wynika, że tak rzeczywiście jest. Bohater oznajmia przecież, że pewnego dnia wąsy nagle się pojawiły. Zdarzenie to można porównać do nagłego pojawienia się brody nauczyciela (wspomnianej tylko w ostatniej wskazówce scenicznej, która go dotyczy) lub opóźnienia informacji, że „«dobrze utrzymane» panie” mają polakierowane paznokcie, podanej dopiero w momencie, kiedy już zeszły ze sceny (s. 21). Takie zatajanie informacji jest chwytem powieściowym, a jego odegranie na scenie doprowadziłoby do pojawienia się trudności, do których omówienia powrócę później.

Również w innych miejscach didaskalia odsłaniają arbitralność słów i konwencjonalność języka: „*[chór] Zamilkł jak «gromem rażony»*. Do pokoju weszła Sekretarka. Jest to ta sama osoba, która grała na początku Głos spod Koldry. Przez opięte «suknie» lub spodnie widać okrągłe pośladki” (s. 33). Ujęcie w cudzysłowie wyrażenia „gromem rażony” można wyjaśnić jako zastosowanie konwencji: zacytowana została cudza wypowiedź i z tego powodu została zaopatrzona w znaki cudzysłowu. Ale czy tak samo rzecz ma się z „sukniami”? A jeżeli tak, to dlaczego nie ujęto w znaki cudzysłowu słowa „spodnie”? Czy spodnie są w teatrze mniej „nacechowane” niż suknie? Takie zastosowanie konwencji służy również jako chwyt defamiliaryzujący odbiór metafory lub porównania („gromem rażony”): w pewien sposób różnią się one od innych wyrażen w języku. Wyraźnie widać to również we wskazówce scenicznej: „*Jest to tak zwana «babka na medal»*” (s. 27). Autor implikowany nie jest w tej dziedzinie konsekwentny: we wskazówce „*Jest cicho jakby makiem zasiał*” (s. 14) nie użyto znaków cudzysłowu, prowokując pytanie, co nadaje się do cytowania, a co nie. Jak zauważa Skrendo, użycie cudzysłowu przez Różewicza zaciera różni-

cę pomiędzy językiem a metajęzykiem²¹. (Należy w tym momencie wspomnieć pokrótce, iż sekretarka nie może wejść do pokoju, ponieważ Głos spod Kołdry nigdy go nie opuścił, czyniąc nonsensowną wcześniejszą wskazówkę sceniczną „*Bohater jest sam*”, s. 21. Można też nadmienić, że nie istnieje wskazówka dotycząca zejścia wuja ze sceny – on sam tylko oznajmia, że wychodzi. Autor implikowany stwarza wrażenie, iż nie interesują go takie szczegóły techniczne²²).

Znaki cudzysłowu użyte są również do opisanía tych czynności mężczyzny z przedziałkiem, które są zbliżone do czynności wykonywanych przez psa. Tak więc „*Pan z Przedziałkiem «aportuje» kość [...] pięknie «służy»*” (s. 19). Być może zatem celem cudzysłowu towarzyszącego wyrażeniu jest zasugerowanie pewnego rodzaju podobieństwa między zachowaniem człowieka-psa a konwencją ubioru. Mężczyzna pokazuje język „*po psiemu*” (s. 20). Sekretarka ma na sobie „*suknięę*” (s. 33). Wyraźne nawiązanie do psiego zachowania przejawia się we wskazówce „*[Bohater] Stoi przy krześle «na baczność»*” (s. 29).

Użycie cudzysłowu w didaskaliach opisujących zachowanie człowieka-psa sugeruje akceptowanie przez autora implikowanego faktu, że człowiek to człowiek, a nie pies (pies aportuje, podczas gdy człowiek „aportuje”). Z drugiej strony autor implikowany wydaje się utożsamiać z człowiekiem jako psem, a nie z człowiekiem jako człowiekiem, gdy pisze „*podnosząc pysk*” (s. 18) a nie „*twarz*” oraz „*łapą poprawia włosy i krawat*” (s. 19). Powstaje humorystyczny kontrast pomiędzy „łapami” symbolizującymi zwierzę a „krawatami” symbolizującymi cywilizację, chociaż ten pies był dobrze ułożony – stąd zapewne odniesienie do jego „włosów”, a nie do jego „sierści”. Gdy uwaga skupia się na bohaterze, w didaskaliach człowiek jest znów człowiekiem: „*BOHATER trzyma lewą rękę Pana z Przedziałkiem O! Jaka plamka!*” (s. 20).

Punkt widzenia narratora w tym epizodzie nieustannie się zmienia. Przypisaną zostaje postaci grubasa w środku zdania we wskazówce: „*Przechodzi przez pokój grubas w okularach. [...] Stoi na środku chodnika*” (s. 19), a nie na środku pokoju. W epizodzie z człowiekiem-psem autor implikowany dokłada starań, aby nazywać go „Panem z Przedziałkiem”, chociaż gdy opisuje części ciała mężczyzny, generalnie używa słów odnoszących się do psów. Jednak kiedy grubas, który nazywa człowieka-psa „Bobikiem”, wychodzi, autor implikowany również w stosunku do niego posługuje się imieniem „Bobik” („*O Bobiku zapomniał*”, s. 20), w charakterystycznie modernistyczny sposób przypisując punkt widzenia narracji innej postaci.

21 A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 171.

22 Zdjęcia z wystawionej w 1960 roku realizacji Laskowskiej pokazują kobietę na łóżku (tzn. nie Głos spod Kołdry) wraz z bohaterem podczas sceny grupowej, podczas gdy w scenie z grubasem bohater jest sam w łóżku, znacznie niższym niż zwykle łóżko. Łóżko bohatera jest też znacznie niższe niż zwykle w realizacji Kiliana z 1994 roku (W. Owczarski *Różewicz w teatrze Kantora*, „Dialog” 2008, s. 167 i *Mój Różewicz*, s. 16).

Później te punkty widzenia zlewają się we wskazówce „Przez pokój chodnikiem przechodzi kilka osób” (s. 34). Ścieżka stała się teraz częścią pokoju. W jednej z realizacji, zaakceptowanej przez Różewicza, ścieżka przecinająca pokój bohatera przedstawiona jest w formie ekranu telewizyjnego, ale dyskusyjne pozostaje zagadnienie, czy ten chwyt pozwala na oddanie zmieniającego się punktu widzenia²³.

Mamy zatem autora implikowanego, który powiada, że sztuka powinna dążyć do naturalności (a w każdym razie unikać „efektów”) i posługiwać się prawdziwymi rekwizytami (woda), ale równocześnie uczestniczy w werbalnej farsie ze sztucznymi wąsami, brodą i podwójnymi rolami. Wydaje się, że on/ona wyraża zmęczenie konwencjami zarówno w teatrze i w języku oraz zniecierpliwienie mechaniką konstruowania sztuki teatralnej (sekretarka, która jest również – ale nie może być – Głosem Spod Kołdry). Można by oczywiście argumentować, że prawdziwy Tadeusz Różewicz pisał niedbale, ale wydaje się, iż w tym szaleństwie jest zbyt wiele metody. Autor implikowany zadaje sobie trud powiedzenia nam na przykład, że nie ma *dramatis personae* (i nie ma). Czyny to przypuszczalnie w tym celu, aby pokazać, że brak listy bohaterów nie jest rezultatem grzechu zaniedbania. Co więcej, historia wydawnicza sztuki też nie świadczy o niedbałości, ale raczej o tego samego rodzaju niesforności, którą widzimy w postaci autora implikowanego: kłopotliwe dwa okresy ciszy zostają zredukowane do jednego momentu w roku 2001, ale w pierwszej opublikowanej wersji nie ma kłopotliwego polecenia dla chóru, aby pozostał na scenie²⁴. Być może powinniśmy również pamiętać o słowach redaktora na początku *Głosu anonima*: „Pisownia, interpunkcja, «błędy» i układ ortograficzny – zgodnie z życzeniem Autora”, aczkolwiek tak postępując, zacieramy i tak niewyraźną granicę pomiędzy autorem implikowanym a autorem rzeczywistym²⁵. Można dojść do wniosku, że autor implikowany droczy się, podobnie jak Ring Lardner, który pisze: „Kurtyna zostaje opuszczona i podniesiona, żeby sprawdzić, czy działa”, aczkolwiek śmiem twierdzić, iż *Kartoteka* charakteryzuje się znacznie większą ostrością wizji²⁶. Autor implikowany wyłaniający się ze sztuki Różewicza nie przejmuje się zanadto reżyserami, stawiając przed nimi wyzwania fizycznie nie do zrealizowania, a jego postawa pozbawiona jest żartobliwości Lardnera.

Dokładne określenie charakteru autora implikowanego mniej mnie jednak interesuje. Każdy czytelnik (reżyser, aktor itd.) może dojść do własnych wniosków na ten temat.

²³ *Mój Różewicz*, s. 16.

²⁴ T. Różewicz *Kartoteka*, „Dialog” 1960 nr 2, s. 11-12.

²⁵ T. Różewicz *Głos anonima*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 68. Że Różewicz wodzi za nos swoich egzegetów w sposób bardzo podobny do tego, w jaki autor implikowany nabiera reżyserów, przyszło mi na myśl, gdy przeglądałem różne wydania.

²⁶ Cyt. za *Stage Codes*, s. 63-64. Wskazówka sceniczna pochodzi ze sztuki *Cora, or Fun at a Spa*.

Interpretacje

Przyjmuję tutaj założenie, że reżysera interesują didaskalia, chociaż Barnaś, sam będący dramatopisarzem, wyjawia: „Wiadomo, że pierwszą czynnością reżysera przystępującego do opracowania sztuki jest wykreślenie wszystkich uwag autora”, nawet jeżeli autor, jak Wyspiański, zadał sobie trud napisania ich wierszem²⁷. Alternatywą dla tego założenia jest przestudiowanie każdej realizacji scenicznej sztuki – zadanie wykraczające poza zakres niniejszego artykułu (przynajmniej 50 realizacji poza granicami Polski jedynie w latach 1960-1989). Byłoby rzeczą fascynującą dowiedzieć się, ilu reżyserów utrzymało ciszę trwającą przez całą jedną minutę w tym momencie sztuki, w którym wymagają tego didaskalia. Ciekawym zadaniem byłoby również policzenie średniej długości trwania ciszy, po której następowała dalsza cisza, w historii realizacji scenicznych *Kartoteki* – oczywiście tylko do (albo może jednak i później?) 2001 roku: wersja z *Utworów zebranych*, w której problem się nie pojawia, oparta jest na wydaniu krakowskim z 2001. Innym powodem, dla którego ograniczam się do tekstu sztuki, jest fakt, iż konstrukcja didaskaliów nie pozwala na ich pominięcie.

Jak już wspomniano wyżej, większość didaskaliów nie jest bezpośrednio dostępna dla publiczności. Samo w sobie nie jest to niczym niezwykłym. Shaw słynny jest ze swoich długich wprowadzeń, O’Casey wtrąca tam osobiste komentarze na temat stworzonych przez siebie postaci, a Beckett załącza didaskalia, które mogą dotrzeć do publiczności, ale wyłącznie powierzchownie: tylko czytelnik może w pełni zrozumieć znaczenie wskazówki „*Vladimir czyni użytek ze swej inteligencji*”, pojawiającej się po kwestii Estragona, który żąda, aby użył on swojej inteligencji²⁸. Wariant tego chwytu można znaleźć w *Białym małżeństwie* Różewicza, w wersji, który brzmi następująco: „BIANKA: Jaki ty masz ten bębenek miluśki (*jak z atlasu*), atlasowy...”²⁹.

Wprowadzenia Shawa i komentarze O’Caseya mogłyby być czytane na głos albo przynajmniej rzucane na ekran w tyle sceny. Jest to jeden ze sposobów przekazania publiczności istnienia postaci autora implikowanego. Coś podobnego dzieje się w *Dramacie rozbieżnym* Różewicza. Lektor siedzi na krześle na scenie i czyta głośno, co robią postaci dramatu. Lektor jest jednak ujęty w didaskaliach, a sztuka zawiera „normalne”, pisane kursywą wskazówki, takie jak „*przykłada ucho do drzwi*” i „*czyta*”, ta ostatnia odnosząca się do czynności lektora³⁰. W realizacji *Na czworakach* z 1972 roku również występował aktor odczytujący na scenie didaskalia³¹,

²⁷ K. Barnaś *Spotkanie z „Godotem”*, „Życie Literackie” 1956 nr 51, s. 10.

²⁸ S. Beckett *Waiting for Godot*, Londyn 1956, s. 17.

²⁹ T. Różewicz *Białe małżeństwo*, w: tegoż *Białe małżeństwo i inne utwory sceniczne*, Kraków 1975, s. 59. Nie występuje w wydaniu sztuki z 2005 roku (*Utwory zebrane*), gdzie znajdujemy: „Jaki ty masz ten bębenek miluśki, atlasowy” (*Dramat*, t. 3, s. 47).

³⁰ T. Różewicz *Dramat rozbieżny*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 179.

³¹ M. Fik *Reżyser ma pomysły*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 219.

a według Drewnowskiego w ten sposób często wystawiany jest *Akt przerywany* (podtytuł głosił, kiedyś – ale już nie teraz, iż jest to „nie-sceniczna komedia w jednym akcie”)³². Można by się upierać, że publiczność otrzymująca lub kupująca program przed spektaklem (ale mogąca zaglądać do niego w trakcie przedstawienia) również otrzymuje didaskalia w tej jawnej formie. Na przykład program do realizacji scenicznej *Kartoteki* z 1960 roku wyraźnie pokazuje, że istnieje postać „bohater”³³, chociaż Różewicz zadbał o to, by opatrzyć to słowo cudzysłowem w swoich początkowych didaskaliach, pisząc: „*Spisu osób nie podaje*” (s. 7). W sztuce bohater nazywany jest natomiast różnymi imionami i tylko czasami, ironicznie, występuje jako „nasz bohater”.

Jeżeli reżyser decyduje się na odczytanie didaskaliów podczas przedstawienia, rodzą się pytania, które dotyczą każdej postaci na scenie: jakiego tonu głosu powinno się użyć? Ironicznego? Humorystycznego? Z dystansowanego? Czy powinien być modulowany w każdym momencie zgodnie z sytuacją na scenie? Czy aktor powinien deklamować, szeptać, krzyczeć, śpiewać? Czy reżyser powinien obsadzić w tej roli mężczyznę, czy kobietę? Czy aktor powinien pojawić się na scenie, a jeżeli tak, to jak powinien być ubrany? Odpowiedzi na te pytania zależą od tego, w jaki sposób reżyser i aktor interpretują sposób odczytania didaskaliów – dzieje się tak w znacznie większym stopniu niż w przypadku dialogu, ponieważ nie istnieją didaskalia dotyczące didaskaliów. Na przykład wskazówki sceniczne w *Kartotece* mówią nam, iż postaci noszą swoje normalne, codzienne ubrania, ale nie odnosi się to do hipotetycznej postaci odczytującej owe wskazówki.

Powyższe kwestie wymagają od reżyserów i aktorów realizacji opartej na ich zrozumieniu autora implikowanego, ale wiele z tych pytań (zwłaszcza typu: czy w zamierzeniu realizacja ma mieć ironiczny wydźwięk?) można zadać, nawet gdy autor implikowany nie jest fizycznie obecny w realizacji. Innymi słowy, nawet jeżeli reżyser optuje za bardziej tradycyjnym rodzajem realizacji scenicznej, w której raczej stosuje się do didaskaliów, niż je odczytuje, powinien/powinna w zasadzie zrekonstruować postać autora implikowanego.

Didaskalia w *Kartotece* sprawiają reżyserowi szczególną trudność, ponieważ są niekonsekwentne. Najbardziej oczywistym przykładem jest prawdopodobnie kurtyna. Na początku sztuki zostajemy poinformowani, że kurtyna nie opadnie. Można zrozumieć tę informację jako odnoszącą się tylko do końca sztuki, ale istnieje jeszcze wskazówka, mówiąca, że nie ma przerw, co sugeruje, że informacja o kurtynie odnosi się do całej sztuki – kurtyna nie opadnie. To zalecenie zostaje unieważnione po scenie, w której bohater czyta listy: „*Można opuścić kurtynę, można nie opuszczać kurtyny*” (s. 23).

³² T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, WAiF, Warszawa 1990, s. 203. W ten sposób postąpiono przy realizacji polskiej wersji radiowej *Ostatniej taśmy Krappa*, w rezultacie powtórzona wskazówka „cisza” brzmiała raczej hałaśliwie.

³³ T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Sztuki teatralne* (fotografia pomiędzy stronami 16 i 17).

Kurtyna może opaść lub nie. Nawet najzdolniejszy i posiadający niezwykle żywą wyobraźnię reżyser nie może spowodować, aby zdarzyło się to równocześnie. Halina Filipowicz twierdzi, że powtarzanie się epizodów kładzie nacisk na proces pisania, tak jakby Różewicz wypróbował różne sceny przed publicznością³⁴, podczas gdy Anna Krajewska utrzymuje, iż „gra na scenie powtarza akt pisania”³⁵. Zgoda, ale tylko w części. Gdy kurtyna opadnie, opcja niepozwolenia na to, by opadła zostaje zablokowana do końca przedstawienia. Poza podzieleniem sceny na *n* części, nie istnieje inny sposób realizacji równoległych możliwości tak łatwo stwarzanych w akcie pisania i odbieranych w trakcie aktu czytania³⁶. Reżyser zmuszony jest do podjęcia decyzji, która zasłania proces zachodzący „poza” sztuką.

Podobnie ma się sprawa z ruchem chóru. Przedstawiając rzecz w porządku chronologicznym, chór wchodzi, wychodzi, pozostaje na scenie, wchodzi, opuszcza pokój. Interesujący jest fakt, iż problematyczna wskazówka („*Na scenie zostaje*”) pojawia się dokładnie w momencie, gdy kurtyna zapada lub nie zapada. Jest to również moment, w którym wcześniejsza wskazówka, aby odegrać sztukę „*od początku do końca bez przerwy*” (s. 8) zostaje unieważniona słowami: „*Po tej przerwie do pokoju wraca Bohater*” (s. 23). Czytelnik łatwo sobie z tym poradzi: drugi wariant (ściślej mówiąc: wszystkie główne permutacje i kombinacje) pozostaje w jego/jej pamięci jako mniej uczęszczana ścieżka. Ale reżyser musi wybrać, którą drogą poruszać się będzie publiczność i przynajmniej przez czas trwania sztuki część publiczności nieznaną jej wcześniej pozostanie nieświadoma, iż taki wybór został dokonany. Ci, którzy znają sztukę, będą widzieli, że jest to w dużym stopniu wersja reżysera, a nie autora.

To samo dotyczy problemu owłosienia twarzy postaci. Wątpliwości i pytania mogą zostać rozwiane podczas czytania dramatu przed realizacją sceniczną i obsadzeniu ogolonego na gładko mężczyzny, którego twarz tolerować będzie klej, w roli wuja/nauczyciela, ale gdy decyzja zostanie podjęta, publiczność widzi po prostu wąsatego wuja i nauczyciela z brodą, który może być albo nie być tym samym aktorem. Publiczność nie jest świadoma komplikacji i niejednoznaczności związanych z ich owłosieniem.

Oprócz problemu niekonsekwentnych didaskaliów, pojawia się również kwestia wskazówek, których znaczenie wypływa z czysto graficznych symboli, na przykład: „*detonacja winna być potężna! Tak żeby wystraszyć widownię*” (s. 10). Z punktu

³⁴ H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 63.

³⁵ A. Krajewska *Dyskurs dramatyczny w twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 82.

³⁶ Filipowicz wydaje się nie zauważać problemu kurtyny: ponieważ pisze: „Nie ma podniesienia kurtyny ani końcowego zaciemnienia” (H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych*, s. 63). Jeżeli chodzi o ścisłość, kurtyna musi zostać podniesiona – przynajmniej w tych wariantach sztuki, w których opada ona na stronie 22.

widzenia tego, co reżyser potrzebuje wiedzieć, wykrzyknik nie jest konieczny. Przekazuje on nam raczej informację, iż autor implikowany uważa za mało prawdopodobne, by reżyserzy zrealizowali wystarczająco silny wybuch. Żadne natężenie wybuchu nie przekáže widowni znaczenia wykrzyknika. Zwiększając siłę wybuchu, reżyser nie przekáže publiczności dialogu prowadzonego przez autora implikowanego z tradycją teatralną. Reżyserzy i aktorzy zostają zmuszeni do dialogu z autorem implikowanym. „Wy to nazywacie eksplozją?” wydaje się mówić autor implikowany. „No cóż, wystraszyło to jednak publiczność, nieprawdaż?” – brzmi odpowiedź.

W *Kartotece* didaskalia są nie tyle niewykonalne (jak to ma miejsce u Ringa Lardnera, który wymaga od jednej z postaci, by wyszła na scenę przez kran), ile nie do zignorowania. Jeżeli reżyser zlekceważy wskazówkę Różewicza „kurtyna nie opada” i jednak pozwoli kurtynie opaść, to podporządkowuje się zaleceniu „kurtyna może opaść”. Autor implikowany Różewicza wydaje się dawać reżyserom ogromną swobodę. Ale niezależnie, w którą stronę się obróć, zawsze na niego trafią. Każdy wybór pomiędzy dwoma opcjami wyklucza tę drugą. Publiczność „a” widzi jak kobiecy Głos spod Kołdry wychodzi, aby powrócić później jako sekretarka; publiczność „b” widzi jej kształt leżący pod kołdrą przez cały czas trwania sztuki; publiczność „x” widzi, jak kurtyna opada w połowie sztuki; publiczność „y” tego nie widzi. To nie te w najwyższym stopniu wymienne aspekty (dekoracje, reżyser, obsada, oświetlenie, aranżacja teatru w przestrzeni fizycznej) prowadzą do fragmentacji doświadczenia publiczności, ale to, co zazwyczaj uważane jest za najbardziej stały element – czyli tekst.

W gestii reżysera i aktorów pozostaje to, czy publiczność usłyszy, jak autor implikowany śmieje się pod nosem z trudności, jakie reżyser napotyka, próbując manewrować Głosem spod Kołdry, lub czy zobaczy, jak autor implikowany wzrusza ramionami i mówi: „dalej, Panie Reżyserze, wykończ się! Co mnie obchodzi twoja nic niewarta kurtyna?”

Przełożyła *Zofia Kolbuszewska*

Abstract

Robert LOOBY

The John Paul II Catholic University of Lublin

Stage Directions in Tadeusz Różewicz's *Kartoteka* (*The Card Index*)

This article attempts to reconstruct the implied author of Tadeusz Różewicz's *Kartoteka* (*The Card Index*) on the basis of the stage directions and their interaction with the dialogue. It can be noticed that the instructions transmitted to the reader in italics are at times absurd, contradictory or unperformable (undoable). The implied author may not have any spoken lines but he is present in the script, entering into a kind of dialogue with the director and with contemporary theatre practice. The article examines the implications this has for productions of the play that wish to convey this aspect to an audience that does not have ready access to the text.

Zbigniew KLOCH

Samuraj i gołębie.
O znanym filmie Jima Jarmuscha

Jerzemu Axerowi w rocznicę urodzin

Ptaki w filmie pojawiają się dość często. Można zaryzykować stwierdzenie nie do końca poważne, że niektóre gatunki filmowe mają nawet swoich ptasich reprezentantów: w westernie łatwo spotkać sępa, w opowieściach o trudnym, ale wartościowym życiu w tajdze – żurawie. Ptaki jako element filmowego (lub literackiego) pejzażu występują w tytule utworu albo są częścią świata, o którym się opowiada. Bywają tym elementem opowieści, który napędza fabułę. Tak jak w słynnych *Ptakach* Hitchcocka, gdzie mistrz kina strachu i suspense tworzył podwaliny gatunku, którego odmiany są dziś określane jako thriller, horror, zaś rzadziej – film grozy. Ptaków pełno jest w filmach dla dzieci, tu jednak (jeśli to film animowany) przybierają niekiedy dość dziwne kształty i są wyposażone w nadnaturalne właściwości i umiejętności; a przede wszystkim mówią.

W filmie Jima Jarmuscha *Ghost Dog. Droga samuraja* już w pierwszych ujęciach kamera pokazuje ptaka szybującego wysoko nad miastem. To gołąb. Leci z wiadomością od Ghost Doga, zawodowego mordercy, dla gangstera, wobec którego Ghost Dog uważa się za wasala. Fabuła filmu jest prosta. Jeden z bossów nowojorskiej mafii ratuje w przypadkowej sytuacji czarnego chłopaka, który napadnięty przez młodociany gang, zostałby prawdopodobnie zabity. Nie wiadomo, jak się naprawdę nazywa, chociaż wiemy, że mówią na niego Ghost Dog. Chłopak czyta opowieści z dawnej Japonii, poznaje kodeks samurajów i uznaje, że wobec swego wybaw-

cy musi pełnić rolę wasala, czyniąc go tym samym panem i władcą, w rozumieniu, jakie tym pojęciom nadawali samurajowie. Ghost Dog żyje samotnie na dachu jednego z budynków współczesnego Nowego Jorku. Hoduje gołębie. Czyta *Roshomon* i kodeks *Busido*. Wykonuje ćwiczenia z samurajskim mieczem, choć mafijne zlecenia realizuje za pomocą broni palnej i kradzionych samochodów. Działa perfekcyjnie, skutecznie i (można tak powiedzieć) bezszelestnie jak duch. Pojawia się nagle i nagle znika. Jak zniecka nadlatujący ptak. Czyta, strzela, karmi gołębie, kradnie samochody, użyteczne przy wykonywaniu zleceń.

Jak zwykle w swoich filmach Jarmusch krzyżuje wątki, miesza epizody, gatunkowe konwencje, elementy tragizmu i komizmu. Buduje fabułę z zastanawiających zwrotów narracyjnych, aby w ten sposób mówić o tym, co dzieje się, gdy ktoś dosłownie traktuje dawny przekaz ideologiczny (kodeks samurajów), gdy posługuje się nim w miejscu i czasie, gdzie wartości te nie obowiązują. Bo wszystko przecież dzieje się w dzisiejszym Nowym Jorku, obdrapanym i tandetnym w swej części peryferyjnej. Ze zderzenia kultur i splotu wydarzeń reżyser buduje sens filmowego przekazu, który jest przecież pochodną konstrukcji obrazu, dialogów, wzajemnych relacji postaci. A ptaki w tym filmie uczestniczą w budowaniu znaczeń na zasadach, jakie przypisuje się zwykle głównym bohaterom.

Obrazy ptaków w fabule *Ghost Doga* rytmizują narrację. Gołębie są narzędziem komunikacji między gangsterami a bohaterem. Ten przed każdą akcją czyta fragment kodeksu, który odpowiada sytuacji, w jakiej Dog ma się znaleźć. Ptaki pojawiają się w opowieści filmowej najczęściej w postaci obrazów lotu. Gołąb-listonosz przyfruwa do mieszkania gangstera Louiego, a jego pomocnik (w zabawnie zbudowanej scenie) usiłuje złapać ptaka i odczytać wiadomość, jaką przyniósł. Gołąb jest istotnym składnikiem obrazu w scenie, gdy „samuraj” strzela w ramię swego pana, pozorując atak na niego, aby mógł się wytłumaczyć przed zwierzchnikami, że to nie on zastrzelił kolegę. Gołąb wpada do lokalu, gdzie spotyka się mafia, a gdy Louie tłumaczy szefom, że za ich pomocą porozumiewa się ze swym zleceniobiorcą, jeden z nich krzyczy: „Gołębie wędrownie wyginęły w 1914 roku” („Passenger pigeon! Passenger pigeon! They’ve been extinct since 1914!”), Dog może zatem używać jedynie gołębi pocztowych. Są stałym składnikiem świata, o którym opowiada Jarmusch. Ale w filmie występują także inne ptaki. Dzieciół wysoko na drzewie, gdy Ghost Dog z ukrycia chce zastrzelić mafijnego bossa, mały ptak siadający na tłumiku karabinu i zasłaniający celownik. (W licznych internetowych komentarzach do filmu podaje się, że rolę tę zagrał tresowany kanarek). Dzieciół występują też w kreskówkach („Woody Woodpecker”) bezmyślnie oglądanych przez gangsterów i ich otoczenie w domach czy w telewizorach umieszczonych w samochodach. Z prostego i niekompletnego wyliczenia można wnioskować, że Jim Jarmusch celowo wprowadza ptaki do opowieści¹. Ale dlaczego właśnie gołębie?

¹ Zob. wywiad z reżyserem, w którym mówi on o ptakach: <http://tinurl.com.yh617ot> oraz <http://on.wikipedia.org>

W filmie Jarmuscha gołąb jest symbolem i znakiem samego siebie, obrazem ptaka, elementem przestrzeni miejskiej, rzeczywistości, o której się opowiada. A jest to świat, w którym gołębie hoduje się na dachach wysokich budynków wielkiego miasta. Tu, podobnie jak w innych filmach Jima Jarmuscha, Ameryka jest krajem niezwykle tandetnym. To świat większych lub mniejszych domów, budowanych w niezgodzie z jakimikolwiek kanonami estetyki, ale też kraj wielkich przestrzeni. To wymarzone miejsce dla dziwaków i ludzi samotnych. Nie zakotwiczonych społecznie. Na tę właściwość filmu zwrócili uwagę recenzenci². Powtarzanie ujęć lotu gołębia nad miastem zachęca widza, aby właśnie z tej perspektywy oglądał świat. Plan ogólny jako konwencja konstrukcji narracji filmowej pozwala widzieć sprawę z nadrzędnej perspektywy, sugeruje uogólnienie, refleksję nad wydarzeniami. Ale można też (jak Tadeusz Sobolewski) interpretować to posunięcie reżysera w taki sposób, że Jarmusch pozwala widzowi „delektować się chwilą”³. Obraz peryferii Nowego Jorku w omawianym filmie daje się łatwo identyfikować w odniesieniu do innych znanych filmów gangsterskich rozgrywających się w tym właśnie mieście. To Ameryka w swojej konkretnej postaci, ale i świat w ogóle. Ameryka jest dla Jarmuscha przedmiotem filmowych fascynacji i kontemplacji. To kraj niejednorodny wizualnie i wielokulturowy. Reżysera wyraźnie przyciąga inność, odrębność, zarówno tu, jak i w filmach, które nakręcił wcześniej. Przede wszystkim chyba w *Nocy na ziemi*, ale także w *Kawie i papierosach*. Jarmuscha pociąga ogrywanie i parodiowanie filmowych konwencji (*Truposz*, *Inaczej niż w raj*).

Wielość konwencji gatunkowych i figur narracyjnych *Ghost Doga* budowana jest w związku z pytaniem reżysera o to, co dzieje się, gdy zwyczaje i zasady wypracowane w jednej kulturze przenosi się do zupełnie innej. Czy kodeks samurajów ma się w jakikolwiek sposób do zasad obowiązujących w świecie gangsterów, i jaki sens w rzeczywistości filmowej mają jednoznaczne nakazy moralne? Wybory Doga motywowane są przyjętym systemem wartości, decyzje Louiego odnoszą się do jego doraźnych korzyści. Louie zgadza się chętnie, gdy jego wasal dowodzi, że lepiej będzie, gdy to on z nich dwóch zginie: „Tak, pewnie, lepiej ty niż ja”.

Jarmusch z upodobaniem miesza gatunki, parodiuje je, dekonstruuje ich sens. *Droga samuraja* łączy konwencje kina gangsterskiego, westernu, komedii, kina akcji, kina drogi (powtarzające się sekwencje jazdy coraz to innymi kradzionymi samochodami i epizod z myśliwymi, spotkanymi na drodze, którzy zastrzelili niedźwiedzia, zwierzę w dawnych kulturach będące, jak mówi Dog, symbolem wartości). Niszczenie wartości podlega karze, jest bowiem zamachem na podstawy człowieczeństwa. Dlatego Dog zabija myśliwych, lecz scena – a to punkt widzenia reżysera, kogoś spoza narracyjnej fikcji – rozegrana zostaje w konwencji westernowej strzelaniny, wprowadzającej jednak pewien dystans do filmowych zdarzeń. Można

² P. Mossakowski „Co jest grane”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2000 nr 29, s. 3;
T. Sobolewski *Czarny samuraj Jarmuscha*, „Gazeta Wyborcza” 2000 nr 29, s. 12;
Z. Kałużyński *Samotnicy mają głos*, „Polityka” 2000 nr 7, s. 53.

³ T. Sobolewski *Czarny samuraj Jarmuscha*, s. 54.

powiedzieć, że nad całością filmu góruje figura ironii, różnorako stylistycznie się przejawiająca. Na przykład poprzez parodię gatunku: podstarzali gangsterzy nie mogą sobie poradzić z krnąbrnym chłopcem (jeszcze dzieckiem), rzucającym w nich zabawkami z okna domu stojącego przy ulicy. Parodystyczna w istocie jest scena, w której bezdomny, niosący cały swój dobytek w plastikowej torbie, sprawnie broni się kopnięciami w stylu karate, zaatakowany przez innego włóczęgę, wyraźnie chcącego go ograbić. W finałowym pojedynku, który odbywa się o 12 w południe (czytelne odesłanie do klasycznego westernu *W samo południe*), Dog ma broń bez naboji (wcześniej je wyrzucił). Ale to już nie tyle parodia, co ironia o dużej wartości semantycznej dla interpretacji filmu: perfekcyjnie strzelający płatny zabójca rezygnuje z walki, aby pozostać w zgodzie z wyznawanym kodeksem i jako wasal, broń Boże, nie zabić swojego pana.

Jarmusch buduje film jawnie intertekstualny, zmienia przy tym sens przywoływanych obrazowych i werbalnych cytatów, semantycznych wartości źródeł, do jakich widza odsyła. W przypadku *Ghost Doga* komentatorzy filmu pisali też o wyrazistych nawiązaniach do *Samuraja* Jaen-Pierre Melville'a (słynna rola Allana Delon), gdzie grany przez niego bohater w swym paryskim mieszkaniu ma klatkę z ptakiem. Scena z zasłoniętym przez kanarka celownikiem broni Doga była porównywana z podobną, z filmu Seijun Suzuki *Brandet to Kill* z tą różnicą, że analogiczną rolę do kanarka pełnił w tym filmie motyl.

Podstawowym odniesieniem filmów Jarmuscha jest kino Hollywoodzkie, cytowane, lecz też ośmieszane. Jak w scenie, gdy „gangsterzy w poszukiwaniu kryjówek Doga biorą się do zabijania hodowców gołębi vegetujących na dachach”⁴. Gołębie hoduje bezimienny Indianin i inny Murzyn, który zostaje zastrzelony przez gangsterów, tylko z tego powodu, że jest czarnoskóry, mieszka na dachu wraz z gołębiami, a więc odpowiada z grubsza temu, co Louie wie o swoim zleceniobiorcy. Można przypuszczać, że gołębie hoduje też wielu innych samotnych, a niezbyt zamożnych nowojorczyków. W świecie Jarmuscha dach wydaje się dobrym miejscem do realizacji marzeń, skoro na jednym z dachów jakiś facet buduje łódź sporych rozmiarów. Filmowy Nowy Jork jest więc miastem dość dziwnym, małym światem, z którego konstrukcji można wnioskować o zasadach rządzących światem w ogóle, gdzie obcość i wrogość są trwałą cechą rzeczywistości. Ale w tym świecie jest także inna przestrzeń, taka, w której można budować wspólnotę. Dog od czasu do czasu porozmawia w parku z dziewczynką o książkach, które przeczytali albo o lodach z Francuzem sprzedającym je z samochodu. Rajmond łodziarz zna tylko francuski, *Ghost Dog* – jedynie angielski. A mimo to istnieje między nimi porozumienie. Porozumienie, które rozwinie się w przyjaźń.

Zygmunt Bauman uważa, że pojęcie wspólnoty jest w istocie czymś archaicznym, przedkomunikacyjnym, pozaintencjonalnym. Jest rodzajem tożsamości myślowej ludzi, którzy nie przyjmują żadnych uprzednich założeń, nie umawiają się, lecz po prostu czują, co myślą:

⁴ Z. Kałużyński *Samotnicy mają głos*, s. 52.

Pojmowanie, na którym opiera się wspólnota, poprzedza wszelkie porozumienia i nieporozumienia. Taki sposób pojmowania to nie linia końcowa, lecz punkt wyjścia wszelkiej więzi. To „wzajemne, wiążące uczucie” – właściwa i prawdziwa wola tych, co podążają razem; i właśnie dzięki takiemu, i tylko takiemu pojmowaniu ludzie we wspólnocie „pozostają zasadniczo w zgodzie pomimo wszelkich dzielących ich momentów”.⁵

To rodzaj porozumienia, jakie zachodzi pomiędzy Rajmondem i Dogiem, mówiących różnymi językami, a myślącymi w podobny sposób. To rzadko spotykany rodzaj wspólnoty, zdaje się sugerować Jim Jarmusch. Bauman zaś twierdzi, że w dzisiejszym społeczeństwie po prostu niemożliwy.

W planie interpretacji semantycznej gołąb u Jarmuscha z elementu świata przedstawionego przekształca się w ważny nośnik sensu, z obrazu samego siebie w symbol. Wieloznaczny, jak na ten rodzaj znaku przystało. Należy jednak ustalić, czy w swej funkcji semiotycznej jest znakiem zapożyczonym, przeniesionym do filmu z innego tekstu, czy też jego rola semantyczna powstaje w głównej mierze jako efekt posunięć reżyserskich, jest przede wszystkim pochodną konstrukcji, kompozycji filmu?

Chociaż teksty, do jakich prowadzą odesłania filmu Jarmuscha, pozostają raczej w kręgu kultury popularnej, doświadczanej na co dzień, masowej, warto przypomnieć, że gołąb (i inne ptaki) był od dawna nośnikiem utrwalonych, powszechnie znanych i dzisiaj znaczeń symbolicznych i alegorycznych. Ptak jako element alegorii opisanych i przedstawionych w znanej księdze Cesara Ripy pojawia się często. Ale gołębie nie są tu głównymi reprezentantami gatunku, choć stanowią element składowy kilku obrazów. Kobieta personifikująca *Szczerść* „gołębicę trzyma w prawej ręce”, z gołębicą przedstawione jest „*Zdrowie* albo czyste powietrze”⁶. Jeśli odnieść się do kultur odległych w czasie, trzeba przypomnieć, że w wyobrażeniach związanych ze sztuką chrześcijaństwa, gołąb jest trwale związany z przedstawieniem Ducha Świętego⁷. Tyle że w tej tradycji chodzi najczęściej o gołębicę. Ten typ wyobrażeń i związanych z nimi sensów nie jest właściwym kontekstem interpretacyjnym *Ghost Doga*, filmu o wartościach, jednak nie w znaczeniu religijnym.

Zdrowy rozsądek podpowiada, że skoro reżyser bohaterowi, który jest w istocie zawodowym zabójcą, każe w przerwach między wykonywaniem zleceń mafii czytać kodeks samurajów, to symbolika gołębi w filmie powinna jakoś wiązać się z wyobrażeniami o tym ptaku w mitologii Japonii. Lecz tam w mnogości bóstw, duchów i opowieści genezyjskich gołąb występuje dość rzadko. Częściej pojawia się żuraw i inne ptaki w swych tradycyjnych mitologicznych funkcjach, takich jak

⁵ Z. Bauman *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 17.

⁶ C. Ripa *Ikonoografia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2008, s. 337, 427.

⁷ Zob. m.in. B. Uspienski *Kompozycja Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka w świetle semiotyki (Boska i ludzka perspektywa)*, w: tegoż *Sztuka w świetle znaków*, wyb., przeł. i wstęp B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

symbolizacja strefy „góry”, „nieba” czy „duszy”⁸. Najczęściej ptaki w mitach symbolizują „życie”, „płodność”, „związki między sferami kosmicznymi”. W obrębie wyobrażeń uniwersalnych, takich jak na przykład „drzewo życia”, ptak lokowany jest zawsze u góry, w sferze *sacrum*, a więc pozostaje w opozycji do sfery dołu, reprezentowanej na przykład przez zmię. Orzeł, który lata wysoko, tradycyjnie uważany jest za pomocnika bogów. W niektórych mitach genezyjskich to właśnie ptak składa jajo, które staje się początkiem życia, często zdarza się, że uważany jest za totemicznego przodka plemienia. Jest tak we wspomnianej tradycji dawnej Europy, gdzie ptakiem totemicznym jest między innymi gołąb. Pod tą postacią bardzo często przedstawiano tu duszę. Ale gołąb jest także zwiastunem nieszczęścia, nawet śmierci. Jest tak nie tylko we wspomnianej tradycji chrześcijańskiej, ale i w mitologii Azji Środkowej i Ameryki Północnej. W judaizmie obrazy gołębia kojarzone są z taki sensami, jak „odkupienie” i „zmazanie winy”⁹.

Gołąb jest zatem związany z wyobraźnią mitologiczną i występuje jako znak-symbol w różnych, czasami odległych od siebie przestrzeniach kultury. Także jako symbol wartości duchowych i zwiastun śmierci. To sensy, które warto zapamiętać, gdyż są one skojarzone z gołębiem również w filmie Jarmuscha. *Ghost Dog* medytuje na swoim dachu w otoczeniu gołębi, gołąb pojawia się w scenie próby zabójstwa Louiego przez innego mafiosa. Obrazy zastrzelonych gołębi towarzyszą przygotowaniom Doga do ostatecznego rozrachunku z mafią. Jarmusch nie tyle przejmuje tu znak z któregoś ze znanych tekstów kultury, co budując obraz świata z banalnych rekwizytów, współtworzących codzienność, o jakiej opowiada, przekształca je w znaki szczególnego rodzaju. Buduje własną mitologię, zarówno na poziomie narracji, jak i obrazu. W tym pierwszym planie gołąb pełni rolę pomocnika bohatera: nosi listy, przekazuje wiadomości, zapowiada czyjąś śmierć, w sumie dynamizuje akcję (pozabijane gołębie jako ślad bytności mafii). Jest pomocnikiem w rozumieniu funkcji narracyjnych w powszechnie znanym schemacie opisu bajki magicznej dokonanyemu bardzo dawno temu przez Władimira Proppa, choć przecież film tego schematu dokładnie nie realizuje. Warto odnotować, że w mitach, w przeciwieństwie do na przykład kruka, gołąb nie pełni raczej roli *trikstera*, a więc postaci, która jest raz po stronie dobra, zaś innym razem – zła. Jest też postacią zmitologizowaną w obrębie „tekstu” Jarmuscha, poprzez nakładanie się sensów konstruowanych przez film. Tu jest nie tyle zaczerpniętym skądinąd gotowym znakiem, co raczej sygnałem o zmiennej symbolicznej wartości, modelującym treść różnorodnie na różnych poziomach przedstawienia.

Ma z pewnością rację Roberta Imboden, że jest to w kinie Jarmuscha ptak o wyjątkowym znaczeniu¹⁰. Autorka buduje swoją interpretację wychodząc od obser-

⁸ Zob. J. Tubielewicz *Mitologia Japonii*, WAiF, Warszawa 1986.

⁹ Za: *Mify narodom mira*, red. S.A. Tokariew, Moskwa 1988, t. 2, s. 346-349.

¹⁰ Zob. R. Imboden *Jim Jarmusch flaing ghost language. „Ghost Dog: The way of Samuray”*, www.reyson.ca/~rimboden/CSHPM/ghostdog.pdf. Dalej korzystam z interpretacji autorki, korygując to, co napisała o moich przemyśleniach.

wacji faktu, że gołębie w *Ghost Dogu* są przede wszystkim elementem sekretnej komunikacji i to pozwala określić ich rolę jako znaku w różnych kontekstach fabuły. Kartki z informacjami, które przenoszą gołębie, Imboden nazywa „słowami niesionymi na skrzydłach” [„the Word on the wing”], „fruwającymi słowami” [„flaming Word”]. Dog „karmi się” słowem z kodeksu samuraja, ale też spożywa słowo w znaczeniu dosłownym, gdy zjada kartkę, którą przyniósł gołąb, po to, aby nikt inny nie dowiedział się, co było na niej napisane. Słowo jest zatem podstawowym pożywieniem dla myśli [„Food for thought”]. Imboden czyta film Jarmuscha poprzez koncepcję znaku Derridy, znaku, którego istotą jest to, że jest zapisany, a więc widoczny, zreifikowany. W filmowym świecie Jarmuscha komunikowanie przebiega na wielu płaszczyznach i urzeczywistnia się na kilka sposobów.

Po pierwsze, jest pochodną kontrastu między małomównością głównego bohatera a ścieżką muzyczną, na której teksty hip-hopowego zespołu RZA skonstruowane są z wielości powtarzanych słów (często mało cenzuralnych), zgodnie z estetyką muzyczną świata, z którego Dog pochodzi. Muzyka łączy porządek świata przedstawionego (RZA pojawiają się jako rapujący faceci z parku), kompozycji filmu i jego odbioru (podobnie jak ujęcia gołębi rytmizuje kolejne sekwencje).

Po drugie, to komunikowanie się za pomocą słowa pisanego w schemacie: Dog – gołąb – mafia – gołąb – Dog. I w powtarzających się cytatach z kodeksu samuraja, gdzie słowo jest nośnikiem wartości. W tej roli występują w ogóle książki pojawiające się w filmie, te między innymi, które czyta Pearline. Imboden interpretuje rytmiczne ekspresje dźwięków muzyki RZA w kontekście małomówności Doga, traktuje je jako sugestię reżysera, że aby się z kimś porozumieć, trzeba powrócić do początków języka, gdzie cisza była ważnym elementem znaczącym w komunikowaniu, równie ważnym, jak rytmiczne powtórzenia dźwięków. Nie szedłbym tak daleko w interpretacji filmu Jarmuscha, choć z pewnością sprawa kontaktu między ludźmi, także kontaktów werbalnych, jest w kinie tego reżysera powracającym problemem.

Główny kontekst interpretacyjny w przypadku *Ghost Doga* wyznaczają: kultura pop, film, który jest przeciwieństwem jej częścią oraz subkultury Ameryki czy ściślej – pewne obszary marginesów kultury Nowego Jorku, skąd Jarmusch czerpie muzykę, zwyczaje, symbolikę i przywołuje obowiązujące tam sposoby i style mówienia. W jednym z wywiadów reżyser mówi, a jest to przeciwieństwo po części wyjaśnienie znaczenia tytułu, że Dog jest przywiązany do bossa jak pies, zaś samo słowo ‘dog’, czyli „pies”, w slangu ma określone znaczenie: „w nowojorskim żargonie słowo ‘dog’ oznacza przyjaciela, kogoś bardzo bliskiego. Mówiąc «czekam na swojego psa», ma się na myśli kumpla”¹¹.

Po trzecie, mówić tu też można o swoistej komunikacji, tym razem przebiegającej przede wszystkim w aspekcie czasowym, o uwewnętrznieniu nakazów i zasad powstałych w zupełnie innej epoce. *Bushido*, księga samuraja, jest cytowana

¹¹ Don Kichot z Nowego Jorku. Z Jimem Jarmuschem, amerykańskim reżyserem filmowym, rozmawia Janusz Wróblewski, „Polityka” 2000 nr 5, s. 52.

w filmie 14 razy, przed każdym poważniejszym zwrotem akcji posuwającym narację. W sensie symbolicznym jest słowem uwewnętrznionym, które modeluje zachowania Doga: samuraj walczy i jest oddany swojemu panu. Tyle że tak naprawdę bohater Jarmuscha nie jest samurajem, choć z samurajem się w pewien sposób identyfikuje.

Ale jest jeszcze jeden poziom komunikowania się w filmie. Porozumiewanie się w przestrzeni różnych światów, pomiędzy psem wpatrującym się w Doga w parku, a bohaterem, który siedzi z Pearline, sugerującą, że zwierzę chce mu coś powiedzieć. To sposób porozumienia ludzi i światów należących to tej samej wspólnoty, jak w rozmowach Raymonda i Doga.

Oszczędny w dialogach *Ghost Dog* Jima Jarmuscha przekazuje sensy, które ma do zakomunikowania, głównie w sferze obrazu. Mniej więcej w środku filmu umieszczona jest scena, gdy Dog, ubrany w krótkie kimono, ćwiczy z samurajskim mieczem na dachu pośród gołębi. Montaż przenikających się wzajemnie faz ruchu postaci sugeruje intensywność, przy równoczesnym odrealnieniu postaci. Przez chwilę w tym samym kadrze samuraj-killer znajduje się w kilku pozycjach ciała, nieco nieostry, dynamiczny, jak skrzydła ptaka na fotografii zrobionej przy stosunkowo dużym czasie otwarcia migawki. Ćwiczący Dog przywołuje na myśl obraz lecącego ptaka. Ze względu na swoją rolę w wyobrażeniach mitycznych i przekonaniach potocznych ptak (gołąb, bo tych ptaków jest w filmie najwięcej) staje się *alter ego* Ghost Doga. Przypomnę, że nawet w komentarzach internetowych do filmu gołąb jest określany jako symbol duszy, śmierci i nieszczęścia, znaczenia związane z semantyką gołębia w filmie Jarmuscha nie są więc specjalistyczną wiedzą tajemną, lecz wiedzą zasymilowaną przez konwencje i nośniki informacji kultury doświadczenia potocznego. Scena z bohaterem ćwiczącym sztuki walki zwraca na siebie uwagę poprzez kompozycję obrazu, miejsce w całości filmu, dodatkowe wzmocnienie muzyką RZA. Jest realna i symboliczna zarazem, poprzez swą kompozycję zaprasza widza do lektury metaforycznej. Dog jako postać filmowa łączy szereg ról, zgodnie porządkiem świata, o jakim się opowiada (czyta, strzela, spotyka się z ludźmi, kradnie samochody). Jako element tekstowej tkanki filmu jest strażnikiem świata wartości szeroko rozumianych, nie tylko tych z czasów samurajów, lecz i dzisiejszego świata. Sam jednak je przekracza, działając niejako w ich imię. W scenie, gdy spotyka farmerów, którzy zabili będącego pod ochroną niedźwiedzia, strzela do nich, choć trudno byłoby się zgodzić z przekonaniem, że śmierć zwierzęcia ma tę samą kulturową wartość, co śmierć człowieka. W innej scenie ranny gangster mówi: „Wiesz, co jest w tym wszystkim ważne, że on nas zabija jak dawniej, gdy istniał jakiś porządek”. Świat wydaje się dość skomplikowany, więc aby się tu nie pogubić, trzeba mieć w nim zakotwiczenie, miejsce. Film nie jest rzeczywistością, lecz semiotycznym przekazem, zbudowanym ze słów i obrazów, których przecięcie to miejsca szczególnie nacechowane znaczeniem.

Porządek konstrukcji obrazu, plan kompozycji (opowiadania, kadru, punktu widzenia), a więc domena poetyki filmu, to miejsce, gdzie ze szczególną wyrazistością ujawniają się decyzje autorskie. W formie jest to zazwyczaj punkt przecię-

cia się różnorodnych porządków semiotycznych – dźwięku, obrazu, zwrotu w narracji. To miejsca, gdzie ikoniczna reprezentacja świata przekształca się w znak. To miejsca tekstu, gdzie rodzi się sens. Tekst bywa uważany za urządzenie wytwarzające znaczenia, które zaczyna „działać” dopiero w kontakcie z odbiorcą – widzem, czytelnikiem, słuchaczem¹². W scenie z ćwiczącym Dogiem Jim Jarmusch podpowiada, które interpretacje filmu warto wziąć pod uwagę, jakie bliskie są jego intencjom. Gołąb może być więc reprezentantem świata wartości autora, a niezajomość języka (relacje Raymond – Dog) nie musi być przeszkodą w porozumiewaniu się. W filmie jest wszystko w zasadzie możliwe, w życiu – niestety, nie.

Abstract

Zbigniew KLOCH

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

The Samurai and pigeons. A well-known film by Jim Jarmusch

The article analyses and interprets the image of birds, primarily pigeons, appearing in the movie *Ghost Dog: The Way of the Samurai* by Jim Jarmusch. These birds are an enormously important carrier of meanings; they play symbolical roles too, and, appearing in almost every scene of importance, form a constructive element of the narrative. Key to the Jarmusch film's interpretation is the scene featuring the Ghost Dog exercising martial arts, which is shot as if the central character were turning into a bird himself.

¹² Nawiązuję do koncepcji znaku, sztuki i kultury zawartych w pracach: J. Łotman *Kultura i tekst jak generator smysłu*, Moskwa 1983; J. Łotman *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984; J. Łotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1985; R. Jakobson *W poszukiwaniu istoty języka*, wyb. M.R. Mayenowa, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1989, t. 1, s. 51-59; S. Żółkiewski *Kultura – socjologia – semiotyka literacka*, Warszawa 1979.

Małgorzata SZUMNA

„Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”. Strategia krytyczna Andrzeja Falkiewicza

...podnieść wymagania stawiane wrażliwości odbiorcy i wprowadzić go w sytuację niewygodną, co najmniej kłopotliwą.

Andrzej Falkiewicz

José Ortega y Gasset w pochodzącym z 1906 roku szkicu *Krytyka barbarzyńska* pisał:

Ruchrat z Oberwesel, niemiecki teolog z XV wieku twierdził, iż św. Piotr wymyślił Wielki Post po to, by stworzyć większe zapotrzebowanie na łowione przez siebie ryby. Nie myślcie jednak, że moja pochwała oportunistycznego barbarzyństwa ma być jedynie usprawiedliwieniem mego podejścia do krytyki. Jakież ono jest? Dla nowozelandzkich Maorysów najważniejszą cechą książki jest to, że można ją otworzyć i zamknąć, dlatego też nazywa się ona u nich „muszłą”. Wydaje mi się, że ten nowozelandzki punkt widzenia [...] mógłby się okazać bardzo płodny i trafny w krytyce literackiej. Tak samo jak jedyną wartością muszli jest jej smakowita zawartość, którą po zjedzeniu trawimy, tak samo książka interesuje mnie o tyle tylko, o ile jej treść pozostaje we mnie, przechodząc do mojej krwi i trafiając do serca. Cóż mnie może obchodzić książka, po przeczytaniu której nic we mnie nie pozostaje? Cóż mogą mieć dla mnie za wartość wszystkie te „przewyciężone trudności”, cała doskonałość warsztatu i wyszukana sztuczność, jeśli nie trafia do mnie, a nie jestem przecież żadnym sztucznym tworem, lecz żywym czytelnikiem?¹

¹ J. Ortega y Gasset *Krytyka barbarzyńska*, w: tegoż *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980 s. 32-33.

Czytając Ortegę dziś, dostrzec możemy w tym swoistym manifeście przede wszystkim poczciwy urok czegoś z lekka staromodnego, nie tak bowiem się dziś myśli o krytyce. Serce krytyka? A cóż to takiego? Krytyk jako „żywy czytelnik”? Jeśli już, to tylko w roli pewnej retorycznej figury, poddawanej gwałtownej dyskusji; figury, o której losach najpełniej zaświadczyć mogą kontrowersje formułowane na marginesie krytycznoliterackich wyznań Dariusza Nowackiego, zebranych potem w tomie *Zawód: czytelnik*. Inne, co oczywiste, rządzą dziś krytyką opozycje, inne stoją przed nią wyzwania². „Krytyka barbarzyńska” – w takim wydaniu, jakie postulował Ortega – wydawać się nam może co najwyżej nieszkodliwą fanaberią, pewnym kaprysem, który odejść musi do lamusa. Gdzie tu miejsce na prostoduszną lekturę, gdzie przestrzeń na pełen furii okrzyk: „Ach, furda z warsztatem, liczy się siła oddziaływania”? Krytyka prymitywistyczna? Taka, która na plan pierwszy wysuwa to, co się w krytyku dzieje, która ma śmiałość nazywania pewnych stanów jego duszy – niemodna jest z zasady, można powiedzieć, że stoi w cieniu podejrzania. Opowiadać się za nią – to skazywać się na banicję z krytycznoliterackiego salonu, to stawiać się w pozycji buntownika i anarchisty, który w przewrotny sposób aktualizuje tendencje dawno już przebrzmiałe.

Cóż jednak się stanie, jaka będzie tego procesu konsekwencja, gdy potraktujemy myśl Ortegi zupełnie serio, gdy na bok odłożymy uspokajające przekonanie o tym, że to tylko bezpieczna ramota, słowem – gdy się w radykalizm tego projektu krytycznego (przy wszystkich jego mieliznach, łatwych do wypunktowania) uczciwie wczytamy? Czy w ogóle można sobie wyobrazić skuteczne nawiązanie do tych postulatów, nawiązanie, które nie ugrzęźnie w pokusie lektury naiwnej i nie będzie tylko bezwolną próbą reaktywacji? Myślę, że Andrzej Falkiewicz pod tym Ortegowskim widzeniem krytyki gotów byłby się w wielu miejscach podpisać. Falkiewicz, *enfant terrible* polskiej krytyki, jest bowiem w pewnym przynajmniej sensie kontynuatorem tej linii myślenia. Kontynuatorem jednak idącym drogą własną, często dość przy tym pokrętną i wyboistą. Następcą, który odrabia pewną lekcję w nowych okolicznościach, mających daleko idące konsekwencje dla kształtu jego pisarstwa.

Wydawałoby się, że współczesny odbiorca przyzwyczajony jest do amorficzności krytyki, do tego, że nader często staje się ona swego rodzaju targowiskiem próżności, na którym handluje się nie tylko opiniami o literaturze, ale i gdzie ciągle bierze się udział w swoistym pojedynku na miny. Krytyka jest obszarem – że przypomnę prawdy oczywiste – w którym reguły gry bywają zmienne, celny argument może zostać podważony rzutkiem i finezyjnym konceptem, intelekt zмага się ze sprawnością pióra, a krytyk nie ustaje w wysiłku, by przyciągnąć i zatrzymać uwa-

² Nie wydaje mi się tu celowe wymienianie tych różnic, dobrym wprowadzeniem do tego, jak się dziś myśli o krytyce, mogą być przynajmniej dwie pozycje: wstęp pióra Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego do antologii *Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych* (Katowice 2003) oraz książka *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem* (red. D. Kozicka i T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007).

gę czytelnika. Badacze gatunku próbują za krytyką nadążyć, katalogują formy, w których może się ona przejawiać, wymieniają, szufladkują. Tak naprawdę jednak wobec pewnych krytycznoliterackich zjawisk pozostają bezradni. Zarówno historyk krytyki, jak i zwykły czytelnik, ma z Falkiewiczem nieustanny kłopot, wzrastający z książki na książkę. Ponawia więc wciąż te same pytania: jak poradzić sobie z przenikaniem się form, nakładaniem ich na siebie nawzajem, z celowym i prowokacyjnym mieszaniem porządków i dykcji, z ostentacyjnym wprowadzaniem jawnego bełkotu, jak wchłonąć i sklasyfikować język mistyki używany do opisu dzieła literackiego? Jak wreszcie można wypolerować wysuwaną na plan pierwszy chropowatość, kiedy minimalna wrażliwość mówi nam, że to w tym, co szorstkie i kostropate szukać należy wartości i oryginalności tego sposobu lektury?

Falkiewicz niczego odbiorcy nie ułatwia. Można by do niego zastosować formułę, w której kiedyś Andrzej Drawicz próbował zamknąć Chlebnikowa, który miał pisać „tak, jak mówi ktoś, kto ma cały czas głowę zaprzątniętą większymi od formułowanych myślami, więc steruje słowami nieprecyzyjnie, czasem mylnie, z wahaniem, [...] z wewnętrzną niezbornością frazy, z nagłymi pauzami, zawieszaniem głosu, urwaniami – gdy myśli już całkiem zakłócają kontrolę nad słowami”³. Jako krytyk, Falkiewicz w pełni świadomie we własnych interpretacjach na drugi plan spycha problem formy, nie interesuje go odpowiedź na pytanie o to, jak coś jest zrobione. Falkiewicz-krytyk jednocześnie jednak – bogatszy od Ortegi o doświadczenia literatury XX wieku, zwłaszcza tej o proveniencji awangardowej, która podstawowym jest przedmiotem jego namysłu – bezlitosną prowadzi z odbiorcą grę: przebicie się do jego odczytań wymaga wszakże przewyciężenia i rozszyfrowania formy, w którą świadomie analizy te zostały ubrane. Zabieg ten – przeniesienie akcentu na światopogląd pisarza przy całkowitym nieraz lekceważeniu tego, co można by nazwać literackością dzieła oraz wyrafinowane własne zabawy z kształtem wypowiedzi, nakazujące się nad tym, jak to jest skonstruowane, w lekturze zatrzymać – to zarazem jeden z podstawowych wyznaczników tego modelu uprawiania krytyki, ale i stała przy tym kość niezgody w polemikach z literaturoznawcami, krzywiącymi się i ostrożnie odnoszącymi do takiego postępowania.

Dobłą ilustracją tej nieufności mogą być uwagi Jerzego Jarzębskiego, który w obszernym eseju krytycznym pochylał się nad *Polskim kosmosem. Dziesięcioma esejami przy Gombrowiczu* – a więc nad tomem, który i tak uznać by jeszcze trzeba za najbardziej konwencjonalną z wypowiedzi Falkiewicza. Podejrzliwie odnosił się więc recenzent do tego, co nazywał „dziwacznością stylu”, zaskakiwany był tym, jak konstruowane jest „ja mówiące”, nie budziła w nim entuzjazmu „chwiejęność kategorii podmiotu w tekście Falkiewicza”, chociaż jednocześnie bardzo precyzyjnie i jasno potrafił on uchwycić i uzasadnić jej istnienie. Jarzębski w tym szkicu pozostawał czytelnikiem wnikliwym, ale nie wpisywał się w taką koncepcję odbiorcy, jakiej domagał się autor *Fragmentów o polskiej literaturze*; nade wszystko

³ A. Drawicz *Chlebnikow, Mundi Constructor*, w: tegoż *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1974, s. 29.

bowiem był w stanie sformułować i dobitnie powiedzieć, co mu się w tym czytaniu Gombrowicza nie podoba. Pisał więc, podsumowując jeden z elementów wywodu Falkiewicza:

To prawda, że Gombrowiczowska konstrukcja artystyczna obudowuje, czy nawet maskuje, metafizyczną „dziurę”, ale Falkiewiczowi jak gdyby zbyt spieszo do tej nagiej prawdy: rozmontowując rusztowania, na których rozpięty jest fantazmat pisarza, demaskując grę, naraża się na zarzut, że oto przegryzł się „na wylot” i nie pozostało mu w wyniku nic godnego uwagi. Może więc trzeba z pokorą opisywać struktury – językowe, fabularne, itd. – w ramach każdego z utworów-światów Gombrowicza z osobna, zając się syntagmatyką jego myślenia – zamiast rekonstruować paradygmaty, algorytmy strategiczne ufundowane na pustce i odsyłające do niej mocą nieubłaganej logiki.⁴

Zarzut ten – ucieczki od niespiesznej analizy na rzecz bezceremonialnego przechodzenia do sedna – można uogólnić i uznać za podstawowe zastrzeżenie, jakie wysuwają krytycy akademicy wobec sposobu lektury Falkiewicza.

„Barbarzyńskość” tej krytyki na czym innym się jednak zasadza niż u Ortegi y Gasset: o nie, nie ma tu miejsca na prostą ekspresję, to nie jest świat niezapośredniczonych wzruszeń. Nie bez powodu użyłam wcześniej określenia „krytyka prymitywistyczna” – u Falkiewicza wszystko jest na pozór grubo ociosane, toporne, zawsze jakby niedokończone. Smakowita zawartość muszli, która tak kusila Ortegę, dla Falkiewicza nie jest czymś, co można by w spokoju trawić – jego krytyką rządzić będą pojęcia zdecydowanie bardziej zbrutalizowane.

Pisze on:

Ja zaś jestem. Dla czytelnika tych (niekiedy błahych, niekiedy dziwacznych i drastycznych) zapisów jedna sprawa nie ulega wątpliwości: wszystkie one dzieją się w duszy i ciele autora. Owszem, czytelnik może wątpić, czy autor rzeczywiście to przeżył bądź „prze-czuł” [...] – ale wie, że miejsce akcji *ta ście*: jest jednoznacznie określone. [...]

Tylko więc sobą mogę weryfikować Objawienie; i tylko sobą – dzieła pisarskie do których przystępuję jako krytyk; i tylko sobą – własne „powieści” i „protokóły”. Przynajmniej – staram się tak weryfikować.⁵

Falkiewicz łamie pewien model pisania o literaturze, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Model, który można by roboczo nazwać krytyką zdystansowaną: wyraźnie rozdzielający i wyznaczający odrębne miejsca podmiotowi krytycznemu, tekstowi, nad którym się on pochyla, wreszcie autorowi, który za tym tekstem stoi. Proponowany przez niego sposób lektury nie ma przy tym wiele wspólnego z pojawiającymi się od dawna sugestiami, które nakazywały odejście od czytania bezna-

⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z tekstu *Gombrowicz wobec nicości*, w: J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 118, 121 i 126-127; podkreślenia moje – M.Sz.

⁵ A. Falkiewicz *Takim ściegiem. zapisy z lat 1974-1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008*, Wrocław 2009, s. 226.

miętnego. Z sugestiami, które wpisywałyby się w linię, do której przyznawał się w kilku miejscach między innymi Dariusz Nowacki, pisząc:

najlepiej i najpełniej przemawia do mnie rozumienie krytyki literackiej opisane erotycznymi metaforami – to romans z tekstem (Błoński), przygody człowieka książkowego (Balcerzan), rozkosz i przyjemność tekstu (Barthes) czy nawet to, co przebijają ze zbanalizowanego frazeologizmu „obcowanie z książką (z czyjąś twórczością)”.⁶

U Falkiewicza niby podobnie: puentuje jeden z zapisków w *Takim ścięciem* kulawym aforyzmem: „Zachować do świata erotyczny stosunek – to jedyne co musi artysta”⁷. Z tej prostoliniowości czytania, do której nawiązywał Nowacki, drwił już jednak Krzysztof Uniłowski, wypominając: „Doskonale! Romans, schadzka, czułe *tête-à-tête*, ale... na widoku publicznym! Przed oczami moich czytelników! [...] Migdaliz się z literaturą, ale tak, żeby cię inni słyszeli (widzieli)? [...] Ha, więc to taka skromność, co próżność ukrywała!”⁸. U Falkiewicza wszystko nagle traci na niewinności, staje się na swój sposób bezwstydne. Komentując jeden z zabiegów redakcyjnych dokonywany na którymś z własnych tekstów, dodaje: „w ten sposób będę miał jeden pornoesej i jeden esej porno”⁹. Kategoria „pornoeseju” wydaje się całkiem użytecznym narzędziem interpretacyjnym, pozwalającym na wgrzybienie się w tę twórczość. Jakby to bowiem banalnie nie brzmiało, krytykę Falkiewicza można podsumować prostym: zapisane na ciele, a nawet – wpisane w ciało, wreszcie – także pisane ciałem¹⁰. Drgnienia duszy? Serce krytyka? Skądże. Krytyka bebeczami pisana¹¹, w dosłownym sensie krytyka żarłoczna; krytyka, będąca

⁶ Cyt. za wstępem Nowackiego i Uniłowskiego do wspomnianej już antologii *Była sobie krytyka* (s. 19), ale są to słowa, które są także jego deklaracją w *Zawodzie*.

⁷ Tamże, s. 106.

⁸ K. Uniłowski *Dariusz zawodowiec*, w: tegoż *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 259.

⁹ A. Falkiewicz *Takim...*, s. 106.

¹⁰ Za przewrotny komentarz do tej opinii można uznać uwagę, którą podzielił się Falkiewicz w rozmowie z Jarosławem Borowcem: „Przychodzi pan do mnie dlatego, że jestem autorem kilkunastu książek napisanych w ciągu pięćdziesięciu lat. Zacząłem pisać, chociaż od początku było to zajęcie trudne, a potem pisałem dlatego, że nie umiałem nie pisać. Pisząc, czułem się fizycznie lepiej, niż nie pisząc. Każda napisana książka to strata kilku lub kilkunastu kilogramów ciała. Po czym przybierałem na wadze, ale fizycznie czułem się gorzej. Dobre samopoczucie wracało, gdy wpisywałem się w następną książkę. Tak literatura stała się częścią mnie. Nieodzownym składnikiem mojej przemiany materii, równie ważnym jak białko i kalorie” (J. Borowiec *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 124).

¹¹ Ten stosunek Falkiewicza do ciała wpisywałby się w szerszy proces, który w sposób następujący podsumowywała Anna Łebkowska: „[...] we współczesnym dyskursie kulturowym podział na to, co cielesne, i to, co duchowe, uległ zdecydowanej

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

zapisem owego procesu trawienia, który tak subtelnie zasygnalizował Ortega. Notuje Falkiewicz:

Uparcie zajęty niepokojem usytuowanym w mięsie... u mnie innymi drogami to chadza. Inne niebezpieczeństwa nasze widzę (jeśli widzę), inne mam argumenty (jeśli mam), jestem kimś innym (jeśli jestem), nie mam ani czasu, ani uwagi, żeby tak jak oni patrzeć. [...] Dla świata mam gotowy język, odziedziczyłem go. Dla mojego mięsa jeszcze nie znalazłem języka.¹²

To sobąpisanie, wygrywanie siebie i własnych słabości, staje się poszukiwaniem języka dla tego mięsa; próby jego odnalezienia są centralnym problemem krytyki Falkiewicza.

Kładę na to nacisk, gdyż może w tym punkcie najłatwiej można uchwycić zasadniczą różnicę zachodzącą między sposobem myślenia o krytyce Falkiewicza a bardziej konwencjonalnymi ujęciami: wypowiedź krytyczna w tym wydaniu zawsze będzie formą autobiografii. Stwierdzeniu temu trzeba nadać odpowiednią ostrość: nie chodzi tu bowiem o autoportret formułowany gdzieś na marginesie, o dyskretną rekonstrukcję dokonywaną na podstawie kolejnych recenzji, pozwalającą nam naiwnie przypuszczać, że oto gdzieś tam mignął nam autor¹³. Krytyka

przemianie. Podział ten dotychczas [...] opierał się na relacji między tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne, zaś obecnie traktowany jest jako wielostopniowe doświadczanie świata, w ramach którego posiadanie ciała współgra z byciem ciałem. Odmiany współczesnych nam praktyk odtwarzania inności łączą się raczej z ujawnianym doświadczaniem cielesności lektury aniżeli z mistycznym zjednoczeniem” (A. Łebkowska *Kategoria empatii we współczesnym dyskursie literaturoznawczym*, w: teże *Empatia. O literackich narracjach przelomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 211-212).

¹² A. Falkiewicz *Takim...*, s. 83.

¹³ Mam tu na myśli przykładowo takie próby zdefiniowania wysiłku krytyka, które starają się jego lekturę wpisać w jakąś autobiografię czytelnika, „historię czytania”. Podejmował je chociażby Dariusz Nowacki, pisząc o dwóch książkach Jerzego Jarzębskiego – o *Apetycie na Przemianę* i *Pożegnaniu z emigracją*. W pierwszej recenzji mówi: „*Apetyt...* można czytać jako historię czytania, i to takiego czytania, w którym jak w zwierciadle przegląda się czytelnik [Jerzy Jarzębski]. Tak naprawdę bowiem Jarzębski pyta o to, czego dowiedział się o sobie czytającym. Udało mu się tym samym dotrzeć do najgłębszego sensu lektury, sensu, który uwalnia od naiwnej kwestii: czego dowiedziałem się z przeczytanych książek? Krytyk powiada: «Najważniejsze są [...] w tym tomie krytyczne lektury» (s. 11) – i ja mu wierzę. Ufam także w głęboki sens następującego zdania: «wcześniejszych (poglądów – D.N.) nie chcę się wyrzekać, stanowią bowiem takie samo świadectwo czasu, jak powstająca wtedy literatura» (s. 12). A nietuzinkowy sens tej deklaracji na tym polega, że nie ma powodów, by krytyk rezygnował z własnej podmiotowości; wyraża on siebie nie poprzez zawłaszczanie komentowanych utworów, nie przez budzącą zażenowanie wyznawczość (względnie gwałtowną niechęć), lecz przez opowieść – historię swojego czytania” (D. Nowacki *Apetyt na eksperta*, „Znak” 1998 nr 3 (514)).

Falkiewicza jest krytyką ekshibicjonistyczną, demonstracyjnie egocentryczną i wywrotową: podważa samą siebie i sam tradycyjny sens uprawiania krytyki stawia pod znakiem zapytania. Falkiewicz nie godzi się na rolę dyskretnego komentatora, to siebie – nie omawianego pisarza – stawia w centrum uwagi. Jego krytyczne zapiski są próbą uchwycenia przemian i dynamiki podmiotu, zawsze jednak – podmiotu krytycznego. Akt lektury – rozumiany jak akt pewnego intelektualnego kanibalizmu – również nie jest statyczny. Pisze się wszakże nie tylko o tych, jak u Ortegí, których twórczość się przeżyło, ale i nade wszystko o tych, których się dosłownie przeżuło. Których wprowadziło się do własnego organizmu, zinternalizowało. Falkiewicz wywraca na nice banalność stwierdzenia o wchodzeniu w cudzą skórę: jego rozumienie krytyki równoznaczne jest z podszywaniem się¹⁴, wpisywaniem w analizowanego autora poglądów własnych, których nie mamy odwagi wyrazić samemu, z niwelowaniem granicy między tym, co swoje i obce. Czytanie tym samym staje się zawsze współmyśleniem.

Czytając – pisał Cesare Pavese – nie szukamy nowych idei, lecz myśli przez nas kiedyś myślaných, które na czytanej stronie uzyskują pieczęć potwierdzenia. Uderzają nas u innych słowa rozbrzmiewające w strefie już naszej, której sprawami już żyjemy; wprawiając ją w wibrowanie, pozwalają nam pochwycić powstające wewnątrz nas zawiązki czegoś nowego.¹⁵

Oryginalne jest więc nie tyle podejście, co jego konsekwencje dla tekstów. U Falkiewicza czytelnik nieustannie stawiany jest w sytuacji podglądacza, który uczestniczy w tym, co najbardziej intymne; który świadkiem jest tego, jak myśl cudza staje się integralnym elementem własnego naszego światopoglądu. Cały ten proces wpisywania i przepisywania, dwie – obok cielesności – kluczowe kategorie dla myślenia o krytyce Falkiewicza, rozgrywa się na jego oczach, ba!, rozgrywać się musi, tak jakby to dopiero obecność obserwatora pozwalała na zwieńczenie całości sukcesem.

Marek Bieńczyk pisał kiedyś w *Melancholii* o „manii kryptocytatu i cytatu, który jest określonym, paradoksalnie może najbardziej intymnym sposobem osobistej

Korzystam z wersji internetowej – http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/rec_apetyt_na.html – dostęp 18.06.2010). W wypadku Falkiewicza chodzi o zupełnie inny model autobiograficzności, taki, w którym ślady lektury – zasadniczo przekształcające podmiot – przemieszane są z innymi tekstami, bardzo zróżnicowanymi gatunkowo, w tym również z wypowiedziami *sensu stricto* wspomnieniowymi. To nigdy nie jest czysta krytyka, ba!, to krytyka, która z czasem swoją „krytyczność” coraz bardziej zaciera czy zanieczyszcza, testując nieustannie cierpliwość odbiorcy. Czytanie krytyki Falkiewicza jednak poza tym porządkiem autobiograficznym – tj. takim, który przyznaje prymat temu, co chce nam on o sobie samym powiedzieć – wydaje się dość jałowe.

14 A. Falkiewicz *Takim...*, s. 125.

15 C. Pavese *Rzeczność życia. Dziennik 1935-1950*, przeł. A. Dukanović, Warszawa 1972, s. 196.

ekspresji”¹⁶. U Falkiewicza często – zwłaszcza we wcześniejszych tekstach – nie sposób powiedzieć, gdzie kończy się myśl własna i zaczyna już myśl obca, gdzie jeszcze nadal mamy do czynienia z (krypto?) cytatem, a gdzie już z komentarzem. Ta piętrzona „cudzoślowność”, piętrząca dodatkowe utrudnienia przed odbiorcą, jest kolejnym dowodem na polemikę Falkiewicza z tradycyjnym modelem uprawiania krytyki, w której komentatorowi przypisuje się rolę pośrednika między autorem a czytelnikiem. Tymczasem on mówi otwarcie:

[...] kontestować kontestujących, dyskutować z dyskutującymi wybierając co słabsze punkty ich sprzeciwu, pod każdą ich rację podkładając własną niewygodną wobec tamtej kontrację, wypełniając ofiarnie luki ich przewodu myślowego, ale bez nadziei na wdzięczność i zagrobowe przetrwanie? [...] To [...] najbardziej zgodne z moim wrednym temperamentem, z mężnie-tchórzliwą naturą solisty. Solisty wobec chóru, solisty psującego chóralny śpiew chóru – i tym od chóru zależnego.¹⁷

Szkice Falkiewicza są w takim razie przede wszystkim formą wprowadzenia w samego Falkiewicza, za co bierze on zresztą pełną odpowiedzialność. Chcecie Gombrowicza? – zdaje się mówić – to czytajcie samego Gombrowicza. Z tych interpretacji nie sposób wypreparować głosu mówiącego.

Pytanie, na ile ten model uprawiania krytyki faktycznie jest czymś odmiennym od metod istniejących, na ile zaś zachłysnąć można się jego domniemaną oryginalnością, wynikającą nade wszystko z tego, że jako głos anarchisty stara się nam ją sprzedać sam autor?

Lektura z pozoru Falkiewiczowi mało życzliwa mogłaby dążyć do pokazania, w jaki sposób próbuje on reanimować truchło krytyki impresjonistycznej¹⁸, zepchniętej w obecnej praktyce na margines życia literackiego i przypisywanej raczej wypowiedziom nieprofesjonalnym. Podobieństwo to jednak jest, jak sądzę, czysto powierzchowne i tylko z pozoru do opisu twórczości krytycznej Falkiewicza z powodzeniem można by zastosować obszernie fragmenty rozważań Michała Głowińskiego, rzetelnie analizującego wyznaczniki tego typu dyskursu krytycznego¹⁹. Praktyka Falkiewicza pokazuje raczej – jeśli już trzymać się tego punktu odniesienia – w jaki sposób można przezwyciężyć pewne aporie krytyki impresjonistycznej – z tego, co było wobec niej podstawowymi zarzutami, czyniąc atut²⁰.

¹⁶ M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 38.

¹⁷ A. Falkiewicz *Takim...*, s. 209.

¹⁸ Przywoływanie w tym kontekście akurat jednej z form właściwych przede wszystkim krytyce młodopolskiej nie jest badawczym kaprysem, w tę stronę kierują notowane na marginesie uwagi i sugestie samego Falkiewicza, dla którego ten wczesny modernizm jest ważnym punktem odniesienia. Por. np. *Wybrane z ognia*, w: tegoż *Znalezione*, Wrocław 2009, s. 29.

¹⁹ Zob. M. Głowiński *Od impresjonizmu do hermeneutyki*, w: tegoż *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 62-96.

²⁰ Zarzuty te rekonstruuje przede wszystkim na podstawie fragmentów poświęconych dyskusji nad krytyką impresjonistyczną oraz granicami krytyki w książce Dariusza

Jak sądzę jednak, na użytek tego tekstu, bardziej owocne od pokazania tych zbieżności będzie przedstawienie punktów, w których Falkiewicz zdaje się z ograniczeń tych wyłamywać.

Wielokrotnie zarzucano zwolennikom tego typu krytyki, że ich przywiązanie do tej metody wynikiem jest braku stałego systemu estetycznego, który stać by się mógł dla nich trwałym punktem odniesienia. Ten deficyt owocować miał pograżaniem się w nader swobodnych dywagacjach, notowaniem odczuć nazbyt subiektywnych i niemożliwych do jakiegokolwiek zweryfikowania. Falkiewicz zarzut ten przełamuje – cała jego krytyka wynika z pewnego niezwykle konsekwentnego pomysłu na to, jaka ma być literatura. W mającym charakter manifestu tekście zatytułowanym *Literatura* właśnie – pochodzącym z roku 1961, ale „przepisanym” w wydany w zeszłym roku tomie *Znalezione*, Falkiewicz stawia sprawę ostro:

„Jest dla siebie jednocześnie polem swojej bitwy, widownią swojej przegranej i mauzoleum własnej klęski”. Te słowa pochodzą z myśliwskiej noweli Faulknera, lecz mówią o polowaniu trudniejszym. Są definicją literatury. [...] Bo jest tylko jeden problem literatury warty uwagi i zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem. Słowo musi dążyć do spełnienia, to jego naturalny kierunek.²¹

Po czym dodaje dalej:

Nie mówię tutaj o łamaniu literackich konwencji – myślę o literaturze, która złamie regułę gry.

Ona musi znaleźć albo stworzyć taki sposób unerwienia tekstu, by do końca siebie nie dookreślając (więc nie zamykając siebie w żadnej historycznie zmiennej prawdzie) – potrafiła wzniecić niepokój – wprowadzała w wibrację psychikę odbiorcy – potęgowała jej naturalną zdolność kojarzenia.

Problem tkwi tylko w udzieleniu wibracji: myśl czytelnika, wypełniona treścią własną i intymną, musi biec po tych samych lukach skojarzeń, co myśl autora w momencie pisania. (Można też powiedzieć inaczej: problem tkwi we wpojeniu przekonania, że „tak już przedtem samemu się myślało”).

Właśnie to – posłużyć się umysłem czytelnika, sprawić, by ten odnalazł w sobie «decyzyje własne» i sformułował je. Właśnie to – przerzucić sztukę w mechanizmy psychiczne odbiorcy. Umieścić tezę poza książką, poezję poza wierszem; wytrącić literaturę z warstwy słowa. Wedrzeć się w tę sferę, gdzie w umyśle człowieka rodzi się abstrakcja – w tę ponadabstrakcyjną sferę, gdzie myśl będzie wiecznie się odnawiać.

Myślę o literaturze programowo niedowcipnej. Proponuję, by zrezygnowała z fabularnych konstrukcji, z groteski i ironii. Jeśli chce trwać i być wielką, musi sobie znaleźć albo stworzyć takie „ponad”, taką sferę, z której będzie mogła razić bezkarnie we wszystkie dziedziny życia, a gdzie sama pozostanie nietykalna.²²

Skórczewskiego *Spory o krytykę literacką w dwudziestolecie międzywojennym* (Kraków 2002). Najważniejsze są dla mnie jego rozważania zamieszczone w rozdziale *Krytyka sztuki – czy sztuka? Sporów granicznych biegun drugi* (s. 97-145).

21 A. Falkiewicz *Literatura*, w: tegoż *Znalezione*, s. 83.

22 Tamże, s. 88-89.

To, jak Falkiewicz myśli o literaturze, wykracza więc daleko poza zwykłe wobec niej oczekiwania. Niewątpliwie najważniejszym aspektem tego manifestu nie jest programowe nawoływanie do rezygnacji z ironii – na rzecz obrony wzniosłości – lecz tak radykalne położenie nacisku na tym, by literatura stawała się swoistym narzędziem manipulacji umysłem czytelnika; by odrywała się od samej tylko czystej literackości (która Falkiewicza – zgodnie z całą jego koncepcją – i tutaj niespecjalnie interesuje), a sprawdzała się i była sprawdzana w każdym akcie lektury. Potwierdzeniem jej byłaby zdolność reakcji odpowiedniego odbiorcy, który dopiero samym sobą gwarantowałby tak naprawdę jej jakość.

Nietrudno zauważyć, że opinia ta jednocześnie głosem jest i autokomentarzem do praktyki krytycznej samego Falkiewicza. Aktualizuje on tym samym pewien spór, który dziś stracił już chyba na atrakcyjności – o relację między literaturą a krytyką, o to, na ile krytyka sama jest literaturą. Ten moment interesuje mnie u Falkiewicza może najbardziej: cała moja bowiem refleksja zbudowana jest na inspiracji zaczerpniętej z jednego tematu wyraźnie przed laty zasugerowanego przez Włodzimierza Boleckiego, pokazującego rozdzwięk zachodzący między konstruowaniem nowego modelu literatury w projektach awangardowych dwudziestolecia a brakiem odpowiedniego języka krytycznego, który pozwalałby na uchwycenie tego, co w tych tekstach ważne i istotne²³. Radykalizm Falkiewicza jest – taka byłaby moja intuicja – wyciągnięciem pewnych konsekwencji z tej krytycznej bezradności, która kazała się autorom zapętlać w formy tak karkołomne, jak przywołane przez Boleckiego z nutką ironii poematy krytyczne. Falkiewicz problem ten podejmuje: krytyka postawangardowa – zdaje się mówić – nie może się posługiwać poprzednimi językami, nie może ich bezrefleksyjnie powtarzać. Znaleźć musi dla siebie nową formułę: zarówno formalną²⁴, jak i tę związaną z samą autokreacją podmiotu krytycznego. Skoro zmienił się język literatury, to i musi ulec zmianie język krytyki. I nie może to być zmiana kosmetyczna.

Michał Głowiński, zastanawiając się nad problemem intertekstualności w krytyce młodopolskiej, pokazywał, jak funkcjonowała ona w impresjonizmie:

Sprawdzając je [założenia] do postaci najbardziej uproszczonej powiedzieć można, iż w jego [dyskursu krytycznego] obrębie istniały jakby dwie oddzielne sfery: dzieło literackie i podmiot krytyczny, który w ten czy inny sposób na nie reagował i te swoje reakcje podawał do publicznej wiadomości. Obydwie sfery niemal się nie przenikały, były w dużej mierze autonomiczne. Krytyk mówił swobodnie o swoich wrażeniach i reakcjach, mówił od siebie, w swoim języku, całkowicie niezależnym od języka dzieła. [...] W tego typu dyskursie „ja” krytyczne jest jawne, nie kryje się za scjentystycznymi analizami i uogólnieniami, ale też nie kwestionuje w niczym autonomii omawianego dzieła, mówi,

²³ Chodzi mi tu przede wszystkim o uwagi sformułowane w rozdziale „*Powieść-worek*”. Miciński, Jarworski, Witkacy z książki Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy – Gombrowicz – Schulz* (Kraków 1996, s. 27-56).

²⁴ Osobną kwestią, nad którą należałoby się pochylić, jest przeanalizowanie tego, z jakiej racji Falkiewicz przyznaje prymat fragmentowi czy na przykład pamfletowi.

czym ono dla niego jest, ale weń nie przenika. Jest to swojego rodzaju dyskurs krytyczny w pierwszej osobie, nieotwierający w zasadzie żadnych perspektyw dla praktyk intertekstualnych [...].²⁵

To właśnie w tym punkcie – w zasadniczej niezgodzie na zachowanie autonomii dzieła – tkwi podstawowa różnica między krytyką Falkiewicza a projektem krytyki impresjonistycznej. Skomplikowane strategie intertekstualne są podstawowym zabiegiem autora *Polskiego kosmosu*, najbardziej może użytecznym narzędziem pozwalającym mu na takie zbliżenie się do tekstu, jakiego szuka. Wychożą one przy tym daleko poza metody, którym uwagę w swoim szkicu poświęcał Głowiński, nie ograniczają się tylko do „mowy pozornie zależnej w krytyce”, są wchłanianiem i przekształcaniem języka autorów, o których się pisze i na wzór których organizuje się własny tekst krytyczny. Falkiewicz w daleko idący sposób przekształca koncepcję empatii, która zdaniem Głowińskiego jest jednym z podstawowych wyznaczników krytyki młodopolskiej, wykorzystuje ją we własnej krytyce, ale nadaje jej zupełnie już współczesny sens²⁶ – raz jeszcze akcent kładąc na sobie (jako tym, który tą kategorią się posługuje do zrozumienia innych), a nie na autorze (którego przy jej pomocy mógłby starać się zrozumieć). Wielostronne gry intertekstualne, naruszanie porządków, mieszanie form i obracanie wniwecz jakichkolwiek gotowych ustaleń spokrewnia pisarstwo krytyczne Falkiewicza w sposób oczywisty z innymi formami sylwicznymi i każe raz jeszcze zastanowić się nad tym, co krytykę raczej z literaturą spokrewnia niż od niej dzieli.

Falkiewicz z politowaniem najpewniej odniósłby się do jednego z najczęstszych zarzutów, które kierowano w stronę krytyki impresjonistycznej: o krytyku – pisano z pretensją – więcej się dowiadujemy z tych szkiców niż o tekście, o którym pisze. To, co dawniej wydawało się słabością, tu staje się punktem centralnym. Krytyka – w tradycyjnym swoim rozumieniu dość przez Falkiewicza sponiewierana – wybija się u niego jednocześnie na niepodległość i otrzymuje daleko idącą autonomię. Nie pełni już roli służebnej wobec literatury, zyskuje – choć nie wiem, czy to nie będzie określenie zbyt mocne – status w pewnym sensie równoległy. W modelu krytyki proponowanym przez Falkiewicza chodzi o swobodną i niczym nieskrępowaną manifestację krytycznego ja, które powstaje w ciągłym dialogu i agonii z tekstami. Literatura nie jest tu jednak strywalizowana czy tylko używana (jak mogliby zżymać się ortodoksi), dla Falkiewicza – przypomnijmy jego manifest – ma sens o tyle tylko, o ile dosłownie nabiera cielesności, o ile trwale zmienia coś w odbiorcy.

Czytelnikowi zostaje tu bowiem przypisana rola specjalna – pozornie całkowicie lekceważony, wydaje się zdany na łaskę i niełaskę piszącego, który czasem tyl-

²⁵ M. Głowiński *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*, w: tegoż *Ekspresja...*, s. 180.

²⁶ Współczesną ambiwalencję w wykorzystywaniu kategorii empatii w badaniach literaturoznawczych – w tym także w dyskursach krytycznym – omawia w przywoływanej już książce Anna Łebkowska. Por. tejsze *Empatia...*, zwłaszcza s. 24-31 (kontrowersje) i 207-213 (przyczyny uprzywilejowania empatii).

ko z przewrotną troską głaszcze go po główce, wprowadzając zwroty do czytelnika rodem ze staroświeckiej powieści. Tak naprawdę jednak ostatecznie okazuje się, że miejsce mu wyznaczone jest wyjątkowe. Czytelnik u Falkiewicza – w swoim akcie lektury tekstu krytycznego – zdaje się powtarzać gest krytyka względem autora: to siebie samego utwierdzać ma w każdym kolejnym odczytaniu, siebie budować.

Dziś, w czasach łatwego czytelnictwa – pisze Falkiewicz – marzy mi się ten maksymalny stopień trudności stawiany czytelnikowi: za każdym razem – niekiedy dotyczyłoby to jednego zdania – musiałby rozstrzygać, czy ma do czynienia z wypowiedzią artystyczną, twórczością naukową, niewybrednym kawałem, manifestacją zбочenia seksualnego, wyjawem dewiacji umysłowej [...] czy jeszcze z czymś innym. Marzy mi się, że czytelnik, zrazu lekturą przestraszony, poczuje się pewniejszy – i sam spojrzy na siebie z szacunkiem.²⁷

Jednocześnie jednak wpisany on jest wciąż – o czym pamiętać należy – w koncepcję, w której to podmiot krytyczny odgrywa rolę główną.

Odczucie takie, że cały czas przebywam w kręgu własnej obsesji. Niemożność opowiedzenia, na czym by ta obsesja miała polegać. Może dopiero czytelnik sobie opowie? I w ten sposób dowie się, o czym miała być ta książka? A i ja dowiem się przy okazji. Więcej znaków zapytania niż kropek.²⁸

Rola jego jest podwójna: w akcie lektury konstytuuje siebie, ale i niejako w dopowiedzeniu tym dopiero konstruuje samego piszącego. W efekcie jego miejsce jest ambiwalentne i mieści się między dwoma porządkami: jego relacja z krytykiem zawsze będzie jednocześnie dialogiem, ale i nieustannym sporem. Obaj jednak skazani są na to, co Falkiewicz nazywa w którymś miejscu „radikalizmem liczby pojedynczej”.

Krzysztof Uniłowski, pisząc o powieści Falkiewicza *Ledwie mrok*, zwracał w swojej recenzji uwagę na to, w jak dużym stopniu wydaje się on dłużnikiem modernistów, których utopijne postulaty zdaje się dziś jeszcze na nowo aktualizować²⁹. Po lekturze tych tekstów czytelnik zostaje z dwiema co najmniej wątpliwościami. Zastanawia się, na ile skutecznym zabiegiem jest pisanie o literaturze, która wchłonęła w siebie język awangardy, przy pomocy zreinterpretowanej krytyki o rodowodzie jednak wczesnomodernistycznym³⁰? Przede wszystkim pyta jednak, na ile

27 A. Falkiewicz *Komentarz-przedmowa. Widmo wyrazu*, w: tegoż *Znalezione*, s. 11.

28 A. Falkiewicz *Plonące*, w: tegoż *Znalezione*, s. 24.

29 K. Uniłowski *Modernizm poczty (Andrzej Falkiewicz)*, w: tegoż *Kolonisci...*, s. 76-83.

30 Godne uwagi w tym kontekście mogłoby być rozpatrzenie tego zwrotu krytyków ku modernizmowi w wymiarze pokoleniowym. Być może warto by zestawić Falkiewicza z Henrykiem Berezą, o którym pisał Zygmunt Ziątek: „Już samo ożenienie go z radykalną podmiotowością każe skojarzyć bunt krytyka przeciwko dotychczasowemu rozumieniu i używaniu literatury właśnie z buntem modernistycznym, a parę innych jeszcze trwałych wyobrażeń o powołaniu literatury potwierdza chyba słuszność tego skojarzenia. Bereza nigdy nie przestanie

ten model krytyki – niezależnie od swoich inspiracji – mieści się jeszcze w jakichkolwiek konwencjach jej uprawiania? Co jest – pytamy, czytając Falkiewicza – sprawdzianem skuteczności krytyka? Czy miarą jego sukcesu jest stworzenie całościowego, koherentnego projektu krytycznego, który wykorzystuje w kolejnych swoich interpretacjach, każdą z nich naznaczającym tym samym wyrazistą sygnaturą; projektu na tyle jednak autonomicznego, że zawieszamy przy jego ocenie pytanie o trafność i zasadność literackich rozpoznań? Czy mieści się w granicach krytyki taka działalność, która – a i owszem – absolutyzuje literaturę, o tyle jednak tylko, o ile ta może stać się tworzysz autokreacji; która odbiorcy przyznaje rolę uprzywilejowaną – pod tym wszakże warunkiem, że bez słowa sprzeciwu zgodzi się na wejście w rolę terminatora? Parafrazując Uniłowskiego, można powiedzieć, że to, co proponuje Falkiewicz, jest permanentną rewoltą przeciwko krytyce, która nie zgadza się na to, by być (tylko) krytyką. W ciągłym wysiłku przekraczania granic, domaga się stałego udziału czytelnika, ponawianych aktów współuczestnictwa. Wyczuwali to już pierwsi odbiorcy, w trafnej intuicji ujął to Jerzy Jarzębski:

Skoro Gombrowicz (Falkiewicz), niepełny, wychylony ku Innym – w nich poszukuje swojej kontynuacji, to również tekst utworu (literackiego, krytycznego) odkrywa przed nami swoją niezupełność, domaga się afirmacji lub zaprzeczenia, inicjuje i projektuje lekturę jako podtrzymanie gry.³¹

Czytanie Falkiewicza jest więc godzeniem się na grę według jego własnych reguł, na grę, która w dużej mierze unieważnia nasze obiekcje i każe zawierzyć temu, kto nam reguły te dyktuje. Falkiewicz jest krytykiem ubezwłasnowolniającym i zawłaszczającym w takim samym stopniu, w jakim narusza autonomię tekstu, ingeruje również w swobodę wyboru odbiorcy: można go w całości przyjąć bądź też w całości odrzucić, nie zostawia miejsca na wybory pośrednie. Nigdy przy tym nie pozwala zapomnieć o stwierdzeniu, które pojawia się w jednym z początkowych fragmentów *Takim ściegiem*: „Są piszący, którzy rozkochują w sobie czytelników – i ci zjadają ich jak kogel-mogel, po łyżeczce po łyżeczce, przed snem. Tak zjadany być nie chcą”³².

podkreślać, że przedmiotem zainteresowania prawdziwej literatury jest człowiek «wieczny», tożsamy mimo takich czy innych «społecznych przeobrażeń», takich czy innych «historycznych kostiumów». Będzie kontaktowi ze sztuką [...] przypisywał zdolność usprawiedliwienia i odkupienia istnienia. Będzie literaturę uwznioślał, przypisując jej [...] możliwości podejmowania problemów, przede wszystkim moralnych, które przedtem rozwiązywała religia. O powołaniu i możliwościach literatury, zwłaszcza wobec ludzkich potrzeb, będzie zawsze pisał podniosłymi, «mocnymi», silnie nasyconymi emocjonalnie słowami i zdaniami” (Z. Ziątek *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezny)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald i T. Żukowski, Warszawa 2003, s. 295).

31 J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 121-122.

32 A. Falkiewicz *Takim...*, s. 22.

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

Abstract

Małgorzata SZUMNA
Jagiellonian University (Kraków)

‘A Baader-Meinhof criticism’. Andrzej Falkiewicz’s critical strategy

The article deals with Andrzej Falkiewicz’s radical, post-avant-garde critical project. In his sequential books, Falkiewicz has been increasingly transgressing the traditional limits of literary criticism, forcing us to ask about its different formula. Ms. Szumna shows in what ways, owing to a different definition of the notion of empathy and making use of complicated intertextual games, Falkiewicz reinterprets a modernistic pattern of impressionistic criticism – and, above all, how he reestablishes the relations between the author, the critic, and the reader.

Piotr SOBOLCZYK

Sławiński, Białoszewski, interpretacja

Moment introdukcji Białoszewskiego w dyskurs naukowy zbiega się z „rewolucyjną” próbą konsolidacji pewnych praktyk literaturoznawczych w nowy „paradygmat” – strukturalistyczny. Rzec by można, że Białoszewski i młodzi strukturaliści są rówieśnikami, zaproponuję termin: *r ó w i e ś n i k a m i d y s k u r s o w y m i*, w sensie czynnego zaistnienia w kulturze, nie zaś rówieśnikami biologicznymi – Białoszewski, jak wiadomo, to rocznik 1922, zaś dwie kluczowe postaci, Michał Głowiński i Janusz Sławiński to 1934. Jeśli zaś o owo zaistnienie w szeroko rozumianym dyskursie kultury, zwłaszcza w dyskursie kultury literackiej, wszyscy debiutują książką i recenzją na przełomie lat 1956/1957. Głowiński recenzuje pierwszy tomik Białoszewskiego¹, ustanawia tym samym swoiste partnerstwo, partnerstwo w sytuacji komunikacyjnej (upraszczając: nadanie komunikatu – recepcja komunikatu i przetworzenie go w nowy komunikat), niekoniecznie natomiast partnerstwo rozumiane jako pewnego rodzaju figura retoryczna w sferze metodologii (np. figura „partnerstwa” czy „rozmowy” w hermeneutyce). To jednak nie wystarcza, aby wstępujący nowy paradygmat wykorzystał jakiegoś poetę jako figurę w swoim dyskursie, aby, inaczej mówiąc, pokazał się od dobrej, a przede wszystkim – nowej, odmiennej strony przy jego wsparciu (mam na myśli „bierne” wsparcie, ograniczające się do roli „przedmiotu” – badań oczywiście). Mówmy odtąd o Figurze Wsparcia (nie zapominając o retorycznym znaczeniu słowa „figura”, jakkolwiek znane jest, iż niekiedy figury retoryczne zmieniają się w rzeczywiste „posągi”).

Sławiński wprowadza po raz pierwszy w swój subdyskurs o Białoszewskim prototyp „lingwisty peryferyjnego” w tekście *Próba porządkowania doświadczeń*; to, co

¹ M. Głowiński *Spóźnione uwagi o „Obrotach rzeczy”, „Twórczość” 1957 nr 5, s. 125-131.*

tutaj powie, sformułowania, których użyje, powtórzy w kolejnych tekstach, więcej – jego dwa późniejsze szkice interpretacyjne (nazywane wówczas „analizami”) można traktować jako w pewnej mierze „interpretacje pokazowe”, dowody na ów prototyp lub też na przemieszczenia w skali prototypowości od uogólnienia ku eksperckim rozpoznaniom szczegółowym. Przyjrzyjmy się owej matrycy w *Próbie porządkowania doświadczeń*:

Autora *Rachunku zachciankowego* i *Mylnych wzruszeń* fascynują peryferie praktyki językowej. Mowa ześlizgująca się w bełkot, automatyzmy, formy kalekie, nieskoordynowane składniowo szeregi wyrazów, zbitki frazeologiczne, które przez wielokrotne powtarzanie tracą wszelki sens. Jego lingwistyczną wyobraźnię pociąga przede wszystkim to, co jest w mowie niesprawnością, zakłóceniem procesów komunikacyjnych, „szumem” zagłuszającym znaczenia. [...] jest to niemożność sklecenia przekazu poddanego regułom jakiejś określonej segmentacji. Słowo, ten elementarny segment wypowiedzi, znajduje się tu w ciągłym zagrożeniu. To rozpada się na cząstki składowe, z których każda chce znaczyć i wieloznaczyć na rachunek swojej rzekomej etymologii, to znów zostaje wchłonięte przez inne słowa, ztraca granice, rozplywa się w jakimś niepodzielnym szuruburu. Także zdanie nie może jak gdyby dorosnąć do własnego poziomu, osiągnąć przyzwoitej normy. Jego projektowany zamiysł gubi się w nieciągłości składni anakolutycznej, ulega zatarciu nim w ogóle zdołał się wykrystalizować. Najbliższym układem odniesienia dla takich praktyk jest mowa potoczna w jej granicznych przejawach: monotonne bredzenie pacjentów w szpitalnej poczekalni, pijackie mamrotanie pod budką z piwem, sądowa pyskówka, narracje z magła, osobliwy, „dwujęzyczny”, urzędowo-infantylny słowotok funkcjonariuszy administracji najniższego szczebla. [...]

Nie jest zapisem naturalnego bezładu słów i zdań, lecz bezładem f o r m o w a n y m przez celowe usiłowanie poetyckie. Usiłowanie parodystyczne. Białoszewskiemu nie chodzi wszakże o parodię jakichś określonych metod werbalizacji. Przedmiotem jego parodystycznych procederów jest system językowy jako całość. System, interpretowany konsekwentnie od strony tych tkwiących w nim możliwości, które są antysystemowe, peryferyjne, wstydliwie zatajone.²

A teraz spójrzmy, jak poszczególne elementy powyższego prototypu powracają w dwóch następnych tekstach Sławińskiego o Białoszewskim, niejako „przy okazji” interpretacji. W interpretacji *Ballady od rymu* napotykały następujące sformułowania:

Tu uwaga ogólniejsza, tyżca lingwistycznego programu Białoszewskiego.

Autora *Rachunku zachciankowego* i *Mylnych wzruszeń* intrygują nade wszystko te sytuacje praktyki językowej, gdy mowa ześlizguje się w bełkot, gdy więc ulegają rozchwianiu reguły jej segmentacji. I nie tylko reguły określające granice i porządek jednostek składniowych. Także normy, które zapewniają identyczność słowu, temu elementarnemu segmentowi wypowiedzi. W utworach Białoszewskiego słowo jest ustawicznie zagrożone w swojej tożsamości. To rozspjuje się na cząstki składowe, z których każda usiłuje znaczyć, lub nawet wieloznaczyć, na rachunek faktycznej, czy też – częściej – fałszywej ety-

² *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, red. W. Bolecki, Univeristas, Kraków 2001, s. 296.

mologii, to znów zostaje wchłonięte przez inne słowa, gubi się wśród nich, zatracza granice, rozplywając się w niepodzielnym potoku werbalnym.³

Oczywiście najbliższym układem odniesienia dla takich praktyk jest mowa potoczna w jej najbardziej peryferyjnych przejawach. Wyobraźnię lingwistyczną Białoszewskiego pociągają określone społecznie i obyczajowo formy mowy niesprawnej, głędzenia, mamrotania, bełkotania. [...] Jego parodia sięga poza każdy z tych modeli ujmowany z osobna. Kieruje się w stronę wszelkiej praktyki językowej (opowiadającej, ekspresywnej, moralistycznej itp.), demaskując i przedrzeźniając jej rzekomą celowość i sprawność.⁴

Wreszcie w trzecim tekście, analizie *leżeń*, zwięzłe powtórzenie:

Autor *leżeń* bowiem nie tylko ogranicza się do kręgu tematów peryferyjnych, ale – co więcej – usiłuje utrwalac je w specyficznym języku peryferyjnym. Dla jego utworów znamienny jest dokładny paralelizm między właściwościami materiału tematycznego a właściwościami materiału językowego. Białoszewskiego pociąga w mowie to, co jest w niej kalekie, nieporadne, mieszczące się poza ramami systemu (znaczeniowego, gramatycznego, składniowego). Intryguje go niesprawność języka: rozchwanie formy słowa, zbijająca z tropu wieloznaczność wyrazów, a nawet ich cząstek, przejęzyczenia, automatyzmy frazeologiczne „rozpuszczające” w sobie wszelki sens, mówienie ześlizgujące się w bełkot.⁵

Oraz nowe nazwanie – nowy „koncept”! – na uprzednio zasugerowane zjawisko:

Prawdą bowiem jest, że podmiot liryczny utworu wypowiada się w sposób groteskowo niesprawny, ale prawdą jest również to, że w perspektywie zamiaru autorskiego owa groteskowa niesprawność mowy jest szczególnego rodzaju konceptem poetyckim. Konceptem – parodystycznym. Białoszewski dekonspiruje wstydlive strony języka, tkwiące w nim siły nieporządku, przewrotną rutynę form, automatyzm i tandetę. Przedrzeźnia i ośmiesza w ten sposób język jako całość, jako system umożliwiający „oficjalne” artykulacje.⁶

W analizie dyskursu potrzeba niekiedy dłuższych cytatów. Teraz możemy wyliczyć powtarzające się określenia bądź warianty, a także pogrupować je w „rodziny wyrazów” (w rozumieniu raczej Wittgensteinowskich „podobieństw rodzinnych” i za nimi w kognitywnym rozumieniu sieci radialnych niż jak w tradycyjnym słowotwórstwie). A zatem mamy grupę „praktyka językowa” (wariant: „situacje praktyki językowej”; dopowiedzenie: „opowiadająca, ekspresywna, moralistyczna itd.” oraz „[rozumiana jako] celowa i sprawna”); „norma”, „system” (wariant: „ramy systemu”; dopowiedzenie: „[system] znaczeniowy, gramatyczny, składniowy”, drugie dopowiedzenie: „[system] umożliwiający «oficjalne» artykulacje”). Następną grupą to: „bełkot” (warianty: „bredzenie”, „mamrotanie”, „głędzenie”); „formy

³ J. Sławiński *Miron Białoszewski: „Ballada od rymu”*, w: tegoż *Przypadki poezji*, s. 245-246.

⁴ Tamże, s. 249-250.

⁵ J. Sławiński *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*, w: tegoż *Przypadki poezji*, s. 255.

⁶ Tamże, s. 262.

kalekie” (wariant: „przejęzyczenia”); „nieskoordynowane składniowo szeregi wyrazów” (warianty: „słowotok”, „niepodzielny potok werbalny”, „nieciągłości składni anakolutycznej”); „zbitki frazeologiczne, które przez wielokrotne powtarzanie zatraciły wszelki sens” (warianty: „automatyzmy”, „automatyzmy frazeologiczne «rozpuszczające» w sobie wszelki sens”, „przewrotna rutyna form”). Tu trzeba wspomnieć o owej „podmywającej” metaforyce „rozpuszczania”, „rozpływania” (oczywiście tego, co systemowe itp.) Kolejna grupa: „peryferie” (warianty: „peryferyjne przejawy”, „tematy peryferyjne”, „język peryferyjny”); „antysystemowe” (wariant: „poza ramami systemu”); „wstydliwie zatajone” (wariant: „wstydliwie strony języka”). Weźmy jeszcze jedną grupę, tym razem czasowniki, co Białoszewski robi?, co się z nim dzieje?: „fascynuje go” (warianty: „pociąga”, „intryguje”), tu jak gdyby Białoszewski „ulega” systemowi, ponieważ wszystkie te określenia nie stawiają go w pozycji aktywnego podmiotu, zaś jego aktywność polega na „dekonspirowaniu” (w wariacie: „demaskowaniu”, czego konsekwencją jest cała grupa związana z „ośmieszaniem”, „przedrzeźnianiem”, „parodiowaniem”, a poprzez „parodię” przechodzi się płynnie do grupy „groteska”). Chociaż Sławiński cały czas powtarza to samo, w każdym tekście używa innych słów, powiedzmy, aoleksów. Można to uznać za przejaw dbałości stylistycznej. Być może jednak, jeśli uznać te powtórzenia za chęć utrwalenia prototypu, motywacja jest retorycznie bardziej wyrafinowana: chodzi otóż o wywołanie w odbiorcy (mowa o cokolwiek „idealnym” odbiorcy, tj. takim, który czyta wszystkie trzy teksty, zresztą w dowolnej kolejności; w przeciwnym wypadku efekt ten nie powstaje) wrażenia, że słyszy coś jak gdyby znajomego – a zarazem nowego. Pewne elementy (słowne, gdyż myślowo – wszystko) się powtarzają, zarazem dają się rozpoznać jako nie takie same. Zjawisko to jest dobrze znane psychologii percepcji, literaturoznawczym badaniom nad recepcją (w streszczeniu hasłowym: „konwencja i oswojenie”, „automatyzacja odbioru a chwyt niezwyklenia” itd.), a także w *folk theory*, w polskiej kulturze np. jako cytat z filmu *Rejs* („podobają mi się tylko te piosenki, które już słyszałem”)⁷. Krótko mówiąc, owa wariantywność kieruje nas w stronę generatywności. Zapewne jakiś „Chomskoid” zrobiłby to precyzyjniej, ale z powyższych fragmentów da się wyprowadzić zdanie jądrowe, które następnie można modyfikować; powiedzmy, że zdanie to mogłoby wyglądać tak:

[Białoszewskiego] „fascynuje” + „praktyka językowa” + [w aspekcie] „antysystemowym” + [co się przejawia szczegółowo jako np.] „bełkot” + [i przez to on] „demaskuje” + „peryferie” + [osiągając efekt] „parodii” + [lub/i] „groteski”.

Wydaje się to więc próbą wprowadzenia i ugruntowania określonego prototypu, który następnie będzie punktem odniesienia – to znaczy co najmniej polemiki,

⁷ Por. J.C. Barlett, W.J. Dowling *Recognition of transposed melodies. A key-distance effect in developmental perspective*, „Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance” 1980 nr 6, s. 501-515. Podaję za: J. Matter Mandler *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, przeł. M. Cierpisz, Universitas, Kraków 2004.

jeżeli nie kontynuacji – dla dalszych uczestników dyskursu. Nie umiem jednak wybrać: czy Sławiński świadomie powtarzał pewne sformułowania, aby je utrwałać w prototyp, czy też, przystępując do pisania pierwszego tekstu, prototyp ten był już w jego umyśle tak ugruntowany, a przy kolejnych tekstach nie ulegał zasadniczym ekstensjom metaforycznym (tylko drobnym metonimicznym, jak na przykład wprowadzenie pojęcia „koncept poetycki” w ostatnim z tekstów), że po prostu „tak mu się pisało” i „prototypotwórstwo” nie jest tu produktem celowych zabiegów, a „naturalną konsekwencją” pisania „tego, co się myśli”. Zresztą – jedno drugiego nie wyklucza. Z punktu widzenia dyskursu strukturalistycznego o Białoszewskim w momencie jego – dyskursu – formowania się, niewątpliwie pierwszy tekst stanowi „generator”, pierwszą metaforę, dwa następne teksty zaś – dyskursy metaforo-recepcyjne, przynajmniej po części (w tych momentach, w których powtarzają i utrwalają prototyp)⁸.

Rzecz w tym, że ów prototyp nie jest w całości wynalazkiem Sławińskiego; nie jest od podstaw wynalezioną przezeń metaforą. Krytyka literacka nie raz wcześniej wspominała o „bełkocie”, „peryferiach”, „grotesce”. Zwykle jednak w sposób mało aprobatywny, nie sytuując tego w paradygmacie awangardowym ani w jego podkategorii – poezji lingwistycznej. Tak więc Sławiński wykorzystał te rozpoznania z dyskursów przedmetaforycznych, jak je nazwałem, i dokonał ekstensji przede wszystkim poprzez pełne dowartościowanie tych wszystkich funkcjonujących etykiet. Druga ekstensja polegała na osadzeniu tych etykiet – ich uzasadnieniu – w elementach zaczerpniętych z dyskursu naukowego, mianowicie – strukturalistycznego. Te dwie (przynajmniej) ekstensje zasadniczo przeformułowały zastany prototyp krytycznoliteracki i jakkolwiek powtarzały elementy znane, to w nowym układzie, krótko mówiąc – łączyły stare z nowym (a i nieoczekiwanym!), a zatem spełniały wszelkie warunki nowej metafory, dlatego też to właśnie Sławińskiemu można przypisać kreację pierwszego naukowego prototypu twórczości Białoszewskiego – a wiążanego z (wstępującym wówczas) strukturalizmem. Wskazywałem już, że wymagało to od badacza swobodnego, to jest, w zasadzie „nieparadygmatycznego” (niedogmatycznego, nieortodoksyjnego) rozumienia pojęcia „awangarda”; podobnie jednak wymagało to niedogmatycznego, niemetonimicznego rozumienia pojęcia „strukturalizm”. Gdyby bowiem Sławiński chciał pozostać wiernym uczniem – tylko uczniem – ojców-założycieli (w czasie, o którym piszę, sam nie był jeszcze „ojcem” dyskursowym), winien był nie zauważać wszystkiego, co „antysystemowe” czy, jak się później a pewnie i trafniej wyraził, „w systemie peryferyjne” (w obecnych czasach lubimy bardziej słowa „marginalne” oraz „zmarginalizowane”), winien odrzucać samą możliwość „rozmywania” czy „rozpuszczania” systemu, a gdyby chciał wiernie strzec dorobku swojego niewątpliwego mistrza, Jana Mukařovskiego, winna odrzucać go składnia Białoszewskiego, gdyż

⁸ Por. P. Sobolczyk *Prototypy w dyskursach literaturoznawczych*, w: *Obserwacja systemu i badania empiryczne. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora II*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2006.

według Mukałowskiego to właśnie zdanie stanowiło najmniejszą jednostkę znaczeniową, strukturalną (identycznie zresztą w programie awangardy Peipera i Przybosa), zdolną do realizacji funkcji estetycznej, rozumianej jako będącej w napięciu pomiędzy funkcją komunikacyjną a „wewnętrzną celowością”⁹. Oczywiście, Sławiński potrafi wszystkie te wątpliwości świetnie osadzić w myśleniu strukturalistycznym – antysystemowość czy lepiej: peryferie – również należą do systemu (więc Białoszewski, kwestionując system i normę, zawsze pozostaje w jego obrębie), zaś owa „asystemowa” składnia stanowi nowy chwyt (tu formalizm łączy się z awangardą) realizacji „poetyckości”, ponieważ idealnie realizuje się tutaj napięcie pomiędzy chęcią wyrażenia komunikatu a wartościami „naddanymi”, „wewnętrzną celowością”, tylko ukrytą, ale przyjmując formalistyczno-awangardową dynamikę rozwoju języka poetyckiego, nowa estetyczność zawsze ukrywa się tam, gdzie się jej nie spodziewamy, innymi słowy również, to właśnie peryferie systemu zwykle są źródłem nowych poszukiwań¹⁰. „W zasadzie wszystko to wiemy” – mógłby

⁹ J. Mukałowský *O języku poetyckim w: Praska szkoła strukturalna w latach 1926-1948*, red. M.R. Mayenowa, przeł. W. Górny, Warszawa 1966, s. 185. Z drugiej jednak strony to właśnie Mukałowský zwracał uwagę na przemienność struktur i norm estetycznych, co dzieła literackie czynią „nieustannie”: „Należy w związku z tym spojrzeć na normy estetyczne jako na zjawisko historyczne. [...] I tak na przykład normy językowe – gramatyczne, leksykalne, czy stylistyczne – przekształcają się nieustannie”. Tenże, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, w: *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 74. Por. też J. Sławiński *Jan Mukałowský: program estetyki strukturalnej*, w: tegoż *Prace wybrane*, t. 2, *Dzieło – język – tradycja*, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 1998, s. 200-214.

¹⁰ Od rozpatrzenia zagadnienia „poetyckości” języka Białoszewskiego w świetle ustaleń Mukałowskiego i Jakobsona, ale także już i Sławińskiego, zaczyna swoją książkę Stanisław Barańczak. Używa tu retorycznego chwytu: „Chcemy pokazać, jakie trudności może – przynajmniej z pozoru – nastroczać język poezji Białoszewskiego badaczowi, który stosując do niej wymienione tu kategorie, pragnąłby bronić jej przed zarzutem «antypoetyckości»” (S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 12). Cytat ten zdradza dwa problemy: po pierwsze, zastane kategorie naukowe faktycznie nie całkiem pasują; po drugie, badacz (w tej roli Barańczak) pragnie pozostać w obrębie kategorii naukowych, w dodatku związanych z tym właśnie paradygmatem. Istnienie tych „problemów”, w istocie dosyć pozornych, ponieważ Dobry Badacz – jako figura, archetyp – nie musi charakteryzować się uległością wobec literatury przedmiotu (nawet doktorant), pozwala Barańczakowi rozwinąć całą dalszą narrację, modyfikować rozumienie kategorii, egzemplifikować, analizować itd., pokazując, jak bardzo to jest ważne i potrzebne. W istocie Sławiński w swoich szkicach o Białoszewskim płynnie i bezproblemowo sobie z tym zagadnieniem poradził, ale, jak wspominałem, Barańczak czuł potrzebę retorycznego uzasadnienia ważności swojej pracy naukowej. Por. P. Sobolczyk *Od dyskursu krytycznoliterackiego do literaturoznawczego (naukowego)*. Stanisław Barańczak o Białoszewskim w: *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006.

ktos powiedzieć. W połowie lat 60. nie było to jednak tak oczywiste, po pierwsze, po drugie – a kluczowe – nie jest to typ myślenia, który byłby typowy („prototypowy”) przy początkach paradygmatu (dyskursu), gdzie istotniejsze są raczej *best examples*, najprostsze przykłady, doskonale ilustrujące przyjmowane tezy (przy wprowadzaniu paradygmatu od eksperymentów i wątpliwości istotniejsza jest pewność i klarowność). Po trzecie wreszcie – nie jest to typ myślenia typowy dla młodości, tak jednostkowej (Sławiński był naonczas krótko po trzydziestce), jak i „młodości systemu” (paradygmatu, dyskursu...). Kuhn zauważał, że fundatorami paradygmatów są zwykle ludzie młodzi:

Prawie zawsze człowiek dokonujący takiego zasadniczego odkrycia nowego paradygmatu jest bądź bardzo młody, bądź od niedawna pracuje w dziedzinie, której paradygmat zmienia. I chyba nie wymaga to nawet objaśnienia. To zrozumiałe, że ludzie, którzy nie są zbyt przywiązani poprzez wcześniejszą praktykę do tradycyjnych reguł nauki normalnej, o wiele łatwiej niż pozostali zdają sobie sprawę z tego, że na gruncie tych reguł nie da się już rozgrywać gry, i wymyślają inny zbiór reguł.¹¹

Folkową psychologią mówiąc – młodzi są bardziej beztroscy wobec tradycji naukowej, zwłaszcza że nie jest ona dla nich „tradycją” w sensie bezpośredniego doświadczenia. Po mojemu zaś – młodość, która chce zmiany paradygmatu, musi (zazwyczaj) sytuować się w metonimii, to jest odrzucać i patrzeć z nadzieją na proponowane przez siebie reguły. Tymczasem Sławiński w kilku wspomnianych tutaj aspektach – a w innych tekstach znalazłoby się ich więcej – wydaje się wstępować na drogę paradygmatotwórcy patrzącego nie z perspektywy przyszłego sukcesu szczegółowych badań¹², nie jak młody człowiek – tylko jak człowiek starszy, jak gdyby domykający swój paradygmat, widzący ograniczenia w zbyt redukcjonistycznym o nim myśleniu, krótko mówiąc, patrzy nie jak Metonimik, a Ironista! Przypuszczalnie to cechuje umysły naprawdę wielkie i postawienie wykrzyknika po ostatnim zdaniu nie ma oczywiście obrażać Sławińskiego, o którym wszyscy wiedzą, że jest umysłem głębokim i coś tu się właściwie dziwić; jednak sytuacja taka jest rzadka, choćby z tego względu, że tego typu umysłowości z rzadka stają się generatorami, częściej natomiast outsiderami dyskursowymi. Ktoś, kto chce zostać przywódcą, powinien zaczynać od wyrazistych haseł, zdolnych skonsolidować „masę”, zwykle dużo mniej głęboką, a nie pokazywać czyhające w zbyt prostym myśleniu pułapki, jątrzyć wątpliwości. Podsumowując – Białośzewski miał wszel-

¹¹ T.S. Kuhn *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Warszawa 2001, s. 164-165. Z ironią – i melancholią – o „młodości naukowej” pisał też sam Sławiński (*Z poradnika dla doktorantów* [1980], w: tegoż *Prace wybrane*, t. 3: *Teksty i teksty*, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 2000, s. 102-106), że młodość chce „jątrzyć”, zaś obcy starsi profesorowie są uczestnikami „utopii komunikacyjnej”, a wszelki ruch jest niepożądany. Bardzo to Kuhnowska – a i Bachtinowska – wypowiedź!

¹² Por. tamże, s. 54.

kie dane, aby grunt strukturalistyczny nie okazał się na niego podatny. Tymczasem stał się jednym z pisarzy wiązanych (w dyskursie naukowym, nie ze względu na jakieś „immanentne” cechy jego twórczości czy deklaracje!) ze strukturalizmem, ponieważ przez ten dyskurs został do dyskursu naukowego w ogóle wprowadzony, a wprowadzenie to było nader pomyślnie oraz wpływowo. Całe dotychczasowe dzieje recepcji Białoszewskiego nie mogły się obejść bez strukturalistycznych prototypów; zaś Sławińskiego interpretacja *Ballady od rymu* stała się – już u samych źródeł paradygmatu! – niedoścignionym wzorem strukturalistycznego postępowania z tekstem literackim, błyskotliwym pokazem sprawności tego języka.

Wiążą się z tym pewne paradoksy. Otóż, jak wspominałem, *Próba porządkowania doświadczeń* była w zasadzie tekstem krytycznoliterackim, wykorzystującym niektóre pojęcia i wątki strukturalistycznej myśli (dyskursy krytycznoliteracki i naukowy stały w relacji inkluzji na korzyść – w tej mikrodyskursowej realizacji – dyskursu krytycznego). Przejście od dyskursu krytycznoliterackiego do literaturoznawczego dokonuje się w analizie *Ballady od rymu*. Ale gdy chodzi o retorykę – tutaj także nie znajdziemy „twardego” teoretycznego języka, choć natkniemy się na następujące pojęcia ze strukturalistycznego słownika: „poetyka utworu”, „klasa utworów w obrębie tradycji literackiej”, „zbiór reguł”, „kod”, „stylistyka narracji”, „konwencje stylistyczne”, „płaszczyzny narracji”, „metajęzykowy komentarz”, „szablon prozodyjny klauzuli wersowej”. W istocie jednak Sławiński – lub jakiś inny krytyk w tamtych czasach – mógłby użyć ich także w tekście krytycznoliterackim; poza tym, znajdują się one w znacznym rozproszeniu, nie zdarzają się praktycznie „scjentyficzne zbitki”, ciągi fachowych słów i zdań, wreszcie owe wprowadzane pojęcia zwykle są niejako „objaśniane” przez kontekst, a obeznany ze strukturalizmem czytelnik mógłby wytropić charakterystyczne dla tego dyskursu pojęcia, używane niejako *in absentia*, na zasadzie „wiemy, co to tak naprawdę jest, jak się nazywa, ale nie demonstrujemy tej wiedzy”. Na przykład już pierwszy akapit analizy Sławińskiego, w którym autor umiejscawia tytuł wiersza i jego domniemany gatunek w obrębie bieżącej i dawniejszej tradycji, można by określić mianem „sytuowania tekstu w genologicznej synchronii i diachronii”, a nawet mówić o „teście komutacyjnym”, „wyszukiwaniu podobieństw i różnic poprzez sieć opozycji binarnych w systemach synchronii i diachronii” itp. Oczywiście wiadomo, po co zwykle się takiego języka używa, gdy można go równie dobrze (jak widać i tu) nie użyć: aby się odróżnić (od dyskursu krytycznoliterackiego, od innego paradygmatu itp.) i zidentyfikować (ze „swoim”). Po raz kolejny widać tutaj nadświadomość teoretyczną Sławińskiego. Po co jednak się takiego języka nie używa? – to intrygujące pytanie, a odpowiedź zasugeruję później.

Również sposób konstrukcji narracji w rzeczonym tekście odbiega od stylu, jakiego można by się po strukturalistycznej analizie spodziewać. W skrócie – zamiast spodziewanej retoryki nomotetyzmu mamy tutaj w zasadzie odwzorowanie retoryki idiografizmu, podążania za dziełem, w który to idiografizm włączyła się są pojęcia i procedury strukturalistyczne (często właśnie *in absentia*). Jeśli prototypową narracją strukturalistyczną, realizującą gatunek „analiza”, są sławne-nie-

sławne „Koty” Baudelaire’a Jakobsona i Levi-Straussa¹³, oczywista jest różnica z tekstem Sławińskiego, który można streścić jako przebieg następujących jednostek, traktowanych hasłowo:

1. Osadzenie genologiczne w diachronii i przede wszystkim synchronii.
2. Modyfikacja wzorców genologicznych w nowym, niepowtarzalnym ujęciu Białoszewskiego (wyciągnięcie krańcowych wniosków z używanej konwencji, co ma charakter refleksji kulturowej).
3. Wynikające z powyższego konsekwencje dla leksyki utworu, poziomy języka, konwencje stylistyczne.

13 Liczne polemiki z tym tekstem ujawniły już u progu – to znaczy, u polskiego progu – strukturalizmu. Argumenty używane w tych polemikach stanowią właściwie główne i często później powtarzane zarzuty wobec strukturalizmu. Oto podstawowe z nich: 1. Naginanie materiału (tu sonetu Baudelaire’a) do też celem ich bezpiecznego zachowania: „Autor [Roman Jakobson – P.S.] ma skłonność do fałszowania materialnych podstaw uprawianej przez siebie analizy, mianowicie w celu wykrycia w nich struktur, co do których mniema, iż są niezbędne do wykazania danej symetrii. Oraz: Jakobson wybiera fakty dogodnie, usuwa zaś niedogodne, tzn. dokonuje arbitralnych wyborów wśród struktur sonetu, miast traktować je wszystkie jako istotne dla dowodu” (G. Mounin *Baudelaire wobec krytyki strukturalnej*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1973 nr 3, s. 250 i 251). 2. Bezproduktywność tej analizy. Michael Riffaterre wskazuje na autopietyczność i domaga się innej, lepszej wersji analizy – wciąż – strukturalnej: „Żadna analiza gramatyczna poematu nie może dać nic prócz gramatyki poematu” (M. Riffaterre *Opis struktur poetyckich. Dwie próby analizy wiersza Baudelaire’a „Koty”*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1973 nr 3, s. 218). Mounin stwierdza, że Jakobson zdradza własne założenia, ponieważ poprzestaje na opisie struktur, nie wspominając o ich funkcjach: „Jakież więc funkcje poetyckie pełnią w «Kotach» Jakobsonowskie struktury? Otóż w większości wypadków autor nie udziela odpowiedzi na to pytanie czytelnika” (G. Mounin *Baudelaire wobec krytyki strukturalnej*, s. 252). 3. Zaprzeczanie deklarowanej naukowości w wątpliwych sytuacjach i zastępowanie jej pogardzaną „intuicją przednaukową” (R. Posner *Strukturalizm w interpretacji wiersza*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1973 nr 3, s. 252). 4. Klasyczne zarzuty idiografizmu wobec redukcyjności nomotetyzmu albo zarzuty tradycyjnego filologa lub hermeneuty względem paradygmatu: „Jeżeli dzieło literackie jest zespołem wyrażen zorganizowanych, ułożonych składników, to wyjaśnianie polega na odkryciu tej organizacji właściwemu tekstowi, nie zaś na narzuceniu mu jakiejś organizacji utworzonej arbitralnie. [...] Celem krytyki jest nie «redukowanie» dzieła, lecz zdanie sprawy z tego, jakim jest. Oraz zarzut o metajęzyk, który utrudnia dotarcie do dzieła: W rzeczywistości strukturalizm umieszcza między tekstem a czytelnikiem zasłonę, barierę pewnej techniczności, która wystarcza sama sobie. Tekst jest wówczas zredukowany do układów kategoryjnych, które ważne są dla jakiegokolwiek bądz tekstu i nie zdają sprawy z tego, co zapewnia dziełu oryginalność, jedność” (I.-M. Frandon *Strukturalizm a charakter dzieła literackiego*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1973 nr 3, s. 307 i 314). Por. też (meta)krytyczne uwagi T.K. Seunga *Structuralism and Hermeneutics*, New York 1982, rozdział *Structure of a french sonnet*, s. 63-102.

4. Tradycja literacka i jej parodia, wydzielenie instancji nadawczej zwanej „podmiotem działań parodystycznych”.
5. Podwójność instancji narratorskich, wynikająca stąd dwupoziomowość akcji.
6. Poziom metapoetycki akcji utworu i przejście do ukazania jego mechanizmu od mikrostruktury (analiza zasady tworzenia rymów) do makrostruktury (cały utwór rozwija się analogicznie jak budowa owych rymów).
7. Wynikające z powyższego wnioski dotyczące podmiotu.
8. Wnioski ogólniejsze dotyczące programu lingwistycznego Białoszewskiego¹⁴.
9. Przykłady konkretnych realizacji w tekście zabiegów językowych wspomnianych przy okazji „ogólnego programu”.
10. Uogólnienie tych zabiegów do formuły „przejęzyczenie” i „retoryka anakolutu”.
11. Sposób kształtowania tematu przez narratora (fabuła i szujet), przykład na poziomie makro- i mikrostrukturalnym.
12. Osadzenie powyższej praktyki w kontekście innych utworów Białoszewskiego.
13. Wnioski na temat wyobraźni lingwistycznej¹⁵ i poetyckiej sensowności zabiegów pozornie niespójnych, niefunkcjonalnych, bezsensownych.

Zgrabny to opis przebiegu, ale – oczywiście? – nadmiernie upraszczający. Ponieważ już w drugiej jednostce pojawia się na przykład zdanko o narratorze, krótko mówiąc, różne poziomy opisu potrafią się tu zaplątać, nie ma troski o czyste oddzielenie ich od siebie. Jak widać w powyższym wyliczeniu, również pewne procedury czy wątki powracają, np. ukazywanie mechanizmów językowych (jednostki 3, 6, 9) lub „wnioski ogólniejsze” (7, 8, 13) czy wglądy w tradycję literacką itd. Kolejność doboru jednostek narracyjnych jest zresztą pozornie przypadkowa, w istocie – świetnie zaplanowana i zbliżająca się do retoryki idiografizmu, czyli lektury hermeneutycznej oraz jej krytycznoliterackich wcieleń. Na tym przykładzie widać, że można „podążać za dziełem” (retoryka idiografizmu), „wchodząc w nie od dowolnej strony” (retoryka idografizmu), nie rezygnując z „analizy tektonicznej utworu i systemu literackiego” (retoryka nomotetyzmu). Jakkolwiek „wejście od dowolnej strony” realizuje się tu przez wejście od strony genologii, a więc, znów, strukturalistycznie, nomotetycznie. Rzecz w tym jednak, że Białoszewski wyrabia z „gatunkiem” coś nieoczywistego, co Sławiński doskonale rozumie – a co, dodajmy, nie musiało ortodoksyjnego strukturalisty ani zachwycać, ani być dlań oczywiste. Białoszewski mianowicie posługuje się czymś w rodzaju „szczątków gatunkowych”, „śladów po gatunkach”, „archetypach” czy „kulturowej pamięci o pewnych formach/formułach gatunkowych”, występujących u niego zresztą w rozproszeniu i nierzadko *in absentia* (oczywiście w tym momencie *in praesentia* usiłują wskazać na analogię między narracją Białoszewskiego i Sławińskiego, która z kolei jest, oczywiście, zabiegiem prototypowo idiograficznym). A zatem przyjmuje jako najzupełniej w świecie normalne coś, co wiążemy z później-

¹⁴ Cytowane przeze mnie wcześniej jako element „ciągu prototypotwórczego”.

¹⁵ Również przeze mnie cytowane wcześniej.

szymi (w ich polskiej recepcji!) myślami Bachtina¹⁶, czy ujęciami Clifforda Geertza¹⁷ i zwłaszcza Stanisława Balbusa¹⁸. Przy tym akcentuje jednostkowość użycia tych „szczątków”. A więc nomotetyczny punkt wyjścia zostaje natychmiast sprowadzony do rozpoznania idiograficznego. Zresztą postępowanie z tekstem w tej postaci, jaką obserwujemy w Sławińskiego w analizie-interpretacji *Ballady od rymu*, pozwala na (ogólniejszy) wniosek, że tak pojmowane procedury strukturalistyczne zupełnie się nie kłóć z hermeneutyką, dają się w nią bowiem wpisać. Schleiermacher rozróżnia „interpretację gramatyczną” i „psychologiczną”, twierdząc, że nie są rozdzielne – a w relacji koła hermeneutycznego. „Gramatyczna” bierze język jako „całość”, co strukturalista, jeśli chce, może rozumieć jako *langue*. Więcej nieporozumień rodziła zwykle „interpretacja psychologiczna” – otóż Schleiermacher definiuje ją jednak jako próbę podążania za wszelkimi możliwymi kontekstami, które uznamy, że mogły pojawić się w umyśle autora, a zyskuje to potwierdzenie w „interpretacji gramatycznej”, krótko mówiąc, nie chodzi (wyłącznie) o wyjaśnienia genetyczne, tylko o rekonstrukcję światopoglądu pisarza na podstawie/tak jak on się przejawia w danym tekście. Strukturalizm wcale tego nie unikał, projektował takie zdania np. na semiotykę (w tę stronę zmierzały projekty Michaela Riffaterre’a)¹⁹. Jeśli zaś chodzi o kwestie poetologiczne, to myśl Schleiermачera da się – zgodnie z myśleniem strukturalistycznym – przeprojektować tak, by mówić o „interpretacji gramatycznej” jednostek wyższego rzędu, np. genologicznych (na wzór gramatyki języka); zresztą niemiecki myśliciel bodaj i to przewidział w swoim koncepcie „interpretacji technicznej” (relacja wzorzec gatunkowy – konkretny utwór jest relacją koła hermeneutycznego²⁰). Po takich „adaptacjach” w zasadzie nie ma konfliktu między hermeneutyką Schleiermacherowską

16 M.M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348-357.

17 C. Geertz *O gatunkach zmaconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 214-235. Geertz oczywiście nie mówi o gatunkach literackich, ale albo możemy przyjąć poststrukturalistyczną tezę o tym, że teksty literackie nie różnią się od „nieliterackich”, albo, jeśli nie chcemy jej przyjąć, możemy powiedzieć, że diagnozy Geertza dają się odnieść także do genologii literaturoznawczej, zwłaszcza rozpoznanie mówiące o przeniesieniu akcentu z taksonomii na badacza (jako podmiot).

18 S. Balbus *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 19-32.

19 Podobnie interpretuje Schleiermачera T.K. Seung, gdy proponuje interpretację gramatyczną i psychologiczną rozumieć jako semantykę i pragmatykę, przy czym „the recognition of pragmatic contexts always depends on our knowledge of cultural contexts” (T.K. Seung *Semiotics and thematics in hermeneutics*, New York 1982, s. 42).

20 Por. też E.D. Hirsch jr. *Validity in interpretation*, New Haven–London 1967, rozdział *The concept of genre*, s. 68-126. Hirsch jest współczesnym hermeneutą nawiązującym i rozwijającym myśl zwłaszcza Schleiermачera właśnie. Por. też tegoż autora *The aims of interpretation*, Chicago–London 1976.

a strukturalizmem Sławińskiego²¹. Wyraźnie to widać także w trzecim tekście, *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*²². Używane tam kategorie „szerokie” okazują się natychmiast punktem negatywnego odniesienia, ponieważ bohater tekstu, Białoszewski, we wszystkim, co niejednostkowe, się nie mieści. Pierwszą szeroką kategorią jest gatunek i tradycja literacka – zaraz apofatycznie zmodyfikowane: „Utwór Białoszewskiego to cykl epigramatycznych miniatur osnutych wokół sytuacji, która – trzeba z jakimś ubolewaniem przyznać – nie uległa dotąd poetyckiej nobilitacji”²³. Kolejną szeroką kategorią dałoby się nazwać po strukturalistycznemu „synchronią”, wnet okazuje się, że Białoszewski nie daje się w nią całkowicie włączyć inaczej niż na zasadzie opozycji albo „przesunięcia”, a może „rozmycia”. Następnie Sławiński przechodzi do ujęcia socjologicznego, zresztą będącego w stosunku do poprzednich jego mikrodyskursów metonimiczną ekstensją (by tak streścić drogę trzech mikrodyskursów: od języka poetyckiego – do ujęcia socjolingwizującego – ku ujęciu socjologiczno-literackiemu²⁴), gdzie albo

-
- 21 Zob. F.D.E. Schleiermacher *General hermeneutics* oraz *Grammatical and technical interpretation w: The hermeneutics reader. Texts of the German tradition from the enlightenment to the present*, ed. K. Mueller-Vollmer, Oxford 1986, s. 72-86 i 86-97. Podobnie jak u Schleiermachera, rozróżnienie między „interpretacją gramatyczną” a „interpretacją psychologiczną” funkcjonuje u Sławińskiego w jego pierwszej wypowiedzi na temat interpretacji jako rozróżnienie opis – interpretacja. Jakobsonowsko-Levi-Starussowskie „*Koty*” *Baudelaire’a* byłyby w tym rozumieniu „opisem”, czyli, językiem Sławińskiego, „nieredukowalnym centrum dzieła” w rozumieniu „poetyki lingwistycznej”. Interpretacja zaś określona jest jako „propozycja kontekstu”. Zauważa dalej Sławiński: Opis bowiem rzadko bywa procederem samodzielnym. W takiej czystej formie występuje np. na niskich – propedeutycznych jeszcze – szczeblach dydaktyki filologicznej, jako tzw. „rozbiór utworu”. Trudno natomiast byłoby wyobrazić sobie pracę badawczą, która składałaby się wyłącznie ze zdań opisowo-analitycznych. Chociaż zdania tego rodzaju odznaczają się najwyższym stopniem bezsporności, to przecież spełniają zaledwie rolę służebną wobec zdań interpretacyjnych i wartościujących. Jedyne opis podpada – w każdym razie powinien podpadać – w całości pod kryterium sformułowane w klasycznej definicji prawdy. Przejście do zdań interpretacyjnych wiąże się już z wydatnym ograniczeniem zasadności owego kryterium” (*Dzieło – język – tradycja*, s. 153). Oczywiście w tak zarysowanej opozycji, przedsięwzięcia Sławińskiego o Białoszewskim mieszczą się w polu „interpretacja”. Ze względów historycznych nawiązuję tu przede wszystkim do tej pracy Sławińskiego, niekiedy tylko robiąc wycieczki ku (trzem) późniejszym wypowiedziom na temat interpretacji.
- 22 J. Sławiński *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*, w: *Przypadki poezji*, s. 251-262.
- 23 Tamże, s. 252. Podobny charakter ma uznanie tytułu *leżenia* za gatunek, czym Białoszewski znów wyodrębnia się z systemu, choć nie ekskluzywnie (Sławiński podaje inny przykład, *Pocałunki* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej).
- 24 Jeszcze innego prototypu socjologicznego dostarczają głębokie uwagi Sławińskiego z *Rzutu oka na ewolucję poezji polskiej...*, s. 329-330, znacznie rozwijające pewną myśl z *Miron Białoszewski: być sobie jednym*.

odkrywa na własną rękę (co jest możliwe) albo posługuje się bez odnotowania świeżą w owym czasie w amerykańskiej socjologii i psychologii kategorią „skryptów sytuacyjnych”²⁵, tu zwanych „przyjętymi szablonami zachowań”. Oczywiście okazuje się, że Białoszewski kwestionuje społeczny sens rytuałów, leżąc na łóżku – odwraca się (by nie rzec: wypina) od „skryptów”:

Owa prywatność sama jest w dużej mierze kategorią socjalną. Składające się na nią doświadczenia (nawet najbardziej osobiste) są porządkowane przez przyjęte szablony zachowań. Z moim prywatnym życiem wiąże się oczekiwania innych ludzi, którzy przewidują, że zachowywać się będą [sic! – P.S.] w taki lub inny sposób. Oczekiwania te zobowiązują mnie do wypełniania swoimi poczynaniami pewnych przewidzianych systemów (np. w erotyce, życiu rodzinnym, a nawet spożywaniu posiłków, odpoczywaniu etc.). Znajduję się w kręgu tych systemów zarówno wtedy, gdy pozostaję z nimi w zgodzie, jak i wtedy, gdy w jakiejś mierze uchylam się od nich, lub gwałtownie im przeczę. [...] Poniżej tego poziomu znajduje się sfera zachowań jednostki, które nie tworzą żadnej struktury (chciałoby się powiedzieć: „chodzą luzem”), nie są przez nikogo oczekiwane, a z ich wystąpieniem lub niewystąpieniem nie wiąże się społecznego znaczenia. Jest to dziedzina prywatności społecznie nie usystematyzowanej, niegodnej zainteresowania, marginesowej. Przyjemności, jakie czerpię z leżenia, są dla innych równie nieważne jak to, że lubię miętowe cukierki. Na tym poziomie doświadczeń jest się niemal swobodnym od społecznych standardów i zobowiązań, ale swoboda ta jest pozbawiona znaczenia, ponieważ nikogo poza mną nie obchodzi.²⁶

Kolejny raz daje się zaobserwować, jak przy okazji Białoszewskiego Sławiński „testuje” niejako teorię systemowości – tu socjalnej – i jak owa niezwykła jednostka każe mu najpierw zauważyć, że negacja pewnych elementów pozytywnych w systemie również się w owym systemie mieści, a następnie, że istnieje sfera, która ów system „podmywa”. Ciekawostka dla współczesnych odkrywców kategorii „doświadczenia” dla literaturoznawstwa – u Sławińskiego właśnie tym, co zdolne „podmywać”, jest doświadczenie najbardziej osobiste, dookreślone jako „peryferyjne”. Gdyby jednak konsekwentnie przyjąć teorię schematów, nawet nie odrzucając teorii systemowej, nie dałoby się utrzymać w mocy twierdzenia, że jest sfera w życiu człowieka, która „chodzi luzem”, nie tworzy struktury, po prostu należałoby powiedzieć, że jest to inny system, ten pierwszy – doświadczeń społecznych rozumianych jako interakcje, ten drugi – również społeczny, lecz nierozumiany jako interakcje, czyli indywidualny (jednostka jako system). Tak mógłby powiedzieć np. Niklas Luhmann. Ta polemika ma jednak o tyle sens, o ile nie chcemy podtrzymywać opozycji „centralne – peryferyjne” (a Sławiński chce lub nie uważa, że można poza nią wyjść) oraz o ile naszym celem nie jest w y r ó z n i e n i e jednostki na tle systemu, a raczej wpisanie jej weń. Innymi słowy, gdyby Sławiński nie

²⁵ O „schematach czynnościowych” mówił np. już Piaget, jednakże okres świetności teoria „skryptów” i „schematów” przeżywała w latach 70. Zob. J. Matter Mandler *Opowiadania, skrypty i sceny*, s. 27-31.

²⁶ J. Sławiński *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*, s. 253.

napisał tak, jak napisał, oryginalność, osobność Białoszewskiego byłaby nie tak łatwa do uchwycenia. Kolejną szeroką kategorią użytą przez badacza w toku dyskursu są – i znów jest to kategoria z pogranicza socjologii, ale też epistemologii – „stereotypy poetyckości”. Po to, aby konkludować: „Poeta ten – w całej swojej twórczości – programowo schodzi poniżej poziomu przeżyć, zachowań i refleksji, pozostających dotąd w polu możliwych zainteresowań liryki”²⁷. A także, co z kategorią „stereotypu” związane – oczekiwań wobec liryki. Po tej serii „szerokości i zawężeń wyróżniających”, uwag interpretacyjnych, wpisujących omawiany cykl w pewne – powiedzmy heurystycznie – „transcendentne” konteksty, Sławiński przechodzi do mikroanaliz czy mikrointerpretacji kolejnych członów cyklu (objaśnienia leksykalne, wersologiczne, semantyczne). W końcowej części szkicu badacz zbiera wnioski i stara się odpowiedzieć na pytanie o głębszy sens powyższych praktyk oraz ich sens dla, powiedzmy, „systemu poezji”. Otóż ten z kolei układ narracyjny zbliża się strukturalnie do koła hermeneutycznego, a zatem, znowu, do retoryki idiografizmu. Nie tracąc możliwości rozpoznania w nim prototypu strukturalistycznego, jakkolwiek z podobnym jak uprzednio zastrzeżeniem, że specjalistycznych pojęć związanych z tym dyskursem jest tu niewiele (nawet mniej niż w interpretacji *Ballady*).

Zatem powtórzę: w tych mikrodyskursach Sławińskiego mamy do czynienia z Metatropem Ironii, nie zaś Metonimii, której można było się spodziewać przy wstępowaniu paradygmatu (a w ową Ironię włączają się elementy Metonimiczne), a zarazem wciąż pozostajemy gdzieś pomiędzy dyskursem krytycznoliterackim²⁸ a literaturoznawczym naukowym, nie zależy tu bowiem Sławińskiemu na ich wyraźnym retorycznym oddzieleniu. Dlaczego? Oto kilka hipotez. Pierwsza – teksty te miały być „interpretacjami pokazowymi”, jak to je określa sam Sławiński i definiuje następująco:

Zresztą nie zawsze jest tak, że czynnik motoryczny w interpretacji stanowi wola zmierzania się z indywidualną zagadką utworu. Może nim być na przykład chęć sprawdzenia pewnej metody postępowania. Znane wszak są i n t e r p r e t a c j e p o k a z o w e, przedsiębrane po to jedynie, by zademonstrować moce eksplanacyjne danego języka. Dzieło w takim wypadku jest obiektem wymiennym, przykładowym, istotnym o tyle, o ile spełnia warunki eksperymentu – niczym zwierzątko doświadczalne. Ale nierzadkie są też interpretacje zorientowane przede wszystkim pedagogicznie, mające na celu kształtowanie czytania poczynione poprzez dostarczanie mu odpowiednich wzorów do naśladowania.²⁹

²⁷ Sławiński *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*, s. 254.

²⁸ Zresztą tekst *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco* został pierwotnie opublikowany w prasie literackiej („Tygodnik Kulturalny” 1967 nr 21), a zatem z racji samego m i e j s c a mógł być odbierany jako „krytycznoliteracki”. Analiza *Ballady od rymu* była, dla odmiany, czytana na konferencji teoretycznoliterackiej.

²⁹ J. Sławiński *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*, w: tegoż *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 48.

Nasuwa się jednak pytanie: jak rozumieć ów „czynnik motoryczny” – genetycznie czy retorycznie (w sensie: interpretacja swoją narracją wskazuje na swój taki, pokazowy, charakter – i jak to ocenić?, zapewne w odniesieniu do historycznie obowiązujących konwencji narracyjnych w obrębie gatunku „narracji interpretacyjnej”). To znaczy, czy da się odróżnić interpretację pokazową od „woli zmierzenia się z indywidualną zagadką utworu”? Możliwe są różne sytuacje, na przykład tak oto, że badacz X chcąc pokazać moce języka strukturalizmu, interpretuje utwór Białoszewskiego, a wygląda to jak „mierzenie się z zagadką indywidualną utworu”. A tu jeszcze dodatkowa komplikacja, bo gdy zachodzi powyższe, to czy wejście w taką retorykę (lub też: wycofanie retoryki „pokazowości”) jest niewinne, czy może umyślne, bo interesy się za tym kryją jakieś. Taki kompleks wątpliwości mamy przy hipotezie pierwszej. Dominik Lewiński tak by to właśnie ocenił. Otóż *Epigramaty na leżąco* i „*Ballada od rymu*” pochodzą z książek przeznaczonych głównie i w zamierzeniu dla szkoły – *Czytamy utwory współczesne* oraz *Liryka polska. Interpretacje*. Lewiński przy tej okazji zauważa:

Dostarczanie wzorców analityczno-interpretacyjnych pozbawionych zaawansowanej teoretycznej obudowy, przybierało nader rozmaite formy [...]. W książkach tych standard strukturalistyczny podany jest w formie rozluźnionej, nie towarzyszy mu natrętny normatywizm, „świadomość metodologiczna” jest znacznie okrojona, ograniczona do rudymetów mających za cel „niepostrzeżenie” modelować kognitywne ramy odbioru. Dlatego też trudno doszukać się w proponowanych przez strukturalistów interpretacjach algorytmu, którego rekonstrukcji i internalizacji miałby za zadanie dokonać odbiorca. [...] Ten typ socjalizacji literackiej charakteryzuje się nie narzucaniem dyrektyw, a raczej demonstracyjnością.³⁰

Interesujące, jak powyższy opis „przedmiotu” współgra z tym, co sam „przedmiot” (jako podmiot) napisał „teoretycznie”. Byłby to wypadek, niezadki zresztą, wypowiedzi autobiograficznej przy użyciu dyskursu teoretycznoliterackiego? A może Lewiński jest dobrym (a nieortodoksyjnym) uczniem Sławińskiego. Krótko mówiąc, w hipotezie pierwszej celem takiej „idiografizacji” czy „hermeneutykacji” narracji byłaby implicytna socjalizacja. Metonimia byłaby więc przydzielona zadaniom *hard science*, zaś Ironia – igraszkom pedagogicznym... Rzecz w tym, że powyższa hipoteza, jakkolwiek do pewnego stopnia słuszna, nie udziela odpowiedzi na następujące zagadnienie: jak to się stało, że obie te interpretacje karierę zrobiły nie w dyskursie edukacyjnym, w szkole, gdzie w owym czasie zresztą nie było mowy o Białoszewskim (a w ogóle – wiersze te, zwłaszcza *Ballada od rymu*, wydają się na wieki zbyt trudne dla „niewyrobnionego odbiorcy”³¹), a w dyskursie

³⁰ D. Lewiński *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna*, Kraków 2004, s. 224-225.

³¹ Ma jednak rację Lewiński, gdy zauważa: „Prawdą jest, że strukturalistyczne narzędzia „błyszczą” szczególnie przy interpretowaniu takich twórców jak Peiper czy Białoszewski, ale tu w grę wchodzi po części strukturalistyczne upodobania i utajony normatywizm teorii, wybierający do prezentacji dzieła pozwalające ją efektywnie zademonstrować” (tamże, s. 228). Dalej Lewiński zwraca uwagę na

naukowym, nie tylko w subdyskursie strukturalistycznym i nie tylko w subdyskursie o Białoszewskim? Tu pojawia się druga hipoteza. Chodziłoby o usytuowanie tych (i innych) praktyk interpretacyjnych w całościowym poglądzie Sławińskiego na zadania literaturoznawstwa (całościowy w owym czasie), słowem – o sprawdzenie, jakie miejsce w swoim, mającym względnie kompleksowy charakter, systemie poglądów na temat literatury i literaturoznawstwa przeznaczał on takim przedsięwzięciom. Otóż w 1965 roku, co wiemy dzięki skrupulatnie zamieszczanym pod tekstami datom, Sławiński napisał swój pierwszy tekst teoretyczny na temat interpretacji: *O problemach „sztuki interpretacji”*. Stanowi on i nieco ukrytą polemikę³² z głośnym w owych czasach ujęciem Emila Staigera z lat 50.³³, i wyraz niewątpli-

polityczny aspekt wyboru raczej poezji współczesnej (możliwość odjęcia się od genetyzmu, a więc *de facto* marksizmu) i strukturalistyczne uprzywilejowanie liryki jako lepszego materiału egzemplifikacyjnego. „Po trzecie wreszcie, zawłaszczenie literatury współczesnej, a w jej obrębie głównie poezji, pozwalało strukturalistom na pewien udział w procesach literackich i kształtowanie w jakiejś mierze nieobciążonej ideologicznie sfery świadomości literackiej potoczności” (tamże, s. 232). Widać to na przykładzie Białoszewskiego – przenosząc go z dyskursu krytycznoliterackiego do naukowego, strukturalizm (jako że zrobił to pierwszy) niejako „zawłaszczył” prymarnie to zjawisko, a postulując oddzielenie dwóch trybów dyskursowych (krytycznego i naukowego), mógł odciąć się od krytycznych odczytań i poniekąd mieć „monopol” na prototyp Białoszewskiego – tak właściwie się stało, nie tylko w zakresie literackiej socjalizacji, ale i w obrębie dyskursu naukowego trwa pamięć o strukturalistycznych prototypach Białoszewskiego, są one naukowo „żywe”.

- 32 To charakterystyczny sposób konstruowania teoretycznego dyskursu przez Sławińskiego, por. R. Nycz *O (nie)cytowaniu Janusza Sławińskiego w: Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 9-13 (tom zbiorowy dedykowany Januszowi Sławińskiemu na 70. urodziny).
- 33 Co ciekawe, Sławiński polemizując ze Steigerowskim rozumieniem „koła hermeneutycznego” jako czysto immanentnego, nie podaje argumentów strukturalistycznych, a – hermeneutyczne! Mianowicie, strukturalizm w zasadzie cenil immanentyzm, ale Sławiński sytuuje go po stronie „opisu”, nie „interpretacji” i uznaje za mało atrakcyjny, a w dodatku niemogący mieć charakteru „koła”; powiadając, że „koło” wymaga kontekstu (-ów), używa argumentu hermeneutycznego, jak wskazywałem wyżej – ze Schleiermacherowskiego ducha. Z czego wynika, że Steiger był programowo „złym hermeneutą”. Por. J. Sławiński *O problemach...*, s. 154-155. Andrzej Skrendo stwierdza z kolei, że Sławiński żywi niechęć do tradycji hermeneutycznej. Wydaje mi się, że jest to za duże uogólnienie. Niechęć do pewnych tradycji czy nurtów w obrębie hermeneutyki – tak (znamienna jest złośliwość o „stowarzyszeniu opieki nad prześladowanymi dziełami” z *Miejsca interpretacji*), sam Skrendo wspomina o hermeneutyce postheideggerowskiej i tym rozumieniu „koła”; ponieważ ja wskazuję na tradycję „przedheideggerowską”, tj. Schleiermachera i Diltheya, nie sądzę, byśmy w gruncie rzeczy pozostawali ze Skrendą w sporze. W *Analizie, interpretacji i wartościowaniu dzieła literackiego (Próby teoretycznoliterackie*, s. 30) Sławiński rozróżnia dwie wykładnie „koła hermeneutycznego”, najczęściej zresztą występujące w pomieszaniu, filologiczną

wej fascynacji Sławińskiego zagadnieniem interpretacji (że była to fascynacja, potwierdzą jego kolejne teksty na jej temat), i próbę „zbliżenia” strukturalizmu do – tak właściwie trzeba powiedzieć – hermeneutyki czy „nieodcięcia” się od niej. Powiada Sławiński o „uniwersalnej problematyce hermeneutyki literackiej” jako znajdującej się poza wszystkimi „metodologicznymi stylami”, inaczej mówiąc, a w podobną stronę zmierzały moje wcześniejsze teoretyczne wysiłki, sugeruje istnienie czegoś w rodzaju, w moim języku, „antyparadygmatycznego paradygmatu hermeneutycznego” jako równocześnie przeciwstawnego i wspólnego wszelkim paradygmatom – Metonimiom. *Implicite* okaże się w dalszej części wywodu, że sam Sławiński nie rezygnuje tu ze swojego paradygmatu, swojej strukturalistycznej Metonimii, ale widzi potrzebę dopełniania jej „antyparadygmatyczną” praktyką hermeneutyczną:

Tak więc interpretacja, dążąc do przedstawienia dzieła jako zamkniętego i jednorazowego świata sensu, musi zarazem – po to, by ten cel osiągnąć – ukazać je jako swego rodzaju „porcję” procesu historycznoliterackiego. Utwór włącza się do ciągłości tego procesu w takim stopniu, w jakim pozwala się sprowadzić do pewnych systemów literackich obejmujących również inne dzieła. Ale jest równocześnie manifestacją nieciągłości procesu historyczno-literackiego – właśnie w takiej mierze, w jakiej jest rozstrzygnięciem jednorazowym. Sztuka interpretacji zmierza w każdym wypadku do odkrycia tego drugiego aspektu utworu. Jej doświadczenia zatem dialektycznie dopełniają te wszystkie podejścia badawcze, które przedstawiają proces historycznoliteracki w terminach tego rzędu, co prąd literacki, konwencja, gatunek, system wersyfikacyjny itp., a więc w terminach jego ciągłości.³⁴

Użycie słowa „dialektycznie” w połączeniu z „dwoma aspektami dzieła” pokazuje, że wszyscy ci, którzy będą p r o g r a m o w o w y k l u c z a ć – to znaczy obsta-

(tyle że powołuje się nie na Schleiermachera, a na Spitzera, niewątpliwie spadkobiercę romantycznego hermeneuty) i filozoficzną (Heidegger, Gadamer). Poza tym podkreślam, że Sławiński dąży do uznania „hermeneutyki” jako szerszego pojęcia, jako „antyparadygmatycznego quasi-paradygmatu”. Również jego cytowane przeze mnie niżej wypowiedzi o hermeneutyce (hasło w *Słowniku terminów literackich* czy rozmowa z Agatą Koss, powołanie się na „fuzję horyzontów” Gadamera w *Uwagach o interpretacji (literaturoznawczej)*) nie świadczą o głębokiej niechęci. Skrendo ma natomiast rację, że Sławińskiemu marzyła się niehermeneutyczna (i niestrukturalistyczna) teoria interpretacji, ale chyba sam jej nie zbudował – i nie znalazł u nikogo innego: „Jeśli się dobrze przyjrzeć, w pismach Sławińskiego znajdziemy bardzo interesujące przesłanki do budowy niehermeneutycznej i niestrukturalistycznej teorii interpretacji. Byłaby ona oparta na założeniach komunikacyjnych i pragmatycznych oraz mocno odnosiłaby się do uwarunkowań instytucjonalnych dyskursu teoretycznego”. Oraz, dodaje badacz mimochodem, zmierzałaby w stronę pragmatyzmu i konstrukttywizmu, który to niezwykle ciekawy wątek warto by kiedyś rozwinąć (A. Skrendo „*General czytania*” – *Janusz Sławiński i sztuka interpretacji*, w: tegoż *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005, s. 314).

³⁴ J. Sławiński *O problemach...*, s. 156-157.

wać przy redukcji metonimicznej (czy to metodologicznej, np. strukturalistycznej, czy interpretacyjnej, jak chociażby Steiger) – któryś z dwóch aspektów, tak jakby tego drugiego rewersu monety miało w ogóle nie być, będą popełniać błąd perspektywy. Dlatego też „hermeneutyka” jest strukturalizmowi konieczna. Ale i odwrotnie – hermeneutyce są potrzebne inspiracje metodologiczne (paradygmatyczne), traktowane swobodnie i nieortodoksyjnie. Znamienne że, reprezentując biegun „hermeneutyki”, mniej więcej to samo stwierdzał Paul Ricoeur³⁵. Znamienne, że Sławiński, jako autor hasła „hermeneutyka” w *Słowniku terminów literackich*, napisał: „W kontekście współczesnego literaturoznawstwa hermeneutyka bywała traktowana jako kierunek alternatywny w stosunku do strukturalizmu. W rzeczywistości jednak, tzn. w praktyce badawczej, doświadczenia obu tych kierunków nie tyle się wykluczają, ile są wzajemnie komplementarne”³⁶. Poza tym, jak już na samym wstępie zaznacza Sławiński (współczesnym konstruktywistom literaturoznawczym zapewne bardzo by się to spodobało), „prądy”, „konwencje” itp. jednostki stanowią „fikcje” (czyli, można rzec, „konstrukty”, symbole dyskursowe), tymczasem praktyka interpretacyjna sytuuje się po stronie „empirii”, czyli „twardego i pewnego podłoża refleksji literaturoznawczej”³⁷;

³⁵ Por. np. P. Ricoeur *Egzegeza i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, „Pamiętnik Literacki” 1980 nr 3, s. 313-322. Również Roger Seamon stwierdzał, że o różnicach decydowało to, co określał jako „paradygmaksjomaty”, czyli deklaracje paradygmatyczne, nie zaś cele czy praktyka: „The various models of literary science and the confusion between the hermeneutic and scientific efforts obscure the common principles that unite the different models for a poetics and the parallel transformations they undergo” (*Poetics against Itself, On the self-destruction of modern scientific criticism*, „PMLA” 1989 nr 3, s. 294).

³⁶ J. Sławiński *Hermeneutyka*, hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerzone i poprawione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 195.

³⁷ Otwiera się tu pole, na które nie mogę – i nie śmiem – wchodzić: paralela pomiędzy niektórymi rozpoznaniem Sławińskiego a konstruktywistyczną teorią zwłaszcza S.J. Schmidta. Z zasadniczymi różnicami: dla Schmidta interpretacja nie stoi po stronie empirii. Por. też krótką paralelę między Schmidtem a Sławińskim u Andrzeja Skrendy (*Siegfried J. Schmidt: konstruktywizm i literaturoznawstwo*, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, red. E. Kuźma, J. Madejski, A. Skrendo, Universitas, Kraków 2006, s. 193-196). Skrendo stwierdza, że polski strukturalizm był „w istocie konstruktywistyczny”, w większym stopniu niż np. francuski. Być może nie u każdego badacza było to tak wyraźne. W późniejszej pracy Sławiński, powtarzając niejako to samo, używa zresztą pojęcia „konstrukty”: „Gdy historyk literatury rozważa tak czy inaczej wyodrębnione składniki dzieła – segmenty, warstwy czy strefy, gdy, z drugiej strony, mówi o normach gatunkowych, systemach wierszowych, prądach, konwencjach czy poetykach – w obu wypadkach porusza się wśród konstruktywów własnej dyscypliny, pozostających w zasadzie poza kontrolą tych, co jej nie uprawiają” (J. Sławiński *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*, s. 44). Podobnie do Sławińskiego na tę sprawę zapatrywał się Stanisław Balbus: „Czy poetyka jako dział nauki o literaturze ma (może mieć) jakikolwiek

innymi słowy, popełniając błąd redukcji pozostaje się na gruncie „fikcji”, choć, z drugiej strony, ktoś i tymi fikcjami musi się zajmować – dla dobra empirii, gdyż są to „użyteczne fikcje”, rzecz by można, nawiązując do Iana Barboura³⁸. Nie chodzi wszak o wyraźny rozdział, my do tego, wy do tamtego zadania; z wywodu wynika, że dobrze jest umieć obie perspektywy łączyć³⁹. Ale tu wprowadza teoretyk

bezpośredni dostęp do «rzeczywistej», «żywej» literatury, czy też obcuje wyłącznie z fantazmatami abstrakcyjnych konstruktów, jakie sama wytwarza jako przedmiot abstrakcyjnej refleksji”, zapytywał (S. Balbus *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 8). Ale też myślenie (oraz praktyka) Balbusa o teorii i interpretacji wydaje się być zbieżne z wcześniejszymi tezami Sławińskiego.

- 38 I.G. Barbour *Mity, modele, paradygmaty. Studium porównawcze nauk przyrodniczych i religii*, przeł. M. Krośniak, Kraków 1984, s. 9-10.
- 39 W *Uwagach o interpretacji...*, s. 49-50, szkicuje, jak może wyglądać relacja teorii i interpretacji, przy nadrzędnej roli tej pierwszej. Wydawać by się mogło, że jest to rozumienie Sławińskiemu bliskie. Ale tu pojawiają się znamienne ironie – oto „teoria” zostanie powiązana z „terrorem”, „dyktaturą”, w interesie której jest oddalanie się od „realności tekstowych”. Następujące zdanie można wręcz uznać za wypowiedź autobiograficzną: „To zaś, że impet teorii tworczy w pewnym momencie zamiera (a tak się bezwyjątkowo dzieje), nie wynika z żadnej immanentnej konieczności, świadczy jedynie, że budowniczości teorii stracili po prostu chęć na dalsze jej rozbudowywanie, że im zobojętniała lub się znudziła” (tamże, s. 51). Być może odpowiedzią na kryzys teorii byłoby – zdaniem Sławińskiego – przejście na stronę interpretacji czy hermeneutyki. O podobnym rozumieniu relacji teoria-hermeneutyka pisalem w szkicu *Od teorii do hermeneutyki. Przypadek Stanisława Balbusa*, „Przestrzenie Teorii” 2006 nr 6. Ale w *Miejscu interpretacji (Próby teoretycznoliterackie*, s. 62-63) wspomina Sławiński o „dzikim teoriiotwórstwie”, to znaczy z faktu, że każda interpretacja implikuje jakąś teorię, interpretacje, które programowo odcinają się od teorii, popadają w nieuświadomiane najczęściej założenia czy przed-sądy teorii „dzikich” (w odziedziczone prototypy, rzekłbym). Stąd też „kryzys stanowczości i uporu w podtrzymywaniu doktryn teoretycznoliterackich, który dziś przeżywamy, jest zarazem (i inaczej być nie może) kryzysem produktywności interpretacji” (tamże, s. 79). Warto zwrócić uwagę, że inaczej projektowali takie relacje teoretycy francuscy. Tzvetan Todorov oddzielał wyraźnie poetykę od interpretacji (w 1968); Gerard Genette (w 1966) uważał, że krytyka literacka winna się zapożyczać w analizie strukturalnej, gdyż wiele by na tym mogła skorzystać; Roland Barthes (w 1966) wyróżniał z kolei Naukę, Krytykę i Lekturę, przy czym Nauka miała zajmować się „mnogością sensów dzieła” i tym samym różnić się od historii literatury, Krytyka zaś ustaleniem jednego, własnego sensu (Lektura miała być „milczącą”, tj. niewyrażoną na piśmie, Krytyką na własny użytek). Nauka oczywiście miała być rodzajem poetyki strukturalnej (R. Barthes *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, opr. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 115-137). Oczywiście, Barthes radykalnie zmienił pogląd na temat dobrodziejstw „naukowości” w *S/Z i Przyjemności tekstu* zwłaszcza. Sławiński nie musiał dokonywać rewizji, gdyż od żadnej ze stron (teorii i interpretacji) nie był radykalny. Por. też na temat relacji strukturalizm – krytyka literacka: A. Burzyńska

rozdzielenie pomiędzy interpretacją historycznoliteracką a krytycznoliteracką, sugerując, że są to dwa odmienne dyskursy (określałby to raczej jako „tryby postępowania”), „w krańcowych wypadkach skrajnie opozycyjne”⁴⁰. A oto jak opisuje kluczowe zadanie interpretatora historycznoliterackiego:

W odróżnieniu od innych sposobów postępowania historycznoliterackiego – w interpretacji pojedynczego dzieła przywoływany przez badacza kontekst wyjaśniający ma przede wszystkim *znaczenie negatywne*. Rekonstrukcja określonej tradycji, poetyki historycznej, zespołu norm gatunkowych, reguł kompozycyjnych, pola motywów tematycznych, systemu ideologicznego itd., a więc układów, w które uwikłany był dany tekst – ma tu sens o tyle, o ile pozwala badaczowi na odczytanie w owym tekście znaczeń ostatecznie niesprowadzalnych do tych rekonstruowanych całości, o ile pozwala mu na identyfikację wewnętrznej teleologii właściwej temu tylko utworowi i czyniącej z niego świat „nierozpuszczalny”. Słowem: kontekst jest potrzebny, by umożliwić określenie tego, co w indywidualnym przedsięwzięciu literackim jest właśnie niewyprowadzalne z kontekstu. [...] Spozą rozmaitych kodów literackich i pozaliterackich, które realizuje dany utwór, wyłania się jego indywidualny, jednokrotnie tylko „użyty” kod nieredukowalny już do niczego poza sobą samym.⁴¹

Brzmi to jak autokomentarz – do tekstu, który został później wprowadzicie napisany, do interpretacji *leżeń*, gdzie, jak wskazywałem, kompleks szerokich kategorii zostaje poddany zawężeniu i gdzieś na przecięciu tych zawężeń pojawia się ów „kod nieredukowalny do niczego poza sobą samym” (oznacza to założenie, że istnieje nieskończona ilość takich rozmaitych kompleksów przecięć). W mniejszym stopniu (w zakresie narracji jako serii „zawężeń kategorii”) odnosi się to do „*Ballady od rymu*”, ale cechy przypisane „interpretacji krytycznoliterackiej” z pewnością się do niej odnieść nie dają. Oznacza to, że w programie literaturoznawczej myśli Sławińskiego jego obie interpretacje wierszy Białoszewskiego mieszczą się po stronie dyskursu naukowego. *Próba porządkowania doświadczeń* natomiast spełnia cechy identyfikowane przez Sławińskiego w *O problemach „sztuki interpretacji”*, a także we wcześniejszych (z 1962) *Funkcjach krytyki literackiej*⁴² jako reprezentatywne dla dyskursu krytycznoliterackiego, przede wszystkim postulatywność zwróconą ku teraźniejszości. W tym momencie Lewiński lub inny zwolennik pierwszej hipotezy mógłby zwrócić uwagę, że szkic *O problemach „sztuki interpretacji”* został napisany i umieszczony jako wstęp do zbioru *Liryka polska. Interpretacje*, a przyjmąwszy, że nadrzędnym zdaniem dyskursowym całego tego przedsięwzięcia była dyfuzja strukturalistycznych narzędzi i konceptów pod pozorem „niewinnej” formy interpretacyjnej, obliczona zwłaszcza na niewprawnego odbiorcę, gotowego

Strukturalizm (I), w: A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 218-221.

⁴⁰ J. Sławiński *O problemach...*, s. 155.

⁴¹ Tamże, s. 156.

⁴² J. Sławiński *Funkcje krytyki literackiej*, w: tegoż *Dzieło, język, tradycja*, s. 162, 173-174.

bezkrytycznie „zarazić się” metodą (ukąszeniem?) – jasne staje się, że i ten szkic miałby – w takiej optyce – jeszcze bardziej mydlić oczy owym naiwnym adeptom. Ale, replikowałbym, nie odrzucając w całości pierwszej hipotezy, tylko ujmując jej radykalności i łącząc z hipotezą drugą, Sławiński nie przeznaczał tego szkicu tylko dla odbiorców *Liryki polskiej...*, niezależnie od tego, dla kogo ona była przeznaczona. Skoro tekst ten został przedrukowany, włączony w habilitację badacza *Dzieło – język – tradycja* z 1973, a więc w najpełniejszy i najbardziej całościowy wykład strukturalistycznej myśli Sławińskiego oraz polskiej⁴³, jego odbiorcy nie mogli być zawężeni do grona czytelników interpretacji pokazowych z *Liryki polskiej*; oczywiście, można dalej – że *Liryka...* to pierwszy etap „dyfuzji”, zaś *Dzieło – język – tradycja* to już wyższy etap realizacji (czy narzucania się jako) paradygmatyczności itd., oczywiście jest w tym pewna racja. Z pewnością jednak nie jest tak, by Sławiński wyznaczał interpretacji miejsce w swoim programie tylko po to, by dokonywać aneksji kolejnych obszarów literaturoznawczych działań, by móc dokonać ekspansji na dyskurs edukacyjny i oddziaływać na socjalizację literacką⁴⁴. Znajduję zresztą sojuszników w swoim wnioskowaniu. Jerzy Madejski powiada o podstawowej opozycji w myśleniu Sławińskiego, jaką jest struktura vs. biografia: „pewnie nawet dałoby się tę sprawę przedstawić tak oto: struktura i biografia patronują dwu dyscyplinom, które Sławiński uprawiał: poetyce (oraz teorii literatury) i interpretacji. Przedmiotem tej pierwszej jest to, co typowe, drugiej – to, co typowość przekracza”⁴⁵. Znaczący związek to zresztą z wyznaniem Sławińskiego, iż koegzystują w nim dwa sprzeczne żywioły, dogmatyzmu i swobody⁴⁶. Wtórzy mu Andrzej Skrendo, zwracając uwagę na „wyraz dążności do wyjścia poza strukturalizm, czyli poza opozycję poetyka-interpretacja. [...] wszędzie Sławiński poszukuje *modus vivendi* między analizą formalną a hermeneutyką, rygorem procedury a żywiołem czytania, historią literatury rządzoną kategoriami abstrakcyjno-systemowymi a konkretnym i pojedynczym dziełem literackim”⁴⁷. I przypomina, że za

43 O całościowym projekcie teoretycznym Sławińskiego, złożonym z „fragmentów”, pisze też E. Januszek *Koncepcja teorii literatury w pismach Janusza Sławińskiego, w: Obserwacja systemu i badania empiryczne. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora II*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2006, s. 115-133.

44 Zwłaszcza że w dziedzinie socjalizacji literackiej strukturalizm stawał raczej na dyfuzję kategorii poetyki strukturalnej.

45 J. Madejski *Biografia struktury – struktura biografii*, w: *Dzieła, języki, tradycje*, s. 28-29.

46 Sławiński wspomina o tym w *Małym wyznaniu autora*, wstępie do *Tekstów i tekstów* (t. 3 *Prac wybranych*, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 2000, s. 6-7) oraz w jednym z zapisków z cyklu *Bez przydziału*.

47 A. Skrendo, „*General czytania*”, s. 298. Zbieżne z myśleniem Madejskiego i Skrendy są wnioski o przechodzeniu od „mocności” do „ludyczności”, śledzone na przykładzie używanych przez Sławińskiego metafor – oraz samego stosunku do metafory (E. Kuźma *Metafory Janusza Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994 nr 4, s. 27-36).

patrona pierwszego żywiołu uznać należy Kazimierza Budzyka, drugiego zaś – Jana Błońskiego, którego „za to kochamy”. W moim przekonaniu całościowy projekt literaturoznawczy Sławińskiego da się określić jako splot Metonimii i Ironii, które nie są potraktowane jako wzajemnie się wykluczające. A to oznacza, że Metonimia ulega właściwie Ironii, w zamysłach systemowych (teoretycznych) Sławińskiego mamy do czynienia z, w istocie, pozorowaniem dyskursu Metonimicznego, który, co widać w kontekście całego Projektu, ma swoje miejsce w fabule Ironicznej (Metatrop Ironii może wchłaniać pozostałe Metatropy, nie zaś odwrotnie). Do tego trzeba zwrócić uwagę, że teksty teoretyczne Sławińskiego czytano w konwencji Metonimicznej, to znaczy – wyczytywano w nich „mocny” program strukturalistyczny; tymczasem – jak tylko wrywkowo pokazałem to na przykładzie kilku miejsc z kilku tekstów – w jego mikrodyskursach teoretycznych zwykle znajdują się miejsca, wtrącenia, uwagi rzucone mimochodem, które ironizują teoretyczny *hardcore*⁴⁸; niezadko z tych rzuconych mimochodem uwag dawałyby się wyprowadzić całe szkice, całe projekty⁴⁹; owe miejsca były bodajże niezauważane w czasach obowiązywania paradygmatu strukturalistycznego czy omijane jako nieistotne uwagi, czemu zresztą służyła retoryka ich wprowadzania w obręb głównego dyskursu, prototypu – lecz to właśnie one, u progu XXI stulecia, wydają się pociągać najmłodsze pokolenia badaczy, odkrywających dla siebie „innego” Sławińskiego⁵⁰. Madejski zauważał jednak ostrożnie (ostrożnie wobec tezy Włodzimierza Boleckiego jako nazbyt radykalnej): „W każdym razie nie jest łatwo rozstrzygnąć, czy Sławiński tworzył i umacniał strukturalną Szkołę, czy też był – wedle formuły Włodzimierza Boleckiego – Pierwszym Polskim Poststrukturalistą”⁵¹.

48 Podobną obserwację poczynił Michał Larek i pokazał kilka takich momentów w pismach Sławińskiego (*Podcinanie dyskursu: konsekwencje. O Januszu Sławińskim i Andrzeju Sosnowskim*, „ProArte” 2006 nr 23, s. 37-39).

49 Podobną uwagę w odniesieniu do jednego szkicu poczynił J. Madejski *Narracje teoretycznoliterackie Janusza Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994 nr 4, s. 56 (jako Jerzy Madejski).

50 Te odczytania, nawiązania, traktowanie dzieła Sławińskiego jako punktu odniesienia dla poststrukturalistycznych projektów, jest u najmłodszych aż zadziwiająco. Sławińskiego czytają na nowo Madejski, Skrendo, a inaczej jeszcze młodszy, np. młoda konstruktywistyczna szkoła wrocławska, w tym Lewiński, a także w pojedynczych projektach m.in. Emilia Januszek, Michał Larek, Tomasz Cieślak-Sokołowski – i siebie samego też bym tu widział.

51 J. Madejski *Biografia struktury...*, s. 40. Por. też Januszek: „w dyskursie Sławińskiego odbywał się przez długi czas proces dystansowania się wobec strukturalizmu i jednoczesnego legitymizowania go” (*Koncepcja teorii literatury*, s. 121). Jeśli dobrze rozumie wywód Boleckiego, to z ironią traktuje on samą kwestię etykietyzacji paradygmatów: w pewnej optyce można uznać (umownie), że „strukturalizm” wydarzył się w latach 30. i 40. w Pradze, natomiast gdy został podjęty w Polsce, nie był tym samym „strukturalizmem”, w związku z tym – był „poststrukturalizmem”, który sam siebie nazywał „strukturalizmem” i dopiero pojawienie się na Zachodzie

W mojej ocenie Sławiński był strukturalistą, tylko pojmował to właśnie Ironicznie, właśnie niedoktrynersko. Widać to prawie u samego początku jego działalności – wyjątkiem jest książka o awangardzie – w momencie, który śledziłem, w jego spotkaniach z poezją Białoszewskiego. Trudno powiedzieć z nadmiarem pewnością, że to Białoszewski „skruszył” dogmatyzm Sławińskiego, bo z drugiej strony, gdyby temu brakowało „swobody” czy otwartości, dzieło Białoszewskiego by zignorował; chcę to widzieć więc jako splot, jako formę koła hermeneutycznego, Białoszewski trafił na podatny grunt otwartej umysłowości Sławińskiego – i być może spowodował poszerzenie owej otwartości, pozwolił inaczej myśleć⁵². Jerzy Świąch zauważył:

To co jedni nazwaliby chętnie paradoksem, inni siłą i atrakcją strukturalizmu polega na tym, że narzucając badaniom literackim naukowe ściśle standardy i bacząc pilnie na to, by żaden nieopatrzny ruch nie zachwiał budowlą tak pieczołowicie skonstruowaną, ale wciąż źle zabezpieczoną przed siłami destrukcji, był zarazem otwarty na wszelkie sugestie płynące z dzieła, które w każdej chwili mogły posłużyć jako nieobecne a poszukiwane ogniwa teorii, która przez to nigdy nie ulegała pokusie jakiegoś ostatecznego zamknięcia.⁵³

Dla Sławińskiego tym dziełem była niewątpliwie twórczość Białoszewskiego⁵⁴. Twierdząc, że ten wczesny moment – spotkanie się dwóch potężnych osobowości, literackiej i naukowej – określił w pewien sposób dalszy kształt polskiego strukturalizmu

etykiety „poststrukturalizm” pozwoliło niektórym – nie Boleckiemu – dostrzec aspekty „poststrukturalistyczne” w rodzimym „strukturalizmie”. Wszystko to kwestia etykietek, zwał jak zwał, dla jednych ważna będzie zawartość prac (tj. dla Boleckiego np.), dla innych – nazwy na nie przyklejone. Tak rozumiem (niejawny) przekaz Boleckiego (W. Bolecki *Janusz Sławiński: U źródeł polskiego poststrukturalizmu*, w: J. Sławiński *Prace wybrane*, t. 1: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 1998, s. 5-43).

52 Wojciech Głowala powiada wręcz o dwóch biegunach myśli Sławińskiego, jeden to „scjentyzm”, drugi to „Białoszewski”, co sugerowałoby, że badacz również przypisuje Białoszewskiemu (który jest wprawdzie metaforą) ważną rolę w myśli Sławińskiego, czy jej „przemianie”, „otwarcium” (W. Głowala „*Być sobie jednym*” – *i być autorytetem*, „Teksty Drugie” 1994 nr 4, s. 37-42).

53 J. Świąch *Bronię strukturalizmu*, w: *Dzieła, języki...*, s. 16.

54 J. Madejski pisze: „Zainteresowanie mową codzienną nie jest bowiem u Sławińskiego niewinne, jeśli wiemy, który z poetów najsilniej oddziaływał na jego wyobraźnię. Nie sądzę, bym wiele ryzykował stwierdzając, że był nim Miron Białoszewski” („*Być sobie jednym*”..., s. 42). A. Skrendo zauważa z kolei: „Najważniejszym poetą staje się – jak wolno sądzić – Białoszewski. Awangardowa „łamięłówka języka” łączy się u niego z prywatnością i postawą antyromantycznej wstrzemięźliwości. Białoszewski to niejako lepsza wersja Peipera i Przybosia: ktoś pozbawiony skazy dogmatyzmu i odwołujący się do niesystemowych sfer języka” („*General czytania*”..., s. 317).

ralizmu, broniąc go przed prędkim zamknięciem, przed pułapką tak przez Kuhna zwanej „nauki normalnej” (rozumianej jako realizacja prostych zadań analitycznych w rodzaju „stylizacja w utworze X”, „struktura narracji w dziele Y”, na rzecz interpretacji), a otwierając na dalsze poszukiwania, czyli metaforyczne ekstensje, próby włączania kolejnych dyscyplin w ramy strukturalizmu (socjologia, intertekstualność itd.), wreszcie na bodaj największe jego osiągnięcie, jakim było stworzenie „szkoły komunikacjonistycznej”⁵⁵.

Abstract

Piotr SOBOLCZYK
Unaffiliated Researcher

Sławiński, Białoszewski, interpretation

The article presents Janusz Sławiński as the most influential Polish literary theorist of the structuralist paradigm. His readings of Miron Białoszewski's poems serve as a model for an ironical theory of interpretation which surpasses scientific structuralist methods and deals with hermeneutical procedures. Białoszewski is shown as a poet who rose from the first Polish avant-garde poetry but turned towards the linguistic verse, and Sławiński was among the first to embrace this new way of writing. Sławiński's readings of Białoszewski have remained canonical for more than 30 years and still inspire younger generations of literary scholars.

⁵⁵ „Wydaje się – ujmując rzecz najbardziej ogólnie – że ten nasz pokoleniowy strukturalizm był od początku pozbawiony ortodoksji i puryzmu. Ceniliśmy lingwistykę i semiotykę, owszem – nawet bardzo, ale tylko jako jeden z układów odniesienia dla problematyki literaturoznawczej. Interesowały nas sprawy gatunków, procesu historycznoliterackiego, komunikacyjna teoria tekstu, dialogiczność w rozumieniu Bachtinowskim, mechanizmy lektury i recepcji, socjologia literatury, sytuacja podmiotu autorskiego w dziele, biografia pisarza; kierowaliśmy uwagę nie tylko ku temu, co w literaturze systemowe, ale również ku nieredukowalnym osobliwościom jej spełnień jednostkowych – wymagających mniej analizy strukturalnej, a bardziej „sztuki interpretacji”, wglądu hermeneutycznego” – podsumowywał niejako „z góry” Sławiński w rozmowie z Agatą Koss (*Odpowiedzialność podszyta nieodpowiedzialnością. Z prof. Januszem Sławińskim rozmawia Agata Koss*, w: *Teksty i teksty*, s. 362). Podobnie uważa R. Nycz (*Literaturologia. Spojrzenie wstecz na dzieje nowoczesnej myśli teoretycznoliterackiej w Polsce*, w: *Język modernizmu*, Wrocław 2002, s. 209). Por. też J. Sławiński *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 10-11.

Paweł BOHUSZEWICZ

Histeria, melancholia... i obiektalność

Jesteśmy jedynie epizodycznie przewodnikami sensu.¹

Skoro literatura nie jest tylko literaturą, to literaturoznawstwo nie powinno być tylko literaturoznawstwem – tak scharakteryzowałbym *credo* przyświecające filozofii literatury Michała Pawła Markowskiego. Przekonanie to zostało bodaj najmocniej wyartykułowane w *Raporcie z obłązonego miasta* – tekście stanowiącym jednoznaczne i radykalne odcięcie się od tradycyjnego polskiego literaturoznawstwa, które swoją tożsamość zbudowało na wykluczeniu z pola własnych zainteresowań trzech obszarów: literatury obcej, nieliteraturoznawczych systemów pojęciowych i egzystencji². Nie da się więc niczego sensownego powiedzieć na temat literatury, pozostając na gruncie czystego literaturoznawstwa, efektem tego spotkania będzie zrobiona z języka „czysta literatura”, a czystą literaturę można jedynie badać lub kontemplować³. Przeciwnieństwem badacza i kontemplatora jest interpretator. Definicji interpretacji odnajdziemy u Markowskiego sporo, najcie-

¹ J. Baudrillard *W cieniu milczącej większości*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 18.

² M.P. Markowski *Raport z obłązonego miasta*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 32 (3135). Korzystam z wersji internetowej artykułu: http://tygodnik.onet.pl/33,0,31137,raport_zoblezzonego_miasta,artykul.html (dostęp: 21.02.2011).

³ W taki sposób według Markowskiego skonstruował pisarstwo Gombrowicza Michał Głowiński w książce *Gombrowicz i nadliteratura* (zob. M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 21-23).

kawszą – w zamieszczonym jako aneks do *Efektu inskrypcji* tekście *Pieczolowite egzegezy i demoniczne użycia*:

Interpretacja, na co zresztą wskazuje etymologia tego słowa, o której zbyt często się zapomina, to *przeniesienie sensu* jakiejś wypowiedzi w inny kontekst (*inter-*), a jednocześnie udostępnienie go (*praestare*, z którego wywodzi się francuskie *prêter*) kolejnym użytkownikom. Interpretacja niemożliwa jest więc bez najmniejszej choćby *dekontekstu* a *lizacji*, przeniesienia, które umożliwia wprawdzie dostęp do tekstu, ale i ów tekst przemieszcza, przekształca, przenosi w inną przestrzeń komunikacyjną.⁴

Interpretacja nie jest eksplikacją (motywowanym względami czysto poznawczymi odniesieniem tekstu do zaprojektowanego przez jego autora kontekstu), lecz dekontekstualizacją: motywowanym przez względy również pozapoznawcze odniesieniem tekstu do kontekstu przychodzącego skądinąd (z przestrzeni językowej, pojęciowej, doświadczeniowej, do której należy autor interpretacji). Mamy tu więc do czynienia z dwoma rodzajami relacji: eksplikacja ustanawia taki rodzaj sprzeczności między tekstem a kontekstem, który wyklucza kreatywność eksplikatora (jest on tylko zaprojektowanym przez autora biernym narzędziem, służącym do odkrywania czegoś już wcześniej zrobionego), natomiast interpretacja uwzględnia kreatywną rolę interpretatora, który nie służy już tylko do odkrywania, jest bowiem także współkonstruktorem sensu, skoro to od niego zależy, jakim kontekstem nasyci tekst. Używając słownika semiotycznego, można powiedzieć, że wniesione przez interpretatora pojęcia, nie znosząc denotacyjnej swoistości tekstu, wyprowadzają go poza niego samego, w obszar nieprzewidzianych przez ten tekst konotacji. Ta relacja działa i w drugą stronę: również interpretator potrzebuje tekstu, by przemieścić, przekształcić i dzięki temu stworzyć samego siebie. Markowski nie ukrywa, że ten drugi rodzaj relacji interesuje go najbardziej. Począwszy od wydanej w 1999 roku *Anatomii ciekawości* robi on cały czas to samo: ostro przeciwstawia się literackości literatury i oddającym jej sprawiedliwość praktykom analizy, eksplikacji i kontemplacji. Zamiast tego, nawołuje, doprowadźmy do *występk* u: pozwólmy literaturze przekroczyć samą siebie i sami poza siebie wykraczajmy dzięki niej:

Pisanie i czytanie to bez wątpienia dwie formy tego samego występk u, którego dowodem jest tekst. [...] Pisanie i czytanie są występk em dlatego, że się występuje poza granice samego siebie: nieodwołalnie i nieskutecznie. Nieodwołalnie, bo nic już nie będzie takie samo, ani ja, ani tekst czytany, ani to, co napiszę. Nieskutecznie, bo zawsze jednak, po nieudanym wypadzie, można liczyć na powrót do samego siebie, a poza mną świat i tak toczyć się będzie po staremu. [...] Między tymi trzema punktami, w tym przeklętym trójkącie przebiega występek pisania, którego najwłaściwszą nazwą byłoby od-twarzanie: chcę pozbyć się mojej twarzy i przywdziać nowy wizerunek, muszę odważyć się od-twarzyć, bowiem nie mogę być sobą, nie będąc nieustannie kimś innym, choć z drugiej

⁴ M.P. Markowski *Pieczolowite egzegezy i demoniczne użycia*, w: tegoż *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2 zmienione, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 402.

strony, próbując wyjść poza siebie, wciąż odtwarzam samego siebie w nieskończonym łańcuchu repetycji.⁵

*Życie na miarę literatury. Eseje*⁶ jest dalszym ogniwem tego łańcucha: najważniejszy temat książki to paradoksalna struktura tożsamości, która konstytuuje się poprzez „występek”, przy czym „występkciem” pozostaje również sam sposób rozwinęcia tego tematu: to, co dobrze już znane, zostaje wyartykułowane przy pomocy bogatszego słownika: już nie tylko (post)strukturalno-dekonstrukcyjno-hermeneutycznego, lecz również psychoanalitycznego, pragmatystyczno-etycystycznego i antropologicznego⁷.

W krytyce etycznej – raczej tej spod znaku Marty Nussbaum i Rorty’ego niż Derridy czy de Mana⁸ – literatura nie jest specyficznym przedmiotem, który z tego względu domagałby się specjalistycznego języka opisu, lecz dostępną wszystkim depozytariuszką „percepcji moralnej”, „miłości” i „przyjaźni”, najlepszym ze wszystkich istniejących instrumentem służącym do

uwrażliwiania czytelnika na nieznanne mu z realnego doświadczenia problemy, ukazujące, co więcej, w złożonym układzie odniesień afektywno-motywacyjnych, nie zaś tylko racjonalnych, oraz na zdolności do rozbudzania w nim kompetencji empatycznej i wbudowywania w jego świadomość narracyjnych wzorców etycznego rozumienia.⁹

Skoro literatura nie jest odrębną od innych sferą rzeczywistości, do której dostęp mają jedynie profesjonalści, lecz przeciwnie: dostępnym wszystkim wrażliwym

⁵ M.P. Markowski *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 19-20.

⁶ M.P. Markowski *Życie na miarę literatury. Eseje*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009. Cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście.

⁷ Ku psychoanalizie w jej lacanowskim wydaniu zwrócił się Markowski już w *Czarnym nurcie*; przemieszczenie od idiomu „francuskiego” (dekonstrukcyjnego) w kierunku „amerykańskiego” (pragmatystycznego i etycystycznego) jest bardzo mocno zauważalne już w tekście *Antropologia, humanizm, interpretacja*, któremu patronuje William James (zob. M.P. Markowski *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów Kraków 22-25 września 2004*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Universitas, Kraków 2005).

⁸ Zob. D. Ulicka „Zwrot” etyczny (o narracyjnym i dramaturgicznym dyskursie literaturoznawczym ostatniego ćwierćwiecza), w: tejsze *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 356.

⁹ Tamże, s. 358-359. Na przykładzie tego cytatu widać, że między pragmatyzmem a etycyzmem nie ma żadnej przepaści, przeciwnie: jedno stanowisko można potraktować jako kontynuację lub inną wersję drugiego (słowa Ulickiej mogłby przeciwieć równie dobrze wypowiedzieć Rorty jako autor np. *Etyki zasad a etyki wrażliwości* (polskie tłumaczenie tego tekstu znajdzie czytelnik w „Tekstach Drugich” 2002 nr 1-2).

ludziom narzędziem kontaktu z rzeczywistością, to również język, którym o niej się pisze, nie powinien być językiem profesjonalnym. I tak jest w istocie: język etycystów to świadomie przeciwstawny językowi specjalistycznemu język „życiowych” sentencji – mający na celu zbudowanie wspólnoty, monologiczny dyskurs, na tyle semantycznie pojemny, że niemal każdy może przyjąć jego twierdzenia za swoje. (Taka jest bowiem natura sentencjonalności: „Przestrzeń manewru, obszar możliwych interpretacji wydaje się wręcz bezgraniczny. Nie chodzi tu o wywołanie sporu, czy kontrowersji, a raczej o stwarzanie wspólnoty i poczucia wspólnoty”¹⁰). Etycysta nie mówi po to, by poszerzyć horyzont rozumienia swego odbiorcy; przeciwnie: raczej wzmacnia już istniejące jego granice. Wszyscy żyjemy w tym samym świecie, przeżywamy w nim te same radości i cierpienia, więc nie komplikujmy zbytnio – mówi etycysta. A tak mówi Markowski w zakończeniu pierwszej – „programowej” – części swojej książki:

Czytanie literatury nie wymaga żadnych dodatkowych kompetencji poza wrażliwością. Nie trzeba znać żadnych wyspecjalizowanych języków, żadnych naukowych idiomów. Wystarczy jedynie dobra wola oglądania świata cudzymi oczami i – by tak rzec – cudzymi słowami. (s. 86)

Na całe szczęście nie jedyny to sposób rozumienia literatury rozwijany w *Życiu na miarę literatury* (piszę „na całe szczęście”, ponieważ idiom krytyki etycznej tam, gdzie odwołuje się do owej jakoby wspólnej „nam wszystkim” wrażliwości, nie jest moim idiomem): pogłębiania i dekonstruowana przez inne języki, treść etycystycznej sentencjonalności staje się w jego książce problematyczna. Owszem, literatura jest narzędziem poznawania innych ludzi – współodczuwaniem (s. 251-252), rozmową (s. 55-58), przyjaźnią (s. 60), „bezkrwawą kłótnią” (s. 74) z innymi, tworzącymi nasz wspólny dom (s. 64-65) i pozwalającymi przekroczyć samych siebie, czasem jednak dotrzeć do innego nie sposób, kłótnia staje się krwawa, a wspólny dom okazuje się być zbudowany nad otchłanią. Żeby to dobrze zrozumieć, należy cofnąć się do początku książki, w którym zostaje zarysowana opozycja między literaturą hermetyczną i hermeneutyczną.

W przeciwieństwie do literatury dawnej, która – najogólniej rzecz biorąc – stanowiła wyraz zadomowienia człowieka w świecie, literatura nowoczesna jest efektem wyobcowania człowieka ze świata. Przyczyn owego wyobcowania trzeba szukać poza literaturą: stało się ono możliwe dzięki Kartezjuszowi i Kantowi, jednak grunt pod ustanowienie podmiotu transcendentalnego został przygotowany na długo przed pojawieniem się tego określenia, z czego Markowski świetnie zdaje sobie sprawę. Już przecież św. Augustyn wiedział, że nie należy do tego świata, a uświadamiał to sobie podczas lektury: to w tym właśnie momencie oddalał się od świata zmysłowego i przebywał w dziedzinie czystej – pozaświatowej – myśli. Ale przecież jeśli św. Augustyn, to i św. Paweł ze swoim odróżnieniem „ducha”

¹⁰ K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008, s. 189.

i „literary” tekstu oraz komplementarnego względem niego rozróżnienia na „ja” wewnętrzne i zewnętrzne. Nie sposób nie przywołać w tym miejscu – i Markowski robi to – również platońskiego systemu myśli Orygenesesa, w którym „*aistheta*, rzeczy postrzegane zmysłowo, stały w nieusuwalnej opozycji do *noeta* (rzeczy ujmowanych rozumem)” (s. 39). Od Platona więc przez św. Pawła, Orygenesesa, Augustyna do Kartezjusza i Kanta (czy nie dalej, jak udowadniali dekonstrukcyoniści?) wiedzie jedna droga myślenia, w której sens rzeczywistości chwytamy tylko wtedy, kiedy się z niej wycofujemy. Jedno z dwóch głównych odgałęzień literatury nowoczesnej jest według Markowskiego kontynuacją tej drogi:

albo radykalnie pogłębić poczucie odłączenia od świata, albo starać się je przewyciężyć. Albo uciekamy od świata na zawsze, albo do niego, po długiej wędrówce, wracamy. Z tego powodu sztuka nowoczesna obrała dwie drogi ku swemu spełnieniu. Pierwsza z nich to droga hermetyczna, druga – hermeneutyczna. (s. 18-19)

Literatura hermetyczna (reprezentowana w *Życiu...* przez Mallarmégo, Valéry’ego i Eliota) nie interesuje Markowskiego zupełnie, nie obchodzi go bowiem piękno czystej formy, opierające się – jak pisał Valéry – „wyłącznie za zachwycającej doskonałości języka” (s. 43)¹¹. Opowiada się za to po stronie literatury hermeneutycznej, która choć zdaje sobie sprawę z nowoczesnego odłączenia podmiotu od świata (czy jednak faktycznie jest ono nowoczesne, skoro pojawia się wraz z Platonem?), to jednak stara się je zredukować. A robi to w sposób po raz pierwszy chyba szerzej opisany w tekście, który nie znalazł się w recenzowanej książce: chodzi o opublikowany w 29. numerze „Tygodnika Powszechnego” z 2008 roku szkic *Spór o rzeczywistość*. Zaczyna go Markowski – jak to Markowski, który musi się odróżnić, by zacząć mówić – od ostrej opozycji: dzisiejsza Polska jest podzielona na dwa wrogie obozy: z jednej strony znajdują się zwolennicy rzeczywistości obiektywnej i klasycznej koncepcji prawdy, z drugiej – zwolennicy twierdzenia, że rzeczywistość dana jest nam tylko poprzez sieć pojęciowo-językowych kategoryzacji, a jej poznawanie uzależnione od społeczno-kulturowego kontekstu¹². Nie uważam, aby rozróżnienie to było prawdziwe. Nie widzę już dzisiaj żadnych sensownych przed-

¹¹ „A przecież nie zawsze tak było. Gdy zaczynałem swoją przygodę z literaturą, jako jej czytelnik i wykładowca, wierzyłem święcie, że furtka do jej przybytku wykonana jest ze słów, że to w języku szukać należy do niej klucza i że to pięknie wyszykowane zdania czekają na tego, kto przestąpi jej próg. Czytałem wtedy z wypiekami na twarzy Valéry’ego, który wspominał wymianę zdań między Mallarmé i Degasem na temat pisania wierszy: Degas zwierzał się z tego, jak wiele ma pomysłów i idei, a Mallarmé spokojnie odpowiadał, że wiersze robi się ze słów, a nie z pomysłów. Tak właśnie myślałem: literatura to sprawa języka i łakomie przyglądałem się teoriom, w których moje lingwistyczne fantazje znajdowały niekłopotliwie potwierdzenie” (M.P. Markowski *Występek*, s. 11).

¹² Tegoż *Spór o rzeczywistość*, „Tygodnik Powszechny” 2008 nr 29. Korzystam z wersji internetowej artykułu: http://tygodnik.onet.pl/33,0,12980,spor_orzeczywistosc,artykul.html (dostęp: 21.11.2010).

stawilieli pierwszego obozu: choć obiektywiści i realiści dalej istnieją, to jednak tylko i wyłącznie na marginesach najważniejszych sporów toczonych dziś w humanistyce, trudno więc tu mówić o opozycji. Nie to jest jednak teraz istotne, lecz implikacje wynikające z przynależności do drugiego – *de facto* jedyne – obozu.

Przeciwstawiając się obiektywistom, Markowski stwierdza: nie ma rozdziału pomiędzy światem i językiem; wprost przeciwnie: to, co istnieje, istnieje dla nas tylko w języku. Złanie się w jedno rzeczywistości i języka „nic złego” tej pierwszej „nie robi”, przyczynia się bowiem nie do jej zaniku, lecz ucłowieczenia:

przeprowadza ją z niedosiężnej i obojętnej obcości w nasz świat dążeń, trosk, pragnień i interesów, czyni ją naszą rzeczywistością i w ten sposób otwiera ją na jakąkolwiek interwencję, a więc także przemianę.

Markowski jest tu moim zdaniem zbyt optymistyczny: owszem, ujęzykowanie świata czyni go naszym światem i chroni nas, jak by powiedział Miłosz, przed „potwornością bez twarzy”¹³, która rozciąga się tam, gdzie kończy się język i zaczyna to, co realne. Nie sposób jednak nie zauważyć, że ta pozytywna strona języka posiada swój negatywny odpowiednik: ochraniając nas przed traumatycznym naporem realnego, język broni nam również dostępu doń, zasłaniając to, co realne, jego reprezentacją¹⁴. Język to nie tyle artykulacja rzeczywistości, która znosi istnienie jej przedjęzykowej postaci, ile *simulacrum*: rezultat wymiany oryginału na niedoskonałą kopię, w której pozostaje niedająca spokoju pamięć po oryginale. Przedstawiciele literatury hermeneutycznej oraz krytyki etycznej nie zdają sobie z tego sprawy. Nie chce o tym pamiętać również sam Markowski jako autor *Sporo o rzeczywistość. W Życiu...* pojawia się już jednak o wiele bardziej skomplikowana filozofia relacji między językiem i światem.

Jej opis zaczynam od opozycji, od której rozpoczyna sam Markowski: wykorzystanego już w *Czarnym nurcie* heideggerowskiego rozróżnienia między życiem a egzystencją. Życie samo w sobie to świat poza nami, egzystencja to świat dla nas:

Życie jako takie nie ma żadnego sensu, który uzyskuje dopiero wtedy, gdy zostanie włączone w maszynę ludzkiego użytku. A że maszyna ta działa nieprzerwanie (poza dwoma wypadkami, które tu nieustannie ze sobą zestawiam: poza mistyczną ekstazą i fizjologiczną depresją), ludzimy się, że nasze życie ma sens wbudowany w swoją tkankę, że życie i sens to jedno i to samo. Tymczasem tym, co nadaje sens naszemu życiu, jest egzystencja. Człowiek egzystuje, czyli spożytkowuje swoje życie, bo musi w swoim życiu się orientować. Nadaje znaczenia życiu swojego ciała, swojego otoczenia, stara się nasycić te rozmaite życia znajomymi symbolami, gdyż bez nich czuje się bezradny i bezbronny. (s. 77-78)

¹³ Cz. Miłosz *Więść*, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 101; cyt. za: R. Nycz *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, w: *Polonistyka w przebudowie*, s. 21.

¹⁴ Na co zwraca uwagę R. Nycz (zob. tegoż *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, s. 23). Ostateczny wniosek z tego stanu rzeczy wyciągnął poeta romantyczny Von Kleist, który zastrzelił się po przeczytaniu Kanta.

Słowa te mogłyby się pojawić w *Sporze o rzeczywistość, w Życiu...* dopuszcza się jednak możliwość, że świat nie daje się w pełni zdyskursywizować i usensownić, „albowiem egzystencja nie odgradza od życia, lecz jest w nim całkowicie zanurzona” (s. 78), przez co ufundowany na życiu sens „czasami się sypie” (s. 85). Jako autor *Czarnego nurtu* Markowski doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że bywają sytuacje, w których świat nie daje się usensownić; wie również, że istnieje cała literatura oparta na tym braku: literatura melancholiczno-histeryczna.

Literaturę melancholiczno-histeryczną można potraktować jako przeciwną hermeneutycznej. Tę drugą reprezentuje w książce Markowskiego Conrad, a filozoficznymi jej patronami są Barthes, Gadamer i Rorty. Według wizji hermeneutycznej literatura powstaje dzięki innym (jest „obcym” we mnie, który umożliwia moje myślenie; „Tobą”, bez którego nie mogę powiedzieć „Ja” (zob. s. 58)) i ze względu na innych (jak w przypadku Barthes’a, który „kultywuje» pewną uczuciowość” w stosunku do swojej publiczności, dzięki czemu „za każdym razem, gdy odnajduje taką uczuciową reakcję, nie jest już sam” (s. 58) i jak w przypadku Rorty’ego, dla którego literatura jest narzędziem poznania innych (zob. s. 66-67). Według tej filozofii – hermeneutycznej lub, by użyć określenia, które pojawiło się już wcześniej, etycystycznej – literatura jest sprawnym narzędziem porozumienia, a także oswojenia życia poprzez przemianę go w egzystencję.

Jednak obok Conrada Markowski czyta również Lacana. Owszem, pierwszego z drugim łączy coś istotnego, a mianowicie przekonanie, że tożsamość ludzka ma charakter relacyjny, gdyż powstaje dzięki zetknięciu z Innym. Nie wiem jednak, czy nie istotniejsza jest różnica między nimi: jeśli według Conrada jesteśmy sobą o tyle, o ile współczująco i udanie łągniemy do świata, o ile po wielu walkach w końcu udaje nam się przenieść życie w sferę egzystencji poprzez symbolizację, to według Lacana odwrotnie: jesteśmy sobą o tyle, o ile udaje nam się dzięki tej symbolizacji uciec od życia, czyli asymbolicznego, choć symbolizację umożliwiającego Realnego¹⁵:

Rozumiem to tak, że literatura wybawia od przerażenia, jakie niesie niezapśredniczone, nagie objawienie rzeczywistości. Nie z opisywania rzeczywistości się więc bierze, lecz z jej zastąpienia. Literatura nie wyraża życia, lecz je obłaskawia. Literatura to jedna z egzystencjalnych form wypierania życia, które jako takie, bezpośrednio dane, nie jest do zniesienia (s. 173),

i które – koniecznie dodajmy – w wielkiej literaturze zawsze powraca, nie pozwalając słowu zapanować nad sobą.

Sprzeczny z conradowskim, lacanowski model literatury jest modelem histerycznym, ponieważ „Histeria jest niemożliwą, choć konieczną inscenizacją przerażenia związanego z traumatycznym doświadczeniem nicości” (s. 154) (przy czym swój „teatralny” wymiar zawdzięcza ona zwróceniu się ku Innemu, który – zupełnie jak „wirtualny odbiorca”

¹⁵ Por. świetne streszczenie poglądów Lacana zawarte w *Czarnym nurcie* (M.P. Markowski *Czarny nurt*, s. 124-131).

tekstu pisanego – determinuje i konwencjonalizuje kształt wypowiedzi). To bardzo ważne dla *Życia...* słowa, co ujawnia Markowski podkreśleniem. Właśnie one streszczają twórczość niemal wszystkich (z wyjątkiem Conrada oraz interpretowanych w książce fragmentów z Kafki, Gombrowicza, Jeleńskiego i Bińczyka) pisarzy, o których Markowski pisze w drugiej części książki, zatytułowanej *Twarze i glosy*: Szekspira, Lichtenberga, Krasińskiego, Poego, Prousta, Pessoa i Witkacego.

Dla wszystkich tych tekstów charakterystyczne są słowa, którymi Markowski opisuje doświadczenie bohatera *Owałnego portretu* Poego: „stropienie, ujarzmienie, przerażenie” (s. 172). *Otello* Szekspira obrazuje „stropienie, ujarzmienie, przerażenie” nicością, którą tworzy nieobecność prawdziwego znaczenia działań Desdemony. *Hamlet* – „stropienie, ujarzmienie, przerażenie” duchem, którego trzeba zmusić do mówienia, a tym samym nawiązać relację z tą niemożliwą do zniesienia samowsobną obecnością nie-rzeczy, *no-thing* (identyczną do obecności Iwony w dramacie Gombrowicza!¹⁶) (s. 113). Pisarstwo Lichtenberga – „stropienie, ujarzmienie, przerażenie” „torturami ciała, [które] nie pozwalały [...] [mu] obwarować się w świecie myśli, w związku z czym, wierząc w Kanta, jednocześnie musiał go zdradzać” (s. 142-143). Korespondencja Krasińskiego z Delfiną Potocką – brakiem obecności Delfiny, który zmusza do typowo już historycznego wystawiania dramatu nieobecności na scenie własnego ciała. *Owałny portret* Poego – samym życiem, które wyłania się z portretu tak wiernego rzeczywistości, że aż przerażającego właśnie. Fabuła opowiadania Poego świetnie obrazuje Proustowską filozofię reprezentacji: u Poego mamy artystę, który maluje swoją żonę, nie chcąc dostrzec, że czego przybywa portretowi, tego ubywa modelowi, u Prousta identycznie: reprezentacja jest redukowaniem materialności materii (pisze wręcz Markowski o „u l a t n i a n i u s i ę materii rzeczy, czyli p r z e m i a n i e ich w sens, [które] dokonuje się poprzez wyparcie tego, co rzeczywiste przez to, co wyobrażone” (s. 222; podkr. moje)). Literatura jako sztuka zastępowania życia obecna jest również w dziele Pessoa – kolejnego bohatera książki Markowskiego. Dlaczego Pessoa wyraża siebie poprzez tworzenie fikcji na swój temat, a więc „występek” i „dys-pozycję” (s. 161): wyrzucanie siebie z siebie w swoje własne heteronimy? Ponieważ to, kim faktycznie jest, pozostaje nienazywalną nicością („Jego jedyna ukochana, Ophelia Queiroz, nazywała go z francuska: *Ferdinand Personne*, Ferdynand Nikt” (s. 275)). Witkacy (esej o nim to moim zdaniem najlepszy fragment *Życia...*) to członek tego samego bractwa: stoi nad nudną nicością codziennej egzystencji, która jest nie do zniesienia tak, jak duch w *Hamlecie*, ciało u Lichtenberga czy odczuwany przez Krasińskiego brak Delfiny – wszystkie te wcielenia samej esencji, lacanowskiej nieusymbolizowanej Rzeczy (i, dodajmy koniecznie, freudowskiego „niesamowitego”), która przeraża, ponieważ nie sposób jej oswoić poprzez nawiązanie z nią jakiegokolwiek relacji. Witkacy wymienia ją na miny:

Strojąc miny, Witkacy nie buduje nawet sobie – jak można by mniemać – nowych tożsamości. Nie staje się k i m ś i n n y m. Raczej stara się znaleźć pozycję, która wyprzedza-

¹⁶ Zob. tamże, s. 165-181.

łaby jego (i jakąkolwiek inną) tożsamość i która dawałaby szansę wymknąć się temu, co jest zawsze takie samo i niezmiennie. Dzięki temu podminowuje nudę i wysadza w powietrze gmach ontologii wzniesiony na zasadzie doskonałej tożsamości. (s. 302; podkr. M.P.M.)

I w końcu ostatni bohaterowie *Życia na miarę literatury*: Kafka, Gombrowicz, Jeleński i Bińczyk. Markowski opisuje ich twórczość z wielką klasą, mam jednak wątpliwość, czy trafnie sytuuje pisarzy na mapie stworzonej przez siebie filozofii literatury. W moim przekonaniu należy im się osobne miejsce: komentowane w *Życiu...* fragmenty nie przynależą ani do literatury melancholiczno-histerycznej, ani hermeneutycznej, ani, co jasne, hermetycznej. Przy okazji Kafki pisze Markowski o sytuacjach, w których spekulatywny rozum filozofii „pożera” (s. 309) wizyjność literatury. Z taką samą sytuacją miewamy do czynienia w *Życiu...*: Markowski bywa interpretatorem, którego filozoficzność pożera to, co w literaturze opiera się przeniesieniu na poziom spekulatywny, przypominając w tym Žižka jako komentatora dzieł kinowych, który redukuje teksty do roli przewodników po pojęciach, w jakie je wpisuje. W tych jawnych użyciach (czy też interpretacjach, jeśli tylko interpretację pojmować jako dekontekstualizację, a nie kontekstualizację) nie widzę nic złego. Przeciwnie: naszemu zgrzebnemu dyskursowi filologicznemu, martwiącemu się przede wszystkim o eksplikacyjną poprawność, a nie o moc interpretacji, wciąż brakuje bloomowskich *strong poets*, którzy potrafiliby tworzyć nie filologię, lecz filozofię literatury, złożoną z pojęć „przenoszących” i „przemieszczających” (przypominam słowa, które Markowski odnosił do interpretacji) teksty w sfery, o których nawet im się śniło, a które pokazują, że wciąż tkwi w nich moc wchodzenia w relacje z naszym światem¹⁷. Bywają jednak takie teksty w odniesieniu do których te naprawdę mocne interpretacje wydają mi się o tyle nieadekwatne, że przesłaniają przedinterpretatywną siłę, która w owych tekstach tkwi. Zaczniemy od Kafki:

Kafka, jak wspomina Max Brod, „miał upodobanie do szczegółów”, był „pochłonięty wyłącznie rzeczową obserwacją szczegółów”. Efektem obserwacji świata jest seria zapisanych gestów, jak u Herr Preißlera, który „wykonuje potężne gesty spiralne, otwierając ślizgowym ruchem dłoni i rozcapierzając palce”, albo jak u „pełnej inwencji aktorki”, która „mówi głosem bardzo ostrym, ruchy jej są również takie, począwszy od wyginania kciuka, który wygląda tak, jakby zamiast kości miał twarde ścięgna. [...] Subtelnie znaczy pointy mimo ciągłego błyskania gestów i słów”. (s. 326-327)

¹⁷ Traktuję Markowskiego jako filozofa literatury nie dlatego, że do interpretacji tekstów literackich zaprzęga teksty filozoficzne, lecz dlatego, że posiadał on sztukę tworzenia pojęć („W ściślejszym znaczeniu filozofia jest dyscypliną, która polega na tworzeniu pojęć”, jak pisali G. Deleuze i F. Guattari w *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 12), które – jako takie – wyrwywają tekst z jego własnej monadycznej przestrzeni, w której mówi on to, co mówi, i przenoszą w przestrzeń interpretatora. Por. M.P. Markowski *Humanistyka po dekonstrukcji*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Łoba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 57-60.

Idąc tropem mistrzowskiej analizy pojęcia gestu zaproponowanej przez Markowskiego, możemy powiedzieć, że gesty mają naturę językową – z jednej strony pozostają jednostkowe, materialne, konkretne, z drugiej znaczą, odsyłając do tego, co ogólne i niematerialne (zob. s. 326). Moje pytanie brzmi: czy zaobserwowane przez Kafkę zachowania faktycznie są gestami, to znaczy materią wykorzystaną w funkcji znakowej? Wydaje mi się, że nie, i na tym właśnie polega siła zacytowanego przez Markowskiego fragmentu, że uniezależniają się: zarówno od całości, której powinny być częścią (czyli od człowieka, który powinien się nimi posługiwać w jakimś celu), jak i od znaczenia, ku któremu odsyłają. Moim zdaniem to, z czym mamy tutaj do czynienia, to czysta obiektalność (nie obiektywność): materia, którą pisarz – świadomie lub nie – wrywa przemocą znaczenia (a więc i tak bliskiej Markowskiemu egzystencji i interpretacji). A dzieje się tak dlatego, że jest ona częścią obrazu – wyobrażeniowego przedstawienia, nie intelligibilnego pojęcia – w którym to obrazie nie wszystko jest na owo pojęcie przetłumaczalne. Co więc z nim zrobić? Na to pytanie odpowiada sam Markowski, komentując fragment *Lekarza wiejskiego*. Pojawia się w nim inny obraz, chorego młodego człowieka, w okolicach biodra mającego ranę „wielkości talerzyka”, w której załęgły się „robaki, tak wielkie i długie jak mój mały palec, same różowe, a ponadto spryskane krwią [...]” (cyt. za *Życie...*, s. 322). Nic nie można zrobić: ta rana to żaden znak, żaden symbol życia, „to życie samo, które w swej najgłębszej i najbardziej powierzchownej warstwie jest nieludzkie, wstrętne i oślepiające” (s. 324). A jednak Markowski skłania się ku temu, do czego w tym samym momencie czuje niechęć: zapewniając, że ucieka przed alegoryczną spekulacją (rana w boku chłopca to rana obrzezania, wagina *etc.*), wpada w spekulację interpretatywną (rana to coś więcej niż rana; rana to „życie samo”); broni się przed życiem przy pomocy słowa „życie”; używając „życia”, odgradza się od życia jego przeciwieństwem: egzystencją. Markowski robi to, ponieważ uważa, że literatura jest po to, by znosić potworność. Owszem, jest to jedna z jej gier, literatura jednak to również ocalenie potworności w jej potworności. Właśnie tak odczytuję cytowany przez Markowskiego fragment *Kursu filozofii w sześć godzin i kwadrans* Gombrowicza:

Ja jestem kimś jedynym, konkretnym, niezależnym od wszelkiej logiki, od wszelkiego pojęcia.

Co począć w tej sytuacji?

Zawisnąć na krzyżu, jak Jezus Chrystus?

Zatracić się w bólu?

Człowiek żyje sam, umiera sam.

Niepojęte. (cyt. za: *Życie...*, s. 341-342)

Tak samo odczytuję Jeleńskiego, który zestawia erotyzm w jednej serii z grą, świętem, poezją i bezużytecznością (s. 356). Święto, pisze Markowski, to czas „rozzutności i materialnego naddatku, który wykracza poza wszelkie ramy symboliczne” (s. 357). Wykracza on również – powiedzmy, trzymając się kontekstu zaproponowanego przez Markowskiego – poza egzystencję i zrozumienie. Czy poezja nie bywa

takim świętem? Porządkiem milczenia, nie słów; porządkiem, który prowadzi poza sensy, które narzucamy światu, poza świat człowieka? Myślę, że Markowski mógłby w tym miejscu odpowiedzieć „tak”. Zresztą, coś podobnego mówi w tym oto komentarzu do Jeleńskiego:

w momencie artystycznego uniesienia materia, która ulega artystycznemu uwzniośleniu nie przestaje być materialna, uwznioślenie („czysty kontur”) nie niweczy jej bezkształtu. Jedno nie znika pod naporem drugiego, nie ma tu żadnej uspokajającej dialektyki. Tym, co świętuje się w tym święcie, jest opór materii przeciwko symbolicznemu zawłaszczeniu. (s. 360)

Znamienne jest miejsce, w którym pojawiają się te słowa: niemal na końcu książki. Uzyskują dzięki temu pewien ciężar, który mógłby nas zaprowadzić do nowej – nieobecnej u Markowskiego – kategorii: kategorii literatury obiektralnej.

Rzecz jasna, z powodu tej nieobecności nie czynię Markowskiemu zarzutu. Nie chodzi mi o tradycyjne w polskiej humanistyce udowadnianie, że autor coś przeoczył, czegoś nie przeczytał, czegoś nie zrozumiał. Nie polemizuję na sposób opozycyjny¹⁸, wiem bowiem, że czyta się to, co chce się czytać (szczególnie dzisiaj) i rozumie to, co chce się zrozumieć. Rozumienie świata przez Markowskiego jest zbyt bogate, by je tutaj rekonstruować, na pewno jednak zbliżyć się do sedna, jeśli powiem, że najbliższe są mu te filozofie, które podkreślają zasadniczy udział podmiotu w tworzeniu przedmiotów poznania (a więc hermeneutyka, perspektywizm, pragmatyzm czy konstrukttywizm). Z tych właśnie filozofii wyłania się jego filozofia literatury – która jest dla niego narzędziem nie reprezentacji uprzednio istniejącego sensu świata, lecz nadawania temu światu sensu przez podmiot (stąd tytuł i koncepcja książki: nie literatura na miarę życia, lecz *Życie na miarę literatury*); stąd też wynika Markowskiego filozofia interpretacji jako czynności, która w identyczny sposób nadaje sens samej literaturze. Obu tym filozofiom przeciwstawia się pogląd, który roboczo nazwałem przed chwilą obiektralizmem. Jego charakterystykę rozpocznę od przypomnienia innego pojęcia, które stało się ostatnimi czasy dość popularne – pojęcia tzw. „zwrotu ku rzeczom”.

W przeciwieństwie do wielu innych zwrotów, którymi wstrząsana jest humanistyka po poststrukturalizmie, zwrot ku rzeczom, który odbywa się na gruncie współczesnej archeologii oraz naukoznawstwa, nie wydaje się tylko reinterpretacją kon-

¹⁸ Wyjście poza styl „polemiki opozycyjnej” Ewa Domańska proponuje jako jeden z celów współczesnej polskiej humanistyki. Polemika opozycyjna „najpierw buduje sobie wroga, potem upraszcza jego argumenty, a następnie poddaje go bezlitosnej krytyce, ukazując jedynie negatywne aspekty danej teorii, nie wskazując na żadne jej cechy konstruktywne. Taka antagonizująca strategia polemiczna rodzi debaty (gdzie każdy przychodzi ze swoją «prawdą» i zainteresowany jest zaprezentowaniem swojego punktu widzenia, a krytyką innego), zamiast dyskusji (których celem jest znalezienie wspólnych płaszczyzn porozumienia i przekroczenie limitów poglądów prezentowanych przez dyskutantów” (E. Domańska *Co zrobił z nami Foucault?*, w: *French Theory w Polsce*, s. 75-76).

ceptów poststrukturalistycznych¹⁹. Proponuje postawę dokładnie odwrotną niż tak bliskie Markowskiemu przekonanie, że dostępne są nam jedynie skonstruowane przez nas samych (zapośredniczonych przez język, opowieść, etykę czy w końcu kulturę) przedstawienia rzeczy. Gdyby tak było, nie rejestrowalibyśmy tego, co nie mieści się w naszych scenariuszach poznawczych – i przez to nie poszerzalibyśmy naszej wiedzy – ani nie zmienialibyśmy już istniejących systemów. A tak się dzieje nie tylko dzięki innym opowieściom, zmiany te bowiem mogą być powodowane przez sam przedmiot²⁰. Gdyby nie on, Watson i Crick nie odkryliby na przykład struktury DNA²¹; gdyby nie mikroskopy i spektrografy, badacze nie zrekonstruowaliby historii Otzi – człowieka z lodu²²; gdyby nie książka adresowa w telefonie komórkowym, nie powstałaby cała kultura sms-ów (nie mielibyśmy ochoty

¹⁹ Informacje na temat zwrotu ku rzeczom czerpię z następujących publikacji: E. Domańska *The return to things*, „Archeologia Polona” 2006 t. 44; też *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Wydawnictwo IF UWM, Olsztyn 2008; E. Domańska, B. Olsen *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, w: *Rzeczy i ludzie*. Polemikę ze stanowiskiem prezentowanym m.in. przez Domańską i Olsena przedstawili J. Kowalewski i W. Piasek w zamieszczonym również w *Rzeczach i ludziach* artykule *W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości. Uwagi na marginesie projektu „zwrotu ku rzeczom” w historiografii i archeologii*. Znamienne, że również sama Domańska – wbrew temu, co wynika z tekstu Kowalewskiego i Piaska – do zwrotu ku rzeczom podchodzi bardzo sceptycznie, proponując pewne nowe rozwiązania, składające się na, jak to określa, „archeontologię” (zob. też *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, s. 53-55). O „zwrotach” jako „powrotach” zob. D. Ulicka *Czy jest możliwa inna historia teorii (literatury)?*, w: też *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*, s. 18.

²⁰ Oczywiście, istnieje też inna filozofia zmiany, według której dokonuje się ona poprzez majsterkowanie zastanym materiałem kulturowym, a więc w której wyłonienie się czegoś nie-bywałego wynika z nowego złożenia elementów wcześniej istniejących.

²¹ „Mimo całej posiadanej wiedzy nadal nie byli w stanie opracować modelu strukturalnego. Zaczęli więc zabawę klockami. [...] Ponieważ nie mogli doczekać się odpowiednich metalowych form, które zamówili w warsztacie, powycinali je najpierw z tektury i zaczęli dopasowywać. Część decyzji konstrukcyjnych została podjęta w ciemno, jak np. postanowienie, by główne wstęgi umieścić na zewnątrz. Część jednakże wyniknęła z logiki samej konstrukcji – w wyniku poszukiwań sposobów na złączenie ze sobą wstęg okazało się, że trzeba skonstruować wiązania o takich samych długościach. Doprowadziło to do odkrycia, iż jedynie w dwóch przypadkach wiązania mają równą długość: w przypadku powiązania adeniny z tyminą oraz guaniny z cytozyną. Taka konstrukcja wymuszona przez logikę manipulacji klockami została następnie potwierdzona przez badania, jak i sama wskazała na nowe fakty” (K. Abriszewski *Rzeczy w kontekście Teorii Aktora-Sieci*, w: *Rzeczy i ludzie*, s. 116-117).

²² Zob. E. Domańska *The retrurn to things*, „Archeologia Polona” 2006 t. 44, s. 174.

wpisywać za każdym razem numeru odbiorcy)²³; gdyby nie wynalazek pisma, nie powstałaby filozofia itd., itd. Czytając tę listę, konstruktywista kulturowy z radości zaciera pewnie ręce: przecież składające się na nią sytuacje tylko potwierdzają tezę o tym, że to idea poprzedza rzecz! Nie byłoby książki telefonicznej w telefonie komórkowym, nie byłoby pisma, mikroskopu, spektrografu, gdyby nie kulturowo uwarunkowany pomysł człowieka na to, jak przetwarzać nie-ludzką rzeczywistość! Racja, a jednak władza człowieka nad artefaktem (zupełnie tak samo jak władza autora nad napisanym przez niego tekstem) kończy się w momencie wyprodukowania go i wypuszczenia w obieg społeczny. Wprowadzenie idei w przedmiot, a przedmiotu w życie, doprowadza do skutków nieprzewidzianych przez konstruktora, a wynikają one przede wszystkim z możliwości użytku tkwiących w samych rzeczach. To dlatego Alfred Gell, autor często cytowanej przez archeologów książki *Art and Agency*, pisze o sprawczości (*agency*) rzeczy (przypominam: to nie człowiek, lecz pismo „wymyśliło” filozofię; nie człowiek, lecz książka telefoniczna w telefonie komórkowym „wymyśliła” kulturę sms-ów)²⁴.

Zwrot ku rzeczom nie jest naiwnym obiektywizmem: obojętne, co myślą o nim sami jego uczestnicy, jest on zwrotem nie tyle ku rzeczom samym w sobie, ile ku rzeczom-w-relacji-z-człowiekiem lub/i ku rzeczom zantropomorfizowanym. Pisze się „biografię rzeczy” w kategoriach właściwych życiu ludzkiemu (kategorie te wymienia Igor Kopytoff: rzecz ma „status”, należy do pewnej kultury, „realizuje pewne możliwości”, „karierę”, jest „w pewnym wieku” itd.²⁵). Nawet jeśli nie chcemy nakładać na rzecz takich kategorii i pragniemy – tak jak to postuluje archeologia heideggerowska – ocalić „rzeczowość” rzeczy, faktem pozostaje, że rozpoznajemy je jako przedstawiające dla nas pewną wartość, a zatem „podważając tym samym idealne założenie Karlssona, afirmujące bycie rzeczy jako takich, poza ich użytecznością”²⁶. To, że można dotrzeć tylko do rzeczy jakoś użytecznej lub do rzeczy w działaniu, a zatem, że nie sposób oddzielić faktu od wartości i relacji, nie oznacza automatycznie, że jesteśmy skazani na tworzenie o niej arbitralnych opinii, jak chciałby konstruktywizm. Nie mając do niej dostępu obiektywnego, mamy obiektalny: jesteśmy w stanie zdać sobie sprawę ze sprawczości rzeczy (oczywiście: będzie to zawsze rzecz-dla-człowieka).

W o wiele bardziej radykalny sposób „obiektałości” rzeczy broni Jean Baudrillard. Nazywam go radykalnym, bo w przeciwieństwie do Latoura, Domańskiej, Gella czy Kopytoffa Baudrillard nie jest naukowcem – nie interesuje się więc nawiązywaniem poznawczego stosunku z pewnym tylko rodzajem rzeczy: takim, który nakłaniamy do „mówienia” w laboratoriach. Przedmiot przeniesiony do laborato-

²³ Zob. K. Abriszewski *Rzeczy w kontekście Teorii Aktora-Sieci*, s. 110.

²⁴ Zob. A. Gell *Art and Agency*, Clarendon Press, Oxford 1998, s. 6.

²⁵ Zob. I. Kopytoff *Kulturowa biografia rzeczy: utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2005, s. 252.

²⁶ E. Domańska *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, s. 49.

rium – a według Latoura laboratorium to wszelkie miejsce, gdzie wytwarza się wiedzę²⁷ – poddawany jest całemu szeregowi translacji, będących jednocześnie redukcjami:

W laboratorium redukujemy lokalność przedmiotu, poszczególność, materialność, wielość. Zyskujemy w zamian za to na kompatybilności, standaryzacji, możliwości obliczania, przemieszczalności, względnej uniwersalności, wreszcie zyskujemy tekst.²⁸

Baudrillard nie wikła się w całą sieć laboratoryjnych praktyk badawczych. Zamiast tego zachowuje filozoficzną relację epistemologiczną (tak chętnie krytykowaną przez zwolenników ANT²⁹): ustawia się naprzeciwko wyobrażenia przedmiotu i pyta, czym on jest sam w sobie. Oczywiście, tak jak wszyscy, również i autor *Symulaków i symulacji* przerobił implikacje wynikające z przewrotu kopernikańskiego w filozofii. W *Pakcie jasności. O inteligencji Zła* pisał na przykład:

Wystarczy zastanowić się głęboko nad tym, że nawet jeśli istnieją przedmioty poza nami, to nie możemy absolutnie nic wiedzieć o ich rzeczywistości obiektywnej. To dlatego, że rzeczy są nam dane jedynie za pośrednictwem naszej zdolności przedstawiania. [...] Jeśli nawet przedmioty istnieją poza nami, absolutnie nic nie możemy o nich wiedzieć i nie da się o nich powiedzieć...³⁰

Uznanie niemożliwości dotarcia do natury świata nie oznacza jednak według Baudrillarda jego „ujęzykowania” (co wiemy ze *Sporu o rzeczywistość* Markowskiego), jego całkowitego przeniesienia w pole dyskursu lub percepcji, które pociągałoby za sobą paradoksalny optymizm poznawczy (choć rzecz sama w sobie jest dla mnie niedostępna, to jednak całkowicie dostępna jest jako rzecz-w-języku) i egzystencjalny (wszak nie-ludzka rzecz przeniesiona w obręb ludzkiego dyskursu przestaje niepokoić). Świat sam w sobie nie przestaje niepokoić i nawiązywać z człowiekiem pewnej relacji. Jest to wszak relacja „fatalna”: pragniemy wymiany przedmiotu na sens, jednak przedmiot wymyka się nam, proponując swoją własną strategię³¹. Ta aktywność przedmiotu przypomina trochę rzecz w kontekście ANT, jednak w odróżnieniu od niej (a zgodnie z duchem poststrukturalistycznym) strategia przedmiotu baudrillardowskiego jest czysto negatywna: polega ona na aktywnym mieszaniu szyków analizie poprzez wzbudzanie w nas przekonania, że nie zanalizowaliśmy wszystkiego, że zawsze zostaje jakaś resztką – część przeklęta, jak mówi często Baudrillard, przywołując słowa Bataille’a – której nie da się wymienić na sens. „Czyż sama analiza nie jest parodią swego przedmiotu? [...]

27 Zob. K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 53-54.

28 Tamże, s. 43.

29 Zob. tamże, s. 19-23.

30 J. Baudrillard *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 29.

31 Zob. J. Baudrillard *Les stratégies fatales*, B. Grasset, Paris 1983, s. 260.

Coś w nim śmieje się z nas i z naszych analiz”³². Dlaczego analiza przedmiotu jest jego parodią? Wydaje mi się, że możliwe są trzy odpowiedzi – pierwsza dotyczyłaby przedmiotu analizy w ogóle, druga – analizy przedmiotu niedyskursywnego, trzecia – przedmiotu dyskursywnego.

Po pierwsze więc czymś nieuchronnie ironicznym jest to, że podjęcie analizy uruchamia zanikanie jej przedmiotu:

Czy wszelka nauka nie kroczy po tej paradoksalnej równi pochyłej, na co skazuje ją znikanie jej przedmiotu w samym akcie pojmowania oraz bezlitosna siła rewindykacji, wywierana na nią przez ów martwy przedmiot? Niczym Orfeusz, nauka odwraca się zawsze zbyt wcześnie i niczym Euridyka, przedmiot nauki zapada się ponownie w piekło.³³

Analiza przedmiotu niedyskursywnego jest jego parodią, ponieważ do dyskursywności sprowadza to, co radykalnie niedyskursywne, jak w przypadku „gwałtu”, jakim jest opisywana w *Pakcie jasności* analiza obrazu. Siła obrazu jest wprost proporcjonalna do siły, z jaką przeczy on językowi. Obraz, podobnie jak opisywane w *W cieniu milczących większości* i *Ameryce* masy i pustynia, milczy i jest po to, żebyśmy sami zamilkli – w obliczu jego bezpośredniego i niepokojącego (bo pozajęzykowego) działania. My tymczasem pytamy go, co znaczy – zmuszamy do mówienia to, czego siła polega na byciu nie-ludzkim, a więc i nie-językowym:

W nadawaniu sensu obrazowi fotograficznemu tkwi jakaś ogromna afektacja. To wymuszanie na rzeczach, by przybierały jakieś pozy. Odkąd czują na sobie spojrzenie podmiotu, same zaczynają pozować w świetle sensu.

Czy obcy nam jest – od zawsze tkwiący gdzieś głęboko – fantazmat świata, który istnieje bez nas? Poetycka pokusa zobaczenia świata takim, jakim jest pod naszą nieobecność, wolnego od wszelkiego ludzkiego, arcyłudzkiego pragnienia?³⁴

³² J. Baudrillard *Czego nie należy zasłaniać albo ostateczna niepewność myśli*, w: tegoż *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 146.

³³ J. Baudrillard *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królik, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 13. Baudrillarda często traktuje się jako postmodernistycznego *trickstera*, któremu nie trzeba wierzyć, gdyż jego słowa dotyczą spraw przez niego wymyślonych (sam Baudrillard powiada, że lubi doprowadzać rzeczy do ich kresu, czym przekreśla zasadę obiektywności – badania przedmiotu takim, jaki jest przed podjęciem badania). Nie zgadzam się z tym choćby dlatego, że również „normalni” naukowcy są przekonani, iż badanie jest zawsze związane nie tylko z pozyskiwaniem, lecz także z traceniem. Na przykład, według Lévi-Straussa to, co historyk zyskuje na wyjaśnieniu, traci na informacji (zob. T. Walas *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków 1993, s. 19); według narratystycznych teoretyków historiografii stworzenie narracji historycznej związane jest z selekcją faktów i ułożeniem ich nie według praw rzeczywistości, ale według praw rodzaju opowieści, którą się wybrało; i w końcu socjologowie powiadają, że „koduując dane zebrane w ankietach, zwłaszcza te w pytaniach otwartych, tracimy część informacji. Następnie przechodząc do szkicowania zależności między zmiennymi, ponownie tracimy część informacji” (K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 34).

³⁴ J. Baudrillard *Pakt jasności*, s. 83.

Również analiza przedmiotu dyskursywnego, tekstu, jest jego parodią. Przy czym nie polega ona na sprowadzaniu tego, co niedyskursywne, do dyskursywności, lecz na sprowadzaniu tego, co inne, do tego samego. Strukturalista wypowie się o tekście zawsze strukturalistycznie, poststrukturalista – poststrukturalistycznie, psychoanalityk – psychoanalitycznie. Z zastosowania wszystkich tych dyskursów do poszukiwania sensu tekstu dowiadujemy się tylko tego, że on sam nie jest w nich obecny. Albo raczej, że jest nie-obecny, chociaż jest: aktualizuje się tylko w zetknięciu z innym dyskursem, chociaż do zaktualizowanego właśnie spotkania zredukować go nie sposób – wiele takich spotkań było przed nami i wiele będzie po nas, a więc zanurzony w określonym momencie historycznym czytelnik nigdy nie zaktualizuje sensu w pełni.

Z jednocześnie niekonstruktywistycznej i nieobiektywistycznej, choć obiektalnej wycieczki ku rzeczom wracam do przedstawionej w *Życiu na miarę literatury* koncepcji literatury i interpretacji. Świat przez nas oswojony, świat, by jeszcze raz zacytować fragment *Sporu o rzeczywistość*, całkowicie przeprowadzony „z niedosiężnej i obojętnej obcości w nasz świat dążeń, trosk, pragnień i interesów”, to świat egzystencji (która wpisując w życie struktury sensu, oddziela nas od tego, co przygodne, niebywałe, różnorodne, niesamowite, krótko mówiąc: wydarzeniowe) i literatury hermeneutycznej. Na pewno jednak nie literatury obiektalnej, za której patrona można by obrać twórców zwrotu ku rzeczom i Baudrillarda. Będąc zasadniczo różną od literatury hermeneutycznej, literatura obiektalna nie może być jednak sprowadzona do melancholiczno-histerycznej. Owszem, u podstaw jej opowieści również tkwi pewien obiekt nieusymbolizowany, posiadający ponadto swoją własną strategię, którą podmiot piszący może uznać za „strategią fatalną”: nie daje się ona dyskursywnie uchwycić, co powoduje niepokój. Jednak u melancholika i histeryka ów niepokój z powodu niemożliwości zdyskursywizowania przedmiotu ostatecznie zawsze prowadzi do podjęcia dyskursu. Oczywiście nie jest to dyskurs hermeneutyczny, prowadzący do zawiązania relacji z przedmiotem, lecz dyskurs „z powodu pustki”, dyskurs na temat niemożliwości nazywania, usensawiania rzeczy, przy czym jeśli ta rzecz jest „gdzieś tam”, po „tamtej” stronie dyskursu, to niemożliwość jest zawsze umiejscowiona w podmiocie, a zatem dyskurs melancholiczno-histeryczny będzie zawsze dyskursem egocentrycznym³⁵. Nie jest jednak tak, że zetknięcie z nieusymbolizowanym obiektem zawsze od niego odzruca w kierunku dyskursu. Podmiot jest skazany na histerię lub melancholię nie przez samo to zetknięcie, ale przez „nastawienie na sens”. Gdy zrezygnuje z potrzeby usensownienia, zrezygnuje także z hermeneutyki, histerii i melancholii i wejdzie w pole literatury obiektalnej.

Literatura obiektalna nie jest ani literaturą obiektywistyczną (boskiego punktu widzenia na esencję rzeczy), ani literaturą obiektywu (czystego wzroku skiero-

³⁵ „Histeria to teatr wzniesiony na niczym, a *Much Ado About Nothing*, «Wiele hałasu o niczym», czy raczej «nad niczym», a może nawet «z powodu niczego» (bo wcale nie «o nic»), to najlepszy tytuł, jaki może wymyślić pisarz skazany na histerię” [s. 154].

wanego na „powierzchnię rzeczy³⁶). Nie jest w ogóle literaturą przedmiotu, lecz literaturą wyobrażenia. Wyobrażenie, podobnie jak spekulacja, zawsze jest wynikiem konkretnego doświadczenia przedmiotu – o tyle jest jednak sprawiedliwsze od spekulacji, że obok elementów dyskursywnych dochodzi w nim do głosu „milczenie” przedmiotu, jego percept rejestrowany przez aparat zmysłowy³⁷. Literackie wyobrażenie nigdy nie jest czystym perceptem: towarzyszy mu zawsze

intencja semantycznego wzmocnienia. [...] Ma ono nie tylko być oglądane okiem wyobraźni, ale i coś znaczyć, czego same wyglądy rzeczy nie przeکاżą. Stąd nieunikniona interwencja współczynnika pojęciowego, niewyobrażalnego.³⁸

Jaki jest jednak charakter tego literackiego znaczenia? Znaczenie wyobrażenia nigdy nie jest dane w swojej bezpośredniej postaci – jest konotowane, dzięki czemu w samym tekście nie pojawia się, jest nie-obecne. Ta nie-obecna obecność znaczenia nie stanowi konkretnej, twardej ramy, wewnątrz której pojawiałoby się jedno-znaczne wyobrażenie, lecz, jak by powiedział Barthes, „galaktykę *signifiants*”, które jedynie zmierzają ku swemu *signifié* nigdy nie osiągając punktu przeznaczenia³⁹. Zamieniając galaktykę na ramę, postępujemy niezgodnie z duchem literatury, a zgodnie z metafizyką prawdy: redukujemy znaczące kosztem znaczonego; stabilizujemy znaczenie, odbierając wyobrażeniowości jej siłę. Literatura nie wydarza się tylko w polu sensu (jego możliwości lub niemożliwości). Poprzez przedstawianie wyobrażeń, które jedynie w specyficzny sposób partycypują w sensie, stara się raczej wyrwać życie z uścisku sensów – religijnych, etycznych, ideologicznych czy potocznych. Literatura jest raczej mówieniem po końcu tych narracji. To zna-

36 Z czymś takim mamy do czynienia u A. Robbe-Grilleta, którego powieści Barthes określił mianem „littérature objective”, mając na uwadze obiektywność nie w sensie filozoficznym, lecz technicznym: mottem do tekstu *Littérature objective* jest słownikowe wyjaśnienie słowa „obiektyw” (zob. R. Barthes *Literatura obiektywna*, w: tegoż *Mit i znak. Eseje*, PIW, Warszawa 1970, s. 220).

37 „Jak zauważył ongiś Heidegger, w doskonale zwięzłych i precyzyjnych zarazem formułach, «zrobić z czymś doświadczenie oznacza, że to coś nam się przydarza, spotyka nas, ogarnia, wstrząsa nami i nas przemienia»; «oznacza, że to, ku czemu będąc w drodze sięgamy, aby to osiągnąć, samo nas dosięga, dotyczy nas i zajmuje, o ile zawraca nas ku sobie». Otóż doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze ma właśnie taki charakter: «całopsychocieleśny» (wedle określenia Danuty Danek; czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy), współ-tropiczny (jako rodzaj paradoksalnej wzajemnie związanej «pasywnej aktywności» doświadczonego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec rzeczy i podmiotu)” (R. Nycz *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6, s. 41).

38 Z. Łapiński *Widziane, wyobrażone, pomyślane*, „Teksty Drugie” 2009 nr 1/2, s. 49.

39 Zob. R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiwska, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 40.

czy pojawia się nie po to, by redukować rzeczywistość do jakiegoś fundującego ją porządku (celu, znaczenia, sensu właśnie), lecz po to, by wyartykułować ją w samym jej działaniu się, przenosząc samo to wydarzenie się na poziom „metafizyki bez metafizyki”.

Oto Cayo Bermudez, jeden z bohaterów *Rozmowy w „Katedrze”* Mario Vargasa Llosy. Właśnie przyjechał do Limy, żeby objąć stanowisko szefa Służby Bezpieczeństwa. Noc spędza w hotelu.

Pokój był na trzecim piętrze, okno wychodziło na wewnętrzne podwórze. Wszedł do wanny, a potem położył się w białej bieliźnie do łóżka. Przerzucał *Lesbijskie tajemnice*, a jego oczy błądziły na ślepo wśród stłoczonych czarnych znaczków. Potem zgasił światło. Ale przez wiele godzin nie mógł zasnąć. Leżał na plecach, nieruchomy, z zapalonym papierosem w ręce, dysząc niespokojnie, ze spojrzeniem utkwionym w mroczny cień na suficie.⁴⁰

Siła tej sceny, jeśli ktoś ją odczuwa, nie tkwi w sensie, do którego miałyby się odwoływać, unieważniając jednocześnie samą siebie, lecz w „transcendentnej immanencji”, w reprezentacji świata, która staje się nam bliska właśnie dlatego, że nie reprezentuje jego sensu. A jeśli tak, to literatura nie istnieje tylko po to, by na nią odpowiadać interpretacyjnym słowem – jak chciałby Markowski, najwyrazistszy w Polsce piewca interpretacji. Jest również po to, by zamilknąć, polega bowiem także na:

przejściu od języka do wypowiadającego się niewypowiadalnego, na uwidocznieniu – dzięki dziełu – ciemności tego, co pierwotne. [...] Literatura wyrzuca nas na brzeg, którego nie może osiągnąć żadna myśl. Otwiera na niemyślne.⁴¹

Lévinasa cytuję za Markowskim, Markowski cytuje tylko bliskich sobie filozofów, mam więc nadzieję, że zgodzimy się w tej kwestii.

⁴⁰ M. Vargas Llosa *Rozmowa w „Katedrze”*, przeł. Z. Wasitowa, Wydawnictwo De Agostini, Warszawa 2002, s. 78.

⁴¹ É. Lévinas *Spojrzenie poety*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10, s. 72; cyt. za: M.P. Markowski *O filozofii i literaturze*, w: tegoż *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 226.

Opinie

Abstract

Paweł BOHUSZEWICZ

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Hysteria, melancholy... and objectality

A discussion with a concept expressed by Michał Paweł Markowski in his essay book *Życie na miarę literatury. Eseje*. The concept is namely one of a hermetic, melancholic, and hysterical. The first said type is 'pure-word literature' and the other ones refer to literature which establishes a contact with 'life' through exchanging it for a symbol-imbued 'existence' that becomes a feed for interpretations. Yet, an addendum is suggested: literature is not only about words, it does not boil down to a more or less successful process of symbolisation of 'life'. It is also about producing images and/or representations; these are not liable to interpretation, and this is why they retain their strength.

Andrzej SZAHAJ

Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego*

Przez interpretację będzie się tutaj rozumieć proces nadawania sensu jakiegomuś tekstowi (w szerokim znaczeniu słowa „tekst”) poprzez udzielenie odpowiedzi na pytania o jego status ontologiczny (czy to, co interpretowane to w ogóle tekst, czyli względnie spójny komunikat kulturowy, a jeśli tak, to jaki to tekst, w sensie np. przynależności gatunkowej) oraz aksjologicznym (jaki jest jego światopoglądowy oraz moralny i polityczny sens). W poniższym schemacie wyróżniono cztery zasadnicze elementy każdej interpretacji tekstu: autora, (sam) tekst, interpretatora, przyjętą metodę interpretacji, do których dodano także za każdym razem wskazówkę, co do tego czy rezultat procesu interpretacyjnego to jedna interpretacja czy też szereg możliwych interpretacji. Przy pomocy operowania literami drukowanymi oraz wytłuszczeniami wskazuje się na to, jaki element określonego podejścia do interpretacji jest wyróżniony, przy czym wytłuszczeniem przyznano większą wagę niż literom drukowanym. Starano się uwzględnić najważniejsze podejścia do kwestii interpretacji występujące w dotychczasowym literaturoznawstwie, jednak bez ambicji uwzględnienia wszystkich wchodzących w grę wariantów. Cel prezentacji poniższego schematu jest przede wszystkim dydaktyczny, ma on pozwolić w skrótej i przejrzystej formie ukazać zasadnicze różnice i podobieństwa pomiędzy wchodzącymi w grę podejściami do zagadnienia interpretacji.

* Jest to nieco rozwinięty tekst referatu wygłoszonego przy okazji konferencji *Mityczne postacie kultury w perspektywie komparatystycznej*, która odbyła się w dniach 4 – 6.05.2010 w Ostromecku pod Bydgoszczą.

Opinie

Schemat:

1. Interpretacje intencjonalistyczne i psychologistyczne (intencjonalizm, biografizm, psychoanaliza, egzystencjalizm):

AUTOR – tekst – interpretator – metoda psychologistyczna (rekonstrukcja intencji autora, analiza psychoanalityczna, biografizm) – interpretacja

2. Marksizm:

AUTOR – TEKST – interpretator – metoda socjologiczna – interpretacja

3. Hermeneutyka Gadamerowska:

autor – TEKST – **INTERPRETATOR** – metoda hermeneutyczna – interpretacje

4. Fenomenologia Ingardenowska:

autor – **TEKST** – INTERPRETATOR – metoda fenomenologiczna – interpretacja

5. Formalizm, strukturalizm, semiotyka, New Criticism:

autor – **TEKST** – interpretator – metoda strukturalistyczna lub semiotyka – interpretacja

6. Poststrukturalizm i dekonstrukcja:

autor – tekst – **INTERPRETATOR** – metoda(y) dekonstrukcjonistyczna(e) – interpretacje

7. Estetyka recepcji:

a. w wydaniu Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa

autor – TEKST – **INTERPRETATOR** – metoda fenomenologiczna – interpretacje

b. w wydaniu Stanleya Fisha:

autor – tekst – INTERPRETATOR (jako członek **WSPÓLNOTY INTERPRETACYJNEJ**) – każda metoda odpowiednia dla **CELU** interpretacji – interpretacje

8. Neopragmatyzm (Richard Rorty):

autor – tekst – **INTERPRETATOR** – każda metoda odpowiednia dla **CELU** interpretacji (użycie) – interpretacje

Komentarz:

Ad 1

Kluczem do interpretacji jest biografia autora, pojmowana z reguły w całkowitym oderwaniu od kontekstu społecznego czy politycznego, jako jednostka wykazująca określone prawidłowości psychologiczne (np. spójność wewnętrzna, chęć wyrażenia typowych stanów psychologicznych), które z reguły są jej imputowane jako charakterystyczne dla ludzi jako takich. Przy czym imputacja ta opiera się na bezrefleksyjnym uogólnianiu dominującego w danym momencie i czasie wyobraże-

nia o typowym zestawie reakcji psychologicznych oraz motywacji towarzyszących wytworzeniu takiego to a takiego tekstu lub też na jakiejś określonej teorii psychologicznej (np. psychoanalizie czy behawioryzmie). Właściwym rezultatem tak pojmowanego podejścia może być tylko jedna interpretacja, albowiem po prawidłowym rozszyfrowaniu zagadki intencji i przeżyć autora nie ma już miejsca na inne odczytania tekstu niż to, które z punktu widzenia przyjętej metody jest adekwatne wobec swego przedmiotu (psychiki autora). W niektórych podejściach (biografizm) dodatkowym założeniem jest przekonanie, że autor ma decydujący głos w określeniu prawidłowej interpretacji tekstu, albowiem najlepiej zna swojej własne intencje. W innych (psychoanaliza, egzystencjalizm) dominuje z kolei przekonanie, że on sam nie zdaje sobie sprawy z tego, co naprawdę stworzył, stąd też istnieje konieczność zewnętrznej analizy jego osobowości, po to, aby dotrzeć do jego intencji niejawnych.

Ad 2

Wyróżnionym punktem odniesienia interpretacji pozostaje autor pojmowany jednak teraz jako nosiciel określonych cech klasowych czy szerzej społecznych, nie zaś przedstawiciel rodzaju ludzkiego jako takiego. Interpretacja uwzględnia jednak także tekst, starając się i w nim odkryć cechy typowe dla określonego gatunku literackiego, którego geneza oraz specyfika są skądinąd także interpretowane przy użyciu narzędzi analizy społecznej czy politycznej. Głównym kryterium oceny tekstu jest jego funkcjonalność wobec zapotrzebowań ideowych określonych klas społecznych. Po dokonaniu właściwego odczytania uwarunkowań klasowych osoby autora, jak i samego tekstu uzyskujemy jedną właściwą jego interpretację, która raz na zawsze określa jego wymiar światopoglądowy oraz aksjologiczny (moralny i polityczny).

Ad 3

Akcent zdecydowanie przesuwają się ku interpretatorowi, który usytuowany w określonym kontekście historycznym zadaje wyznaczone przez ów kontekst pytania tekstowi. Tekst pozostaje jednak ważny, Hans Georg Gadamer mówi wszak o „fuzji horyzontów”, czyli połączeniu się intencji tekstu z intencją interpretatora. Ponieważ jednak „koło hermeneutyczne obraca się bez końca” każda taka fuzja horyzontów jest tylko czasowa i zostaje zastąpiona przez inną, która będzie rezultatem zmienionej sytuacji historycznej. Nie ma tu jednak mowy o tym, aby interpretator w jakimś sensie konstruował tekst czy też nadawał mu znaczenie zupełnie dowolne: tekst zawsze opiera się nadmiernym fantazjom interpretatora i stanowi ograniczenia brzegowe udanych interpretacji.

Ad 4

W podejściu tym podobnie jak w podejściu hermeneutycznym wyróżnione zostają dwa elementy interpretacji, a mianowicie: tekst oraz interpretator. Inaczej jednak niż u Gadamera, ważniejszy jest w tym duecie tekst. Choć bowiem Ingarden

Opinie

pozostawia, jak wiadomo, ważną rolę interpretatorowi w akcie interpretacji, to jednak musi się on dostosować niejako do tego, co już wcześniej dane: do elementów, które w tekście są już zawsze obecne i których interpretacja nie może zignorować. Z powodu ich istnienia zakłada się tutaj, że musi istnieć taka interpretacja, która we właściwy sposób odkrywa owe niezmienniki tekstowe i uzupełnia je w sposób służebny wobec nich po to, aby uzyskać interpretację, która odsłoni Prawdę tekstu.

Ad 5

W tej grupie podejść interpretacyjnych zdecydowanie dominuje sam tekst jako jedyna podstawa prawomocnej interpretacji. Interpretator, stosując odpowiednią metodę, może ustalić jedyną właściwą interpretację tekstu. Wynika to z przekonania, że wspomniana metoda odkrywa obiektywnie istniejące i czekające niejako na swoje odkrycie elementy tekstu lub relacje pomiędzy nimi. Po ich odkryciu interpretatorowi nie pozostaje nic innego niż tylko dokonać właściwego zapisu odkrytych prawidłowości. W podejściu tym charakterystyczne jest sugerowanie, że w istocie rzeczy właściwy kontakt z tekstem nie jest związany z żadną interpretacją (ten termin zdaje się zwolennikom tego podejścia sugerować zbytnią dowolność czy subiektywizm), lecz raczej z odkrywaniem prawidłowości istniejących w świecie tekstu (z wyjaśnianiem i ustalaniem praw), w sposób analogiczny do odkrywania takich prawidłowości w świecie przyrody dokonywanego przez przyrodnawców.

Ad 6

Dla podejścia tego charakterystyczne jest akcentowanie roli interpretatora w procesie interpretacji. To jego zadaniem jest przede wszystkim podważanie dotychczasowych interpretacji oraz rozchwywanie sensów tekstu dotąd uważanych za oczywiste. Czyni on to, stosując wszelkie możliwe strategie, w tym sensie mówienie tutaj o jakiejś jednej właściwej metodzie jest ryzykowne. Dekonstrukcja będąca elementem tego podejścia jest raczej związana z deklaracją intencji interpretatora niż z jakimś zestawem gotowych zabiegów, których zastosowanie zawsze doprowadzi do pożądanego rezultatu. Ponieważ dla zwolenników relacjonowanego tutaj podejścia nie ma mowy o jakiejś obiektywnie istniejącej, niezależnej od interpretatora naturze tekstu, nie ma również mowy o możliwości uzyskania jakiejś jednej właściwej interpretacji, która uzyskałaby taki status w wyniku swej służalczości wobec tekstu.

Ad 7

a. Od razu rzuca się w oczy podobieństwo do podejścia fenomenologicznego, co nie może dziwić, albowiem estetyka recepcji ma swojej korzenie w fenomenologii Ingardena. Różnica pomiędzy nią a tą ostatnią polega głównie na zmianie akcentów: o ile dla Ingardena to tekst w ostateczności rozstrzyga o trafności interpretacji, dla Isera i Jaussa ważniejszy jest czytelnik, który kierując się swymi przyjętymi

mi z góry oczekiwaniami co do znaczenia tekstu, dokonuje jego interpretacji. Ta ostatnia jest wrażliwa na kontekst zmieniającej się sytuacji historycznej, stąd też nie można domagać się tego, aby jakaś interpretacja doprowadziła do odkrycia zamierzonej intencji tekstu, stanowiąc o odkryciu jego Prawdy. Interpretacji jest wiele i będzie wiele, gdyż zmienna sytuacja historyczna interpretatorów będzie powodować różnorakie odczytania starych tekstów; w tym aspekcie podejście to zbliża się wyraźnie do hermeneutyki Gadamera, co schemat powyższy ukazuje. Różnica zasadnicza leży po stronie metody. W metodzie hermeneutycznej pojawia się idea „drabiny interpretacyjnej”, tzn. uwzględnienia w każdej interpretacji tego, iż stanowi ona jedynie kolejny szczebel w ich ciągu; wcześniejszych interpretacji nie można zignorować (nikt nie rozpoczyna od początku, lecz zawsze wpisuje się w pewną tradycję już istniejących odczytań, choćby przez to, że się do nich krytycznie odnosi), gdy tymczasem w metodzie fenomenologicznej idzie zawsze o uchwycenie znaczenia tekstu bez konieczności odwoływania się do tego, co już w tym względzie zrobiono (rozpoczynanie niejako od początku to wszak cecha definicyjna fenomenologii).

b. Podejście to charakteryzuje przekonanie, że w procesie interpretacji cały ciężar spoczywa na interpretatorze. Pojmuje się go jednak nie jako izolowaną jednostkę, lecz jako członka określonych wspólnot interpretacyjnych, dzieląc typowe dla nich przekonania. W tym sensie nikt nie interpretuje samotnie, tylko zawsze jako agent jakiejś wspólnoty interpretacyjnej; fakt ten stanowi zabezpieczenie przed całkowitym woluntaryzmem (anarchizmem) interpretacyjnym. Wspólnota może stosować jednak dowolną metodę, która jest funkcjonalna dla przyjętego przez nią celu, a ten jest w ostatniej instancji związany z jej interesami pojmowanymi bardzo szeroko (integracja, dominacja, przetrwanie). Choć każda interpretacja będzie ważna dla określonej wspólnoty, to jednak z samego faktu istnienia (dziś) wielości takich wspólnot wynika nieuchronnie pluralizm interpretacyjny. W odróżnieniu od estetyki recepcji w wydaniu Isera i Jaussa zakłada się tutaj, że tekst jest owocem konstrukcji dokonywanej w wyniku interpretacji, nie czeka on więc niejako na to, aby czytelnik go jedynie współtworzył, ale pojawia się wraz z interpretacją. W ten sposób zrywa się całkowicie z typowym dla podejścia fenomenologicznego założeniem o istnieniu jakiegoś gotowego rusztowania tekstowego, na którym interpretator (czytelnik) zawiesza jedynie swojej interpretacje, nie posuwając się jednak poza horyzont wyznaczony samym tekstem.

W tym miejscu warto także wspomnieć o takich orientacjach politycznych w podejściu do kwestii interpretacji jak feminizm czy postkolonializm. Z jednej strony można zauważyć, że zbliżają się one do podejścia Fisha, traktując wszelkie metody interpretacyjne jako użyteczne narzędzia dla osiągnięcia zamierzonych (etycznych i politycznych) celów, cele te wiążąc z interesami poszczególnych wspólnot interpretacyjnych (kobiet, mniejszości seksualnych, etnicznych, innych ucisnionych i wykluczonych itd.), pojmowanymi jednak z reguły w sposób znacznie bardziej obiektywistyczny niż czyni to sam Fish. Z drugiej strony jednak w odróżnieniu od podejścia tego ostatniego zwolennicy tego typu orientacji nie podważa-

ją tak wyraźnie obiektywności istnienia tekstu samego, starając się czasami przekonać, że w nim samym można odnaleźć potwierdzenie określonych hipotez interpretacyjnych. Nadto jeszcze sytuację komplikuje pokrewne nieco podejściu marksistowskiemu akcentowanie bezpośrednich zależności politycznych pomiędzy społecznym usytuowaniem autora a wytworzonym przez niego tekstem, a także pomiędzy cechami gatunkowymi tekstu a jego funkcjami politycznymi. Wszystko to pokazuje, że feministyczne czy postkolonialne podejście do kwestii interpretacji wykazuje najbardziej wyraźnie cechy literaturoznawstwa postawangardowego (o których niżej) poprzez praktykowany eklektyzm metodologiczny.

Ad 8

Podejście to pokrewne jest estetyce recepcji w wydaniu Fisha (oba podejścia można zaliczyć do paradygmatu neopragmatystycznego w filozofii interpretacji), różnica polega jedynie na tym, że nie akcentuje się tutaj faktu przynależności interpretatora do jakiejś wspólnoty interpretacyjnej, postrzegając cel każdej interpretacji raczej w kategoriach indywidualnych potrzeb niż zbiorowych interesów. Nadto dla Rorty'ego, inaczej niż dla Fisha, sprawa ontologicznego statusu tekstu nie ma większego znaczenia, użycie go dla własnych celów nie jest warunkowane jego takim czy innym statusem bytowym. W tym sensie można powiedzieć, że o ile Fish obraca się wciąż w kręgu „przeklętych problemów literaturoznawstwa”, o tyle Rorty preferuje postawę krytyka literackiego, który nie musi się nimi specjalnie przejmować. Co więcej, wydaje się, że dla Rorty'ego *wszelka* działalność interpretacyjna (szerzej – wszelka działalność poznawcza) jest wzorowana na postawie krytyka literackiego, w tym sensie jego podejście jest pójściem najdalej w kierunku uczynienia z nauki areną sporu aksjologicznego (światopoglądowego, moralnego, politycznego).

Powyżej przedstawiony schemat pokazuje pewną ewolucję podejścia do zagadnienia interpretacji. Można w niej odkryć ciekawe prawidłowości:

1. Wyraźnie rzuca się w oczy przejście od autora przez tekst do interpretatora jako wyróżnionych instancji interpretacji. Używając znanego określenia Stanleya Fisha, można by powiedzieć, że najpierw całą literaturę lokowano w autorze, następnie w tekście, aby ostatecznie umieścić ją w czytelniku.

2. Zauważalny jest antyesencjalizm podejść nowszych (można by nazwać je podejściami postmodernistycznymi), zrywa się w nich z przekonaniem, że istnieje jakaś niezmienna czasowo istota tekstu, jakieś esencjalne znaczenie czekające jedynie na swojej odkrycie, że aktywność interpretacyjna ma jakąś stałą zasadę, zaś interpretator jest zawsze dobrze określonym elementem całego procesu interpretacyjnego, że czym innym jest literaturoznawcza analiza tekstu, a czym innym jego interpretacja. (Dla przedstawicieli podejścia postmodernistycznego interpretacja przenika wszelkie czynności literaturoznawcze, w tym sensie każda pozorna neutralna analiza literaturoznawcza tekstu jest już zawsze jego interpretacją).

3. Kolejne przejście, które łatwo zauważyć to przejście od podejścia obiektywistycznego do podejścia konstruktywistycznego. W tym pierwszym traktuje się tekst jako coś gotowego, zastanego i czekającego niejako na interpretację, w tym drugim zaś traktuje się go jako byt skonstruowany. Skrajną postać uzyskuje owo podejście konstruktywistyczne w filozofii interpretacji Stanleya Fisha, gdzie tekst po prostu nie istnieje poza interpretacją.

4. Dla opisywanej ewolucji charakterystyczne jest także stopniowe odchodzenie od przekonania, że interpretacja może być i powinna być zabiegiem, w którym interpretator stara się być „wolny od wartościowania”. Sprawą dziś nieomal oczywistą jest, że każda interpretacja, także ta, która rości sobie całkowitą obiektywność jest warunkowana przyjmowaną przez interpretatora wizją świata, systemem aksjologicznym oraz całym szeregiem przesądzeń kulturowych, których najczęściej nie jest on zupełnie świadomy. W tym też sensie rozpowszechnia się przekonanie, że nie istnieje interpretacja niestronnicza, wolna od wszelkich wrętów ideologicznych; co więcej – zaczyna się dostrzegać, że kwestia interpretacji, a w szczególności wyboru pomiędzy interpretacjami konkurencyjnymi ściśle wiąże się z relacjami władzy. Pojawia się też konieczność analizy kontekstu kulturowego danej interpretacji bądź metody interpretacyjnej, dlatego na znaczeniu zyskują coraz bardziej kulturoznawcze podejścia do kwestii interpretacji czy całego literaturoznawstwa.

Literaturoznawstwo wchodzi więc w okres postawangardowy, co oznacza, że podobnie jak sztuka wyczerpało już ono swój metodologiczny potencjał innowacyjny (wszelkie ruchy metodologiczne i teoretyczne w grze literaturoznawczej zostały już wykonane, a krańcowe podejście Stanleya Fisha wyczerpuje możliwość pójścia dalej w znajdowaniu awangardowych metod literaturoznawczych, tak jak np. utwór Johna Cage'a 4.33 wyczerpuje możliwość innowacji formalnych w kompozycji muzycznej). W tym (metodologicznym) sensie w literaturoznawstwie wszystko już było, a ono samo wkroczyło w okres „literaturoznawstwa wyczerpania” (termin ukuty oczywiście przez analogię do idei „literatury wyczerpania” Johna Bartha), w którym metodologicznie możliwe będą jedynie repetycje, kombinacje, wariacje na temat lub ironiczne odnoszenie się do swojej przeszłości. Literaturoznawstwo staje się magazynem możliwych metod, z których można dowolnie korzystać, nie obawiając się oskarżeń o wsteczność, akademizm, epigoństwo, nienaukowość, frywolność metodologiczną, nowinkarstwo, uleganie modzie czy chęć oryginalności za wszelką cenę. Sytuacja ta, analogicznie do sytuacji postawangardowej w sztuce, oznacza, że żadna z istniejących metod interpretacji nie może już rościć sobie wyłączności czy też Słuszności (bliskości Prawdzie). Występują one teraz niejako obok siebie, a nie jedna przed drugą uporządkowane wedle idei liniowego postępu: przechodzenia od podejść gorszych (naiwnych) do coraz lepszych (awangardowych). Stają się one równoprawnymi sposobami podejścia do kwestii interpretacji; możliwy staje się też melanz pomiędzy nimi, przechodzenie od jednego do drugiego (racje bytu uzyskuje eklektyzm metodologiczny), a wszystko to nie może się już spotykać z oskarżeniami o zdradę ideałów

naukowości literaturoznawstwa, albowiem stało się ono „nieczyste stylistyczne” w wyniku swego jak najbardziej naukowego rozwoju, permanentnego przyrostu samoświadomości teoretycznej (autorefleksyjności). Tu i ówdzie może się jednak także pojawić wrażenie utraty pewności siebie dyscypliny, która jeszcze niedawno karmiła się mitem naukowości wzorowanej na naukowości przyrodoznawstwa, czy wręcz wrażenie kryzysu wynikającego z niemożności ostatecznego rozstrzygnięcia, która z proponowanych metod literaturoznawczych jest Prawdziwa i Słuszna. Pogłębiać je może postawiona pod znakiem zapytania autonomiczność dyscypliny, a przede wszystkim wskazanie na jej nieuchronne związki z moralnością, światopoglądem i polityką. O kryzysie może być jednak mowa tylko wtedy, gdy się ma przed oczyma ideał naukowości wywiedziony ze scjentystycznych nurtów filozofii nauki takich jak neopozytywizm. Gdy ideał ten porzucimy okaże się, że literaturoznawstwo tak jak każda inna dziedzina nauki jest przedsięwzięciem, w którym rozszczenia poznawcze muszą zostać ograniczone do rozsądnych wymiarów, zaś nauce przywrócony aspekt, który kiedyś posiadała: umiejętności odpowiadania na pytania, które stawiają sobie ludzie żyjący w jakimś określonym tu i teraz.

Abstract

Andrzej SZAHAJ
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

Interpretative paradigms and the birth of post-avant-garde literary studies

The article's first section discusses a scheme of the major interpretative paradigms in literary studies, each having its central interpretative situation element remarked (based upon the author-text-interpreter interdependence); analysis of this particular element is supposed to be responsible for a successful interpretation. Section two briefly characterises each of the paradigms, with the resulting conclusions regarding the major evolutionary directions in literary-studies interpretative approaches. The final section presents the arguments in support of the statement whereby the said evolution is indicative of the fact that literary studies are nowadays put in a situation typical of modern art: the transition from avant-gardism into post-avant-gardism.

Ewa THOMPSON

A jednak kolonializm. Uwagi epistemologiczne

Piąty numer „Tekstów Drugich” z 2010 roku zawiera artykuły polemizujące z koncepcją kolonializmu i postkolonializmu w odniesieniu do Polski¹. Autorzy tych artykułów, skądinąd znakomici literaturoznawcy, zalecają zastąpienie perspektywy kolonialnej i postkolonialnej perspektywą „zależnościową” i „postzależnościową”. Argumenty są następujące: Polska była „zależna” od Związku Sowieckiego w okresie powojennym (można dodać, że „zależna” była również od Rosji, Prus i Austrii w okresie rozbiorów). Polemiści twierdzą, że tej zależności nie można nazwać kolonializmem, gdyż związany jest on z podbojami zamorskimi, zaś Polska graniczyła czy graniczy z państwami, od których była zależna. W opinii zwolenników teorii „zależnościowej” podboje zamorskie są kolonialne, zaś podboje sąsiedzkie nie. Poza tym, w Polsce nie można było łatwo zaobserwować (z wyjątkiem paru lat po drugiej wojnie światowej) fizycznej obecności sowieckich hegemonów, w przeciwieństwie do na przykład w Indii, gdzie faktycznym autorytetem był wicekról narodowości brytyjskiej, wyznaczony przez monarchę w Londynie, i gdzie porządku pilnowały oddziały wojsk brytyjskich. W PRL-u zaś pierwszy sekretarz partii komunistycznej, prezes Rady Ministrów i inni dygnitarze byli polskiego pochodzenia. I dalej: w opinii autorów kolonializm generował osadnictwo narodu kolonizującego na te-

¹ Artykuły w „Tekstach Drugich” 2010 nr 5: L. Koczanowicz *Post-postkomunizm a kulturowe wojny*, s. 6-21; D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, s. 22-39; G. Borkowska *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, s. 40-52. W zupełnie innym kierunku poszedł niedawno „Slavic Review” publikując artykuł Elżbiety Ostrowskiej *Desiring the Other. The ambivalent Polish self in novel and film* („Slavic Review” 2011 t. 70 nr 3), s. 503-523. Tutaj perspektywa postkolonialna jest utrzymana w całej rozciągłości.

rytoriach kolonizowanych, co pociągało ze sobą narzucenie obcego języka (angielskiego, francuskiego, holenderskiego) w szkolnictwie, urzędach i życiu intelektualnym. Kolonializm oznacza bezpośrednią zależność polityczną i gospodarczą od metropolii; nasi autorzy sugerują, że w sytuacji zależnościowej było inaczej. Z tych względów, argumentują polemisci, w badaniach nad kulturą i społeczeństwem, a zwłaszcza w pracach literaturoznawczych należy używać terminologii postzależnościowej, a nie postkolonialnej.

Zacznijmy od problemu podbojów zamorskich jako rzekomo niezbędnych dla zaistnienia kolonializmu. Jeżeli „zamorskość” jest warunkiem koniecznym dla nazwania danego terytorium skolonizowanym, to co zrobimy ze Szkocją czy Irlandią, dwoma celtyckimi krajami podbitymi przez Anglików? Czy rzeczywiście przepłynięcie cieśniny, odseparowującej Irlandię od Anglii, można uznać za wyprawę zamorską? Bo kolonizacja Irlandii jest sprawą bezsporną, tu sytuacja była podobna do polskiej. Tożsamość narodowa Irlandczyków została zachowana, ale kosztem ogromnego opóźnienia w rozwoju demograficznym, ekonomicznym i kulturalnym – że przypomnę tylko „głody kartoflane” (*potato famines*) wieku XIX, gdy Irlandczycy masowo emigrowali do USA. W Stanach Zjednoczonych osób irlandzkiego pochodzenia jest teraz dziewięć razy więcej niż Irlandczyków w Irlandii. Należy też pamiętać o tym, że w 1998 roku został reaktywowany parlament szkocki, obalony przed angielskich najeźdźców w roku 1707. Michael Hechter napisał książkę na temat kolonizacji narodów celtyckich na obrzeżach zachodniej Europy; książka ta stała się jednym z tekstów założycielskich „wewnętrznego kolonializmu” w Europie². Podążając za celtyckimi badaczami rosyjski emigrant i kulturoznawca Alexander Etkind zakwalifikował większość rosyjskich podbojów jako „kolonializm wewnętrzny”³. Nawet kwestionując pewne wnioski Etkinda i Hechtera trudno byłoby nie zgodzić się z ich taksonomią⁴.

Tak więc argument o „zamorskości” kolonii sugeruje raczej nieśmiałość badaczy, którzy nie są gotowi do konstruowania swoich własnych teorii kolonializmu ościennego, opartego na narodowości. Dyskurs o kolonializmie zamorskim staje się miarą, przy pomocy której wyznacza się granice dyskursu o sytuacji w Polsce. Ponieważ przytłaczająca większość anglojęzycznych i francuskojęzycznych tekstów

² M. Hechter *Internal colonialism. The Celtic fringe in British national development, 1536-1966*, University of California Press, Berkeley 1975; B. O’Leary and J. McGarry *Understanding northern Ireland. Colonialism, control and consociation*, wyd. 3, Routledge, Londyn 2012.

³ A. Etkind *Internal colonization. Russia’s imperial experience*, Polity Press, Londyn 2011.

⁴ Istnieje już pokaźna literatura na temat kolonializmu w Szkocji i Irlandii, m.in. M. Kelly *Irish nationalist opinion and the British Empire in the 1850s and 1860s*, „Past and Present” 2003 t. 204 nr 1, s. 127-154 oraz L. Connell *Modes of marginality. Scottish literature and the uses of postcolonial theory*, „Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East” 2003 t. 23 nr 1-2, s. 41-53.

postkolonialnych rzeczywiście dotyczy kolonii zamorskich (Afryki i Azji), przyjmuje się, że kolonializm musi być zamorski. Takie stanowisko odzwierciedla jedną z bolączek studiów postkolonialnych w Polsce i, szerzej, w niegermańskiej Europie Środkowo-Wschodniej. Określiłam to gdzie indziej jako oglądanie się na zastępczego hegemonia przy jakiegokolwiek próbie teoretyzowania⁵.

Podobnie rzecz się ma z osadnictwem i językiem. Dlaczego Europa Środkowo-Wschodnia ma być kalką sytuacji w Afryce czy Azji? Znowu mamy tu do czynienia z czymś, co nazwałabym naukową potulnością. Ponieważ badacze zagraniczni ustalili, że kolonializm afrykańsko-azjatycki wiązał się z narzuceniem obcego języka i osadnictwem obcych, uważa się, że tak by było i w Polsce, gdyby tam też kolonializm zawitał. Ale istotą kolonializmu jest zniewolenie terytorium i ludności, której świadomość narodowa jest już rozwinięta lub rozwija się w okresie zniewolenia kolonialnego, eksploatacja polityczna i ekonomiczna danego terytorium, oraz spowolnienie lub uniemożliwienie rozwoju⁶. I tu sytuacja Polski pasuje jak ulał do taksonomii kolonializmu. W okresie zniewolenia w wiekach XVIII i XIX oraz po drugiej wojnie światowej narodowa świadomość Polaków była nie mniej rozwinięta niż Anglików czy Francuzów⁷, ale polskie możliwości rozwoju były ograniczone⁸, zaś brak masowego osiedlania się sowieckich Rosjan w Polsce wynika z lokalnych uwarunkowań. W przeciwieństwie do Wielkiej Brytanii czy Francji, krajów które eksportowały nadwyżkę ludności do kolonii (pamiętamy wyjazd do Australii p. Micawbera u Dickensa), gęstość zaludnienia w Rosji była tak niska, że nie stać ją było na masowe wysyłanie swoich własnych obywateli do gęściej zaludnionych kolonii. Po drugie, w przeciwieństwie

5 E. Thompson *Whose discourse? Telling the story in post-communist Poland*, „The Other Shore. Slavic and East European Cultures Abroad” 2010, s. 1-15.

6 Politycznie neutralnym przykładem kolonializmu „białych przeciwko białym” są stolice Szwecji, Norwegii, i Finlandii. Sztokholm jest wspaniałym miastem o pięknej, XIX-wiecznej architekturze, podczas gdy Oslo to twór XX wieku, zaś Helsinki są tak naprawdę niewielkim miasteczkiem. Po obejrzeniu tych stolic staje się jasne, że Szwecja grała rolę hegemonu w stosunku do dwóch pozostałych narodowości. Należałoby też dodać, że Szwecja wycofała się z Norwegii w sposób prawdziwie dżentelmeński, zezwalając na referendum w sprawie niepodległości i uroczyste przekazanie władzy w 1905 roku.

7 Mowa oczywiście o tych klasach społecznych, które tę narodowościową świadomość sformowały i kultywowały.

8 To w Petersburgu i Berlinie, a nie w Warszawie, fundowano wielkie muzea, uniwersytety i instytuty naukowe; do Berlina i Petersburga, a nie do Warszawy, zjeżdżali moiżni tego świata, aby zakosztować smaku wielkiego mocarstwa, a potem dzielić się tym doświadczeniem z obywatelami swojego kraju. Polacy zaś byli wtedy narodem, który wyjeżdżał, a nie narodem, do którego podróżowano. Trudno przecenić korzyści bycia prestiżową metropolią w porównaniu z prowincją, którą mało kto się interesuje. Korzyści te są często niewymierne, ale bardzo realne.

do Afryki czy Azji, środkowoeuropejskie kolonie Rosji posiadały lepszą infrastrukturę niż sama Rosja, a kolonizator nie musiał budować tam dróg czy instytucji pośredniczących w transferze bogactwa z kolonii do metropolii. Podczas gdy Plan Marshalla wpompował 12 miliardów dolarów w powojenne gospodarki Europy Zachodniej, w tym samym okresie podobna suma odpłynęła z Europy wschodniej i środkowej do Rosji⁹. Dlatego dyskurs o kolonializmie w Polsce musi różnić się od postkolonialnych rozważań Gayatri Spivak czy Homi'ego Bhabhy, przedstawicieli dwóch olbrzymich narodów, które były beneficjentami zachodniej technologii, będąc jednocześnie obiektem wyzysku przez metropole.

Ocieramy się tu o problem esencjalizmu. Ponowocześni literaturoznawcy (włączyła to zwolenników teorii „zależnościowej”) są na ogół przeciwnikami esencjalizmu, bo w tym kierunku rozwijało się i rozwija literaturoznawstwo zachodnie. Ale niepodlegająca modyfikacjom teoria kolonializmu, na którą powołują się „zależnościowcy”, jest jaskrawym przykładem esencjalizmu. Dlaczego więc jest przywoływana?¹⁰ Ci polscy badacze, którzy posługują się argumentem „ale przecież w koloniach afrykańskich istniało brytyjskie osadnictwo, zaś w Polsce Rosjanie się nie osiedlali” – wydają się wierzyć, że koncept kolonializmu musi pozostać na zawsze takim, jakim go ukształtowali kulturoznawcy Zachodu. Broń Boże nie wolno go modyfikować i dostosowywać do warunków w Europie Środkowo-Wschodniej. Uznanie kolonializmu za zjawisko o niepodlegającej zmianom definicji jest przykładem zarówno biernego podążania za teoriami sformułowanymi w warunkach odmiennych od polskich, jak i błędnego rozumienia esencjalizmu. Moja polemika wymierzona jest więc w sposób usytuowania kolonializmu wśród bytów esencjalnych oraz w kalkowanie opisów kolonializmu wyprodukowanych na Zachodzie.

Zwolennicy teorii „zależnościowej” mają dalsze argumenty. Leszek Koczanowicz tak argumentuje przeciwko posługiwaniu się koncepcją (post)kolonializmu w polskim kontekście: pomimo wysiłków uczynienia go metropolią, Związek Sowiecki nigdy nie stał się metropolią kulturową dla krajów mu podległych. W Polsce metropolią pozostał Zachód. Tak więc Polska nie była kolonią Sowietów. Autor słusznie zauważa, że dla Polaka w wieku XX (jak również w XIX), metropolią był Paryż, a nie Moskwa.

Jest to klasyczny przykład sięgania po hegemonia zastępczego (Paryż), aby dowieść, że Polacy nie chylili czoła przed rzeczywistym hegemonem. Zgoda, w Polsce

⁹ R. Pearson *The rise and fall of the Soviet Empire*, Macmillan, Nowy Jork 1978, s. 28-31; R. Bideleux, I. Jeffries *A history of Eastern Europe. Crisis and change*, Routledge, Londyn 2007, s. 461.

¹⁰ Dodałabym tutaj, że są różne esencjalizmy. O esencjalizmie błędnym pisał Edward Said w odniesieniu do Bernarda Lewisa. Chodziło mu o to, że znawcy z zachodnich think-tanków przedstawiali podbite społeczeństwa arabskie jako niepodlegające zmianom i na zawsze zastygłe w swoim zacofaniu i prymitywizmie, w przeciwieństwie do społeczeństw zachodnioeuropejskich, których zdolność do rozwoju i zmian ci sami badacze przyjmowali za rzecz oczywistą (E. Said *Orientalism*, Vintage Books, Nowy Jork 1994, s. 315-321).

hegemonem kulturowym stał się Paryż i Nowy Jork, a nie Moskwa. Ale sam zwyczaj naśladowania „kulturalniejszych” jest produktem ubocznym skolonizowania. Wątpię, czy w czasach Włódkowica lub Kochanowskiego – tzn. w czasach, gdy Polska nie była niczyją kolonią – Polacy myśleli tak samo, tzn. czy dzielili Europę na gorszą i lepszą. Gdy Paweł Włódkowicz na soborze w Konstancji w roku 1414 argumentował na rzecz przyznania praw do życia w pokoju zachowującym pokój poganom i krytykował zakon krzyżacki za gwałt i podboje, nie można było wyczytać pomiędzy wierszami jego mowy poczucia niższości w stosunku do Europy Zachodniej. Nie zachowały się dokumenty, które by świadczyły o poczuciu niższości w owych czasach w stosunku do „Paryża”. Owszem wysyłano synów na studia do Włoch, bo tam akurat były większe uniwersytety, ale podział na dumną metropolię i pokorne peryferie w owych czasach nie istniał. Już sam fakt, że od paru stuleci Polacy uczynili ten podział kamieniem węgielnym swojego światopoglądu jest wyrazem poczucia gorszości, wygenerowanej przez kolonializm. Przekonanie, że jest się niezdolnym do tworzenia teorii intelektualnych w przeciwieństwie do intelektualistów Europy Zachodniej czy USA, jest przekonaniem człowieka skolonizowanego. Taki człowiek uważa, że należy podążać za teoriami, które powstały w metropolii, bo peryferie nie potrafią wyartykułować ani siebie, ani świata, zaś teksty autorów peryferyjnych są mniej warte niż teksty autorów zamieszkałych w metropoliach i posługujących się ich językiem¹¹. Innymi słowy, patrzeć na Zachód jako na wzorzec jest wyrazem skolonizowania umysłów, które nastąpiło w wyniku politycznych klęsk I i II Rzeczypospolitej. Argument, że dla Polaków metropolią pozostał Zachód i że fakt ten anuluje zasadność mówienia o sowieckiej kolonizacji, jest więc błędny. On ją potwierdza.

Pomimo cech wspólnych, o których wspominałam wyżej, każdy kolonializm jest inny, inny był brytyjski w Indiach, a zupełnie inny hiszpański w Meksyku czy belgijski w Kongo. Kolonializm protestancki (anglosaski) był rasistowski (z konsekwencjami tego rasizmu Stany Zjednoczone walczyły do lat 60. XX wieku), natomiast kolonializm katolicki (hiszpański) nie zabraniał małżeństw międzyrasowych – konsekwencją jest to, że w Ameryce Łacińskiej znaczny procent ludności ma pochodzenie hiszpańsko-indiańskie. Metropolia nie zawsze była uznanym wzorcem kulturowym: w kolonizowanych przez Brytyjczyków Chinach nigdy nie uważano, że brytyjski system polityczny czy kulturalny jest wyższy od chińskiego. Kolonializm w Polsce, czy szerzej, w niegermańskiej Europie środkowej, nie był kopią jakiegoś innego sposobu kolonizowania słabszych, lecz miał swoje specyficzne cechy, które ujawniają się w okresie postkolonialnym. Odrzucenie pojęć związanych z procesem kolonizowania Polski to niepotrzebny hołd oddany przez polskich naukowców zachodnio-europejskiej literaturoznawczej narracji, obawa wyjścia poza jej ustalenia.

¹¹ Tu podkreśliłabym uporczywe cytowanie marginalnych uwag o Polsce drugorzędnych badaczy zagranicznych, przy jednoczesnym pomijaniu badaczy polskich.

W świetle powyższego można zapytać, które z tych pojęć: kolonializm czy zależność, bardziej precyzyjnie oddaje sytuację w Polsce po drugiej wojnie światowej? Próbuując odpowiedzieć na to pytanie należy pamiętać, że posługiwanie się jakimikolwiek pojęciami angażuje ich cały bagaż, wszystkie sposoby użytkowania ich w przeszłości. Jak zauważył Tolkien, pojęcia są jak stalaktyty, bo obrastają w znaczenia w ciągu wieków. Stąd ich pojemność i wielopłaszczyznowość. Jak w tym kontekście wyglądają te dwa pojęcia, o które toczy się spór?

Słowo „zależność” jest zdecydowanie pojemniejsze od słowa „kolonializm”. Mówimy o zależności dziecka od rodziców czy zależności naszego ubioru od pogody. Nasza zdolność do uczestniczenia w życiu intelektualnym zależy nie tylko od naszych przyrodzonych zdolności, ale również od wykształcenia. Słowo to kojarzy się z wszelkimi rodzajami zależności w życiu: wszyscy od czegoś zależy: od świata, w którym żyjemy, od wynagrodzenia za pracę, które pobieramy, od genów, które odziedziczyliśmy po przodkach. Zależność występuje masowo w przyrodzie i społeczeństwie. Żyjemy w splocie zależności materialnych, społecznych, intelektualnych, duchowych. W eseju *Tradition and the individual talent* T.S. Eliot pisał o nieuniknionej zależności pisarzy współczesnych od tych ze wcześniejszych pokoleń. Wszystkie implikacje pojęcia „zależność” wnosimy do tej nowej przestrzeni, w której chcemy koncepcją zależności się posłużyć. A więc używanie tego terminu rozmywa istotę rzeczy w sytuacji, gdy pewne terytorium i żyjąca na nim grupa narodowościowa jest kierowana przy pomocy siły w te kanały rozwoju lub zapóźnienia, które wyznaczają jej mocodawcy z zagranicy. Faktem jest, że latach 1945-1989 w kluczowych dla Polaków sprawach decyzje były podejmowane w Moskwie, a nie w Warszawie; w osłoniętych tajemnicą kulisach Politbiura, a nie w kulisach Sejmu (podkreślam, że chodzi mi o makro- a nie o mikrozarządzanie). Podobna sytuacja miała miejsce w odniesieniu do New Dehli i Londynu czy Dublinu i Londynu. Ponieważ istnieje już węższa koncepcja, która bardziej dokładnie niż „uzależnienie” desygnuje tego rodzaju sytuację, nie widzę powodu, aby się nią nie posługiwać. Dlatego to „kolonializm”, a nie „zależność”. Zasadą jest przecież używanie słów w taki sposób, aby jak najdokładniej przekazać to, co chcemy przekazać. Wtłaczanie politycznego, ekonomicznego i społecznego zniewolenia w szerokie ramy „zależności” czyni tego rodzaju uwarunkowanie czymś zwyczajnym, pospolitym i niewymagającym specjalnych wyjaśnień. Ponieważ zależyśmy od wielu czynników, zaś grupy narodowościowe i terytoria też od czegoś/kogoś zależą, więc sytuacje zależności można uznać za normalną. W chwili obecnej Polska jest niezawisłym krajem, ale też „zależy” na przykład od Unii Europejskiej. A przecież zależność od Sowieców była czymś dramatycznie innym. Słowo „kolonializm” głośno mówi, że sytuacja zależności jest gwałtem, a nie dobrowolną umową, że nie można jej uznać za normalną. Kolonializm jest wprowadzony i utrzymywany siłą, której zwolennicy koncepcji „uzależnienia” Polski od Związku Sowieckiego jak gdyby nie zauważają.

Twierdzenie, że koncept postkolonializmu należy ograniczyć do świata anglojęzycznego (bo tam powstał), zaś w odniesieniu do wschodniej i środkowej Europy

należy używać wyrażenia „postzależność” – to klasyczny *non-sequitur*, coś w rodzaju twierdzenia, że ponieważ kapitalizm pojawił się najpierw w państwach A i B, nie należy tego terminu używać w państwach C i D. Wprawdzie każdy kolonializm jest *sui generis*, ale wszystkie mają cechy wspólne i nietrudne do wyartykułowania. Wśród tych cech kluczowy jest gwałt. Kolonializm zaczyna się od gwałtu, od pobicia, od przegranej wojny, od przymusu, od eliminacji elit kolonizowanej społeczności, od niszczenia ksiązek, a więc i pamięci narodowej. Taka sytuacja istniała w Polsce w latach 40. Ważnym współczynnikiem kolonializmu jest świadomość narodowa lub plemienna wśród kolonizowanej ludności. Bez tej świadomości mamy tylko podbój. Zwolennicy teorii zależnościowej nie biorą pod uwagę problemu narodowości, może dlatego, że w postmodernistycznej epistemologii nie ma na nią miejsca. Narodowość grała kluczową rolę w poczynaniach kolonizatorów na polskim terytorium, nie można więc jej ignorować. W latach 1945-1989 polski dyskurs intelektualny był dyskursem skolonizowanego narodu. Bez odwołania się do narodowości nie można zrozumieć takich zjawisk historycznych, jak Katyń, deportacje na Sybir, eliminacja polskiej inteligencji czy czystki polskich bibliotek rozpoczęte w latach 40. XX wieku¹². Kolonializm więc jest formą gwałtu na ludności, której świadomość narodowa już się uformowała, zaś efektem kolonializmu jest zdławienie lub spowolnienie rozwoju skolonizowanej społeczności oraz znaczne zmiany w życiu intelektualnym tej społeczności. Dyskurs postkolonialny stara się te opóźnienia i zmiany wyartykułować.

Sceptycznie podchodzę do zapewnienia Doroty Kołodziejczyk, że „analiza ujawniłaby, że na [brak zainteresowania postkolonializmu sowieckim i rosyjskim imperializmem] składa się więcej czynników niż zarzucane badaczom postkolonialnym ideologiczne ograniczenia”¹³. Dlaczego autorka nie przytacza żadnych cytatów, które by kwestionowały związek pomiędzy ideologią polityczną anglojęzycznych autorów postkolonialnych a ich przedziwną ślepotą w stosunku do sowieckiego kolonializmu w środkowej Europie? Zdaniem autorki, przyczyną zamykania oczu przez teoretyków kolonializmu w USA na sowiecki kolonializm jest ich nastawienie na anglojęzyczność badanego terytorium. Ale uciekinierzy z Europy Wschodniej, od Miłosza poczynając, a kończąc na tych, co przeżyli Gułag, napisali setki anglojęzycznych ksiązek pokazujących, że rosyjski i sowiecki kolonializm niszczył zbiorowe tożsamości w sposób nie mniej brutalny niż kolonializm zachodnioeuropejski. Dlaczego te książki nie zostały zauważone powiedzmy przez Gayatri Spivak, która tak elokwentnie pisała o zamykaniu ust subalternom w Indiach? To są pytania retoryczne. Lwia część postkolonialistów na amerykańskich uniwersy-

¹² Listy ksiązek przeznaczonych na usunięcie z publicznych bibliotek w Polsce, były publikowane w „Sarmatian Review” 1994 t. XIV nr 1, s. 214-217. Listy pochodzą z Archiwum Akt Nowych, z lat 1949, 1950, 1952 i zostały tam odnalezione i skopiowane przez autorkę niniejszego artykułu.

¹³ D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer...*, s. 22.

tetach wciąż należy do ideologicznej lewicy, która traktowała Związek Sowiecki jako swego naturalnego sojusznika (często też była wspierana materialnie przez Moskwę). Stąd niechęć do dostrzeżenia słonia w sklepie z porcelaną: sowieckiej Rosji jako mocarstwa kolonialnego *par excellence*. Jest rzeczą znamionną, że zwolennicy hipotezy zależnościowej w Polsce tak łatwo rozgrzeszają zachodnich badaczy z tej niechęci.

Dorota Kołodziejczyk przyznaje, że koncepcja postkolonializmu pozwoliła na rozwój świadomości krytycznej dotyczącej „zależności kolonialnej”, do której badaczka zalicza kwestie związane z narzucaniem języka kolonizatora państwu, ulegającemu kolonizacji oraz „usytuowanie podmiotu (post)kolonialnego w stosunku do imperium funkcjonującego jako administracja, ekonomia, określone pojęcie historii i kultury”¹⁴ – ale zaraz dodaje, że po krótkim okresie euforii postkolonializm okazał się jedynie „postoptymistycznym pesymizmem”. Być może tak się rzeczy mają w Afryce, ale nie w Europie Środkowej, gdzie artykulacja kolonialnego zniewolenia dopiero się zaczyna i gdzie rozwinięcie postkolonialnej wrażliwości stwarza nadzieje na oczyszczenie polskiego dyskursu z PRL-owskich naleciałości.

Względnie niewielu postkolonialnych literaturoznawców urodziło się w krajach rdzennie anglojęzycznych – to, że piszą po angielsku, jest raczej wynikiem tego, że w tym języku można znaleźć szerszy krąg odbiorców niż na przykład pisząc w językach hindi czy arabskim. Literaturoznawcy postkolonialni są dobrze zorientowani w rzeczywistych układach sił na świecie i naiwnością jest sądzić, że ich polityczne sympatie nie miały wpływu na to, że nie interesowali się ziemiami zawłaszczonymi przez Rosjan czy to w okresie carskim, czy sowieckim. Polscy zwolennicy terminologii „zależnościowej” wydają się ignorować to zaangażowanie. Nieobecność Europy Środkowo-Wschodniej w zachodnim dyskursie postkolonialnym jest jednym z produktów ubocznych flirtu z marksizmem, który uprawiali i częściowo uprawiają najbardziej znani postkolonialiści¹⁵. Jak słusznie zauważył Terrence O’Keefe, „wielu europejskich intelektualistów ze wschodu, zachodu i południa, było członkami lub sympatykami partii komunistycznych i marzyło o odegraniu czołowej «rol» w utopijnych przekształceniach społeczeństwa, które obiecywały im partie komunistyczne”¹⁶. Brak zainteresowania kolonializmem

14 Tamże, s. 25

15 Zostało to odnotowane w artykule Davida Chioni-Moore *Is the post- in postcolonial the post-in Post-Soviet? Toward a global postcolonial critique*, „PMLA” 2001 t. 116 nr 1, s. 111-128.

16 T. O’Keefe *Mittleuropa blues, perilous remedies. Andrzej Stasiuk’s harsh world*, „Sarmatian Review” 2012 t. 32 nr 1 (w korektach). Oryginał angielski: „For there is also no doubt that that many European intellectuals – western, eastern and Mediterranean – joined or supported the Communist Party with the idea of playing a „leading role” in the utopian transformations of society that the Party alleged it would bring about”.

sowieckim i rosyjskim wśród anglojęzycznych intelektualistów (w tym postkolonialistów) związany jest z ich sympatią do sowieckiego państwa oraz do potęgi Rosji. Należy też pamiętać, że wielbiciele tak dziś popularnej szkoły frankfurckiej toczą radykalną walkę z koncepcją narodowości przez całkowite pomijanie jej w swoich projektach organizowania ludzkich społeczności¹⁷. Jak większość teorii społecznych urodzonych w zaciszach profesorskich gabinetów, postulaty szkoły frankfurckiej nie biorą pod uwagę doświadczeń narodów Europy Środkowo-Wschodniej i stosują zasadę Györgi Lukács'a: „Jeżeli fakty przeczą teorii, tym gorzej dla faktów”¹⁸.

W tekstach zwolenników hipotezy „zależnościowej” brakuje refleksji nad tym, czy oddzielenie walki o podmiotowość w Europie Środkowej od postkolonialnego dyskursu na Zachodzie nie jest specyficznym narzędziem marginalizacji, przy pomocy którego zachodni postkolonialiści i ich polscy naśladowcy usuwają w cień kraje skolonizowane przez Rosję. Redukowanie procesu niszczenia tożsamości skolonizowanych obywateli do „paranoi władzy” jest bardzo płytką interpretacją, i ma się nijak do systematycznej akcji opróżniania świadomości narodowej Polaków (i innych środkowowschodnich Europejczyków) z jakichkolwiek treści zapewniających ciągłość historyczną. Jeżeli integralną cechą badań „postzależnościowych” w Polsce ma być niedopuszczenie do głosu „wielkiej narracji wolnościowej” (dziękuję Dorocie Kołodziejczyk za to piękne wyrażenie) oraz narracji tożsamościowej, badania takie mogą przekształcić się w martwą „pimkowszczyznę”, tak jak to się stało z literaturoznawstwem okresu „realizmu socjalistycznego”.

W powieści Williama Faulknera *Dziki Palmy* (1939) polscy robotnicy przedstawieni są jako ludzie, którzy nie rozumieją, że można z zimną krwią starać się kogoś oszukać. Z kopalni, w której pracują, uciekli już wszyscy inni europejscy i nieeuropejscy imigranci. Zostali tylko Polacy. Im się w głowie nie mieści, że ktoś zaplanował sobie wykorzystać ich tak okrutnie i narazić na powolną śmierć na pustkowiu. Tutaj Faulkner uchwycił pewną cechę polskiego wieśniaka na przełomie stuleci, która później stała się przyczyną jego ponizania i wyśmiewania w popkulturze amerykańskiej. Prześledzenie tego literackiego wątku i umieszczenie go w kolonialnym matriksie byłoby dużym osiągnięciem. Ta naiwna i być może mało inteligentna prostota, która nie rozumiała, że właściciel kopalni już nigdy do Utah nie wróci i nie zapłaci pracującym tam górnikom, była niewątpliwie cechą narodową. Czy można ją nazwać produktem ubocznym kolonializmu? Widzieliśmy ją u Sienkiewicza w *Za chlebem* i w *Bartku zwycięzcy*, w utworach Konopnickiej i w filmie Wajdy *Człowiek z marmuru*. Faulkner dotyka tu tego aspektu polskości, który jeszcze nigdy nie pojawił się w badaniach nad kolonializmem w Polsce w wieku

¹⁷ Dobrym wprowadzeniem do szkoły frankfurckiej są komentarze Leszka Kołakowskiego w *Głównych nurtach marksizmu*, t. 3.

¹⁸ Györgi Lukács, cytowany przez Leszka Kołakowskiego w 3. tomie *Głównych nurtów marksizmu* (*Main currents of Marxism*, t. 3. Oxford University Press, Oxford 1978, s. 265).

XIX i częściowo XX. Jakże absurdalnie brzmi w tym kontekście terminologia „zależnościowa”.

Dorota Kołodziejczyk słusznie zauważa, że w *Trubadurach imperium* używam kategorii postkolonialnych „w opozycji do modelu wytworzonego w anglojęzycznych studiach postkolonialnych”¹⁹. Tak, jestem zwolenniczką podejścia interdyscyplinarnego i nie waham się poruszać w trójkącie literaturoznawstwo – historia – politologia. Stwierdzenie Kołodziejczyk odsłania pełną zależność „zależnościowców” od tego, jak się to robi i myśli w „anglojęzycznych ośrodkach”. Obecne pokolenie postkolonialistów coraz bardziej skupia się na nominalistycznym dyskursie i coraz mniej mówi o rzeczywistości historycznej (wyjątkiem są literaturoznawcy afrykańscy). Ale czy nie lepiej byłoby starać się wyartykułować kategorie pasujące do sytuacji w Polsce niż naśladować te, które są odpowiedzią na inne warunki historyczne i socjalne? Mimikra, hybrydowość czy subalterność to terminy użyteczne, ale nie wyczerpują one każdej sytuacji kolonialnej. Należałoby do nich dodać kategorie „rewolucji z zagranicy” oraz kategorie narodowościową i proeuropejską. Studia postkolonialne prowadzone przez anglojęzycznych Azjatów czy Afrykańczyków są zwykle antyeuropejskie, ale z perspektywy Europy Środkowej i Wschodniej europejskość nie jest wrogiem, bo ta część Europy od początku swego historycznego istnienia do Europy się przyznaje. Natomiast jestem głęboko przekonana, że pomimo niezliczonych zapożyczeń, imitacji i linków, kultura rosyjska konkuruje z kulturą europejską, nie będąc jednocześnie jej częścią. Ten model rosyjskości, który od stuleci zwycięża w Rosji, jest śmiertelnym wrogiem europejskości. Dyskurs postkolonialny nie jest dyskursem o abstrakcjach, lecz o historycznie ukształtowanych wspólnotach. Nie powinien on wyrażać zgody na to, że pewne fakty się nie liczą, bo nie zostały uwzględnione przez „władzotwórcze” ośrodki koordynujące międzynarodowy dyskurs. Anglojęzyczni i francuskojęzyczni postkolonialiści zajmują się przede wszystkim technologią dominacji narodów europejskich nad nieeuropejskimi; część wyartykułowanej przez nich dyskursywnej technologii dominacji ma się nijak do środkowej i wschodniej Europy. To, co miało miejsce w Polsce w latach 1939-1989, Jan Tomasz Gross słusznie nazwał „rewolucją z zagranicy”. Rewolucją wymierzoną w pewne narody. Nazywanie tej rewolucji i jej skutków „zależnością” jest malapropizmem.

Trudno mi się odnieść do komentarza Grażyny Borkowskiej, bo wydaje mi się, że czytała Saida bardzo nieuważnie. Autorka twierdzi, że w *Orientalizmie* Said jasno precyzował swoje założenia badawcze²⁰ (40), tymczasem jest odwrotnie: jest to książka, której metodologia znajduje się *in statu nascendi*, jak w większości pionierskich książek w jakiegokolwiek dziedzinie. Metodologie szlifują i precyzują epigoni. Said oscyluje pomiędzy esencjalizmem a jego odrzuceniem, pomiędzy „ogniem w piersi” a dyskursem. Píše to nie dlatego, że chciałabym mu przyczepić łatkę, wręcz odwrotnie: jestem jego wielbicielek i uczennicą, czyli zwolennicz-

19 D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer...*, s. 34.

20 G. Borkowska *Perspektywa postkolonialna...*, s. 40.

ką badań zaangażowanych, badań nieobojętnych na problemy moralne związane czy to z obecnością Zachodu na Bliskim Wschodzie (w wypadku Saída), czy z obecnością sowieckiej Rosji w Europie Środkowo-Wschodniej. Grażyna Borkowska wydaje się uważać, że jednym z największych przestępstw, jakie może popełnić literaturoznawca, jest skierowanie dyskursu w stronę rzeczywistości raczej niż uwięzienie go w zainspirowanej przez Derridę *écriture*. W przeciwieństwie do Derridy, Saíd w swoich książkach nie występował bynajmniej jako krytyk i filozof zajmujący się jedynie tekstami, lecz również jako człowiek zainteresowany wpływem historii na dyskurs.

Po rozbiorach Polska nie miała możliwości pełnego interpretowania siebie nie tylko ze względu na cenzurę (którą prof. Borkowska wydaje się zawęzać do czynnika ograniczającego samowypowiadanie się), ale przede wszystkim ze względu na opór kolonizowanego społeczeństwa, pochłaniający olbrzymią ilość jego energii. W społeczeństwach niepodlegających presji kolonizacji, energia ta jest wydatkowana na produkcję dóbr materialnych i kulturalnych, a więc między innymi na rozszerzanie intelektualnego dyskursu. Cenzura druków to względnie łatwa do omińnięcia przeszkoda, jak wskazują wschodnioeuropejskie wynalazki samizdat i tamizdat. Kluczowym faktem jest wydatkowanie energii społecznej na opór wobec władzy, a nie na produktywność. Do tego należy dorzucić wyłomy w tkance społecznej spowodowane na przykład konfiskatą mienia po wtargnięciu Sowieców do Polski w 1939 roku. Takie konfiskaty miały miejsce wiele razy, że wspomnę o likwidacji kościoła unickiego na Białorusi w wieku XVIII czy rzymskokatolickich klasztorów i zakonów po powstaniu styczniowym. Te i inne „wyrywy społeczne” uniemożliwiały normalny rozwój przez wiele pokoleń. Tego rodzaju procesów nie da się zrównoważyć towarzystwem przyjaźni polsko-radzieckiej czy polsko-rosyjskiej, dbającym o to, aby książki rosyjskie tłumaczono na polski, zaś polskie na rosyjski.

Jak to było z tłumaczeniami ilustruje następujący przykład. W latach 70. XX wieku *Dziela zebrane* Zbigniewa Herberta wydane zostały przez Wydawnictwo Czytelnik w 4280 egzemplarzach, zaś opowiadania trzeciorzędnego rosyjskiego symbolisty, Walerija Briusowa, wyszły w 10 290 egzemplarzach. Są to typowe dla tego okresu dysproporcje. Wcisnęły one w pamięć polskiego czytelnika w literaturę rosyjską nie najlepszego gatunku, jednocześnie gwarantując, że najlepsi polscy pisarze mieli utrudniony dostęp do masowego czytelnika.

Dzisiejsze polskie pokolenie 50- i 60-latków słabo zna polską historię i literaturę między innymi dlatego, że tego rodzaju polityka wydawniczo-edukacyjna była wdrażana przez dwa pokolenia. Proces wypychania za margines społecznej uwagi kluczowych faktów o kolonizacji oraz intelektualnym i ekonomicznym zniewoleniu, o ciągłości kulturowej i odrębności narodowej, odbywał się w owych czasach bez większych przeszkód. Już Adam Mickiewicz zauważył, że budowa Petersburga i jego pałaców została sfinansowana w znacznej mierze kosztem Litwy i Polski. Przeglądając książkę Agaty Tuszyńskiej *Rosjanie w Warszawie*, łatwo zdać sobie sprawę, jaką cenę płacił polski język i polska kultura za sytuację popowstaniową,

gdy w Warszawie urzędowym językiem był rosyjski. Pisałam o tym kiedyś w paryskiej „Kulturze”²¹. Brak świadomości tych problemów można nazwać postkolonialnym garbem, który badania postkolonialne mogłyby „zoperować”.

W tym kontekście zapewnienia Grażyny Borkowskiej, że przecież w Rosji czytano Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkową i że Aleksander Świętochowski myślał, iż „górujemy nad Rosją”²² etc., brzmią żałośnie. To, że tłumaczono Sienkiewicza na rosyjski ma się nijak do problemu kolonializmu rosyjskiego w Polsce. W Wielkiej Brytanii też czytano *Upaniszady* i inne starożytne hinduskie teksty. Nie zmieniało to faktu, że Indie były kolonią Wielkiej Brytanii i że kluczowe dla nich decyzje były podejmowane w interesie kolonialistów raczej niż miejscowej ludności i jej kultury. Do tego należy dodać utratę międzynarodowego prestiżu, którego Polacy i inne narody środkowoeuropejskie posiadają obecnie tak niewiele. Jak zauważyła politolożka Nancy Fraser, w wieku XX prestiż stał się ważną międzynarodową walutą, używaną regularnie w polityce zagranicznej²³. Czy rzeczywiście prof. Borkowska wierzy, że rzucając na jedną szalę tłumaczenia Sienkiewicza na rosyjski, a na drugą nienormalność rozwoju politycznego, kulturalnego i ekonomicznego można mówić o jakiejkolwiek równowadze?

Studia postkolonialne w Polsce mogłyby pomóc wykasować postrzeganie Polski w dyskursie zachodnioeuropejskim i amerykańskim jako przybudówki do Rosji, jako kraju bez własnej historii i własnego profilu. Tego postrzegania nie zauważa wielu obywateli Polski, ale na przykład wieloletnia praca na amerykańskich uniwersytetach czyni je bardzo widocznym. Marginalizacji polskiej kultury nie da się wykasować przez tworzenie centrów napomykających o „zależności”.

Mówienie i pisanie o kolonializmie dotyka jednej z największych bolączek ludzkości: obsesji władzy i niekończących się aktów gwałtu silniejszych nad słabszymi. Kolonializm jest bardzo specyficznym gwałtem, typowym dla nowoczesnego i ponowoczesnego świata. Wprawdzie pisanie o nim nie może go wyeliminować, ale ma szansę go nieco umniejszyć. Pozwolę tu sobie na (postkolonialną) parafrazę obserwacji Derridy, że „odczytanie czegoś powinno być skierowane na (niezauważony przez autora) stosunek pomiędzy tym, co on rozumie, i tym, czego nie rozumie”²⁴. Teksty polskie i niepolskie, wygenerowane w okresie kolonializmu w Polsce, powinny być w taki sposób odczytane, aby tekstualne metody i wyniki wykluczenia stały się dla polskich i niepolskich czytelników jasne.

21 E.M. Thompson *Dialog polsko-rosyjski*, „Kultura” (Paryż) wrzesień 1991, s. 155-160.

22 G. Borkowska *Perspektywa postkolonialna...*, s. 43, 45.

23 N. Fraser *Rethinking recognition*, „New Left Review” 2000 nr 3, s. 107-120.

24 „And the reading must always aim at a certain relationship, unperceived by the writer, between what he commands and what he does not command of the patterns of the language that he uses” (J. Derrida *Of grammatology*, przeł. G. Spivak, John Hopkins University Press, Baltimore (MD) 1978, s. 158.

Polski dyskurs postkolonialny jest wciąż w powijakach. Przede wszystkim należałoby się przyjrzeć polskiej literaturze ostatnich trzech wieków i umieścić ją w postkolonialnej taksonomii. Kilku młodych literaturoznawców, z Dariuszem Skórczewskim na czele, już to robi. Dokonana przez niego analiza opowiadania Pawła Huelle *Castorp* oraz *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego to przykłady właściwego podejścia do problemu²⁵. Z takich badań powinna się wyłonić mapa przestrzeni kolonialnej i postkolonialnej w polskiej literaturze, którą należałoby skonstruować z „mapą” polskiej literatury w okresie przedrozbiorowym.

Problem nazewnictwa – postkolonializm czy postzależność – związany jest z możliwością napisania od nowa historii kultury polskiej i europejskiej ostatnich paruset lat. Najważniejsze dla polskich problemów kulturowych dzisiaj jest zdecydowanie, który rodzaj tożsamości się wybiera – ten zawierający samookreślenie stłumione przez okres kolonialny czy ten opróżniający polskość z jakichkolwiek potencjalnych treści. Bez akceptacji kolonialnego bagażu i jego wpływu na polskie myślenie niemożliwe jest stworzenie takiej narracji o polskiej kulturze, która dotknęłaby rzeczy najistotniejszych i miałaby szansę zostać usłyszana poza Polską. Oryginalność polskiej kultury zasada się na tym, że przeszło dwa wieki temu to, co nazywam skrótowo „sarmatyzmem” zostało „zgwalczone” przez silniejszych sąsiadów i mimo to nieustannie odżywało w literackich i Nieliterackich tekstach oraz życiu społecznym. Ta oryginalność całkowicie się rozmywa, jeśli unurzamy ją w płytkiej wodzie „zależności”.

²⁵ D. Skórczewski *Dlaczego Paweł Huelle napisał „Castorpa”?*, „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 148-157; „*Sen srebrny Salomei*”, *czyli parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011 z. 1, s. 47-75.

Abstract

Ewa THOMPSON
Rice University (Houston)

It's colonialism, after all! Some epistemological remarks

The author argues that colonialism in non-Germanic Central Europe has its own unique place in the spectrum of colonialism-as-such, and that it has not been sufficiently theorised. To advance its theoretical articulation it is necessary to revise the standard definition of colonialism present in the writings of contemporary Western academic researchers, as well as avoid a reduction of colonialism to dependence as proposed by some Polish researchers. The metropolis-subaltern relationship in Central Europe was constructed differently than in Asia or Africa. In the postcolonial period, the crucial relationship in Central Europe has been that between the substitute hegemon and the postcolonial subaltern, and acknowledgment of this relationship is missing in the concept of dependence as defined by certain Polish scholars.

Dariusz SKÓRCZEWSKI

Między pedagogiką uniwersytecką a pedagogiką narodową, czyli teoria postkolonialna w narzędziowni polonisty

W dyskusjach nad tym, czy teoria postkolonialna dostarcza sensownych odniesień do badań nad naszą literaturą i kulturą, z reguły pada pytanie o zasadność ujmowania polskiego doświadczenia historycznego nomenklaturą postkolonialną¹. Pytanie to istotnie nasuwa szereg zastrzeżeń, których rozstrzygnięcie przekracza możliwości niniejszego wystąpienia. Wypada dla porządku nadmienić, iż naczelną miejsce wśród zgłaszanych wątpliwości zajmują takie kwestie, jak brak różnicy rasowej, swoista natura ekspansji – czy też ekstensji – dawnej polsko-litewskiej republiki i karykaturalność późniejszego, międzywojennego projektu imperialnego, wreszcie problematyczność kolonialnego status polskich ziem w rosyjskim/sowieckim i pruskim/niemieckim przedsięwzięciu imperialnym, implikowana choćby brakiem dystansu terytorialnego, znamiennego na przykład dla podbojów brytyjskich.

Argumenty te cechuje zasadnicze ograniczenie, które z perspektywy zasygnalizowanego w tytule problemu uznać wypada za mankament. Sugerują one mianowicie, iż przedmiotem studiów postkolonialnych jest esencjalne doświadczenie historyczne populacji, możliwe do opisanego w jednolitych kategoriach dominacji rasowej, militarnej i cywilizacyjnej. Zagadnienie to, samo w sobie z pewnością ważne, wyznacza jednak raczej problematykę badań historycznych i nie stanowi

¹ Wątpliwości dotyczące postkolonialnej kondycji Europy Wschodniej przybierają znamiennej retorykę: „hipotetyczna, teoretycznie interesująca, historycznie wątpliwa” (D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, „Teksty Drugie” 2010 nr 5, s. 32).

bezpośredniego przedmiotu studiów postkolonialnych. Przedmiotem tym bowiem jest dyskurs kolonialny, co zostało odpowiednio wyakcentowane przez wielu teoretyków postkolonializmu. Dyskurs ten teoria postkolonialna pojmuje, za Foucaultem, jako „gwałt zadawany rzeczom” – stanowi on bowiem system praktyk nadawania znaczenia, które prowadzą do wytworzenia i oswojenia hierarchicznych struktur władzy sprawowanej (zainstalowanej) przez imperium. W wyniku tych praktyk następuje projekcja kodu kulturowego zdobywcy na pustę, „niezapisane” terytorium innego lub też – jak mówi Elleke Boehmer – jego „przejęcie tekstualne”². Ma to poważne implikacje m.in. w postaci orientalizacji wizerunku Polski, Polaków i ich kultury przez dyskurs „hegmona zastępczego” (określenie Ewy Thompson³) – w tym przypadku przez dominujący dyskurs zachodnioeuropejski i amerykański, w tym również akademicki. Dyskurs ten, roszcząc sobie pretensje do uniwersalizmu, od dawna określa przyjęte standardy epistemologiczne i wzory postrzegania polskiej kultury, a czyni to z reguły w oparciu o trzy główne paradygmaty: slawistyczny (specyficzny wariant paradygmatu etnicznego), postmodernistyczny, bądź nawiązujący do krytyki totalitaryzmu (*resp.* transformacyjny). Żaden z nich nie jest pierwotnie generowany przez naukę uprawianą w Polsce, mimo iż podpisują się pod nimi także rodzimi uczeni, z czego trudno oczywiście uczynić im zarzut. (Usytuowanie „studiów polskich” w obrębie zachodniej, zwłaszcza amerykańskiej, slawistyki, zdominowanej przez badania nad historią i kulturą Rosji i ZSRR, trudno uznać za neutralną lokalizację, sprzyjającą uprawianiu wiedzy z pominięciem uzasadnień i celów należących do pola władzy. To jednak osobne zagadnienie). Można powiedzieć, że wiedzy wytwarzanej w polskiej akademii nadal przypisuje się w zachodnim świecie niższą wartość epistemologiczną i mniejszą wiarygodność, podobnie jak to ma miejsce na przykład w przypadku uczonych indyjskich, co wiąże się z hegemonią zachodnioeuropejskiego i amerykańskiego systemu wiedzy (określanemu w studiach postkolonialnych „eurocentrycznym”). Tajemnicą poliszynela jest, że na globalnym rynku humanistyki mamy do czynienia z rażącą asymetrią i brakiem wzajemności, wskutek czego nader często bywamy raczej przedmiotem niż podmiotem narracji naukowej na własny temat. Rzecz jasna, nie tylko nie zapobiega to inferoryzacji naszego regionu, lecz ją pogłębia.

Mając to wszystko na uwadze, można pokusić się o tezę, iż teoria postkolonialna jako instrument w rękach polskich badaczy – oprócz oczywistego wymiaru analitycznego – ma również potencjalny walor autoprezentacyjny: sięgnięcie po nią, właśnie przez rodzimą naukę, można postrzegać – bez przeceniania możliwości teorii – jako akt uwolnienia się od ram konceptualnych, narzuconych przyjmowanymi standardowo wobec naszego regionu głównymi dyskursami humanistycznymi

² E. Boehmer *Colonial and postcolonial literature*, Oxford 1995, s. 19 (za: L. Gandhi *Teoria postkolonialna*, przeł. J. Serwański, Poznań 2008, s. 129).

³ E.M. Thompson, *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów*, „Europa” 2006 nr 46.

mi. Przypomnijmy rzecz oczywistą: dyskursy te wpisane są w ogólniejszą perspektywę porównawczą, która z natury rzeczy wykracza poza partykularne ujęcia filologii narodowych i nie powiela ich typologii, hierarchii i matryc interpretacyjnych. Stąd potrzebę znalezienia fortunnego języka do nazwania doświadczenia, zapisanego w literaturach społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej, potraktować można jako przychylne zrządzenie losu. Sytuacja ta otwiera bowiem możliwości przed teorią postkolonialną, która taki język oferuje, dostarczając kategorii, za pomocą których możemy odmiennie postrzegać – a tym samym również re-prezentować – samych siebie. Jak uznają teoretycy, społeczeństwa postkolonialne uzyskują w ten sposób siłę sprawczą (*resp.* moc działania, ang. *agency*), co stanowi dłu-goterminowy cel postkolonialnego projektu przebudowy wiedzy i świadomości.

|.

Pomimo optymizmu, do jakiego mogłaby skłaniać wskazana tutaj szansa, obecną sytuację studiów postkolonialnych w Polsce, przy całej ważkości stawianych przez nie problemów, trzeba określić jako dość niepewną. Postkolonialne? A może postzależnościowe? Alternatywa ta nie sprowadza się do formalnej obcości terminologicznej. Sięga głębiej – dotyczy samej ontologii przedmiotu badań, a więc rudymentów dziedziny. Sygnalizuje zarazem pierwsze z kilku zasadniczych pęknięć, jakie rysują się na – wciąż przecież dość skromnym i wątlym, choć stale przyrastającym – korpusie tekstów przypisywanych do studiów postkolonialnych nad polską literaturą i kulturą. Między innymi z powodu tych pęknięć, a także ich możliwych konsekwencji, jak również ze względu na perspektywy ich wykorzystania ośmielam się zabrać głos.

Wsluchując się w niedawne wypowiedzi na temat możliwości i warunków uprawiania dyskursu postkolonialnego w Polsce, można odnieść wrażenie, że „właściwe” studia postkolonialne – a więc te prowadzone w domenie anglojęzycznej – stanowią dziedzinę dobrze zdefiniowaną, posługującą się stabilną nomenklaturą i precyzyjnymi, znormalizowanymi instrumentami badawczymi. Rzeczywisty obraz przedstawia się nieco inaczej. Posłuchajmy następujących pytań:

Czy istnieje dyskurs „postkolonialny”? Jakie warunki go umożliwiają? [...] Czy dyskurs postkolonialny to zunifikowana dziedzina, czy też charakteryzują go rozmaite sprzeczne artykulacje? Czy istnieje praktyka postkolonialna w [...] zakresie egzegezy tekstów?”⁴

Choć cytat ten do złudzenia przypomina niektóre wątpliwości zgłaszane przez polskich literaturoznawców, nie pochodzi z żadnego z polskich czasopism. Wydaje się, że nawroty fundamentalnych pytań, a także zwątpienie i kwestionowanie własnych założeń stanowią stały motyw postkolonialnej autorefleksji, nacechowanej mniejszą czy większą dozą melancholii. Wątpliwości sformułowane przez pol-

⁴ T. Olaniyan *On „post-colonial discourse”. An introduction*, „Callaloo” 1993 vol. 16 no. 4, s. 743.

skich badaczy⁵ nie są na tym tle niczym szczególnym ani tym bardziej nie podkopują sensowności uprawiania tego rodzaju studiów.

Skoro już mowa o kwestiach fundamentalnych, paść musi też inne pytanie: teoria postkolonialna czy teorie postkolonialne? Wielość ujęć, płynąca ze zróżnicowania przesłanek teoretycznych postkolonializmu, zdaje się coraz częściej wypierać prosty singularis, zastępując go liczbą mnogą. Tendencji tej sprzyja (przynajmy, nader żmudna) praca translatoryczna, w wyniku której czytelnicy nad Wisłą mogą we własnym języku poznawać idee luminarzy teorii postkolonialnej: Saida i Bhabhy (książki Spivak nie doczekały się jeszcze polskich przekładów, ale to zapewne tylko kwestia czasu), a także młodszych teoretyków, jak Leela Gandhi. Ich pisma uświadamiają rozpiętość założeń, jakimi kieruje się w swej praktyce badawczej światowa krytyka postkolonialna. Pluralizm ten nie musi jednak prowadzić do rewizji w zakresie terminologii. Autor niezwykle wartościowego, lecz niemal zupełnie u nas niekomentowanego, omówienia teorii postkolonialnej w wydaniu Saida, Bhabhy i Spivak, Bart Moore-Gilbert, obstaje przy pojedynczej „teorii postkolonialnej”⁶. By domknąć ten preliminaryjny wątek rozważań, warto zaznaczyć, że wymienieni teoretycy inspirowali się na ogół francuskim poststrukturalizmem (Foucaultem, Derridą, Lacanem), co przyczynia się do pewnej jednostronności polskich studiów postkolonialnych. Wpływ takich badaczy australijskich, jak Stephen Slemon czy Helen Tiffin, czerpiących z innych źródeł niż teoria dyskursu czy dekonstrukcja⁷, jest u nas dotąd znikomy.

Powróćmy na moment do przywołanego rozróżnienia terminologicznego („postkolonialność” – „postzależność”), gdyż w odróżnieniu od liczby gramatycznej, problem przez nie sugerowany nie ma bynajmniej natury akademickiej. Przeciwnie, opozycja ta ogniskuje w sobie kilka spraw nader istotnych z punktu widzenia teorii postkolonialnej. Pojęcie dyskursu postzależnościowego miałoby – w przekonaniu jego zwolenników – zapewnić polskim badaniom należną im suwerenność poprzez rezygnację z „postkolonialności”, uznawanej przez nich za ryzykowny instrument dyskursywnej uniformizacji, na rzecz wyakcentowania historycznej, politycznej, geograficznej i kulturowej specyfiki naszego doświadczenia, rzekomo nieobecnej w kategorii „postkolonialności”. „Przeniesienie siły ciężkości rozważań nad statusem Europy Środkowo-Wschodniej z kategorii postkolonialności na kategorię postzależności – pisze Dorota Kołodziejczyk – pozwoli uniknąć modelu teorii stosowanej, gdzie postkolonializm miałby funkcję kolejnego, normatywnego, zachodniego dyskursu, biorącego we władanie nowe terytoria”⁸.

⁵ Wyartykułowane na przykład przez D. Kołodziejczyk, G. Borkowską i L. Koczanowicza w „postkolonialnym” zeszycie „Tekstów Drugich” (2010 nr 5), zatytułowanym wymownie „Postkolonialni czy postzależni?”

⁶ B. Moore-Gilbert *Postcolonial theory. Contexts, practices, politics*, London 1997.

⁷ S. Slemon, H. Tiffin (eds.) *After Europe. Critical theory and post-colonial writing*, Sydney 1989; por. B. Moore-Gilbert *Postcolonial Theory*, s. 18.

⁸ D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer...*, s. 38.

Teoria postkolonialna, a wraz z nią napędzana jej tezami praktyka krytyczna, miałaby w świetle powyższego być kolejną formą czy też środkiem zawłaszczenia swoistego, autonomicznego doświadczenia historyczno-kulturowego przez dyskurs, który dokonuje interwencji w owo doświadczenie, posługując się obcymi względem niego kategoriami. W wyniku tego „transferu” miałyby nastąpić odcięcie analizowanej rzeczywistości od stosownych dla niej form deskrypcji / interpretacji. Stanowisko to z pewnością zasługuje na wnikliwsze omówienie i dyskusję. W tym momencie pragnę jedynie zauważyć, że w argumentacji tej pobrzmiwają echa niektórych przeświadczeń znamienych dla debat, jakie od lat toczą się wokół teorii postkolonialnej. Bodaj najostrzej poglądy te zostały wyartykułowane przez Aijaza Ahmada⁹, który upatrywał w tego rodzaju argumentach neokolonialne ostrze „nowego porządku”, sprawowanego w sferze polityki wyrafinowanymi narzędziami humanistyki, i zarazem towar intelektualny opatrzony etykietą wzmagającą popyt. Jednakże u źródeł optyki Ahmada, krytycznej wobec dyskursu postkolonialnego, stała obawa przed instrumentalizacją, a w ostatecznym rozrachunku zdeformowaniem jego przedmiotu. Gdy chodzi o nasze rejony, nasuwa się paradoks: otóż analogiczna motywacja kieruje tymi uczonymi, którzy dostrzegają z a s a d n o ś ć postkolonialnego s t e o r e t y z o w a n i a polskiego i środkowo-wschodnioeuropejskiego doświadczenia kulturowego. Towarzyszy im bowiem przekonanie, iż bez kategorii dostarczonych przez postkolonializm opis tego doświadczenia pozostaje ułomny, niepełny. Wśród czynników przemawiających za rozszerzeniem domeny postkolonializmu o Europę Środkowo-Wschodnią jest m.in. poczucie, iż język teorii postkolonialnej pozwala wyartykułować, zinterpretować, a także wskazać sens i możliwości spożytkowania procesów, które wymykają się innym kodom badawczym. Poczucie to przekracza dziś ramy subiektywnej życzeniowości i znajduje oparcie na przykład w szczegółowych studiach nad romantyzmem, orientalizmem i tzw. dyskursem kresoznawczym, by wymienić niektóre obszary i kierunki polskiej refleksji postkolonialnej.

Rezerwa w stosunku do wpisania dyskursu postkolonialnego na trwałe w krajobraz polskiej nauki płynie w głównej mierze z zastrzeżeń co do adekwatności kategorii „postkolonialności” wobec polskiego doświadczenia historyczno-kulturowego. Rezerwę tę podsyca przede wszystkim sceptycyzm w stosunku do naszego statusu jako „kolonii”. (Zauważyć wypada, że rzadziej wyrażane bywa wahanie co do imperialnego statusu dawnej Rzeczypospolitej – interesujące byłoby zbadanie przyczyn tej asymetrii). Czy jednak kolonializm dyskursywny zawsze wygląda tak samo, stanowiąc powielenie jednej matrycy semiotycznej/tekstualnej, wyprowadzonej na przykład z modelu kolonializmu brytyjskiego? Czy też realizowany bywa za pomocą różnych rejestrów, których parametry uzależnione są od historycznych, geogra-

⁹ A. Ahmad *Introduction. Literature among the signs of our times*, w: *In theory: classes, nations, literatures*, London 1994; zob. także: A. Dirlik *The postcolonial aura. Third world criticism in the age of global capitalism*, „Critical Inquiry” 1994 vol. 20 no. 2, s. 354 i nast.

ficznych, narodowych i kulturowych determinant spotkania kolonialnego? Kolonializm definiować można zarówno w kategoriach politycznych (jako system swoistych relacji między organizmami politycznymi), jak i semiotycznych (jako system oznaczania, przypisywania i transformacji znaczeń). Redukowanie go do jednego tylko wymiaru nie wytrzymuje krytyki. Innymi słowy, kolonializm dyskursywny może funkcjonować w ramach rozmaitych formacji i być produktem różnorodnych praktyk politycznych, niekoniecznie reprezentujących klasyczną, „twardą” wersję kolonizacji poprzez podbój odległych terytoriów i podporządkowanie na tle rasowym. Dla krytyków terminu może to być argument przeciwko stosowaniu tej kategorii wobec takich przypadków jak polski z obawy przed jej rozmyciem. Z drugiej strony – jak podnoszą niektórzy teoretycy¹⁰ – koncepcja „postkolonialności” może stanowić uniwersalną, transhistoryczną kategorię pojęciową analizy krytycznej, stosowaną wobec różnych modeli dominacji politycznej, analogiczną do koncepcji patriarchy w krytyce feministycznej. Takie stanowisko pozwalałoby traktować model dyskursu kolonialnego jako „ogólną strukturę opresji”, a jego centralną przesłanką dostarczałaby uzasadnienia dla objęcia refleksją postkolonialną wszelkich kulturowych manifestacji ucisku, podporządkowania i podrzędności, bez względu na ich historyczną formę i lokalną specyfikę. Jednak w przypadku doświadczenia polskiego – i szerzej, środkowo-wschodnioeuropejskiego¹¹ – nie ma potrzeby opierania dyskursu postkolonialnego na takich generalizujących, i przez to dość wątpliwych, rusztowaniach. Wówczas bowiem kategoria postkolonialności rzeczywiście utraciłaby swoją ostrość, dokonując ryzykownej pan-postkolonializacji rzeczywistości, do której opisu jest używana. W dyskursie polskim, w tym w jego najbardziej wyrafinowanym nurcie, jaki stanowi literatura, wskazać można dostatecznie dużo znamion postkolonialności, by postkolonialna teoretyzacja naszej przestrzeni kulturowej oparła się zarzutem ekstrawagancji, epigonizmu czy rozmycia metodologicznego. Wyznaczniki te występują zarówno w postaci czystej, jak i swoistej, tj. zmodyfikowanej („zmaćconej”), przez co postulat wypracowania odpowiedniego modelu zjawiska postkolonialności wydaje się ze wszelkich miar słuszny. Model ten traktować należy elastycznie, ze świadomością, iż ma on charakter wariantowy, etykietowany jest terminem typologicznym, nie klasyfikacyjnym, a poszczególne jego realizacje w różnych momentach historycznych mogą znacznie odbiegać od tego, co potocznie uznaje się za «standardowy» kolonializm.

Nie chodzi tu zatem o homogenizację postkolonializmu, niwelowanie różnicy, lecz o adekwatne i pożądane (z czysto naukowego, poznawczego punktu widzenia) uzupełnienie tej kategorii o swoiste, polskie doświadczenie kolonialne. Od-

¹⁰ Zob. S. Slemon *The scramble for post-colonialism*, w: *De-scribing Empire. Postcolonialism and textuality*, ed. C. Tiffin, A. Lawson, London 1994, s. 22.

¹¹ Pomijam tu problem różnic w postkolonialnej świadomości pomiędzy poszczególnymi społeczeństwami Europy Środkowo-Wschodniej (z jednej strony na przykład Litwą i Ukrainą, a z drugiej Czechami i Węgrami) i ich podłożem. Kwestia ta z racji swej złożoności wymaga pogłębionych badań porównawczych.

powiednikiem tego doświadczenia z punktu widzenia jego specyfiki/nietypowości jest w jakiejś mierze doświadczenie irlandzkie. Studia postkolonialne nad literaturą irlandzką obierają za punkt wyjścia pogląd o centralnej dla tej literatury roli kolonializmu brytyjskiego. Kolonializmu tego nie traktuje się przy tym jako realnego, spójnego, stabilnego historycznie systemu dominacji w klasycznym sensie terminu. Jest on raczej Foucaultowską formacją dyskursywną, wpisaną w *episteme* irlandzkich narracji¹². Czy oparty na analogicznych przesłankach dyskurs badawczy, mający za przedmiot polską literaturę i kulturę, stanowi nadużycie? A mowa tu zaledwie o jednym z możliwych zastosowań teorii postkolonialnej wobec naszego piśmiennictwa. Pozostają jeszcze inne obszary: dyskurs kresoznawczy, dyskurs orientalizujący... Wśród pól problemowych, których interesujące ujęcia udostępnia optyka postkolonialna, znajdują się m.in. – istotne w świetle naszego doświadczenia, lecz rzadko dotąd z tej pozycji eksplorowane – zagadnienia diaspory i hybrydyczności.

2.

Teoria postkolonialna nie jest monolitem nie tylko z racji zróżnicowania przedmiotowego. Znaczna rozpiętość charakteryzuje jej stosunek do obiektu refleksji – od totalnej krytyki zachodniego historyzmu i uniwersalizmu po „ponowione lektury”, opozycyjne wobec odczytań przeoczących/uniemożliwiających ujrzeć kolonialnego wymiaru utworów. Wśród jej postaci jest i taka, którą teoretycy określają jako „tęsknota natywistyczna w grupach narodowych, które formalnie uzyskały niezawisłość”¹³. Postkolonializm w tym wydaniu ma istotny wymiar emancypacyjny, a nastawiony jest na rewindykację tożsamości poprzez uporanie się z resztkami kolonializmu we własnym dyskursie kulturowym. Wyraz sprzeciwu wobec opresji kolonialnej – a więc gest aksjologiczny będący rezultatem wyrażenia zarysowanego stanowiska etycznego – sprawia, iż teoria ta dostarcza energii dyskursowi tożsamościowemu postkolonialnych społeczeństw.

W tym rozumieniu postkolonializm to nie tylko akademicka metoda krytycznej analizy dyskursu kolonialnego („wiedza”), lecz także formuła stanowiska wobec kolonializmu („działanie”) – i tego jego aspektu nie sposób przeoczyć ani zlekceważyć, nadając mu deprecjonującą kwalifikację interwencyjności, status nieistotnego czy też niepożądanego suplementu, jakoby sprzecznego z naukowością. Nie zapominajmy o wstępie Saïda do *Orientalizmu*, w którym uczyony przestrzega przed iluzorycznością podziału wiedzy na „czystą” i „polityczną” i na tej podstawie formułuje imperatyw zaangażowania badacza¹⁴. Wtórzy Saïdowi także Leela

¹² Zob. G. Smyth *Decolonisation and criticism. The construction of Irish literature*, London 1998, s. 9, 35.

¹³ S. Slemon *The scramble for post-colonialism*, s. 16.

¹⁴ E. W. Saïd *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygułski jun., Warszawa 1991, s. 33.

Gandhi, gdy mówi, że „postkolonializm nie jest ani osamotniony, ani szczególnie ekscentryczny w swym nastawieniu na zaangażowaną działalność akademicką”. I jeszcze: „W pewnym sensie właśnie z racji swego zaangażowania w projekt integracji teoretycznej i politycznej postkolonializm zasługuje na uwagę środowisk akademickich”¹⁵.

Zaangażowania tego nie należy rozumieć jako walki – toczonej na dostępnych forach w imieniu zbiorowości – o uznanie statusu ofiary. Nie chodzi tu więc bynajmniej o epatowanie publiczności gestami ani retoryką pokroju Mrożkowego bohatera z jego „Wybili, panie, wybili”. Wbrew niektórym zarzutom formułowanym przez sceptyków, teoria postkolonialna nie uprzywilejowuje perspektywy ofiary ani nie implikuje przejścia na pozycje wiktymistyczne. Nic też nie wskazuje, by polskim studiom postkolonialnym groziło zdominowanie przez ten styl dyskursu ani drastyczne przycięcie jego nożycami pola eksplorowanych zagadnień. Badania wsparte na teorii postkolonialnej umożliwiają sproblematyzowanie spotkania kolonialnego poprzez przezwycięzenie „nużącego impasu bądź opozycji pomiędzy uciskiem z jednej, a odwetem z drugiej strony”¹⁶ i ukazanie go w perspektywie dyskursu hybrydyczności, który zdążył przekształcić kolonizatora i skolonizowanego w toku ich spotkania i którego mechanizmy przeniknęły głęboko nie tylko do zachowań społecznych, lecz także do tekstów. Zjawisko to wciąż czeka u nas na pogłębione studia. Podczas gdy hybrydyczność stawia zwłaszcza pod znakiem zapytania przede wszystkim uroszczenia dyskursu dekolonizacyjnego, podważając impet kolonialnego sprzeciwu (oporu) poprzez wskazanie zachowań akomodacyjnych i kolaboranckich, za komplementarne dopełnienie perspektywy ofiary uznać można stanowisko uwzględniające polską dominację kulturową, a więc rolę przypisywaną w studiach postkolonialnych imperiom. Projekt polskich studiów postkolonialnych – w czym tkwi jego specyfika i szansa – powinien integrować oba plany refleksji.

Znalazło to niedawno interesującą realizację w artykule Elżbiety Ostrowskiej w „Slavic Review” poświęconym *Trylogii* Sienkiewicza. Artykuł ten w warstwie metodologicznej uzmysławia, jak rozległe perspektywy interpretacyjne otwiera zastosowanie teorii postkolonialnej – właśnie: postkolonialnej, a nie na przykład postzależnościowej – zarówno wobec XIX-wiecznego cyklu powieściowego, jak i wobec jego XX-wiecznych Hoffmanowskich ekranizacji. Szczególnie ciekawe wnioski płyną z dostrzeżonej przez autorkę problematyzacji polskiej hegemonii wobec „Innych” (Ukraińców, Azji). Ostrowska przekonująco dowiodła, że „mocna”, „męska” polska tożsamość, ulokowana „między Wschodem a Zachodem”, została przez obu twórców, za pomocą rozmaitych strategii, odpowiednio narracyjnych i wizualnych, ukazana jako nadwątlona i poddana zwątpieniu, przez co polski projekt „orientalizacji” wschodniego „Innego” uległ erozji i, w odróżnieniu od „czystych” form zachodnich, utracił ideologiczną spójność. Autorce szkicu z powodzeniem

¹⁵ L. Gandhi *Teoria postkolonialna*, s. 55, 10.

¹⁶ Tamże, s. 113.

udało się wyminąć niebezpieczeństwo schematyzacji postkolonialnej lektury, która to lektura – jak zauważyła niedawno Dorota Kołodziejczyk – „utknęła gdzieś w zasadzce binarnych metafor i nie może się z niej uwolnić. Mało jest w krytyce postkolonialnej refleksji nad językiem, stylem czy formą”¹⁷.

Zwracam uwagę na esej Ostrowskiej z racji jego egzemplaryczności dla tezy, którą w tej wypowiedzi formułuję. Tezy skądinąd oczywistej, lecz jak się wydaje, domagającej się obrony zważywszy na klimat, jaki wytworzył się wokół polskich studiów postkolonialnych. Otóż wspomniany szkic sienkiewiczowski, podobnie jak wiele innych, powstałych w ostatnich latach, tekstów, a nawet zbiorów¹⁸, unaczynia to, iż teoria postkolonialna „w użyciu”, a więc wobec artefaktów kultury osadzonych w konkretnych realiach naszego regionu, okazuje się instrumentem badawczym o znacznym potencjale i produktywności. Stąd próby jej podważenia na gruncie czysto teoretycznym wydają się nieco przedczesne. Praktyka polskich studiów postkolonialnych, mimo iż wychodzą one zaledwie z fazy załączkowej, uświadamia, iż badania te są w stanie dostarczyć teorii postkolonialnej nowych impulsów. Tradycja polskiego literaturoznawstwa, ukierunkowanego na estetyczną swoistość przekazu literackiego, nie tylko nie musi zostać przez nadwiślański postkolonializm przekreślona, lecz przeciwnie, może zasilić go o te pierwiastki, które w głównych nurtach badań stanowią rzadką monetę obiegową. To prawda, iż obecnie „bogaty i potencjalnie wzbogacający krytykę postkolonialną dorobek refleksji nad kulturą Europy Wschodniej jako porównywalną z postkolonialnością jest mało zauważalny w instytucjonalnych centrach postkolonializmu”¹⁹. Wypada mieć nadzieję, że w obliczu globalizacji ograniczenie to ma jedynie charakter tymczasowy i ustąpi intensywniejszej wymianie oraz dwutorowości badań. Z pewnością zaś nie anuluje ono poznawczych korzyści, jakie płyną z przeniknięcia tych impulsów do postkolonialnego namysłu nad naszą literaturą i kulturą.

Stwierdzenie, iż teorii postkolonialnej daleko do jednorodności, trąci truizmem. Istotnie, teoria ta ma różne oblicza, różne „wersje”, i perspektywa polskiego doświadczenia z racji jego specyfiki (podwójny status: kolonizator i kolonizowany) nie tylko z nią nie koliduje, nie unieważnia jej stosowności, lecz może ją sproblematyzować w stopniu bezprecedensowym, rozszerzając ją o nowe horyzonty badawcze. Horyzonty te, choć różnolite, a nawet nie do końca jeszcze rozpoznane, rozciągają się – w mojej ocenie – między dwoma wyrazistymi wektorami czy też punktami orientacyjnymi, dwiema pedagogikami, ujętymi w tytule tego wystąpienia: akademicką i narodową. Pojmuję je tu modelowo, jako mocno wyeksponowane granice, między którymi sytuują się poszczególne stanowiska, świadom tego, iż żadna lokalizacja nie jest w stanie zapewnić badaczowi wygodnej – lecz złudnej,

¹⁷ D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer*, s. 28.

¹⁸ Zob. na przykład *Słowacki postkolonialny*, red. M. Kuziak, Teatr Polski, Bydgoszcz 2010.

¹⁹ D. Kołodziejczyk *Postkolonialny transfer*, s. 29.

bo niemożliwej do osiągnięcia! – ideologicznej eksterytorialności. Pierwsza z nich, pedagogika akademicka, implikuje bezinteresowny wymiar poznania; druga – pedagogika narodowa (nie należy jej utożsamiać z jednym z nurtów w pedagogice międzywojennej) – uwzględnia „operacyjne”, pragmatyczne możliwości nauki, służebne w stosunku do rozpoznanych i wyartykułowanych językiem postkolonializmu potrzeb populacji. Pierwsza zajmowałaby wobec różnorodnych odmian i hipostaz teorii postkolonialnej stanowisko neutralne, rozpoznając w nich zasób falsyfikowalnych hipotez i narzędzi badawczych, wyostrzonych w głównych kuźniach założeń filozoficznych, ideologicznych i metodologicznych współczesnej humanistyki, jak marksizm i postmarksizm, feminizm, koncepcja dyskursu Foucaulta, Lacanowska psychoanaliza, dekonstrukcja Derridy etc. Druga, nie rezygnując z imperatywu dowodliwości formułowanych twierdzeń, chce aktywnie uczestniczyć w społecznej transmisji wiedzy, mając na uwadze ostateczny cel dyskursu postkolonialnego – re-konstrukcję tożsamości i odzyskanie podmiotowości poprzez przebudowę kolektywnej świadomości. Pierwsza byłaby czymś na kształt laboratorium, w którym bezpiecznie i niezobowiązująco przeprowadza się testy warunków stosowalności teorii postkolonialnej w jej różnych odmianach, weryfikuje jej założenia, sprawdza poprawność metod, porównuje stan na „wejściu” i „wyjściu” systemu, zestawiając ze sobą zawartość źródeł inspiracji i rezultatów badawczych. Druga funkcjonowałaby w ramach dyskursu dekolonizacji, jako pole emanacji, implementacji i translacji teorii postkolonialnej na dyskursy publiczne. Pierwsza akcentowałaby autonomię płynącą z powinności wobec nauki, druga, stanowiąc istotny składnik dyskursu tożsamościowego, eksponowałaby zaangażowanie w zmianę. Czy zachodzi między nimi ideologiczny konflikt? Czy mniej lub bardziej jawne (deklarowane lub implicytne) uwikłanie pedagogiki narodowej w ideologię stoi w sprzeczności z imperatywem naukowości, podkreślanym w dyskursie pedagogiki akademickiej? Sądzę, że nie. Z jednej strony obie pedagogiki, by posłużyć się kategorią podsuniętą przez Foucaulta, współlistnieją jako podsystemy formacji dyskursywnej postkolonializmu, z drugiej zaś każda z nich we własny sposób rozstrzyga kwestię swojego stosunku do ideologii, włączając się – lub nie, co również jest gestem semantycznie niepuścym – w praktyki dyskursywne odpowiedzialne za formowanie dyskursu narodowego (lub innego). Pedagogika akademicka rysuje się tu jako warunek i zarazem weryfikator pedagogiki narodowej, która w zamian dostarcza społecznej i etycznej sankcji jej uprawianiu. W miejsce potencjalnego konfliktu mamy więc raczej do czynienia ze współzależnością, mogącą zaowocować korzystną dynamiką w obrębie teorii postkolonialnej i pól do niej przyległych.

Zważywszy na różnice stanowisk, jakie zarysowują się obecnie w debatach nad racją istnienia i perspektywami obecności teorii postkolonialnej nad Wisłą, można przypuszczać, że polski dyskurs postkolonialny będzie musiał poruszać się drogą negocjowania między wskazanymi tu wektorami. Świadomość ta pozwoli jednak traktować nieuniknione na tej drodze „napięcia” i „przecięcia” w teorii postkolonialnej nie jako zagrożenie, a szansę poszerzenia – i zarazem pogłębienia – reflek-

sji teoretycznej postkolonializmu. Nie czuję się przy tym kompetentny rozstrzygać, czy formalne wpisanie studiów postkolonialnych nad naszą literaturą w strukturę uniwersytetu, tak jak to ma miejsce na przykład na amerykańskich uczelniach – byłoby rozwiązaniem pożądanym z punktu widzenia dalszych losów tej dyscypliny na naszym terytorium. Wydaje mi się, że więcej pożytku od zinsytuczonalizowanych form działalności przyniosą szczegółowe studia literaturoznawcze, historyczne, kulturowe itd., inspirowane teorią postkolonialną. Badania te, rzecz jasna, przekraczają ramy jednej dyscypliny – lecz przecież nie powinno to budzić sprzeciwu ani wywoływać poczucia zagrożenia w czasach, gdy inter- i transdyscyplinarność w nauce staje się wymogiem coraz bardziej oczywistym.

Konkludując, wypada mieć nadzieję, że nie dojdzie do sytuacji, w której studia postkolonialne staną się domeną jednego tylko, „poprawnego” i bezalternatywnego – na przykład tylko „postzależnościowego” – rozumienia postkolonializmu. Akceptacja dla pluralizmu pozwala wzbogacić studia postkolonialne o kolejne „skrzyżowanie” (nawiązując do formuły „postkolonialnych skrzyżowań” Petera Childsa i R.J. Patricka Williama²⁰). Nie tylko nie naraża to naszych studiów postkolonialnych na zarzut wtórności i nie zagraża integralności postkolonializmu jako polimetodologicznego oraz inter- i transdyscyplinarnego pola badań, lecz także pole to interesująco modyfikuje i poszerza, m.in. o zagadnienie postkolonialnej tożsamości. Stąd obawy przed rozmyciem kategorii postkolonialności i osłabieniem jej operacyjnej wartości nie wydają się uzasadnione, a pytania i wątpliwości o granice stosowania teorii postkolonialnej – zamiast ją podkopywać – mogą inspirować do jej ambitnej i świadomej metodologicznie rozbudowy.

Mój postulat jest zatem nader skromny i utrzymany w tonie koncyliacyjnym: aby pośród zakusów metodologicznej ultrapoprawności i obaw przed nieuprawnionym rozszerzeniem dziedziny postkolonializmu nie przeoczyć inherentnej własności dyskursu postkolonialnego, jaką jest jego heterogeniczność. Sformułuję go jeszcze inaczej: oby za czas jakiś można było nad Wisłą powtórzyć słowa Leeli Gandhi: „W ciągu minionej dekady studia postkolonialne były zarówno miejscem spotkania, jak i polem bitwy [...]. Dzięki temu możliwe stało się prowadzenie złożonego interdyscyplinarnego dialogu w naukach humanistycznych”²¹.

²⁰ P. Childs, R.J. Patrick Williams *An introduction to post-colonial theory*, London 1997, s. 185.

²¹ L. Gandhi *Teoria postkolonialna*, s. 13.

Abstract

Dariusz SKÓRCZEWSKI

The John Paul II Catholic University of Lublin

Between university pedagogy and national pedagogy. Postcolonial theory in the «toolroom» of Polish literary studies

The paper outlines the present situation in the newly-emerged Polish postcolonial studies, referring in particular to the vexed skepticism of some scholars concerning the applicability of postcolonial theory to Poland and other East Central European countries. Instead of embracing these countries by the so-called 'post-dependence studies', the author opts for broadening and enriching the existing postcolonial theory by working out a set of analytical categories that are relevant to the specificity of Poland's historical experience as both the colonised and the coloniser. The author submits that the development of ECE postcolonial studies must rely on negotiating between the two major vectors: 'university pedagogy' and 'national pedagogy'.

Pożegnania

Joanna PARTYKA

Wspomnienie o Adamie Karpińskim

Dłgie jest życie, jeśli ktoś umie czynić z niego pożytek...

Seneka, *O krótkości życia*, 2,2

26 października 2011 roku zmarł Profesor Adam Karpiński. W niespełna dwa tygodnie po swoich 59 urodzinach... Był wybitnym badaczem literatury i kultury staropolskiej, związanym przez ponad 30 lat z Instytutem Badań Literackich PAN, współtwórcą nowoczesnego edytorstwa naukowego. Przez ostatnie lata ciężko chorował, ale niektórzy nie zdążyli zorientować się, jak ciężko. Pomimo choroby znajdował bowiem siły na pracę – naukową, edytorską, dydaktyczną. Był pełen energii, planów na przyszłość, nowych naukowych pomysłów, choć wiedział, że umiera. Przekonanie, że sam zrobi wszystko najlepiej, nie pozwoliło mu cedować różnych prac na innych. Teraz niektórzy mają o to żal do siebie...

Adam był Sarmatą, w dobrym, wczesnobarokowym tego słowa znaczeniu. Z lubością wczytywał się w teksty dawnych autorów i zarażał swoją pasją innych – współpracowników, studentów, czytelników. Przychodziło mu to szczególnie łatwo w dwóch pierwszych przypadkach – zyskiwał bowiem w bezpośrednim kontakcie, bezwiednie zapewne rozciągając wokół siebie szczególną atmosferę kultury staropolskiej. Adam był „staropolaninem” – tak w środowisku literaturoznawców określa się badaczy literatury i kultury staropolskiej. Staropolaninem-pasjonatem, przykładem badawczej nieustępliwości i dociekliwości. Dla wielu był autorytetem. Gdyby słowo „amator” nie straciło w ciągu trzech stuleci swego oryginalnego, jakże wdzięcznego, znaczenia, można by nazwać Adama amatorem, bo kochał to, co

robił. Kochał mądrze, obdarzał miłością zapomniane dzieła, często pomniejszych, choć niezwykłych staropolskich autorów, by z korzyścią dla nas wszystkich wydobywać je z zapomnienia. Z pasją rozszyfrowywał zawiłe zagadki dawnych tekstów, próbując odtworzyć, a przez to ocalić, świat barokowych pisarzy. I interpretował ów świat tak, jak zalecał Ricouer: podejmując wysiłek, „by obcość i oddalenie uczynić efektywnymi”. Wysiłek nie poszedł na marne – Adam zaraził wielu młodych ludzi swoją pasją do staropolszczyzny i do edytorstwa. Udawało się to nawet z tymi, dla których renesans czy barok były wcześniej pustymi hasłami: w kontakcie z Profesorem nabierały barw. „Nigdy nie sądziłam, że można być takim pasjonatem epok dawnych i w dodatku umieć tym zarażać [...]. [Profesor] sprawia wrażenie osoby niezwykle sympatycznej i uroczej, ma ogromne poczucie humoru...” – pisze jego studentka na uniwersyteckiej stronie poświęconej opiniom na temat przedmiotów i wykładowców.

Adam Karpiński urodził się 13 października 1952 roku w Zakroczymiu. Z tym miastem związany był aż do rozpoczęcia studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Następnie pogłębiał wiedzę na studiach doktoranckich prowadzonych w Instytucie Badań Literackich PAN, by w roku 1980 uzyskać stopień doktora na podstawie rozprawy *Staropolska poezja ziemiańska. Próba przekroju*. Promotorem pracy był profesor Janusz Pelc. W tym samym roku Adam Karpiński związał się na stałe z Instytutem. W marcu 1993 roku Rada Naukowa IBL PAN nadała mu stopień naukowy doktora habilitowanego. Opracowaniem edycji krytycznej *Poezji zebranych* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego Adam przełamał niechęć Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej do uznawania edycji krytycznych za podstawę nadawania stopnia doktora habilitowanego. Swą pracą stworzył precedens. Ów fakt można postrzegać jako przełomowy moment w polskim edytorstwie krytycznym, które poprzez tę decyzję nabrało waloru działalności o wysokiej randze naukowej. Recenzentami w przewodzie habilitacyjnym byli profesor Zbigniew Goliński i profesor Elżbieta Sarnowska-Temierusz. W kwietniu 1997 roku Adam Karpiński został docentem w IBL PAN, a 18 października 2004 roku otrzymał tytuł profesora.

Zainteresowania naukowe Adama skupiały się wokół edytorstwa staropolskiego i różnych zjawisk z zakresu kultury oraz literatury renesansu i baroku. Znakiem opanował warsztat filologa, jego postawę naukową cechowała niezwykła dociekliwość, skrupulatność i intuicja badawcza. Dowiódł tego w pełni, pieczołowicie opracowując i wydając dzieła autora, którego szczególnie ukochał, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (*Poezje zebrane*, t. 1: 1995, t. 2: 1996), choć pierwszą jego pracą edytorską był opublikowany w 1983 roku *Flis* Sebastiana Fabiana Klonowica. W Instytucie Badań Literackich Adam Karpiński pełnił wiele odpowiedzialnych funkcji: od sierpnia 1993 roku kierował Pracownią Literatury Renesansu i Baroku, od 1997 roku przewodniczył zespołowi opracowującemu *Dzieła wszystkie* Jana Kochanowskiego. Był inicjatorem powołania w lutym 1997 roku Zespołu Edytorstwa Naukowego i Krytyki Tekstu (w 2000 roku Zespół przemianowano na Ośrodek Krytyki Tekstu i Edytorstwa Naukowego), a także kierował

jego pracami. Od początku istnienia Stowarzyszenia „Pro Cultura Litteraria”, tzn. od roku 1994, był jego Prezesem.

Z inicjatywy Adama w roku 1995 Stowarzyszenie wraz z Wydawnictwem IBL zaczęło wydawać serię „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”. Adam przewodniczył zespołowi redakcyjnemu serii, w której do grudnia 2011 roku ukazało się 40 pięknych, świetnie opracowanych edytorsko tomików. To właśnie „Biblioteka Pisarzy Staropolskich” ze wszystkich naukowych i edytorskich przedsięwzięć Adama stała się jego sercu najbliższa. Trudno dziś przecenić fakt powołania do życia tej „instytucji” naukowej, jak można ją niewątpliwie określić. Adam opracował zasady edycji krytycznej tekstów staropolskich, dbał o poziom i wygląd serii, wpływał na dobór wydawanych autorów. Zawsze były to decyzje przemyślane, uwzględniające zarówno potrzeby badaczy i studentów, jak i czytelnika mniej obeznanego ze specyfiką literatury i kultury staropolskiej. Dlatego też wymagał od osób wydających kolejne tomiki rzetelnego „Wprowadzenia do lektury”, obszernych komentarzy i objaśnień oraz „Słownika wyrazów archaicznych”. Zawsze też chętnie służył im pomocą w sytuacji, gdy staropolski tekst wymagał szczególnej uwagi. A takich dzieł było najwięcej. Sam wydał w serii pierwszy tomik – *Światową rozkosz* Hieronima Morsztyna (1995). W roku 1996 oddał w ręce czytelników *Muzę polską* Wacława Potockiego. Kolejne dwa tomy „Biblioteki Pisarzy Staropolskich” także opracował sam: Mikołaja Kochanowskiego *Rotuły* (1997) i Jana Żabczyka *Symfonie anielskie* (1998). Później występował już jako współwydawca lub sprawował pieczę nad całością edycji jako przewodniczący zespołu redakcyjnego.

Adam zredagował wspólnie z innymi badaczami wiele tomów w wydawnictwach zbiorowych. Niektóre z nich są rezultatem organizowanych cyklicznie od 1994 roku przez Pracownię Renesansu i Baroku IBL przy współdziałaniu Katedry Literatury Staropolskiej KUL „Kolokwiów Staropolskich” (*Świt i zmierzch Baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska i A. Karpiński, Lublin 2002; *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, red. A. Karpiński, E. Lasocińska i M. Hanusiewicz, Warszawa 2003; *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślękowa, A. Karpiński i W. Pawlak, Lublin 2005).

Ostatnim redakcyjnym przedsięwzięciem Adama był jeden z tomów wydanych w ramach projektu „Humanizm polski. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej” – *Humanizm i filologia* (Warszawa 2011, seria „Syntezy”, t. 7). Przez lata Adam czynnie uczestniczył też w pracach zespołu redakcyjnego ceniowego interdyscyplinarnego czasopisma „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”.

Cennym dorobkiem Adama Karpińskiego są trzy monografie: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju* (Wrocław 1983), *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach* (Warszawa 2003) oraz monografia *Renesans* z serii „Mała Historia Literatury Polskiej” (Warszawa 2007). Pozostawił po sobie także wiele rozpraw publikowanych w liczących się periodykach.

Adam Karpiński był człowiekiem niezwykle skromnym i życzliwym. Jako szef wyróżniał się cierpliwością i wyrozumiałością, choć potrafił też zmobilizować do pracy, gdy uznał, że komuś to się przyda. Robił dziesięć rzeczy na raz, co wynikało zapewne z faktu, że był otwarty na nowe wyzwania, że interesowało go wszystko,

Pożegnania

co miało związek z ukochaną dziedziną humanistyki, a także i z tego, że nie umiał odmawiać. Wiecznie zapracowany, miał jednak zawsze czas dla studentów. Praca dydaktyczna okazała się jego drugim powołaniem. Wykładał przez pewien czas na Wydziale Filologii Polskiej w Wyższej Szkole Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtuskach oraz na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Na dłużej związał się jednak z Uniwersytetem Warszawskim, gdzie prowadził ćwiczenia, proseminaria i seminaria. Jego zajęcia z literatury staropolskiej i edytorstwa na studiach doktoranckich w Instytucie Badań Literackich PAN cieszyły się dużym powodzeniem. Wypromował pięciu doktorów, recenzował wiele rozpraw doktorskich i habilitacyjnych. W dniu jego śmierci pierwsza jego doktorantka pomyślnie przeszła przez kolokwium habilitacyjne. Zaszczepił w wielu młodych ludziach miłość do dawnej literatury. Studenci i doktoranci bardzo cenili sobie Adama jako wykładowcę. Na seminaria i proseminaria czasem trafiali przypadkowo, jak to bywa na uniwersytecie, i nigdy tego nie żalowali. Po śmierci Profesora ktoś napisał na uniwersyteckiej stronie internetowej: „Wybitny! Naprawdę niesamowity człowiek. Życzliwy, zabawny i kompetentny wykładowca. Pasjonat. Wielka strata!”.

Adam nie był typem naukowca oderwanego od rzeczywistości. W wolnych od pracy chwilach (a miał ich zapewne niewiele) prowadził życie sarmackiego gospodarza: sadził drzewka, pielęgnował różane krzewy, dbał o kwiaty, kosił trawę, przyrządzał „naleweczki”, wędził szynki na święta, a jego „ziemiańską kancelaryję” od sufitu po podłogę wypełniały książki. Praca w zaciszu „dworku” sprawiała mu prawdziwą przyjemność. Potrafił też „bawić się” rozlicznymi staropolskimi tematami. Jeden z ostatnich napisanych przez niego tekstów nosi tytuł *Filologiczne zabawy wokół wiersza Hieronima Morsztyna „Sine Cerere et Baccho friget Venus”...*

Adam kochał życie i umiał czynić z niego pożytek, trudno jednak pogodzić się z jego zbyt wczesną śmiercią. Mistrz nie dogadał się z Nią...

Abstract

Joanna PARTYKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

A remembrance of Professor Adam Karpiński (1952-2011)

Article is devoted to the memory of Professor Adam Karpiński, outstanding specialist of Old Polish literature and editorship of past ages. This eminent researcher was a modest and tolerant person, but when needed, he could be a demanding teacher. His many students appreciated it and were very grateful to him. For The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, this loss is irremediable. Not to say of those whoever knew him.

Noty o autorach

Joanna Armatowska, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Przygotowuje rozprawę dotyczącą konwersacyjnego wymiaru poetyckiej twórczości Białoszewskiego, Ficowskiego i Sommera. Publikowała w kwartalnikach literackich („Czas Kultury”, „FA-art”, „Podteksty”). Obecnie zgłębia kulturowe dziedzictwo Andaluzji. E-mail: joarma@gazeta.pl

Paweł Bohuszewicz, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor książki *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej* (2009). Publikował m.in. W „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i „Przestrzeniach Teorii”. Interesuje się dawnymi formami fabularnymi (epos – romans – powieść), teoriami interpretacji, historią doktryn literaturoznawczych.

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).

Rachel Feldhay Brenner, *assistant professor* w Department of Hebrew and Semitic Studies na University of Wisconsin w Madison. Ostatnio opublikowała m.in.: *Inextricably bonded – Israeli Jewish and Arab writers re-visioning culture* (2003). W druku książka *The freedom to write. The woman-artist and the world in Ruth Almog's fiction*.

Małgorzata Budzowska, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Greckiej i Kultury Śródziemnomorskiej Katedry Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się stanami emocjonalnymi bohaterów tragedii greckich oraz rzymskich w kontekście ówczesnych koncepcji etycznych (Arystoteles, Seneka). Jej studia i artykuły ukazywały się w tomach zbiorowych i pismach naukowych. Ostatnio opublikowała książkę *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine'a* (2010), uznaną przez Narodowe Centrum Kultury za najlepszą rozprawę doktorską z dziedziny kultury w Polsce w roku 2009, która zostanie przetłumaczona na język angielski.

Marcel Cornis-Pope, *Professor of English and Comparative Literature and Chair* w English Department na Virginia Commonwealth University. Opublikował m.in. książki: *Hermeneutic desire and critical rewriting. Narrative interpretation in the wake of post-structuralism* (1992) i *Narrative innovation and cultural rewriting in the Cold War Era and after* (2001). Jego liczne artykuły skupiają się na literaturze współczesnej, narratologii i teorii

krytycznej. Obecnie redaguje z Johnem Neubaurem wielotomowe dzieło *History of the literary cultures of East Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th century*. W 1996 roku otrzymał CELJ Award for Significant Editorial Achievement za redakcję *The Comparatist*.

Przemysław Czaplński, prof. zw., historyk literatury XX i XXI wieku, eseista, tłumacz, krytyk literacki; współtwórca Zakładu Antropologii Literatury (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Autor ponad dziesięciu książek autorskich – ostatnio: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (2009) oraz *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu* (2011). Współredaktor wielu książek zbiorowych – ostatnio: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania* (z Ewą Domańską, 2009), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa* (z Anną Legeżyńską i Marcinem Jaworskim, Poznań 2010) oraz *Nowoczesność i sarmatyzm* (2011). Niebawem ukaże się zredagowana przez niego antologia przekładów *Literatura ustna* (2011).

Agnieszka Hudzik, doktorantka na Freie Universität w Berlinie. Zajmuje literaturoznawstwem i krytyką sztuki. Publikowała m.in. w „Twórczości” i „Przeglądzie kulturoznawczym”.

Zbigniew Kloch, prof. nzw. w Instytucie Badań Literackich PAN, prof. Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje w Pracowni Poetyki Teoretycznej i Języka Artystycznego IBL PAN. Autor prac z zakresu historii i teorii literatury, wiedzy o komunikacji społecznej, semiotyki, teorii znaku. Opublikował m.in.: *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencja* (1985), *Spory o język* (1995), *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku* (2006).

Robert Looby, dr, pracownik Instytutu Filologii Angielskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Główne zainteresowania badawcze to: przekład a cenzura, ideologia, manipulacja. Ostatnio opublikował m.in.: *Politics and the Reception of Irish Drama in Post War Poland* (w: *Polish-Irish Encounters in the New and Old Europe*, ed. S. Egger, J. McDonagh, 2011); *Looking for the Censor in the Works of Sean O’Casey (and Others) in Polish Translation* („Translation and Literature” 2008 vol. 17, no 1). <http://pracownik.kul.pl/robjam>

Michał Paweł Markowski, The Hejna Family Chair in Polish Language and Literature na University of Illinois w Chicago oraz *visiting professor* na Uniwersytecie Jagiellońskim. Laureat Nagrody Kościelskich oraz Nagrody im. Kazimierza Wyki za twórczość eseistyczną. Autor wielu książek z zakresu filozofii i literatury. Przygotowuje do druku książkę *Polityka wrażliwości: wprowadzenie do humanistyki* oraz kończy pisać książkę poświęconą nowej wykładni twórczości Brunona Schulza, pt. *Powszechna rozwiązłość*.

John Neubauer, Professor of Comparative Literature na University of Amsterdam. Razem z prof. Marcelem Cornis-Pope redaguje wielotomowe dzieło *History of the literary cultures of East Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th century*. Poza tym autor licznych książek i artykułów z zakresu teorii literatury współczesnej i dawnej, związków literatury i muzyki, studiów kulturowych, romantyzmu (Goethe), modernizmu oraz literatury Europy Środkowo-Wschodniej.

Noty o autorach

Joanna Partyka, dr hab., prof. nadzw., zatrudniona w Pracowni Literatury Renesansu i Baroku w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Główne kierunki zainteresowań naukowych: teksty paraliterackie jako źródło do badań nad kulturą (księgi penitencjarne, teksty encyklopedyczne, dzienniki, traktaty pedagogiczne, kalendarze etc.) w ujęciu komparatystycznym (nawiązania i porównania polsko-iberyjskie); piśmiennictwo kobiece z XVI i XVII wieku w Polsce i krajach iberyjskich; kultura staropolska na tle kultur śródziemnomorskich. Opublikowała m.in.: *Rękopisy dworu szlacheckiego doby staropolskiej* (1995), „*Żona wyćwiczona*”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku* (2004).

Magdalena Popiel, prof. dr hab. w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się literaturą i estetyką modernizmu. Autorka książek: *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* (2007, wyd. 2 poszerzone 2009), *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej* (1999), *Historia i metafora* (1989). Członek redakcji „Przestrzeni Teorii”, redaktor serii Biblioteka Narodowa (2005-2009), sekretarz serii Biblioteka Polska (1995-1999)

Hanna Serkowska, dr hab., kieruje Katedrą Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: komparatystyka, literatura współczesna, zagadnienia historii i krytyki literackiej, filmowe adaptacje literatury, historia w powieści, powieść akademicka. Ostatnio jako redaktor naukowy opublikowała *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* (2011) i *Literatura włoska w toku 2* (2011). E-mail: hanna.serkowska@uw.edu.pl.

Dariusz Skórczewski, dr, adiunkt w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Autor książek: *Aby rozpoznać siebie. Rzecz o Andrzeju Kijowskim krytyku literackim i publicyście* (1996) i *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym* (2002), współredaktor *The Task of Interpretation. Hermeneutics, Psychoanalysis and Literary Studies* (2009). W latach 2001-2004 wykładał w Rice University w Houston, a w latach 2006-2007 w University of Illinois w Chicago, USA. Publikuje m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim” i „Porównaniach”. Zajmuje się badaniami nad krytyką literacką i teorią postkolonialną. Współpracuje z pismami „Sarmatian Review” i „Postcolonial Europe”.

Przemysław Strożek, dr, pracuje w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na historii awangardy w latach 1909-1939. Ostatnio opublikował: „*Marinetti is foreign to us*”. *Polish responses to Italian Futurism (1917-1923)*, („International Yearbook of Futurism Studies” 2011); *Applausi esclusi. Jalu Kurek e Teatro Futurista Italiano* (w: *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria, Romania*, 2010); *Nadzy ludzie w śródmieściu. Artystyczne manifestacje warszawskich futurystów w kontekście historii zjawiska performance art* (w: *Dwudziestolecie 1918-1939: odkrycia – fascynacje – zaprzeczenia*, 2010). E-mail: przemyslaw.strozek@gmail.com

Piotr Sobolczyk, dr, wykładowca MISH UJ i na Gender Studies w IBL PAN. Autor książki *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (2005) oraz ponad 50 rozpraw i esejów, m.in. ostatnio: „*Sabat Starych Bab*” w: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej* (red. T. Cieślak,

K. Pietrych, 2010); *Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs. Poietyka?*, („Teksty Drugie” 2010 nr 4); „*Trafieni*” w *wyobrażenia. Podmiotowość pisarza a literatura na zamówienie* (w: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*, red. Ż. Nalewajk, 2011). Dwukrotny stypendysta FNP, ponadto MEN, Ministra Kultury, Prezydenta Krakowa, Fundacji Estreicherów.

Andrzej Szahaj, prof. zw. w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, członek Komitetu Nauk Filozoficznych PAN oraz Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Opublikował m.in.: *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm* (1996), *Jednostka czy wspólnota? Spór liberałów z komunitarystami a „sprawa polska”* (2000), *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki* (2004), *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności* (2004), *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej* (2008), *Relatywizm i fundamentalizm (oraz inne szkice z filozofii kultury i polityki)* (2008). E-mail: szahaj@uni.torun.pl

Małgorzata Szumna, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka MISH UJ. Pracuje nad doktoratem poświęconym wątkom rosyjskim w eseistyce Czesława Miłosza.

Ewa Thompson, prof. slawistyki na Rice University (Houston). Jej książka *Imperial knowledge. Russian literature and colonialism* została przetłumaczona na język polski (*Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, 2000), ukraiński, białoruski i chiński. Jest redaktorem kwartalnika „Sarmatian Review”.

Andrzej Turowski, prof. dr hab., krytyk i historyk sztuki, emerytowany profesor Uniwersytetu Burgundzkiego we Francji. Jako krytyk artystyczny współpracował z Galerią Foksal. Autor kilkuset rozpraw naukowych i kilku książek (*Existe-t-il un art de l’Europe de l’Est?*, *Budowniczości świata*, *Malewicz w Warszawie*). Współpracował przy organizacji międzynarodowych ekspozycji sztuki nowoczesnej, takich jak „Présences polonaises” w Paryżu (1983), „Europa dei razionalisti” w Como (1989), „Europa, Europa” w Bonn (1994). Był kuratorem wielu wystaw, m.in.: „Supremus” Malewicza (2005), „Maranatha” Kujawskiego (2006), „Fin des temps! L’histoire n’est plus” w Tulonie (2004), „Awake and Dream” oraz „Particolare” w Wenecji (2009, 2011) a także „Powtórki z teorii widzenia” w Warszawie (2010). Wykładał jako profesor wizytujący na Uniwersytecie Warszawskim. Mieszka i pracuje w Paryżu.

Stanisław Wójtowicz, doktorant w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Niedługo będzie bronił dysertacji *Neopragmatyzm Stanleya Fisha a polskie spory o kształt literaturoznawstwa po 1989 roku*. Wydał słownik slangu hiphopowego *Hip-hop. Słownik* (2007, z Piotrem Flicińskim). Publikuje w czasopismach artykuły na temat kultury hip-hop, Stanleya Fisha oraz prace historycznoliterackie. Tłumacz Fisha, niedługo ma się ukazać w jego przekładzie książka *Profesjonalna poprawność. Badania literackie a polityczna zmiana*.

Lista recenzentów zewnątrznych

Dr Monika Bakke (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)
Prof. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski)
Prof. Hanna Gosk (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Ewa Graczyk (Uniwersytet Gdański)
Prof. Krystyna Kłosińska (Uniwersytet Śląski)
Dr Dorota Kołodziejczyk (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski)
Dr Dorota Wolska (Uniwersytet Wrocławski)

Lista recenzentów zewnątrznych

Dr Monika Bakke (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)
Prof. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski)
Prof. Hanna Gosk (Uniwersytet Warszawski)
Prof. Ewa Graczyk (Uniwersytet Gdański)
Prof. Krystyna Kłosińska (Uniwersytet Śląski)
Dr Dorota Kołodziejczyk (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski)
Dr Dorota Wolska (Uniwersytet Wrocławski)