

	Wstęp
Anna NASIŁOWSKA	6 Poznawcza moc poezji
	Szkice
Marta SKWARA	11 Liryki „homoseksualne” Whitmana w kulturze i literaturze polskiej (problemy translato logiczne i interpretacyjne)
Hanna MARCINIAK	22 „Nasze pomniki są dwuznaczne...”. O epitafiach Tadeusza Różewicza
Michał JANUSZKIEWICZ	42 Różewicz – nihilista
Cezary ZALEWSKI	58 Jedyna chwila. Fotografowanie w poezji polskiej dwudziestego wieku
Iwona MISIAK	69 Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga
	Roztrząsania i rozbiory
Andrzej SZAHAJ	93 Awangarda krakowska
Wojciech TOMASIK	101 Podmiot w doktrynie
Elżbieta RYBICKA	107 Poza pisanie/czytanie miasta
Tomasz CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	113 Hiperprzygody poezji współczesnej
Katarzyna TARAS	122 Witkacy w obrazach
	Prezentacje
Donald DAVIDSON	128 Widzieć poprzez język (przeł. Arkadiusz Zychliński)
	Dociekania
Stefan SZYMUTKO	142 Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego <i>Przypadki poezji i Miejsce interpretacji</i>

Marcin TELICKI	153 Poeta jako antropolog
Sławomir SOBIERAJ	172 Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego
	Interpretacje
Edyta ANTONIAK	185 Zapomniany depozyt. Inaczej o wierszu <i>Dla Jana Polkowskiego</i>
Piotr ŚNIEDZIEWSKI	192 Kłopoty z początkiem – <i>Herodiada</i> Gustawa Flauberta
	Przyczynki
Magdalena RABIZO-BIREK	206 Dialog między Tadeuszem Różewiczem a Adamem Czerniawskim
	Propozycje
Siergiej GINDIN	218 Hipertekstualny system filologiczny – twórczość Walerija Briusowa. Komunikat wstępny (przeł. Piotr Mitzner)
Martyna BARCZUK, Jerzy TYSZKIEWICZ	224 Magik – nowoczesne narzędzie dla badacza literatury
Maria KOZYRA	229 Problem zapisu i interpretacji wielu wersji tekstu na przykładzie <i>Orfeusza</i> Anny Świrszczyńskiej
	Polemiki
Kazimierz BARTOSZYŃSKI	233 O „zwrotach”, czyli kilka uwag o tak zwanej komunikacji literackiej
	Noty o Autorach
	239
	Sprostowania
	244

		Foreword
Anna NASIŁOWSKA	6	Cognitive powers of poetry
		Essays
Marta SKWARA	11	Whitman's 'homosexual' poems in Polish culture and literature (translation and interpretation issues)
Hanna MARCINIAK	22	"Our monuments are ambiguous..." Tadeusz Różewicz's epitaphs
Michał JANUSZKIEWICZ	42	Różewicz, the nihilist
Cezary ZALEWSKI	58	Just one moment. Photographing in Polish 20 th -century poetry
Iwona MISIAK	69	A dialogue between a surgeon and a demiurge in Stanisław Barańczak
		Discussions and analyses
Andrzej SZAHAJ	93	The Cracow Avant-garde
Wojciech TOMASIK	101	A subject and a doctrine
Elżbieta RYBICKA	107	Beyond the writing/reading of a town
Tomasz CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	113	Hiperadventures of contemporary poetry
Katarzyna TARAS	122	Witkacy: imaged
		Presentations
Donald DAVIDSON	128	Seeing through language. (trans. Arkadiusz Zychliński)
		Investigations
Stefan SZYMUTKO	142	What is literature still there for? In reference to Janusz Sławiński's books

Marcin TELICKI	153	Poet as an anthropologist
Sławomir SOBIERAJ	172	On Tytus Czyżewski's poetic formism
		Interpretations
Edyta ANTONIAK	185	A forgotten deposit. An alternative look on M. Świetlicki's poem <i>Dla Jana Polkowskiego</i>
Piotr ŚNIEDZIEWSKI	192	Troubles with the origin: Gustave Flaubert's <i>Hérodias</i>
		Monographs
Magdalena RABIZO-BIREK	206	Some remarks on a poetic dialogue between Tadeusz Różewicz and Adam Czerniawski
		Propositions
Siergiej GINDIN	218	A hypertextual philological system: Valery Briusov's output. Initial communiqué. (trans. Piotr Mitzner)
Martyna BARCZUK Jerzy TYSZKIEWICZ	224	Magik: a scholar's modern tool
Maria KOZYRA	229	The problem of record and interpretation of multiple versions of a text. Based upon Anna Świrszczyńska's <i>Orfeusz</i> as an example
		Polemics
Kazimierz BARTOSZYŃSKI	233	On the 'turns', or, a few remarks on so-called literary communication
		Authors' biographical notes
	239	

Poznawcza moc poezji

Trudność kontaktu z tekstem poetyckim jako przedmiotem badawczym wynika z konfliktu dwóch różnych rodzajów Ja. Tekst apeluje do empatii, domaga się odzwzorowania pewnego scenariusza emocjonalnego. Tymczasem badacz, chcąc uzasadnić swoją arbitralną pozycję, ma tendencje obiektywizujące, a przede wszystkim traktuje siebie jako swego rodzaju podmiot kartezjański, zewnętrzny wobec przedmiotu, czyli obiektu. Tego rodzaju podejście dobrze wpisuje się zarówno w repertuar separujących, obiektywistycznych chwytów, odziedziczonych po tradycyjnej poetyce i strukturalizmie, jak i w nieuniknione, wspólne dla całej dziedziny teoretycznej humanistyki przekonanie o dominacji poznania intelektualnego. Jakkolwiek w filozofii skutki kartezjanizmu wydają się tradycją przezwyciężoną, a rodzaj rzeczywistości opisywanej skłaniałby do innego ujęcia, to bywa ono podtrzymywane.

Tymczasem w tekstach poetyckich XX wieku Ja zazwyczaj nie jest traktowane substancjalnie, jak można by sądzić na przykład o romantycznych mitologiach artysty, ale momentalnie. Tekst poetycki jest tu aktem – co zakłada dynamiczny charakter i nie uprzedniość, ale jednoczesność dokonywanej w nim operacji wypowiedzania, poznawania i tworzenia pewnych jakości wyobrażeńowych, które można przekazywać innym. Nawiązuje tu przede wszystkim do tradycji fenomenologicznej, w której filozofia postrzegania jest początkiem i kluczem do wszelkich dalszych twierdzeń. Podobnie wiersz – jest pewnego typu aktem świadomości, czy przywołując termin Merleau-Ponty’ego z Fenomenologii percepcji – gestem językowym:

Gestykulacja słowna odnosi się do pewnego pejzażu umysłowego, który pierwotnie nie jest dany każdemu, i właśnie dlatego funkcją tej gestykulacji jest jego przekazywanie. Ale to, czego nie daje tu natura, jest dostarczane przez kulturę. Znaczenia, które mamy do swojej dyspozycji, to znaczy wcześniejsze akty ekspresji, ustanawiają między mówiącymi podmiotami wspólny świat, do którego aktualna i nowa mowa odnoszą się tak, jak gest do świata zmysłowego.¹

Intencjonalność aktu poetyckiego stanowi oczywistość – wizja zjawia się razem z jej kształtem słownym, nie można jej od niego oddzielić. Stanowi istotę aktu ekspresji, który

musi być czymś wypełniony. Ale oczywistość stanowi zarazem w tej tradycji myślowej potwierdzenie prawdy. Ingardenowska maszyna filozoficzna wydaje się w tym momencie zbędna tym bardziej, że dotyczy prozy i wiedzy przez manowce rozprawiania o konkretyzacjach.

Ciekawsze jest rzeczywiste przekonanie poetów XX wieku, że istnieją pewnego typu pierwotne, źródłowe operacje poznawcze, przynoszące intuicyjną oczywistość i niezapomniany udział w uniwersum. Niejako klasycznym przykładem poety-fenomenologa jest w Polsce Przybóś. Oczywiście zdajemy sobie sprawę z tego, że jego wczesna poezja powstała pod wpływem mocno doktrynerskiej teorii Peipera, ale wiadomo również, że teoria ta nie wystarcza ani do interpretacji jego poezji, poczynając od lat trzydziestych, ani w ogóle nie ujmuje dobrze tego, co w dziele Przybósia jednoznacznie daje się odczytać jako poetyckie. Jest niezbędnym z historycznoliterackiego punktu widzenia kluczem, ale niewystarczającym. Teorię Przybósia z Zapisków bez daty wyłożyć jest trudniej: mniej tu doktrynerstwa, więcej intuicyjności. „Wiersz – to znaczy tak zwane «doznanie poetyckie», czyli bardzo wiele faktów, rzeczy, spraw, wrażeń, emocji itd., itd., aż po całość przeżytego życia pomnożonego o podniecie bezpośrednio wywołującą mowę rytmiczną”² – tak określa poeta nie genezę utworu, ale sam wiersz. Doznanie nie jest więc czymś zewnętrznym, podkreśla się bezpośredni związek emocji i faktów, chwili bieżącej i całej przeszłości, a wreszcie – doświadczenia artystycznego. Doznanie poetyckie to zjawienie się tej wiązki w całości, w jednym momencie. Zarazem jednak „poczuć doznanie poetyckie” to znaleźć się w jego władzy. Nie – odebrać je, ale – być z nim tożsamym. Twórczość poetycka wyraża w ten sposób zmysłowe doznanie świata powstające w szczególnym momencie jasności. A to oznacza, że ma ambicje transcendentalne, choć zarazem pozostaje bardzo ściśle związana z pojedynczym aktem.

Poezja podtrzymuje zdziwienie wobec świata. Sam akt musi jednakże być powtarzany. Zdolność poznawcza, rozumiana nie scjentystycznie, ale jako władza docierania do tego, co pierwotne i uniwersalne, to swego rodzaju arche twórczości poetyckiej, a przynaj-

¹ M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 207.

² J. Przybóś *Zapiski bez daty*, PIW, Warszawa 1970, s. 37.

mniej jeden z jej trwałych mitów, niezwykle istotny dla XX wieku. Zawiera się w nim – wciąż żywa – nadzieja na wielką syntezę, znoszącą tradycyjną odrębność refleksji i emocji. I zarazem – obietnica obiektywnego znaczenia, skoro poznanie tego typu nie ma charakteru ściśle indywidualnego, jest bezpośrednie. Mallarmé mówił o „chwili poetyckiej” – zawiera się w niej „tożsamość słów i rzeczy, zmysłowość nie jest już błędem czy rozdzieleniem sensu, lecz jego źródłem, sposobem obecności w podmiocie, który ją potwierdza”³ – tak opisuje teorię Mallarmégo autor francuskiej pracy o zmysłowości w poezji. Owa „chwila” to jeszcze jedna z form marzenia o wielkiej syntezie, tyle że poznanie poetyckie XX wieku realizuje je w formie „wglądów”, a nie – kompletności opisu czy rozległości ujęcia.

U wielu poetów pojawia się odrzucenie narracji, mającej wymiar czasowy, linearny. Przyboś na przykład wielokrotnie wraca do zdań prozy, gromadzi dowody na ich nieczyistość, a nawet – odbiera im sens. Dla hermeneuty (na przykład Ricoeura) narracyjność jest podstawową figurą rozumienia; fenomenologia pozostaje w swoim zasadniczym zarysie poetycka, bo uprzywilejowała moment poznania bezpośredniego. Poznanie poetyckie cechuje liryzm i poszukiwanie szczególnej intensywności. I jednorazowość, odrzucenie szczególnego charakteru doświadczenia, który znała poezja dawniejsza. Topika, charakterystyczne tematy, wzniósłość – wszystko to, co dawniej sygnalizowało wyjątkową wagę pewnych stwierdzeń, zostało zastąpione przez ujęcia jednorazowe, a nawet – dziwne.

Rilke napisał w liście do hrabiny Sizzo (z 16.12.1923 roku), że nie udało mu się odtworzyć w słowie zapachu i smaku cytryny. Była cierpka, miała smak i zapach, ale próby powtórzenia tego doświadczenia w słowie dały się podsumować jako: „Fiasko!”⁴. Czy jest to – jak chce Kiesel, autor niemieckiej pracy o modernistycznych koncepcjach literatury – dowód świadomości kryzysu języka? Czy raczej – jeszcze jedno świadectwo żywotności w XX wieku poetyckiego marzenia, które nie zawsze może się spełnić? Albo wymaganie Rilkego było maksymalistyczne, albo też cytryna – niewystarczająco poetycka i ejdetyczna. Jej smak nie musiał być cierpkością bytu...

Anna NASIŁOWSKA

Abstract

Anna NASIŁOWSKA

Institute of Literary Studies of Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Cognitive powers of poetry

There is a similarity between the approach of a Phenomenologist on the one hand and the general cognitive principles of the modernist poetry on the other. This sort of poetry follows the rule of removing the previous assumptions in order to return to the epistemologically primal situation in which the object and the subject are brought together. The works of Julian Przyboś constitute the most eminent example of this approach in Polish poetry.

³ N. Castin *Sens et sensible en poésie contemporaine*, PUF, Paris 1998, s. 46.

⁴ H. Kiesel *Geschichte der literarischen Moderne, Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, C.H. Beck, München 2004, s. 223.

Marta SKWARA

Liryki „homoseksualne” Whitmana
w kulturze i literaturze polskiej
(problemy translatologiczne i interpretacyjne)

W trzeciej edycji *Leaves of Grass* (opublikowanej w roku 1860) Whitman po raz pierwszy ułożył swe wiersze w znane do dzisiaj cykle: *Children of Adam* (pierwotnie pod francuskim tytułem *Enfans d'Adam*) określane, choć to duże uproszczenie, jako zbiór utworów poświęconych miłości heteroseksualnej¹ i *Calamus* (opiewający, w zależności od interpretacji, męskie braterstwo lub miłość homoseksualną). Oba cykle sprawiają szczególne problemy w tłumaczeniu i interpretacji z kilku powodów, które postaram się wyjaśnić na wybranym przykładzie.

Najpierw jednak niech mi wolno będzie zauważyć, że żadne tłumaczenie, a już na pewno takie, które zostało wydane w poprzedzonym wstępie zbiorze, nie istnieje w pustce kulturowej. Zaczniemy od wydanych w roku 1934² *75 poematów* Walta Whitmana w przekładzie Stefana Napierskiego. Nie chodzi tu tylko o kurtuazyjne przypomnienie zakurzonego zbioru, jeśli zważymy, że tom ten został wznowiony w roku 1996³, a współczesnego polskiego czytelnika nie poinformowano o jego

¹ Taką jednoznaczną interpretację wskazywali w Polsce np. Andrzej Kopcewicz i Marta Sienicka (*Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XVII-XIX*, PWN, Warszawa 1983, s. 266).

² W. Whitman *75 poematów*, przeł. S. Napierski, przedm. S. Helsztyński, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1934.

³ W. Whitman *Poezje*, przeł. S. Napierski, C&T, Toruń 1996. Stopka redakcyjna informuje, iż jest to wydanie pierwsze! Zamieszczone w tekście cytaty z przekładów Napierskiego podaję wg tego wydania.

długiej historii. Nowe wydanie pozbawiono też wstępu autorstwa Stanisława Helsztyńskiego, w świetle którego język przekładu mógłby stać się bardziej zrozumiały. W tym wprowadzeniu znajdziemy bowiem wykładnię spornych obyczajowo liryków Whitmana: najpierw Helsztyński daje lekcję czytania zbioru *Potomstwo Adama*, podkreślając z jednej strony bezprecedensowość wierszy poety, nie cofającego się „przed żadnym obrazem, który związany jest z aktem płodzenia, z odzwierciedleniem czynów miłości”, z drugiej „czystość jego intencji”, których nie potrafiła właściwie odczytać kwakerska Ameryka. Potem Helsztyński pisze:

Gorzej jeszcze przedstawia się sprawa z cyklem pieśni zawartych w *Kiści trzciny*, które biorąc dosłownie ich terminologię, odnoszą się do miłości mężczyzny do mężczyzny. Poematy płoną uczuciami niedwuznacznymi do towarzysza, twórcą zdecydowany jest nie śpiewać innych pieśni prócz pieśni męskiego przywiązania, przekazać wzory miłości atletycznej, głosić potrzebę druhów.⁴

Dalej, wskazując niejednoznaczności biografii Whitmana („Bądź co bądź sprawa Whitmana daleką jest od wyświeetlenia analogicznego wypadku poety Swinburna”), Helsztyński opowiada się za interpretacją sublimacyjną, według której mamy do czynienia z „potęgowaniem do miłości kosmicznej sfery ciała i krwi”. Zabieg ten, według krytyka, był charakterystyczny dla zbioru *Kiść trzciny*, podczas gdy w *Potomstwie Adama* wszystko właśnie obracało się „w sferze ciała i krwi”. Ta dwuznaczność interpretacyjna, z jednej strony podkreślanie sensualizmu obrazów Whitmana, z drugiej tegoż sensualizmu sublimowanie, było charakterystyczne dla tłumaczeń Napierskiego⁵.

W zbiorze z roku 1934⁶ ukazał się nieproporcjonalnie duży wybór z cyklu *Calamus* (podobnie jak we wstępie Helsztyńskiego nazywany *Kiść trzciny*): 21 utworów. Aż do czasu wydania zbioru prezentującego wszystkie dokonania translatorские Andrzeja Szuby⁷ był to największy polski wybór z tego cyklu. Mniej natomiast

⁴ S. Helsztyński *Przedmowa*, do: W. Whitman 75 poematów, s. 30.

⁵ Nim przejdę do szczegółów, wypada ogólnie stwierdzić, że tłumacz bardzo dosłownie – czasem na pograniczu nieporadności językowej – przekłada niektóre fragmenty, inne natomiast tłumaczy w sposób zbyt ogólny (i trudno tu dopatrzeć się konsekwencji), nadto zaludnia swoje wiersze enigmatycznymi „druhami” i „towarzyszami”, nawet tam, gdzie w oryginale mamy *lovers*.

⁶ Wznowionym, przypominam, w roku 1996. Obok wyboru tłumaczeń Andrzeja Szuby, wydanym w roku 1992 – *Pieśń o sobie* – był to jedyny zbiór poezji Whitmana istniejący współcześnie na rynku polskim. Następnie pojawiały się kolejne tomiki w przekładzie Szuby, ponieważ jednak wydawało je krakowskie wydawnictwo Miniatura, ich zasięg był ograniczony. Smutny to przyczynek do dziejów polskiej informacji bibliotecznej i jeszcze smutniejszy prognostyk na przyszłość, ale wydań tych nie ma w Bibliotece Narodowej (nie znajdziemy ich ani w zbiorach, ani w katalogach internetowych).

⁷ W. Whitman 256. *Wiersze i poematy*, wyb. i przekł. A. Szuba, Miniatura, Kraków 2002. Cytaty z przekładów Szuby podaję dalej wg tego wydania.

(bo tylko 7) uwzględnił Napierski wierszy ze zbioru *Potomstwo Adama*, kilku z nich można zresztą przypisać co najmniej niejednoznaczną interpretację. Ponieważ orientacja seksualna tłumacza w dwudziestolecie była tajemnicą poliszynela – funkcjonowała w anegdocie epoki – sądzić można, że zbiór czytany był przez część publiczności literackiej z porozumiewawczym przymrużeniem oka. Na pewno dużo mniej obiektywnie (nieświadomie) niż reprint (*de facto*) wydany w roku 1996. Należy też wziąć pod uwagę i fakt, że Napierski wziął się za tłumaczenie, nie znając dobrze angielskiego i posiłkując się wydatnie przekładem francuskim, prawdopodobnie Léona Bazalgette’a, co wychwycili recenzenci epoki. Oficjalnie jednak słowo o udatności (bądź nie) homoseksualnych (bądź nie) wierszy jednak nie padło i dość długo był to temat omijany. Recenzenci zwracali uwagę jedynie na nadreprezentację liryków osobistych w stosunku do twórczości patriotycznej⁸.

Aby krótko odtworzyć późniejszy polski kontekst losów liryków (homo)erotycznych Whitmana, trzeba by zaznaczyć, iż ustrój demokracji ludowej wyraźnie nie sprzyjał miłości towarzyszy pojętej inaczej niż miłość do ludu pracy. Ten sam łagodnie w roku 1934 sublimujący Helsztyński w roku 1955, obchodzonym hucznie jako stulecie wydania „proletariackiego” zbioru *Żdźbła trawy*, pisał już z pasją:

Trudno zgodzić się z opinią krytyków burżuazyjnych [...], że moment homoseksualny Whitmana odstręczył od jego poezji szerokie masy społeczeństwa amerykańskiego. Uczyniła to postawa Whitmana, który z Emersonem żądał od swego narodu zawrócenia z błędnej drogi pogoni za dolarem.⁹

Oczywiście, nowe przekłady kłopotliwych wierszy nie powstawały, z wyjątkiem tych, które poddawały się interpretacji ideologicznej, na przykład *Democracy Ma Fame*. W zbiorach poezji Whitmana (a pierwszy taki powojenny tom ukazał się w roku 1966, następne w latach 1970 i 1971¹⁰) dominowały tłumaczenia innych cykli, z erotyków wybierano przekłady Napierskiego – te najmniej kontrowersyjne lub najmniej jednoznaczne. Były one jednak w zdecydowanej mniejszości (odwrotnie proporcjonalnie do oryginalnych zamierzeń Napierskiego); lapidarne wstępy do tomów najczęściej w ogóle nie wspominały o możliwych powikłaniach biograficznych czy interpretacyjnych erotyków „barda Ameryki”, jak się najczęściej określało Whitmana.

Homoseksualizm Whitmana jako fakt bezsporny podawali natomiast dwaj tłumacze dochodzący do głosu w końcu lat osiemdziesiątych i później, a mianowicie

⁸ Nie było w zbiorze Napierskiego m.in. jednego z najlepszych poematów Whitmana *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d*, napisanego po zabójstwie Lincolna.

⁹ S. Helsztyński *Z nowości 1855: Walt Whitman, „Żdźbła trawy”, „Życie Literackie” 1955 nr 29, s. 2.*

¹⁰ Por. sporządzoną przeze mnie bibliografię: *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2004, s. 107-110.

Andrzej Szuba¹¹ i Krzysztof Boczkowski. Ten drugi szczególnie silnie akcentuje „jawną homoseksualność” wierszy Whitmana we wprowadzeniu do swego tomu przekładów¹², jednocześnie podejmując jednoznaczne decyzje translatorskie, na przykład tłumacząc wiersz *Native Moments*. Utwór, który można interpretować jako wyraz radości z uczestniczenia – i tu muszę podać parę polskich wersji, by można było dostrzec różnicę – w „ucieczkach lubieżnych” (Napierowski), „zmysłowych rozkoszach” (Szuba) „lubieżnych rozkoszach” (Boczkowski), w towarzystwie kompanów (*companions*¹³) (Szuba i Boczkowski) lub „prawdziwych towarzyszy” (Napierowski) – to w przekładzie Napierowskiego *Chwile prostackie*; Szuby: *Chwile bezwstydne* a Boczkowskiego *Chwile naturalne*. Odbiorca polski, chcąc nie chcąc, dowiadyuje się więc co jest naturalne dla Whitmana. Boczkowski, tłumacząc wiersz *Of the Terrible Doubt of Appearances* pod tym samym tytułem co Napierowski¹⁴, ostatniemu wersowi (który brzmi u Napierowskiego: „Ten, który dłoń mą uwalnia, całkowicie zadowolił moją istotę”) daje kształt następujący: „Ten, który trzyma moją dłoń, całkowicie mnie zadowolił”, a przecież wcześniej bez uników przekładał „lovers” jako „kochanków” (u Napierowskiego są to „druhowie”). Jednak to Boczkowski jako pierwszy polski tłumacz przekłada wiersz *We Two Boys together Clinging* i jest to jego niewątpliwa zasługa w poszerzaniu polskiego kanonu Whitmana i wiedzy o jego tekstach.

Problemy zaczynają się wtedy, gdy tekst Whitmanowski oscyluje między znaczeniami, nie ewokując jednoznacznej symboliki erotycznej. Wydaje się, że prawdziwym wyzwaniem translatorskim (i interpretacyjnym) są te liryki, które opierają się na wieloznaczności symboliki płciowej i nie dają się łatwo zakwalifikować jako homo- czy heteroseksualne. Ich wieloznaczność staje się szczególnie kłopotliwa w polskim przekładzie, w którym z językowej konieczności wybór zaimków (on, ona), liczebników (dwoje, dwaj), czy wreszcie form czasownikowych nadaje jednoznaczny charakter tekstowi. Koronnym przykładem takich problemów jest wiersz *We Two, How Long We Were Fool'd*. Utwór ten ukazuje dwie istoty przeobrażone („transmuted”), które po długim czasie – gdy były oszukiwane, nieświadome („fool'd”) – odnalazły swoje miejsce, co symbolizowane jest przez szereg paralelnych obrazów zjednoczenia z przyrodą („Nature”). Dominuje prosta struktura orzekająca: jesteśmy („we are”) i metaforyka świata natury: ożywionego i nieożywionego. Widać pewną (choć nienatrętnie konsekwentną, czasami wręcz zaburzoną nagłym powrotem w dół) hierarchię wznoszącą obrazów metaforycznych: li-

ryczne „my” („we”) tekstu wciela się w rośliny, zwierzęta, żywioły, słońce (a właściwie słońca), komety. Owe wyliczenie prowadzi do syntezy obejmującej wszystkie wcielenia świata natury („we are each product and influence of the globe”). Poemat zamyka symboliczny powrót do domu po długim krążeniu, błędzeniu („we have circled and circled till we have arrived home again, we two”) i liryczne wyznaczenie wyzwolenia i radości („We have voided all but freedom and all but our own joy”). Oryginał wykorzystuje obrazowanie erotyczne, choć jest ono w porównaniu z innymi wierszami Whitmana o wiele mniej jednoznaczne: nie znajdziemy tu ani bezpośrednich określeń (takich jak „singnig the phallus” z wiersza *From Pent-up Aching Rivers* czy „phallic thumb of love” z wiersza *Spontaneous Me*), ani oczywistych odniesień seksualnych (takich jak „bellies press'd and glued together with love” z wiersza *Spontaneous Me*). Pojawiają się jednak metafory, które można interpretować jako erotyczne, z kulminacyjnym obrazem dwóch fal nakładających się na siebie i zwilżających wzajemnie. Jeśli podmiotem wiersza uczynimy w polskim przekładzie męskie „my dwaj” metafora staje się kłopotliwie jednoznaczna.

Co ciekawe, potencjalne trudności nie zniechęciły polskich tłumaczy, a ponieważ istnieją cztery przekłady¹⁵ – w kolejności chronologicznej: Napierowskiego, Miłosza¹⁶, Szuby i Boczkowskiego – można porównać strategie przyjęte wobec tekstu. Zaczniemy od ostatniego tłumaczenia. Warto je umieścić w kontekście, który Boczkowski wprowadza we wstępie do swego tomu. Wbrew rozmaitym interpretacjom życia (w tym seksualnego) Whitmana¹⁷, Boczkowski podaje dwie jednoznaczne informacje:

W czasie swej wędrowki [Whitman] zatrzymał się na cztery miesiące w Nowym Orleanie, gdzie, zdaniem niektórych badaczy, nastąpiła jego inicjacja seksualna. Poeta zdał sobie wtedy w pełni sprawę ze swej odmienności seksualnej (homoseksualizmu), co znalazło wyraźne odbicie w jego twórczości.¹⁸

Dруга informacja brzmi:

Trzecie wydanie *Żdźbeł trawy* ukazało się w roku 1860, wzbudzając falę zastrzeżeń i oburzenia, gdyż zawierało cykle *Tatarak* i *Dzieci Adama*, niezmiernie zmysłowe i jawnie homoseksualne...¹⁹

¹¹ A. Szuba *Walta Whitmana pieśń o sobie*, „Dekada Literacka” 1991 nr 26.

¹² W. Whitman *Kim ostatecznie jestem*, przekł. i wpraw. K. Boczkowski, Inter Esse, Kraków 2003. Cytaty z przekładów Boczkowskiego podaję wg tego wydania.

¹³ Wszystkie cytaty oryginałów wierszy Whitmana wg wydania: W. Whitman *Leaves of Grass. Reader's Edition*, ed. by H.W. Blodgett, S. Bradley, University of London Press, London 1965.

¹⁴ *O straszliwej wątpliwości pozorów*.

¹⁵ Właściwie pięć, ale publikowany tylko raz przekład Wilama Horzycy *My dwoje, choć daliśmy mieć się tak długo* („Naród. Dodatek Literacko-Artystyczny” 1921 nr 23, s. 4) nie miał praktycznie znaczenia dla polskiej tradycji tłumaczeń Whitmana.

¹⁶ Tłumaczenie Miłosza cytuję wg: Cz. Miłosz *Mowa więziona*, PIW, Warszawa 1986.

¹⁷ W jednej z najnowszych biografii czytamy: „Was Whitman actively homosexual? A century later the scholars are still out. Just as he eludes literary definition, so it is with sex” (Ph. Callow *From Noon to Starry Night. A Life of Walt Whitman*, I.R. Dee, Chicago 1996, s. 260).

¹⁸ K. Boczkowski *Wprowadzenie do: W. Whitman Kim ostatecznie jestem*, s. 13.

¹⁹ Tamże.

Czytelnik wyposażony w taką wiedzę nie widzi chyba problemów interpretacyjnych w przypadku wiersza zatytułowanego po polsku *My dwaj tak długo byliśmy zwodzeni*. Zwłaszcza że tłumacz jednoznacznie dobiera liczebniki, nawet tam, gdzie oryginał nie wymaga takiej decyzji. Gdy u Whitmana czytamy: „We are oaks, we grow in the openings side by side”, u Boczkowskiego znajdujemy wers: „Jesteśmy dębami, rośniemy w otwartej przestrzeni, jeden obok drugiego” (u Szuby, Miłosza i Napierskiego: „obok siebie”). Tam zaś, gdzie pojawia się zaimek („we”) i liczebnik („two”), Boczkowski wybiera raczej odpowiedniki męskie i tak wers: „We browse, we are two among the wild herds spontaneous as any” otrzymał brzmienie: „Skubimy trawę, jesteśmy dwaj wśród dzikich stad, / spontaniczni jak każde z nich”²⁰. Warto zauważyć, iż tylko Boczkowski zachowuje w przekładzie tego wersu znaczące Whitmanowskie „spontaneous” (epitet mający silne konotacje erotyczne, choć nie dla polskiego czytelnika, pozbawionego lektury wiersza *Spontaneous me*; warto może dodać, iż ten – jak się sądzi, autoerotyczny wiersz Whitmana – nigdy nie został przełożony na język polski).

Przeglądając pozostałe wersy omawianego tłumaczenia, znaleźć można kolejne przykłady decyzji „maskulinizujących” metaforykę. Wers: „We are two clouds forenoons and afternoons driving / overhead”, brzmi u Boczkowskiego: „Jesteśmy rankiem dwa obłoki, płynące po południu nad / głowami”²¹. Zdarzają się oczywiście określenia, którym trudno byłoby znaleźć odpowiedniki w rodzaju męskim: „fishes”, „comets”, „waves”. Te Boczkowski pozostawia niezmienione, choć ze względu na wcześniej poczynione wybory ich niemęskoosobowy rodzaj sprawia w całym przekładzie wrażenie odosobnionego. W rezultacie „główna” erotyczna metafora Whitmanowska: „We are seas mingling, we are two of those cheerful waves rolling / over each other and interwetting each other”, brzmi – na tle przeważającego męskiego obrazowania przekładu Boczkowskiego – dosyć zaskakująco: „Jesteśmy zlewające się razem morza, jesteśmy dwie z tych / radosnych fal, co kołyszą się jedna na drugiej i wzajemnie / zwilżają”.

Podobne są decyzje pozostałych tłumaczy, choć w kontekście innych ich wyborów, znacznie mniej jednoznacznych (a może mniej konsekwentnych?), polskie brzmienie tej metafory nie wydaje się tak zaskakujące. Napierski wybiera charakterystyczne dla siebie odejście od dosłowności (tam, gdzie wydaje się ona zbyt drastyczna) i w efekcie otrzymujemy: „Jesteśmy morzami, razem skłębionymi, je-

²⁰ U Szuby: „Pasiemy się obaj pośród stad płochliwych”; u Miłosza: „Pasiemy się we dwoje pośród stad gotowych do biegu”; u Napierskiego: „Objadamy łąkę, jesteśmy dwie dzikie bestie, przemieszane ze / stadami, gotowe do skoku na równi z innymi”; tu daje o sobie znać przegadanie przekładu Napierskiego, wynikające zapewne z zapośredniczenia tekstu francuskiego.

²¹ U Szuby: „Jesteśmy dwiema chmurami rankiem i popołudniem / sunącymi nad głowami”; u Miłosza: „Jesteśmy dwa obłoki rankiem i po południu nad głową”; u Napierskiego: „Jesteśmy dwiema chmurami, które suną, rozwłócone, tam / wysoko, w poranki i wieczory”.

steśmy dwiema / z tych fal radosnych, które toczą się na siebie i wzajem / się zalewają”. Miłosz przeciwnie, pozostaje przy kłopotliwej, nawet odważniejszej niż u Boczkowskiego, dosłowności: „Jesteśmy łączące się morza, dwie z tych wesołych fal, które / kładą się jedna na drugiej i wzajemnie zwilżają siebie”. Bardzo podobnie czyni Szuba: „Jesteśmy łączącymi się morzami, dwiema z tych / wesołych fal, co kładą się na sobie i zwilżają / wzajemnie”. Ale wiersz Szuby nosi tytuł *Tak długo nas zwodzono, mnie i ciebie*, Miłosza zaś – *My dwoje*. Dlaczego więc Napierski, opowiadający się za jednoznacznym odczytaniem utworu – co manifestuje polskim tytułem: *Ileż to czasu oszukiwani byliśmy, my obaj* – czyni unik w decydującym miejscu wiersza, choć nie waha się czasami znacząco dointerpretować tekstu? Czyni tak przecież w zakończeniu: „Wykonaliśmy my obaj, kręgi i jeszcze raz kręgi, zanim od / nowa znaleźliśmy się w sobie”. Oryginał mówi o powrocie do domu – „we have arrived home again” – co respektują pozostali tłumacze²².

Przeszkodą w tłumaczeniu erotyków Whitmana nie jest chyba tylko większa jednoznaczność języka polskiego w określaniu rodzajów, które zdradzają nie tylko zaimki czy liczebniki, ale i formy czasowników. Trudnością w podejmowaniu jednoznacznych decyzji może być też świadomość wieloznaczności metaforyki Whitmanowskiej, którą jednak uchwycić można, mając w pamięci inne wiersze. W przypadku utworu o dwojgu tak długo zagubionych istotach zakłopotanie Napierskiego, który jasno określił, o jakie istoty chodzi, staje się jasne, jeśli przywołamy tu fragmenty z wiersza *From Pent-up Aching Rivers* o jednoznacznym (?) obrazowaniu heteroseksualnym²³. Znajdziemy tam dokładnie te same obrazy, które umieszcza Whitman w analizowanej wyżej pieśni o „dwojgu istotach”: dwa jastrzębie w przestworzu („two hawks in the air”), w *We Two, How Long We Were Fool'd*: „We are two predatory hawks, we soar above and look down” (u Napierskiego w obu wierszach są to „krogulce”); dwie ryby w morzu („two fishes swimming in the sea”), w *We Two, How Long We Were Fool'd*: „We are two fishes swimming in the sea together”; plusk fal, szaleńczo napierających na ląd („the lapping of waves”), w *We Two, How Long We Were Fool'd*: „Of the mad pushes of waves upon the land”.

Wydaje się zadziwiające, że to w liryku heteroseksualnym Napierski znajduje męski odpowiednik fal, pisząc o „oblędnym naskoku bałwanów na wybrzeże”. Nieporadności językowe tłumacza idą tu jednak dalej: tam, gdzie mamy u Whitmana określenie „bedfellow”, w polskim tekście znajdujemy „towarzysza łoża” (mimo że w tym samym przekładzie czytamy o „kobiecie kochającej mnie” i „synach poczętych w boskim akcie” – nie ma tam żadnych znaków obecności innego „ty lirycznego”, a określenie kobiety „towarzyszem łoża” jest w języku polskim nie tylko niepoetyckie, ale wręcz komiczne).

²² Boczkowski (z charakterystycznym dla siebie podkreśleniem męskiego rodzaju liczebnika): „Krażyliśmy i krażyliśmy, aż wróciliśmy do domu, my dwaj”; Miłosz: „Krażyliśmy i krażyliśmy, aż znów powracamy do domu”; Szuba: „Krażyliśmy i krażyliśmy, aż znów wróciliśmy do siebie”.

²³ Poemat nazwany jest „pieśnią o prokreacji” („song of procreation”).

Podsumowując dotychczasowe rozważania o wyborach translatorskich, musimy pamiętać, że problemy z oddaniem metaforyki erotycznej Whitmana przekraczają jeden utwór i nie mogą się zakończyć na indywidualnych decyzjach tłumacza. Tylko przekłady całych cykli, czego nie doczekaliśmy się do dziś, mogłyby unieść ciężar tego zadania – wtedy jeden utwór oświeślałby inny, a tłumacz podejmowałby decyzje w kontekście całego cyklu, a nie pojedynczego wiersza, jak miało to miejsce w przypadku „native moments” – „chwil naturalnych” – przypisanych przez Boczkowskiego „towarzystwu kompanów”, choć odnaleźć można je i w lirykach heteroseksualnych. Dokładnie te same słowa – „native moments” – odnajdziemy w 11 wersie wiersza *From Pent-up Aching Rivers*, tego utworu jednak Boczkowski nie tłumaczy (nie czyni tego też Szuba), trudno więc, by polski czytelnik mógł sobie wyrobić na ten temat właściwą opinię.

Ujmując rzecz zdroworoządkowo: są utwory Whitmana, w których metaforyka heteroseksualna jest oczywista (i dla dobra polszczyzny należałoby chyba zrezygnować w nich z „towarzysza łoża”), są i takie, w których z kolei nie budzi wątpliwości metaforyka homoseksualna, tu „towarzysz”²⁴, acz z innych względów, też wydaje się problematycznym wyborem. Są wreszcie i takie teksty, gdzie Whitman gra wieloznacznością – a z takim przypadkiem mamy, moim zdaniem, do czynienia w analizowanym wierszu *We Two, How Long we Were Fool'd* (zaliczonym do zbioru *Children of Adam*, a nie *Calamus*, o czym może też warto pamiętać). Można tu użyć argumentu szkoły krytycznej zorientowanej na odbiorcę, która podkreśla, iż Whitman uwodzi swoich czytelników²⁵. Dokonując zatem zbyt daleko idącej, jednoznacznej interpretacji translatorskiej, można go skutecznie części owych sił

²⁴ Szukając polskiego odpowiednika Whitmanowskiego „comrade”, może warto by było jednak szukać słowa dającego się lepiej wykorzystać niż „towarzysz” – który na długo w języku polskim obciążony został pejoratywną, partyjną (ewentualnie: pozytywną, ale wojenną) konotacją – i po prostu raz w najnowszych tłumaczeniach Whitmana, szczególnie, gdy użyty jest bez żadnego uzasadnienia. W tłumaczeniu wiersza *What Think You I Take My Pen in Hand* autorstwa Szuby czytamy: „Lecz jedynie tych dwóch skromnych ludzi, których czułe / rozstanie obserwowałem dziś na przystani, / w tłumie, / Ten, który zostawał, obejmował swego towarzysza za szyję, całując namiętnie (256..., s. 190), podczas gdy w oryginale znajdziemy słowa: „But merely of two simple men I saw to-day on the pier in the / midst of the crowd, parting the parting of dear friends, / The one to remain hung on the other's neck and passionately/kiss'd him”.

²⁵ W.H. Shurr podkreśla, iż Whitman wynalazł tekst, który „sam jest erotyczny i świadomie uwodzicielski”, który nieustannie przypomina czytelnikowi, że czytając, zgodził się przyjąć rolę partnera erotycznego. Nawet w wierszach pozornie nieerotycznych, na przykład w poetyckim testamencie *So Long!*, znajdziemy homo/heteroseksualne strategie uwodzenia czytelnika („O how your fingers drowse me”), które mogą być też odbierane jako narcystyczne fantazje o seksualnym samospelnieniu. (W.H. Shurr *Leaves of Grass as a Sexual Manifesto. A Reader Response Approach*, w: *Approaches to Teaching Whitman's Leaves of Grass*, ed. by D.D. Kummings, Modern Language Association of America, New York 1990, s. 99, 101).

uwodzicielskich pozbawić, sprawiając, iż „polski Whitman” nie będzie w stanie „uwieść” na przykład odbiorcy heteroseksualnego. Wydaje się, że Miłosz odkrył pułapkę kryjącą się za jednoznacznym odczytaniem dyskutowanego liryku. W swoim pierwszym tłumaczeniu wiersza *We Two, How Long We Were Fool'd* najpierw – w pochodzącym z 1984 roku tomie *Nieobjęta ziemia* i jego wznowieniach – daje jednoznaczną wykładnię tytułu: *My obaj*, formę męską nadaje też zaimkom w tekście, natomiast w niektórych przedrukach – na przykład w cytowanej *Mowie wiązanej* z 1986 roku i jej kolejnych wydaniach – jednak zmienia tytuł na *My dwoje*, wykorzystuje też tu inne zaimki²⁶.

Postulat czytania (i tłumaczenia) całego Whitmana, a przynajmniej całych cykli, wesprzeć też można postulatami gramatyki kognitywnej, dopominającej się ustalenia „dominanty” obrazów metaforycznych, co pozwala na przekroczenie konwencji językowych, społecznych i historycznych tłumacza²⁷. Jeśli za taką Whitmanowską dominantę uznać metaforykę „uwodzenia” jak najszerzego grona odbiorców, to decyzje tłumacza osadzić można na pewniejszym gruncie niż „osobiste odczucie” czy obiektywne trudności, jakie stawia przed użytkownikiem język polski²⁸.

²⁶ Miłoszową zmianę koncepcji translatorskich można tłumaczyć nieco mniej dla niego korzystnie jako ustępstwo na rzecz nawyków polskiej publiczności literackiej.

²⁷ Por. rozdział poświęcony metaforze w: E. Tabakowska *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Universitas, Kraków 2001.

²⁸ Wbrew pozorom da się po polsku skonstruować tekst unikający pułapek jednoznaczności płciowej podmiotów. Co ciekawe, każdy z polskich tłumaczy analizowanego wiersza coś w tym względzie „wynalazł”, żaden jednak nie poszedł wybraną drogą do końca. Szuba wskazał rozwiązanie w tytule, zamiast jednoznacznych liczebników zbiorowych można przecież powiedzieć „Tak długo nas zwodzono, mnie i ciebie”. To obiecujące rozwiązanie tytułu „psuje” jednak dalej wers: „Pasiemy się obaj pośród stad płochliwych”; Miłosz z kolei wskazał, iż orzeczenia typu „we are rocks”, „we are oaks” można przełożyć na polski jako „jesteśmy skałą i skałą” (może kochające się polskie kobiety też chciałyby zostać potencjalnymi odbiorcami wierszy Whitmana, miast zostać od razu wykluczone z tego grona formami językowymi?), „jesteśmy dębem i dębem”. Pozornie tylko wiersz Whitmana poprzez użyte formy czasowe stawia bariery nie do przebycia. To prawda, że polski czas przeszły wymaga decyzji co do użycia form męsko- lub niemęskoosobowych, ale można je zastąpić albo stroną bierną, jak postąpił Szuba w tytule lub, czego już nie zrobił żaden tłumacz, użyć czasu teraźniejszego z powodzeniem zastępującego nieistniejący przecież w polszczyźnie *present perfect* (Miłosz w tym samym wersie raz tłumaczy *present perfect* jako czas przeszły, zaraz potem jednak jako czas teraźniejszy: „Krażyliśmy i krażyliśmy, aż znów powracamy do domu” – „We have circled and circled till we have arrived home again, we two”). Zamiast więc pisać: „Krażyliśmy i krażyliśmy” (co bezapelacyjnie wyklucza dwie istoty płci żeńskiej, a w połączeniu z liczebnikiem „dwaj”, także dwie istoty odmiennej płci), można spróbować: „Wciąż krażymy i krażymy, aż powracamy do domu”, a jest jeszcze parę możliwości wykorzystania przysłówków dla zmodyfikowania polskich form wyrażania czasu.

Jednak współcześnie tłumacz jest tak samo istotny, jak autor (który wszak „umarł”, a w przypadku Whitmana to przecież nie tylko metafora), a więc wszelkie domaganie się respektowania woli autorskiej okazuje się co najmniej nie na miejscu, a na pewno jest przestarzałe i niemodne. Tylko że nawet ci, którzy na grunt translatoryki przeszczepiają koncepcje śmierci autora (skądinąd bardzo wygodne), zaznaczają, iż wolność od zobowiązań wierności nie oznacza wolności absolutnej, a raczej przenosi odpowiedzialność na tłumacza, który staje się jednym z twórców sensu, a tym samym zrzuca się „obiektywności” czy własnej „niewidzialności”²⁹. Nie tak chyba postąpił Krzysztof Boczkowski, posługując się we wprowadzeniu do swego tomu przekładów narracją pozorującą obiektywizm, stosując z nadmierną łatwością swoistą „teorię odbicia” (życia w twórczości) i zapominając, że tekst homoseksualny rozpoznaje się po konstrukcji podmiotu, nie zaś po biografii autora³⁰.

Nawet jednak gdyby za punkt wyjścia przyjąć jednoznaczną homoseksualną wykładnię biografii Whitmana (można by tu znaleźć sojuszników) i stwierdzić, że wszystkie wiersze Whitmana są wobec tego podsyte metaforą homoseksualną (tu już jednak o sojuszników byłoby trudniej, na przykład Harold Bloom pisał: „There is no single, real Walt Whitman; the poet (as opposed to the man) is frequently more autoerotic than homoerotic”³¹) i próżny jest trud wyróżniania liryków homo- i heteroerotycznych, otrzymalibyśmy w przekładzie dowolne, preferowane przez danego tłumacza znaczenia, nie zaś misterną grę sensów autora wielu różnych wierszy, w tym i liryku *A Woman Waits for Me*. Wydaje się, że jakakolwiek próba ujednoznacznienia Whitmana i jego poezji skończyć się musi porażką tłumacza (interpretatora) – niezależnie od tego, czy będzie to wizerunek „barda demokracji”, „ideału proletariusza”, czy twórcy „jawnie homoseksualnych” wierszy.

²⁹ „The consciously visible translator should start to build a name, a «proper» name for her or himself that would make his or her readers aware of the «translator-function» as another key factor in the necessary repression of meaning proliferation that takes place in any act of interpretation” (R. Arrojo *The „Death” of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility*, w: *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress-Prague 1995*, ed. by M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, J. Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 31).

³⁰ „Wyjściowym założeniem tekstu homoseksualnego nie jest biografia autora, lecz konstrukcja płciowa autora w tekście, która z rozmaitych powodów nie musi zbiegać się z konstrukcją biografii prywatnej, choć może być przez nią motywowana” (G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, „Pogranicza” 1998 nr 1, s. 94).

³¹ H. Bloom *How to Read and Why*, Fourth Estate, London 2001, s. 89-90.

Abstract

Marta SKWARA
University of Szczecin

Whitman's 'homosexual' poems in Polish culture and literature (translation and interpretation issues)

I aim at demonstrating some culture-related elements of interpreting Walt Whitman's life and writings in Poland, from the early denial of any possibility of homosexual interpretations (prominent mostly in 1930s and 1950s) to the late emphasis put on the biographical and literary manifestations of Whitman's homosexuality (vital mostly in 1990s). The real issue in question is, however, to what extent a translator decides in favour of homo- or heterosexual aspects of a particular poem. This problem is discussed through a detailed analysis of the four Polish translations of *We Two*, *How Long We Were Fool'd*, carried out both under heterosexual and in homosexual poetics.

Hanna MARCINIAK

„Nasze pomniki są dwuznaczne...”. O epitafiach Tadeusza Różewicza

W *Eseju o epitafiach*, jednym z tekstów fundujących romantyczną estetykę wzniosłości i koncepcję poezji elegijnej, istotnym także dla ich modernistycznego wariantu, William Wordsworth pisał:

Doprawdy, bez świadomości pryncypium Nieśmiertelności ludzkiej duszy, człowiek nigdy nie przebudziłby w sobie pragnienia, aby żyć w pamięci swych bliskich [...], z ich strony zaś nie mogłoby pojawić się życzenie zachowania dla nadchodzącej przyszłości jakichś śladów po tych, którzy odeszli; prowadzi to do ostatecznego wniosku, iż bez wiary w Nieśmiertelność, w której pragnienia te mają swoje źródło, ani pomniki, ani epitafia, ufundowane w celu pełnego czułości lub pochwalnego upamiętnienia Zmarłych, nigdy w świecie nie mogłyby zaistnieć.¹

W szkicu tym staram się wykazać odmiennność Różewiczowskiej koncepcji poezji żałoby od postulowanego przez Wordswortha modelu. Tadeusz Różewicz reinterpretuje takie jego wyznaczniki, jak kategoria wzniosłości, nastrój elegijnego żalu i nostalgii, poetyka prozopoei, wiara w siłę poetyckiej wyobraźni w zetknięciu z sytuacją ostateczną. Przewartościowuje także klasyczne funeralne toposy: pomnik poetycki, wieczna sława i *non omnis moriar*, motywy konsolacyjne, laudacja zmarłego i wiara w niezniszczalność kulturowej pamięci. „Pryncypium nieśmiertelności ludzkiej duszy” zastępuje refleksja nad istotnością wspominania i nieuchronnością zapomnienia, nad niezniszczalnością śladu i wszechobecnością rozpadu. To modelowo wprost wieloznaczna myśl o śmiertelności i nieśmiertelności, trwałości i nietrwałości, obecności i nieobecności, (samo)ocalającej mocy poezji

i nieodwołalności utraty². Istotne miejsce zajmuje także medytacja nad pustką i formą oraz etyczne i estetyczne dylematy niewyrażalności i nieprzedstawialności śmierci.

Pisząc o roli pamięci w twórczości Różewicza, myślę zarówno o pamięci indywidualnego doświadczenia, jak i o pamięci kulturowej, która jest w tym przypadku podejrzliwa i rewidująca, świadoma bolesnych miejsc nieciągłości, odwołująca się do tradycji w duchu Vattimowskiej *Verwindung*. Poeta przywołuje toposy i mity europejskiego uniwersum zwykle po to, by podkreślić ich semantyczną dewaluację lub niejednoznaczność, co nie zmienia faktu, że są one dla jego twórczości niezbywalnym i doskonale znanym kulturowym podłożem. Stanowiąc jej zasadniczy negatywny układ odniesienia, tradycja staje się więc także jej integralnym składnikiem. Analogiczna strategia da się zaobserwować w dziedzinie „pamięci gatunku” literatury funeralnej.

Poezja żałobna, zwłaszcza zaś jej linia wywodząca się bezpośrednio z tradycji antycznej, stanowi jedną z najwyrazistszych realizacji „mocnej” koncepcji literatury, rozumianej jako sensotwórcza aktywność jednostki fundującej sobie trwałą kulturową biografię i egzystencję, zachowywaną w pamięci zbiorowej, niezależną od skończoności biologicznego życia, nieuchronności przemijania i fizycznego rozpadu. Istotny dla tak pojętej literatury motyw „wiecznej sławy” w poezji żałoby realizuje się jako utrzymany w podniosłej tonacji pośmiertny hołd złożony zmarłemu, pochwała cnót, uwznioślenie i nadanie mu splendoru. W metapoetycznych refleksjach o potędze poezji wyraża się pewność, że sztuka jest w mocy zapewnić nieśmiertelność czy choćby jej namiastkę w postaci zapisanego imienia i obrazu, które trwać będą w uniwersum kultury. Słowo, obdarzone metafizyczną sankcją związku z Logosem – wiecznym i świętym prawozorem, stałym centrum – ma bowiem walor trwałości, odznacza się czytelnym sensem i stabilną, hierarchiczną relacją między znakiem a znaczeniem.

Konstytutywne dla poezji posiadającej moc wysławiania, utrwalania i unieśmiertelniania są Horacjańskie toposy *exegi monumentum* i *non omnis moriar*, mające „oparcie w doskonałości i skończoności – w podwójnym znaczeniu łacińskiego *perfectum* – formy artystycznej”³. Wyrażają one przekonanie o gwarantowanej przez ciągłość pamięci trwałości podmiotu, zarówno poety (czemu poświęcone są Hora-

¹ W. Wordsworth *Essay upon Epitaphs*, w: tegoż *Poetry & Prose*, selected by W.M. Merchant, Rupert Hart-Davis, London 1955, s. 605-607.

² Chodzi tu o takie rozumienie wieloznaczności „w ścisłym, mocnym sensie «koniunkcji wykluczających się alternatyw»”, odróżniające ją zasadniczo od „semantycznej nieokreśloności”, jakie w odniesieniu do semantyki poetyckiej Różewicza zastosował Ryszard Nycz (*Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 197). „Stałym efektem tak budowanej wypowiedzi jest antynomia całościowych hipotez interpretacyjnych prowadząca nieodmiennie do pewnego rodzaju poznawczego impasu, swego rodzaju pułapki nierozstrzygalnego wyboru” (tamże, s. 198).

³ A. Zawadzki *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka*, w: G. Vattimo *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006, s. XVIII.

cjańskie ody *Exegi monumentum...* i *Non usitata...*), jak i tego, kogo on opiewa. W odzie *Donarem pateras...* poetycka laudacja wyniesiona zostaje ponad komemoratywną wartość pomników⁴.

W wierszu Różewicza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” (pamięci Paula Celana) przywołana zostaje Horacjańska formuła *non omnis moriar*, dochodzi jednak do jej paradoksalnego odwrócenia: „Wiem że umrę cały / i stąd płynie / ta słaba pociecha // która daje siłę / trwania poza poezją” (P3, s. 272)⁵. Czy „trwanie” oznaczałoby bezdomną wegetację w spustoszonej „świecie / z którego bogowie odeszli”? Czy „trwanie poza poezją”, będąc jej dobrowolnym zrzeczeniem się na rzecz prawdy doświadczenia, przeciwstawianej literackim, kulturowym i eschatologicznym mitom, nie jawiłoby się raczej jako kondycja wybrakowana? Jak interpretować „trwanie”: jako „to, co się ostaje” – wytrwanie i przetrwanie w czasie – czy też jako „to, co trwa” – wieczną trwałość mimo czasu, walor niezniszczalności?⁶ Dlaczego myśl o śmierci jako anihilacji, całkowitemu unicestwieniu życia, ma wymiar konsolacyjny? Co bowiem znaczy „umrę cały”?

Zacytowane w tytule szkicu sformułowanie pochodzi z *Pomników*, „programowego” wiersza (anty)pomnikowej (anty)estetyki Różewicza:

Nasze pomniki są dwuznaczne mają kształt dołu	nasze pomniki budował pod ziemią kret
nasze pomniki mają kształt lży	nasze pomniki mają kształt dymu idą prosto do nieba

(P2, s. 147)

- ⁴ Różewicz poddaje motywy Horacjańskie parodii lub negacji. Rozprawą z mitem zmonumentalizowanego poety-olimpijczyka jest dramat *Na czworakach*. Parodii podlegają tu toposy poetyckich skrzydeł i pomnika poetyckiego. W opowiadaniu *Róża* patetyczna recytacja *Pieśni XXIV* Kochanowskiego na wieczorze autorskim zostaje zestawiona z roztargnieniem i banalnymi myślami poety. W wierszu *** (*Kto mi związał ręce...*) niemożliwość poetyckiego lotu nie wiąże się ani z groteską ani ironią. Jest to wizerunek „okaleczonego poety”, odciętego od transcendentnego wymiaru rzeczywistości.
- ⁵ Teksty Różewicza cytuję wg wydania: *Utwory zebrane*, tom I-XII, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003-2006: *Proza*, t. 3 (Pr3); *Poezja*, t. 1 (P1); *Poezja*, t. 2 (P2); *Poezja*, t. 3 (P3); *Poezja*, t. 4 (P4); *Matka odchodzi* (M). Odwołuję się także do tomu *Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991 (P1), ze względu na zamieszczone tam reprodukcje rękopisów. Lokalizacja cytatów bezpośrednio w tekście, z podaniem strony.
- ⁶ Chodzi o dwa różne odczytania Hölderlinowskiej frazy „Was bleibet aber, stiften die Dichter”, którą cytuję Różewicz w wierszu „*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*”. W interpretacji G. Vattimo podkreślony zostaje aspekt trwania, związany z koncepcją monumentu i śladu, w odczytaniu M. Heideggera zaś – trwałość. Próba określenia, gdzie sytuuje się odczytanie Różewicza, byłaby interesująca, brak tu jednak miejsca na szczegółowe rozważania. Zob. G. Vattimo *Koniec nowoczesności* oraz M. Heidegger *Hölderlin i istota poezji*, w: tegoż *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, KR, Warszawa 2004.

Zbigniew Majchrowski uważa pomnik za jedną z najważniejszych figur poetyckiej wyobraźni Różewicza, jej wielowariantowość i obsesyjną powtarzalność określając trafnie jako próbę odpowiedzi na pytanie o „kształt pamięci”⁷. Do problematyki komemoratywnej (pamiętki, upamiętnienia, wspomnienia) dodałabym implikowane przez Różewiczowski pomnik (i pokrewne motywy: kamienia, rzeźby, katedry) dylematy reprezentacji i wyrażalności.

Pomnik o „kształcie dołu” wiąże się z drastycznym obrazem śmierci jako spadania, niezwykle znamionym dla wczesnej poezji Różewicza, związanym z przekonaniem o niemożności zmartwychwstania i ostatecznym rozkładzie ludzkiego ciała pozbawionego sakralnego wymiaru somatyczności. Oniryczna wizja grobu niebędącego znakiem przejścia między cielesnością ziemskiej egzystencji a wiecznym życiem duszy pojawia się także w późnym wierszu *** (*wicher dobijał się do okien*). Pomnik o „kształcie dymu” odsyła zaś do wierszy *Rzeź chłopców* i *** (*Einst hab ich die Muse gefragt...*), gdzie drzewo o symbolicznej wartości kulturowego toposu zmienia się w „drzewo z czarnego dymu”, „martwe drzewo / bez gwiazdy w koronie” (P1, s. 247). To jakby dwa warianty „anty-pomnika”, swoim (nie)istnieniem poruszającego problem wizualnej reprezentacji doświadczenia granicznego i monumentalizacji pamięci⁸. Poeta zdaje się świadomy tego, że „gdy raz przypiszemy pamięci formę pomnikową, do pewnego stopnia zwolnimy się z obowiązku pamiętania”⁹. Różewiczowskie „dwuznaczne” pomniki ani nie uwznioślają (także w „przestrzennym” tego słowa znaczeniu), ani nie uwieczniają, gdyż same najłatwiej ulegają anihilacji w procesie organicznego rozkładu, swą wątłą kondycją i bezkształtnością świadcząc o powszechnej zniszczalności¹⁰.

Przez karty *Przygotowania do wieczoru autorskiego*, obu *Dzienników* i wszystkich tomów poezji Różewicza przewija się swoisty funeralny cykl, rozrastający się wciąż o nowe utwory poświęcone pamięci bliskich i przyjaciół, najczęściej poetów, pisa-

- ⁷ Z. Majchrowski *Pomniki w życiu i twórczości Tadeusza Różewicza*, referat wygłoszony na konferencji „Przekraczanie granic” (Wrocław 27-30.03.2006). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.
- ⁸ *Counter-monument* jest formą pomnika poświęconego pamięci ofiar Zagłady, który neguje i niszczy sam siebie. Z biegiem czasu znika, pozostawiając puste miejsce, i trwa tylko w żywej ludzkiej pamięci.
- ⁹ G. Leoni „*The First Blow*”. *Projects from the Camp at Fossoli*, w: *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, ed. by G. Hartman, Blackwell, Oxford, UK–Cambridge, Mass. 1994.
- ¹⁰ Komplementarny jest tu motyw „poety-kreta”, antyteza toposu „poety-ptaka”, ewokującego przestrzenno-wartościujące skojarzenia z solarnością, lekkością, wzniosłością, czystością. Poeta-kret zwrócony jest zaś ku temu, co chthoniczne, ciężkie, niskie, brudne. Kret jako motyw metapoetycki pojawia się u Różewicza w kontekście refleksji nad starością i śmiercią (*Teraz*) oraz przewartościocowania własnego dorobku i dojrzewania do milczenia („*To jednak co trwa...*”). Co znamienne, motyw pomnika jako „czarnego kopczyka” ziemi i motyw poety-kreta powtarzają się w komemoratywnej *Elegii* (pamięci Cz.M.).

rzy i krytyków oraz szczególnie cenionych, lecz nieznanymi osobie artystów. Szczególny status mają oczywiście komemoratywne tomy *Nasz Starszy Brat* i *Matka odchodzi*. Tym właśnie utworom – nekrologom, epitafiom, medytacjom, upamiętnieniom – oraz wpisanym w nie koncepcjom „tamtej strony”, pamięci i poezji chciałabym poświęcić szczególną uwagę.

Różewiczowska pamięć to siła dwuznaczna. Z jednej strony stanowi rodzaj moralnego obowiązku, konstytuując bowiem tożsamość człowieka, zbiorowości i kultury, nawet jeśli jest pamięcią „dotkliwą”, zaświadczyającą raczej o utracie i „nieosiągalnej całości”¹¹ niż o jakiegokolwiek pełni. Poeta zdaje się nawet waloryzować doświadczenia negatywne, odciskające się jako niewymazywalna trauma, wzbraniając się przed iluzją reparacji. Istotne w tym kontekście wydaje się nawiązanie (w wierszu „*To jednak co trwa...*”) do hymnu *Andenken*, w którym Hölderlin wskazuje na szczególną rolę poety jako tego, kto „ustanawia” rzeczywistość i zapewnia jej trwanie właśnie dzięki wspomnianiu i upamiętnianiu.

Z drugiej jednak strony, imperatyw pamiętania staje się przekleństwem dla żyjącego, któremu jawi się jako siła opresywna wobec ciała, zagrażająca psychofizycznej integralności. Ja. Zamienia się w końcu w poczucie winy, zdrady, zaparcia się zmarłego. Ta ambiwalencja towarzyszy poecie od najwcześniejszych wierszy z tomów *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka* (jak choćby *Maska* czy *Do umarłego*) aż po „późną” twórczość¹²: „ja poeta – pasterz życia / zostałem pasterzem umarłych // Zbyt długo pasłem się na łąkach / Waszych cmentarzy Umarli / odejdźcie zostawcie mnie / w spokoju // to jest sprawa między żywymi” (*Budzik*, P4, s. 145).

Dla zmarłych zaś „zamknięcie w pamięci” oznacza fizyczne wręcz, przymusowe przywiązanie do życia, niemożliwość ostatecznego odejścia i rozplynięcia się w nicości, konieczność przebywania w granicznej, chwiejnej ontologicznie pustce pełnej śladów: „Umarli zaludniają moje życie. Zaczynają żyć życiem bujnym w krajobrazie mojej pamięci. [...] Czy mam pisać księgę umarłych? Czy nie lepiej pogrzebać i odejść w przyszłość?” (*Tożsamość (wspomnienie o Karolu Kuryluku)*, Pr3, s. 78-79). Dochodzimy tu do zasadniczej, jak sądzę, sprzeczności rządzącej skomplikowaną wizją kreowanych przez Różewicza „zaświatów” i niejednoznaczną koncepcją poezji żałoby. Z jednej strony bowiem: „Pisanie wspomnienia o Umarłym to dla mnie prawie zawsze walka z czasem i ze śmiercią. To próba przywołania Umarłego. [...] Przy pomocy słowa wskrzesić Zmarłego. Zawrócić go, wydrzeć krawędź Umarłych. [...] Czy żyją tylko tak długo, jak ich obraz w naszej pamięci? Obraz widomy i cielesny” (*Zamknięcie*, Pr3, s. 95-97). Z drugiej zaś: „Coraz czę-

¹¹ T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków 2005, s. 225.

¹² W szkicu „...Zraniony poeta” (*pamięci M. Jastruna*) pisze Różewicz: „Często mówię do siebie: skończ! Skończ z tymi napisami nagrobnymi... uciekaj od tego rosnącego cmentarza... ale wtedy przypominam sobie słowa Jastruna: «Jeśli jeszcze pamiętasz, zapisz... niech nie wszystko w tym kraju przepada»... siadam do «warsztatu» zbuntowany i zły... zaczynam wodzić ręką z długopisem po papierze” (Pr3, s. 386).

ściej wspominam umarłych, a przecież pisząc o umarłych czynię to opornie. Chciałem ich pogrzebać i pożegnać w poezji” (*Tożsamość...*, Pr3, s. 78).

Różewicz świadom jest niekonkluzywności swej eschatologicznej i metapoetyckiej refleksji: „Piszę piętrząc sprzeczności. I tylko to mogę mu ofiarować” (Pr3, s. 12), stwierdza w szkicu „*Zostanie po mnie pusty pokój*”, poświęconym pamięci Leopolda Staffa. Wewnętrznie sprzeczna wizja „tamtej strony”, wyłaniająca się z wspomnieniowych i funeralnych utworów poety, co trafnie zauważa Maria Janion, przejawia się już na poziomie ich ukształtowania językowego, w charakterystycznej konstrukcji frazy, stanowiącej „zapowiedź wyznania wiary i dokończenie w postaci wyznania niewiary”¹³:

Teraz kiedy piszę te słowa spokojne uważne oczy Matki spoczywają na mnie. Patrzy na mnie z „tamtego świata” z tamtej strony w którą ja nie wierzę. (*Teraz*, M, s. 10).

Od kilku miesięcy	nie wierzę w życie pozagrobowe
mój Przyjaciół	staram się zrozumieć
Kornel Filipowicz	to twoje przejście
jest na tamtym świecie	przez próg na tamten świat
a ja ciągle przebywam na tym	[...]

Rozmowa z Przyjacielem (P3, s. 295)

Chciałabym pozwolić w pełni wybrzmieć temu paradoksowi. Podkreślić, że Różewiczowska poezja żałoby sytuuje się gdzieś pomiędzy „nie wierzę” a „próbuję zrozumieć”. Sądzę, iż nie warto starać się za wszelką cenę doprowadzać do konkluzji i narzucać jednoznaczną interpretację wszystkim tym niekonsekwencjom. Należy raczej zaakceptować obydwa bieguny piętrzonych przez Różewicza antytez i podjąć próbę wyartykułowania niuansów tak niepojętej i notorycznie ambiwalentnej tanatologicznej koncepcji.

Źródłem owych sprzeczności wydaje się Różewiczowska refleksja nad „wygasaniem Absolutu”, którego skutkiem jest śmiertelna erozja języka i poezji. Poeta „pisze bez przerwy o śmierci poezji, co jest odpowiednikiem tego, że pisze bez przerwy o śmierci Boga; istnieje dla niego jakaś odpowiedniość między poezją i Bogiem”¹⁴. Jego funeralna refleksja krąży między słowem a ciałem; utożsamiając to, co wydawałoby się niemożliwe do połączenia, kładzie znaki równości między biologią, psychologią i semiotyką. Płynnie przemieszcza się między różnymi „wymiarami śmierci”: od pojętej w sposób dosłowny śmierci biologicznej, obumarcia i rozkładu materii, poprzez śmierć duszy, świadomości i pamięci, słowa i sztuki, aż po zanik *sacrum*.

Zasadnicze pytanie, jakie zdaje się stawiać poeta, brzmi: czy poezja, która „jest martwa, [...] jest śmiertelna” (Pr3, s. 163), może w jakikolwiek sposób ocalać czy utrwalac? Jak słowo, pozbawione metafizycznego fundamentu, nietrwałe i bezradne

¹³ M. Janion *To co trwa*, „Twórczość” 2000 nr 5, s. 151.

¹⁴ Tejze *Nadmiar bólu*, w: *Żyjąc tracimy życie. Niekpokające tematy egzystencji*, W.A.B., Warszawa 2001, s. 195.

wobec rozpadu, mogłoby uwieczniać i zapewniać nieśmiertelność? Czy może jest ono tylko śladem przypominającym o utracie, w którym daje o sobie znać i chroni się to, co nieobecne? Jedyną funkcją poezji żałoby byłoby wówczas niepodatne na łatwe pocieszenie „czuwanie przy śmierci”¹⁵, obrona jej nieredukowalności i niepojętości, „ściganie uciekających w niebyt cieni lub stanie na straży pustego miejsca, które zostało przez owe cienie naznaczone”¹⁶.

Jak pisać w obumierającym języku o umieraniu człowieka? Skoro pisanie poezji żałobnej skazane jest na klęskę (w sensie niemożliwości „wskrzeszenia Zmarłego przy pomocy słowa”), to czy nieuchronnie oznaczać musi ono klęskę jeszcze dotkliwszą, którą byłoby „dodawanie do jednej śmierci drugiej śmierci, [...] doświadczenie śmierci podwójnej”¹⁷? Jak więc wynaleźć język i sposób reprezentacji, które, nie tyle że zapewniałyby człowiekowi jakąkolwiek formę nieśmiertelności, ile ocalałyby sam fakt śmierci przed estetyzacją i fetysyzacją poprzez sprowadzenie do literackiego „toposu” czy „tematu”. Byłby to projekt poezji, która, paradoksalnie rzecz ujmując, zapewniałaby nieśmiertelność samej śmierci jako wydarzenia niewyobraźnego i niewyrażalnego, niełatwo dającego się zasymilować w porządku form kulturowej organizacji doświadczenia. Projekt języka, który nie stawałby się tylko dalszym ciągiem śmiertelnej anihilacji – anihilacją poprzez przedstawienie. Kwestia stosowności, prawa do przekroczenia za pomocą słowa i obrazu pewnej nieprzekraczalnej granicy oraz uwikłania w konwencje, figuralizujące i estetyzujące prymarnie amorficzną i asemantyczną, nieludzką rzeczywistość, stanowi newralgiczny punkt funeralnej poezji Różewicza.

Jednym z najbardziej poruszających wątków *Dziennika gliwickiego*, którego fragmenty umieścił poeta w tomie *Matka odchodzi*, jest scena czytania wierszy umierającej kobiecie przez syna-poetę: „Chciałem przeczytać matce kilka wierszy, ale zasypia; jest osłabiona. Zresztą te wiersze brzmiały tak obco – daleko” (M, s. 108). Jest w tym jakaś fundamentalna niestosowność, nawet okrucieństwo, którego sam poeta jest doskonale świadom. Myśl o nieakceptowalnej nieprzystawalności sztuki wobec cierpienia i poczucie winy za „suche oczy poety”, niewzruszenie cyzelującego formę swoich „trenów”, to jeden z najważniejszych, perseweracyjnych wątków tomu. Scena ta powtarza się w wierszu *** (*Ukryłem twarz w dłoniach...*) pamięci Helmuta Kajzara: „przyniosłem mu wiersz / czytałem głos mnie zawodził / on umarł / a ja przeżyłem już 22310 dni / słownie dwadzieściadwutysiące / trzystadziesiąć” (P3, s. 205).

Drugim zasadniczym problemem jest wpisana w żałobne teksty poety, aporetyczna wizja „tamtej strony” oraz granicy między światami żywych i zmarłych. W poetyckim szkicu *Znałem boga poezji*, wpisanym w esej „Zostanie po mnie pusty

pokój”, „druga strona” jawi się jako najgłębsza, skamieniała cisza, wielkie Nic. Podobnie w wierszu *Rozmowa z Przyjacielem* czy w *Kartkach wydartych z dziennika*: „Coraz więcej przechodzi na «tamten świat». A potem będzie wielkie uspokojenie. Nic. Ani zbawienia, ani potępienia, ani Sądu Ostatecznego, ani piekła, ani nieba, ani wędrowki dusz. Wspaniałe nic, które dzień za dniem zbliża się do mnie” (Pr3, s. 350).

Różewiczowskie „Nic” to czasem Nic „konstruktywne i afirmujące, [...] dynamiczne i działające” (*Nic, czyli wszystko*, Pr3, s. 183), fałszywy substytut nicestwującej rzeczywistości, zapychający ontyczną pustkę. Z drugiej strony, „Nic” Różewicza to właśnie brak. To zawsze „Miejsce po czymś” [*Zamek na lodzie (Notatka z lutego 1962 roku)*, Pr3, s. 174]¹⁸. Reakcją na dojmujący „brak rzeczywistości”¹⁹, nieobecność gruntu i wertykalnego wymiaru świata jest trauma, poczucie „wydrążenia” i „dotkliwa pamięć”²⁰ poety, broniącego pustki jako pustki, wzbraniającego się przed łatwym pocieszeniem i pospieszną restytucją zdewaluowanych wartości. Zbyt szybkie zabliznienie rany i zapomnienie o utracie byłyby dla niego sednem etycznego nihilizmu.

„Nic” pośmiertne okazuje się zaś rodzajem pustej przestrzeni milczenia i bezruchu, jak w wierszu *Drzwi*: „uchylają się / w oświetlonym krajobrazie / trzecie drzwi / a za nimi we mgle / w głębi // trochę w lewo / albo w środku // widzę / Nic” (M, s. 63). Niezwykle istotny, ze względu na kontekst tomu *Matka odchodzi* i wpisaną weń eschatologiczną wizję, wydaje się fakt, iż wiersz ten, istniejący w czterech wersjach z różnymi zakończeniami, przepisał poeta, raz jeszcze je zmieniając²¹. Dzięki wyrazistemu wyodrębnieniu i substancjalizacji „Nic” przez nową delimitację tekstu i podkreślenie wielką literą oraz użyciu składni zdania twierdzącego wraz z nietypowym w języku polskim pojedynczym przeczeniem, dwie ostatnie strofoidy, będące dotąd świadectwem „udaremnionego aktu percepcji”

¹⁵ E. Rewers *Pustka i forma*, „Teksty Drugie” 2002 nr 2/3, s. 311.

¹⁶ T. Żukowski *Non omnis moriar?*, „Res Publica Nowa” 2000 nr 5, s. 69.

¹⁷ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 150.

¹⁸ Esej ten ma szczególne znaczenie dla Różewiczowskiej refleksji nad kulturowym i moralnym kryzysem nowoczesności oraz paralelnej inwencji w poszukiwaniu adekwatnych form reprezentacji dla doświadczeń niewyrażalnych i nieprzedstawialnych. Medytacja nad granicznym (między bytem a niebytem) statusem pustki oraz relacją pustki i formy powtarza się w wierszu „*Bocca della Verità*” i w *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”*: „Świat zewnętrzny, natura; to wszystko tylko otacza wnętrze, które jest puste. Ale ta pustka ma swoją postać – występuje jakby pod postacią głodu, pragnienia, oczekiwania. Jest to ciągle oczekiwanie, od lat. Czy jest pokarm, który wreszcie nakarmi głód człowieka naszego czasu?” (Pr3, s. 317).

¹⁹ A. Skrendo *Niewczesna poezja Różewicza*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006 nr 2, s. 118.

²⁰ T. Kunz *Strategie negatywne...*, s. 225.

²¹ Tamże, s. 198-199. W P2 mamy znów wersję znaną z *Twarzy*: „trochę w lewo / albo w środku // nic / nie widzę” (s. 324), semantycznie najdalszą od wariantu z tomu *Matka odchodzi*.

stają się „właśnie jego zapisem, zapisem jakiegoś niezwyklego widzenia”²² czegoś, czego nie ma / co nie jest.

Tytułowe drzwi to zarazem jedna z Różewiczowskich figur przejścia. W tę liminalną symbolikę wpisują się również motywy mostu, bramy (wiersz *brama*) czy wrót, jak w przejmującym wierszu *Wrota śmierci (pamięci Henryka Bereski)*. Są to jednak zazwyczaj figury zanegowane, pozbawione symbolicznego znaczenia wskutek utraty związku z rytuałem. Przejście nie oznacza już ani zmiany statusu ontologicznego tego, kto go doświadcza, ani dostępu do wymiaru transcendentnego, do czegoś radykalnie innego. „Przejście fizyczne” nie staje się „przejściem duchowym”²³. Tytułowe *Wrota śmierci* nie desygnują jednoznacznie określonej i pewnie umiejscowionej ontycznej granicy. Ciągłym bolesnym przeciskaniem się przez niewidoczne drzwi okazuje się życie, śmierć bowiem immanentnie się w nim zawiera:

[...]	są tak ciasne
Wrota śmierci	że człowiek przeciska się
Zagadka ich konstrukcji	przez nie w pocie czoła
polega na tym że tych wrót nie ma	w krwawym trudzie
ale równocześnie są	całymi latami piszcząc
szeroko otwarte dla wszystkich	albo rycząc ze strachu
	(P4, s. 384)

Spośród dwu rozróżnianych przez Antoninę Lubaszewską poetyk tekstów żałobnych, pisanych „przeciw śmierci tekstu” lub ku „śmierci tekstu”, w szkicu tym interesuje mnie owa druga strategia²⁴. „Śmierć tekstu” rozumiem tu jako proces, w którym tekst staje się ekwiwalentem śmiertelnego „procesu z a n i k a n i a”. Celem pisania jest, paradoksalnie, dążenie do „absolutnej ciszy graficznej”, stąd eliminacja czasownika (środek dynamizacji utworu), zniwelowanie metafory, fragmentaryzacja, zamilknięcia i przemilczenia. Chcąc „opowiedzieć śmierć przez

wielkie Nic tekstu”²⁵, redukuje się go do białej plamy, pustej kartki papieru. Obraz śmierci staje się śmiercią obrazu, jak w wierszu *** *Pamięci Konstantego Puzyry*²⁶. Światła między wersami mają tu semantyczny status równy samym wersom, a nawet zaczynają dominować, stopniowa redukcja słownika prowadzi zaś do tautologii, całkowitego obumarcia języka i sensu: „więc to już / wszystko / mam / tak synku / to już wszystko // a więc tylko tyle // tylko tyle // więc to jest całe życie // tak całe życie” (P3, s. 259). „Śmierć tekstu” w żałobnych utworach Różewicza wydaje się odpowiadać specyficznemu sposobowi doświadczania śmiertelności jako rozpadu, „przesypywania”, erozji.

„Śmierć w tekście” zaś, to nie tyle „temat” czy „motyw” utworu, co raczej wpisane w tekst, uwewnętrznione, lecz niewyraźne i nieprzedstawialne bezpośrednio milczenie, nieobecność, brak. Choć śmierć jest czystą negatywnością i nieokreślonością, „kresem doświadczenia i niemożliwością jakiegokolwiek obrazu”, daje się uchwycić wyłącznie pod postacią uobecniających i konkretyzujących przedstawień. Okazuje się jednak „obrazem najbardziej pustym, gdyż przeszkoda, jaka oddziela nas od jego przedmiotu, jest niemożliwa do pokonania”²⁷, najbardziej definitywna ze wszystkich. Śmierć reprezentowana jest więc zawsze przez „coś innego”, ów słowny czy obrazowy substytut tylko otacza wewnętrzną próżnię, gdyż „myśl o śmierci jest p o z a, to znaczy nie może być zajęta przez śmierć samą”²⁸. Co znamienne, Różewicz rzadko odwołuje się do jej personifikujących figur, najbardziej tradycyjnych dla tanatycznej symboliki, która „antropomorfizuje to, co nieczłowiecze”²⁹. Kierowany „imperatywem wyrażenia czystej nega-

²² A. Skrendo *Tadeusz Różewicz...*, s. 138.

²³ Zob. A. van Gennep *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006, rozdz. *Przejście fizyczne*.

²⁴ Poetyka, w której „śmierć w tekście jest przeciw śmierci tekstu”, w przypadku utworów poświęconych zmarłym pisarzom i poetom, realizuje się jako dynamizacja i wewnętrzne zdialogizowanie tekstu poprzez pisanie cytatami, aluzjami i parafrazami ich utworów. Jego zadaniem jest „dopełnić niejako dzieło zmarłego”, staje się on nie tylko wyrazem żałoby, ale także próbą zachowania żywej pamięci oraz „interpretacją czyjegoś sposobu istnienia, istnienia przez twórczość” (A. Lubaszewska *Śmierć w tekście – przeciw śmierci tekstu*, „Ruch Literacki” 1996 nr 5, s. 588, 586, 577). Poetyka wielowarstwowego intertekstualnego dialogu jest charakterystyczna także dla funeralnych utworów Różewicza; najbardziej reprezentatywne wydają się tu wiersze „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” (pamięci Paula Celana) i *Elegia (pamięci Cz.M.)*.

²⁵ Tamże, s. 581, 580, 579.

²⁶ Zanik jest w tym przypadku dosłowny; porównując pokreślony rękopis i wariant drukowany zaobserwować można proces konsekwentnej redukcji środków wyrazu, ekspansję bieli pustej kartki. Zob. Pł, s. 18-19.

²⁷ M.-J. Lefebvre *L'image fascinante et le surréel*, cyt. za: M. Guiomar *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 82.

²⁸ A. Lubaszewska *Śmierć w tekście...*, s. 579.

²⁹ Z. Mikołajko *Kilka słów u umarłej*, w: tegoż *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 15. Wyjątkowy jest pod tym względem wiersz „*Der Tod ist ein Meister...*”, w którym szczególne znaczenie ma dwojaki sposób personifikowania śmierci: jako figury „żeńskej” („piękna Nieznajoma”) oraz „męskiej” („*ein Meister*”). *La mort*, samobójcza śmierć Celana w wodach Sekwany, to personifikacja śmierci niepozbawiającej człowieka twarzy i imienia, nie odartej z tajemnicy intymnego spotkania. Do fantazmatu Wielkiej Matki nawiązuje poeta metonimiczną frazą: „otwarte łono / rzeki / śmierci zapomnienia” (P3, s. 271). *Der Tod* oznacza zaś zdehumanizowaną, masową śmierć w obozach zagłady. Nieprzedstawialne tabu Szoa jest tylko sugerowane przez alegorię „mistrza z Niemiec” z Celanowskiej *Todesfuge* (to podwójna mediatyzacja, uwypuklająca niemożność bezpośredniego przedstawiania). Jak twierdzi Jean-Luc Nancy, Zagłada jest tym wydarzeniem w historii Zachodu i jego kultury, po którym

tywności”³⁰, autor *Pomników* tworzy raczej formy odwrócone, puste, podwójnie zaprzeczone. Jedną z takich „negatywnych strategii” reprezentacji wydaje się motyw „milczącego ziarna” i „wiersza wewnętrznego”.

Umieranie bliskich doświadczane jest przez poetę jako ubywanie bytu, ontyczne słabnięcie rzeczywistości. Pośmiertne „Nic” jest siłą drażącą, rozbijającą byt niejako od środka: „Obszar, na którym żyję, zmniejsza się nie tylko o mijające lata mojego życia, ale o twarze tych, którzy odchodzą. Odchodzili najpierw powoli, pojedynczo, ociągając się, potem coraz szybciej, liczniej, prawie gromadnie. Czasem zdaje mi się, że płynę na krze. Kra płynie i jej powierzchnia pęka, zmniejsza się” [*Tożsamość (wspomnienie o Karolu Kuryluku)*, Pr3, s. 78]. Doświadczenie to przekłada się na użycie „narracyjnego archetypu śmierci”, „jednej z antropologicznych struktur wyobraźni, konstytuowanych przez obraz załamania, rozdarcia, [...] wyrwania, separacji, pożegnania, odjazdu, zniknięcia, przejścia, oddalenia...”. W ten sposób śmierć jako temat zaczyna przekładać się na „jedną ze struktur semio-narracyjnych”, polegających na rozpadzie syntaktycznej i logicznej koherencji tekstu wskutek dysjunkcji związku między „podmiotem P i obiektem O, którym jest życie”³¹. Na poziomie poetyckiego obrazowania jej ekwiwalentem stają się zaś motywy utraty, rozpadu i erozji: „Czuję się zmęczony. Osypuje się bez przerwy. Coś się osypuje, spada” (M, s. 99), notuje Różewicz w *Dzienniku gliwickim*, pisanym podczas choroby i umierania matki. Podobnie w *Przesypywaniu*:

Ten szelest presypywanie się życia ze świata pełnego rzeczy do śmierci	to przeze mnie jak przez dziurę w rzeczywistości przeciska się ten świat na tamten świat [...] (P3, s. 158)
--	--

„Nic” nie jest już radykalną antytezą „czegoś”, wydaje się raczej destruktywną siłą, stale obecną wewnątrz rzeczywistości. Dochodzi między nimi do ciągłej osmozy, „śmierć nie jest już granicą, która wieńczy intensywne życie; śmierć jest wewnętrzną próżnią, która rozrzedza gęstość stawania się, meontycznym składni-

figuralna reprezentacja śmierci z perspektywy życia, pojęta jako *hypotyposis*, totalna i przesycona sobą „obecność uobecniona”, nie jest już możliwa. „Śmierć, jako niezawłaszczalna własność istnienia, które nazywamy skończonym w sensie pełni, w swojej jedności i nienaruszalności lub nieofiarowalności, w swoim byciu-w-świecie, została «skradziona». [...] Sprawia to, by tak rzec, że nie może wkroczyć do opowieści życia, którego byłaby dojściem – tzn. wyjściem i wejściem, otwarciem”. Zob. tegoż *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004 nr 5.

³⁰ T. Kunz *Strategie negatywne...*, s. 117.

³¹ A. Lubaszewska *Śmierć w tekście...*, s. 579, 577-578.

kiem uszczuplającym ontyczną substancję życia”³². Życie jest zaś w pośmiertnej pustce nadal obecne jako ślad.

W tym miejscu należałoby doprecyzować rozumienie kategorii pustki i formy, jakimi się tutaj posługuję. Formę określam więc, za Ewą Rewers, jako „wkład umysłu do poznawanego przedmiotu. Dzięki formie umysł w ten i tylko ten sposób może postrzegać i pojmować dane doświadczenie. Przeciwnieństwem tak rozumianej formy czyni się zatem doświadczenie”³³. Przez pojęcie pustki rozumiem coś ontologicznie niedookreślonego, miejsce graniczne między byciem a niebyciem. Odwołuję się tu do Platona, który pustkę określał jako „miejsce niezniszczalne”, nieodróżnicowane podłoże, które „ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą”, a zatem samo „nie powinno posiadać żadnej formy”³⁴. Tak rozumiana pustka jest zatem amorficzna i niewidzialna – a w konsekwencji – niewyobrażalna i niewyraźna. Do tej tradycji myślowej zdaje się nawiązywać Emmanuel Lévinas, pisząc:

Wyobraźmy sobie powrót do nicości wszystkich rzeczy, jestestw i osób. Czy napotkamy wówczas czystą nicość? Po tej imaginacyjnej destrukcji wszelkich rzeczy pozostaje nie tyle coś, co fakt, że „jest” – *il y a*. Nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pograżyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jako pomruk ciszy. Po owej destrukcji rzeczy i jestestw jest „pole sił” istnienia, pole bezosobowe. [...] Istnienie, które powraca niezależnie od negacji, poprzez którą by się je odrzucało. „Il y a” jako nieusuwalność czystego istnienia.³⁵

Lévinas rozważa możliwość „bycia bez nicości, nie pozostawiającego żadnych wyjść, nie pozwalającego na wymknięcie się mu”³⁶, gdy śmierć oznacza wyrzucie z cielesności i podmiotowości, rozplnięcie w czystym, nieodróżnicowanym istnieniu, nie może być jednak zupełnym unicestwieniem bytu.

„Nic” nie oznacza więc nicości, lecz raczej puste „miejsce po czymś”, brak, „dotkliwy ślad nieobecności”, który, „niczym piętno, czy nie zablizniająca się rana nieprzerwanie wymusza na sobie uwagę, pozostawia długotrwałe skutki – paradoksalnie świadcząc w ten sposób o uporczywości istnienia tego, co nie istnieje”³⁷, co przeminęło i nie jest już uchwytne w potocznym doświadczeniu, lecz pozostaje

³² V. Jankélévitch „Quoddité” jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności, przeł. M. Jastrzębiec-Mosakowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 344-345.

³³ E. Rewers *Pustka i forma...*, s. 309.

³⁴ Platon *Timajos* 52b, 50e, w: tegoż *Timajos. Kritias albo Atlantyka*, przeł. i oprac. P. Siwek, PWN, Warszawa 1986.

³⁵ E. Lévinas *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, KR, Warszawa 1999, s. 29-30.

³⁶ Tamże, s. 33.

³⁷ R. Nycz, „Tajemnica okaleczonej poezji”. Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza, w: *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalembe-Kasprzak, WiS, Poznań 1993, s. 107.

w zadziwiający sposób niezniszczalne. Zmarli są paradoksalnie obecni jako nieobecność, trwają w języku żywych, ale jako cisza, w pamięci – jako milczące twarze. Ich status ontologiczny jest niemożliwy do sprecyzowania, nie można o nich powiedzieć, że istnieją, nie można jednak równocześnie stwierdzić ich nieodwracalnego zniknięcia. „Cień”, pojawiający się w wierszu *** (*Przedzieralem się przez ten sen...*), (nie)istnieje ani we śnie, ani na jawie, to „coś» wielorako chwiejnego, coś umiejscowionego na granicy – a nawet będącego samą granicą, nazwą na jej doznanie. [...] to jakby odcisnięty ślad bytu w niebycie, krąg na powierzchni nicości...”³⁸. „Nic” jako „miejsce po czymś” zachowuje pozostałość „czegoś”:

pusty pokój
pusty?
przecież ja w nim jestem

jestem piszę
wsluchuję się w ciszę
odchodzisz

odeszłaś

na poduszce wgłębienie
po głowie
wypełnia
wygląda czas³⁹

Według Lévinasa ślad jest czymś spoza porządku rzeczywistości, zakłóca jej temporalną i ontyczną homogeniczność. „Kto zostawia ślady zacierając ślady, nie chce przez to ostatnie niczego powiedzieć ani zdziałać. Zburzył porządek w sposób nie dający się naprawić. Jest absolutnie przeszły. Bycie w postaci *zostawiania śladu* to przemieszanie, wyruszenie, odrywanie się”⁴⁰. Ślepy i nieczytelny, ślad nie jest ani znakiem (*sēmēion*), szyfrem pozostawionym do zdekodowania, ani też wyraźnym materialnym odciskiem (*typos*) źródłowego bytu. To raczej niewymazywalna, lecz z trudem identyfikowalna resztką (*ichnos*), w której nieobecność zyskuje przewagę nad obecnością. Ślad bycia to „coś niezniszczalnego”⁴¹, co pozostaje po egzystencji i czego śmierć nie może całkowicie wymazać.

Śmierć niszczy całość istoty żyjącej, lecz nie może unicestwić faktu, że się żyło; śmierć obraca w proch i pył psychosomatyczną architekturę człowieka, lecz *quoddité* życia przeżytego wciąż trwa w tych ruinach; wszystko, co należy do natury bytu, jest zniszczalne, to znaczy na różne sposoby wystawia ten byt na rozkład, na rozpad, na dekompozycję: jed-

nie owo niewidzialne, nienamacalne, proste i metafizyczne *je-ne-sais-quoi*, które nazywamy tu *quoddité*, umyka unicestwieniu.⁴²

Ślady te, osadzając się w pamięci i świadomości żyjących, zmieniają ich przestrzeń mentalną w przestrzeń pośmiertną, w której umarli nie tyle biernie trwają jako statyczne, zreifikowane obrazy, ale wręcz „żyją”. Przysługują im atrybuty obecności i vitalności: „Umarli są ciągle ze mną. Widzę ich żywych. Wykonują jakiś gest, ich twarze... [...]”. Są tak obecni jak żyjący. Lecz łączą mnie z nimi coś silniejszego niż z żywymi. Śmierć. Zamknięci w mojej pamięci” (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”*, Pr3, s. 317).

Choć stanowią niezbywalny element świata żywych, umarli milczą. Zdolni są do wykonywania ruchów i gestów, ich twarze pozostają wyraziste i wyrażające, lecz „życie”, które prowadzi w przestrzeni pamięci, jest życiem bezgłośnym. Komunikacja z nimi jest zawsze komunikacją pozorną, monologiem lub prozopopeją: „przysiadam na ławce, rozmawiam ze Staffem i Przybosiem. Umarli milczą, a ja im opowiadam, co się ze mną działo od czasu, kiedy odeszli [...]. Staff się uśmiecha... pamiętam ten uśmiech, jakiś młodzieńczy, a nawet «Iobuzerski». Pamiętam ten uśmiech...” (*Gawęda o Staffie, Tuwimie i różach...*, Pr3, s. 52-53).

W poezji Różewicza koncepcję niebytu i ubywania jako uwewnętrznionych i nieusuwalnie obecnych składników bytu ilustruje również motyw „milczącego ziarna”: „Och jak kiełkuje jak rośnie we mnie / milczące ziarno / umarłych owoców / idzie do światła / przebija ślepą glinę / mojego ciała / przełamuje zdrewniały język” (*Równina*, P1, s. 364). Jest to szokująca wizja grobu, którym staje się żywe ludzkie ciało; jedna z Różewiczowskich wizji „zaświata”: „szła do mnie matka / Nie bój się jesteś w ziemi mówiłem / nikt ci już krzywdy nie zrobi nie zrani nie dotknie [...] / j e s t e ś w e m n i e nikt cię nie dotknie / nie poniży nie zrani” (M, s. 69, podkr. moje – H.M.).

Jako zinterioryzowany „pusty *signifiant* funkcjonujący bez fenomenalnego podmiotu, [...] obecność, która odsyła do nieobecności”⁴³, zmarli istnieją w ciele i świadomości człowieka, dezintegrując go, umieszczając na granicy między życiem a śmiercią. Są źródłem bolesnej, rozdzierającej niczym cierń, pamięci: „ja dół pełen wspomnień / a jedne leżą na drugich” (P1, s. 280), „Ja domek dla umarłych / znaleźli tu swoje / ostatnie schronienie” (P2, s. 209). Śmierć to integralny składnik życia, nieusuwalna pustka wewnątrz pełni: „śmierć we mnie żywym / drażyła korytarze / krzyczała we mnie / jak opuszczona jaskinia / pełna kości” (P3, s. 244). Tekstowym ekwiwalentem uwewnętrznionego braku jest „rozbita i naznaczona raną milczenia wypowiedź”⁴⁴ skrywająca niewymawialne: „Kiedy na mój wiersz / pada

³⁸ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz...*, s. 151.

³⁹ T. Różewicz *** (*pusty pokój...*), „Twórczość” 1993 nr 11, s. 4.

⁴⁰ E. Lévinas *Ślad innego*, przeł. B. Baran, w: *Filozofia dialogu*, wybór i oprac. B. Baran, Znak, Kraków 1991, s. 227.

⁴¹ V. Jankélévitch „*Quoddité*” jest niezniszczalna..., s. 352.

⁴² Tamże.

⁴³ L.-V. Thomas *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 43.

⁴⁴ T. Żukowski *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, ŻiH, Warszawa 2000, s. 150.

światło / widzę w nim śmierć / czarne ziarno / sporyszu / w złotym kłosie / który odpływa / za horyzont (*Światło cień*, P3, s. 245).

„Milczące ziarno” to również niemy „wiersz wewnętrzny”, ukryty pod słowami „zewnątrznego” wiersza właściwy rdzeń poezji⁴⁵. Motyw ten, obsesyjnie powracający w twórczości Różewicza począwszy od *Postlowia do poematu*, najbardziej frapującą artykulację znajduje w cyklu paradoksalnych „nienapisanych” wierszy o „implozji poezji”⁴⁶, jak *** (*Próbowałem sobie przypomnieć...*), *Wiersz (Chciałem opisać...)*, *** (*poezja nie zawsze...*), *teraz*. Są to aporetyczne zapisy gestu zaznaczania i równoczesnego zacierania znaku, słowa-ślady rozpadu słów. *Postlowie do poematu*, metapoetycki *appendix* do utworu *Na powierzchni i w środku*, jest rozwinięciem wiersza szkicowanego pierwotnie w eseju *Zamknięcie*, poświęconym pamięci Zdzisława Hierowskiego:

Są wiersze
Wewnętrzne
i wiersze zewnętrzne
są wiersze
uchwytne pełne zmysłowe
które otaczają tamte
utajone puste
jak skórka i miąższ owocu
otaczają i ukrywają
nasienie
ziarno

Zamknięcie (Pr3, s. 97)

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia
do języka cierpienia
do śmierci
[...]

Postlowie do poematu (P3, s. 108-109)

Jak „wydobyc z głębokości na powierzchnię” milczący, ukryty „wiersz wewnętrzny”, zastanawia się Różewicz, komentując ów poetycki szkic. Zabieg odsłaniania jest doświadczeniem okaleczającego rozdarcia, cielesnej wręcz dezintegracji, gdy to, co „utajone puste” i absolutnie negatywne, „zdzierą powłokę zrealizowanego wiersza i wychodzi z niego na światło dzienne z krwią i wodą” (Pr3, s. 98). Niewyraźalny „rdzeń” tekstu porównany zostaje do nieuchwytnej (nie)obecności zmarłego we wspomnieniach żywych: „Tak ukrywają się za moimi wspomnieniami umarli i tak ukrywa się za tymi słowami Zdzisław. Nie mogę go odsłonić. Jest tam, za grubą kotarą, za zasłoną. Nie mogę go odsłonić, bo wiem, że go tam nie ma, że go nie znajdę” (Pr3, s. 98). Śmierć oznacza tu nieprzekraczalną dla życia granicę, uniemożliwiającą imaginacyjne i pamięciowe przeniknięcie do świata zmarłych oraz wyrażenie tego, czego nie ma, w języku tego, co jest.

Rdzeniem poezji, „właściwym dramatem rozgrywającym się wewnątrz wiersza” (Pr3, s. 152) okazuje się więc dramat niemożliwości wyrażenia – w języku obecności i kategoriach doświadczenia życia – tego nie-doświadczenia, wydarze-

nia „nie do zaznania”⁴⁷ dla żywego człowieka. Poezja „o” śmierci nie może przedstawiać żadnego przeżycia, bo „tym, z czego «poczyna się» wiersz [...] jest właśnie to, co nie miało miejsca, nie przydarzyło się czy nie nastąpiło w trakcie jednostkowego wydarzenia, do którego wiersz odsyła, nie przytaczając go”⁴⁸. Śmierć, „ostentacyjna, a zarazem niepojęta, przezroczysta, ale nieczytelna, całkowita, a jednocześnie reprezentująca nieobecność, należy do zdarzeń niesłownych”⁴⁹ i nie może zostać w żaden sposób adekwatnie uobecniona w języku. Przeciwnie, jest jego destrukcją i deprywacją, luką w dyskursie, „pewną monosylabą, niewymawialną, nie dającą się nazwać ani wyznaczyć”⁵⁰.

W *Dzienniku gliwickim* poeta bezsilnie obserwuje, jak umieranie matki staje się procesem utraty języka, stopniowym wyrzuceniem z semiotycznego uniwersum. Słowa służą już tylko do komunikowania (?) fizycznego bólu, myśl i język zredukowane zostają „do języka cierpienia / do śmierci”.

Matka mówi coraz mniej, wymawia coraz mniej słów: jakby traciła słowa. Mówi czasem bardzo niewyraźnie, prawie bełkocze, szczególnie po przebudzeniu. Najczęściej powtarzające się słowa: „powietrza, wody, pali, boli”. Porozumiewa się przy pomocy spojrzenia i znaków. [...] Bełkot niemowlęcia to bełkot, z którego ukształtują się słowa życia – bełkot u odchodzącego to zanikanie, rozkład, rozpad słów, prowadzący do milczenia ostatecznego (M, s. 107).

Czy może ocalać przed śmiercią coś, co śmierć w sobie zawiera jako konstytutywny meontyczny „rdzeń”? Słowo poetyckie jest słowem umiartem, nie tylko wskutek braku sakralnego prawzorcy, ale także dlatego, że samo „desygnuje” umierać i, jako takie, jest brakiem słowa – „. A jednak, wszechwładna umieralność, prowadząc do erozji języka i paraliżu wyobraźni, równocześnie „p o b u d z a e w o l u c j ę ś w i a d o m o ś c i” podmiotu. Paradoksalnie więc rzecz można, iż poezja Różewicza rozwija się, trwa – dzięki obsesji umierania. Śmierć trzyma tę poezję przy życiu”⁵¹.

Dosłownie i metaforycznie rozumiane, wielowymiarowe doświadczenie śmierci staje się dla poety prawzorem wielorako artykułowanych doświadczeń granicy i graniczności oraz doświadczeń granicznych. I na odwrót: doznanie granicy jest w poetyckiej antropologii Różewicza zazwyczaj właśnie doznaniem śmierci, a ściślej

⁴⁷ S. Cichowicz *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, PIW, Warszawa 1993, s. 8.

⁴⁸ P. Lacoue-Labarthe *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 28.

⁴⁹ P. Czapliński *Szczeliny śmierci*, w: tegoż *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literaturoznawcza”, Poznań 2001, s. 9.

⁵⁰ P. Ariès *Śmierć odwrócona*, przeł. J.M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci...*, s. 243.

⁵¹ A. Legeżyńska *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literaturoznawcza” 1999, s. 129.

⁴⁵ To niezwykle istotne dla poety rozróżnienie. Zob. *Postlowie*.

⁴⁶ O implozji poezji, z T. Różewiczem rozmawia A. Czerniawski, „Poezja” 1989 nr 2, s. 10.

rzecz określając, traumatycznym „doświadczeniem r o z p a d u – rozkładu materii, znicestwiania «prawdziwej» rzeczywistości, anihilacji czy rozpraszania sensu»⁵². Równocześnie jednak, śmierć to dla poety paradygmatyczne i źródłowe doznanie „uprzedniej, jedynej rzeczywistości”⁵³. W zdegradowanym i estetycznie znieczulonym świecie, gdzie znika nie tylko wartość doświadczenia, ale i jego kategoria jako taka⁵⁴, gdzie śmieć została odrzucona i pozbawiona znaczenia, ponieważ „jest tylko negatywem życia i nic prócz pustego zaprzeczenia życiu nie może jej towarzyszyć”⁵⁵, doświadczenie powszechnej śmiertelności i nieuchronnego znikania stać się może jedyną formą autentycznego doznania rzeczywistości⁵⁶.

Zastanawiająca wydaje się wyjątkowa częstotliwość metaforyki kamiennej, rzeźbiarskiej i pomnikowej w żałobnych tekstach Różewicza, wielokrotnie porównującego pisanie poezji funeralnej do stawiania nagrobków, wykuwania epitafiów, rzeźbienia pomników cmentarnych. W *Zamknięciu* pisze: „Rośnie cmentarz wierszy, nagrobków, wierszy dla umarłych. Rosną te wiersze obok siebie jak mogiły” (Pr3, s. 96). W „...Zranionym poecie” wspomnienia o umarłych nazwane zostają „napisami nagrobnymi”. „Zbyt wielu pochowałem bliskich, przyjaciół i znajomych, zbyt wielu nieprzyjaciół... wspomnienia jak nagrobne kamienie kładą się na moich myślach, na uczuciach”, stwierdza (Pr3, s. 386).

Różewiczowskie epitafium jest, jak sądzę, jednym z wariantów toposu pomnika. Jeśli pomnik uznamy za podstawową dla poety formułę komemoratywną, związaną z problemem „kształtu pamięci”, a także swoisty prototyp „negatywnych strategii” przedstawiania i emblemat niewyraźności doświadczenia⁵⁷, to epitafium

stanowi wzorcową niemal realizację tej koncepcji. Pisząc o poetyckich nagrobkach Różewicza, mam więc na myśli raczej wieloaspektowe związki jego poezji żałobnej i upamiętniającej z tak rozumianą pomnikowością, niż nawiązywanie do formalnych wyznaczników klasycznie rozumianego epitafium antycznego czy staropolskiego.

W szkicu *Mój wiersz*, autorskiej interpretacji *Światło cienia*, znajdziemy jednak nawiązania do *Trenów* Kochanowskiego, do tradycji „nagrobków renesansowych i barokowych kamieni i tablic nagrobnych”⁵⁸. W samym wierszu taką czytelną aluzją byłoby określenie: „morze wykute / w czarnym kamieniu” (P3, s. 244), „barokowa” peryfraza śmierci. Różewicz krytykuje tę kunsztowną metaforykę, żali się na „głód obrazów”, które zasłoniły „wiersz wewnętrzny” i zniszczyły pierwotną, lapidarną (jak najdosłowniej) jego wersję. Metafora przytłaczającego „nagrobka” staje się metapoetyckim określeniem samego wiersza: „Wiersz, pierwszy zawiązek, lekki i jasny, pochowany został pod barokowym nagrobkiem. [...] Przyrastały więc zwrotki do pierwszej oszczędnej surowej budowli, tak jakby do muru, do ściany śmierci dobudował ktoś barokowy nagrobek”⁵⁹. Zarysowuje się więc wyraźne pęknięcie między nagą „ścianą śmierci” a dobudowanym „nagrobkiem”, między „rdzeniem” wiersza, którym jest „czarne ziarno sporyszu, jako obraz choroby i śmierci”⁶⁰, a jego werbalną i wizualną reprezentacją. Między tym, co przerażające co realne i asemantyczne, a nadbudowanym porządkiem znaków.

Jean-Didier Urbain nazywa ów ambiwalentny spłot „rzeźby” i „grobu” „przedmiotem granicznym”, zawieszonym między życiem a śmiercią, formą a pustką, ustanawianą przez żywych przestrzenią semiotyczną (*sculpture*) a wypełnioną przez rozkład i chaos przestrzenią somatyczną (*sépulture*). Będąc pustym *signifiant*, symuluje on przedstawienie kryjące w sobie „referencyjną pełnię”. Ochronnie „cenzuruje, skrywa, kamufluje”⁶¹ pierwotną traumę śmierci, grozę urzeczowienia i anihilacji.

Tym, co jest negowane przez Przedmiot, okazuje się nie sam grób, lecz jego rzekoma pustka, nikłe znaczenie, cisza w nim panująca, nieprzenikalność jego ciemności. [...] Przedmiot Funeralny jest s y g n a ł e m, iż nie ma ziejącej pustki, nadaje znaczenie absurdowi, opowiada życie po śmierci, czyni śmierć początkiem drugiej egzystencji (bo przecież to, o czym się opowiada, nie może nie istnieć!). Dzięki imaginacyjnej relacji między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, między *signifiant* a *signifié*, Przedmiot wykracza poza siebie; wszystko zostaje obdarzone znaczeniem – zarówno Przedmiot, jak i śmierć.⁶²

⁵² R. Nycz *Tadeusza Różewicza...*, s. 200.

⁵³ A. Stankowska *Inne stany arcyepoetji*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006 nr 2, s. 122.

⁵⁴ J. Tokarska-Bakir „Zanik doświadczenia”: *diagnoza antropologiczna*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006. Zdaniem badaczki rytuały stanowią „narzędzia gwarantujące podtrzymywanie ciągłości doświadczenia” (*Przemiany*, w: A. van Gennep *Obrzędy przejścia*, s. 13), zaś nowoczesna podejrzliwość wobec rytuału to jedna z przyczyn „zaniku doświadczenia”, utraty poczucia ciągłości i możliwości utożsamienia się z doświadczeniem przodków czy drugiego człowieka. Współczesna śmierć jest zderzytualizowana, niedoświadczona przez zbiorowość, zakazana. «„Nieprzyzwoitość” dramat śmierci naturalnej” nie zostaje kulturowo przepracowany, lecz wyparty i stabuizowany (A.M. di Nola *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. M. Woźniak, przeł. J. Kornecka i in., Universitas, Kraków 2006, s. 100).

⁵⁵ J. Barański *Anestetyzacja tanatyczna, czyli o strategii ponowoczesnej kultury wobec śmierci*, w: *Tanatos. Problemy współczesnej tanatologii*, t. 7, red. J. Kolbuszewski, WTN, Wrocław 2003, s. 45.

⁵⁶ Pisząc o śmierci jako doświadczeniu, mam na myśli tylko śmierć drugiego człowieka. Śmierć „własna” bowiem, wraz z anulowaniem podmiotowości, znosi także kategorię doświadczenia.

⁵⁷ Piszę o tym w tekście *Tadeusza Różewicza architektura doświadczenia*, złożonym do druku w piśmie „Wielogłos” (2007 nr 1).

⁵⁸ T. Różewicz *Mój wiersz*, „Odra” 1984 nr 3, s. 66.

⁵⁹ Tamże, s. 66-67.

⁶⁰ Tamże, s. 67.

⁶¹ J.-D. Urbain *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 314.

⁶² Tegoż *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci...*, s. 321.

To zarówno przedmiot materialny, umieszczony w fizycznej przestrzeni i zmysłowo uchwytany, jak i granica psychologiczna, cezura między wyobraźnym i przedstawialnym a tym, co paraliżuje możliwość pojęcia i reprezentacji. „Będąc nieprzeniknionym, zakazuje on, cenzuruje, odgradza, coś ukrywa; dzieli świat na dwoje, podwaja go, sytuuje się bowiem pomiędzy rzeczywistością a światem wyobraźni. Autentyczne postrzeganie «świata zmarłych» kończy się tam, gdzie staje Przedmiot; tam też urzeczywistnia się świat wyobraźni i tam właśnie rodzi się mit”⁶³. Będąc nieprzejrystą przeszkodą poznawczą, znakiem „fundamentalnej nieprzenikalności i skrytości”, „przedmiot graniczny” implikuje jednocześnie możliwość przekroczenia w akcie wyobraźniowej kontemplacji: „Kontemplować Przedmiot Funeralny, to zamieszkiwać go, kamienieć, stapiać się z nim w jedną całość, przenikać do jego wnętrza, ażeby odkryć tam niewzruszone życie umarłych i przez chwilę w nim uczestniczyć; to czynić ów przedmiot znakiem tajemniczego i długotrwałego życia po śmierci – to żyć z nim...”⁶⁴.

„Skamieniała” wyobraźnia⁶⁵, wykraczając poza swą kondycję – życie – i nadbudowując nad pustką „nagrobek” własnych form, przedstawień i znaków, świadoma być musi podstawowej dwuznaczności tej transgresji. Chodzi tu nie tylko o granicę ontologiczną i epistemologiczną, ale także etyczną – o granicę stosowności.

Po raz kolejny więc poezja Różewicza, wychodząc od akcentowania własnych słabości i niemożności, podkreślania, iż „niczego nie tłumaczy” ani „nie spełnia nadziei” (P2, s. 421), okazuje się frapującą „poezją poezji” – wielowątkową meta-poetycką refleksją nad sensem i możliwościami literatury w konfrontacji z ludzkim doświadczeniem.

⁶³ Tegoż *Rzeźba/Grób...*, s. 313-314. Jak twierdzi Mikołajko, język tekstów funeralnych, zwłaszcza zaś epitafiów, ma charakter języka mitycznego, który dociera tam, gdzie *logos* wzbrania się zagłębiać. „Mowa jest bezradna wobec owego «przedontologicznego doświadczenia», w którym wszystko znajduje swój początek i swój kres [...]. Tylko mit, wyłącznie mit, potrafi tam dotrzeć – w tę bulgocącą od stawiania się i giniecia bytu nieistość, w jej *apeiron*, jej bezkres” (*Kilka słów u umarłej*, s. 33). Wydaje się jednak, iż język mitu jest dla Różewicza negatywnym punktem odniesienia, czymś niemożliwym, niedostępnym.

⁶⁴ J.-D. Urbain *Rzeźba/Grób...*, s. 314.

⁶⁵ Zastanawiające wydaje się podobieństwo tej metafory do autotematycznych określeń Różewicza, u którego znajdujemy znaczące samookreślenie podmiotu: „ja [...] / Szary człowiek z wyobraźnią / małą kamienną i nieubłaganą” (P1, s. 68), zaś topika kamienia, rzeźby i pomnika jest, obok sfery cielesności, obszarem, do którego poeta sięga najczęściej w poetyckim i metapoetyckim obrazowaniu.

Abstract

Hanna MARCINIAK
Jagiellonian University (Kraków)

“Our monuments are ambiguous ...” Tadeusz Różewicz’s epitaphs

This essay attempts at interpreting selected poems and essays by Tadeusz Różewicz, in the context of funereal/commemorative issues. These include both occasional texts devoted to the memory of individual persons as well as pieces considering the problem of Death in a universal perspective.

Having assumed that the issue of Death – a death of God, man, and poetry, and reciprocal associations thereof – is one of the major threads in the poet’s oeuvre, I attempt at reconstructing the reply Różewicz gives to the question of how is it possible for poetry – „dead, as it is, ... mortal, as it is”, and deprived of a metaphysical foundation – to save or preserve the memory of a dead person. I try to prove that Różewicz’s funereal output polemicalises with a consolational model of mournful or memorial poetry and its traditional topics.

Michał JANUSZKIEWICZ

Różewicz – nihilista

Nihilista czy moralista? (Krótka historia sporu)

Właściwie od samego początku twórczości Tadeusza Różewicza towarzyszy jej spór związany z problemem nihilizmu. Przynajmniej do lat dziewięćdziesiątych (a nawet dłużej) ubiegłego wieku przybierał on zasadniczo postać alternatywy: nihilista czy moralista? W pierwszej części niniejszego szkicu spróbuję prześledzić historię tego sporu (skupiając się zwłaszcza na formule nihilizmu), odwołując się do wybranych tez w jego obrębie formułowanych. W części drugiej i trzeciej podjęta zostanie próba przemieszczenia owej debaty na zupełnie inny grunt. W tej perspektywie problem nihilizmu potraktowany zostanie w nowym kontekście, który jak można zasadnie sądzić, zmusi nas do znaczącego przewartościowania nie tylko dotychczasowych poglądów krytycznych, ale i – przede wszystkim – przyjęcia nowego stanowiska, powiedzmy: metodologicznego, które uzasadniałoby owo „przemieszczenie” czy „przewartościowanie”. Nie zamierzam zarazem oznajmiać kresu tego sporu – prawdopodobnie będzie się on dalej toczył. Chciałbym więc mówić nie o kresie, lecz o z a m k n i ę c i u (podsumowaniu) pewnej debaty, która wyczerpała swoje możliwości. Spróbuję zatem pokazać, że alternatywa „moralista czy nihilista” jest nie tylko błędna i wyczerpana, lecz także prowadzi do poważnych nieporozumień związanych ze współczesnym pojmowaniem pojęcia nihilizmu.

Mimo że pierwsze tomy poetyckie Tadeusza Różewicza – *Niepokój* oraz *Czerwona rękawiczka* – przyjęte zostały przez krytykę z ogromnym zainteresowaniem i zazwyczaj bardzo pochlebnie, to jednak nie obeszło się też bez oburzenia i sprze-

ciwu – czego dowodem są wypowiedzi z 1948 roku, m.in. recenzja Anny Pogonowskiej¹, felieton Stanisława R. Dobrowolskiego² i list Stanisława Bagińskiego³. Warto przyjrzeć się szczególnej tonacji tych „podniesionych” głosów. Tak oto Dobrowolski – w kontekście *Czerwonej rękawiczki*, a zwłaszcza zamieszczonego tu wiersza *Plemnik w spodniach* – częstuje nas następującą retoryką:

Interesuje mnie [...] niebywale wprost zaciekawia odpowiedź na pytanie: dla kogo robotnicza spółdzielnia wydawnicza przeznacza nakład 3400 egzemplarzy *Czerwonej rękawiczki*, czyj artystyczny smak chce kształtować na *Plemniku w spodniach*? Robotnicy? Na pewno tego czytać nie będą. Chłopi? Nie wolno żartować, gdy mowa o czytelnictwie na wsi... Inteligenci? Niech się raz wreszcie wypowiedzą. Jasno, prosto, odważnie, bez obawy narażenia się na opinię ludzi niekulturalnych. Młodzież? Chcemy usłyszeć jej głos. Komu się szczerze spodobał *Plemnik w spodniach*?

Dalej dywaguje autor o tym, że Różewicza nie czytają nawet snobi. Co więcej, lektura tego poety – skądinąd i co ciekawe niewymienionego w felietonie nawet z nazwiska! – może na zawsze zniechęcić do czytania poezji w ogóle i obniżyć rangę (społeczną, dodajmy) pisarstwa: „[...] z powodu takich to właśnie książeczek pokutuje w Polsce dotychczas dość powszechne przeświadczenie, że poeci to ludzie niespełna rozumu”. Taka twórczość „nie wnosi i nie może wnieść nic sensownego, nic pozytywnego do naszej wielkiej roboty”. Felieton dał sporo do myślenia Stanisławowi Bagińskiemu, który w swym liście do „Nowin Literackich” zasugerował stworzenie specjalnej komisji przy ZLP „w celu ukrócenia bezmyślnych i szkodliwych harców po niwie piśmiennictwa niektórych rodzimych grafomanów”. W tym samym numerze „Nowin” jedyną osobą, która stanęła w obronie Różewicza – i uczyniła to w znakomitym stylu – był Paweł Hertz⁴.

Kilka lat później, na łamach „Życia Literackiego”, odbywa się dyskusja o poezji Różewicza, w której udział biorą Błoński, Włodek, Przyboś, Ożóg, Flaszen i Zagórski⁵. Zasadniczo dominują głosy pochlebne. Z jednego z nich wynika, że Różewicz został uratowany: „to wojenny rozbitek, którego patriotyzm został przez Polskę Ludową uratowany i rozbudowany o piękne akcenty internacjonalizmu” (Adam Włodek) – cokolwiek to znaczy. Przyboś z kolei chwali, że jest to „prawdziwa poezja socjalistyczna”. Nie do końca zgadza się z tym Jerzy Zagórski, który zastrzega, że jednak poezja socjalistyczna jest bardzo „wielokształtna artystycznie”. Sielankową atmosferę dyskusji przełamuje jednakże wypowiedź Jana Bolesława Ożoga, który z rozbijającą szczerością wyznaje: „Poezja Różewicza jest trudna do przyjęcia. Kupiłem dwa tomiki jego wierszy, oba spaliłem”. Ożóg nie ma wątpliwości, że mamy tu oto do czynienia z „poezją barbarzyńską”. Nie chce jed-

¹ A. Pogonowska *Liryk nie wierzący w świat*, „Warszawa” 1948 nr 10.

² S.R. Dobrowolski *Kronika tygodniowa*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 48.

³ S. Bagiński *W sprawie Różewicza*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 51.

⁴ P. Hertz *List żartobliwy*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 51.

⁵ *Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954 nr 31, s. 10.

nak spisać Różewicza na straty: wprawdzie poeta z niego żaden, ale niech spróbuje swych sił w epice. Wtedy – kto wie! Właśnie podczas tej dyskusji dochodzi do wyraźnej konfrontacji stron sporu. Różewiczowi-nihilistę przeciwstawiony zostaje Różewicz-moralista. To drugie rozpoznanie pochodzi od Ludwika Flaszena, który dostrzega w poezji autora *Niepokoju* szczególne napięcie pomiędzy apokalipsą i sielanką (formuła ta okaże się w przyszłej „różewiczologii” bardzo nośna, zwłaszcza w tekstach Jana Błońskiego czy w ostatnich koncepcjach Andrzeja Skrendy, gdzie poddana zostaje nowemu negatywno-afirmującemu ujęciu). Zdaniem Flaszena najlepszymi utworami poety są te, w których oba te bieguny się stykają („apokalipsa z tęsknotą do sielanki”).

Zasadniczy atak na poezję Tadeusza Różewicza przypuszczony zostaje zwłaszcza w latach sześćdziesiątych. Rozpoczyna go Przyboś swą *Odą do turpistów* (1962), w której wyklęci zostali głównie Grochowiak, Białoszewski i Różewicz, ponieważ postanowili opowiedzieć się po stronie brzydoty i antypoezji. Słynny awangardzista, do niedawna wielki sympatyk i mistrz autora *Spadania*, wszczyna konflikt, który w roku 1967 kończy się wzajemnym zerwaniem stosunków⁶. Wtedy to bowiem publikuje Przyboś w „Poezji” *Zapiski polemiczne*, których jedna część (zatytułowana *O „umarłym poecie”*) poświęcona zostaje Różewiczowi⁷. Starszy poeta nie potrafi zrozumieć idei „śmierci poezji” i „śmierci poety” przedstawionej przez swego ucznia⁸, nie może więc powstrzymać się od kpín, których wyrazem okazuje się następujący wierszyk:

Umarł Tadziek, umarł, już leży na desce,
pisze dla „Poezji” jeden wierszyk jeszcze!
Bo w Tadziurze taka dusza,
Że choć umarł, nogą rusza...⁹

A dalej jest już coraz gorzej: oto Różewicz ma kompleksy, bo nie potrafi stworzyć metafory. „Bezmyślni mówią, że to «moralistyka». Panowie Bezmyślni! Moralista to pisarz głoszący nowe pojęcia moralne, jak np. Sartre i Camus, a nie płaczka pogrzebowa ani skarżypita Pana Boga”¹⁰. Na koniec Różewicza-nihilistę oraz innych (mu podobnych) traktuje po belfersku, protekcjonalnie zlecając im stworzenie sonetu. Jeśli tego nie potrafią, to „do Żłobka albo do Domu Matysiaków”¹¹.

⁶ Szerzej na temat tego sporu zob. M. Rychlewski *Różewicz i Przyboś albo walka Jakuba z aniołem*, w: tegoż *Walka na słowa. Polemiki literackie lat 50. i 60.*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2004.

⁷ J. Przyboś *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967 nr 6.

⁸ Mowa o tekście Różewicza *Sezon poetycki – jesień 1966* opublikowanym w „Poezji” 1967 nr 2.

⁹ J. Przyboś *Zapiski polemiczne*, s. 18.

¹⁰ Tamże, s. 19.

¹¹ Tamże, s. 20.

Nawet Jerzy Kwiatkowski (nie dość przychylny Różewiczowi jako autor szkicu *Wizja przeciw równaniu* z 1958 roku¹²) oburzył się na to zachowanie słynnego przedstawiciela awangardy krakowskiej i dał wyraz swemu zażenowaniu¹³.

Do ataku na Różewicza-nihilistę dołącza (1965) Jerzy S. Sito (w związku z tomem *Twarz* z 1964): poezja ta to po prostu... proza, a jedyne na co stać pisarza to rozmaite formy współczucia, wśród których dominuje uzalanie się nad samym sobą: wszędzie unosi się „mdlący klimat sentymentalizmu”¹⁴.

Wyjątkowe miejsce w rozważaniach nad stosunkiem do poezji Różewicza poświęcić należy Jackowi Trznadłowi oraz Janowi Błońskiemu. Wymieniam ich łącznie, bo w obu przypadkach mamy do czynienia ze szczególną ewolucją poglądów na twórczość poety. Zarówno Trznadel, jak i Błoński rozpoczynają – w latach pięćdziesiątych – jako apologety autora *Kartoteki*¹⁵. Trznadel przekonany jest początkowo o tym, że Różewicz daleki jest od nihilizmu czy cynizmu. Przeciwnie – w jego twórczości dostrzec możemy pasję moralną, odpowiedzialność i postawę humanistyczną. Z kolei Błoński, uznając pisarza za jednego z najwybitniejszych w literaturze powojennej, także stawia go po stronie porządku moralnego – „moralnego niepokoju”¹⁶ i pacyfizmu. Lecz oto stanowiska obu krytyków ulegają radykalnej zmianie w latach sześćdziesiątych. Dlaczego? Po prostu obaj stracili cierpliwość do Różewicza! Co ciekawe, obaj posługują się bardzo podobnymi argumentami: oto można zrozumieć traumę wojenną pisarza oraz to, że zawałił mu się świat wartości. Jednakże: jak długo tak można? „Model człowieka pękniętego, zarażonego, jaki permanentnie proponuje Różewicz – musi w końcu obudzić pro-

¹² J. Kwiatkowski *Wizja przeciw równaniu*, „Życie Literackie” 1958 nr 1.

¹³ Kwiatkowski powiada: „Padają więc inwektywy. [...] [Przyboś] Irytuje się do tego stopnia, że aż rymowaną satyrę na Tadeusza Różewicza ułożył, ludową piosnkę zaadaptował, wate rytmiczną stosując, wate niegodną wielkiego poety, poety przy tym, co kiepskich rymopisów straszy apolińskim ze skóry obdzieraniem... [...] Irytuje się do tego stopnia, że Różewiczowskie zwierzenia, poczynione no kiedyś ufnie w prywatnej rozmowie, ubiera w słowo drukowane i obraca przeciw ich autorowi. Panie Julianie, jakże nas Pan zasmuca...” (J. Kwiatkowski *Antypoezja i apolińskie gniewy*, w: tegoż *Remont Pegazów. Szkice i felietony*, Czytelnik, Warszawa 1968, cyt. za: S. Burkot *Tadeusz Różewicz*, WSiP, Warszawa 1987, s. 264).

¹⁴ J.S. Sito *Nic albo niewiele w potoku słów*, „Współczesność” 1965 nr 1.

¹⁵ Zob. pierwsze szkice o poezji Różewicza z lat 1954-1960 u Jacka Trznadła (*Wobec Różewicza*, w: tegoż *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, PIW, Warszawa 1966, s. 60-87) i Jana Błońskiego (*Szkic portretu poety współczesnego*, w: tegoż *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956).

¹⁶ W kontekście *Czerwonej rękawiczki* Błoński tak wyraża się o przesłaniu Różewicza: „Nie można żyć bez wiary moralnej, bez choćby własnego dekalogu: lecz uwierzyć weń znów można tylko przez najprostsze doświadczenia, i własne. Bynajmniej nie idzie o powrót do zburzonych pojęć: tamte były kłamliwe, skażone fałszywym spokojem ducha, gdy teraz chodzi o pokój – prawdziwy”. (*Szkic portretu...*, s. 241-242).

test. Nie można wciąż wydobywać tonów z przeciągniętej struny” – gromi Trznadel¹⁷. Obaj krytycy rozumieją niby pesymizm pisarza, jednakże – ich zdaniem – niczemu dobremu on nie służy. Padają w związku z tym przykłady innych twórców: Leśmiana, Camusa, St. Exupéry’ego, Becketta – wszyscy oni ukazują wprawdzie zło i absurd świata, jednakże wskazują jakąś nadzieję, nową metafizykę czy wiarę w człowieka jako istotę heroiczną¹⁸. Tymczasem u autora *Ocalonego* nic takiego nie odnajdujemy. W felietonie *Ścieżki do nikąd*, w którym Błoński coraz wyraźniej odwraca się od Różewicza, odnaleźć można jeszcze tony zrozumienia: krakowski badacz dostrzega nawet chrześcijańskie źródła Różewiczowskiej rozpacz. Jego zdaniem, owszem, pisarz jest wprawdzie nihilistą, ale nihilistą tragicznym¹⁹. Jednak już kilka lat później nie ma tej wyrozumiałości: poeta „wyszydza anachronicznych humanistów, ale zarazem lubuje się swoim sarkazmem i sam nieszczęsnego humanizmu ani odnawiać nie chce, ani uwspółcześniać. Wszystko – powiada Różewicz – śmiecie, wszystko słowa tylko”²⁰. Postawę poety znamionuje głęboki resentyment do świata, kultury, idei, tradycji. Wydaje się mieć pretensje, że wina leży po stronie Platona, skoro jego idee nie mogą się urzeczywistnić w życiu ludzkim. Mało tego: samo życie budzi w nim odrazę. Takie stanowisko Błoński utrzymał i w o wiele lat późniejszym *Romansie z tekstem* (1981) przeciwstawia Herberta i Różewicza. Tego pierwszego stawia za wzór (jako orędownika kultury śródziemnomorskiej), o tym drugim zaś pisze, że tradycja i kultura wręcz go śmieszają²¹. Nie spuszcza z tonu w swej zjadliwej krytyce także Trznadel – jej apogeum to szkic zatytułowany *Hamlet w kraju kalibanów*. Poeta, zdaniem krytyka, dochodzi do nihilistycznie rozumianego kresu historii, ukazuje świat zdechrystianizowany i śmierć kultury śródziemnomorskiej, destrukcję podmiotowości ludzkiej²².

W tym samym duchu wypowiada się także Andrzej Kijowski, który w recenzji z tomu *Regio* kreśli wizerunek jego autora jako tego, który wprost doświadcza uciechy w sprawach związanych z największym ludzkim cierpieniem²³. Trudno by

¹⁷ J. Trznadel *Wobec Różewicza...*, s. 82.

¹⁸ Tamże oraz J. Błoński *Ścieżki do nikąd*, „Przegląd Kulturalny” 1963 nr 19.

¹⁹ Tamże, s. 8.

²⁰ J. Błoński *Rozważania na czasie*, „Dialog” 1967 nr 4, s. 78.

²¹ J. Błoński *Romans z tekstem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 63-64. Przypomnijmy w tym miejscu tylko, że polemikę z Różewiczem i jego wizją kultury (np. śródziemnomorskiej) można było podejmować także w bardzo elegancki i rzeczowy sposób. Przykładem takiego podejścia byłby szkic Ryszarda Przybylskiego „*Et in Arkadia ego*” *Tadeusza Różewicza*, „Poezja” 1966 nr 2.

²² Zob. J. Trznadel *Hamlet w kraju kalibanów*, w: tegoż *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989: „Różewicz wyraża wątpliwość w człowieka w ogóle, wierzy także, że historia osiągnęła swoje dno, swoisty, nihilistycznie interpretowany kres” (s. 285).

²³ A. Kijowski (podpisany jako Dedal), „*Twórczość*” 1969 nr 7, s. 154 (wypowiedź nie opatrzona tytułem).

Kijowski, dla którego literatura była o tyle ważna, o ile służyła jakiejś „wyższej sprawie”, mógł na Różewicza spoglądać bezkrytycznie... Podobnie rzecz ma się z krytyką wyrażoną przez Małgorzatę Dziewulską, a odnoszącą się do dramaturgii pisarza²⁴. Rozpacz Różewicza postrzega ona jako rodzaj obsesji, przypadek niemal psychiatryczny. Zarzuca poecie – tak samo jak Trznadel czy Błoński – że nie poszukuje żadnych odpowiedzi, nie szuka przyczyn ani celu, lecz jedynie patrzy, ogląda. Świat dramatów autora *Pułapki* to „świat zasuszony, wypłowiały, nijaki i bezosobowy. Demoniczna codzienność, która męczy, która wszystko niszczy. Ktokolwiek wejdzie do tego świata, zamienia się w jeden z bezwolnych sprzętów, w istnienie nieskończenie banalne, w chodzący komunał”²⁵.

Nie sposób wreszcie pominąć oskarżeń o nihilizm wysuniętych przez Andrzeja Wernera²⁶. Zasadniczo powtarza on w ostrych słowach znaną już krytykę. Pojawia się tu wszakże akcent nowy i dość interesujący: za podstawową przyczynę nihilizmu twórczości Tadeusza Różewicza uznaje on jego dwubiegunowy i radykalny sposób widzenia: jest albo świętość, albo upadek. W gruncie rzeczy z poglądem takim należałoby się zgodzić: im bardziej zabsolutyzowane marzenia i tęsknoty, im mniej skłonności ku temu, co Gombrowicz nazwałby „średnimi temperaturami”, tym większe ryzyko rozczarowania i niebezpieczeństwo popadnięcia w nihilizm. Pogląd ten wydaje się także bliski Ryszardowi Nyczowi, który nazywa Różewicza „zawiedzionym fundamentalistą”²⁷.

W latach dziewięćdziesiątych najważniejsza dyskusja dotycząca nihilizmu Różewicza odbywa się w 1992 roku w Poznaniu (część panelowa konferencji pt. *Twórczość Tadeusza Różewicza*)²⁸. Toczy się ona – już tradycyjnie – w ramach alternatywy: nihilista czy moralista? Obok wypowiedzi rekapitułujących znaną krytykę (Tadeusz Drewnowski²⁹), pojawiają się i nowe tony. Uwagę zwrócić należy przede wszystkim na wypowiedzi Ewy Czaplińskiej i Ryszarda Nycza, którzy odchodzą od zbyt uproszczonego i potocznego rozumienia nihilizmu. Czaplińska powiada, że Różewiczowski nihilizm ma nie tylko i nie tyle źródło w wojennej traumie, jak powszechnie przyjęło się uważać, lecz zakorzeniony jest w wieku dziewiętnastym – w problemie Nietzscheańskiej „śmierci Boga”. Także i Nycz zwraca uwagę na

²⁴ M. Dziewulska *Różewicz, czyli walka z aniołem*, „Dialog” 1975 nr 3.

²⁵ Tamże, s. 129.

²⁶ A. Werner *Sen o nicości*, w: tegoż *Polskie, arcy-polskie...*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1987.

²⁷ Zob. *Różewicz – jakim go widzę? Dyskusja panelowa*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*. UAM Poznań, 4-6.11.1991, red. E. Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, WiS, Poznań 1993, s. 175.

²⁸ Recenzją z tej dyskusji jest wypowiedź Seweryny Wyslouch *Tadeusz Różewicz – moralista? Nihilista? Metafizyk?*, „Polonistyka” 1992 nr 3.

²⁹ Tadeusz Drewnowski zwraca uwagę m.in. na oskarżenia o nihilizm płynące z obozu katolickiego (Błoński, Łapiński) – więcej na ten temat pisze zresztą w swej monografii *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, WAiF, Warszawa 1990.

ten kontekst: uznając Różewicza za nihilistę, przywołuje jedną z wielu definicji Nietzscheańskich: „nihilista to człowiek, który sądzi o świecie, jaki jest, że być nie powinien, a o świecie, jaki być powinien, że nie istnieje”³⁰. W trakcie dyskusji autor tej wypowiedzi naraził się jednak Józefowi Kelerze, gdy uznał, że Różewicz moralistą nie jest, bo „nie ma stabilnego systemu moralnego”³¹. Kelera ostro zaproponował, twierdząc, że taki fundament etyczny istnieje i że autor *Niepokoju* z całą pewnością jest moralistą. Zlekceważył również przywołaną przez Nycza definicję nihilisty, gdyż... nie funkcjonuje ona w języku potocznym. Dość osobliwe to uzasadnienie.

W tym miejscu warto dodać, że kulturowy – europejski oraz egzystencjalny – kontekst Różewiczowskiego nihilizmu dostrzega również Czesław Miłosz. Polski noblista odnosi się do nihilizmu negatywnie. W *Prywatnych obowiązkach*, wypowiadając się o poezji Aleksandra Wata (i twierdząc, że Wat nihilistą nie jest), formułuje własną definicję nihilisty: to ten, który „występował przeciw godności rzeczy istniejących, mszcząc się na nich za to, że podmiot (ja, my, oni) poddany jest cierpieniu”³². W stosunku Miłosza do problemu nihilizmu istnieje jednak pewna nie do końca umiejętnie skrywana przez poetę postawa. Autor najważniejszej polskiej pracy na temat nihilizmu – mam tu na myśli *Ziemię Ulro*³³ – wydaje się niejednokrotnie mówić co innego, niż mówi – jeśli wolno mi się odwołać do perspektywy przyjętej przez Paula de Mana³⁴. „Pewnie że nihilista – powiada o autorze *Twarzy*. – Ale rozpaczający, obolały, wrażliwy, jakby odarty ze skóry, cierpiący nad naszą kondycją ludzką, autor wielu krótkich wypraw po słowa najczystsze współczucia, przez co jego całkowite zwątpienie, również o poezji, wydaje mi się niepotrzebne”³⁵. W wypowiedzi Miłosza zderzają się, moim zdaniem, porządek grama-

tyczny i retoryczny: polski noblista, w sensie dosłownym, kwestionuje potrzebę i zasadność Różewiczowskiego nihilizmu, jednak retoryczna struktura wypowiedzi pokazuje co innego: „P e w n i e, że nihilista, a l e... (tu pada ciąg pozytywnych epitetów), p r z e z c o (usprawiedliwienie)...”. W przytoczonej wypowiedzi Miłosza ostatnim słowem powinno być raczej „potrzebne”, a nie „niepotrzebne”. Wspominam o tym niejako na marginesie dlatego jednak, by podkreślić, w gruncie rzeczy, niejasny stosunek Miłosza do problemów nihilizmu, zwątpienia, manicheizmu, od których autor *Ziemi Ulro*, pomimo rozmaitych deklaracji, jednak się nie uwolnił.

Poza spór

Myślenie o Różewiczowskim nihilizmie nie wykracza zasadniczo poza spór „nihilista czy moralista”. Ostatnimi bodaj głosami w tej sprawie są wypowiedzi Marcina Rychlewskiego (2003)³⁶, Bogumiły Kaniewskiej, Anny Legeżyńskiej i Piotra Śliwińskiego (2005)³⁷, czy zrealizowany 22.04.2005 program telewizyjny w „TVP Kultura” zatytułowany właśnie: *Tadeusz Różewicz: nihilista czy moralista?* (dyskusja). Przypomnijmy – dla porządku – aktorów przedstawienia: za nihilistę – podkreślę, że z różnych powodów – uważają Różewicza m.in. Braun, Przyboś (w latach 60.), „późny” Trznadel i „późny” Błoński, Łapiński, Werner, Kijowski, Nycz. Z kolei moralistą jest Różewicz według m.in. Flaszena, „wczesnego” Trznadla, „wczesnego” Błońskiego, Drewnowskiego, Kelery czy Sławińskiego³⁸.

Charakterystyczne, że wytyczając proces kulturze, posługuje się on często skrótami i symbolami zapożyczonymi z tejże kultury, jak na przykład w wierszu *Nic w płaszczu Prospera*, który trawestuje *Burzę* Szekspira. Cywilizująca władza mądrego Prospera, który na swojej wyspie wprowadza Kalibana w świat ludzkiej mowy i ludzkiego dobrego obyczaju, okazuje swoją kłamliwość” (*Świadectwo poezji. Szczęść wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 79-80).

³⁰ F. Nietzsche *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Zielona Sowa, Kraków 2003; tenże *Zapiski o nihilizmie (z lat 1885-1889)*, w: *Wokół nihilizmu*, red. G. Sowinski, Wydawnictwo A, Kraków 2001.

³¹ Zobaczyć poetę..., s. 175.

³² Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Pojezierze, Olsztyn 1990, s. 55. W tejże książce Miłosz zgadza się z poglądem, że Tadeusz Różewicz jest nihilistą – przypisuje mu formułę „nihilistycznej melancholii” (s. 145). Więcej na temat sporu pomiędzy Różewiczem i Miłoszem zob. A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 208-235.

³³ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, PIW, Warszawa 1981.

³⁴ Por. P. de Man *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004.

³⁵ Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 242. Z kolei w *Świadectwie poezji* zwraca Miłosz uwagę na szczególny moment, w jakim znalazła się poezja polska w związku z tragedią II wojny światowej i wskazuje na jej zarażenie „europejskim nihilizmem”. Bierze się on z poczucia rozziwienia pomiędzy antycznymi-chrześcijańskimi wartościami, rozumianymi teraz jako fasada, a brutalną prawdą istnienia: „Taka jest poezja debiutującego po wojnie Tadeusza Różewicza.

³⁶ Zob. M. Rychlewski *Różewicz – nihilista?... O „Spadaniu”*, „Polonistyka” 2003 nr 7.

³⁷ Zob. B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński *Różewiczowska egzegeza zła*, w: tychże *Literatura polska XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005. Na s. 192 pojawiają się słowa: „Różewicz bowiem nie reprezentuje – jak postmoderniści – postawy nihilistycznej ani relatywistycznej, chociaż nieustannie kwestionuje obecność wartości”. Wypowiedź ta nie jest wolna od uproszczeń. Przede wszystkim dlatego, że wywołuje demony nihilizmu, relatywizmu i postmodernizmu, nie definiując tych pojęć, co jest w tym przypadku sprawą konieczną. W przeciwnym razie bowiem trudno uwolnić się od niejasności, a nawet nie popadać w sprzeczności. Jeżeli autorzy stawiają np. mocne tezy (i czynią to w śródtytułach) o „destrukcji świata” (s. 189), „destrukcji poezji” (s. 190) oraz „destrukcji Boga” (s. 191), jeżeli wreszcie konstatują problem „nieobecności” (wartości), to przecież fakt ów zmusza do ścisłego przemyślenia problemu nihilizmu, zanim zarzuty o nihilizm zostaną ewentualnie odparte.

³⁸ Zob. J. Sławiński *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001.

Tymczasem chciałbym pokazać, że mamy *de facto* do czynienia ze sporem, który jest jałowy (na problem ten zwrócił już w 1993 r. uwagę Aleksander Fiut – choć go nie uzasadnił³⁹). Z jakich powodów?

1. Ma on wymiar światopoglądowy – uczestnicy dyskusji, trwającej już kilkadziesiąt lat, ujawniają w obrębie tego sporu własne zaplecze aksjologiczne i etyczne, temperamenty badawcze, rodzaj wrażliwości. Czy coś w tym złego? Bynajmniej. Trudno dziś przecież powoływać się w nauce (a zwłaszcza w naukach humanistycznych) na założenia scjentyzmu czy wierzyć w istnienie jakiegoś neutralnego podmiotu epistemologicznego. Jednakże trudno też wierzyć, by spór, o którym mówimy, był rozstrzygalny (choć jego uczestnicy coś tam prywatnie rozstrzygają) i mógł wносить dalej jakieś nowe wątki.
2. W ramach tego sporu nieustannie powracają znane, od wielu już lat, argumenty – to także świadczy o jałowości.
3. Rzecz być może najważniejsza: uczestnicy dyskusji poruszają się zaledwie w obrębie pewnej metafizycznej, zhierarchizowanej opozycji, poza którą wyjść nie potrafią. W konsekwencji z reguły opowiadają się za jednym z biegunowych stanowisk. W najlepszym przypadku – uchylają się od ostatecznego rozstrzygnięcia (*vide*: Rychlewski).
4. Alternatywa „moralista czy nihilista” żywi się potocznym i jednoznacznym rozumieniem pojęć. W tym sensie nihilista jest, po pierwsze, przeciwieństwem moralisty, tzn. lekceważy on i burzy istniejące i zastane wartości, odrzuca społeczne normy i osobowy wymiar człowieka (sprowadzając go, w najlepszym razie, do ciała). Tak oto potocznie ujmowany nihilizm uznawany jest za rodzaj szczególnego światopoglądu. Po drugie, pojęcie nihilizmu okazuje się po prostu inwektywą, oskarżeniem. Użycie tej inwektywy stanowi zarazem ekspresję, wyrażenie negatywnego stosunku emocjonalnego.

Nie chcemy przez to powiedzieć, że rozmaite zarzuty czynione wobec poezji Tadeusza Różewicza są całkowicie bezzasadne – jest sprawą oczywistą, że badacz wypowiada się zawsze w horyzoncie jakichś własnych przedrozumień (światopoglądu, przyjętej aksjologii, wrażliwości etc.). Chodzi wszakże o coś zupełnie innego: w potocznym posługiwaniu się pojęciem nihilizmu zapoznana zostaje sama jego istota. Nihilizm nie jest po prostu światopoglądem. A skoro tak, to należy na ten problem spojrzeć całkowicie inaczej. Aby było to jednak możliwe, musimy opuścić arenę jałowego sporu: nihilista czy moralista?

Trzeba powiedzieć, że próby tego rodzaju są podejmowane: czyni tak Aleksander Fiut w swym, moim zdaniem, przełomowym artykule *Po śmierci Boga*, gdzie ukazuje nierozzerwalne w twórczości poety napięcie pomiędzy negacją i afirmacją. Innego rodzaju wysiłek podejmuje Edward Balcerzan, gdy stwierdza, że Różewiczowski nihilizm to nic innego jak rodzaj prowokacji artystycznej⁴⁰. Maria Janion

uznaje Różewicza za poetę rozpaczy, co jednak, jej zdaniem, nie ma żadnego związku z nihilizmem⁴¹. Tomasz Burek z kolei uważa, że poeta jest realistą, wyznaje antymetafizyczną „antropologię materialistyczną”⁴². Wreszcie Piotr Śliwiński stawia interesującą tezę, że nihilizm jest po prostu strategią moralisty (w gruncie rzeczy Śliwiński nie przekracza jednak opozycji nihilista/moralista!):

Nihilizm jest strategią moralisty – rozrzedzanie powietrza, którym oddycha człowiek współczesny, obraz jego „poziomego spadania” i wszechogarniającej bylejakości dyktuje przecież obawa krytyka kultury o przyszłość. Różewicz stara się swoich czytelników poruszyć, przerazić sobą, by nawrócić na sensy i religie autentyczne, co z tego, że zamarłe, że wyparte, że nieistniejące.⁴³

W tym miejscu rodzi się jednak pytanie, do którego trzeba będzie jeszcze powrócić: dlaczego nie na odwrót? Co jeszcze wzbrania nas przed uznaniem, że to raczej moralizm jest „strategią” nihilisty?

Przechodzę do sedna: zależy mi na opuszczeniu areny nakreślonego wyżej sporu. Ale zależy mi również na utrzymaniu przekonania, że Tadeusz Różewicz jest nihilistą. Jeśli jednak nim jest, to w zupełnie innym sensie niż ten, który do tej pory był używany i przez z - u ż y c i e – zatarty.

Uważam, że koncepcją przełomową w tym względzie, jest propozycja nakreślona przez Andrzeja Skrendo w jego znakomitej książce *Tadeusz Różewicz i granice literatury* (2002)⁴⁴. Szczeciński badacz parokrotnie zresztą odnosi się do problemu nihilizmu w twórczości autora *Plaskorzeźby*⁴⁵. Nie chodzi tu po prostu i tylko o nakreślenie paranteli między twórczością Różewicza a np. Nietzschem. Mamy tu raczej do czynienia z próbą ujrzenia pisarstwa autora *Kartoteki* w szerokim kontekście filozofii europejskiej (Nietzsche, Heidegger, Adorno)⁴⁶. Skrendo powiada:

Różewicz zgodziłby się zapewne z Heideggerem, że „najbardziej wewnętrzna istota nihilizmu i potęga jego panowania” polega na tym, że „nic ma się za coś niebyłego, a nihilizm za ubóstwienie zwykłej pustki, za negację, którą przemóc można energiczną afirmacją”. Dlatego tak ważne jest, żeby nalegać na to, iż Różewicz jest nihilistą. Jest, gdyż postawę jego określa w ogromnym stopniu odmowa przyjęcia pocieszeń, pragnienie wy-

⁴¹ M. Janion *Nadmiar bólu. Epika i tragika*, „Gazeta Wyborcza” z 9-10.10.1999.

⁴² T. Burek *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974 nr 7, s. 108.

⁴³ P. Śliwiński *Przygody z wolnością – uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 2002, s. 75.

⁴⁴ Zob. A. Skrendo *Tadeusz Różewicz...*

⁴⁵ Zob. też A. Skrendo *Dwaj nihilisci: Przybóś i Różewicz*, „Śląskie Prace Filologiczne” 2004, z. 3; tegoż *Poezja po „śmierci Boga”. Różewicz i Nietzsche*, w: tegoż *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005.

⁴⁶ Andrzej Skrendo należy do prekursorów takiego myślenia. Równoległe do niego podjąłem podobną próbę w swoim szkicu *W stronę transcendencji. O poezji Tadeusza Różewicza z lat 1991-1999*, w: *Literatura polska 1990-2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Universitas, Kraków 2002, t. 1, s. 137-149.

³⁹ Zob. A. Fiut *Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza)*, „Teksty Drugie” 1993 nr 3, s. 32.

⁴⁰ Zob. E. Balcerzan *Zawsze Różewicz*, „Odra” 1999 nr 4.

trwania w świecie nicestwującym, przez nicość drażonym. Tymczasem dziś często zaprzecza się jego nihilizmowi (co wynika z chęci obrony Różewicza, ale oznacza niezrozumienie istoty nihilizmu). Diagnoza nihilistyczna uważana jest bowiem za coś gorszego i niemoralnego, błędnie oczywiście, gdyż równie dobrze prowadzić może (i u Różewicza prowadzi) do moralności nader wstrzemięźliwej i opartej na kategorii wyrzeczenia.⁴⁷

Skrendo pokazuje, że koniecznością staje się obecnie przeformułowanie problemu nihilizmu w twórczości Różewicza. Ów nihilizm nie może być zwyczajnie rozumiany jako negacja, lecz jako stały ruch negacji i afirmacji. Co więcej: nie chodzi tu o to, by w tej twórczości istniała jakaś cezura wyznaczająca przejście od tego, co negatywne, ku temu, co pozytywne. Mówić należałoby raczej o równoczesności tych wymiarów⁴⁸. Ów równoczesny ruch gry, pozbawionej wszelkiej fundacji i możliwości dotarcia do jakiegoś – jak powiedziałby Derrida – „transcendentalnego znaczonego” pojmuję tu jako istotny wymiar Różewiczowskiego nihilizmu.

Sednem potocznego oskarżania Różewicza o nihilizm było – jak pamiętamy – uznanie, że negacja stanowi u tego twórcy wartość autonomiczną, której ten nie potrafi (nie chce?) przewartościować, przekuć w afirmację. Mówiąc prościej: nie umie budować. Nie jest (dość) konstruktywny. Alternatywa „nihilista – moralista” przekłada się także – jak można zasadnie sądzić – na inną opozycję: „metafizyka – fenomenologia”. Posługuję się tymi pojęciami, rzecz jasna, bardzo szeroko. Gdy mówię o fenomenologii, nie mam na myśli Husserla, ale raczej Heideggerowską fenomenologię hermeneutyczną. „Metafizycy” dyktują prawa powinności – żądają sięgania ku temu, co źródłowe, ku przyczynom, zasadzie, *arche*, temu, co ukryte, wewnętrzne. Stanowczo żądają także od człowieka, by zwracał się on w stronę tego, co być powinno, jakiegoś celu, *telos*. Szukać wyjaśnień! – oto perspektywa etyki metafizycznej. „Fenomenolog-hermeneuta” nie realizuje tego ideału – dlatego należy go wykląć⁴⁹. „Fenomenolog” zwraca się ku temu, co widzi na gruncie jakie-

⁴⁷ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz...*, s. 202.

⁴⁸ Skrendo zauważa znaczącą zmianę w „różewiczologii”: przejście od kategorii negatywnych do pozytywnych (afirmacyjnych). Atoli afirmacyjność nie może być rozumiana jako powrót czy dojście do tego, co poeta wcześniej negował. „Nazywanie Różewicza poetą destrukcji trywializuje sens jego wysiłków przekraczania granic literatury” (tamże, s. 66). Ale niemożliwe jest również myślenie o Tadeuszu Różewiczu w języku afirmacyjnym. Oba te języki muszą bowiem coś zaprzepaścić. Tymczasem istotną obserwację tej twórczości „umożliwia język transgresji, transgresji rozumianej jako niepozytywna afirmacja lub też – wedle innego wyrażenia – aprobatywna negacja. Jeśli autor *Niepokoju* marzy o innej poezji, to ta inność zawiera się w grze granicy i transgresji, nie zaś w prostym akcie negacji tego, co dane” (tamże, s. 66).

⁴⁹ Spór, o którym mówię, a do którego pragnę włączyć samego Różewicza, należy do sporów wciąż obecnych nawet w filozofii. Wystarczy przypomnieć np. dyskusję pomiędzy Józefem Tischnerem (reprezentującym postawę hermeneutyczno-fenomenologiczną) a tomistą (metafizykiem) Stefanem Swierżawskim. Zob. J. Tischner *Tomizm bez mitologii*, w: tegoż *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków 1982.

goś własnego przedrozumienia. Za zadanie stawia sobie rzetelny opis wyznaczany jednak przez horyzont własnego, osobistego doświadczenia. Mówi o tym, co widzi będąc jednocześnie świadom własnego historycznego usytuowania. Czyż nie jest to jeden z zarzutów, jaki wytaczano przeciw Różewiczowi? Patrzenie/rozumienie to za mało. Patrzenie/rozumienie jest niemoralne, nihilistyczne. Jeżeli już jednak pewien typ fenomenologii moglibyśmy wiązać z nihilizmem, to z całą pewnością nie w takim, prymitywnym znaczeniu. „Metafizycy” wierzą w fundament, trwałość i obiektywność bytu (czyli tego, co prawdziwie jest). Aby wiedzieć, co jest w ten sposób, metafizyka stworzyła klasyczną postać prawdy – jako adekwacji, korespondencji, zgodności: myśli (wypowiedzi) i bytu. Jeżeli więc chcielibyśmy teraz powiedzieć, że Różewiczowska „fenomenologia” jest nihilistyczna, to nie ze względu na niemoralność czy pogardę dla bytu, lecz ze względu na to, że b r a k n a m t r w a ł y c h f u n d a m e n t ó w. Czy Różewicz nie umie albo nie chce budować? Nie, Różewicz zdaje się tylko mówić: mamy oto do czynienia z problemem, który polega na tym, że nie ma na czym budować. Taka sytuacja stawia człowieka wobec dużo większych wyzwań moralnych. „Metafizyk”, człowiek dawnych wieków, wierzył (choć złudnie), że byt jest pełnią („Wszystko jest pełne bogów” Talesa, „Byt jest; niebytu nie ma” Parmenidesa), że jest przejrzysty, jest obecnością. Różewicz jako fenomenolog-hermeneuta nie poszukuje „istoty rzeczy” skrytej przed okiem, lecz tej, która ujawnia się w danym na gruncie uprzedniego rozumienia fenomenie. Jednak w takim widzeniu bytu – jak u Heideggera – ujawniają swą nieprzejrzystość, efemeryczność i chimeryczność. Byt jest znikaniem bytu, ulotnością, upływem. Dla „metafizyka” prawda jest absolutem. Dla „fenomenologa-hermeneuty” możliwy okazuje się jedynie wysiłek niepełnego rozumienia, interpretacji zawieszony w pustce. Formuła nowego koła hermeneutycznego jako relacji między całością i częścią brzmi teraz: całość zawsze jest już skryta za częścią, pozostaje domniemaniem, śladem, tęsknotą – zawsze nieziszczalną. W twórczości Tadeusza Różewicza sytuacja tak rozumianego nihilizmu występuje zarówno w sferze poetyki czy etyki, jak i wiary⁵⁰

Nowa formuła nihilizmu

W jaki sposób Różewiczowski *Abgrund* przejawia się w jego twórczości na poziomie poetyki? Marcin Rychlewski (w szkicu *Różewicz, neoawangarda i kryzys logosu*) ukazuje osłabienie relacji między słowem i przedmiotem, zawodność języka jako narzędzia komunikacji, ekspresji i deskrypcji⁵¹. Podkreślmy więc: w poetyce Różewicza język nie tyle odnosi się do tzw. rzeczywistości rozumianej – tradycyj-

⁵⁰ Problem wiary omawiam niezależnie w szkicu *Tadeusz Różewicz – Der Dichter des Schwachen Glaubens* (w druku).

⁵¹ Zob. M. Rychlewski *Różewicz, neoawangarda i kryzys logosu*, w: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, red. S. Wysłouch, B. Kaniowska, M. Brzostowicz-Klajn, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2003.

nie – jako rzeczywistość pozajęzykowa. Przypomnijmy: relacja język – (pozajęzykowa) rzeczywistość była zawsze w tradycyjnej filozofii podstawową opozycją (zewnątrze/wnętrze, powierzchowne/głębokie), na której ufundować można pojęcie prawdy rozumianej po Arystotelejsku (jako adekwacji, reprezentacji). Tymczasem język Tadeusza Różewicza wyraźnie odnosi się do samego siebie, już nie nawet w potocznie przyjętym charakterze autoreferencjalności, autoteliczności języka poetyckiego jako takiego, lecz w nieustannej grze cytatów i autocytatów, aluzji, parafraz, klisz językowych. Jak pisze Tomasz Kunz: „Z czasem coraz bardziej jednak interesować zaczyna Różewicza nierozstrzygalność gry tekstualnej, jej polisemiczność, oraz problem Tajemnicy, wobec której poezja pozostaje milczącą i bezsilną”⁵².

Trudno w tym miejscu nie zatrzymać się choćby na chwilę przy problemie Różewiczowskiego pojmowania tekstu. W sensie tradycyjnym, jak wiemy, jest tekst depozytariuszem trwałego, stabilnego znaczenia. Nie bez powodu tradycja hermeneutyczna dokonywała w związku z tym rozróżnienia na *subtilitas intelligendi* i *subtilitas explanandi*, rozumienie i interpretację. Do dziś niektórzy ufają (np. Eric D. Hirsch), że istnieje jakieś obiektywne, ufundowane i stabilne znaczenie tekstu, o którym powiedzieć możemy, że jest prawdziwe. Tymczasem w przypadku twórczości Tadeusza Różewicza myślenie o tekście ufundowane zostaje w perspektywie nihilistycznej: tekst nie przechowuje oto znaczenia prawdziwego i obiektywnego, nie daje się skleić z rzeczywistością; nie możemy zastosować do niego rozróżnienia na rozumienie i interpretację. Bo „tekst” Różewicza udaremnia faktyczność, wszystko czyni interpretacją, sam jest interpretacją. Owa „nieufundowana” interpretacja wieść musi nieuchronnie ku zjawiskom pluralizmu, alternatywności i nierozstrzygalności – z czego bodaj jako pierwszy zdał sprawę Ryszard Nycz w *Tekstowym świecie* (1995). Krakowski badacz – interpretując wiersz rozpoczynający się od słów *Rzeczywistość, którą oglądałem...* – stwierdza:

każda próba wyjścia poza krąg sprzecznych odniesień prowadzi, mocą samej swej logiki, ku owej wieloznacznej grze znaczeń z powrotem. Jest tak, jak gdyby wszelkie próby wprowadzenia nadrzędnych, syntetyzujących interpretacji, wykorzystujących elementy stałe (wspólne dla obu konkurencyjnych wykładni jednostek sensu) a zacierających czy neutralizujących sprzeczne kierunki znaczenia, musiały pozostać otwarte i nie wystarczające – jeśli by pozbawione zostały możliwości cofnięcia się, powrotu i ponowienia tej samej, wykonanej już, pracy odszyfrowywania od początku, która zdaje się obiecywać ostateczne rozstrzygnięcie czy dopełnienie.⁵³

Przejdźmy wreszcie do zasygnalizowanego już wcześniej problemu: Piotr Śliwiński twierdzi, że Różewiczowski nihilizm to nic innego, jak tylko strategia

moralisty. Teza poznańskiego badacza nie przełamuje jednak opozycji moralista/nihilista: w gruncie rzeczy jest ponownie wyrazem opowiedzenia się po jednej ze stron sporu: Różewicz jest takim moralistą, który odwołuje się do kategorii negatywnych po to, by wzmocnić tylko swój moralny punkt widzenia. Sytuacja zmieni się jednak diametralnie, gdy postawimy tezę przeciwną: to raczej moralizm (choć szczególnie pojęty) jawi się jako „strategia” (jeśli to dobre słowo) nihilisty. Nie chodzi tu bowiem o proste odwrócenie tezy Śliwińskiego, jak na pozór mogłoby się wydawać, lecz o ukazanie dekonstrukcyjnego napięcia dynamizującego tę opozycję. Rzecz bowiem w tym, byśmy mieli raczej świadomość utrzymywanej przez *différance* gry, która nie znosi jednego bieguna opozycji na rzecz innego, aksjologicznie uprzywilejowanego, ani też nie zamienia tych biegunów miejscami. Innymi słowy: sens mojej tezy brzmi: **n i h i l i s t a j e s t w ł a ś n i e m o r a l i s t ą**.

Zacznę od kwestii najbardziej ogólnej: postawienie takiej tezy bierze się przede wszystkim z rozmaitych doświadczeń literatury tzw. nihilistycznej: od *Notatek z podróży* Fiodora Dostojewskiego poczynawszy, a na *Podróż do kresu nocy* Celine’a czy Houellebecq’a skończywszy. Antybohater-nihilista nie może nie być moralistą. Słowo „moralista” nie jest, być może nawet, najbardziej adekwatne. Każdorazowo mamy tu bowiem do czynienia nie tylko z refleksją o charakterze etycznym, ale i szczególną wrażliwością moralną. Nie inaczej dzieje się w twórczości Tadeusza Różewicza.

Pozwolę sobie w tym miejscu wyjaśnić krótko powody, dla których mówić by należało o moralności nihilistycznej. Po pierwsze, moralność i refleksja moralna nihilisty dają się ująć w przywoływanej wcześniej jednej z Nietzscheańskich definicji nihilisty: to człowiek, który o świecie, który być powinien, sądzi, że nie istnieje, a o świecie, który istnieje, sądzi, że być nie powinien. Pierwotnym doświadczeniem „etyki” nihilistycznej okazuje się zatem doświadczenie negatywne: nie istnieją żadne obiektywne, trwałe, niezmiennie i prawdziwe fundamenty, na których można by było się oprzeć. Brak tych fundamentów nie jest zarazem powodem do radości, lecz – stanowi nieusuwalne źródło dramatu i niepokoju. Jak bowiem żyć w świecie aporii i anomii, bezwzględnej utraty wszelkich punktów orientacyjnych? Tak postawiony problem sprawia, że, po drugie, dopiero w jego świetle moralność staje się autentycznym wyzwaniem. Podkreślmy: moralność, nie etyka. Przyjmujemy bowiem, że pojęcie etyki rezerwujemy dla formułowanych, a przeto abstrakcyjnych (tzn. nieistniejących), systemów norm i zasad („tak trzeba!”), zaś pojęcie moralności odnosimy do rzeczywistych relacji jednostki z drugim człowiekiem i ze światem⁵⁴. Ta moralność rodzi się z fenomenologicznego-hermeneu-

⁵² T. Kunz *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 296.

⁵³ Zob. R. Nycz *Alternatywność: dwuznaczne epifanie Różewicza*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 109.

⁵⁴ Przyjmuję tu rozróżnienie charakterystyczne dla kultury ponowoczesnej. Wydaje się ono ważne m.in. dlatego, że zakłada możliwość nowego sformułowania problemu etycznego. Myślenie tradycyjne, wsparte na fundamentach racjonalizmu, ujmuje etykę w kategoriach systemowych kodyfikacji. Taka sytuacja ma, *de facto*, miejsce już w starożytności, gdzie pojawia się dbałość o formułowanie ścisłych zależności pomiędzy cnotami – do tego stopnia, że tworzą one całościowy, „matematyczny” gmach (przykładem niech będą choćby ujęcia stoików). Tymczasem

tycznego⁵⁵ oglądu świata, który jest – a być nie powinien. Dlaczego nie powinien? Dlatego, że wypełnia go cierpienie. Dlatego również, że byt utracił swą przejrzystość i stał się efemeryczny. Dlatego, że „Bóg umarł”, a wraz z nim umarł człowiek (głoszony przez humanizm „pan bytu”, „korona stworzenia”), umarła poezja. Od-tąd dane jest nam tylko obcować ze ś l a d a m i ich obecności. Przez to jednak – ślady te okazują się nadzwyczaj cenne. To, co zaprzeczone – zostaje paradoksalnie potwierdzone, to, co umarłe, ożywione w śladach pamięci i tęsknoty.

Tak oto *Abgrund*, doświadczenie „b e z - g r u n t u” bycia, braku stałych punktów oparcia i metafizycznie ufundowanej prawdy, przekłada się na wymiar moralny: stosunek do pojedynczego człowieka – danego w t w a r z y, spotkaniu, tym, co momentalne i śmiertelnie, co zarażone niebyciem; stosunek pełen delikatnego współczucia, „współ-żalu” – w odniesieniu do tego, co ulotne, labilne. To moralność postrzegająca świat w jego upływie, znikaniu, nicestwieniu. Owa efemeryczność bycia, ruch scalania i rozpadu, pochwytывania będącego już wypuszczaniem, widzenia będącego już utratą widoku, rozumienia wymykającego się rozumieniu – to „ruchomy fundament” moralności Różewiczowskiej. To z tej efemeryczności rodzi się uśmiech, pobłażliwość, autoironia, zgoda na świat, na który zgodzić się nie można.

Oto, jak się wydaje, nowa formuła nihilizmu.

Abstract

Michał JANUSZKIEWICZ

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Różewicz, the nihilist

Almost from the very outset of Tadeusz Różewicz's artistic itinerary, his work has been accompanied with a dispute related to the problem of nihilism. At least up until 1990s, it was assuming the form of an alternative: a nihilist, or, a moralist? In the first part of the present sketch, the author attempts at tracing the dispute's history, making references to selected convictions formulated as part of it. The second and third parts will embark on attempted transferral of the problem into an entirely different ground. From the thus delineated perspective, the problem of nihilism will be approached in a new context, which, as it may be reasonably believed, will force us not only to significantly reevaluate our existing critical views but, in the first place, to assume a new methodological position that would give grounds for such a 'shift' or 'revaluation'. However, the author's intent is not to announce the dispute's end, for the dispute will probably go on. What the author refers to instead is the dispute's being c l o s e d, exhausted. Hence, he tries to show that the 'moralist vs. nihilist' alternative is not only erroneous and exhausted but it also leads to certain serious misunderstandings related to how we comprehend the notion of 'nihilism' today.

ponowoczesność usiłuje pytać o możliwość etyki (czy raczej moralności), która miałaby charakter nieufundowany w żadnej metafizyce. Por. chociażby: E. Lévinas *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000; Z. Bauman *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa 1996.

⁵⁵ Pragnę w tym miejscu podkreślić, że jeśli postrzegam tu twórczość Tadeusza Różewicza w kontekście hermeneutyki, to mam na myśli kontekst hermeneutyki radykalnej zarysowanej przez Johna D. Caputo. Według amerykańskiego filozofa hermeneutyka radykalna nie zmierza ku osiągnięciu transparentnego, obiektywnego rozumienia świata i ogarniania sensu, lecz ma przywracać ludzkie życie ku elementarnej trudności bycia-w-świecie, jego dramatyczności i niepewności, ciąglej niewyraźności sensu. Zob. J.D. Caputo *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987 (tu zob. wstęp *Restoring Life to its Original Difficulty*); tegoż *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2000.

Cezary ZALEWSKI

Jedyna chwila. Fotografowanie w poezji polskiej dwudziestego wieku

Fotografia w liryce współczesnej jest tym rekvizytem, po który poeci sięgają niezmiernie często, zapewne dlatego, iż ułatwia dostęp do niepowtarzalnych, a zarazem już zaistniałych scen. Jednocześnie obiekt ów bywa kłopotliwy, gdyż jest pozbawiony sugestii semantycznych. To, co zostało przedstawione, jest – mówiąc słowami Ewy Lipskiej – jak:

utrwalona na kliszy
ta jedyna chwila
na którą nie było nawet
czasu do namysłu¹

Aporia wydaje się nieprzezwycięzalna: albo bezpośredni, momentalny obraz, albo komentarz, który dokona objaśnienia. Wybór najczęściej pada na pierwszy człon tej alternatywy, stąd w poezji polskiej znaczna ilość fotograficznych ekfraz, które wszakże pozostawiają czytelnika z – niejednokrotnie trudnym – zadaniem rekonstrukcji ich sensu.

Na tym tle interesujący wydaje się wąski nurt, który próbuje rozwiązać ten problem inaczej. Zamiast wyłącznej koncentracji na utrwalonym wizerunku, pojawia się rekonstrukcja procesu doprowadzającego do jego powstania. Obraz uchwycony zostaje z perspektywy genetycznej, pozwalającej na bardziej jednoznaczne i czytelne wskazówki dotyczące znaczenia tej jednej, jedynej chwili. Celem niniejszego szkicu jest prezentacja trzech utworów poetyckich, które z omówionych wyżej powodów zajmują się nie tyle fotografią, ile – fotografowaniem.

Zalewski Jedyna chwila

I.

Niezwykły wiersz Tytusa Czyżewskiego – *Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasińskiego*² – wprawiał komentatorów w zakłopotanie, dlatego albo pomijali go milczeniem, albo osławiali, umieszczając w przestrzeni intersemiotycznej (malarstwo³) czy też intertekstualnej (surrealizm⁴). Niewątpliwie, utwór ten wymaga kontekstu, który jednakże został bezpośrednio wskazany w tytule. Pełna interpretacja nie może zatem pomijać odniesień do magnetyzmu i mediumizmu; zwłaszcza że kwestie te były niezwykle popularne (i rozpoznawalne) w okresie dwudziestolecia⁵. Czyżewski wprowadził je do początkowej i środkowej partii tekstu, wyznaczając w ten sposób „horyzont”, na którym następnie pojawia się fotografowanie i fotografia.

Uczestnicy seansów niemal zawsze obserwowali w pobliżu medium pewną materię, którą nazwano ektoplazmą. Początkowo była mglista i bezforemna, ale później przybierała kształt i własności jakiejś (często zmarłej) osoby. Jednakże, jak zauważa monografista: „Nie wszystkie media posiadają zdolność wydzielania tak znacznej ilości ektoplazmy, żeby mogły zmaterializować z niej całą postać ludzką; często są to tylko ręce, głowy, popiersia”⁶. Zatem początkowa sekwencja obrazów, w których pojawiają się kolejne, ale odosobnione części ciała, jest poetyckim ekwiwalentem mediumicznej ektoplazmy. Hipotezę taką potwierdza zarówno dynamiczny charakter każdej z tych wizji, jak i zjawiska im towarzyszące: widmowe płomienie⁷ oraz rodzaj telekinezy⁸, polegający na uruchomieniu instrumentu klawiszowego.

Jednakże przebieg seansu Czyżewski ewidentnie modyfikuje, posługując się techniką symultaniczną. Aż trzykrotnie podkreśla, że wszystkie te „działania” rozgrywają się równocześnie, chociaż (prawie) każde z nich – gdzie indziej. Pojawia

² T. Czyżewski *Noc-Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Gebethner i Wolf, Kraków 1922, s. 30.

³ Por. J. Pollakówna *Spełnienie dwoiste (Uwagi o twórczości Tytusa Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969 nr 1, s. 40.

⁴ Por. J.J. Lipski *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960 nr 6, s. 74-75; B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 120-123.

⁵ Świadczą o tym liczne publikacje. Do najważniejszych należą monograficzne prace: L. Szczepańskiego *Mediumizm współczesny i wielkie media polskie*, Kraków 1936; *Spirytyzm współczesny*, Wydawnictwo „Nauka i Kultura”, Kraków 1936; oraz J. Świtkowskiego *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, Lwów 1939. Warto jednak zaznaczyć, że autorzy posługują się terminologią wypracowaną jeszcze na przełomie wieków przez Juliana Ochorowicza.

⁶ J. Świtkowski *Okultyzm i magia...*, s. 105-106.

⁷ Tamże, s. 95-96.

⁸ Tamże, s. 94.

¹ E. Lipska *Żywa śmierć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 49.

się nawet paralelizm, który zestawia wedle wspólnej odległości od „centrum” elementy somatyczne ze spacjalnymi. Im dalej zostaje ułożona kolejna wizja (przyległa sala, kuchnia, łazienka, kąty salonu), w tym większym stopniu bardziej zewnętrzne fragmenty ciała (ręce, mózg, oczy, nogi, palce, włosy) biorą w niej udział; i odwrotnie: im bliżej do miejsca, w którym znajduje się medium, tym bardziej „dośrodkowy” charakter mają te obrazy (kręgosłup, płuca). Ostatnia wizja przynosi jednak zerwanie tej reguły:

serce bić przestaje
i jest w tej chwili
w kielichu w tabernaculum

W porządku somatycznym pojawia się zatem centrum (serce), natomiast przestrzeń ulega radykalnej zmianie: zamiast domu pokazane zostaje (najbardziej sekretne) wnętrze świątyni. Przemieszczenie spacjalne nie jest jednak dysfunkcyjne, gdyż sygnalizuje przejście w obręb innego rytuału. Ten uduchowiony seans spirytystyczny staje się bowiem tym, co Julian Ochorowicz⁹ nazwał snem magnetycznym. Prawdopodobnie zresztą od początku nim był, jeśli otwierające wiersz onomatopeje zinterpretuje się jako dźwiękowy ekwiwalent ruchów, które wykonuje magnetyzer nad osobą magnetyzowaną w celu wprowadzenia jej w stan uśpienia¹⁰.

Relacja z dalszego przebiegu seansu jest następująca:

ty opowiadasz mi przez sen
że jesteś u stropu gotyckiej katedry
i przestajesz żyć
toniesz w pomarańczowej wodzie
ja budzę cię ja budzę cię

Sen magnetyczny (w przeciwieństwie do hipnozy) wedle Ochorowicza nie zniewala osoby, dlatego jest ona aktywna: zarówno – niezależnie od magnetyzera – doznaje wewnętrznych przeżyć, jak i samodzielnie je werbalizuje. Niemniej jednak tylko on jest w stanie zakończyć doświadczenie, przerywając sen tak samo, jak go rozpoczął (dlatego u Czyżewskiego forma graficzna ostatniej linijki cytatu odpowiada rozmieszczeniu początkowych onomatopei).

Poeta znakomicie poradził sobie z połączeniem obu praktyk okultystycznych. Wizje z ektoplazmy płynnie przechodzą w oniryczne obrazy, właśnie dzięki przestrzeni sakralnej, w której „kończy się” seans (mediumiczny) i „zaczyna” sen (magnetyczny). Oba rytuały są odmienne, używają innych sposobów artykulacji, niemniej jednak zakres ich doświadczeń wydaje się zbliżony. Różnica dotyczy raczej perspektywy; pierwotnie medium materializuje na zewnątrz swe wrażenia, a później mówi o nich z wnętrza, relacjonując własny sen.

⁹ Por. J. Ochorowicz *Psychologia i medycyna*, cz. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1917, s. 172-175.

¹⁰ Tamże, s. 209.

Czyżewski dlatego zatem uczynił „przedmiotem” obu praktyk jedną osobę – Brunona Jasińskiego – gdyż zamierzał jak najwierniej odtworzyć ekstremalne doznania. Oscylują one nieodmiennie wokół powolnego acz nieuchronnego zanikania życia. Pierwsze ujęcie podkreśla somatyczny aspekt zgonu, powodujący rozpad organizmu i powolną destrukcję każdej z jego części. Druga perspektywa – przeciwnie – koncentruje się na subiektywnych doznaniach (lęku) wobec śmierci, która, jak w przypadku zatonięcia, przychodzi zbyt gwałtownie.

Dopiero teraz poeta decyduje się wprowadzić tytułowy motyw:

ustawiam aparat
zapalam światło magnetycznej zorzy
i widzę twoje czoło
oświecone z boku luną pożarów
kąpię kliszę w złotej wodzie
kopiuję na brompapierze
i wywołuję twą widmową twarz

Parapsycholog zauważyłby zapewne, iż fotografowanie w tym momencie jest już czynnością spóźnioną. Wykonywanie zdjęć było nieodzowne, ale zawsze dokonywało się w trakcie trwania seansu lub snu¹¹. W ten sposób uzyskiwano obiektywny i niepodważalny dowód, iż zjawiska paranormalne istnieją¹², a zatem należy je systematycznie badać.

Zamiar Czyżewskiego jest inny. Nie dąży on do podporządkowania fotografii nauce, ponieważ artystyczny efekt jest w tym przypadku niewielki: zdjęcia z seansów pokazują to, co niezwykle, w kategoriach tego, co znane i oswojone. Strategia artysty awangardowego jest dokładnie przeciwna, dlatego portret Jasińskiego zostanie wykonany „po” całej serii nadzwyczajnych efektów, ale tak, żeby można je z niego odtworzyć. To, co zwykle, pojawi się zatem jako niesamowite, inne¹³.

Sam proces wykonywania (oświetlające błyski) oraz wywoływania (zanurzanie papieru) zdjęcia zawiera metonimiczne nawiązania do obu rytuałów. Paralelny

¹¹ Por. L. Szczepański *Mediumizm współczesny*, s. 65-75; J. Śwйтkowski *Okultyzm i magia...*, s. 125-130.

¹² W tej funkcji pojawia się fotografia ektoplazmy już w *Fin-de-siècliste* Gabrieli Zapolskiej (1897). Helena przekonuje tu adwersarza: „Fotografie, które masz pan przed sobą, nie pochodzą z dziedziny cudów. Są to rzeczy pozytywne, materialne... Są to łupiny naszego «ja» materialnego, które nie są dla wszystkich widzialne, a które dla anachoretów indyjskich były najzupełniej widoczne” (*Fin-de-siècle’istka. Powieść*, Kraków 1958, s. 446).

¹³ Na tej samej zasadzie pojawi się czynność fotografowania w wierszu Antoniego Słonimskiego *Negatyw*; tyle że tu obiektem zainteresowania nie jest osoba: „Nad miastem okraciem, jak nogi pająka składane, / Rozłożę statyw, / I w szumie magnezji / Zdejmę ogromny negatyw. / W codzienny cień zmienia się dzieńne chmury, / Tętniąca poetyczność – w tętent poezji, / A tuman murów – w tum ponury” (*Godzina poezji*, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”, Warszawa 1923, s. 63).

jest także ostateczny wynik: prerażenie śmiertelnym snem zapewne pojawia się w nagle otwartych oczach poety, a cała twarz staje się widmowa, czyli: martwa, oddzielona od ciała. Mediumiczno-magnetyczna fotografia dokonuje więc syntezy, portretując śmierć z obu – podmiotowej i przedmiotowej – perspektyw równocześnie.

2.

Widokówka z tego świata Stanisława Barańczaka powstała dzięki poetyckiej syntezie konkretnego i metafizycznego doświadczenia; przy czym sfera ostatnia jest tym silniej zasugerowana, im wyraźniej przedstawione zostają „tutejsze”, ziemskie realia. Wiersz *Zdjęcie*¹⁴ wydaje się odstępstwem od tej reguły, gdyż prezentuje tytułową sytuację w sposób stereotypowy, zbyt lakoniczny i jakby pozbawiony rzeczywistego odniesienia. Z tego zapewne powodu rozpoznanie jego uniwersalnego wymiaru nie jest oczywiste i wciąż pozostaje niepełne¹⁵.

Wydaje się jednak, iż Barańczak celowo posłużył się ujęciem schematycznym, aby wskazać na tym większą liczbę zjawisk. Kadrowanie zdjęcia, przedstawione za pomocą monologu fotografa, odsyła bowiem do całego szeregu innych, funkcjonujących w amerykańskim społeczeństwie kulturowych praktyk, które poeta natychmiast wyłapuje jako „obcy”. W ich rozszyfrowaniu nader cenne są refleksje innego „turysty” – Jeana Baudrillarda – który mniej więcej w tym samym okresie przebywał w Ameryce.

Są one o tyle ważne, iż Barańczak, jak przystało na ucznia angielskich metafizyków, uczynił antytezę dominantą kompozycyjną tego wiersza. Została ona wykorzystana jako analogia do procesu wykonywania fotografii: najpierw poeta posługuje się strategią negatywną, przedstawiając to, co nie zostanie ujęte w kadrze; następnie zaś przechodzi do właściwej prezentacji tego, co na zdjęciu będzie uwidocznione. Jednakże napięcia funkcjonują nie tylko pomiędzy tymi dwiema perspektywami; każda z nich – sama w sobie – pełna jest kolejnych dysonansów, zbudowanych za pomocą techniki zbliżania i oddalania.

Pierwszy etap jest następujący:

Nie ruszaj się; tak, brawo;
tylko poczekam, aż
przejdą ci ludzie i sprawy,
z którymi zbyt mało masz

wspólnego; o, to jest dobre;
tylko przybliżę się, żeby

usunąć poza obręb
miliony niepotrzebnych

nieszczęść i słów; [...]

Eliminacja ma charakter zarówno fizyczny (bez ludzi, słów), jak i metaforyczny, wewnętrzny (bez spraw, nieszczęść). Ten paralelizm implikuje jednak pewną wizję, którą warto zrekonstruować. Jeśli bowiem wokół fotografowanego nie pojawiają się inni oraz znikną wszelkie doznania z tą obecnością związane, oznacza to, iż portret będzie całkowicie skoncentrowany na indywidualnym wymiarze tej osoby. Jego reprezentacja będzie ponadto nacechowana idyllicznie: zamiast oznak, wskazujących na trudne doświadczenia, twarz zapewne rozpromieni się uśmiechem.

Taki obraz, z jednej strony, jest (zwłaszcza dla fotografii) typowy, z drugiej jednak sugeruje określony, funkcjonujący w amerykańskim społeczeństwie „styl zachowań”. Kiedy Baudrillard zastanawiał się, na czym polega powszechny tam fenomen okazywania radości, doszedł do wniosku, że jego sztuczny, wyuczony charakter działa niczym maska, zakrywając i budując dystans. W Ameryce obowiązuje zatem zasada: „Uśmiechnij się, nawet jeśli nie masz nic do powiedzenia albo inni są ci obojętni. Pozwólcie ujawnić się spontanicznie tej pustce i głębokiej obojętności waszego uśmiechu, u c z y n i c i e z n i c h d a r dla innych, niech wasze twarze rozjaśni stopień zero radości i przyjemności, uśmiechajcie się, uśmiechajcie...”¹⁶.

Barańczak wydaje się podzielać tę diagnozę. Usuwaając innych poza kadr – tj. poza nawias życia – indywidualizm staje się paradoksalny, gdyż wytwarza podmiotową próżnię. Nie da się jej „zasłonić” nawet za pomocą tak dobrej strategii, jaką jest wszechobecny, sugerujący pełne samozadowolenie uśmiech.

W drugiej fazie fotograf zmienia metodę:

o tak, stój
właśnie tak; tylko nastawię
ostrość, żeby na jawie
uchwycić twój sen, twój

cień; tak, z tą właśnie
miną, w tej pozie;
tylko się cofnę może,
żeby nie za wyraźnie

rysowały się linie
na twarzy, na murze w tle;
tak, dobrze, właśnie te
myśli nie inne;

Przedstawienie pozytywne jest jeszcze bardziej dysonansowe. Z jednej bowiem strony portret będzie wykonany dokładnie, tak iż – znowu – poprzez wygląd ze-

¹⁴ S. Barańczak *Widokówka z tego świata*, Zeszyty Literackie, Paryż 1988, s. 42.

¹⁵ Por. J. Kandziora *Obserwator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława Barańczaka*, „W drodze” 1990 nr 1, s. 98; A. Lubaszewska „W daguerotyp raczej pióro zmieniam”, „Teksty Drugie” 1999 nr 4, s. 178-179.

¹⁶ J. Baudrillard *Ameryka*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 47.

wewnętrzny odzwierciedlone zostaną przeżycia wewnętrzne (sen, myśli) podmiotu. Z drugiej zaś – przeciwnie – całość prezentacji zostanie dokonana z oddalenia, niwelującego wszelkie detale.

W perspektywie kulturowej dysharmonia ta jest wyraźnie osłabiana. Zamiar precyzyjnego i wielostronnego uchwycenia fotografowanej osoby wydaje się podobny do praktyki dokładnego filmowania, której często, wedle Baudrillarda, oddają się Amerykanie. Istotą tego działania jest jednak czysta autoreferencja: „Wideo w każdym domu ma dziś jedynie to zastosowanie: jest ekranem ekstazy refrakcji, nie ma już nic wspólnego z obrazem, sceną lub teatrem w tradycyjnym znaczeniu i nie służy już zabawie ani samouwielbieniu, umożliwia natomiast p o d ł ą c z e n i e s i ę d o s a m e g o s i e b i e”. Samozwrotność uzyskiwana w ten sposób przypomina: „krótkie śpięcie w wyniku nagłego połączenia tego samego z tym samym, odsłaniające swą intensywność na powierzchni i zarazem brak znaczenia w głębi”¹⁷. Fotografia, nawet ta ukierunkowana na „analizę wewnętrzną”, również uczestniczy w ekstazie komunikacji: jest podwojeniem, lustrzanym odbiciem tego samego. Zarazem jednak pozostaje „pusta”, czyli nie przynosi rozpoznania czy samopoznania, a jedynie tautologiczne powtórzenie.

Jeśli tak jest, to znaczy, iż zdjęcie nieuchronnie zaprzepaszcza niepowtarzalny, ściśle jednostkowy aspekt: kopia jednej osoby niczym nie różni się od kopii kogoś innego. Wszystkie jednakowo milczą, dlatego o każdej można – paradoksalnie – powiedzieć, że im bardziej jest dokładna, tym mniej wyraźna, zamazana. Kontaminując te dwa przeciwstawne „obrazy”, Barańczak ponownie demaskuje amerykańskie iluzje; jeśli bowiem każdy (dzięki fotografii) przejawia skłonności do narcyzmu, to w szerszej skali wszyscy są pod tym względem tacy sami.

Strategia demistyfikatora uspoja zresztą ten antytetyczny wiersz, dlatego poeta posługuje się nią konsekwentnie. Ostatni fragment monologu jest bowiem następujący:

tylko migawka: niech
na mgnienie się uciszy
czas, jego śmiech
nienajzyczliwszy;

tak, wreszcie, bądź tak chwilę;
z tym, że już zmierzch:
a został jeden tylko
jedenorazowy flesz

Przesunięcie zainteresowania z tego, co znajdzie się – albo nie – w kadrze, na funkcjonowanie aparatu sygnalizuje nie tylko finalny etap wykonywania zdjęcia, ale też pokazuje jego właściwe uzasadnienie. Mechanizm działa bowiem tak, jak inne amerykańskie urządzenia, których zasadniczym celem jest ignorowanie porządku naturalnego: trzask migawki, błysk flesza o zmierzchu sugerują uparte trwa-

nie tego, co mechaniczne. To tylko przykład szerszego zjawiska, które tak zaintrygowało Baudrillarda:

Wszystko musi tu cały czas funkcjonować, by uniemożliwić sztucznej ludzkiej potędze chwilę wytchnienia, by przeplatanie się naturalnych cykli (pór roku, dnia i nocy, ciepła i zimna) ustąpiło funkcjonalnemu, często absurdalnemu kontinuum [...]. Można to wytłumaczyć obłędem lub lękiem i nazwać cały ten bezproduktywny wysiłek pracą żałoby¹⁸.

Zdjęcia generują zatem nie tylko narcystyczne złudzenia; w ostatecznej perspektywie zdają się bowiem potwierdzać aspiracje, dążące do zniwelowania upływu czasu i jego konsekwencji. Jednakże wysiłek ten, im jest energiczniejszy, tym bardziej pozostaje bezcelowy: fotografia już w momencie wykonywania staje się potwierdzeniem utraty, permanentną pracą żałoby.

3.

W poezji Janusza Szubera fotografia pojawia się tyleż często, ile jednoznacznie. Niezależnie bowiem od tego, czy należy ona do rodzinnego albumu, czy nie, jej pochodzenie zawsze jest odległe, nierzadko dziewiętnastowieczne. Oglądanie takich zdjęć bywa jednakże ryzykowne, gdyż, jak zauważyła Susan Sontag, większość z nich: „nie zachowuje wiecznie ładunku uczuciowego. Fotografia wzruszająca swoim tematem ludzi w 1900 roku, dziś wzruszyłaby nas zapewne dlatego, że wykonano ją właśnie w tym czasie. Konkretnie cechy i intencje związane ze zdjęciem nikną w uogólnionym patosie przeszłości”¹⁹. Szuber unika tego nostalgicznego sentymentalizmu, ponieważ dramatycznie kontrastuje to, co dawne z tym, co aktualne. Posługuje się w tym celu dwiema technikami; pierwsza – opisana przez Andrzeja Sulikowskiego²⁰ – polega na dokładnym odtwarzaniu konkretów, jakie fotografia zawiera, przy czym do prezentacji tej przenika współczucie, starające się dotrzeć do tego, co w sportretowanych osobach najgłębsze.

Druga i raczej rzadka metoda koncentruje się wokół owych intencji, które towarzyszyły wykonaniu zdjęcia. Przykładem jej realizacji jest wiersz: *Eliasz Puretz fotografuje uczennice z Wyższego Instytutu Naukowo-Wychowawczego w S. podczas majówki w roku 1902*²¹. Długi, barokowy wręcz tytuł określa sytuację liryczną, będącą

¹⁸ Tamże, s. 68.

¹⁹ S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, PIW, Warszawa 1986, s. 25. *Notabene* znakomitym przykładem zawłaszczenia oglądu przez tego typu patos jest wiersz Juliana Tuwima *Ryciny* (z tomu *Biblia cygańska*, J. Mortkowicz, Warszawa 1935, s. 79-80) przedstawiający XIX-wieczne dagerotypy.

²⁰ A. Sulikowski *Twórczość poetycka Janusza Szubera*, „Pamiętnik Literacki” 2004 nr 2, s. 113-114.

²¹ J. Szuber *O chłopcu mieszkającym powidła. Wiersze wybrane 1968-1997*, Znak, Kraków 1999, s. 24.

„punktem wyjścia” do dalszych refleksji. Szuber zaczyna zatem od prezentacji działań fotografa, mających na celu odpowiednie wykadrowanie. Jednakże proces ten nie odbywa się tylko na poziomie technicznym, gdyż towarzyszy mu pewien namysł:

W cieniu skrzydeł blaszanych motyla,
w słomkowych kapeluszach przewiązanych wstążką,

W szczelnych gorsetach ich nieszczelne ciała,
o których każda z osobna mogłaby powiedzieć:
mniej moje bardziej moje nigdy całkiem moje.

Fotograf stara się ująć stojące przed obiektywem panienki z coraz bliższej odległości; detale, na które zwraca uwagę, pozwalają bowiem dokonać oddzielenia i wyodrębnienia, aby finalnie skoncentrować się na samych postaciach. Twarz nie zostaje tu jednak przedstawiona, tak jakby obecność zbyt wielu osób uniemożliwiała indywidualną charakterystykę. Refleksja fotografa koncentruje się wokół jednego, ale wspólnego wszystkim elementu garderoby.

Znamienne jest to, iż gorset nie funkcjonuje w ramach perspektywy temporalnej²², ale przede wszystkim antropologicznej. Kadrowanie izoluje to, co sztuczne (blaszany motyl, słomkowy kapelusz) i naturalne. Kiedy jednak fotograf stara się uchwycić najbliższą egzemplifikację tej opozycji, okazuje się, że jest ona niestabilna. Gorset ma nadać kształt ciału, które wymyka się wyznaczonym w ten sposób granicom, zaburzając przejrzysty układ. Gdyby sytuacja była przeciwna, wówczas nastąpiłoby całkowite oddzielenie obu porządków; oznaczałoby to, iż z punktu widzenia podmiotowego dostęp do swego ciała byłby doskonale zapośredniczony. Dlatego, używając trybu przypuszczającego, fotograf stwierdza, iż doświadczenie somatyczne każdej pensjonarki nie byłoby bezpośrednie, ale – jak można dodać – konwencjonalne, wyłącznie kulturowe. Jednakże płynność owej granicy sugeruje, że dla stojących właśnie przed obiektywem uczennic owo czyste, niezmediatezyzowane doznanie jest osiągalne; i dostrzegł to obserwujący je fotograf.

Z taką intencją wykonywał on to zdjęcie, czy też – ostrożniej – taki zamiar przypisuje mu ktoś, kto o wiele później patrzy na efekt jego pracy. Monolog liryczny płynnie zatem przechodzi od perspektywy wykonawcy do obserwatora, nieznacznie powtarzając poprzednie refleksje i wprowadzając kolejne:

I posiadając, czego nie posiadały dłużej,
niż trwa mrugnięcie w soczewce aparatu
fotograficznego już żółtkie i wydane obcym,
aby wymyślali inne uda dla tamtych pończoch
i obszerne białych pantalonów.

²² W ten sposób wykorzystuje ten motyw Jerzy Ficowski w *Dedykacji* (z tomu *Śmierć jednorożca*, PIW, Warszawa 1981, s. 29): „Na rudej fotografii / twarz nad gorsetem pelerynką / w kokonie pramody”.

Własne doświadczenie, będące podstawą tożsamości każdej z nich, okazuje się więc nietrwałe, momentalne. Sfera prywatna, biograficzna pozostaje tu przemilczana, ale wydaje się, iż przebiega ona analogicznie do tej, która związana jest dalszym funkcjonowaniem wizerunku; tak w (późniejszym) życiu, jak i na (pożółklej) fotografii uczennice będą widziane, obserwowane przez innych. Szuber wyraźnie podkreśla kreacyjny aspekt tego procesu: obce spojrzenie konstituuje wymiar somatyczny, zwłaszcza w jego – lekko tu sygnalizowanym – erotycznym wymiarze. Zaobserwowana przez fotografa autonomia jest zatem krucha; jest momentalną (auto)epifanią, która musi ustąpić miejsca mediatyzacji, budującej tożsamość za pomocą wpływu wywieranego przez innych.

Ostatnia zwrotka ma charakter konkluzji, wyciągniętej z zestawienia obu perspektyw:

Skromnie ukryte na wieki wieków obnażone
prosi o okrutną litość to jedno jeden raz przeżyte
owego roku dnia miesiąca owa minuta nieuwagi.

Obserwator-poeta nie dokonuje zatem wizualizacji, stwarzającej „jeszcze raz” cielesność pensjonarek. Intryguje go raczej sama możliwość tej operacji, gdyż poświadcza ona bezbronny, by tak rzec, status fotograficznego przedstawienia. Im bardziej bohaterki starają się ukryć przed wzrokiem innych, tym silniej nań oddziaływają, stymulując zachowania prowadzące do różnych form zawłaszczenia.

Poeta wyczuwa jednak, że nie taki efekt fotograf zamierzał osiągnąć, dlatego w jego – i swoim – imieniu przypomina o pierwotnej intencji. Fenomen tej fotografii polega na, kto wie, czy nieprzypadkowym, uchwyceniu wewnętrznej epifanii, którą należałoby podziwiać, a nie manipulować. Oczywiście, taka litość zawsze będzie okrutna: obciążona wiedzą, że nie ma już ani pensjonarek, ani ich niewinnej autopercepcji.

4.

W zaprezentowanych powyżej wierszach fotografowanie w tym sensie nie jest działaniem autonomicznym a jedynie technicznym, że zostaje włączone w szerszy kontekst, czyli wyposażone tekstowo w nawiązania do innego typu dyskursu. U Czyżewskiego odesłania te sięgają okultystycznego spirytyzmu; u Barańczaka pojawia się perspektywa cywilizacyjna (w wydaniu amerykańskim), a u Szubera – antropologiczna. Wydaje się zatem, iż zależność między zakresem ekspozycji fotograficznych czynności a rodzajem odniesień polega na wyraźnej faworyzacji kontekstu lokalnego. Im bardziej jest on specyficzny (z różnych zresztą względów), tym dokładniejszej i szerszej prezentacji podlega fotografowanie (Czyżewski, Barańczak). I odwrotnie: im bardziej uniwersalny typ refleksji zostaje wprowadzony, tym mniej uwagi poświęca się owym działaniom (Szuber). Zatem dyskurs skonkretyzowany posiada paradoksalnie większą moc eksplanacyjną: da się go zastosować do odmiennych aspektów procesu fotograficznego.

Znamienny wydaje się wszakże fakt, iż niezależnie od tych różnic wszystkie trzy utwory podobnie wykorzystują ów kontekst. Objaśnia on bowiem zdjęcie niemal identycznie, prowadząc do konkluzji o charakterze tanatologicznym. Następuje tu jednak – dzięki zestawieniu tych wierszy – także rodzaj sprzężenia zwrotnego: teraz to fotografowanie (i fotografia) służy penetracji różnych dyskursów, odkrywając w nich mniej lub bardziej ukrytą fascynację śmiercią.

Różnice między utworami rysują się zatem jedynie w sposobie ujęcia tej zasadniczej kwestii. Znajduje to zresztą wyraz w konstrukcji sytuacji lirycznej; u Czyżewskiego występuje obserwacja modelu (i jego wizji), a następnie – wykonanej fotografii; Barańczak pomija oba te elementy i koncentruje się na środkowym, przedstawiając proces kadrowania zdjęcia; Szuber natomiast zaprezentuje i kadrowanie, i oglądanie finalnego efektu (tyle że już przez kogoś innego). U Czyżewskiego bowiem śmierć jest obserwowana od początku, a fotografowanie tylko dokumentuje ten fakt; Barańczak zrównuje oba procesy, ujmując tanatologiczny aspekt wszystkiego, co funkcjonuje w obrębie cywilizacji; Szuber zakłada natomiast, iż śmierć jest zjawiskiem temporalnym, możliwym do uchwycenia tylko wtedy, kiedy przeszłość porówna się z teraźniejszością. Innymi słowy, wiersze o fotografii pokazują śmiertelność „przed”, „w” i „po” tym, czego dokonuje człowiek; i to zarówno w wymiarze praktyki, jak i teorii.

Abstract

Cezary ZALEWSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Just one moment. Photographing in Polish 20th-century poetry

This article interprets three lyrical pieces focusing around photograph taking. Poems by Tytus Czyżewski, Stanisław Barańczak and Janusz Szuber show that the action in question was used for the purpose of tanatological penetrations of aspects of 20th-century culture.

Iwona MISIAK

Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga

Poezja Stanisława Barańczaka jest wielogłosem i próbą pogodzenia nieusuwalnych sprzeczności świata. Autor *Chirurgicznej precyzji* kilkakrotnie wspominał, że interesuje go sztuka paradoksu, polifonii i ironii dopuszczająca przeciwstawne argumenty¹. W jego ostatniej książce znajdziemy nowy przykład złączonych przeciwieństw – chirurga i demiurga prowadzących aporetyczne dialogi, w których podważa się twierdzenia rozmówcy, nie podając ostatecznej odpowiedzi na żadne pytanie. Spór między tymi postaciami toczy się wokół zasadniczych kwestii: śmierci, języka, wolności i miłości. Chirurgiem nazywa się poeta w poincie tytułowego utworu *Chirurgicznej precyzji*: „Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim: / nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem // a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka, / świadomym / że ważne jest to, co się wymyka”².

Barańczak znalazł nazwę odpowiednią dla swojego twórczego doświadczenia, uznając, że koncepcja rzucającego wyzwanie Bogu artysty-demiurga oraz przekonanie o istnieniu daimoniona zdezaktualizowały się w naszej rzeczywistości. Odpowiedzialny poeta-chirurg wyznacza sobie inne reguły postępowania, starając się uratować wszystkie niezbędne znaczenia wiersza oraz przekładu, gdyż utwór po tej operacji musi spełnić jeszcze jedno zadanie – uświadomić czytelnikom istnienie paradoksalnego ładu, jaki poezja wprowadza w życie. Jeśli natomiast jest to przekład zdania muszą przeżyć w środowisku nowego języka, aby przeciwstawić się chaosowi świata.

¹ S. Barańczak *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Wydawnictwo „M”, Kraków 1993, s. 60.

² S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Wydawnictwo a5, Kraków 1998, s. 19.

Kim jest demiurg? To apodyktyczna postać z sestyny *Bist du bei mir*, reżyser spektaklu w teatrze świata, w którym człowiek jest lalką pociągana za sznurki³. Czasem role chirurga i demiurga znajdują innych wykonawców, na przykład w *Dialogu duszy i ciała* demiurmem jest dusza, a chirurgiem – ciało. Jednak oba utwory w podobny sposób definiują życie upływające w bezustannej obecności cierpienia i śmierci. W *Dialogu duszy i ciała* lancet zostaje zastąpiony brzytwą Ockhama, lecz zarówno lancet, jak i brzytwa redukują organy czy też byty, chyba zgodnie z podstawową zasadą poetyki autora, że „poezja jest jedynym rodzajem wypowiedzi słownej, w którym mówiąc mniej, mówi się więcej”⁴.

Twórczość Stanisława Barańczaka jest od lat przedmiotem badań i doczekała się wyczerpujących opisów. W latach 90. swoje prace poświęcili jej m.in.: Dariusz Pawelec, Joanna Dembińska-Pawelec i Krzysztof Biedrzycki⁵. W ostatnim czasie powstało wiele szkiców wnikliwie analizujących *Chirurgiczną precyzję*, m.in. Mariana Stali, Piotra Śliwińskiego, Adama Poprawy, Leszka Szarugi, Jacka Gutorowa⁶. Większość krytyków podkreśliła dążenie poety do zamykania wierszy w cykle. Jednak ostatni tom Barańczaka nie został dotychczas dokładnie omówiony jako cykl i jako „inter-poemat”⁷.

³ Demiurg z sestyny Barańczaka jest podobny do walentyniańskiego boga świata, którego cechuje „próżność, arogancja” oraz przekonanie, że jest „jedynym i najwyższym Bogiem”. Rola demiurga nie kończy się na stworzeniu świata, gdyż sprawuje on „despotyczną władzę [...], której głównym celem jest zniewolenie człowieka” (zob. H. Jonas *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Platan, Kraków 1994, s. 207-208 i 314).

⁴ S. Barańczak *Poezja musi być wieczną czujnością...*, w: *Zaufać nieufności...*, s. 79.

⁵ Por. D. Pawelec *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Śląsk, Katowice 1992; J. Dembińska-Pawelec *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999; K. Biedrzycki *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Universitas, Kraków 1995.

⁶ Zob. M. Stala *Miedzy tym światem a światem łaski*, w: tegoż *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków 1991; M. Stala *Miedzy Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, w: tegoż *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 1997; M. Stala *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: tegoż *Przeszukiwanie czasu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; P. Śliwiński *Stanisław Barańczak: droga ku arcydziełu*, w: tegoż *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 2002; A. Poprawa *Wiersze na głos i fortepian*, w: tegoż *Formy i afirmacje*, Universitas, Kraków 2003; L. Szaruga *Sila kochania (O Stanisławie Barańczaku)*, w: tegoż *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004; J. Gutorow *Forma protestu (Stanisław Barańczak)*, w: tegoż *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Znak, Kraków 2003. W „Zeszytach Literackich” (1999 nr 65) ukazał się zbiór opinii O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka, autorstwa m.in.: C. Cavanagh, A. Libery, T. Nyczka, J. Pilcha, W. Szymborskiej, T. Venclovy).

⁷ Pojęcie „inter-poematu” odsyła do teorii poezji H. Blooma (por. H. Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002),

Stanisław Barańczak postawił tezę, że twórczość jest sposobem porozumiewania się z trzema odbiorcami: Innymi, Światem i Transcendencją⁸. Jednak w *Chirurgicznej precyzji* zmieniła się perspektywa rozmowy, pojawiła się poważna trudność, gdyż zmniejszyło się grono dotychczasowych sprzymierzeńców. Wiara w istnienie „Absolutnego Punktu Odniesienia”⁹ jest nadal mocna, lecz transcendencia zmienia status z odbiorcy na nadawcę, przypominając groźnego demiurga. Świat jeszcze bardziej niż poprzednio kojarzy się z teatralną sceną, gdzie ciągle zagłusza się poeta. Natomiast wśród Innych na pierwszym planie znalazła się żona, której autor zadedykował lirykę miłosną (oraz ponownie tom wierszy).

Chirurgiczna precyzja układa się w misternie skonstruowany cykl, zawierając wszystkie wyznaczniki: motto, kompozycyjną ramę z prologiem, epilogiem i czteroczęściowym podziałem, jedność lirycznego narratora/bohatera, a nawet minicykle. Można też uznać, że ten poetycki cykl jest wielogłosowym poematem skupiającym najważniejsze tematy twórczości autora, wśród których znajdują się intertekstualne tropy prowadzące do jego przekładów, przemyślenia zawarte w esejach i wywiadach, echa ulubionych utworów muzycznych oraz sceny zapamiętane z filmów¹⁰.

Dominantą tomu jest przejawiająca się na każdym poziomie dychotomiczność. Dwoistość określa kondycję człowieka, świata i Stwórcy, lecz autora interesuje wyłącznie tworzenie poezji powstającej „ze zderzenia [...] dwu równie bezwzględnych racji” – życia i śmierci¹¹. Architektura tomu przywodzi na myśl „wtórne miasto”¹² artystów opisane przez George’a Steinera, gdzie rządzi zasada bezpośredniego obcowania z dziełami sztuki i milknie szum krytycznej „gadaniny o estetyce”¹³, a czysto rozbrzmiewa głos poety nawiązującego porozumienie z innymi

której echa rozbrzmiewają w hermeneutycznym akcie wyjaśniania i zawłaszczania przekładu sformułowanym przez G. Steinera (zob. G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000) oraz przypomina o istnieniu ich prekursora M. Bachtina, a także o H.-G. Gadamerze.

⁸ S. Barańczak *Tablica z Macondo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, w: tegoż *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Aneks, Londyn 1990, s. 231.

⁹ Tamże, s. 232.

¹⁰ W omówieniu cykliczności formy *Chirurgicznej precyzji* korzystałam z książki *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, w której zamieszczono analizy dotyczące problematyki rozwoju, miejsca i roli cyklu literackiego.

¹¹ S. Barańczak *Zaufać nieufności...*, s. 60.

¹² Zob. G. Steiner *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury – słowo/obraz terytoria, Warszawa–Gdańsk 1997, s. 10.

¹³ Tamże.

twórcami oraz ciągnie się dialog między biegunowymi postaciami tomu – chirurgiem i demiurgiem.

Tytułowy utwór tomu, metapoetycka *Chirurgiczna precyzja*, zawiera rozważania dotyczące postulatu zwięzłości wiersza, lecz jest także ironicznym, literackim autoportretem, w dość przewrotny sposób ujawniającym zjawiska autotematyczne i osobiste aluzje Barańczaka. Zanim odkryjemy, że wiersz jest twórczym manifestem, musimy prześledzić krótką historię pojęcia *Chirurgiczna precyzja* i poznać mini-wykład o sztuce chirurgii, aby dowiedzieć się, że chodzi o precyzję pisania, tj. poetycką operację na języku, podczas której artysta usuwa nadmiar słów albo, jeśli mamy się trzymać porównań z dziedziny wojskowości, stara się dokładnie namierzyć cel.

Wiersz rozpoczyna się od przypomnienia, że określenie „chirurgiczna precyzja” znalazło zastosowanie militarne. Obecnie ten wojskowy slogan odnosi się do precyzji rażenia bomb najnowszej generacji. „Mniejsza o bombę – zastanawia się autor – ale czemu mam się zgodzić, / że „chirurgia” z „precyzją” to dwa synonimy?”¹⁴. Zawód chirurga nie cieszył się w przeszłości dobrą reputacją: „Trzysta lat temu „chirurg” / był wciąż kimś jak cyrulik – od cięższej roboty; // dwieście lat temu – kimś, kto w smrodzie lazaretu / amputował kończynę urwaną kartaczem, / uciekając się, raczej / naturalnie, do ręcznej piły, nie lancetu”¹⁵. Z czasem, w miarę nowych odkryć medycyny, opinie na temat pracy chirurga uległy zmianie, choć sposób jego działania nadal budzi wątpliwości: „Chirurgia – jedyna / w medycynie dziedzina, / która leczy kalecząc, tnąc bezwzględny ostrzem – // budzi niepokój tym, że zawsze się kwapiła / do konfiskat na zawsze: noga albo płuco, / odebrane – nie wróć”¹⁶. W kolejnej części autor przedstawia wspomnienie ze swojego pobytu w szpitalu, po wycięciu wyrostka robaczkowego. Appendix został porównany do „kamikaze i żywej torpedy”¹⁷ zagrażającej życiu właściciela. Inwazję przerwał „precyzyjny (a więc jednak!) lancet / doktora W. S.”¹⁸, dając pacjentowi jeszcze jedną szansę. Wreszcie w zakończeniu *Chirurgicznej precyzji* poznajemy założenia i zasady określające akt kreacji. Rekonwalescent otrzymuje kartkę od znajomych i uważnie przygląda się wykonanemu na niej szkicowi:

Rysunek: operacja w toku; pochylone
plecy chirurgów tworzą spoistą zasłonę,
ponad którą wystrzela jak z procy, wysoko,
śliski wewnętrzny organ (śledziona, na oko)

a główny chirurg wrzeszczy obecnym w tej scenie:

¹⁴ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja*..., s. 16.

¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 18.

¹⁸ Tamże, s. 19.

„Nie wyrzucać – to może mieć jakieś znaczenie!”.

Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim:
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem

a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,
świadomym, że jest ważne to, co się wymyka.¹⁹

Poeta-chirurg ostrożnie odsłania wnętrze wiersza, w którym stara się uratować wszystkie niezbędne znaczenia. Artysta jest zaprzeczeniem „eks-rzeźnika [który] mógłby krajać i ciąć bez wytchnienia – // zwłaszcza odcinać, bo to zdaje mu się prostsze / niż mozolne leczenie”²⁰. W dodatku wydaje się, że wiele poetyckich zabiegów (forma, wersyfikacja, prozodia) wymaga mikrochirurgicznej precyzji. Jednocześnie autor podaje w wątpliwość własną dokładność i poczucie pewności, ale wahań nie zna chyba tylko próżny poeta-demiurg, stawiający się w miejscu Boga. Demiurg odczytany jako daimonion, czyli wewnętrzny głos pochodzący od Boga, również nie pojawia się w utworach Barańczaka²¹, gdyż poeta nie wykracza nigdy zbyt daleko poza granice tego, co zamyka się w obrębie ludzkiego doświadczenia (autor prawdopodobnie nie byłby zadowolony z obecności nieproszonego gościa w swojej poetyckiej świadomości, który przychodząc bez zaproszenia, coś mu objawia, dyktuje bądź czegoś wymaga). Rozważny poeta-chirurg działa samodzielnie i kieruje się innymi regułami. Wyznacza sobie zadanie „mozolnego leczenia”, zgodnie z przykazaniem zawartym we fragmencie wiersza Emily Dickinson, który otwiera tom: „Chirurgi muszą być ostrożni, / Gdy biorą w dłoń pieczęlowicie / Skalpel – pod jego cienkim ostrzem / Rusza się Winowajca – Życie!”.

Stanisław Barańczak, definiując poezję w eseju *Tablica z Macondo...*, napisał, że jest ona „wieloznacznością-wbrew-zwięzłości-i-dzięki-zwięzłości”²². Jak należy rozumieć postulowaną wieloznaczność utworu w odniesieniu do chirurgii i wojskowości? Gdyby wieloznaczność skojarzyć z diagnozą, wskaże się na niekompetencję lekarza, który nie umie rozpoznać symptomów choroby. Niejednoznaczność w odniesieniu do „inteligentnych” bomb oznaczałaby nieprawidłowe rozpoznanie zaatakowanego obiektu. Wydaje się, że autor dodaje cechę wieloznaczności do sensowności i zwartości, charakteryzując swoje wiersze. Poezja (w przeciwieństwie

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 17.

²¹ Daimonion pojawia się także w poezji Zbigniewa Herberta, który poświęcił mu dwa wiersze: *Głos i Głos wewnętrzny*. W pierwszym utworze poszukiwanie głosu świata wśród śmierci, bulgotania i wybuchów ziemi prowadzi do wniosku, że rzeczywistość jest niema albo człowiek głuchy. Za drugim razem wewnętrzny głos przypomina ciężko chorą osobę, która wydaje nieartykułowane dźwięki, nie spełniając roli sumienia (zob. Z. Herbert *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 47-48 i 138-139).

²² S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 232.

do medycyny i balistyki) potrafi ogarnąć fragment chaotycznej rzeczywistości i uporządkować ją na nowo w wersach. Za pomocą wieloznaczności można sobie lepiej poradzić z wielością i przytłaczającym ogromem „tego wszystkiego, co wobec wiersza zewnętrzne lub od niego wyższe”²³. Piszac, należy zawrzeć maksimum sensu w niewielu słowach, a konieczność sprzeciwienia się światu powinna łączyć się z ironią, paradoksem, polifonią, które pomogą zdystansować się do problemów i zminimalizować zagrożenia, jakie codziennie przynosi życie.

Dziewięć lat przed opublikowaniem *Chirurgicznej precyzji* Stanisław Barańczak napisał w przedmowie do amerykańskiego wyboru swoich wierszy, że dwa wcześnie utwory, *Nigdy bym nie przypuścił* oraz *I nikt mnie nie uprzedził*, stanowią jego *credo* poetyckie. „To, że pierwszy wiersz był erotykiem, drugi – czymś w rodzaju politycznej satyry, nie ma tu nic do rzeczy: złożone w jeden dwuwiersz, te dwa wyznania mogłyby stanowić motto całej mojej twórczości”²⁴, podkreśla autor. Warto pokrótce przypomnieć oba utwory, w których pojawiają się przemyślenia dotyczące paradoksalnej natury miłości i śmierci oraz wolności i jej braku. Punktem wyjścia autora jest stworzenie antytez, a następnie przekreślenie granicy między nimi, w wyniku czego opisywane doświadczenia zyskują dramatyczny wydźwięk.

W *Nigdy bym nie przypuścił* namiętność i śmierć są ściśle spokrewnione. Tłumiony krzyk, pot, skurcz, a potem bezwładność ciała charakteryzują intensywność erotycznego zbliżenia i zarazem agonię. Wiersz rozpoczyna się pełnym zdumienia zdaniem: „Nigdy bym nie przypuścił: że choć starcza tchu / na zduszony wzlot krzyku z jednoczesnych dwu // gardeł, to przecież kiedyś takie Nic jak śmierć / wpół słowa krtań zarośnie jak skudłona sierść”²⁵. Kończy się konfrontacją, ponownie stawiającą znak równości między przeżyciem miłosnym i umieraniem: „nigdy bym nie przypuścił, że bezwładna dłoń / zwieszająca się z łóżka sięga aż na dno // martwego morza potu, choć przedśmiertny pot / wyschnie prędzej niż pościel pognieciona pod // ciał podwójnym ciężarem, w których rośnie krew, / krążąca, aż nastanie ten i tamten kres”²⁶. Metafizyczny koncept utworu, scalającego odmienne obrazy w poszukiwaniu ukrytego podobieństwa, ma rodowód sięgający liryki Johna Donne’a, tłumaczonej przez Barańczaka²⁷. Namiętność została uka-

zana w perspektywie eschatologicznej, choć prawdopodobnie impulsem do napisania wiersza mogła być chęć odnotowania krótkotrwałości i przemijalności uczuć. Obraz śmierci, pojawiający się w tej intymnej scenie, jest przeczcuciem utraty, której autor później przeciwstawia pamięć, odwzorowując w *Chirurgicznej precyzji* miejsca i wydarzenia związane z obecnością ukochanej kobiety. Ponad dwadzieścia lat po powstaniu wiersza *Nigdy bym nie przypuścił* Barańczak napisał *Płynąc na Sutton Island*, gdzie położył nacisk na wyjątkową siłę uczuć nie podlegających czasowi.

W drugim utworze, *I nikt mnie nie uprzedził*, pewna konkretna sytuacja podniesiona zostaje do rangi poetyckiego wydarzenia: bohater jest przesłuchiwany w komisariacie przez cywilnych funkcjonariuszy. Siedzi przy stole z

brulionem własnych wierszy
ukrytym (co za groteska) w nogawce zimowej bielizny,
podczas gdy pięciu cywilów z wyższym wykształceniem
i jeszcze niższymi czołami ma prawo
obmacywać wnętrzności wyszarpnięte z mojego życia:
bilety tramwajowe, kwitek z magla, brudną
chustkę, a nade wszystko (nie, tego nie zniosę) tę kartkę: „włoszczyzna”
puszka groszku
koncentrat pomid.
ziemniaki²⁸

Mężczyzna nie przypuszczał, że bieguny wolności i zniewolenia mogą się kiedyś tak bardzo zbliżyć: „i nikt mnie nie uprzedził, że cały mój glob / to ten odstęp, dzielący przeciwne bieguny / między którymi nie ma właściwie odstepu”²⁹. Symetryczna budowa utworu, podobnie jak sytuacja, w której znajduje się bohater – uwięziony, lecz dzięki ukrytemu brulionowi wierszy zachowujący poczucie godności wolnego człowieka – jest ważną cechą twórczości Barańczaka. Dychotomie od początku wyznaczały jego wizję świata, w obrębie której istniało wiele sprzecznych zależności, lecz dopiero w tomach *Atlantyda* i *Widokówka z tego świata* pojawiły się półcienie. Nowością ostatniego zbioru jest natomiast wielowymiarowość łącząca w dynamiczną całość płaszczyznę historyczną, aksjologiczną, antropologiczną i transcendentną. Bohater wiersza *I nikt mnie nie uprzedził* anektuje dla siebie odstęp między biegunami, niewielki obszar, gdzie może poczuć się wolny. Świat w *Chirurgicznej precyzji* jest już inny – przypomina teatr, gdzie życie toczy się na wielu planach, poziomach i w różnych przestrzeniach, choć villanelle *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* można śmiało uznać za kontynuację rozważań o niszczącym wpływie mocarstwa na życie człowieka zasygnalizowanym w wierszu *I nikt mnie nie uprzedził*.

²³ Tamże.

²⁴ S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż *Tablica z Macondo...*, s. 238.

²⁵ S. Barańczak *159 wierszy*, Znak, Kraków 1990, s. 21.

²⁶ Tamże.

²⁷ W twórczości Donne’a, zdaniem tłumacza, „słowo bezustannie przemaga jakiś opór”, w liryce miłosnej angielskiego poety dochodzą do głosu skrajne emocje (m.in. sama w sobie sprzeczna współzależność między przeżyciem religijnym i erotycznym), a jego koncepcja człowieka przedstawia jednostkę zawieszoną „między naturą i Bogiem”, zmysłowością ciała i dążeniami duszy, niepewną „własnego miejsca i własnego sposobu istnienia na ziemi” (por. wstęp do: J. Donne *77 wierszy*, wyb., przekł., oprac. S. Barańczak, Znak, Kraków 1998, s. 5-14).

²⁸ S. Barańczak *159 wierszy*, s. 118. C. Cavanagh w szkicu poświęconym związkowi poezji i polityki przytacza ten wiersz, pisząc, że w państwie totalitarnym niewinna lista zakupów może zyskać „złowrogą wymowę” (zob. *Granice liryki: zachodnia teoria a polska praktyka powojenna*, przeł. M. Maryl, w: „Teksty Drugie” 2004 nr 3, s. 12-13).

²⁹ S. Barańczak *159 wierszy*, s. 118.

Barańczak wytrwale powtarza, że nikt nie zasłużył na niesprawiedliwe traktowanie i domaga się od świata ludzkich, litościwych norm. Starannie wyznacza obszar, gdzie prowadzi negocjacje z rzeczywistością, jednocześnie wybierając tematy, które nie podlegają narzucanym warunkom. Odmawia uznania autorytetu adwersarza w niektórych kwestiach politycznych i metafizycznych. Protestuje przeciw krzywdom zadawanym człowiekowi przez ustroje i instytucje oraz przez czas i nicość³⁰. Konsekwentnie stara się przekształcić bełkotliwy monolog świata, zmieniając go w sensowną i zwięzłą wypowiedź, „aby przeciwstawić się wysysającej nas w lej nicości potędze pustych abstrakcji i statystycznych ogólników”³¹. *Ars poetica*, jaką jest tytułowy wiersz *Chirurgicznej precyzji*, mieści się gdzieś między zdaniem W.H. Audena twierdzącego, że nic się nie dzieje za sprawą poezji, a przekonaniem Czesława Miłosza, który mówił, że poezja powinna ocalać ludzi³². Stanisław Barańczak uważa, że: „Jeśli nawet poezja nie nakarmiła ani jednego pustego żołądka, czy nie uchroniła ani jednego ciała przed torturami, to przynajmniej zbawiła parę ludzkich dusz. To już sporo”³³.

Innym ważnym tłem dla *Chirurgicznej precyzji* jest *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny...*, wprowadzający w *Ocalone w tłumaczeniu*. Co właściwie łączy oba te teksty? Poszukiwanie sensu w poezji oraz próba odpowiedzi, „w jaki sposób decyduje [on] o niepowtarzalnej tożsamości utworu”³⁴. Barańczak napisał, że celem tłumaczenia jest próba ocalenia najważniejszych znaczeń dzieła literackiego. Celem poety-chirurga jest zatrzymanie tego, co się wymyka. Wysiłek ten znajduje odbicie w toku wiersza, który wskazuje na bezustanne dążenie poety do perfekcji i charakteryzuje się: wielokrotnie złożonymi, wypełnionymi wtrętami, niekiedy pociętymi nagłymi przerzutniami zdaniami, często zmieniającym się kierunkiem myślenia naszpikowanym aluzjami, kolokwialnością nakładającą się na wyszukane, zwykle symetryczne konstrukcje intelektualne (czyżby to był nowocześnie odpowiednik prowansalskiej partiminy w wykonaniu jednego autora?), użyciem rzadkich form (villanella, emblemat, sestyna, serenada, rondo, alba, madrygał, zreformowane sonety czy też niemal wieniec sonetów), oryginalnymi rymami, strofami oraz metrum, wszechobecną ironią, fajerwerkami parodii i pastiszów, zawikłanymi paronomazjami, gdzieniegdzie paronimami, rozległymi

kontekstami literackimi, muzycznymi, filozoficznymi, a w całej tej orkiestrze środków dodatkowo rozbrzmiewają chóry i partie solowe.

Zdanie Roberta Frosta: „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu”, przywołane na początku *Ocalonego w tłumaczeniu*, sugeruje daremność wysiłków tłumacza, który nie może ocalić wszystkich dwuznaczności oryginału ani oddać różnic, trafiając na barierę obcej kultury i języka. Polemizując z tą opinią Stanisław Barańczak umieścił w posłowniu książki wiersz Jamesa Merrilla *Przepadłe w tłumaczeniu*, w którym znajduje się przeciwny wniosek: „Nic nie przepada. Czy też: wszystko jest przekładem / I każda cząstka nas przepada w nim (lub się znajduje...)”³⁵. W świetle słów Merrilla jaśniejsze staje się przesłanie precyzyjnego poety-chirurga, na którym spoczywa odpowiedzialność ratowania sensu i nadawania kierunku wypowiedzi poetyckiej, którą autor wtrąca w „obłąkany monolog clowna-świata”³⁶, starającego się zepchnąć swojego partnera ze sceny lub go zagłuszyć. Poeta musi dążyć do zwięzłości, aby w ogóle, choć na chwilę, dojść do słowa.

Założenia twórczego programu Stanisława Barańczaka, obejmujące zarówno poezję jak i tłumaczenia, cechuje maksymalizm oraz dążenie do perfekcji. Autor *Ocalonego w tłumaczeniu* jest przekonany, że przekład uczy dyscypliny i pomaga rozwinąć własne umiejętności. Chyba dlatego tom *Chirurgiczna precyzja* przypomina inter-poemat, w którym poeta podejmuje dialog z innymi twórcami i postaciami. W polifonicznych utworach Barańczaka nietrudno znaleźć intersemiotyczne tropy prowadzące od *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* do *Wesela Figara* W.A. Mozarta, od *Implozji* do *Wielkowiejskiej rekonwalescencji* Jamesa Merrilla, od *Chęci* do *Dźwigu* George’a Herberta, od *Dialogu duszy i ciała* do Andrew Marvella oraz Józefa Baki przywołanych w dedykacji (a także nie wspomnianych cieni: Józefa Brodzkiego, W.H. Audena, Johna Donne’a, Williama Szekspira), od *Problemu nadawcy* do wiersza #441 Emily Dickinson i *Zemsty* Aleksandra Fredry, od *Poręczy* do *Widel* Seamus Heaney, od *Powiedz, że wkrótce* do *Lustra* Jamesa Merrilla, od *Alby lodówkowej* do *Alby* Philipa Larkina³⁷. Sensy i konteksty wymienionych utworów przechodzą ewolucję, ulegają wzmocnieniu lub, przeciwnie, wyciszeniu, ostatecznie składając się w spójną całość, nad którą pracował poeta-chirurg, podejmujący rozsądne decyzje na temat tego, co trzeba zachować, a co usunąć z organizmu

³⁰ S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 240. „Czymkolwiek traktuje go świat – podkreśla autor – poeta reaguje zawsze tak samo: na przekór logice i faktom, lekceważąc pewność przegranej, usiłuje bronić swego przyrodzonego prawa do ludzkiej normalności, do ludzkiej normy, którą uporczywie narzuca wszystkiemu, co go otacza i co go próbuje zmiażdżyć.”

³¹ S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż *Tablica z Macondo...*, s. 240.

³² Zob. Cz. Miłosz *Przedmowa*, do: W.H. Auden *Pamięci W.B. Yeatsa*.

³³ S. Barańczak *Zaufać nieufności...*, s. 71.

³⁴ S. Barańczak *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 15.

³⁵ Tamże, s. 500.

³⁶ S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż, *Tablica z Macondo...*, s. 240.

³⁷ C. Cavanagh również wymieniła autorów, których głosy, jej zdaniem, rozbrzmiewają w *Chirurgicznej precyzji*: „W poezji Barańczaka słyszę echa znajomych poetów mówiących nieoczekiwanie z polskim akcentem: oczywiście Donne’a i Dickinson, Jamesa Merrilla, Philipa Larkina i Seamus Heaney. To jak multilingwistyczny seans albo przerażający senny koszmar o zdawaniu egzaminu ustnego w niewłaściwym języku” (zob. *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999 nr 65, s. 154).

wiersza³⁸. Podobnym zabiegom podlegają tłumaczenia. Barańczak dąży do stworzenia przekładu, którego „jedność w wielości” sprawi, że czytelnicy poczują metafizyczny dreszcz³⁹.

Postać poety-chirurga pojawiła się w eseju Seamusa Heaneya *Przywództwo Lowella*, w którym autor stwierdził: „W dokonywanych przez poetę cięciach” [w tomie *Life Studies*] musiało być coś z chirurgii, element profesjonalizmu i ducha społecznego. Rzecz cała miała być próbą samego siebie oraz zasobów poezji⁴⁰. Twórczość Roberta Lowella ulegała dwukrotnej ewolucji, przypomina Heaney, jednym z jej wyznaczników był tom *Life Studies*. Jego kolejne książki „ukazują swą mądrość świata i głoszą mądrość o świecie”⁴¹. Ostatni zbiór amerykańskiego poety, *Day by Day*, jest wypełniony osobistymi wyznaniem. Rozpoczyna go wiersz *Ulysses and Circe* (Heaney nazywa go swoim ulubionym utworem), w którym pojawia się „stłumiona, homerycka nuta przybijania do brzegu”⁴².

³⁸ Na początku lat 70. Barańczak napisał: „Wybierając tradycję, do której czuje się przypisany, poeta wybiera zarazem tradycję, od której pragnie się odciąć: są to dwie nierozdzielne strony jednego aktu wyboru” (zob. *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 41). Omawiając wpływ prekursorów na twórczość Barańczaka można przywołać gnostycką teorię relacji międzypoetyckich H. Blooma, podkreślającego bezustanną walkę, jaką toczy poeta, by stać się silnym, niezależnym artystą. *Chirurgiczna precyzja* wydaje się być ostatnim, zwycięskim etapem tej poetyckiej rywalizacji (H. Bloom, *Lęk przed wpływem*). Odpowiednich kategorii do opisu wierszy Barańczaka dostarcza także S. Balbus rozpatrujący relacje międzystylowe w kontekście historycznoliterackim (zob. S. Balbus *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996). W całej twórczości Barańczaka pojawia się wielu partnerów „semiotycznej interakcji” zaproponowanej przez Balbusa, można nawet uznać, że jest to relacja dwukierunkowa, jeśli przyjmiemy, że tekst przetłumaczony przez Barańczaka wchłania jego indywidualny styl poetycki. Pomocne byłoby również przywołanie przemyśleń G. Steinera, szczegółowo przedstawiającego cztery fazy hermeneutycznego aktu wyjaśniania i zawłaszczania „transferu znaczenia” przez tłumacza: zaufanie, agresję, włączenie, prawo wzajemności. Teoria przekładu Steinera koresponduje w pewnych punktach z tezami autora *Ocalonego w tłumaczeniu*, prawdopodobnie Barańczak zgodziłby się m.in. ze zdaniem amerykańskiego badacza, że „relacja między tłumaczem a autorem powinna przypominać więź między malarzem i portretowanym modelem” (zob. G. Steiner *Po wieży Babel...*, s. 368 i 405-413).

³⁹ „Ostatecznie po co czytamy wiersz?” – zastanawia się Barańczak-tłumacz – „Po to – że powtórzę za Witkacym, który zresztą akurat poezji tego rodzaju możliwości oddziaływania odmawiał – aby jego jedność w wielości przypawiła nas o dreszcz. Dreszcz metafizyczny, ale i całkiem fizjologiczny” (S. Barańczak *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 16).

⁴⁰ S. Heaney *Przywództwo Lowella*, w: tegoż *Znalezione-przywłaszczane. Eseje wybrane 1971-2001*, przeł. M. Heydel, wyb. A. Pokojka, Znak, Kraków 2003, s. 159.

⁴¹ Tamże, s. 168.

⁴² Tamże, s. 173.

Robert Lowell w wierszu zamykającym tom *Day by Day* umieścił prośbę o „łaskę precyzji” w sztuce⁴³, ale trzeba pamiętać, że technika pisania Barańczaka odpowiada wczesnej, odwołującej się do tradycji poetyce Lowella, który później rozluźnił formalność swoich wierszy. Od autora *Day by Day* ważniejsza jest obecność Heaneya w niektórych utworach Stanisława Barańczaka. Claire Cavanagh mocno podkreśliła fakt oddziaływania irlandzkiego poety:

Echem, które słyszę najwyraźniej w *Chirurgicznej precyzji*, jest głos Seamusa Heaneya, zwłaszcza Seamusa Heaneya z *Seeing Things* (1991). Rezonans budzą nie tyle poszczególne obrazy czy metafory – Heaney i Barańczak – wywodzą się z zupełnie różnych środowisk – a raczej to, jak skonstruowana jest książka i o czym traktuje. Podobnie jak *Seeing Things*, *Chirurgiczna precyzja*, jest, jak nazwałby ją krytyk Donald Fanger, „książką mądrości”. To książka o godzeniu się ze światem i samym sobą, o rezygnacji i zadowalaniu się tym, co jest, o odkrywaniu tego, co zostaje, mimo nietrwałości wszystkich ludzkich form [...] W obu zbiorach wiele miejsca zajmują opisy prozaicznych przedmiotów, rytuałów i czynności życia codziennego. [...] Oba poeci biorą to, co pozornie oczywiste i szpi-kują wieloznacznością, poczynszy od tytułów.⁴⁴

Temat sprzecznych relacji między egzystencją i transcendencją, który wyzwala metafizyczny dreszcz, zostaje podjęty przez Barańczaka w *Dialogu duszy i ciała*. Autor wskazał w motcie dwóch prekursorów tego utworu, spośród których ważniejszy jest Andrew Marvell, ze względu na zapożyczenie tytułu oraz obrazu duszy uwięzionej w ciele i ciała spętanego przez obecność duszy (Józef Baka został żartobliwie dodany na wszelki wypadek). Wiersz zawiera różne aluzje przywołujące inne teksty: *Dwie godziny w zbiorniku* Josifa Brodskiego, *Sonety święte* Johna Donne’a, *Morze i Zwierciadło* W.H. Audena oraz *Burzę* Williama Szekspira, do której Auden napisał swój poetycki komentarz. Wydaje się, że niektóre włączone w dialog Barańczaka obcojęzyczne zwroty (tj. wtręty niemieckie, rosyjskie, angielskie) mogłyby pochodzić od wymienionych twórców, choć podobny zabieg zastosował też Josif Brodski, przywołując w *Dwóch godzinach w zbiorniku* postać Fausta rozdartego między dążeniami duszy i ciała, wiecznie poszukującego szczęścia, pięk-

⁴³ R. Lowell *Epilog*, w: *Poezje*, przeł. S. Barańczak, wyb. i posł. B. Taborski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 313. Żartobliwą wersję postaci artysty-chirurga można odnaleźć w sztuce P. de Beaumarchais, która stała się podstawą libretta L. Da Ponte (przetłumaczonego przez S. Barańczaka) do *Wesela Figara* W.A. Mozarta. Z monologów Figara (w *Weselu Figara*: scena 3, akt V; w *Cyruliku sewilskim*: scena 2, akt I) dowiadujemy się, że zanim został on służącym Hrabiego i klucznikiem zamku, uczył się chemii, farmacji, chirurgii, był cyrulikiem lekarza Bartola, pisał komedie, madrygały, wreszcie zamienił lancet na brzytwę, pracując jako balwierz. Bohater *Fausta* J.W. Goethego również studiował prawo, medycynę, teologię, a poszukując wiedzy o świecie, przekroczył dozwolone granice (por. J.W. Goethe, *Faust*, przeł. K. Lipiński, Miniatura, Kraków 1996, s. 40-41).

⁴⁴ C. Cavanagh *O „Chirurgicznej precyzji” ...*, s. 154.

na, wiedzy⁴⁵. Rosyjski poeta, koncentrując się na bohaterze Goethego, kreśli los człowieka ograniczonego murem i pułapem swoich możliwości. John Donne w *Sonetach świętych* przedstawia podobny metafizyczny dramat rozgrywający się między duszą i materią, wskazując na obecność „żarłocznej śmierci”⁴⁶, która się czai, by je rozłączyć. Podobny jest *Dialog duszy i ciała* Andrew Marvella, w którym protagoniści zarzucają sobie nawzajem tyranie, dusza narzeka na uwięzienie w lochu ciała, ciało cierpi, czując w swym wnętrzu niespokojną duszę⁴⁷. W.H. Auden umieścił w zakończeniu *Morza i Zwierciadła* monolog Kalibana skierowany do widzów oraz liryczne postscriptum Ariela. Wypowiedzi obu postaci z *Burzy* Szekspira, do której tryptyk Audena jest metapoetyckim przypisem, zastąpiły epilog Prospera. Auden sformułował w *Morzu i Zwierciadle* definicję sztuki, która jest według niego ścisłym połączeniem pierwiastka ziemskiego, uosobionego przez Kalibana, i eterycznego, reprezentowanego przez Ariela⁴⁸.

⁴⁵ *Faust* J.W. Goethego jest dramatem ludzkiej egzystencji, zapisem poszukiwań człowieka nowoczesnego, naznaczonym „dialektyką pewności i wątpliwości”. Według W. Szturca najważniejszymi składnikami mitu faustycznego „są postawione przez Goethego, ale mające sens ogólny, pytania o granice pomiędzy historią a naturą, biografią a wieczną egzystencją; o Universum i możliwość odrodzenia świata przez ludzkie siły; o udział ciała i materii w zbawieniu; o pochodzenie sił twórczych w człowieku, którego istotą jest wieczne i nieskończone dążenie, tak ironicznie przeciwstawione krótkości i skończoności życia” (*Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Universitas, Kraków 1995, s. 33 i 41). Brodski, przywołując w swoim utworze Fausta, charakteryzuje dualizm pojawiający się w świadomości każdego człowieka: „Taki był doktor Faust. I tacy sami / Marlow i Goethe, Tomasz Mann i masa / wieszczów, inteligentów. Między nami – / taka jest cała czytelników klasa. // Ich ślady w jednym gubią się potoku, / ich kolby – Donnerwetter! – więzy, luzy. / I daj im Boże zdążyć spytać: «Dokąd?» / oraz dosłyszeć, co odkrzykną Muzy (*Dwie godziny w zbiorniku*, przeł. W. Woroszyński, w: *82 wiersze i poematy*, wyb. i opr. S. Barańczak, Znak, Kraków 1989, s. 40).

⁴⁶ Obraz nienasyconej śmierci polującej na duszę pochodzi z VI sonetu Donne’a. W IV i V części cyklu poeta opisuje spektakl życia, podczas którego trwa walka między sprzecznymi żywiołami materii i ducha (J. Donne, *77 wierszy*, s. 177-179).

⁴⁷ Por. A. Marvell *Dialog duszy i ciała*, w: S. Barańczak *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, PIW, Warszawa 1982, s. 244-245.

⁴⁸ W.H. Auden uważa, że poezja nie może się obejść bez dwóch żywiołów: „Nieba prawdziwego Uogólnienia” i życia dręczonego przez „trzy wymiary”, a całość dzieła jest rezultatem „uporczywego i dosadnego dawania wyrazu temu, co stronnice i skonstrastowane”. Poeta, posługując się konwencją teatralnego przedstawienia, umieszcza w epilogu pieśń Ariela, w której duch powietrza określa swoją pozycję w związku, jaki łączy go z Kalibanem. Ariel jest „cieniem”, „zwiwnym uzupełnieniem”, „wzlotem kunsztu”, lecz istnieje dzięki bliskości partnera, z którym tworzy jedność (W.H. Auden *Morze i Zwierciadło. Komentarz do „Burzy” Szekspira*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2003, s. 59, 67-68, 43, 67).

Dziesięć zminiaturyzowanych sonetów składających się na *Dialog duszy i ciała* Stanisława Barańczaka przedstawia spór, który kończy się remisem, ponieważ w twórczości poetów metafizycznych nie może paść wynik przyznający zwycięstwo jednej ze stron⁴⁹. Zachowanie równowagi między pragnieniami duszy i ciała jest zadaniem człowieka, którego życie przypomina walkę.

CIAŁO

We mnie jesteś –
ze mną dzielisz
wszystko; nie lic,
że się jeszcze
parę dzielnic
uda (resztę
czyniąc gettem)
tak uszczelnić,
że nie wtargną
w raj ten gwałtem
gangi gangren,
mafie martwień,
bandy angin,
und so weiter.

DUSZA

Mój Kaliban
kalambury
składa! Który
raz kaliber
twej natury
choć naiwnej
jak koliber,
żał ponury
w podziw zmienia!
Oto przykład
szczłowieczenia

⁴⁹ „Motyw sporu duszy z ciałem [...] ma oczywiście głęboko zakorzenione tradycje, sięgające jeszcze średniowiecza [Barańczak wskazuje na średniowiecze, przywołując początek pieśni *Dusza z ciała wyleciała*...]. Zauważmy jednak, że w ujęciu siedemnastowiecznych Anglików spór ten kończy się z reguły remisem. Widać to wyraźnie w znakomitym *Dialogu duszy i ciała* Marvella, gdzie partnerzy sporu oskarżają się nawzajem z równą słusnością o zniewolenie i tyrański ucisk. Starcie musi tu się skończyć wynikiem nie rozstrzygniętym, ponieważ człowiek nie jest określany w pełni ani przez wymogi ciała, ani przez wymogi duszy, lecz przez ich chybliwą i wewnętrznie sprzeczną symbiozę” (S. Barańczak *Wstęp do: Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*, s. 17).

niewolnika
p l u s więzienia –
rzecz niezwykła!⁵⁰

Rozdwojenie człowieka osiąga w tym wierszu apogeum, doprowadzone do granicy, której już nie można przekroczyć. Zarzuty ciała i duszy równoważą się i nie wiadomo, kto mógłby być uznany za tyrana. Czy jest nim dumna dusza, która narzeka na niewygody i ograniczenia pojawiające się w miejscu jej zamieszkania, czy urażone ciało skarżące się, że chroniąc w swoim wnętrzu duszę, jest narażone na niewdzięczność.

Dusza, szukając sposobu ucieczki z materialnego więzienia, porównuje swoją sytuację do zaszycia w cielesnym worku. Jej próby uwolnienia się przypominają rozpaczliwe chwytywanie się brzytwy przez tonącego. Ciało, komentując jej żale, stwierdza, że jeśli brzytwa jest Ockhamowska i oznacza zasadę głoszącą, że nie należy mnożyć bytów ponad konieczność, to trzeba także zniwelować dualizm duszy i materii, kończąc tym samym spór o powszechniki. W dialogu pojawia się echo dwóch koncepcji, platońska dusza chce istnieć niezależnie (oddziela powszechniki od przedmiotów) i jest przekonana o swojej wyższości, a ciało, jak wytrawny arystotelik, uważa, że powszechniki istnieją w rzeczach i są od nich zależne, znajdując argumenty świadczące za pozostaniem duszy na swoim miejscu, tj. w materii. Ockham zaprzeczał realności powszechników, nie uznając rzeczywistych, oddzielnych natur niezależnych od rzeczy, które je posiadają. Jego nominalizm okazał się istotnym argumentem dla ciała. Spór z duszą kończy się osiągnięciem zgody. Dotychczasowi przeciwnicy kurtuazyjnie wyrażają pochlebne opinie. Dusza chwali gry słowne partnera i gratuluje swojemu Kalibanowi optymistycznej natury. Ciało przypuszcza, że tylko dzięki obecności niematerialnego Ariela może wyjaśnić cel życia, przeciwstawić się grozie i szaleństwu panującemu w świecie. Zdaniem Barańczaka poezja jest wyrazem zaufania „w realność bytu rzeczy wobec nas zewnętrznych i w zasadniczą sensowność tego, co istnieje”⁵¹, a barokowy koncept jest, być może, propozycją umiarkowanego konceptualizmu. Ten aporetyczny dialog nie zawiera żadnego gotowego rozwiązania, a jego remisowy wynik jest podany w ostatnim sonecie. Ciało ceni duszę, gdyż jej praca przynosi zyski (rozświećla ciemność egzystencji, łagodzi szaleństwa świata). Według Sokratesa człowiekiem jest jego dusza i zdanie filozofa współgra z końcowym wnioskiem utworu Barańczaka, nie burząc osiągniętej równowagi, ponieważ dusza to myśląca, działająca świadomość. Rozumne, niepodzielne, poetyckie Ja wyłaniające się z *Dialogu duszy i ciała* posiada siłę, żeby odejść od sporu dotyczącego różnic między bytem i myślą/słowem. Jedynie w zamknięciu ciała i nieograniczoności duszy można przewyciężyć aporię, tylko po to, żeby postawić kolejne pytania.

Dotarcie do granicy rozciągającej się między ciałem i duszą, poza którą mógłby się pojawić albo obszar nicość, albo raj, kończy się powrotem na ziemię. W *Bist*

du bei mir autor wraca do rzeczywistości, choć ciągle stara się powiedzieć coś więcej o transcendencji. Mówi o niej z ziemskiej perspektywy, niekiedy odwołując się do marzenia sennego. Jednak zawsze rozpoczyna poetycki proces wyjaśniania od nowa.

Zagadkowa postać z sestyny *Bist du bei mir* Stanisława Barańczaka kojarzy się z demiurgiem, a jego pojawienie się przypomina teatralny efekt *deus ex machina* na opak. Monolog koszmarnego demiurga jest czymś wyjątkowym w twórczości autora *Chirurgicznej precyzji* i podobnie jak rozmowy w *Dialogu duszy i ciała* wprowadza więcej zamętu niż pewności, że człowiek może być pierwszym reżyserem spektaklu, który nazywa własnym życiem.

Sestyna jest przerażającym wierszem gnostyckim. Jej tytuł został zaczerpnięty z arii przypisywanej J.S. Bachowi *Kiedy jesteś przy mnie, odchodzę z radością*⁵², wybranej również na motto utworu. Początek arii przypomina wyznanie wyszeptane bliskiej osobie w chwili śmierci albo wezwanie skierowane do Boga. W sestynie zamiast Boga, do którego podąża umierający, pojawia się dręczący człowieka niepokojącymi wizjami demiurg. Arogancja i apodyktyczność demiurga wskazują na to, że jest postacią pochodzącą z doktryny gnostyków. Przywołanie herezji w *Bist du bei mir* może być kolejnym wyrazem niezgody Barańczaka na reguły, jakimi rządzi się rzeczywistość i transcendencja, bądź próbą wyjaśnienia niesprawiedliwego traktowania człowieka przez świat. „Absolutny Punkt Odniesienia” jest miłosierdnym, dobrym, lecz nieosiągalnym Bogiem. Demiurg pojawił się wcześniej w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, ale tam był „fachowcem od siedmiu boleści”, na którego skarżył się „lokator własnościowego życia”⁵³. W *Chirurgicznej*

⁵² S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja*..., s. 44. Aria jest przypisywana J.S. Bachowi, ponieważ nie wyjaśniono jej autorstwa. Przypuszcza się, że melodię do pieśni anonimowego poety mógł skomponować G.H. Stölzel. Zapis arii zachował się w notatniku muzycznym Anny Magdaleny, córki Bacha.

⁵³ S. Barańczak *Czas skończyć z takimi*, w: tegoż *159 wierszy*, s. 90. Poeta został nazwany „mimowolnym gnostykiem” przez A. van Nieukerken, który pisał o politycznej gnozie w twórczości Barańczaka, uważając, że zbieżność z doktryną Marcjona jest „raczej przypadkowa”. Holenderski badacz analizuje dysydencką gnozę Barańczaka, którą nazywa „postawą tych nielicznych uprzywilejowanych jednostek”, które dzięki łasce wiedzy „nie całkiem podlegają władzy złego księcia tego świata” (por. A. van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Universitas, Kraków 1998, s. 322-324). Koncepcja van Nieukerken nie zgadza się z systemem Marcjona, który zajmował szczególną pozycję wśród gnostyków, ze względu na silny wpływ chrześcijaństwa (niektórzy uczeni wykluczają go z ruchu gnostyckiego). Marcjon uważał m.in., że wiara jest narzędziem zbawienia, a nie gnoza. Jedynie pojęcie obcego, niepoznawalnego, prawdziwego Boga przeciwstawione idei demiurga, który nie był złym księciem ciemności, lecz sprawiedliwym twórcą świata widzialnego, zbliża jego przemyślenia do religii gnostyckiej (zob. H. Jonas *Religia gnozy*, s. 152-154).

⁵⁰ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja*..., s. 41.

⁵¹ S. Barańczak, *Zaufać nieufności*..., s. 78.

precyzji miejsce „niesolidnego rzemieślnika”, który buja w obłokach⁵⁴, zajmuje despotyczny bóg materialnego świata.

Według kosmologicznego mitu Walentyna upadły eon Sophia stworzyła demiurga, boską istotę przypominającą Ojca. Potem z jej inspiracji demiurg ukształtował świat naśladujący obraz niewidzialnej Pleromy oraz człowieka, któremu podarował pneumę. Błąd, który wkraść się do ziemskiego świata, miał źródło w wyższej, duchowej przestrzeni, z której Sophia została usunięta, próbując zbliżyć się do niepoznawalnego Ojca. Jej duchowa namiętność stała się przyczyną upadku i powstania Ziemi⁵⁵. Gnostycy, podobnie jak poeci metafizyczni, chętnie posługiwali się w swoich koncepcjach paradoksem, przedstawiając osamotnionego, człowieka, którego życiem kieruje ślepy przypadek (*Debutant w procederze, Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce...*), lękającego się śmierci i chorób (*Implozja, Nowe zarazy, Chęci, Dialog duszy i ciała*). Motywy ludzkich działań są nieczyste, nawet sztuka jest niewierna wyższemu światu (*Hi-Fi, Łzy w kinie*). A może sestyna jest odpowiedzią demiurga, którego Raptusiewicz oskarża o stworzenie niedoskonałego świata i wysiedlenie ludzi z obszaru światła (*Problem nadawcy*)?

W *Bist du bei mir* panuje ciemność wskazująca na oddalenie się od źródła blasku utożsamianego ze świadomością, życiem, zbawieniem, Stwórcą. Demiurg zjawia się przy człowieku, jak nocna mara z obrazu Füssliego. Jest jedynym reżyserem wszystkich scen spektaklu, w którym główną rolę gra człowiek.

Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana
do następnego rana, licząc przerwę
na noc. Bo jeśli zaludniona snami,
ja w nich za sznurki pociągam zza sceny;
jeśli bez snów, jej ratowniczą linę
ja rzucam; jeśli bez snu, jeśli – potem

spływając – leżysz i razem z trzepotem
ćmy o okienną siatkę czekasz rana
nie mając czego się chwycić, bo linę
zastąpił powróż (jego też nie przerwę:
więzy to także więź, co spaja sceny,
aż stają się zimami i wiosnami) – ⁵⁶

W klauzulach wersów pojawia się sześć słów: „rana”, „przerwę”, „snami”, „sceny”, „linę”, „potem” (powtarzających się w poincie w innym układzie), tworzących w każdej sestynie sieć, w której autor wyławia najważniejszy sens. Barańczak

⁵⁴ S. Barańczak *159 wierszy*, s. 90.

⁵⁵ Por. H. Jonas *Religia gnozy*, s. 204-208; G. Quispel *Gnoza*, przeł. B. Kita, Pax, Warszawa 1988, s. 140-141.

⁵⁶ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44.

wybrał słowa kojarzące się z sytuacją uwięzienia w sennym koszmarze, wykorzystując niektóre homonimy („rana”, „przerwę”, „potem”), by oddać tragiczny wydźwięk spotkania demiurga z człowiekiem. W *Bist du bei mir* demiurg jest głównym reżyserem spektaklu życia wystawianego na scenie świata. Jego przedstawienie odbywa się codziennie, „od rana do następnego rana”, bez przerwy oddzielającej jawę od snu. W tej sztuce człowiek jest lalką pociągana za sznurki (sznurki czasem zastępuje powróż, pas albo lina, na której opuszcza się trumnę), które spajają poszczególne sceny i akty dramatu.

W sestynie pojawia się ćma uderzająca skrzydłami o okienną siatkę, która kojarzy się z duszą szukającą światła albo z gnostyckim wyobrażeniem światła uwięzionego w materii i poszukującego stamtąd wyjścia. Operowanie symboliką jasności i mroku w *Bist du bei mir* przypomina zmagania Królowej Nocy ze słonecznym królestwem Sarastry w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta⁵⁷. W operze dźwięki zaczarowanego fletu łagodziły rozpacz życia i ból rozdarcia. W wierszu Barańczaka nie znajdziemy podobnego pocieszenia, ale w *Chirurgicznej precyzji* muzyka wielokrotnie przywraca porządek w świecie, nadając sens życiu.

jestem ci jawą, snem bez snów i snami;
jestem twym przedtem i teraz, i potem;
wiecznie milczącym reżyserem sceny,
która się tobie wydaje obrana
na chybił trafiał z sensu, w której przerwę
robię jedynie, aby pas czy linę

⁵⁷ H.-G. Gadamer zwraca uwagę na walkę toczoną przez światło i ciemność, omawiając niedokończony dramat Goethego *Czarodziejski flet*, będący kontynuacją opery Mozarta. Zdaniem badacza Goethe nie przedstawił w swojej sztuce „prostej drogi wiodącej od nocy do światła, od żywiołowego, instynktowego istnienia do duchowego porządku mądrości”, ponieważ tajemnica nierozzerwalnej więzi blasku i ciemności (dni i nocy) stanowi „nowy element, wzbogacający w utworze Goethego gnostyczno-oświeceniową opozycję mroku i światła”. Niemiecki uczony wskazuje także na ideę wolnomularstwa pojawiającą się w utworze Goethego, przede wszystkim na motyw prawdziwego oświecenia prowadzącego do zwycięstwa „nad mrokami nocy” (włoski eseista P. Citati, przybliżając treść libretta E. Schikanedera i Mozarta, dokładnie omawia motywy masońskie i gnostyckie w: *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 314-330). W przeciwieństwie do opery, w zakończeniu której Mozart umieścił triumfalną pieśń światła, Goethe stworzył obraz „współistnienia żywiołowych potęg i duchowej siły kształtującej życie”. Gadamer wyróżnia fragment dramatu ukazujący „moc i niemoc czarodziejskiej władzy sztuki nad życiem”. W tej scenie Tamino i Pamina zapadają w zaklęty sen. Kiedy się budzą, ogarnia ich rozpacz i szaleństwo, które łagodzi gra Papagena na flecie (zob. H.-G. Gadamer *O duchowej drodze człowieka. Studium nie dokończonych utworów Goethego*, w: tegoż *Rozum, słowo, dzieje*, wyb. i opr. K. Michalski, przekł. M. Łukasiewicz i K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 219, 230-239).

przetknąć pod trumną, opuścić ją w glinę,
czyjś nowy sen skopiowanymi snami
zaludnić. Czemu mówię: robię przerwę? –
to tobie tak się zdaje. Ja na potem
nic nie odkładam, ta próba jest grana
tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny,

zwady, parady, kłownady: bez ceny
dla was – ja rzucam wam tę samą linę
ratunku albo powrót mąk do rana;
z ukrycia, ale cały twój czas nami
dwoma wypełniam, teraz, przedtem, potem.
Twoje zuchwałe „Pozwól, że Ci przerwę”,

suflerskie szepty, poprawki – nie przerwę
wymuszają, tylko popsują rytm sceny;
tekst pozostanie bez zmian. Złany potem,
ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
dociskaj węzeł powroza i snami-
-sznurkami dawaj się targać do rana,

lecz wiedz: nie przerwę gry – linijki linę
zawsze zza sceny podrzucę ci – snami
stłumię ból – potem, gdy rwać zacznie rana⁵⁸.

Demiurg manipuluje też innymi aktorami biorącymi udział w jego spektaklu. Wypełnia ich sny kopiami wcześniejszych przedstawień, nie robi prób, jest od razu gotowy na premierę, wznowienia i symultaniczne reżyserowanie wielu sztuk w tym samym czasie. Jeśli człowiek wtrąci się w jego tekst, usunie go ze sceny, żeby nie popsuł rytmu gry. Wydarzenia rozgrywają się na jawie i we śnie, nie ma między nimi różnicy, lecz finał zmierza najwyraźniej ku scenie śmierci. W *Burzy* Prospero, po zainscenizowaniu na wyspie przedstawienia z udziałem duchów, stwierdza, że przeznaczeniem jego aktorów jest rozplątać się bez śladu. Los człowieka jest podobny do roli odgrywanej przez eteryczne postaci, gdyż ludzkie życie spowija sen, nadając mu cechy złudności i nietrwałości⁵⁹.

Dotychczasowe przekonanie Barańczaka, że poezja istnieje dzięki obecności „potrójnego adresata” (transcendencji, świata i człowieka) zachwiało się w tym

wierszu, doprowadzając do zerwania kontraktu między człowiekiem a Bogiem i światem⁶⁰. W sestynie akt komunikacji ponownie ulega zakłóceniu, a próba spotkania z Innym kończy się staniem oko w oko z demiurgiem. Obszar ciemności podporządkowany jego władzy staje się przepaścią dzielącą człowieka od Boga. Trójcłonowa konfiguracja Barańczaka wyznacza przestrzeń dialogu między Bogiem, człowiekiem i światem, w której pojawiają się dłuższe przerwy, wypełnione milczeniem. W *Bist du bei mir* człowieka i Boga łączy przeciwstawność względem świata, lecz jednocześnie świat jest miejscem, który pogłębia podział między Stwórcą i stworzeniem. Świat jest stanem pośrednim między snem i rzeczywistością, odwrotnością wiedzy, brakiem światła, które wskazywałoby na obecność Boga.

W twórczości Stanisława Barańczaka można odnaleźć sporo punktów stycznych z systemem gnostyków. Przede wszystkim dychotomie określające kondycje człowieka, świata i Boga. Człowiek w poezji Barańczaka został wrzucony w świat, gdzie czuje się obco. Próbuje zrozumieć reguły, które kierują jego życiem. Jest świadomy przypadkowości i tymczasowości swojej egzystencji. Przypuszcza, że był „mieszkańcem Światła”, lecz jego teraźniejszość jest błędną wersją wieczności, z którą stracił kontakt. Zdobywając wiedzę o rzeczywistości i absolicie staje na przeciw nicości. W tym miejscu rozpoczyna się spór poety o transcendencję. Autor uważa, że jedynie w wierszach można rozwikłać „podstawowy defekt życia: jego skończoność”⁶¹. Zdaniem Barańczaka odpowiedź zawiera się w niezniszczalnej naturze wiersza, będącego skondensowanym sensem przeciwstawionym nie-ludzkim normom, jakimi rządzi się świat stworzony przez demiurga. Ostatecznie poezja pozostaje „w swojej najgłębszej istocie wołaniem o uczciwą grę”, jest przeciwnym jednostki wobec świata, który chce go zepchnąć ze sceny⁶².

Obraz cierpiącej i śmiertelnej materii pojawił się w *Dialogu duszy i ciała*, powrócił ze zwielokrotnioną siłą w sestynie, a po raz trzeci gnostycki temat zostanie podjęty przez Barańczaka w utworze *Za szkłem*. Można przypuszczać, że gnoza nieprzypadkowo przeniknęła w *Chirurgiczną precyzję*, wyznaczając dodatkową perspektywę odczytania przynajmniej tych trzech wierszy.

Wiersz *Za szkłem* jest na pozór zwyczajny, ogórki kiszące się w słoju nie wywołują od razu dziwnych skojarzeń. Początek utworu wydaje się wręcz banalny: „W sa-

⁵⁸ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44-45.

⁵⁹ „Ci nasi aktorzy” – mówi Prospero wyjaśniając sens sztuki Ferdynandowi – „jak ci już rzekłem, wszyscy są duchami / I rozplnęli się, znikli w powietrzu; / A tak jak pusty kształt tego widzenia, / Ukryte w chmurach szczyty wież, wspaniałe / Pałace, a nawet / cały glob ziemski, tak, i wszystko na nim / Musi rozplnąć się, jak nierzeczywiste / To przedstawienie rozwiało się / Bez śladu. Bowiem my także jesteśmy / Tym, z czego rodzą się sny; a niewielkie / To życie nasze sen spowija wokół” (W. Szekspir *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 105).

⁶⁰ G. Steiner napisał, że warunkiem przekazywania znaczeń i uczuć w sztuce jest konieczność założenia obecności Boga w świecie. Uważa, że spór o transcendencję toczy każdy artysta, a podjęty dialog rozpoczyna również od uznania rzeczywistości stworzonej „wewnątrz języka i formy” („dzięki założeniu istnienia Boga gramatyka żyje i generuje światy”). Badacz porównuje istnienie do działania semantycznego, a otwartość prowadzonego dyskursu ma także negatywną stronę, prowadząc do wywołania „logiki próżni i nihilizmu”, wiodącej do zerwania kontraktu między słowem a światem. Jednak w „mieście słów” panuje przekonanie, że sztuka istnieje dzięki obecności Innego (G. Steiner *Rzeczywiste obecności*, s. 7-8, 50, 110 i 113).

⁶¹ Tamże.

⁶² S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 239 i 240.

mo południe. Kuchnia. Ogórki swą małosolność / znoszą z opartą wprawdzie na solidnej podstawie dna słoja, / ale naiwną ufnością w naprawę tej krzywdy, w ogóle / w pomyślniejsze, co najmniej średniosolne jutro”⁶³. Następne wersy wprowadzają już w inny wymiar. Metamorfozy słoja, wypełniającej go treści i zewnętrznego świata są wieloznaczne. Ogórki stłoczone w mętnej wodzie przypominają słowa ustawione w naczyniu wiersza. Ich zmarszczona, pokryta brodawkami skórka kojarzy się również z mapą zmarszczek na twarzy. Zielono-żółty nalot powstający w wyniku fermentacji to rezultat działania czasu. Przebarwienia i bruzdy uformowały się na skutek wrodzonego uporu trwania w szklanym więzieniu (poeta porównuje wygląd pobrużdżonego ogórka do spoconej twarzy Gary Coopera). Można zaryzykować stwierdzenie, że słój to świat trzymający ludzi w szczelnym uścisku. Półprzezroczyste ściany pozwalają na obserwacje, lecz obrazy poza szkłem są zamglone. Słone i kwaśne środowisko, w którym ogórki powoli się psują, jest jedyną, ograniczoną przestrzenią ich bycia. Motyw zamknięcia pojawił się wielokrotnie w *Chirurgicznej precyzji*, człowiek debiutujący w życiu został „nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany porodówki” (*Debiutant w procederze*), bohater potrącony przez ciężarówkę odzyskuje przytomność w świecie, który go szczelnie zamyka (*Tęsk do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce...*), dusza jest zamknięta w ciele, a ciało żyje dzięki jej niematerialnej obecności (*Dialog duszy i ciała*), aktor jest tyranizowany przez demiurga na scenie, której nie może samowolnie opuścić (*Bist du bei mir*), twarz człowieka cierpiącego na bezsenność więzi lustro (*Powiedz, że wkrótce*), bohater jest porównany do sześcianu „zamkniętej na przestrzał bieli” (*Alba lodówkowa*, z cyklu *Piosenek nie śpiewanych żonie*). W systemie gnostyków świat więzi człowieka, ciało uciska duszę, a archonci, strażnicy sfer niebieskich, bronią dostępu do kręgu, gdzie można uniknąć katastrofy wcielenia. Więzienie materii, czasu i losu przypomina cichą otchłań.

Twarz Gary Coopera, przygotowującego się do rewolwerowego pojedynku, pochodzi z pełnego napięcia kadru w westernie *W samo południe*, oglądanego „ze trzydzieści lat temu w salce / kina «Muza»”⁶⁴. Jaki ma związek słój z ogórkami oświetlony słońcem w porze południa z filmem? Skojarzenie poety może być przypadkową reminiscencją, ale prawdopodobnie chodziło o podkreślenie sytuacji walki na śmierć i życie, odbywającej się zgodnie z ustalonym rytmem zegara odmierzającego godziny kolejnych starć. Czy autor nawiązuje do sytuacji człowieka, który w każdej chwili musi mierzyć się z przeciwnikiem, jakim jest świat? Zakończenie wiersza chyba potwierdza tę hipotezę: „w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno

ci sprawdzić / tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy, / sprawdzić życie, własne, na przegubach świata kładąc półsłpe palce”⁶⁵.

Thomas Venclova, wspominając o wierszu *Za szkłem*, napisał, że w poezji Barańczaka metafizyka prześwituje przez codzienny świat, „składający się z ulicznych wypadków, chorób czy wręcz ogórków w słoiku”, a jednym z ważniejszych tematów jego twórczości jest „dualizm i związek cierpiącej, zakażonej gniciem materii i ducha, który ją rozświecila, ale jest (prawie?) nie do pomyślenia bez tego ponurego domu”, jaki stanowi słój⁶⁶. Antynomia cierpiącej materii i duchowego światła, będąca podstawą gnostyckiej wizji świata, jest na stałe wkomponowana w plan *Chirurgicznej precyzji*. Gnozie, rozumianej jako wytrwałe dążenie do zdobycia wiedzy zbliżającej człowieka do wieczności, odpowiada upór i opór Barańczaka stawiany miazdzącej sile czasu, cierpienia, śmierci.

Stanisław Barańczak, uznając się za poetę-chirurga w tytułowym utworze *Chirurgicznej precyzji*, podjął decyzję o zbadaniu świata, transcendencji i innych ludzi. Jego koncepcja badawcza jest holistyczna, obejmując ciało i duszę. Figura poety-chirurga jest wizją człowieka precyzyjnego, przenikliwego i profesjonalnego. Postawa nieufności, szukanie najwłaściwszych odpowiedzi i diagnoz przypomina metodę Sokratesa. Celem lekarza jest dobro i piękno, nawet jeśli musi używać środków, które nie zniwelują bólu. Sztuka, dowodził Sokrates, w tym sztuka lekarska, jest umiejętnością rozpoznania tego, co lepsze i tego, co gorsze dla pacjenta⁶⁷. Doświadczenie dyktuje chirurgowi wybór lekarstwa, którym jest poezja, a jej niezbędnym składnikiem staje się miłość, skutecznie zwalczająca chorobę bezsensu. Wiara w siłę uczuć jest tematem elegii *Płynąc na Sutton Island* umieszczonej na końcu *Chirurgicznej precyzji*. Poeta przygląda się także samemu sobie, analizując reakcje na zewnętrzne czynniki, które zagrażają jego integralności. Świat zwykle mu nie sprzyja, transcendencja jest poza ludzkim zasięgiem, inni często rozczarowują. Poczucie bezpieczeństwa i siłę do życia można czerpać jedynie od najbliższych osób. Wiara Barańczaka w ponadczasową trwałość uczuć przywodzi na myśl zakończenie *Grobowca w Arundel* Philipa Larkina: „przetrwam z nas tylko jedno – miłość”⁶⁸.

⁶³ Tamże, s. 53.

⁶⁴ Tamże, s. 54. Barańczak wielokrotnie nawiązywał do filmów, m.in. porównując poetę do człowieka, który wiedział za dużo, odwołuje się do kryminału A. Hitchcocka (pod tym tytułem), a w zakończeniu wiersza *Płynąc na Sutton Island*, wymienia Ali McGraw, aktorkę występującą w katastroficznym filmie *Rozbitkowie* w reżyserii K.J. Dobsona.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ T. Venclova O „*Chirurgicznej precyzji*”..., s. 166. Wiersz *Za szkłem* w jakimś stopniu pomaga zrozumieć zagadkową *Anegdotę o słoju* W. Stevensa. Słój Stevensa, umieszczony na szczycie wzgórza, porządkuje i ujarzmia rozciągające się wokół pustkowie. Jeśli podstawimy pod obraz słoja wiersz, może uda się uzupełnić brakujący element układanki i odpowiedzieć na pytanie, czym jest szklane naczynie postawione w stanie Tennessee (W. Stevens *Anegdota o słoju*, przeł. S. Barańczak, w: tegoż *Od Walta Whitmana do Boba Dylana...*, s. 86).

⁶⁷ Platon *Gorgiasz*, w: tegoż *Gorgiasz. Menon*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 61-62 i 90.

⁶⁸ Ph. Larkin *44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i opr. S. Barańczak, Znak, Kraków 1991, s. 93.

Demiurg to antyteza poety-chirurga. Jako bóg materialnego świata jest odpowiedzialny za śmierć i zniszczenie. Jego obecność podkreśla rozdwojenie człowieka. Demiurg jest zarówno twórcą kabaretu, gdzie występuje jako clown-świat zagłuszający wszystkich wokół, jak i reżyserem dramatu życia tyranizującym aktorów. Czasem pojawia się w roli lalkarza, a wtedy człowiek staje się jego ulubioną marionetką. Bywa najemcą mieszkania ograniczającym swobodę lokatora. Jeśli demiurg pozostaje niewidzialny, to jego moc przejawia się inaczej. Umie zadawać ból, prowokować wypadki, zsyłać choroby, wywoływać bezsenność, budzić zwątpienia. Stworzony przez niego świat szczelnie otacza człowieka. Jedyną drogą wyjścia stąd, poza śmiercią, jest duchowa ucieczka. Twórczość wydaje się być obszarem, gdzie poeta-chirurg może zmierzyć się z demiurgiem i postawić znak sprzeciwu w postaci wiersza. Niezgoda dotyczy skomplikowanych spraw, gdyż człowiek, pojawiając się w świecie, poznaje reguły, jakimi rządzi się rzeczywistość. Teoretycznie zgadza się na nie, ale w praktyce okazuje się wiecznym malkontentem, może dlatego, że życie przypomina grę, „która ma wiele reguł, lecz ani jednego sędziego”⁶⁹.

W polifonicznym poemacie, jakim jest tom *Chirurgiczna precyzja*, znajdziemy kilka punktów widzenia i tematy powracające w różnych ujęciach. Poetyckie warianty wskazują na źródło inspiracji, którą jest muzyka, podobnie jak w przypadku twórczości Jamesa Merrilla, W.H. Audena czy Josifa Brodskiego. Narracyjność tomu⁷⁰, będąca wyróżnikiem gatunkowym cyklu, wpływa na odbiór liryki. Cykliczna struktura książki układa się według osi wyznaczonej przez tematy śmierci i miłości. W programowej *Chirurgicznej precyzji* autor zakłada, że będzie leczyć, nikogo nie kalecząc. W *Dialogu duszy i ciała* przedstawia sprzeczne racje ciała i duszy, przyznając im remis. W *Bist du bei mir* odkrywa demiurga instrumentalnie traktującego ludzi. Można również uznać, że szkielet kompozycyjny książki i manifest poety-chirurga zawiera w pięciu villanellach. Pierwsza (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*) mówi o przetrwaniu dzięki muzyce, druga (*Debiutant w procederze*) o konieczności życia pod dyktando batuty świata, trzecia (*Poręcz*) jest wyrazem zaufania w realność bytu, czwarta (*Powiedz, że wkrótce*) rozmową o nieuchronności śmierci, a piąta (*Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*) przedstawia w dyskretnych półcieniach związek dwojga ludzi. Według Seamus Heaney forma villanelli jest „żywą figurą związku przeciwieństw, zanurza się zarówno w nur-

cie naturalnej egzystencji, jak egzystencję bada i wyabstrahowuje, aby zapisać jej wzorzec”⁷¹. Jednocześnie Barańczak spostrzega życie w kategoriach dramatycznych ułatwiających zrozumienie wszechświata, w którym człowiek gra jedną z ról. W czasie tego krótkiego angażu można rozwikłać przynajmniej część nieuleczalnych sprzeczności świata.

Dialog poety-chirurga i demiurga toczy się na pierwszym planie *Chirurgicznej precyzji*, a każdy wiersz Stanisława Barańczaka jest protestem wobec zakazów, jakie świat wymyśla dla człowieka. Poeta musi się spieszyć, by zmieścić maksimum sensu w ograniczonej liczbie lat, lecz „poezja zaczyna się tam, gdzie chęć wypowiedzi zderza się z ograniczeniem”, zmuszając „do poszerzenia i wzbogacenia form wyrazu”⁷². Przecucie ograniczenia wyzwala w nim pragnienie stworzenia iluzji niezmienności i beczasowości, dlatego w ostatnim utworze tomu, *Płynąc na Sutton Island*, autor tworzy mit, według którego ocalenie zależy od niezmiennej siły uczuć. Najprawdopodobniej poecie udaje się zbudować „wtórne miasto”, rozciągające się gdzieś pod wieżą Babel, a miejsce położenia sugeruje reprodukcja wieży umieszczona na okładce tomu. Trudno oprzeć się wrażeniu, że najpierw musiała nastąpić implozja (zagłada starego świata została opisana w wierszu *Implozja* podobnym do wcześniejszej wizji zniszczeń z villanelli *Na którymś piętrze ta aria Mozarta*), pozostawiająca pustą przestrzeń, gotową do wypełnienia wierszami przeciwstawiającymi się nicości. W *Chirurgicznej precyzji* pojawiają się także mieszkańcy nowego miasta – wielojęzyczni prekursorzy oferujący różne wersje odczytania świata. Autor, podejmując z nimi rozmowę, poszerza własne terytorium wolności⁷³. Wielogłosową poezję Barańczaka można poznawać wciąż od nowa, jak

⁶⁹ Por. J. Brodski *Mowa na stadionie*, w: tegoż, *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Klobukowski, Kraków 1996, s. 119.

⁷⁰ Zmodyfikowana narracyjność jest jedną z cech gatunkowych cyklu poetyckiego, a „określony wiersz liryczny, wzięty sam w sobie i dla siebie, może być wzorcem liryki czystej, nienarracyjnej i nieopisowej – natomiast w kontekście cyklicznym potrafi nabrać funkcji quasi-narracyjnej w danym „przebiegu”cyklicznym” (zob. R. Fieguth, „*Powab Korynny serce me rozrania*”. O pierwiastku quasi-narracyjnym w Erotkach *Ficiszka Dionizego Książnika*, w: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza...*, s. 124).

⁷¹ Uwagi S. Heaney o villanelli zostały sformułowane podczas analizy wiersza D. Thomasa *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy* (przeł. S. Barańczak), który poeta poświęcił umierającemu ojcu. Zdaniem Heaney villanella jest „żywym przekrojem poprzecznym”, w którym „cykle młodości i starości, wstępu i upadku, wzrostu i rozkładu znajdują analogie w stałych cyklach rymów i powtórzeń” (zob. S. Heaney *Dylan poeta trwał? O Dylanie Thomasie*, w: tegoż, *Znalezione-przywłaszczone...*, s. 226). Należy odnotować ukazanie się książki J. Dembińskiej-Pawełec, przedstawiającej historyczne dzieje villanelli, gdzie znalazły się m.in. interpretacje utworów S. Barańczaka (J. Dembińska-Pawełec *Villanella od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006).

⁷² S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 224.

⁷³ „Odmienne języki są realizacją potrzeb prywatności i terytorialności, potrzeb, które nasza tożsamość uznaje za niezwykle żywotne. Każdy język w większym lub mniejszym stopniu oferuje własne odczytanie świata. Kiedy poruszamy się pomiędzy językami, kiedy tłumaczymy, nawet w ramach ograniczeń narzucanych przez totalność świata, doświadczamy niemal przyprawiającej o zawrót głowy skłonności ducha ludzkiego do wolności. Gdybyśmy tkwili w jednej «skórce językowej» lub pośród małej ilości języków, nieuchronność naszego organicznego podporządkowania śmierci mogłaby się okazać jeszcze bardziej dławiąca niż zwykle” (G. Steiner *Po wieży Babel...*, s. 631-632).

miasto przypominające labirynt-świat, w którym rozpoznaje się coraz więcej twarzy, budowli, detali. Nie bez powodu *Chirurgiczna precyzja* przypomina księgę mądrości, w której rozbrzmiewa protest wobec świata, pochwała uczuć i refleksyjna nuta przybijania do brzegu.

Abstract

Iwona MISIAK

Jagiellonian University (Kraków)

A dialogue between a surgeon and a demiurge in Stanisław Barańczak

The dialogue between a surgeon and a demiurge, the main characters making their appearance in Stanisław Barańczak's poetry volume *Chirurgiczna precyzja. Wiersze i piosenki z lat 1995–1997* ['Surgical precision. Poems and poems, 1995–1997'], concerns the role of poetry and the role of the poet. The dispute between the two figures covers the major issues: Language, Death, Freedom, Love. In Barańczak's view, poetry is a means of communicating with three message recipients: the *World*, *Transcendence*, and *Others*. However, this artistic message is often distorted – and hence, the aporetic dialogue of the surgeon and the demiurge reminds us of unsolvable contradictions ruling the reality, whilst also rendering the reader aware of existence of certain paradoxical rules that poetry attempts at introducing in the sphere of language and feelings. Attempted reconciliation of such contradictions is beyond reach; yet, a protest in the form of pieces of poetry that broadens the territory of freedom and love becomes the most important thing.

Roztrząsania i rozbior

Awangarda krakowska

Gdy w 1997 roku publikowałem na łamach „Tekstów Drugich” artykuł pt. *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, ani mi do głowy nie przyszło, że ten z zamierzenia prowokacyjny tekst, w którym próbowałem m.in. pokazać (pół żartem, pół serio), iż w pewnym kontekście tekst książki telefonicznej może stać się tekstem poetyckim i powołując się na Richarda Rorty’ego oraz Stanleya Fisha, wskazywałem na słusność pragmatystycznego podejścia do interpretacji tekstów, z czasem stanie się zbiorem idei i koncepcji uznanych, by nie rzec – standardowych. Trudno, abym w tej sytuacji nie odczuwał satysfakcji, tym bardziej, że w tzw. międzyczasie stałem się przedmiotem polowania na postmodernistów oraz szyderstwa ze strony przedstawiciela jednej z lokalnych wspólnot interpretacyjnych¹. Teraz, gdy biorę do ręki tom pt. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*² mogę

¹ Zob. A. Szahaj *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997 nr 6, przedruk w: A. Szahaj *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2004; W. Bolecki *Wyznania członka lokalnej wspólnoty interpretacyjnej*, „Teksty Drugie” 1998 nr 6, przedruk w: tegoż *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998. Zob. też moją odpowiedź na krytykę Boleckiego: *Gonić harcówników?*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6. Ciekaw jestem skądinąd, czy i tym razem prof. Bolecki zapoluje na postmodernistów. Czekam niecierpliwie. Ktoś wszak musi dać odpór tej zgniliźnie moralnej, która już przeniknęła na salony literaturoznawcze, a któż nadaje się do tego lepiej niż Włodzimierz Bolecki? No ktoś?

² *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz i M.P. Markowski, Universitas, Kraków 2006. A tak na marginesie, w bardzo skądinąd kompetentnym tekście Anny Burzyńskiej pt. *Kulturowy zwrot teorii*, zamieszczonym w recenzowanym zbiorze, wspomina się o owej dyskusji wokół ukutego przeze mnie

jedynie cieszyć się każdym niemal słowem i powtarzać sobie: tak! oczywiście! jak najbardziej! a nie mówiłem! Nie ukrywam zatem, że byłbym skłonny spijać miód z ust autorów wspomnianej pracy, wszak mówią dokładnie to, co sędzę nie od dziś na temat literatury, literaturoznawstwa i interpretacji. Powyżej naszkicowana sytuacja nie jest jednak wygodna dla recenzenta. Lepiej, gdy rzecz mu się nie podoba, gdy może coś schlaścić, ponarzekać i wytknąć błędy. Tymczasem mogę co najwyżej trochę pogrymasić, ale naprawdę narzekać nie ma na co. Uważam bowiem recenzowaną publikację za znakomitą pod każdym względem. Nie chciałbym przesadzić, sędzę jednak, że praca ta ma szansę, aby stać się przełomową dla całego literaturoznawstwa polskiego. Znamionuje ona moim zdaniem kres paradygmatu autonomistycznego, który charakteryzował je przez wiele lat. Na jego charakter wpłynęła nade wszystko dominacja strukturalizmu, ale także wyraźna obecność podejścia fenomenologicznego. Paradygmat ten, pod wpływem scjentyistycznych nastrojów rodem z neopozytywizmu oraz kontekstu politycznego (sprzeciw wobec upolityczniania humanistyki wynikającego z obecności totalitarnych ideologii) dążył do ukazania literaturoznawstwa jako wyraźnie wyodrębnionej dziedziny badań, z własnym przedmiotem oraz zbiorem swoistych metod. Na chorobę scjentyzmu zapadło skądinąd nie tylko literaturoznawstwo. Podobnie było ze wszystkimi dziedzinami humanistyki. Wszyscy chcieli być takimi samymi naukowcami, jak fizycy czy matematycy. Filozofowie na przykład marzyli o filozofii naukowej i zamiast dążyć do ufilozoficznienia nauki, starali się unaukować filozofię. Socjologowie zakochali się w metodach statystycznych i o mało co nie zamienili socjologii w przybudówkę statystyki. Psychologowie zadurzyli się w biologii i naukach o zachowaniu wzorujących się na badaniach nad zachowaniem zwierząt. Itd., itp. W kontekście powojennej Polski szczególnie ważny był opór wobec marksizmu, który chciał upolitycznić humanistykę. Ponieważ nie można było wystąpić przeciwko niemu otwarcie, schowano się niejako w okopach naukowości, kultywując naiwną ideologię całkowitej wolności od wartości i kompletnej apolityczności humanistyki. Kapitałnym przykładem takiej strategii oporu przez scjentyzm był polski strukturalizm. W swoim czasie spełnił on zresztą niezwykle pozytywną rolę w humanistyce polskiej. Strategia okazała się efektywna, dano odpór marksizmowi, osiągnąwszy przy tym interesujące rezultaty poznawcze oraz – jak w jednym z tekstów recenzowanej publikacji słusznie zauważa Ryszard Nycz – dając instytucjonalne i teoretyczne podstawy literaturoznawstwu jako dziedzinie nauki.

Funkcjonalność strukturalizmu (i fenomenologii) wobec pewnej strategii politycznej humanistów polskich skończyła się jednak po transformacji. Marksizm

terminu „anarchizm interpretacyjny”, odsyłając w przypisie do „wspomnianej już dyskusji o granicach interpretacji na łamach „Tekstów Drugich” (s. 85, przyp. 84). Tymczasem nigdzie wcześniej się o owej dyskusji nie wspomina, później zresztą też nie. Czytelnik nie wie więc, o co chodzi, w całej książce brak bowiem jakiegokolwiek zapisu bibliograficznego, który by identyfikował jej miejsce. Dziwne.

leżał na łopatkach. Scjentyzm nie był już potrzebny i potrzebny nie jest dalej. Jednak przemiany profesjonalnej świadomości przedstawicieli różnych nauk humanistycznych w Polsce postępowały powoli. Sprawa ta może stać się wdzięcznym przedmiotem niejednego studium z zakresu socjologii nauki³. Nie wchodząc w szczegóły sprawy, przejdźmy od razu do konkluzji: oto mamy do czynienia w Polsce z opóźnionym wobec humanistyki światowej (a opóźnienie to wynika nade wszystko ze względów politycznych) dopełnianiem się zwrotu antypozytywistycznego⁴. Znakiem owego dopełniania jest niewątpliwie zwrot kulturowy, którego świadkami jesteśmy dzisiaj w humanistyce polskiej. Jego elementem jest m.in. recenzowana publikacja. Pokazuje ona dobitnie, że: 1. ani literatura, ani literaturoznawstwo nie są autonomicznymi dziedzinami ludzkiego świata, stanowią bowiem węzeł w sieci zależności, które obejmują inne dziedziny humanistyki, inne dziedziny nauki oraz moralność i politykę; 2. zarówno przedmiot poznania literaturoznawstwa (teksty literackie), jak i literaturoznawstwo samo są fragmentami większej całości, a mianowicie kultury danej społeczności, kultura ta zaś w sposób decydujący wpływa na to, co uchodzić będzie za literaturę, teorię literatury, udaną interpretację, prawomocne wyjaśnienie, użyteczną metodę itd.

³ W tym względzie przełomową rolę może odegrać bardzo interesująca praca Dominika Lewińskiego pt. *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*, Universitas, Kraków 2004. Niektóre reakcje nań wskazują, że w świadomości części naukowców wciąż pokutuje przekonanie, iż próba zrozumienia instytucjonalnych dziejów kształtowania się i dominacji jakiegoś paradygmatu badawczego, przedsięwzięta zresztą w duchu obecnych od dziesięcioleci w nauce światowej studiów nad nauką jako fenomenem społecznym (na przykład w znakomitym wykonaniu Bruno Latoura), jest niczym innym, jak zamachem na honor poszczególnych osób zaangażowanych w walkę o jego tryumf. Kryje się za tym naiwne przekonanie, że nauka jest rzeczą spoza tego świata, nieskalaną wpływami świata zewnętrznego. Tymczasem nie ma się o co obrażać. Ziemskie uwikłanie nauki nie czyni jej przedsięwzięciem ani trochę mniej szlachetnym. To jedynie jej wyidealizowany obraz, jaki zawdzięczamy dziewiętnastowiecznemu scjentyzmowi z jego religią nauki i wizją naukowca jako kapłana ledwo rąbkami sukni zahaczającego o ziemskie sprawy powoduje, że obruszamy się, gdy stajemy się przedmiotem badań naukowych jako członkowie pewnego (egzotycznego) plemienia, którzy wojują (na słowa), negocjują, szukają, sojuszników, koncentrują siły, wchodzą w koalicje, przeciągają na swoją stronę, symbolicznie wykluczają itd. A przecież, jeśli nie przekraczamy przy tym granic przyzwoitości (a wszak autor książki nic takiego nikomu nie zarzuca), nie mamy się czego wstydzić. Dopóki w grę wchodzi perswazja, otwarta dyskusja, a nie przemoc jakiegokolwiek rodzaju, gra toczy się fair. O ile mi wiadomo strukturaliści polscy zawsze grali fair i chwała im za to. Powinni się cieszyć, że stali się przedmiotem tak wnikliwego studium. Miernotami nikt się w ten sposób nie zajmuje.

⁴ Piszę o tym obszerniej gdzie indziej: *Zwrot antypozytywistyczny dopełniony*, wstęp do: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Koli i A. Szahaj, Universitas, Kraków (w druku).

Poszczególne teksty recenzowanej pracy znakomicie te sprawy ukazują i do większości nie miałbym nic do dodania. Mówią one, że literatura oraz literaturoznawstwo to królestwa k o n s t r u k t ó w kulturowych, zmiennych historycznie konwencji oraz interpretacji i ustaleń teoretycznych, których moc perswazyjna zależy od ogólnokulturowego kontekstu. Pokazują, że żaden z wchodzących w grę elementów literatury czy literaturoznawstwa nie posiada pozakontekstualnej i pozakulturowej esencji, określającej, czym jest w oddzieleniu od całej s i e c i relacji z innymi elementami kultury. Że elementy wartościowania są i zawsze były obecne w robocie literaturoznawczej, a zatem, że nie da się w niej oddzielić faktów od wartości (to z kolei wskazuje na to, że zwrot kulturowy jest zarazem z w r o t e m e t y c z n y m, co oznacza także – zwrotem ku czytelnikowi). Że postępowanie w literaturoznawstwie nie jest postępowaniem linearnym polegającym na przechodzeniu od teorii poznawczo gorszej do teorii poznawczo lepszej (na przykład od biografizmu do strukturalizmu czy od strukturalizmu do poststrukturalizmu), lecz raczej wyrazem coraz wyższej świadomości uwikłania literaturoznawstwa w relacje z innymi dziedzinami nauki (na przykład filozofią, antropologią kulturową czy teorią i historią kultury) oraz z etyką i polityką. Że prawomocność danej interpretacji nie zależy od samego tekstu, lecz raczej od wspólnoty interpretacyjnej, dla której jest ona przekonująca, wspólnota ta zaś powstaje w rezultacie podzielenia wielorakich przekonań kulturowych (światopoglądowych, etycznych, estetycznych, obyczajowych, politycznych itd.). Ponieważ zaś wspólnot takich obecnie jest wiele, nieunikniony jest p l u r a l i z m i n t e r p r e t a c y j n y polegający nie tylko na wielości prawomocnych interpretacji, ale także na możliwości korzystania z wielu metod literaturoznawczej interpretacji, które w s z y s t k i e mogą być w pewnej mierze użyteczne (można z nich korzystać dowolnie, nie obawiając się oskarżeń o eklektyzm czy brak spójności)⁵.

Większość powyżej wyróżnionych cech nowego literaturoznawstwa, które miałbym ochotę nazwać p o n o w o c z e s n y m, zostaje trafnie zidentyfikowana przez poszczególnych autorów recenzowanego tomu. Ich słuszne ustalenia cierpią jednak na pewną słabość. Przyjmuje się w nich bowiem, iż kultura jest czymś samo-przez-się-zrozumiałym. Nigdzie w pracy nie znalazłem próby jej zdefiniowania czy choćby kontekstowego określenia. A sprawa ta wcale nie jest oczywista. Jak wiadomo, istnieje ponad sto definicji kultury. W moim przekonaniu słuszne są te, które zmierzają do jej określenia jako „sfery myślowej”, jako zbioru powszechnie respektowanych bądź akceptowanych przekonań obowiązujących w jakiejś społeczności (tak od lat proponuje ją definiować Jerzy Kmita). Przy czym respekto-

wanie od akceptowania różni to, iż to pierwsze jest związane z faktycznym, choć nieuświadamianym żywieniem określonych przekonań, to drugie zaś ze świadomą ich akceptacją. Przekonań respektowanych jest znacznie więcej niż przekonań akceptowanych. Stąd też słusznie uważa się, że większość przekonań kulturowych ma charakter wiedzy milczącej, „bezgłośnego języka” (E.T. Hall) czy wiedzy skrytej (*tacit knowledge*), bądź wreszcie – jak to ujmuje H.G. Gadamer – przesądzeń kulturowych (*Vorurteils*). Kultura danej społeczności jest w tej perspektywie sferą milczącej wiedzy, która jest wszechobecna, powodując, iż spora część naszych sposobów konceptualizowania rzeczywistości i naszej w niej sytuacji zdaje się nam oczywista. Humanistyka o charakterze odkrywczym, twórczym czy jak się czasami mówi – teoretycznym, tym się różni od humanistyki standardowej, że stara się część tych przesądzeń ujawnić. Zawsze tylko część, albowiem – jak słusznie zauważył kiedyś H.G. Gadamer – „człowiek jest bardziej bytem niż świadomością”, co oznacza, że jesteśmy istotami, które nie mogą stać się w pełni przejrzyste dla siebie. Skądinąd dobrze, że tak jest. Przejrzystość kultury doprowadziłaby bowiem do całkowitego paraliżu naszego wspólnego życia. Tylko dlatego, że zwykle nie „potykamy się” o kulturę, że większość naszych przekonań jest dla nas oczywista, nie musimy tracić energii na ciągły proces negocjacji wszystkiego, który sparaliżowałby nasze życie. W tym momencie można przywołać przykład kierowcy, który tylko dlatego jest dobrym kierowcą, że nie myśli o zmianie biegów, dojeżdżając do skrzyżowania, czy narciarza, który nie upada, albowiem nie myśli o zmianie układu ciała przy skręcie. Zbyt wielka refleksyjność kierowcy jest przepisem na wypadek, tak jak zbyt ni intelektualizm narciarza – przepisem na upadek. O ile jednak brak refleksyjności wychodzi nam na zdrowie w wypadku codziennych interakcji i codziennego życia, o tyle w przypadku humanistyki, jak i całej nauki, jest grzechem. Twórczego naukowca od epigona różni skala zdawania sobie sprawy z nieoczywistości rzeczy wydawałoby się oczywistych, uznanie, że nic nie jest oczywiste w ostatniej instancji, lecz jedynie względnie (jedynie na gruncie przesądzeń określonej kultury). Recenzowana książka przyczynia się do owego o d c z a r o - w a n i a rzeczywistości literaturoznawczej, pokazując, że ani literatura, ani literaturoznawstwo nie są rzeczami samo-przez-się-zrozumiałymi, lecz jedynie konstruktami zawdzięczającymi swą moc obowiązywania liczny przesądzeniom kulturowym. W tej sytuacji kluczem do zrozumienia ich pojmowania jest próba ujawnienia choćby części z nich. Autorzy recenzowanego zbioru weszli na tę drogę. I robią to bardzo dobrze. Wystarczy wymienić świetne (jak zwykle) teksty Ryszarda Nycza (*Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego; Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*), Michała Pawła Markowskiego (*Antropologia, humanizm, interpretacja*; zgadzam się z autorem w każdym calu, ciesząc się niezmiernie ze znakomitego użytku, jaki czyni z bliskiego mi pragmatyzmu amerykańskiego; *O reprezentacji*; ten tekst jest z kolei przednim ukazaniem politycznego czy ideologicznego uwikłania najbardziej zdawałoby się neutralnych kategorii poznawczych, nie pozostaje nic innego jak wyrazić podziw dla wnikliwości autora, który pokazuje jak

⁵ Świadomość istnienia wspólnot interpretacyjnych oraz nieuniknionego pluralizmu interpretacyjnego zawdzięczamy w ogromnej mierze dwóm wymienionym wcześniej neopragmatystom, którzy zdają się pełnić rolę patronów rozważań recenzowanej książki. Idzie rzecz jasna o Richarda Rorty’ego i Stanleya Fisha. Szczególnie u tego ostatniego można znaleźć znakomite uzasadnienie większości idei wyznawanych też przez autorów recenzowanej pracy.

zwrot etyczny w literaturoznawstwie może uzyskać przekonującą podbudowę teoretyczną), czy Romy Sendyki (*W stronę kulturowej teorii gatunku*, brawo!). Na pochwałę zasługują jednak także pozostałe teksty zamieszczone w recenzowanym zbiorze (w kolejności spisu treści: A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*; T. Walas, *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*; A. Łebkowska, *Narracja*; A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*; M. Popiel, *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*; A. Łebkowska, *Gender*; E. Prokopiec-Janiec, *Etniczność*; H. Duć-Fajfer, *Etniczność a literatura*; A. Fulińska, *Media*; E. Rybicka, *Geopolityka [o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych]*). Wszystkie bowiem są ciekawe i na wysokim poziomie merytorycznym. Wziąwszy pod uwagę, że autorzy zbioru bez wyjątku reprezentują krakowskie środowisko literaturoznawcze, można zaryzykować tezę o narodzinach nowej „awangardy krakowskiej”, tym razem jednak literaturoznawczej⁶.

Wszystko to, co powiedziano powyżej, nie świadczy o braku wątpliwości co do głoszonych w książce tez. Z reguły wynikają one z tego, iż tezy te są zbyt mało radykalne. I tak na przykład Ryszard Nycz już na wstępie książki, w przywoływanym już tekście *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, pisze:

Od razu wyjaśniam, że mam na uwadze dwa rodzaje przedmiotów. Po pierwsze te, o których mowa w dziełach literackich; po drugie zaś te, które one same stanowią, gdy występują jako obiekty literaturoznawczego poznania. Sądzę, że oba rodzaje przedmiotów łączy „kulturowa natura” [...]; cecha, która je odróżnia od przedmiotów znanych i z doświadczenia potocznego i nauk przyrodniczych. (s. 5)

Otóż twierdzą, że o żadnej takiej różnicy nie może być mowy. Zarówno przedmioty doświadczenia potocznego, jak i przedmioty nauk przyrodniczych są w pewnym sensie konstytuowane kulturowo (udanie przekonują o tym tacy autorzy, jak Ludwik Fleck, Bruno Latour, Stephen Toulmin czy Andrzej Zybertowicz, aby wymienić tylko najważniejszych). W powyższym cytacie pobrzmiewa wciąż przekonanie o odmiennej naturze przedmiotów poszczególnych sfer poznania, dualizm kultura – natura. Jeśli potraktować tezy wymienionych autorów poważnie (do czego namawiam!), trzeba przyznać, że k a ż d y przedmiot j a k i e g o k o l w i e k poznania jest w ostateczności konstruktem kulturowym, każdy bowiem konstytuuje się przez odniesienie do wartości, aby użyć tej znanej frazy Heinricha Rickerta. Jak mówi wielki filozof amerykański Hilary Putnam: „bez wartości nie mieli-

byśmy żadnych faktów”⁷ (a idzie on w tym stwierdzeniu śladem Williama Jamesa). Różnice dotyczą jedynie skali uświadomienia sobie tego faktu oraz typu przesądzeń kulturowych, które wchodzą w grę. O ile fakt kulturowego charakteru artefaktów będących przedmiotem poznania humanistycznego, jak i samego tego poznania jest dziś dosyć oczywisty, o tyle fakt uniwersalności tego stanu rzeczy wciąż wydaje się trudny do przyjęcia. Idzie o to, że o ile dzięki długoletniej odczarowującej aktywności humanistyki i nauk społecznych stosunkowo nieźle uświadamiamy sobie dziś fakt kulturowej natury tekstów humanistycznych, to gdy w grę wchodzą inne formy tekstów, a więc na przykład teksty zdrowego rozsądku czy nauk przyrodniczych, mamy skłonność, aby mówić o ich niezależności od jakiegokolwiek kultury. Tymczasem różnica polega głównie na tym, że pierwszym przypadkiem mamy od pewnego czasu do czynienia z jawną produkcją, gdy tymczasem w przypadkach pozostałych wytwórczość jest ukrywana, co sprawia wrażenie, że mamy tu do czynienia z czymś gotowym (zastanym), a nie–wytworzonym. W pierwszym przypadku możemy w związku z ową jasnością wskazać na autora poszczególnych tekstów, w pozostałych nie jest to takie łatwe, lecz możliwe. Mistrzowski przykładem realizacji tej możliwości są prace Ludwika Flecka na temat narodzin faktu naukowego czy Bruno Latoura na temat „paste(u)ryzacji Francji”⁸.

W zarysowanej przeze mnie perspektywie widać wyraźnie, że status nauki podstawowej zyskuje obecnie teoria i historia kultury. Tylko ona bowiem potrafi wyjaśnić proces wytwarzania, a następnie upowszechniania się określonych przekonań warunkujący z kolei proces konstruowania określonych przedmiotów poszczególnych nauk. Recenzowana praca przyznaje ten status teorii i historii kultury prawie wprost, choć niestety tylko w odniesieniu do humanistyki. Namawia ona bowiem, całkiem słusznie, aby wyjść w badaniach literaturoznawczych poza wizję poszatowanego świata, w którym można dokonywać schludnych podziałów na literaturę i nieliteraturę, literaturoznawstwo i nieliteraturoznawstwo, naukę i sztukę, naukę i politykę, teorię i interpretację, ustalanie faktów i wydawanie ocen, literaturoznawstwo i krytykę literacką. Pokazuje dobitnie, że nie da się już dłużej uprawiać twórczo żadnej aktywności naukowej na terenie humanistyki nie starając się wyjść poza opłotki dyscyplin. Tylko rezygnując ze specjalizacji (tego przekleństwa jakiegokolwiek twórczej pracy), harując po obcych tery-

⁶ Warto może przy okazji zwrócić uwagę na ciekawy rozwój wrocławskiego środowiska młodych literaturoznawców skupionych w Międzyinstytutowym Kole Naukowym Teoretyków Literatury. Zob. dwa dobre tomy wydane pod ich egidą: *Metateoretyczne problemy literaturoznawcze* (Wrocław 2005), *Obserwacja systemu i badania empiryczne* (Wrocław 2006). Środowisko to stara się wprowadzać elementy konstruktywizmu do badań literackich, co jest bardzo cenne. *A propos konstruktywizmu* zob. też: *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, pod. red. E. Kuźmy, A. Skrendo i J. Madejskiego, Universitas, Kraków 2006.

⁷ Zob. H. Putnam *Realism with a Human Face*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, s. 201; zob. też, A. Szahaj *Neopragmatyzm Hilarego Putnama*, w: tenże *Zniewalająca moc kultury*.

⁸ Zob. L. Fleck *Powstanie i rozwój faktu naukowego*, przeł. M. Tuskiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986; B. Latour *The Pasteurization of France*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1988, zob. też najlepszą ze znanych mi prac polskich na temat społecznego i kulturowego konstruowania dziedziny odniesienia nauk humanistycznych i nauk przyrodniczych, książkę A. Zybertowicza pt. *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995.

toriach i kłusując tam, gdzie zgodnie z naukowym kodeksem dobrego wychowania nie powinniśmy tego czynić, możemy zobaczyć, że w ostateczności mówimy zawsze o tym samym: człowieku w zniewalającej sieci kultury.

Andrzej SZAHAJ

Abstract

Andrzej SZAHAJ
Mikołaj Kopernik University (Toruń)

The Cracow Avant-garde

Review of the book *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* [A cultural literary theory. Main notions and problems], R. Nycz & M. P. Markowski, eds., Universitas publishers, Cracow 2006.

The author focuses on the issues of complementation of the anti-positivist turn in the humanities, shown in the work under review on two planes, describable as follows: (i) Neither literature nor literary studies prove to be autonomous domains of the human world, as they constitute a junction or node in a network of interdependencies spanning over other areas of humanities and of science, morality, and politics. (ii) Both the subject of literary studies' cognition (i.e. literary texts) and the literary studies themselves are fragments of the culture of a given community, which culture prevailing influences what is to be deemed literature, literary theory, successful interpretation, valid explanation, and/or a useful method.

Podmiot w doktrynie

„Jeden dzień...”¹ to formuła artystyczna, której epoka komunizmu nadała nowe, oksymoroniczne znaczenie. Aleksander Sołżenicyn, pokazując przed laty doświadczonego „łagiernika” w zmaganiach z powszednią dawką obozowego horroru, unaozniczył, jaki kształt przybiera codzienność w świecie ruszonym z posad i jak wygląda zwyczajność czasów ze wszech miar niezwykłych. Tytuł najnowszej książki Jacka Łukasiewicza tę oksymoroniczność wykorzystuje i – by tak rzec – potęguje. Jest bowiem różnica między – dla przykładu – „jednym dniem w socjalizmie (stalinizmie)” a tytułowym „jednym dniem w socrealizmie”. Ta druga formuła zespala różne porządki: praktyczny i artystyczny. „Jeden dzień...” kojarzy się z powszednią krzątaniną, z tym, co normalne, naturalne, powtarzalne i znane, podczas gdy „socrealizm” jest kategorią ze sfery sztuki, a więc – odnoszącą się do przedsięwzięć wyjątkowych, odświętnych, niemieszczących się w życiowej rutynie. Spędzić dzień w sztuce można pod warunkiem, że jest się artystą i traktuje całą rzeczywistość jako kreację. Ale w świecie radykalnie zmienionym, ruszonym z posad, wszyscy musieli być artystami (architektami jutra, „budowniczymi gmachu socjalizmu”), granica między życiem a twórczością zanikła – podobnie jak ta oddzielająca teraźniejszość (dokuczliwa zwykle) od zapowiadanej (i dostatniej) przyszłości, dzień powszedni od święta. W tytułowym szkicu książki (*Jeden dzień w socrealizmie*) Łukasiewicz opisuje stalinizm z tej właśnie perspektywy: z wnętrza „tekstu obrzędowego” formowanego przez doniesienia prasowe, od strony *praxis* fikcjonalizowanej przez gazetowe słowo.

¹ J. Łukasiewicz *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, Katowice 2006.

Książka ma dwudzielną kompozycję i składa się z mniej więcej równych objętościowo części. Pierwsza nosi tytuł *Władza doktryny* i obejmuje tytułowy szkic oraz trzy inne, w których przedmiotem zainteresowania autora jest realizm socjalistyczny, oglądany bądź jako system ideologiczno-artystyczny (*Mit socrealizmu*), bądź jako indywidualne (a nieortodoksyjne) tego systemu realizacje (w poemacie Szenwalda i twórczości Szymborskiej). Na drugą część, opatrzoną tytułem *Władza podmiotów*, składają się teksty o Białoszewskim oraz szkice o innych powojennych debiutantach: Herbercie i Grochowiaku. Jak zapowiada we wstępie autor, zastosowany w książce podział ma charakter umowny, w istocie bowiem jest to rzecz o poetach, z których każdy był mieszkańcem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, miał swój „jeden dzień w socrealizmie”, a później jakoś z doświadczeń tego dnia korzystał.

Problematykę, którą porusza Łukasiewicz, można opisać jeszcze inaczej, wykorzystując sugestię, jaką podsuwa kompozycyjna symetria i paralelizm tytułów obu części (*Władza doktryny* – *Władza podmiotów*). Sugestię tę klaruje taki oto fragment wywodów:

Konstruując [...] obraz świata na podstawie paradygmatu gazety wchodzę do wnętrza tekstu obrzędowego i tam nie napotykam osoby. Przeto moja opowieść o jednym dniu w socrealizmie nie może się udać: brak jej bohatera, brak osobowego, percypującego w tamtym czasie podmiotu – z jego własną przeszłością, pamięcią, emocjami. Pomiędzy nim a socrealistycznym obrzędem jest sprzeczność – odsłaniająca fałsz nie indywidualnej biografii, jak chciał tamten system, lecz właśnie fałsz obrzędowego systemu. (s. 92)

We współczesnej refleksji nad komunizmem powraca często myśl o konflikcie między monoideologią a zdrowym rozsądkiem, między oficjalnym obrazem świata a tym, jaki podpowiadało życiowe doświadczenie. Socrealistyczna poezja, którą opisuje Łukasiewicz, dokumentowała niekiedy ślady tego konfliktu. Zwłaszcza u poetów młodych, „uczących się mówić”, oficjalną wizję świata mącił czasem okrucieństwo przeżycia, abstrakcyjny wywód ocieplały słowa poświadczone własną biografią, tor mowy uczonej i niczyjej osuwał się niebezpiecznie w krwisty konkret... Taką właśnie niespójność odsłania Łukasiewicz w debiutanckim tomiku Tadeusza Nowaka, gdzie (jak w wyrażeniu „Szalejący terror siekier w lesie zbudzonym wiosną”) przez szczelinę w marksistowsko-leninowskiej powłoce słów przeziiera podmiot, który opiewa stereotypową walkę o lepsze jutro, ale zarazem rejestruje jej najprawdziwsze, bolesne koszty (przycinanie drzew wiosną dotkliwie je rani). Podobny chwyt interpretacyjny znajdziemy w szkicu o Szenwaldzie (*Ballada spod Lenino*): rekonstruuje tu badacz obraz bitwy, sprowadzonej „do skali zmęczonego nią nieludzko człowieka” (s. 116), obraz rozsadzający pożądaną (bo schłodzoną) formę ody.

Otwierający całość szkic o „micie socrealizmu” diagnozuje przyczyny konfliktu, o jakim tu mowa, i choćby z tego względu wymaga osobnego i uważnego potraktowania. Nie wiem, czy tytuł został tu dobrze wybrany: użyta forma dopełniacza („socrealizmu”) może bowiem wskazywać, iż przedmiotem analizy są roz-

maite praktyki narracyjne próbujące – z perspektywy czasu – realizm socjalistyczny jakoś uszlachetnić, przekształcić w legendę, wyłączyć spod krytycznego osądu. Sztukę i literaturę lat 50. rzeczywiście mitologizowano, bo były one w peerelowskim świecie zagarniane przez narrację o świecie tego narodzinach, o tym, jak w lipcu 1944 (w październiku 1917) z historycznego chaosu zaczęły wyłaniać się kształty nowe, które potem – w ogniu walki klasowej – twardniały, nabierając coraz wyraźniejszych konturów, by złożyć się na koniec w nową i trwałą jakość: ustrój sprawiedliwości społecznej. W tym sensie „mit socrealizmu” byłby składową opowieścią o „trudnych początkach” („okresie błędów i wypaczeń”) i o całopalnej ofierze, którą artyści musieli kiedyś złożyć na ołtarzu Historii (bo – „rewolucji nie trzeba metafor”). Łukasiewicza zajmuje coś innego, to mianowicie, „jak literatura, a przede wszystkim poezja socrealizmu służyła mitowi, jak była nim przeniknięta, jak mit ów współtworzyła” (s. 11). Mówiąc inaczej: badacz interesuje porządkująca moc literatury z lat 50., pyta o to, w jaki sposób socrealizm próbował zaspokoić jedną z najważniejszych (i nieredukowalnych) potrzeb człowieka. Głód sensu.

Mit „objasnia i usprawiedliwia całość doświadczenia” (s. 11), stanowi zatem strukturę wszechogarniającą, integrującą wszystkie odpowiedzi na pytania, jakie mogą być przez jednostkę świata postawione. W normalnym społeczeństwie na część z tych pytań odpowiada nauka, na inne – kodeks etyczny, prawdy wiary, ideologie i programy polityczne, normy zachowań i indywidualne doświadczenie. Systemy totalitarne kładą kres takiej dywersyfikacji: system wyjaśniający jest tu jeden. Tej prostoty nie odzwierciedla nazwa samego systemu, wręcz przeciwnie: najczęściej jest ona wielce skomplikowana, wielocłonowa, trudna do zapamiętania i powtórzenia, funkcjonująca z różnymi wariantami, wyrafinowanymi odmianami, oddającymi sprawiedliwość ojcom-fundatorom, najwybitniejszym egzegetom, najzdolniejszym uczniom. W komunizmie mieliśmy zatem „materializm dialektyczny”, „materializm historyczny”, „materializm dialektyczny i historyczny”, „diamat”, „marksizm-leninizm”, „marksizm-leninizm-stalinizm”... Łukasiewicz trafnie zauważa, iż w komunistycznej rzeczywistości wszystkie te nazwy mają konotację naukowości, a to, co nazywają, uchodzi za naukę. Przekonanie, że nauka może zagwarantować interpretację całości ludzkich doświadczeń i że może w tym zakresie zaoferować o świecie prawdę pewną, niekwestionowaną i niedyskutowalną, nazywa badacz (zob. s. 14) mitem „scjencyistycznym”. O takim micie mowa jest w szkicu książkę otwierającym. Autor pisze też o tym, jak literatura pomagała wyrażać wiarę w świat, który przestał być dla człowieka tajemnicą. Może zatem trafniej byłoby ten rozdział zatytułować „Mit i socrealizm”?

Kategoria mitu okazuje się wielce przydatna do opisu rzeczywistości kreowanej przez stalinowski dyskurs ideologiczny. Pozwala bowiem wyinterpretować z tego dyskursu figury alegoryczne, „upersonifikowane abstrakty”, bóstwa komunizmu, co rzuca światło na naturę totalitarnego wyśłowienia. Język ideologii komunistycznej nieraz już stawał się przedmiotem opisu, Łukasiewicz wskazuje tu nowy kierunek badawczej eksploracji, prowadzący ku metaforze, a dokładniej – ku prak-

tyce personifikacyjnej. Rzeczywistość komunistyczną zaludniają bóstwa, których panteon może przywołać na myśl antyczne mitologie. Wśród nich są te najważniejsze, wszechwładne (Historia, Rewolucja, Pokój), i te pośrednie, „przechodnie” (Partia, Plan Sześćioletni). Oczywiście, wszystkie stoją na straży nowego porządku wartości, który – w rytualnych praktykach – ulega potwierdzeniu, wzmocnieniu i odnowieniu. Figurze personifikacji towarzyszy w dyskursie komunistycznym zabieg, który stanowi jakiś rodzaj hiperboli, a który nazwać trzeba – dla podkreślenia swoistości – „hiperbolą deifikującą (diwinizującą)” (historycy mówią wprost o deifikacji i sanktyfikacji bohaterów). Zabieg ten wprowadza do komunistycznego panteonu bóstwa osobowe. Tu także nie było równości: para Stalin i Bierut najlepiej tę nierówność pokazuje.

Wywody o figurach komunistycznego dyskursu, są moim zdaniem, kluczowymi fragmentami książki Łukasiewicza. Pozwalają bowiem pojąć, jak niewielki dystans dzielił monoideologię od literatury (poezji) i jak bardzo poetyckie słowo pomagało dystans ten niwelować. Alegoryzacja dokonuje się w literalnym odczytaniu. Kiedy Ważyk w poemacie *Lud wejdzie do śródmieścia* mówił o stojącej na rusztowaniach Partii, to rysował jednocześnie dwa obrazy: pracujących murarzy (być może – członków partii lub ludzi skierowanych do pracy przez partię, zmobilizowanych przez nią do wysiłku, być może też – robotników ideowo uświadomionych) i Partii. Murarzy można było zobaczyć na rusztowaniu, Partię – powinno się było tam dostrzec. Literatura tę dialektykę postrzegania świata oddawała po wielokroć. Przypomnijmy sobie choćby słowa Majakowskiego: „Mówimy – Lenin, a w domyśle – partia, / Mówimy – partia, a w domyśle – Lenin”. Poezja mówi o dwóch światach (opisuje rzeczywisty, kreując zarazem swój własny), dlatego tak dobrze nadaje się do rozprawiania o złożonej naturze naszej codzienności, o jej rozwarstwieniu, z którego nie wszyscy zdają sobie sprawę.

Tytułowy szkic o „jednym dniu” przenosi nas do rzeczywistości przez słowo wykreowanej, do świata, gdzie lud pracujący miast i wsi kroczy pod przewodnictwem Partii drogą socjalistycznych przemian, gdzie od czasu do czasu daje znać o sobie wróg, ale mądrość Partii stanowi gwarancję, że z drogi przemian nikt i nic nie zdoła nas już zawrócić. Wywody Łukasiewicza prowadzić mogą do wniosku dość zaskakującego, choć zarazem – wydającego się po chwili refleksji – wnioskiem trafnym: czytelnika gazet ćwiczyła socrealistyczna poezja; to dzięki sile poetyckiego słowa prenumeratorem „Trybuny Robotniczej” mógł wejść do gazetowego świata walki klasowej i poznać tam smak zwycięstwa. Łatwo powiedzieć – „wejść”. W zacytowanym przeze mnie na początku urywku Łukasiewicz określa warunki, jakie należy spełnić, by znaleźć się w lepszym, gazetowym świecie: trzeba – bagatela! – rozstać się z „własną przeszłością, pamięcią, emocjami”. Konsumowanie komunistycznego dyskursu ideologicznego oznacza zatem fikcjonalizację podmiotu. Staje się on bytem papierowym, bo tylko jako taki może skorzystać z mądrości Partii, pójść za nią drogą zwycięstw, gromiąc na tej drodze wrogów zewnętrznych i wewnętrznych. Komunizm wymagał amputowania pamięci – także (a może: przede wszystkim) językowej. Pamięć o znaczeniach słów musiała być

pogrzebana wraz z wszystkim, co stare. W potocznym rozumieniu partia powstaje z rozpadu, dzielenia całości na frakcje, różnicowania się tego, co kiedyś było jednorodne. Partia (pisana dużą literą) – przeciwnie – powstaje z połączenia („zjednoczenia”), jest symbolem harmonijnej jednogłosowości i idealnej jednomyślności. Żeby odróżnić oba znaczenia (stare i nowe), należało tę drugą nazwać partią „prawdziwą” i – konsekwentnie – nazywać tak całą kreowaną przez nowe słowa rzeczywistość. Siłę „prawdziwościowej” kwalifikacji miał zapewniać autorytet nauki.

Albo podmiot (z „przeszłością, pamięcią, emocjami”), albo doktryna. W drugiej części książki Łukasiewicz zajmuje się literaturą „upodmiotowioną” po przełomie 1956. Ale – jak wspominałem – i w socrealistycznym pisaniu zdarzały się nieszczelności doktryny, przypadki, gdy (niekiedy wbrew zamiarom twórców) przez głód mowy uczonej przebijało się chropawe „ja” poety, osądzające świat wedle własnych miar. W szkicach o Szymborskiej, Herbercie i Grochowiaku Łukasiewicz dużo pisze o ironii. Ironiczny dystans jest dobrym sposobem na przetrwanie (i przetrwanie) historycznych zawirowań. Ale za postawą ironisty kryje się coś jeszcze: „wyczulenie [...] na słowa, ich bezradność, niedopasowanie do świata” (s. 226). Doświadczenie totalitaryzmu utrwaliło się w poezji w szczególnej formie, co dobrze obrazuje bohater wierszy Grochowiaka: jak zgrabnie puentuje swą książkę autor, składał się ten bohater w 80 procentach z ironii.

Na koniec dwa słowa o tym, co stanowi o osobliwym aromacie recenzowanego tomu. Jest nim także ironia. Od pierwszych zdań czuć, iż książkę pisze... poeta. Nie ma nic szczególnego w trosce o słowo, jaką przejawia badacz literatury. Tu jednak mamy znacznie więcej niż rutynową troskę. Styl Łukasiewicza jest wyraźną deklaracją, która staje się czytelna w kontekście analizowanej opozycji doktryny i podmiotu. Za stylem tym stoją (sparafrazuję autora) przeszłość, pamięć i emocje, te więc jakości, które bronią idiomatyczności mowy, stojąc na straży suwerenności jej podmiotu. Nie będę tej mowy analizował, nie czuję się jeszcze na siłach, by to zrobić. Pozostanę zatem przy stwierdzeniu, że jest w niej dużo ironii – może nie 80 procent (jak u „turpistycznego” Grochowiaka), ale na pewno nie mniej niż 55.

Wojciech TOMASIK

Abstract

Wojciech TOMASIK
Kazimierz Wielki University (Bydgoszcz)

A subject dwelled in a doctrine

A review of: Jacek Łukasiewicz, *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, [One day in socialist realism, and other essays] (Katowice 2006).

It is a book about poets (Białoszewski, Herbert, Grochowiak and others), who were citizens of the Polish People's Republic. Each of them had experienced „a day in socialist realism” and made use of this experience in a peculiar way. Reviewer draws attention to the peculiarity of the Author's style, which is on the one hand marked with irony and on the other it reveals sensitivity of Jacek Łukasiewicz who is himself a poet.

Poza pisanie/czytanie miasta

Niewiele jest w rzeczywistości książek, których pojawienie się wyznacza tak niezaprzeczalny zwrot w myśleniu. W przypadku *Post-polis* nie chodzi przy tym jedynie o zwrot w filozofii miasta, ale o coś więcej, o zmianę w refleksji nad kulturą. By przejść od razu do rzeczy: za najważniejsze i najbardziej doniosłe w książce Ewy Rewers uważam wyjście poza paradygmat tekstualistyczny, który na wiele lat zdominował nasze myślenie o kulturze. Punktem zwrotnym było rozpoznanie nowej sytuacji problemowej:

Postrzeganie sytuacji myślowej podmiotu, sytuacji egzystencjalnej człowieka czy doświadczenia hermeneutycznego jako zanurzenia w kulturze, a zatem w środowisku konstruowanym z tekstów językowych lub *quasi*-językowych, skomplikowało się. Kultura badana jako wielki tekst okazała się uproszczeniem.¹

Takie dziedziny sztuki bowiem, jak architektura, taniec, malarstwo, ale też pewne rodzaje przeżyć religijnych lub estetycznych nie pozwalają się należycie i w pełni przełożyć na językowe wykładnie. Do takich zjawisk, wymykających się językowi, należy też miasto jako przestrzeń hybrydyczna, zawierająca i znaki, i ślady, jego doświadczanie i poznawanie więc nie może się ograniczać do praktyk pisanania/czytania.

Aby ukazać nieadekwatność i niewspółmierność językowych ujęć miasta i architektury Ewa Rewers musiała wprowadzić zupełnie nową conceptualizację problematyki miejskiej, zmienić podręczny słownik opisujących miasto pojęć. Zamiast miasta-tekstu mamy zatem miasto zdarzeń i międzyprzestrzeni, śladów

¹ E. Rewers *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 33. Dalsze cytaty lokalizuje w tekście.

i pustek, a wszystkie one dowodzą ograniczeń modelu semiotycznego. Może najbardziej czytelnym przykładem jest rozważanie miasta jako przestrzeniapełnionej śladami, gdyż „hermeneutyka śladu daje się pomyśleć jedynie wtedy, gdy dowiedziemy, że poza językiem leży jednak obszar niewypowiedzianego oraz że to właśnie pozostawiane przez nas i odnajdywane przez innych ślady naprowadzają na podejrzenie o jego istnieniu” (s. 28)².

Wyjście poza lekturę miasta w przypadku *Post-polis* nie polega jednakże wyłącznie na odrzuceniu językowego myślenia o kulturze, lecz również na wskazaniu ambiwalentnych związków między tym, co językowe, a tym, co nie mieści się w słowie, między znakiem a śladem. Nie chodzi też o to, że Ewa Rewers rezygnuje z literackich świadectw doświadczenia miasta – wręcz przeciwnie, twórczość Mirona Białoszewskiego jest tu jednym z najciekawszych przykładów uobecniania miejskiej rzeczywistości. Autorce zależy wszakże przede wszystkim na tym, aby zwrócić uwagę na pomijane sfery, na to, między innymi, że wymiar semiotyczny jest tylko jednym z wielu wymiarów miasta-palimpsestu, że miasta poznajemy nie tylko wzrokowo, lecz i pozostałymi zmysłami. Dlatego też tak ważna w tej książce jest kategoria doświadczenia osobistego – jak wyznaje Ewa Rewers: „Pisałam o miastach, które nie tylko zobaczyłam, poznałam, lecz których doświadczyłam także w praktycznym wysiłku mojego umysłu i kinetycznym doświadczeniu ciała. To raczej zapis wielokierunkowego, lecz nie chaotycznego ruchu, niż wtłaczania miejskości w gotową siatkę koncepcji i pojęć” (s. 14).

Zakwestionowanie semiotycznej koncepcji miasta-tekstu wiąże się także z bardziej wyrafinowanym (i paradoksalnym w gruncie rzeczy) zamysłem – miasto widziane poprzez ślady, pustki, zdarzenia i rytmy ulega dematerializacji. Co więcej, zarysowane w pierwszej części książki krytyczne ontologie miasta, czyli hermeneutyka śladu i pustki, miejska zdarzeniowość czy międzyprzestrzeń nie tylko stawiają opór wszelkim językowym ujęciom, ale nastawione są także na uchwycenie pozaracjonalnych i pozapojęciowych doświadczeń miasta polemicznych wobec kartezjańskiej filozofii miejskiego *ratio*. Ewa Rewers wskazuje także na ograniczenia wynikające ze wzrokocentryzmu kultury europejskiej i dominacji wizualnej percepcji miasta. Za konkurencyjne wobec nich uważa kategorię rytmu, bowiem przestrzeni miejskiej doświadczamy nie tylko wzrokowo czy słuchowo, ale też kinetycznie, poprzez ciało odczuwające rytm tej przestrzeni i własnym rytmem pul-

² Na marginesie warto zauważyć, iż w pokazywaniu ograniczeń językowego rozumienia miasta Ewa Rewers bliska jest literaturoznawcom. Rozważania poświęcone hermeneutyce śladów i pustek korespondują bowiem i w założeniach, i w konsekwencjach z poetyką negatywną (i problemem wyrażania niewyraźnego), które ujawniły z największą siłą niewydolność i niewystarczalność językowego paradygmatu. W obu sytuacjach – przestrzeni kulturowej miasta i w literaturze – ujawnia się też ścisły związek pustki, przemilczenia z formą. O swoistym powinowactwie pomiędzy ponowoczesną filozofią miasta a literaturoznawstwem można mówić także w odniesieniu do zainteresowania rytmem.

sujące. Powołując się na rozróżnienie semiotyczne/symboliczne Julii Kristevej Rewers zauważa dalej, iż to w sztuce awangardy podejmowano próby uobecnienia tych pozapojęciowych doświadczeń. Przywołane przykłady eksperymentów – Mirona Białoszewskiego próba „przepisania” miejskich, zdyszanych rytmów oraz Piotra C. Kowalskiego blejtramy ustawione na ulicy i „zamalowywane” miejskim ruchem – takich poszukiwań dowodzą. Prezentują one swoisty „kardiogram” rytmów miejskich, będący zarazem jego autoportretem, to nie artysta bowiem tworzy literacką czy plastyczną reprezentację, lecz samo miasto „pisze się” lub odciska na płótnie.

Na osobną uwagę zasługuje także wprowadzony przez Ewę Rewers nowy i niezwykle inwencyjny słownik opisu miasta. Refleksja nad przestrzenią miejską koncentrowała się do tej pory głównie na takich kategoriach, jak *flâneur* i *flânerie*, estetyzacja czy percepcja. Są to, jak widać, pojęcia wywiedzione z doświadczenia nowoczesnego miasta. Ewa Rewers posługuje się zupełnie inną siatką pojęciową. Charakteryzuje miasto przy pomocy między innymi takich kategorii, jak zdarzenie, rytm, ekran miejski, metapolis, między-przestrzeń, przestrzeń ekstazy i transkulturowa. Dzięki nim przesunęła refleksję nad problematyką urbanistyczną na zupełnie nowe tory. Oprócz tego *Post-polis* jest nie tylko wstępem do filozofii ponowoczesnego miasta, lecz także znakomitym wprowadzeniem w najczęściej dyskutowane współcześnie problemy, a do takich z pewnością należą druga rewolucja wyobraźni, pamięć, zdarzenie, posthumanizm czy „słaby” podmiot.

Lektura książki, co oczywiste, nasuwa jednak kilka pytań. Problemem wartym dyskusji jest dla mnie relacja między miastem nowoczesnym a ponowoczesnym, *polis* a *post-polis*. W kilku miejscach Ewa Rewers wskazuje na różnice między nimi. Miasto nowoczesne podporządkowane było na przykład geometrycznej siatce ulic (przynajmniej w utopiiach urbanistycznych), dla miasta ponowoczesnego natomiast najważniejsze wydaje się, jak za Richardem Sennettem zauważa autorka, skrzyżowanie ulic, narożnik, miejsce niespodziewanych spotkań. Ta symboliczna zmiana sugeruje, iż dla ponowoczesności najistotniejsze są: zderzenie/wydarzenie, różnica i obcość, ryzyko spotkania z Innym wychylającym się zza rogu. Dlatego też kluczową figurą miejskiego podmiotu nie jest już *flâneur*, lecz Obcy. Mimo wszystko powraca jednak pytanie: czy w przypadku *post-polis* mamy do czynienia z radykalnym zerwaniem czy krytyczną kontynuacją dziedzictwa nowoczesności? A jeśli to drugie, to przeciw czemu krytyka występuje, a co podejmuje? Trudność w opisie tej relacji wynika, jak sadzę, z faktu, iż nie istnieje taki teoretyczny konstrukt, jak „miasto nowoczesne”, lecz wiele zróżnicowanych (w zależności od czasu i *milieu* socjokulturowego) koncepcji miast nowoczesnych. Jednym z nich, i chyba najczęściej przywoływanym, jest oczywiście Paryż dziewiętnastowieczny (choć i tu należy pamiętać, jak daleko różnić się będą Paryż Haussmanna i Paryż Baudelaire’a), innym będzie już jednak Paryż awangardy surrealisticznej, a jeszcze odmienny koncept przyniosą projekty urbanistyczne Le Corbusiera. Opisując miasto ponowoczesne byłoby zatem dobrze wskazać, która z koncepcji stanie się punktem odniesienia. By nie mnożyć przykładów, jeżeli za kluczowy wyznacznik różnicy mię-

dzy nowoczesnym a ponowoczesnym uznać stosunek do tradycji (za Umberto Eco rozróżnieniem innowacji i powtórzenia), to z opisywanych przez Ewę Rewers czterech strategii pierwszą, czyli odrzucenie, uznać by można za znamienne dla nowoczesności, a pozostałe dla ponowoczesności. Sprawa się jednak skomplikuje, gdy weźmiemy pod uwagę nie projekty urbanistyczne (z ducha kartezjańskie, co nie ulega wątpliwości), lecz praktyki artystyczne.

Z refleksji nad tą relacją rodzi się też pytanie o osadzenie historyczne i kulturowe *post-polis*. Nowoczesne utopie/dystopie, odrzucając agory na rzecz arterii przelotowych i degradując przestrzeń społeczną, okazały się przecież jak najbardziej *post-polis*. I w wymiarze przestrzennym, i społecznym. Miasta nowoczesne (jeśli brać pod uwagę projekty i realizacje urbanistyczne) byłyby więc w moim przekonaniu pierwszą fazą *post-polis*.

Inna metafora – miasta-labiryntu też wywołuje podobne zastrzeżenia. Ewa Rewers pisze:

Badacze współczesnej kultury z uporem wracają do idei miasta-palimpsestu, odsuwając typowo modernistyczną metaforę miasta-labiryntu na drugi plan. [...] Nowoczesna figura labiryntu jako, z jednej strony, drogi prowadzącej do tożsamości, z drugiej strony natomiast – przestrzeni miejskiej wskazywała przede wszystkim na trudności i niebezpieczeństwa towarzyszące śmiałkom organizującym wyprawę ku centrum tego labiryntu, ukrywającym istotę tożsamości i serce miasta. Za tą, o podwójnym znaczeniu, figurą labiryntu ukrywała się jednak postać jego konstruktora, posiadacza, tego, „kto wie”. Sam labirynt, oglądany z punktu widzenia jego twórcy, jest po prostu jedną z postaci myślowego i architektonicznego porządku, całością, którą można opanować za pomocą rozumu. (s. 303)

Otóż wedle mego rozeznania to właśnie miasto nowoczesne postrzegane jako labirynt zostało pozbawione centrum. Przywołam tylko jedno świadectwo z epoki, lapidarną uwagę Waltera Benjamina: „Labirynt stanowi ojczyznę zwlekania. Droę tego, co lęka się dotrzeć do celu, łatwo wykreśli labirynt”³. Dowodzi ona wyrażonej zmiany w świadomości, gdyż istotne w tym przypadku nie jest docieranie do centrum, lecz sam proces dochodzenia. Benjamin, a wraz z nim wielu artystów nowoczesnych, dowartościowują wewnętrzną perspektywę poznania miasta-labiryntu i odkrywają uroki lub koszmarny błędzenia. Nowoczesne narracje labiryntowe problematyzują tożsamość zarówno miasta (wprowadzając efekt labilności ontologicznej), jak i postaci w nim błędzących, ponieważ ufundowane są na doświadczeniu dezorientacji. I dlatego labirynt jest tak ważną metaforą epistemologiczną kultury nowoczesnej. Jego ponowoczesną odmianą, także pozbawioną centrum, jest natomiast kłacz.

Sygnalizując moje wątpliwości chciałabym przede wszystkim powiedzieć, że miasta nowoczesne i ponowoczesne – jak sądzę – mniej się różnią między sobą, niż sugeruje to książka. O ile miasto kinetyczne, elektropolis czy *ecstacity* to rze-

czywiście formy ponowoczesne, ściśle związane z najnowszymi tendencjami w kulturze postindustrialnej i rozwojem nowych technologii, o tyle na przykład koncepcja miasta-palimpsestu nie przekonuje do końca. „Słabe” ontologie śladów i pustek nie są przecież cechą tylko ponowoczesnego miasta. Dowodzi tego chociażby przykład (niezwykle celny zresztą) miast śladów – w Mesa Verde i Teotihuacán. Być może problem z odróżnieniem bierze się stąd, że w paru wypadkach mamy do czynienia nie tyle z filozofią ponowoczesnego miasta, co z ponowoczesną filozofią miasta.

Nie można jednak zapomnieć, że książka Ewy Rewers jest (pomimo skromnych zapowiedzi we wstępie) tekstem założycielskim, fundującym nową, odrębną dyscyplinę badawczą. Pytanie postawione przez autorkę: „Dlaczego – jak język, literatura czy prawo – nie jest miasto przedmiotem odrębnych studiów?” (s. 8) zadawał sobie zapewne każdy, kto zajmował się problematyką miejską i musiał czerpać inspiracje a to z urbanistyki, a to z socjologii, a to z historii kultury. Problem nie ma charakteru akademickiego, bo brak osobnej dyscypliny oznacza brak wspólnego języka, a więc dyskusji, sporu, dialogu, merytorycznie wartościowych, bo wychodzących poza partykularne prezentacje własnego punktu widzenia. Czy książka Ewy Rewers dostarcza takiego wspólnego języka pośredniczącego pomiędzy różnymi dialektami lokalnych dyscyplin? Niewątpliwie tak, zaproponowany przez nią słownik wytycza możliwe kierunki rozwoju transdyscyplinarnej refleksji nad ponowoczesnym miastem. Świadczy o tym chociażby dyskusja zainicjowana na łamach „Przeglądu Kulturoznawczego”, w której wypowiedzieli się przedstawiciele różnych dziedzin, filozofowie kultury, historycy sztuki, teoretycy fotografii.

Na koniec powiedziałabym, że *Post-polis* to osobliwa *summa* filozofii ponowoczesnego miasta, nie tyle podsumowująca i zamykająca, co otwierająca nowe perspektywy i odsłaniająca nowe horyzonty – poza pisanie/czytanie miasta.

Elżbieta RYBICKA

³ W. Benjamin *Park Centralny*, przeł. H. Orłowski, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Abstract

Elżbieta RYBICKA

Jagiellonian University (Kraków)

Beyond the writing/reading of a town

Review of Ewa Rewer's book *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* ['Post-polis. Introduction to a philosophy of post-modern town'] (Universitas, Cracow 2005).

The author thinks high of the book being reviewed, pointing out to its fundamental importance not only for the philosophy of town but also, for cultural studies-related after-thought in general. Going beyond a textualist paradigm that has for several years prevailed in our thinking about culture is deemed by the reviewer to be the most important and momentous aspect of the book. To show inadequacy and incommensurability of linguistic concepts of town and architecture, the book's author had to introduce a completely new conceptualisation of the urban subject matter, which led her to amend the glossary of terms describing Town.

Hiperprzygody poezji współczesnej

Gdy swego czasu czytałem siódmy, opublikowany w 2002 roku numer „Mebli”, zdałem sobie sprawę, że historii literatury wcześniej czy później przyjdzie zdać relację ze związków polskiej poezji z nowymi mediami. Jarosław Lipszyc we wstępie redaktorskim tak między innymi pisał o zamiarze, który doprowadził do powstania tego – jak się z perspektywy czasu okazuje, szalenie ważnego – numeru warszawskiego czasopisma: „Chodziło o pokazanie, że rzeczywistość tekstu jest autonomiczna od rzeczywistości prawdziwego świata, a w najlepszym przypadku jest jej pierwowzorem”¹. Ów siódmy numer „Mebli” otwierał zaś artykuł Lipszycyca pod znamienym tytułem *Opowieść o nowym człowieku*, będący próbą przybliżenia spotkania najnowszej literatury z nowymi mediami w dwu gatunkach: hipertekście i cybertekście².

Trudno się więc dziwić zadowoleniu, z jakim sięgnąłem po książkę Bogusławy Bodzioch-Bryły *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*³. Autorka, wskazując na zasadnicze przemiany rzeczywistości zachodzące pod wpływem nowych mediów, stara się pokazać, jak – z tej właśnie perspektywy charakteryzowana – „nowa rzeczywistość” przenika do poezji, jak owa „współczesna rzeczywistość” „odciska swój wyraźny ślad, dotycząc zarówno formy wierszowania, jak i treści” (s. 12). W kolejnych rozdziałach rozprawy Bogusława Bodzioch-Bryła zajmuje się opisem poetyckiej figury cielesno-

¹ „Meble” 2002 nr 7, s. 2.

² Tamże, s. 4-5.

³ B. Bodzioch-Bryła *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2006. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

ści i umysłu w dobie tzw. syndromu technologicznego (*Ku ciału post-ludzkiemu. O młodej poezji i nowej rzeczywistości*), analizą klisz z rzeczywistości technicznej i wirtualnej („Sfotografować wierszem” – w obszarach fascynacji nowej poezji), zabiegami kształtowania poetyckiej wypowiedzi na wzór m.in. wideoklipu, schematów multimedialnych (*Poetyka w świetle medialności i multimedialności* – ten rozdział wydaje się szczególnie wartościowym osiągnięciem), ukazaniem sposobu i częstotliwości wykorzystywania przez poezję stałych klisz, głównie na przykładzie nawiązań do rzeczywistości cywilizacyjno-technicznej, pojawiających się w formie motywów na przykład aparatu telefonicznego, SMS-ów (*Egzystując wśród przedmiotów... „Odsyłacze” do kultury popularnej*), analizą zapożyczeń stałych schematów słownych z języka współczesnej reklamy („W godzinie twojej śmierci – zdrapka”. *O języku reklamy*).

Po lekturze tej niewątpliwie ciekawej książki, która rzeczowo i rzetelnie przeprowadza wyznaczone sobie zadanie badawcze, pozostałem jednak bez odpowiedzi na pytania, które w perspektywie koniecznych związków z nowymi mediami wyznaczał poezji Jarosław Lipszyc w przytaczanym już fragmencie wstępu do 7 numeru „Mebli”. Chciałbym więc zastanowić się w tym miejscu – czy da się pomyśleć inaczej związki polskiej poezji po 1989 roku z nowymi mediami?

Dyskurs hipertroficzny

We *Wstępie* do swej książki, pisząc o przemianach współczesnej estetyki i o estetyce nowych mediów, Bogusław Bodzioch-Bryła zauważa, że związek literatury z nowymi mediami zaowocował „wykształceniem się nowego w pewnym stopniu modelu poezji, poezji, która, zapożyczając oraz wykorzystując niektóre z właściwych dla rzeczywistości pozapoetyckiej rekwizytów, stanowi namacalny dowód przeobrażeń, jakim uległ świat dostępny dzisiejszemu poznaniu i doświadczeniu” (s. 9). Nieco bardziej zdecydowanie brzmią tezy stawiane w *Zakończeniu* rozprawy. Autorka *Ku ciału post-ludzkiemu...* pisze: „Praca niniejsza jest w pewnym sensie demistyfikacją, deszyfruje bowiem obszary zainteresowań współczesnej literatury” (s. 195), mówiąc w ciągu dalszym o konieczności zmienienia „obrazu poezji współczesnej” i podając „najbardziej wyraziste cechy nowej poezji” (s. 197). Stwierdzenia te prowokują do postawienia pytania o to, jak autorka rozumie przedmiot swoich badań.

W całej książce wymiennie stosowane są określenia „młoda poezja” (na przykład s. 11, 47, 66, 103) i „nowa poezja” (na przykład s. 19, 26, 160, 191). Wypada zapytać, jak je rozumie Bogusław Bodzioch-Bryła? We *Wstępie* odnaleźć można dwie zasadnicze odpowiedzi na to pytanie. Po pierwsze, „młoda poezja” to poezja po 1989 roku (który to rok nie jest granicą debiutów, ale dobieranego materiału poetyckiego). Po drugie – co jest konsekwencją pierwszej dystynkcji – badaczka stwierdza: „pewna rozciągłość pokoleniowa nazwisk poetów [...] traktowana jest przeze mnie w k a t e g o r i a c h u ż y t e c z n o ś c i, pozwalając obserwować opisywane zjawiska z większej perspektywy” (s. 18, podkr. moje – T.C.-S.). W przypisie 33, odwołującym się do wyżej przytoczonych odpowiedzi, odnaleźć można

zaś następujący zestaw nazwisk: G. Olszański, M. Baran, P. Marcinkiewicz, M. Melecki, P. Barański, J. Podsiadło, J. Klejnocki, P. Lekszycki, F. Zawada, T. Pióro, W. Kuczok, S. Matusz, J. Stefko, J. Ślęzak, M. Podgórnik, B. Majzel, M. Biedrzycki, D. Foks, M. Grzebalski, B. Zadura, A. Podczaszy, K. Śliwka, K. Lisowski, W. Brzoska⁴.

Pora na wytłumaczenie, dlaczego dyskurs kreowany przez książkę *Ku ciału post-ludzkiemu...* proponuję nazwać h i p e r t r o f i c z n y m. Podany zestaw nazwisk nie pozwala bowiem – w moim przekonaniu – mówić o „nowej poezji polskiej”. I nie chcę w tym miejscu kwestionować dokonań poetyckich wymienionych wyżej autorów – chodzi mi raczej o to, że nazwiska te nie tworzą jakiejś wspólnej perspektywy. Co więcej, takie ujęcie „młodej poezji” robi wrażenie zbyt łatwego poddania się „apetytowi na przemianę”, przed którym swego czasu przestrzegał Jerzy Jarzębski, myśląc o sytuacji literatury polskiej po 1989 roku⁵. Moje przypuszczenia dodatkowo potwierdza fakt, iż krytykiem najczęściej przez Bogusławę Bodzioch-Bryłę przywoływanym w roli autorytetu jest Karol Maliszewski, autor książki o znaczącym tytule *Nowa poezja polska 1989-1999*⁶, krytyk wielokrotnie postulujący czytanie poezji po 1989 jako realizacji radykalnie nowego modelu lirycznego. Nowość „nowej poezji” zdaje się tym samym pewnym nadmiarem, sprawia także, że problem doboru materiału poetyckiego urasta do rangi zagadnienia kluczowego. Spróbuję teraz wskazać trzy największe wynikające z tego problemy.

Po pierwsze, dyskutować by można nad doborem poszczególnych przykładów. Dlaczego na przykład ilustracją tezy o przedłużeniu cielesności współczesnego człowieka o (elektro)techniczne „protezy” nie staje się jeden z najważniejszych, szeroko dyskutowanych i komentowanych poematów poezji polskiej po 1989 – *Zoom* Andrzeja Sosnowskiego⁷? To przecież ten właśnie utwór chyba najsilniej poświadcza istotne przewartościowanie poetyckiego widzenia, które nie jest już ani sięganiem wzrokiem po horyzont (Mickiewiczowskim „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”), ani modernistycznym postrzeganiem zatrzymującym się na granicy elementów pejzażu miejskiego (by przypomnieć choćby Peiperowskie „Srebro.

⁴ Do tego repertuaru dołączyć by można nazwiska poetów cytowanych także w tej książce: M. Sendeciego, P. Sarne, D. Suskę, K. Siwcyka, E. Tkaczyszyna-Dyckiego, M. Świetlickiego. W *Zakończeniu* Bogusława Bodzioch-Bryła znacząco pisze o swoich wątpliwościach towarzyszących doborowi materiału poetyckiego: „Owszem, obok utworów literacko dojrzałych pojawiają się i takie, które balansując na granicy grafomanii, nastręczają teoretykowi wiele dylematów dotyczących kwestii wyboru i stają się źródłem rozważań natury estetycznej, jednak ostateczny wymiar oraz wartość tej poezji każdorazowo musi czytelnik ocenić i rozważyć sam” (s. 196).

⁵ Por. J. Jarzębski *Apetyt na przemianę*, „Teksty Drugie” 1990 nr 3.

⁶ K. Maliszewski *Nowa poezja polska 1989-1999. Rozważania i uwagi*, Atut, Wrocław 2005.

⁷ A. Sosnowski *Zoom*, Zielona Sowa, Kraków 2000.

Jezdnia. Wiec barw. Chodniki”), lecz widzeniem „protezalnym”, widzeniem poprzez obiektyw cyfrowego aparatu fotograficznego. To właśnie „zoom” – czyli cyfrowa możliwość radykalnego oddalania i przybliżania perspektywy w błysku sekundy – okazuje się dla Sosnowskiego jedyną możliwością dla współczesnej wyobraźni poetyckiej, możliwością, która w poezji autora *Zoomu* pełni funkcję istotnego składnika światopoglądowego. Jednak Sosnowskiego nie ma⁸. Poetyckim materiałem dowodowym staje się zaś na przykład poezja Jolanty Stefko, kolejny według mnie przykład dyskusyjny. Obecność Stefko nie jest może – frekwencyjnie – zbyt bogata, ale jej nazwisko zostaje wymienione w przywoływanym już przypisie 33. Na przykład w rozdziale *Poetyka w świetle medialności i multimedialności* fragment utworu *Zamiast rzeczywistości* pojawia się – obok utworu Filipa Zawady *Czas oznaczony tekstem* – jako przykład potwierdzający McLuhanowską tezę o fragmentaryzacji obrazu człowieka końca XX wieku. O ile rzeczywiście owa diagnoza jest istotną cechą światopoglądu poetyckiego Zawady, to trudno raczej tę motywację przypisać światu poetyckiemu Stefko, światu rozsypanemu, ale nie technologicznie, lecz metafizycznie⁹. Wreszcie, po trzecie, wątpliwości budzić może wypchnięcie poza margines zainteresowań książki Bogusławy Bodzioch-Bryły pewnych zjawisk najnowszej poezji polskiej. Temu zagadnieniu chciałbym poświęcić teraz kilka chwil uwagi.

Dyskurs hiperonimiczny

Bogusława Bodzioch-Bryła za jedną z cech charakterystycznych polskiej poezji po 1989 roku uznaje

kliszowość oraz ikonizację, a także pewnego rodzaju heterogeniczność znaku, realizujące się poprzez wykorzystywanie gotowych klisz w postaci cytatów z rzeczywistości, przywoływanych zarówno w formie obrazów poetyckich, jak i częstego obok tradycyjnych znaków językowych (liter) posługiwania się znakami pochodzącymi z innych systemów strukturalno-znaczeniowych (cyfry, obrazki, znaki graficzne), wchodzenia w związki z systemami znaków i symboli wykorzystywanymi dotychczas przez dziedziny pokrewne naukom ścisłym oraz na przykład urządzenia sfery techn. (s. 14)

⁸ Nie ma też wielu innych poetów, zaliczanych powszechnie do czołowych twórców współczesnej polskiej poezji. Wśród autorów tzw. roczników siedemdziesiątych szczególnie dotkliwy wydaje się brak obecności wierszy Tadeusza Dąbrowskiego, w których elementy rzeczywistości (elektro)technicznej włączone zostają w ramy poetyckiego myślenia na zasadach konceptu, myślenia, którego stawką jest doświadczenie metafizyczne, religijne (por. choćby szalenie ciekawy utwór *Pranie brudnych pieniędzy* z tomiku *Mazurek*, Zielona Sowa–Studium Literacko-Artystyczne przy IP UJ, Kraków 2002, s. 37).

⁹ O owym rozsypaniu – egzystencjalnym, „wzbogaconym o pierwiastek metafizyczny” – pisał m.in. Piotr Śliwiński w recenzji z tomiku *Ja nikogo nie lubię oprócz siebie* (por. *Przegląd*, „Nowe Książki” 2002 nr 2, s. 35), określając specyfikę „ja” mówiącego poezji Stefko jako „bycie regresywne”.

Owym kliszom przypisuje zaś funkcję „zaspokajania wszechobecnego głodu konkretności” (s. 63), głodu mimetycznego młodej poezji. Autorka *Ku ciału post-ludzkiemu...* pozostaje w obranej metodzie – jak się zdaje – wierna temu rozumieniu cytatów z rzeczywistości (także chyba kategorii *mimesis*), jak i przypisywanych im funkcji, jakie przedstawił Ryszard Nycz w książce *Tekstowy świat*. Przy czym – podobnie zresztą jak Nycz – wysuwa na pierwszy plan opisu funkcję ewokowania rzeczywistości¹⁰. Gest taki ma jednak określone konsekwencje. Po pierwsze, uprzywilejowane zostaje pojęcie hiperrealizmu, sygnujące – jak to określił Baudrillard – „epokę symulacji”, czyli epokę, w której likwidacji ulega wszelka referencyjność, epokę, w której „podstawia się w miejsce rzeczywistości znaki rzeczywistości”¹¹. Takimi znakami stają się w książce Bogusławy Bodzioch-Bryły kolejne klisze, którymi żywi się współczesna poezja. Po drugie, uprzywilejowanie funkcji ewokowania rzeczywistości – co jest poniekąd wypadkową konsekwencji pierwszej – prowadzi do uznania poezji polskiej po 1989 roku za tę, która staje się „dowodem, lustrem, w którym odbija się rzeczywistość w całym swym bogactwie” (s. 80), „zwierciadłem wieku” (s. 193). Wydaje się, że tak rzeczywiście można by określić istotne cechy związku współczesnej poezji z nowymi mediami. Ale możliwa jest także inna perspektywa.

Nazwałem dyskurs kreowany przez książkę Bogusławy Bodzioch-Bryły *hiperonimicznym*, ponieważ pojęciem o znaczeniu ogólnym uczyniony został termin hiperrealizm. Ja zaś chciałbym w tym miejscu upomnieć się o jeden ledwie – w rozprawie *Ku ciału post-ludzkiemu...* występujący w charakterze hiponimu¹² – termin: *hipertekst* a l i z m. Proponuję zmianę perspektywy, co pozwoli spojrzeć – jak mi się wydaje – z innej strony na tytułowy związek poezji z nowymi mediami. Przede wszystkim jednak zmusi do wskazania zjawisk wyrzucanych poza margines zainteresowań tej książki (myśl tu przede wszystkim o jednej z najważniejszych tendencji najnowszej poezji polskiej, o nowym lingwizmie). Na początek chciałbym przywołać definicję hipertekstu zaproponowaną przez Mariusza Pisarskiego:

¹⁰ Por. rozdział „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze* zamieszczony w książce R. Nycza, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 293-320.

¹¹ J. Baudrillard *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 177.

¹² O hipertekście pisze Bogusława Bodzioch-Bryła niemal wyłącznie jako o pewnej technice poetyckiej, formie strukturalnej organizacji przekazu, pełniącej funkcję „paradoksalnego *mimesis*” (s. 125). Znacząca w tej perspektywie wydaje się także marginalizacja zjawiska tzw. poezji konkretnej (wzmianka o niej pojawia się raz jedyny w przypisie 24 na stronie 16), która jest uważana za jedno ze źródeł poezji hipertekstowej („eksperymenty z poezją hipertekstualną wywodzą w prostej linii z eksperymentów poezji konkretnej, holopoezji, poezji trójwymiarowej itd., itp. Jej spadkobiercą i pierwszym, który przerzucił eksperymenty z tego rodzaju poezją do internetu jest Jim Rosenberg” – <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.htm>).

Hipertekst – to nielinearna i niesekwencyjna organizacja danych – tekst rozbity na poszczególne segmenty (leksje) na wiele sposobów połączone ze sobą odsyłaczami, po których czytelnik nawiguje według własnego uznania. To każdy dokument, w którym po zdaniu, paragrafie lub stronie nie ma zwykłego następstwa zdań, paragrafów i stron: aby kontynuować lekturę czytelnik może się przemieścić z pojedynczego bloku tekstu do jednego lub najczęściej wielu innych elementów tekstowych, graficznych, dźwiękowych lub filmowych. Rozgałęzianie się tekstu i fakt, że czytelnik tworzy własne sekwencje lektury, które autor może predefiniować, sprawia, że hipertekst najlepiej czyta się i pisze na interaktywnym ekranie komputera. Jednym z fundamentalnych wyróżników hipertekstu jest fakt, iż sprzyja on współpracy wielu autorów i zaciera granice między funkcjami nadawcy i odbiorcy.¹³ [podkr. moje – T.C.-S.]

Hipertekst, zrywając z linearną koncepcją tekstu, przenosząc proces tworzenia w nowe, wirtualne środowisko, redefiniując klasyczną relację odbiorca – nadawca, otwiera tym samym nowe możliwości myślenia o tekście poetyckim. Wiersz hipertekstowy – określony przez Pisarskiego „najbardziej podatnym na eksperyment rodzajem elektronicznego pisarstwa”¹⁴ – oparty na algorytmach i zasadzie losowego dostępu, przypomina raczej słowną zabawę (często – przestrzenny wiersz poezji konkretnej). Zapytać wreszcie wypada, czy mamy rodzimy hipertekstualizm, polski wiersz hipertekstowy?

Wydaje się, że znaczące próby wprowadzenia tego typu związków współczesnej poezji polskiej z nowymi mediami, związków opierających się nie na zasadzie „zaspokajania wszechobecnego głodu konkretności”, lecz na tym, by „pokazać, że rzeczywistość tekstu jest autonomiczna od rzeczywistości prawdziwego świata”, odnaleźć można choćby w programowych i poetyckich dokonaniach tzw. nowego lingwizmu¹⁵.

Przykładem świadomości hipertekstowej mogą być niewątpliwie poszczególne tezy zawarte w *Manifestie neolingwistycznym* autorstwa Marcina Cecko, Marii Cy-

¹³ M. Pisarski *Techsty.art.pl – literatura i nowe media*, „Ha!art” 2003 nr 1, s. 82. Wybrałem tę właśnie definicję hipertekstu, by jednocześnie zwrócić uwagę – po pierwsze – na ważny dla refleksji nad związkami współczesnej literatury i nowych mediów numer krakowskiego czasopisma, w którym tekst Pisarskiego się ukazał oraz – po drugie – by wspomnieć o istotnej dla propagowania idei hipertekstualności strony internetowej, której tytuł (adres) i podtytuł stał się nazwą cytowanego artykułu. Na marginesie warto zauważyć, że zarówno strona techsty.art.pl, jak i większość opracowań opisujących istotę hipertekstu (por. choćby B. Shneiderman, G. Kearsley *Hypertext Hands-On! An Introduction to a New Way of Organizing and Accessing Information*, Addison-Wesley Publication, Reading, MA 1989) tworzonych jest właśnie na zasadzie hipertekstu.

¹⁴ Poezję hipertekstualną charakteryzuję w oparciu o informacje zamieszczone na przywoływanej stronie <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.htm>.

¹⁵ Używam terminu „nowy lingwizm” w znaczeniu opisowym, jakie nadał mu Leszek Szaruga w tekście *Bądźmy szczyrzy* („Rzeczpospolita” 2003 nr 69, dodatek „Plus-Minus”, s. A13).

ranowicz, Michała Kasprzaka, Jarosława Lipszycza oraz Joanny Mueller. Oto kilka fragmentów:

Fizyczność jest informacją. 3.3 Gbp danych. Wszystko z zer i jedynek. Z liter alfabetu w kodzie ASCII. [...]

Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. [...]

Galaktyki Gutenberga też tutaj nie ma.¹⁶

Przywoływane postulaty odczytywać można jako wyraz podstawowych cech świadomości kształtowanej przez związki z nowymi mediami (wszystkie one stają się *notabene* przedmiotem refleksji książki Bogusławy Bodzioch-Bryły): zmiany środowiska z biosfery na biotechnologię¹⁷, przeniesienia do środowiska wirtualnego, hipertekstowego czy wreszcie (technologicznego) wykroczenia poza (ponad) erę Gutenberga¹⁸. Świetnym zaś przykładem poetyckiej realizacji owej świadomości może być drugi tomik Jarosława Lipszycza pt. *poczytalnia*¹⁹. Już sam tytuł zbioru wymusza zastanowienie nad koniecznością zmiany przyzwyczajęń lekturowych. Książka poetycka Lipszycza domaga się bowiem czytania po-czytaniu, w zmienionej scenerii – akt lektury przeniesiony zostaje z przestrzeni czytelnika (gdzie książki zwykło się czytać „od deski do deski”, linearnie, wynosząc zeń linearnie narastający sens) do bliżej nieokreślonej poczekalni. Na co się tu czeka? Przede wszystkim na aktywny współudział odbiorcy w tworzeniu kształtu tekstu. Tomik podzielony został na dwie części: *długie* oraz *krótkie* (i rzeczywiście, to rozmiar wiersza decyduje o jego miejscu w zbiorze), co raczej zniechęca do lektury linearnej. Uderza także nagromadzenie strategii zacierania śladów znaczenia (w otwierającym drugi cykl utworze *śluchaj* padają ważne słowa: „żeby nikt do nas nie na trafił”) i podważanie możliwości zaistnienia jednoznacznego sensu między innymi w takich zabiegach, jak rozbijanie znaczeń wyrazów w specjalnej organizacji

¹⁶ Tekst *Manifestu neolingwistycznego* ogłoszony został pierwotnie na stronie internetowej, później zaś przedrukowany choćby w 1 numerze „LiteRacji” (2003, s. 17-18).

¹⁷ Por. K. Wilkoszewska *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 23.

¹⁸ Por. choćby postulowane przejście z ery Gutenberga do ery Marconiego przez Marshalla McLuhana (*Wybór pism*, wyb. J. Fuksiewicz, przeł. K. Jakubowicz, wstęp K.T. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 216-218).

¹⁹ J. Lipszyc *poczytalnia*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2000. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu także o trzecim tomiku M. Cyranowicz *Piąty element to fikcja* (Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2004), który czytać można jako realizację modelu tekstu poetyckiego sytuującego się na przecięciu inspiracji poezją hipertekstową oraz wizualną, konkretną i książką artystyczną.

toku przerzutniowego (to koniec i początek wersu stają się miejscami szczególnego spiętrzenia), wszechobecne paronomazje, rozbijanie związków frazeologicznych, kolażowe zestawianie obrazów (nawet idei)²⁰. Wszystkie opisywane tu strategie mają zaś jeden wspólny mianownik – wymuszają nowy model komutacyjny, oparty na idiolektycznym charakterze każdej (próby) lektury²¹.

Zaznaczyć oczywiście wypada, że wskazane przeze mnie przykłady nie są „czystymi” realizacjami modelu wiersza hipertekstowego – pozwalają jednak spojrzeć na inspiracje płynące ze spotkania współczesnej poezji polskiej z nowymi mediami z nieco innej perspektywy niż ta dominująca w książce Bogusławy Bodzioch-Bryły *Ku ciału post-ludzkiemu...*

Absurdalne byłoby stwierdzenie, że współczesna poezja polska stoi hipertekstem²², choć można wskazać istotne próby myślenia hipertekstowego o materii wiersza. Równie absurdalne musi wydać się twierdzenie, że nowa poezja polska realizuje swe najistotniejsze ambicje wobec nowych mediów. Od wagi zasadniczego pytania uciec się jednak nie da. Jak odnaleźć miejsce poezji (literatury) w epoce po-Słowie, w czasach kultury multimedialnej i percepcji elektronicznej?

Zakończyć wypada te roztrząsania istotnym zastrzeżeniem – poczynione przeze mnie uwagi chciałbym traktować jako możliwy repertuar pytań, do postawienia których skłoniła mnie świetna książka Bogusławy Bodzioch-Bryły, będąca znakomitą wstępem do polskich prób literaturoznawczego zdania relacji ze związków polskiej poezji z nowymi mediami.

Tomasz CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI

Abstract

Tomasz CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI

Hiperadventures of Contemporary Poetry

A review of: B. Bodzioch-Bryła *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* [Towards the post-human body... Polish poetry after 1989 facing new media and new reality] Universitas, Kraków 2006. The Author describes fundamental changes our reality experiences under the influence of new media. The main aim of this book is to show how this “new reality” affects poetry, how this “contemporary reality” leaves a distinctive impression both on the form and contents of poems.

²⁰ Michał Kasprzak słusznie nazywał tę strategię mianem „wymienialności (na...)”, pisząc, że „kolejność tych członów, ich następstwo – są dowolne” (M. Kasprzak *4. fragment RAPORTU Z OBŁĘŻONEGO MIASTA*, w: *Gada !zabić? pa[n]tologia neoligwizmu*, red. Maria Cyranowicz i Paweł Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005, s. 48).

²¹ Por. spostrzeżenia Joanny Mueller w tekście *Zaufać przejęzyczeniu*, w: *Gada !zabić?...*, s. 46.

²² Na przywoływanej już stronie techsty.art.pl odnaleźć zaś można linki do następujących polskich hiperfikcji: *Gilgamesz*, *Blok* Sławomira Shutego, *Koniec świata wg Emeryka* Radosław Nowakowski oraz *Tramwaje w przestrzeniach zespolonych* dr. Muto (<http://www.techsty.art.pl/magazyn.htm>).

Witkacy w obrazach

Książka Ewy Makarczyk-Schuster¹ to praca niezwykle ciekawa. Nie chodzi jednak wcale o swobodę, z jaką autorka analizuje przestrzeń pięciu dramatów Witkacego, bo tego wymaga przecież profesja badacza literatury, ale o ujawnioną (i zapisaną) ogromną wrażliwość wizualną autorki (chwilami miałam wrażenie, że czytam egzemplarz reżyserski sztuki), bez której nie byłoby możliwe zwrócenie uwagi na takie niuanse przestrzeni dramatu/sceny, jak światło, kolor czy rekwizyty. Ewa Makarczyk-Schuster, uwzględniając tezy współczesnej semiotyki teatralnej, przygląda się dramatom Witkacego od strony nie s ł o w a, ale o b r a z u, a przyznać trzeba, że jest to stanowisko coraz bardziej w witkacologii popularne.

O tym, że autorka zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw i ograniczeń związanych z próbą takiego spojrzenia (z której zresztą wyszła zwycięsko), świadczy kompozycja rozprawy. Otóż po zrekonstruowaniu (niezmiernie pieczołowitym) i zaprezentowaniu Witkacowskiej gramatyki przestrzeni, autorka w rozdziale piątym *Gramatyka przestrzeni. Próba syntezy* decyduje się jeszcze raz przywołać jeden z omawianych dramatów, a konkretnie *Gyubala Wahazara*, i zanalizować go zgodnie z regułami wypracowanej krok po kroku metody. Tym samym poddaje swoją teorię weryfikacji, rzetelnie zastrzegając jednak, że: „Trudną do rozstrzygnięcia kwestią pozostaje, czy sama analiza przestrzeni i znaków przestrzeni pozwala w zadowalający sposób dotrzeć do znaczenia dramatu, czy też pewne części dyskursu władzy [autorka za główny temat *Gyubala Wahazara* uznaje temat władzy – dop. mój – K.T.] należy badać inną metodą” (s. 184).

¹ E. Makarczyk-Schuster *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę?*, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2005.

Książka Ewy Makarczyk-Schuster składa się z pięciu rozdziałów. We *Wprowadzeniu* autorka jasno formułuje cel i tezę pracy. Celem jej badań jest opisanie i rozszyfrowanie – jak to nazwała – „odrzucającej przyjęte konwencje konstrukcji przestrzeni i bogactwa jej znaczeń” (s. 15), co z kolei ma potwierdzić odważną i interesującą tezę, że „przestrzeń i znaki przestrzeni stanowią rozległy inwentarz zawierający i tworzący znaczenia, z pomocą którego prowadzona jest fundamentalna debata o ludzkiej egzystencji pomiędzy immanencją i transcendencją” (s. 15). Badaczkę interesuje, jak Witkacy, korzystając ze „znaków o różnych znaczeniach” komponował dramatyczno-teatralną przestrzeń „wykraczającą poza obręb sceny” (s. 16).

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Tło historycznoliterackie i historyczno-teatralne*, autorka przedstawia sytuację polityczną i społeczną w odrodzonej po 1918 roku Polsce, wprowadza również czytelnika – niezmiernie skrótowo, dostrzegając jednak osiągnięcia Leona Schillera i Juliusza Osterwy – w niuanse życia teatralnego tamtych lat. Niepowodzenia scenicznych dramatów Witkacego tłumaczy właśnie nieprzygotowaniem współczesnych mu widzów i widzi w autorze *Kurki Wodnej* kontynuatora myśli Stanisława Wyspiańskiego:

Przy całej swej krytycznej postawie Witkacy podjął dwa innowacyjne wątki z jego teatru: specyficzne nowe rozumienie tekstu i teatru jako istniejących synchronicznie form tworzenia znaczeń, niezwykle silnie powiązanych z przestrzenią. [...] To, co rozpoczął Wyspiański znalazło kontynuację w dramaturgii Witkiewicza, choć już w innej formie. Wydaje się, że sceniczne innowacje mogły doprowadzić do wystawienia nowych sztuk, „odkurzenia” repertuaru teatrów i zwolnienia artysty z obowiązku służby sprawie narodowej. Faktycznie jednak, jak wskazują na to recenzje ze spektakli, pomimo całego zachwyty nad nowym programem teatralnym, nie wzięto pod uwagę faktu, że publiczność w przeważającej większości nie została jeszcze przygotowana na nadejście radykalnych zmian. Dlatego inscenizacje nowych sztuk były właściwie skazane na klęskę. (s. 27-29)

Drugim inspiratorem plastycznego myślenia Witkacego o dramacie/teatrze jest – zdaniem autorki – Tadeusz Miciński. We *Wprowadzeniu* badaczka zauważa:

Jego [Witkacego] teoria Czystej Formy otworzyła mu przestrzeń nieskrępowanej wolności w sferze działań artystycznych. W przestrzeni tej wszelkie możliwe do pomyślenia teksty i konteksty mogły zostać zdekonstruowane lub połączone tak, by tworzyły nowe znaczenia. Powstający w ten sposób kulturowo synkretyczny i mimetyczny teatr można uznać za rodzaj „teatru totalnego”. Jak już wspomniałam, to teatr, który w swoich poszczególnych aspektach i artystycznych strategiach nawiązuje do wielu typowych dla swej epoki tendencji. Z jednej strony odwołuje się on do tradycji literackich, czyli do estetycznie zakodowanego materiału, który należało semiotycznie przetransponować i przedstawić na scenie. Jak będę się starała dalej wykazać, ta godna podziwu odrębność ma swoje uzasadnienie biograficzne. (s. 10)

Rozwinięcie tej zapowiedzi odnajdujemy w rozdziale drugim *Życie i twórczość*, gdzie między innymi opisana jest metoda wychowawcza, jaką wobec swojego syna stosował Stanisław Witkiewicz. W tym samym rozdziale autorka referuje filozo-

ficzne i estetyczne poglądy Witkacego oraz relacjonuje stan badań i... stan inscenizacji jego dramatów. I znowu pojawia się kwestia ówczesnych odbiorców, nieprzygotowanych do zrozumienia awangardowych utworów autora *Szewców*, przy czym Ewa Makarczyk-Schuster zauważa: „Dramaturgia Witkacego wyznacza więc wyraźną cezurę, odsuwa na bok narodowe mity, by zwrócić uwagę czytelników i widzów na problem przyszłości mass mediów i kwestie dyktatury w kulturze” (s. 44).

Przedmiotem badań i zainteresowania autorki są nie tylko dramaty, rozumiane jako „konkretne teksty”, ale również ich teatralność, czyli „różnorodne możliwości ich inscenizacji, a więc znaki językowe, które denotują znaki teatralne i jako takie mogą zostać zrealizowane na teatralnej scenie” (s. 56). I dlatego w rozdziale trzecim, zatytułowanym *Teoria* badaczka wyjaśnia, że znaki rozumie w taki sposób, jak proponują to Martin Esslin, Erika Fischer Lichte i Charles William Morris: „Ich rozważania okazują się szczególnie przydatne do analizy sztuk Witkacego, ponieważ jako przedstawiciel historycznej awangardy potrafi on doskonale wykorzystywać znaki jako nośniki znaczeń” (s. 57). Niezmiennie zajmując brzmia odpowiedzi autorki na pytanie, dlaczego zajęła się akurat przestrzenią w dramatach Witkacego. Uzasadniając swoje stanowisko, Ewa Makarczyk-Schuster przypomina sformułowaną pod koniec lat 20. tezę Maxa Herrmanna, że „przestrzeń teatralna [...] jest doświadczeniem, w którym dochodzi do przemiany sceny w inny świat” (s. 68) i przywołuje spostrzeżenia rosyjskiego przyrodnika, filozofa i popa, Pawła Floreńskiego, według którego „całą sztukę można rozumieć jako organizację przestrzeni” (s. 60). Nie do pominięcia i przecenienia – jak przyznaje autorka – jest wpływ prac Jurija Łotmana. Kończąc rozważania teoretyczne, badaczka spostrzega, że Witkacy nie traktował przestrzeni sceny jak powierzchni, ale trójwymiarowo. Wypada przypomnieć w tym momencie, że Daniel Gerould w swojej pracy *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*² stwierdził, iż Witkacy komponował swoje dramaty jak malarz. Autorka zauważa również, że Witkacy świadomie sterował, jeszcze na etapie tworzonego przez siebie tekstu dramatycznego, uwagą widzów oraz że znaki przestrzeni w dramatach Witkacego są mobilne, podobnie jak mobilna jest przestrzeń w... filmie (s. 65). Ta teza wydaje się korespondować z tym, co o *Róży* Żeromskiego napisała szukająca tam inspiracji filmowych Ewa Siemińska, która określiła widza zdolnego do dostrzeżenia wszelkich niuansów wizualnych utworu jako obdarzonego „ponadludzkim sposobem postrzegania”³.

Niewątpliwie najciekawszą część pracy stanowi rozdział czwarty *W poszukiwaniu paradygmatu*, w którym autorka analizuje z perspektywy współczesnej semiotyki teatru przestrzeń pięciu dramatów Witkacego (a są to: *Nowe Wyzwolenie*, *Oni*,

Gyubal Wahazar, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, *Matka*), wyróżniając takie kategorie, jak: typ scen, przestrzeń sceniczna, rekwizyty, proksemika, światło, kulisy słowne, czyli przestrzeń cytowana, postać i kolor.

Jeśli chodzi o typ sceny, to Ewa Makarczyk-Schuster zauważa, że Witkacy korzysta ze sceny pudełkowej, którą jednocześnie „niszczy i deformuje [...]”. Szczegółne, specyficzne dla jego dramatów poszerzenie pudełka sceny sięga aż do granic metafizycznego świata” (s. 83), a samo poszerzenie sceny odbywa się najczęściej dzięki przestrzeni cytowanej i wypowiedziom postaci.

Zajmując się przestrzenią sceniczną, autorka przywołuje tezę Christophera Balme, że jest to podkategoria przestrzeni ruchu aktora, która jest częścią przestrzeni patrzenia widza (s. 84). Przestrzeń sceniczna w dramatach Witkacego „przejmuje część obowiązujących konwencji, deformując je zarazem za pomocą specyficznych strategii” (s. 97), a współtworzącą ją dekoracja ma szokować nieprzyzwyczajonego i nieprzygotowanego odbiorcę.

Ewa Makarczyk-Schuster sugeruje, że wprawdzie w dramatach Witkacego występuje niewiele rekwizytów – definiuje je jako przedmioty, wokół których „koncentrują się działania aktorów” (s. 100) – ale że pełnią one szczególne funkcje: charakteryzują postać – jak miecz Ryszarda III i robótka Tatiany w *Nowym Wyzwoleniu*, zastępują postać – jak lalka Zabawnisi, sobowtór Wahazara, odsyłają do konkretnej tradycji teatralnej – leżące na postumencie zwłoki Matki w *Matce*, które można interpretować jako „symbol martwej teatralnej tradycji” (s. 111).

Znaki proksemiczne uznaje badaczka za „najważniejsze wewnątrz całej grupy znaków przestrzennych” (s. 127) i zależne od ukształtowanej przestrzeni. Mogą one między innymi charakteryzować postać, informować o jej relacjach z innymi, decydować o tempie gry. Charakterystycznym dla Witkacego znakiem jest według badaczki (dostrzeżona już i opisana przez Geroulda) „prezentacja zwłok” (s. 128). Wyeksponowane zwłoki nie tylko dzielą przestrzeń wertykalnie, ale ich pokazywanie zatrzymuje również akcję, spowalnia bądź nawet zatrzymuje działania postaci. Ewentualnie brak reakcji postaci na wystawionego trupa można zinterpretować jako lekceważenie powagi śmierci. Na tle omawianych dramatów ciekawie wyglądają *Oni*, gdzie proksemikę zastąpił Witkacy znakami akustycznymi.

Jeśli chodzi o przestrzeń słowną, czyli tworzoną wypowiedziami postaci, to badaczka formułuje tezę, że kulisy słowne służą charakteryzowaniu postaci, informują o makro- lub mikrokosmosie, odsyłają odbiorcę do autentycznych miejsc oraz wprowadzają do przestrzeni element metafizyki.

Autorkę interesuje również sposób, w jaki postać funkcjonuje właśnie jako znak przestrzeni. Z analizy Ewy Makarczyk-Schuster wynika, że Witkacy realizuje w swoich dramatach następujący paradygmat: postaci można podzielić na dwie grupy, z pierwszej zawsze wyróżnia się zbuntowane indywiduum, druga to

beziemienny tłum. Praktyczna realizacja na scenie ma za każdym razem innym kształt, tak więc jednostka jako indywiduum może wyłonić się z grupy dopiero w trakcie akcji albo też już od początku pełnić taką rolę. Zmechanizowany tłum natomiast może zostać przedstawiony z maskami na twarzy, bez nazwisk, zuniformizowany albo też jako grupa

² D.Ch. Gerould *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, PIW, Warszawa 1981.

³ E. Siemińska *Hipoteza inspiracji filmowych w „Róży” Stefana Żeromskiego, w: Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trznadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

upiorów. Obie grupy, ta skupiona wokół indywiduum i tłum, znajdują się w opozycji, przy czym jednostce zawsze przypada rola ofiary (s. 162).

Napisałam wcześniej, że zdumiewa wrażliwość wizualna autorki, szczególna czułość na Witkacowskie obrazy zapisane w kwestiach postaci czy didaskaliach. Widać to przede wszystkim w podrozdziałach dotyczących koloru i światła, gdzie objaśniona zostaje symbolika poszczególnych barw, określona – skromna jak na malarza – paleta kolorów i opisana praktyka używania oświetlenia w jego symbolicznej przede wszystkim, a nie tylko praktycznej, funkcji (s. 137). Światło w dramatach Witkacego zdaniem badaczki decyduje o atmosferze i tempie dramatu, dzieli przestrzeń, określa czas akcji utworu – tak jest na przykład w *Onych*, gdzie akcja trwa od wieczora do nocy. Z kolei brak światła daje wrażenie pozbawionej wyjścia próżni: „Ze względu na brak oświetlenia nie da się jej wprawdzie bliżej scharakteryzować, co jednak może również oznaczać, że istnieje ona wszędzie i nigdzie. Ten typ przestrzeni odpowiada podstawowemu tematowi sztuk Witkacego, który w danej przestrzeni każe swoim postaciom walczyć o istnienie i jego sens” (s. 138).

Ewa Makarczyk-Schuster zdaje sobie sprawę, że jej praca może inspirować. W podsumowaniu swoich rozważań określa nawet zagadnienia, jakie należałoby podjąć, aby kontynuować przyglądanie się twórczości Witkacego od strony *o b - r a z u* (podkr. moje – K.T.), a nie słowa. Proponuje, aby zbadać między innymi związki jego dramatów z fotografią, malarstwem, sprawdzić, czy przekraczał granice mediów świadomie, czy też robił to „bezwiednie jako wielostronnie utalentowany artysta” (s. 196). Mnie jednak najbardziej zainteresowało (i uradowało) przede wszystkim spostrzeżenie, że „w dziedzinie proksemiki i oświetlenia można natomiast doszukać się wpływów filmowych” (s.197), bo to kolejne potwierdzenie bardzo bliskiej mi tezy, że pierwszym dramaturgiem, na którego utworach odcisnął się film, wcale nie jest Beckett.

Katarzyna TARAS

Abstract

Katarzyna Taras

Witkacy: imaged

Review of Ewa Makarczyk-Schuster's book *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę?* [‘The space and signs of space in Stanisław Ignacy Witkiewicz's drama works of 1920s, or: Can you still hold out your hand at the stage's end?'], the Institute for Literary Studies, Polish Academy of Sciences (IBL PAN) Publishing House, Warsaw 2005.

The reviewer stresses how unusual the work under discussion is, which consists in a revealed (and recorded) enormous visual sensitivity without which attention could not have been paid to nuances of drama/stage space such as light, colour, or props. The book's author, taking into account certain theses of modern theatrical semiotics, proposes that Witkacy's (i.e. S.I. Witkiewicz's) plays be viewed in terms of *i m a g e (s)* rather than *w o r d (s)*, thus joining a position which is gaining popularity amongst Witkacy scholars.

Prezentacje

Donald DAVIDSON

Widzieć poprzez język¹

Widzimy świat poprzez język – jak należy rozumieć tę metaforę? Czy język jest medium, które po prostu reprodukuje albo precyzyjnie rejestruje dla umysłu to, co jest na zewnątrz? Czy też jest tak hermetyczny, że nie wiadomo, jaki w rzeczywistości jest świat? A może sytuuje się gdzieś pomiędzy, jak półprzezroczysta substancja, sprawiająca, że świat przybiera odcień i ostrość konkretnego języka, którym mówimy?

Wszystkie te postawy mają, czy też miały, swoich apostołów, jednak żadna z nich nie wydaje mi się bardziej niż tylko na poły prawdziwa i żadna nie ujmuje tego, co w języku najistotniejsze. Jest on z pewnością praktyczną ludzką umiejętnością, używam go, radząc sobie ze sobą nawzajem w naszym zwyczajnym ziemskim otoczeniu. Bez niego nie myślelibyśmy o rzeczach w taki sposób, w jaki to robimy. Jednak nie musi to oczywiście oznaczać, że – jak myślał Kant – nigdy nie dostrzeżemy, jaki świat jest rzeczywiście, albo że każda perspektywa jest siłą rzeczy zniekształcona, co twierdził Bergson i wielu innych. Znalazłby się może argument na rzecz takiego stanowiska, gdyby możliwe było, przynajmniej w zasadzie, wyodrębnienie czegoś danego niekonceptualnie, co mogłoby zostać ukształtowane przez

Davidson Widzieć poprzez język

umysł, bo wtedy miałoby sens wyobrażanie sobie mnogości struktur, w obrębie których to, co dane, może być kształtowane. Bez pojęcia czegoś danego w ten sposób trudno jednak odgadnąć, czym jest to, co trzeba ukształtować, a niewielu z nas pociąga dziś pomysł czegoś danego w sposób tak pierwotny.

Czy rozumiemy, co mamy na myśli, mówiąc o rzeczywistej alternatywie wobec naszego schematu pojęciowego? Jeśli moglibyśmy zdekodować jakiś alternatywny schemat, to tym samym nie mógłby on być aż tak różny od naszego, wyjąwszy może łatwość opisu w tym czy innym miejscu. Jeśli potrafilibyśmy przekonująco wyjaśnić albo opisać, jak taki alternatywny schemat odbiega od naszego, zrobilibyśmy to w naszym systemie pojęć. Nie sposób zaprzeczyć, że niektórzy ludzie dysponują takimi środkami pojęciowymi, które nie są dostępne dla każdego. Biolodzy, inżynierowie lotnicy, fizycy ciała stałego, muzykolodzy, kartografowie, biolodzy molekularni, selenografowie i psychoanalitycy posługują się słownictwem i teoriami, których wielu z nas nie rozumie. Na swój bardziej ograniczony sposób, my, zwykli ludzie, także mamy swoje specjalności: naszą listę nazw własnych z ich wyjątkowo skontekstualizowanymi denotacjami, nasze prywatne zdrobnienia i figury werbalne, nasze własne błędy wymowy i malapropizmy. Nie można zaprzeczyć, że niektóre dialekty ujawniają cechy seksistowskie, nacjonalistyczne albo rasistowskie, natomiast wszystkie języki ludzkie są pełne ledwie skrywanego antropomorfizmu. Są to, jeśli tak to ujmemy, różnice czy prowincjonalizmy w naszych schematach pojęciowych. Chodzi jednak o warianty czy cechy, które możemy bądź też moglibyśmy sobie wytłumaczyć, zakładając, że posiadamy dość czasu, stosowną uwagę i dostateczną inteligencję. Nie każdy potrafi zrozumieć pojęcia mechaniki kwantowej – ja nie potrafię – ale język relatywistycznej fizyki kwantowej nie ustanawia odmiennego schematu pojęciowego. To tylko przedmieście, choć ekskluzywne, uniwersalnego schematu, który zakłada pewną ontologię zwykłych makroskopowych obiektów o zwykłych własnościach.

Kłopot z wyobrażeniem sobie rzeczywiście nieporównywalnych języków i schematów pojęciowych nie polega na tym, że nie moglibyśmy ich zrozumieć, lecz na tym, iż niejasne są po prostu kryteria tego, co stanowiłoby taki nieporównywalny z naszym schemat. Być może sądzimy, że potrafimy wyobrazić sobie kulturę, gdzie istoty żywe porozumiewają się w taki sposób, jakiego żadną miarą nie potrafimy przeniknąć. Jednak spekulowanie na temat takiej możliwości nie posuwa nas faktycznie naprzód, dopóki nie ustalimy naszych kryteriów komunikacji. Płynna wymiana informacji, celowa interakcja? Lecz czym się to objawia? Jedynymi celami, jakie możemy rozpoznać, są cele takie same jak nasze własne albo do nich analogiczne. Informacja, jak ją znamy i pojmujemy, ma pewną treść propozycjonalną odnoszącą się do sytuacji, przedmiotów i wydarzeń, które możemy opisać w naszych skromnych terminach. Oczywiście, zdarza się nam w jakimś egzotycznym otoczeniu zdać sobie nagle sprawę z tego, że jesteśmy świadkami zrozumiałej konwersacji, mimo że nic z niej nie rozumiemy. Możliwe jest również, że gawędzące z sobą strony uzgodniły (w języku, którego moglibyśmy się nauczyć), że będą używać pozornie niemożliwego do złamania kodu. To, co ci

¹ Prezentowany esej *Seeing Through Language* został pierwotnie wygłoszony we wrześniu 1996 w brytyjskim Królewskim Instytucie Filozofii w Reading, a następnie rok później na poświęconej Davidsonowi konferencji na Uniwersytecie Meksykańskim. Opublikowano go początkowo w tomie *Thought and Language* pod red. J.M. Prestona (Cambridge University Press, Cambridge 1997). Podstawą niniejszego przekładu jest ostatnia, przejrzana wersja, wydana w piątym tomie esejów zebranych Davidsona *Truth, Language, and History* (Clarendon Press–Oxford University Press, New York–Oxford 2005, s. 127–141). Dziękujemy za uprzejmą zgodę Pani Profesor Macii Carell. [Przyp. tłum.]

ludzie mówią, dałoby się przełożyć w taki sposób, abyśmy mogli to zrozumieć, lecz nie jesteśmy w stanie odkryć takiego przekładu. Jednak w takich sytuacjach mamy dobre powody, aby sądzić, że to, czego nie pojmujemy, moglibyśmy nauczyć się rozszyfrowywać: rozmawiający wyglądają na ludzi takich, jak my, i mamy prawo myśleć, że dostrzegamy znane cele i działania. Te przypadki nie stanowią problemu dla antypojęciowego relatywisty; poważny problem istnieje tylko wówczas, gdy żaden przekład nie jest możliwy. Jest to ów zakładany przypadek rzeczywiście nieporównywalnych języków, przypadek, w którym wyczuwam wszakże pewną niejasność.

Być może nie rozumiemy naprawdę pojęcia radykalnie różnych sposobów myślenia i mówienia. Czy mimo to nie jest sensownym utrzymywanie, że nasze faktyczne języki kształtują nasze postrzeganie świata w takim stopniu, że to, co ogarniamy, jest zawsze zniekształcone? Oczywiście jest, że nasz język ma bogate możliwości, które odpowiadają naszym interesom, i brak mu środków do łatwego wyrażania tego, co jest do tych interesów ortogonalne. Nasze podstawowe słownictwo wykreślają wektory skierowane w kierunku, w jakim z natury dokonujemy uogólnień; nie interesują nas „szmaróże” i kategorie rzeczy, które są „ziczzerwone”, „nieblone” czy „ziebieskie” – poza ewentualną dyskusją, dlaczego tak właśnie jest. Są to pojęcia przynajmniej wyrażalne w terminach, jakie możemy znaleźć w naszych rosnących słownikach – faktycznie, jeśli nie ma tam jeszcze słowa „ziebieski”, to pewien jestem, że wkrótce będzie. Istnieje jednak niezliczona ilość kategorii, na które nie mamy terminów, obojętnie jak skomplikowanych. Czy to zniekształcenie? Jeśli tak, to nie język jest za nie odpowiedzialny. Oczywiście, odzwierciedla on nasze rdzenne interesy i nagromadzone w procesie historycznym potrzeby i wartości, odzwierciedla nasze integralne i wyuczone indukcyjnie skłonności. Jednakże fakt ten nie przemawia za twierdzeniem, że język poważnie zniekształca albo kształtuje nasze rozumienie świata; wpływu, jakikolwiek by on był, trzeba szukać gdzie indziej. Możemy jedynie powiedzieć, że jako jednostki szczęśliwie odziedziczyliśmy ukształtowane kulturowo kategorie, do których opracowania niewiele się przyczyniliśmy. W tym wypadku język nie zniekształca; społeczeństwo wspiera nas raczej w radzeniu sobie z otoczeniem, które częściowo ustanawia.

Powinniśmy powstrzymać się od twierdzenia, że prawda jest naginana albo zniekształcana przez język. Mój język może (albo i nie) mieć coś do czynienia z moim (albo społecznym) zainteresowaniem kwestią, czy wycinanie lasów tropikalnych przyspiesza niszczenie warstwy ozonowej, jednak nie ma nic wspólnego z prawdą o tej sprawie. Mnóstwo pojęć jest niejasnych, lecz – odkładając na bok szare strefy i wieloznaczność – większość z naszych wypowiedzi oznajmujących jest zwyczajnie prawdziwa albo fałszywa, a nie: prawdziwa kiedyś, a fałszywa teraz, prawdziwa dla mnie i fałszywa dla mieszkańca wysp Tuamotu, częściowo fałszywa i częściowo prawdziwa. Nasze języki nie zniekształcają prawdy o świecie, chociaż oczywiście pozwalają nam oszukiwać siebie samych i innych, zależnie od upodobań.

Zacząłem od opisu trzech możliwych postaw przyjmowanych w związku z rolą języka w naszym myśleniu o świecie. Wedle pierwszej język jest nieprzejrzysty, ukrywa przed nami autentyczną rzecz (*the real thing*). Odrzuciłem ten pogląd. Zgodnie z drugą język jest półprzezroczystym medium, zapisującym na wszystkim, czego się dotknie, swój własny charakter. Wydało mi się to w najlepszym wypadku trywialnie prawdziwym przerysowaniem prostego i naturalnego faktu, że język odzwierciedla nasze interesy i nasze potrzeby. Pozostaje wyobrażenie, że język jest przezroczysty, jest medium, które może precyzyjnie reprezentować fakty.

Wiemy, niestety, że także i to wyobrażenie nie posiada żadnej wartości. Rzeczowniki, nazwy i predykaty mogą być prawdziwe lub odnosić się do jednej czy większej ilości rzeczy, lecz nie są w stanie samoistnie reprezentować faktów czy stanów rzeczy. Mogą to czynić jedynie zdania, ale nikt nie odkrył sposobu indywidualizowania faktów albo stanów rzeczy tak, żeby pomogło to wyjaśnić, jakie fakty reprezentuje dane zdanie. Jeśli mówiąc, że język reprezentuje fakty, nie mamy na myśli nic ponad to, iż możemy używać zdań do opisu przedmiotów i zdarzeń, to wszystko w porządku. Jest to w końcu tylko bardziej wymyślna wersja komunau, że niektóre zdania są prawdziwe, a niektóre fałszywe. Jednak oszukujemy się, kiedy mówimy o wypowiedzeniach językowych reprezentujących rzeczywistość (czy cokolwiek innego), chyba że potrafimy pożytecznie określić reprezentowane byty.

Czy pozostało coś jeszcze z metafory, od której rozpoczęliśmy, figury ujmującej język jako coś, poprzez co oglądamy świat? Nie: jako metafora jest ona nader myląca. Język nie jest medium, poprzez które patrzymy; nie pośredniczy między nami i światem. Powinniśmy porzucić myśl, że język jest epistemicznie czymś takim, jak dane zmysłowe, czymś, co uosabia to, co możemy pojąć, lecz samo jest tylko symbolem (*token*), reprezentantem tego, co jest na zewnątrz. Język nie odzwierciedla ani nie reprezentuje rzeczywistości, a nasze zmysły nie przedstawiają nam tylko pozorów. Prezentacje i reprezentacje jako zaledwie pełnomocnicy będą nas zawsze pozostawiać krok przed tym, czego poszukuje wiedza; sceptycyzm co do zdolności języka do uchwycenia tego, co jest rzeczywiste, jest lingwistyczną wersją staromodnego sceptycyzmu wobec zmysłów.

Nie widzimy świata poprzez język, tak samo jak nie widzimy świata poprzez nasze oczy. Nie patrzymy *p r z e z o c z y*, lecz *o c z y m a*. Nie wyczuwamy rzeczy przez palce i nie słyszymy przez uszy. Lecz owszem, w pewnym sensie *r z e c z y w i ś c i e* widzimy rzeczy poprzez oczy – to znaczy dzięki ich posiadaniu. Radzimy sobie poprzez posiadanie języka. To niemetaforyczny sens mojego tytułu. Istnieje pewna sensowna analogia pomiędzy posiadaniem oczu i uszu a posiadaniem języka: to organy, dzięki którym wchodzimy w bezpośredni kontakt z naszym otoczeniem. Nie są one natomiast pośrednikami, ekranami, mediami czy oknami.

Być może pozostajemy pod wpływem myśli, że język – szczególnie gdy jego nazwę zapisujemy, jak w języku angielskim, wielką literą – jest pewnym rodzajem tworu społecznego, który – jeden lub więcej – każdy z nas abonuje niczym usługi

telefoniczne i który jest zewnętrzny w stosunku do nas w tym sensie, w jakim nasze narządy zmysłów zewnętrzne nie są. Zapominamy, że nie ma czegoś takiego jak język poza dźwiękami i znakami, jakie ludzie produkują, oraz nawykami i oczekiwaniami, jakie są z tym związane. „Dzielenie języka” z innymi polega na rozumieniu tego, co mówią, i mówieniu w gruncie rzeczy tak samo, jak oni to robią. Nie istnieje żaden dodatkowy, wspólny twór, tak jak nie dzielimy ucha, kiedy dają ci chętne ucho.

Istnieją oczywiście różnice między zdolnością do rozmowy z innymi a zdolnością widzenia. Rozwijamy wzrok wcześniej i bez społecznej zachęty, warunki nabywania języka są bardziej złożone, a biegłości nabiera się później. Jednakże rozwój tej umiejętności jest zdumiewająco prędko, skoro tylko ruszy już z miejsca. Fone my naszego języka ojczyznego prawdopodobnie biorą początek już w macicy², choć zdania pojawiają się dopiero po roku lub dwóch. Mając około trzech lat, większość dzieci gładko produkuje zdania i posiada elementarną gramatykę swojego środowiska. Przeciętny sześciolatek dysponuje około 13 000 słów, a dobry uczeń szkoły średniej może znać już 120 000. Okazja do nauczenia się tego wszystkiego trwa tylko krótką chwilę; po ukończeniu ośmiu lat praktycznie nikt nie zdoła opanować nowego języka (pierwszego bądź drugiego) jak rodzimy użytkownik. Istnieje, jak się zdaje, niewiele powodów, aby wątpić, że jesteśmy zaprogramowani genetycznie w dość specyficzny sposób, aby mówić tak, jak to robimy; każda grupa i społeczeństwo mają swój język, a wszystkie języki są ewidentnie ograniczone przez te same arbitralne reguły. Plemiona uważane przez nas za prymitywne posiadają języki tak złożone i kompletne jak języki rozwiniętych kultur.

Myślimy na ogół, że mowa jest zasadniczo odmienna od zmysłów, po części dlatego, że nie istnieje żaden służący wyłącznie jej zewnętrzny organ, a po części z powodu różnorodności języków. Jednak różnice te są powierzchowne. Mowa, tak jak narządy zmysłów, ma swoją wyspecjalizowaną lokalizację w mózgu; skutkiem tego uszkodzenie mózgu może spowodować utratę zdolności posługiwania się językiem, nie pozabawiając ogólnej inteligencji. A co ważniejsze, wszystkie języki, mimo powierzchownej różnorodności, dzielą najwyraźniej pewne reguły strukturalne. Dowodem na to jest częściowo odkrycie uniwersalnych ograniczeń gramatyki. Mamy też zaskakujący fakt, że dzieci, wychowywane słysząc tylko „pidgin”, czyli wysoce uproszczony wynalazek zetkniętych z sobą przez los dorosłych, którzy nie posiadają wspólnego języka, otóż dzieci te robią to, czego ich rodzice nie potrafią, mianowicie przekształcają wkrótce pidgin w „kreola” tak rozwiniętego i skomplikowanego jak francuski czy turecki.

Ta garść informacji pochodzi z różnych źródeł, na część wpłynął Noam Chomsky, ale zaczerpnąłem je zwłaszcza z najnowszej książki Stevena Pinkera *The Language Instinct (Instynkt mowy)*, która łączy je w przekonujący sposób. Pinker konkluduje, że „język nie jest kulturowym artefaktem, którego uczymy się w taki spo-

sób, w jaki uczymy się podawać czas. [...] Jest to raczej odrębna część biologicznej natury naszych mózgów”³. Moja początkowa metafora zdaje się współgrać z następującą uwagą Pinkera: „Kiedy pojmujemy zdania, strumień słów jest przezroczysty, i widzimy przez niego znaczenie [...] automatycznie”⁴. Nic dziwnego, że nazywa on język, za Chomskym, „organem mentalnym”⁵.

Co wspólnego ma jednak to wszystko z relacją pomiędzy językiem a myśleniem? Według Pinkera, Fodora i kilku innych, nadzwyczajna łatwość, z jaką język się rozwija, wraz z widoczną obecnością uniwersaliów językowych, pokazuje, że tym, co wrodzone – to znaczy genetycznie zaprogramowane – jest pewien wewnętrzny język, nazywany przez nich językiem myślenia albo „myśleńskim” (*mentalese*). Wedle tej teorii ów wewnętrzny język nie jest wyuczony, lecz pojawia się jako część naszego genetycznego dziedzictwa i jest uprzedni wobec każdego mówionego języka. Istotne jest to, że istnienie myśleńskiego nie zależy od rozwoju języka, lecz *vice versa*. Stąd, zakładając wbudowaną gramatykę uniwersalną, „pokrewieństwo słów [...] odzwierciedla spokrewnienie idei w języku myśleńskim”. Rozwiązuje to „problem ujmowania połączonej sieci myśli w umyśle i kodowania ich jako ciągu słów. [...] Dla dziecka nieznanym językiem jest angielski (albo japoński czy arabski); znanym jest myśleński”⁶. W tym ostatnim cytowanym ustępie Pinker porównuje dziecko do Quine’a, radykalnego tłumacza, z tą różnicą, że według Pinkera dziecko nie musi nic ustalać; dziecko po prostu wie natychmiast, jaką ideę w języku myśleńskim reprezentują słyszane słowa. Pinker nie ma wątpliwości co do pierwszeństwa języka myśleńskiego. Nie ma znaczenia, czy myślimy w języku angielskim, czirokieskim albo jakimś innym, chodzi o to, „czy też nasze myśli są formułowane w bezgłosnym medium mózgu – języku myśli bądź «myśleńskim» – i tylko ubierane w słowa, ilekroć chcemy zakomunikować je słuchaczowi?”⁷. Pinker opowiada się za bezgłosnym medium. Argumenty są różne: często wiemy, co myślimy, lecz nie możemy znaleźć właściwych słów; czasem zdajemy sobie sprawę, że to, co powiedzieliśmy, nie było tym, co mieliśmy na myśli; niemądrym mitem jest przekonanie, że schematy pojęciowe mogą się znacznie różnić; istnieje gramatyka uniwersalna i zaskakująca szybkość, z jaką opanowujemy nasz język ojczysty.

Ta ogólna opinia jest dziś akceptowana przez wielu lingwistów i kognitywistów, jednak wydaje mi się, że argumenty na jej korzyść zawierają błędy, a konkluzje są pomieszane. To, że główne aspekty zdolności językowej mamy wbudowane, ma nie większe filozoficzne znaczenie aniżeli to, że kolor i kontrasty jasności są doprowadzane do mózgu poprzez nerw wzrokowy, a nie – przetwarzane przez ja-

² J.L. Locke *The Child's Path to Spoken Language*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1993.

³ S. Pinker *The Language Instinct*, Harper Collins, New York 1996, s. 18.

⁴ Tamże, s. 21.

⁵ N. Chomsky *Rules and Representations*, Columbia University Press, New York 1980, s. 138; S. Pinker *The Language Instinct*, s. 307.

⁶ S. Pinker *The Language Instinct*, s. 101, 102, 278.

⁷ Tamże, s. 56.

kaś wyższą kognitywną maszynę. Warto podkreślić, że predyspozycja językowa to część naszego naturalnego wyposażenia, a nie narzędzie, którego umiejętnie używamy do radzenia sobie z problemami rozumienia, obliczeń i komunikacji. Lubię analogię z narządami zmysłów i płynącą stąd implikację, że język nie jest czymś, co wchodzi między nas i rzeczywistość; nie może wejść pomiędzy coś, co jest częścią nas. Jednakże przyjmowanie języka myśli psuje to, co jest pociągające w tym obrazie; jeśli język myśli jest tym, co jest częścią nas, to nasz mówiony język jest pośrednikiem między myślą a tym, czego myśl owa dotyczy; to zaś, co jest wynikiem manipulacji genetycznej grozi *de facto* ukrywaniem bądź zniekształcaniem świata w prawie taki sam sposób, jak według Kanta czyni to struktura umysłu.

Argumenty za istnieniem języka myśli uprzedniego wobec języka zrodzonego społecznie czy też odeń niezależnego są nieprzekonujące. Fakt, że czasem nie możemy znaleźć słów na to, co chcemy powiedzieć, ma prostsze wytłumaczenia niż zakładanie istniejącego uprzednio, acz niemego komunikatu dążącego do znalezienia swego przekładu na język mówiony. Wystarczy założyć, że czasem nie możemy dostać się do słów czy zwrotów, które już znamy, albo nawet, że mając już język, jesteśmy zdolni myśleć o nowych rzeczach, które należy powiedzieć. Idea wrodzonych ograniczeń składniowych, której istnienia Chomsky tak energicznie dowodził, jest, jak pokazał, wspierana przez przekonujące dowody empiryczne. Niektórzy zadają sobie może pytanie, do jakiego stopnia ograniczenia te są artefaktem naszych sposobów opisywania obcych języków w naszym własnym; jednak dowody przekonują, że nie jest to w żadnym wypadku wszystko. Nie tylko przychodzimy na świat przygotowani do akwizycji języka, ale wiemy coś o ograniczeniach tego, co przychodzi naturalnie. Jakie wnioski dotyczące rzeczywistych języków albo myślenia możemy stąd wyciągnąć? To, czego potrzeba, jeśli chodzi o genetycznie zaprogramowane predyspozycje językowe, aby wyjaśnić stosunkową łatwość nabywania języka i podobieństwa w rzeczywistości używanych językach, ma niewiele wspólnego, jeśli w ogóle cokolwiek, z treścią naszych myśli czy wypowiedzi. Tym, z czym się rodzimy albo co pojawia się zwyczajną koleją rzeczy we wczesnym dzieciństwie, są ograniczenia składniowe, nie semantyczne. Nie ma powodu, aby zakładać, że idee, koncepty czy znaczenia są wrodzone, jeśli zakłada się, że oznacza to coś więcej niż fakt, że ludzkie zwierzęta zaczęły posiadać języki i myśli, które odzwierciedlają ich potrzeby i interesy. Nie stanowi też żadnego zaskoczenia, biorąc pod uwagę nasze wspólne dziedzictwo, że nasze myśli i wypowiedzi są wzajemnie zrozumiałe – do pewnego stopnia oczywiście, powodzenie interpretacji jest zawsze kwestią stopnia. Nie znaczy to, że ograniczenia składniowe nie mogą prowadzić do strukturalnych ograniczeń semantycznych; chociaż trudno sobie wyobrazić, jak dokładnie miałyby wyglądać przemawiający za tym argument. W każdym razie mój spór nie dotyczy tego, że to, co myślimy i mówimy, nie jest ograniczone przez nasze geny; chodzi mi o twierdzenie mniej radykalne: nie rodzimy się z czymś takim, jak język treściowy (*contentful language*). Ewolucja nauczyła nas mniej czy bardziej dopasowanymi do naszego środowiska naturalnego,

jednak nie wyposażała nas w pojęcia. Natura zdecydowała, które pojęcia przyjdą w naturalny, oczywiście, sposób; nie znaczy to jednak, że umysł wiedział z góry, jaka jest natura.

Więcej trzeba powiedzieć na temat „argumentu ubóstwa bodźca” (*argument from the poverty of the stimulus*), stwierdzającego, że wiele z tego, co wiemy o języku, którym się posługujemy, musi być wrodzone, gdyż nabywamy ściśłą (choć głównie nieświadomą) wiedzę o gramatyce, słownictwie, a nawet semantyce naszego rodzimego języka na podstawie skąpych danych. Wyraziłem już swoje wątpliwości co do semantyki, przynajmniej jeśli wiąże się ona z referencją i prawdą. Zás najnowsze badania podają w wątpliwość także pogląd, że znajdującym się na przedjęzykowym etapie niemowlętom brak ogólnej zdolności do bardzo prędkiej i precyzyjnej nauki z ograniczonych i niekompletnych danych wejściowych. Doświadczenia pokazują, że ośmiomiesięczne dzieci uczą się segmentować mowę w słowa w oparciu o statystyczne relacje między sąsiadującymi dźwiękami i robią to już po dwóch minutach, co dowodzi „że niemowlęta mają dostęp do potężnego mechanizmu obliczania właściwości statystycznych wejściowych danych językowych”⁸. Innymi słowy, wcale nie tak wiele musi być wbudowane; uczenie się ma do odegrania ważną rolę przy wchodzeniu w obszar mowy i myśli.

Chodzi o kwestię stopnia. Znaczenie ma to, że opanowany już język jest nie tylko zwyczajnie wyuczoną umiejętnością, lecz stał się także sposobem percepcji. Jednak mowa nie jest wyłącznie jeszcze jednym organem; jest zasadnicza wobec innych zmysłów, jeśli te mają dostarczać wiedzy propozycjonalnej. Język jest organem percepcji propozycjonalnej. Widzenie obrazów i słyszenie dźwięków nie wymaga myślenia o treści propozycjonalnej; uświadamianie sobie, jakimi rzeczysą, owszem, i ta umiejętność rozwija się wraz z językiem. Percepcja, kiedy już dysponujemy myśleniem propozycjonalnym, jest bezpośrednia i niezapośredniczona w tym sensie, że nie istnieją żadni epistemiczni pośrednicy, na których opierają się przekonania perceptualne, nie istnieje nic, co stanowi podstawę naszej wiedzy o świecie⁹. Oczywiście, nasze narządy zmysłów są częścią łańcucha przyczynowego wiodącego od świata do przekonania perceptualnego. Jednak nie wszystkie przyczyny są powodami (*not all causes are reasons*): aktywacja naszej siatkówki nie stanowi dowodu, że widzimy psa, wibracje niewielkich włosków w uchu wewnętrznym nie dostarczają powodu, aby myśleć, że pies szczeka. „Widziałem to na własne oczy” jest uzasadnionym powodem, aby wierzyć, że w supermarkecie był słoń. Jednak nie informuje to o niczym więcej, jak tylko o tym, że coś, co widziałem, spowodowało, że wierzę, iż w supermarkecie był słoń. Czasem mamy pewne doznania i możemy niekiedy odnosić się do nich jako do powodów przekonań. Jed-

⁸ J.R. Saffran, R.N. Aslin, E.L. Newport *Statistical Learning by 8-Month-Old Infants*, „Science” nr 274 z 13 grudnia 1996, s. 1926-1928.

⁹ D. Davidson *A Coherence Theory of Truth and Knowledge*, w: *Kant oder Hegel? Über Formen der Begründung in der Philosophie*, heraus. von D. Henrich, Klett-Cotta, Stuttgart 1983.

nak doznania albo ich drobniejsi posłańcy – percepty, odczucia, dane i temu podobne – nie stanowią takich powodów, chociaż przekonanie, że słyszeliśmy jakiś dźwięk albo byliśmy świadkami ognistej smugi na niebie, może nim być i w połączeniu z odpowiednią dalszą informacją mamy prawo myśleć, że słyszeliśmy eksplozję albo widzieliśmy katastrofę lotniczą.

Istnieje proste wytłumaczenie faktu, że doznania, percepty i dane zmysłowe nie mogą dostarczać epistemicznego wsparcia dla przekonań: powody powinny być nastawione konceptualnie na to, czego są powodami. Relacja epistemicznego wsparcia wymaga, żeby obie relacje posiadały treść propozycjonalną, a rzeczy w rodzaju doznań i danych zmysłowych nie mają treści propozycjonalnej. Współczesna filozofia wiele uwagi poświęciła próbom pośrednictwa pomiędzy tym, co dane w sposób nieskonceptualizowany, i tym, czego trzeba do wspierania przekonań. Widzimy dziś, że jest to projekt bez szans na powodzenie. Prawda jest taka, że nic nie może dostarczyć powodu dla przekonania z wyjątkiem innego przekonania (albo kilku innych przekonań)¹⁰.

Przekonania perceptualne kształtowane są początkowo w sposób spontaniczny. Przywołuje je to, co możemy zobaczyć, usłyszeć lub poczuć, czego możemy dotknąć lub posmakować. Nie mamy kontroli nad początkiem takich przekonań, wyjąwszy fakt, że możemy poruszyć nasze ciała, aby ustawić się w pozycji recypującej. Kontrola włącza się, kiedy przekonanie jest już wywołane; drugie spojrzenie może skorygować pierwszą impresję, chwila refleksji może anulować myśl, że na przykład widzimy dawno zmarłego przyjaciela. To, co widzimy, może anulować to, co sądziliśmy, że usłyszeliśmy. Porównywanie obserwacji przypisujemy naukowcom, tymczasem wszyscy robimy to cały czas, choć być może nie tak systematycznie czy metodycznie jak oni. W ostatecznym rozrachunku musimy opierać się na percepcjach, ale na podstawie percepcji budujemy teorie, w świetle których oceniamy kolejne percepcje. Zakładam, że przekonania perceptualne, których nie możemy nie formować, choćby tylko wstępnie, są silnie uwarunkowane przez to, co pamiętamy, przez to, co zaledwie chwilę wcześniej spostrzegliśmy, i przez relevantne teorie, które zaczęliśmy akceptować w takim czy innym stopniu. Poza skórą istnieje niewymagająca myślenia przyczynowość, ale bombardowane jest zwierzęce myślenie z jego w pełni uwarunkowanym aparatem. Nie ma prostej relacji między bodźcem a będącą jego rezultatem myślą.

Nawet jeśli założymy najbardziej enigmatyczną złożoność tej relacji, pozostaje pytanie, dlaczego nasze empiryczne przekonania, nawet przekonania perceptualne, mają być wiarygodne? Jeżeli jedyną racjonalną przyczyną danego przekonania są inne przekonania, jaką rolę w determinowaniu treści przekonań może odgrywać natura? To pytanie zbliżone do pytania o język. Czym innym jest upierać

się, że język, jak percepcja, jest niezapośredniczony, naleganie na to sprawia jednak, że niemożliwe wydaje się wyjaśnienie treści naszych zdań obserwacyjnych, tak jak wydaje się niemożliwe wyjaśnienie treści naszych przekonań perceptualnych. Oba problemy są w oczywisty sposób powiązane ze sobą, ponieważ to, co wyjaśnia treści myśli, musi także konstytuować przynajmniej część wytłumaczenia, dlaczego zdania obserwacyjne mają takie treści, jakie mają. Tym, co czyni te problemy tak natarczymymi, jest pytanie, w jaki sposób przekonania, jeśli epistemicznie wspierają je wyłącznie inne przekonania, mogą samodzielnie bądź jako pewien zbiór łączyć się ze światem.

Można zacząć od zapytania, jak zdania powiązane bezpośrednio z percepcją zyskują swoją treść. Możemy je nazwać *d a n i a m i p e r c e p t u a l n y m i*. Nie ma powodu, aby sądzić, że wszystkie zdania perceptualne są zdaniami prostymi albo że są takie same dla każdego. Nie są konieczne proste, ponieważ niektórzy z nas uczą się wiedzieć bezpośrednio: patrzymy na barometr i wiemy, że zbliża się burza, czy też słyszymy pewien dźwięk i wiemy, że ktoś powiedział, iż skończył się przypływ albo spoglądamy na komorę Wilsona i odnotowujemy, że zobaczyliśmy elektron. W tych przypadkach możemy podać powody dla przekonań, które wyrobiliśmy sobie w tak bezpośredni sposób; możemy wyjaśnić, dlaczego to, co widzieliśmy, spowodowało dane przekonanie. Nie jest takie samo dla każdego. Niektórzy ludzie nie spostrzegają, że zbliża się burza, ponieważ nie nauczyli się odczytywać wskazań barometru. Każdy z nas posiada jedyny w swoim rodzaju repertuar osób rozpoznawanych na pierwszy rzut oka.

Zdania perceptualne mają empiryczną treść, daną przez sytuację, która pobudza nas do ich zaakceptowania bądź odrzucenia, i to samo dotyczy też przekonań wyrażanych przez te zdania. Lecz z jakiego powodu należy założyć, że treść ta jest trafna (*appropriate*)? Nawet ktoś władający jakimś aktualnym językiem, w który można wpasować nowe zdanie, może nauczyć się potwierdzać dane zdanie w sytuacjach, w których jest ono prawdziwe, nie rozumiejąc go. Ktoś nieorientowany w fizyce może łatwo wypowiedzieć zdanie: „Przeszedł elektron”, kiedy w komorze Wilsona pojawia się smuga, chociaż ma niewielkie pojęcie, czym jest elektron. Rozumienie zdania zależy od wcześniejszej teorii, bez której treść byłaby zupełnie niepodobna do tego, o czym myślimy jako o znaczeniu. Jednak czy teoria – w szerokim sensie tego słowa, obejmującym milczące rozumienie – nie jest zawsze potrzebna, aby dostosowywać zdanie do danej okoliczności i uzyskać właściwą treść? Tylko ktoś znający się na żaglowcach mógłby rozpoznać od razu, że widzi bryg, a nie brygantynę, chociaż może on używać tych słów we właściwych sytuacjach (bryg jest dwumasztowcem z żaglami rejowymi na dziobie i na rufie, podczas gdy brygantyna różni się posiadaniem żagla skośnego na tylnym maszcie). Nawet proste zdanie w rodzaju: „To jest łyżka” wymaga, jeśli zostało zrozumiane, wiedzy, do czego służą łyżki i że są one trwałymi przedmiotami fizycznymi itd. Zatem musi istnieć w kwestii treści coś więcej, niż wyraża to stwierdzenie, że jest ona dana przez sytuację, które pobudza nas do zaakceptowania bądź odrzucenia zdań trafnych w odniesieniu do danych sytuacji.

¹⁰ Uzasadniam ten punkt widzenia w: tamże, s. 50. John McDowell w opublikowanych niedawno *John Locke Lectures* akceptuje twierdzenie, że powody muszą mieć treść propozycjonalną, ale odrzuca myśl, że tylko przekonania mogą być powodami dla innych przekonań (*Mind and World*, Harvard University Press, Cambridge 1994).

Ludzie nie nabywają zdolności językowych zupełnie sami z siebie; są instruowani z rozmysłem bądź przypadkowo przez rodziców, towarzyszy zabaw, nauczycieli i Ulicę Sezamkową. W tym procesie główną rolę odgrywa ostensja albo coś równoważnego. Czym różni się jednak nauczanie ostensywne od instruktażu, jakiego i tak dostarcza natura? O ile wiem, nie rodzimy się z upodobaniem do raczej niebieskich, a nie czerwonych jagód. Natura nauczy jednak samotnego zbieracza, że lepiej lubić niebieskie; istnieje dużo większe prawdopodobieństwo, że będą one pożywne i słodkie. Bystrzejszy umysł odkryje być może nawet, że jagody spożywane przez ptaki są niemal zawsze także ludzką strawą. Pomyłki pozostawiają swój ślad: następnym razem należy unikać tych dużych, jaskrawych, lecz trujących jagód. Na czym polega różnica między zwyczajnym procesem dostosowywania zdań do sytuacji a dostosowywaniem metodą nagrody-i-kary, różnica, która sprawia, że ostensja jest metodą tak skuteczną?

Poprawki proponowane przez nauczyciela, rodzica, kolegę czy naturę nie mogą jako takie uczynić nic więcej niż tylko poprawić predyspozycje, z jakimi się urodziliśmy, a predyspozycje, jak podkreśla Wittgenstein, nie mają mocy normatywnej. Śliska droga jest predysponowana do tego, żeby samochody wpadały na niej w poślizg, jednak nie będziemy, jeśli jesteśmy rozsądni, mieć jej tego za złe, chociaż możemy zmienić jej charakter tak, aby odpowiadała naszym celom, rozsypując piasek albo sól. Ze zwierzętami jest inaczej, a to dlatego, że odczuwają zadowolenie i ból, czyli można modyfikować ich zachowanie przy pomocy środków niedostępnych w przypadku dróg. Jednak sedno sprawy pozostaje niezmiennie: z naszego punktu widzenia poprawiamy drogę, sypiąc piasek czy sól; poprawiamy dziecko, wywołując przyjemność lub ból. W żadnym z wymienionych wypadków proces ten nie uczy sam z siebie drogi czy dziecka różnicy między właściwym a niewłaściwym zachowaniem. Skorygować zachowanie to nie to samo, co nauczyć, że zachowanie jest niewłaściwe. Przyzwyczajanie dziecka czy psa do załatwiania się w określonym miejscu jest jak umocowanie wanny tak, żeby woda się nie przelewała; ani urządzenie, ani organizm nie opanowują w tym procesie żadnego pojęcia.

Jesteśmy skłonni sądzić, że tworzenie pojęcia jest bardziej pierwotne niż wchodzenie w świat nastawień propozycyjalnych (*propositional attitudes*), w szczególności świat przekonań. Jest to jednak błąd. O ile nie chcemy przypisywać pojęć motyłom i drzewkom oliwnym, nie powinniśmy uznawać samej zdolności do rozróżniania między czerwonym i zielonym czy wilgotnym i suchym za posiadanie pojęcia, nawet jeśli takie selektywne zachowanie zostało wyuczone. Posiadać pojęcie to k l a s y f i k o w a ć przedmioty, własności, zdarzenia czy sytuacje, rozumiejąc, że to, co zostało sklasyfikowane, może nie należeć do wyznaczonej klasy. Małe dziecko może nigdy nie powiedzieć „mama”, kiedy mama nie jest obecna, nie dowodzi to jednak, że potrafi sytuację tę skonceptualizować, nawet na prymitywnym poziomie, dopóki pomyłka nie zostanie rozpoznana j a k o pomyłka. Tak więc nie ma faktycznie różnicy między posiadaniem pojęcia i posiadaniem myśli o treści propozycyjalnej, ponieważ nie można mieć pojęcia mamy, jeśli nie wie-

rzy się, że ktoś jest (albo nie jest) mamą, albo nie życzy sobie, żeby mama była obecna, albo nie czuje złości, że mama nie zaspokaja jakiegoś pragnienia. Podkreślam związek między pojęciami i myślami tylko po to, żeby zauważyć, że tworzenie pojęć nie jest punktem pośrednim między samymi dyspozycjami, niezależnie od tego, jak są złożone czy wyuczone, a oceną sytuacji (*judgment*).

Co trzeba dodać do nic nieznaczącego dźwięku, wydawanego w chwilach stosownych dla tego samego dźwięku, wypowiedzianego jako mowa, żeby przemienić ten pierwszy w ten drugi? Nie wystarczy sama okoliczność, że nic nieznaczący dźwięk został wzmocniony w przeszłości i jest wydawany obecnie z uwagi na swą magiczną moc; gdyby chodziło tylko o to, wówczas fakt, że koty miauczą, żeby je nakarmić, zostałby uznany za posiadającą znaczenie mowę. Cóż zatem? Nie mam żadnych złudzeń, że mogę dostarczyć tu czegoś na kształt analizy; być może nie ma odpowiedzi, która nie prowadziłaby do błędnego koła, ponieważ odpowiedź niecyrkularna powiedziałaby nam, jak wytłumaczyć intencjonalność w terminach nieekstensjonalnych. Sam sądzę jednak, że to język dodaje tu pewien niezbędny (choć niewystarczający) element.

Zauważyliśmy przed chwilą, że sama ostensja nie może załatwić sprawy z powodu wsparcia, jakiego wymaga od uprzedniego rozumienia, jak działa język. Warto zastanowić się jednak nad początkową fazą nauki ostensywnej. Wtedy nie ma sensu kwestionowanie przez uczącego się poprawności ostensji nauczyciela. Uczeń może być nauczany (albo nie) tego, jak mówią inni w jakiejś społeczności językowej, sam jednak jest w stanie odkryć to dopiero później. W czasie prywatnej lekcji słowom nadawane jest znaczenie zupełnie poza jakimkolwiek użyciem, jakie słowa te mogą mieć w innym czasie i w interakcji z innymi ludźmi. Jeśli myślimy o ostensji tylko jako o nauczaniu społecznie realnego (*viable*) znaczenia, gubimy istotną lekcję, która polega na tym, że dla uczącego się ostensja nie jest uczeniem się czegoś, co już jest. Uczący się uczestniczy w chrzcie znaczenia.

Jeśli zignorujemy różnicę między przekazywaniem ugruntowanego znaczenia i tworzeniem nowego, zanika różnica pomiędzy nauczycielem a innowatorem, a wraz z nią to, co odróżnia nauczyciela i uczącego się. Redukując ten scenariusz jeszcze bardziej, możemy wyobrazić sobie pewien rodzaj proto-ostensji, zanim jeszcze istnieje ogólne rozumienie języka, co pozwala nam wydobyć z ostensji więcej, niż w nią wchodzi. W tej elementarnej sytuacji warto przestudiować niektóre z koniecznych warunków dla rozwoju myślenia i języka. Obejmują one fakt, że wszyscy ludzie dokonują uogólnień z natury w niemal ten sam sposób. Unikają gorzkich smaków i głośnych, nieoczekiwanych dźwięków; szukają słodczy i spokoju. Nauka wymaga trzech generalizacji: wyuczone skojarzenie ognia i bólu wymaga dwóch, a nauka przejawia się w podobieństwie reakcji: unikamy bólu, unikając ognia. Zanim możliwa będzie nauka, muszą istnieć niewyuczone sposoby generalizacji. Zanim możliwy będzie język, muszą istnieć wspólne sposoby generalizacji.

Dzielenie reakcji na bodźce uznane za podobne pozwala wyłonić się elementowi interpersonalnemu: istoty, które dzielą reakcje, mogą skorelować wzajemne reakcje z tym, na co reagują. Osoba A reaguje na reakcje osoby B na sytuacje,

które zarówno A jak i B uznają za podobne. W ten oto sposób powstaje trójkąt, którego trzema wierzchołkami są A, B i przedmioty, zdarzenia bądź sytuacje, na które wspólnie reagują. Ta złożona, choć powszechna, trójkątna interakcja pomiędzy istotami a wspólnym środowiskiem naturalnym nie wymaga myślenia ani języka; zdarza się bardzo często wśród zwierząt, które ani nie myślą, ani nie mówią. Robią tak zarówno ptaki i ryby, jak i małpy, słonie i wieloryby.

Cóż więcej trzeba dla językowej komunikacji i rozwiniętego myślenia? Odpowiedzią są, jak sądzę, dwie rzeczy, które zależą od tego podstawowego trójkąta i z niego wynikają. Pierwszą jest pojęcie błędu, tzn. świadomość rozróżnienia między przekonaniem a prawdą. Interakcje trójkąta nie generują jako takie automatycznie tej świadomości, jak widzimy na przykładzie prostych zwierząt, ale trójkąt stwarza przestrzeń dla pojęcia błędu (a stąd i prawdy) w sytuacjach, w których korelacja wielokrotnie wcześniej dzielonych reakcji, może być postrzegana przez tych, którzy je dzielą, jako ulegająca zerwaniu; jedna istota reaguje w sposób uprzednio skojarzony przez obie istoty z pewnym rodzajem sytuacji, lecz druga nie. Może to po prostu ostrzec niereagującego przed jakimś niezauważonym niebezpieczeństwem lub jakąś sposobnością, jednak jeśli antycypowane niebezpieczeństwo czy sposobność nie dojdzie do skutku, istnieje miejsce na myśl o błędzie. My, spoglądając na to, uznamy, że pierwsza istota pomyliła się. Same istoty są zatem również w stanie dojść do tej samej konkluzji. Jeśli to zrobią, uchwyciły pojęcie prawdy obiektywnej.

Wraz z drugim, końcowym krokiem zaczynamy kręcić się w koło, ponieważ pojęcie prawdy zdołamy uchwycić tylko wówczas, gdy możemy przekazać treść – treść propozycyjną – wspólnego doświadczenia, a to wymaga języka. W ten oto sposób prymitywny trójkąt, utworzony przez dwie (a zazwyczaj więcej niż dwie) istoty zgodnie reagujące na cechy świata i na swoje wzajemne reakcje, dostarcza ram, w obrębie których może rozwijać się myślenie i język. Zgodnie z tym wyjaśnieniem ani myślenie, ani język nie mogą pojawiać się jako pierwsze, bo jedno wymaga drugiego. Nie stwarza to żadnej zagadki w kwestii pierwszeństwa: zdolność mówienia, postrzegania i myślenia rozwijają się stopniowo razem. Postrzegamy świat poprzez język, tzn. poprzez posiadanie języka¹¹.

Przełożył Arkadiusz Żychliński

Abstract

Donald DAVIDSON

Seeing through language

This essay attempts at offering an answer to the question how the metaphor of 'seeing through language' should be understood. Davidson considers three popular interpretations: language as a medium reproducing the external world; language as a hermetic curtain drawn between us and the world; and, language as a semitransparent substance that embellishes the perceived world in a specific way. And, he comes to the conclusion that each of them has some essential defects to it. Instead, the author proposes his own non-metaphorical interpretation: namely, we perceive the world through, or, owing to, having language – that is, a special organ (*not* being an intermediary) that along with other organs (eyes, ears, etc.) enables us to enter into direct contact with our environment, but also, as opposed to any other organs, to acquire propositional knowledge.

Further on, Davidson analyses arguments against the 'language of thought' hypothesis; he considers the relation between perceptual beliefs and the world; and, analyses base conditions proving indispensable for language acquisition and formation of thinking. The conclusion comes out of the author's meticulous considerations that the abilities to speak, perceive, and think develop together, gradually.

¹¹ Barry Smith i Ernest Lepore zechcą przyjąć moje podziękowanie za nader pomocne wskazówki i poprawki.

Stefan SZYMUTKO

Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego *Przypadki poezji i Miejsce interpretacji*¹

Słowacki – słowo, Sławiński – sława, a Szymutko co? Nic, szym, szum, szurum-burum. Tamte nazwiska zachowują przynajmniej jakiś pozór treści, zaś moje – jedynie szelest czy zgrzyt, raczej nieprzyjemny jak pocieranie żelazem o żelazo. Może jednak własna treść jest w tym zakłóceniu, prowokacyjnym przeciwstawieniu sensowności – beztreściowego brzmienia? Jakiego wszakże beztreściowego, skoro pustkę imienia własnego wypełnia przekorna chęć ucieczki od znaczenia cokolwiek w treściowe nic?

Ta głupawa zabawa nazwiskami imituje poezję w jej obchodzeniu się ze słowami. Wytrącić słowa z rutyny znaczenia², zamieszać w języku, przed użyciem wstrząsnąć... Nareszcie naprawdę można cieszyć się brzmieniem, kierować się głównie nim, tworzyć ciągi słów na ucho, wyzywająco bez sensu, ładu i składu, nawet nie udawać treści – słowa „niejako przepływają w brzmienie”, prawdziwie,

¹ Opisuję bibliograficznie: J. Sławiński *Przypadki poezji. Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, red. W. Bolecki, t. 5, Universitas, Kraków 2001; J. Sławiński *Miejsce interpretacji*, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2006. Zgodnie wszak z przesłaniem niniejszego tekstu – liczy się samo słowo – nie lokalizuję cytatów i odwołań; kto jest ciekaw kontekstu albo chciałby dłuższego fragmentu, niech przeczyta książki Sławińskiego. Nie straci!

² Sławiński cytuje Bieńkowskiego: „[Saint-John Perse] stosuje setki semantycznych i syntaktycznych chytrłości, ażeby słowo wyprowadzić z równowagi, a wprowadzić je w stan chwiejności”.

Szymutko Po co literatura jeszcze jest?

potok-słowotok z pianą słów i wirami ludzkich spraw. Niech tam, powiedzmy wprost: pisać wiersze to także doznawać radości bredzenia, gadania od rzeczy, rzeczywistości, i od języka, gdyż mowa poetycka jest również wolnością od komunikowania jako powinności społecznej, zatem przyzwala słowom sprowadzać mówiącego i słuchającego „na bezdroża”. Zasluga Białoszewskiego – według Sławińskiego – polega na tym, że „dekonspiruje wstydlive strony języka”, „praktyki językowej [...], „demaskując i przedrzeźniając jej rzekomą celowość i sprawność”, pokazując, jak „ześlizguje się w bełkot”: „Słowu nazywającemu, wyrażającemu, komunikującemu, uchwytnemu w kategoriach gramatyki i semantyki, przeciwstawił Białoszewski słowo manifestujące swoją niezdolność do tych funkcji, swoją niedojrzałość i ułomność”.

W ogóle sztuka jest przecież, jakkolwiek wzniosłym i szlachetnym, wygłupem, jedynie naśladowaniem mówienia i działania, udawaniem, a „twórczość poetycka zawiera w sobie moment igraszki, zabawy i żonglerskiej sztuczki”. Można by upić się tą wolnością od wszystkiego, gdyby nie wątpliwość, kto albo co tu rządzi. Albowiem słowo poniekąd tworzy się z siebie – „przez zbiegi okoliczności językowych” rozwija się akcja „z perypetii samego wysłowienia”, to słowo pobudza liryczną fabułę. Sławiński wielokrotnie pisze o władzy słowa, które w wysokim stopniu rozstrzyga, z jakim innym chce być kojarzone oraz co ma znaczyć. Słowa „przepływają w brzmienie”, lecz nigdy nie jest to swobodny przepływ. Słowo jest „jednocześnie i wyzwoleniem, i ograniczeniem”, stąd żywioł wypowiedzi tamują rozmaite ramy, w których wolność i konieczność wzajemnie się nie wykluczają: w tych ramach słowa kojarzą się czasem nieuchronnie, nigdy natomiast dowolnie, gdyż związki słów są motywowane „podobieństwem form wyrazowych, współbrzmieniem, odpowiedniościami znaczeniowymi, względami etymologicznymi, utartą frazeologią”. Słowo uwalnia, ale i po swojemu dyscyplinuje, mimo że za pomocą jakiegoś dziwnego regulaminu. Prędzej mówiący podporządkowuje się słowom niż odwrotnie.

Ponadto powraca znaczenie, sens. Powraca? Nie, gdzież tam! Pojawia się jakiś inny, niekoniecznie coś objawiający, za to często niespodziewany. Urok czytania poezji, która nie jest łatwa, uzurpuje sobie prawo do naszej uwagi, wymaga, byśmy poświęcili swój czas na tropienie powiązań między obojętnymi dla nas wyrazami, wśród których, co dopiero nagradza trud lektury, znajdujemy własny, zapisane nasze zdumienie, niepokój, bezradność... („Bądź pochwalony, Nikt”, Paul Celan, *Psalm*, tłumaczył Stanisław Barańczak³). Poezja uparcie rozbija sensy i wykuwa nowe. Nadzieja, której widocznie zabić nie można, „że słowo drażnione samo odśłoni jakieś nieoczekiwane strony i możliwości”.

Prawda, gubimy się w wielosłowniu wierszy, skłóconym ze słownikiem i gramatyką, nie potrafimy tego wielosłowia objąć (wystarczy pojedynczy wiersz), ogarnąć – niechby w znaczeniu: jako tako posprzątać. Myślowo to niewygodne, przynaj-

³ P. Celan *Utwory wybrane*, wyb. i opr. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 133.

my atoli, iż życiowo prawdziwsze, ponieważ, o czym wszyscy wiemy z doświadczenia, zrozumiałe są w życiu jedynie fragmenty, części. Które, *notabene*, poezja, czyli mowa niepraktyczna, też pomaga nam przeczytać dzięki swej wrażliwości na egzystencjalne drobiny: od Kornhausera nauczyłem się ostatnio „zamarzniętej skórki chleba”⁴, od Olszańskiego wcześniej „wyspy z reklamy papierosów «Mewa»”⁵. Całość pozostaje ciemna z mnóstwem nieporozumień po drodze. Uczmy się, uczmy z niezrozumiałością na plecach! I nie szkodzi, że – powołując się na powyższe – myśl poetycka jak w liryce Różewicza powstaje „jak gdyby z przypadku”. Liczy się szansa na treść; jeśli się ją wykorzysta, nawet Szymborska (nieprawdopodobnie!) może mieć znaczenie, sens, być sensowny. Jeden z bardziej urokliwych zapisków Sławińskiego:

„[...] intryguje mnie i cieszy niefunkcjonalna mowa poetów, jestem po prostu bezinteresownie ciekaw, co jeszcze mogą wycisnąć z języka”.

Niemniej sens nie należy do jednostki, nie jest własnością jednostki. Jednostkowe to kategoria, której Sławiński nie ufa, nie dowierza i bynajmniej, to byłoby za łatwe, nie z powodu języka, który jest nieuchronnie społeczny, począwszy od znaczenia słów – musimy się przecież umówić, że pewien zespół dźwięków oznacza to a to: potocznie nazywa się tę umowę lub umowność konwencjonalnym charakterem języka. Sławiński bardziej obawia się, że jednostkowe musiałoby być zaprzeczeniem społecznego, a kto może wiedzieć, co rozciąga się poza społecznym – jakaś, ale właściwie jaka, pierwotna rzeczywistość jak u Leśmiana, barbaria, czy, zwyczajnie, ciało, z którym nie pogadasz? Czy byłoby to jeszcze Ja? Jesteśmy tak zsocjalizowani, uspołecznieni, że na niespołeczne w życiu (*ergo*: i w literaturze) właściwie nie ma miejsca.

Zamiast jednostkowym, Sławiński proponuje zająć się osobliwym czy indywidualnym, w którym wszak „moje” nie przestaje kłopotać. Wystarczy się wypowiedzieć, by to owo moje od razu przestało być moje: to, co z wewnątrz, natychmiast zostaje zawłaszczone przez zewnątrz, zmienia się w rzecz, zostaje uprzedmiotowione, wymyka się spod mojej władzy, nie rządę tym, muszę się w nim rozpoznawać, w sytuacjach sporu wydierać Innemu, który moje próbuje przerobić na swoje. Sławiński przestaje wierzyć, że coś kiedykolwiek i gdziekolwiek może należeć do mnie, prawie dramatycznie wyznaje: „[...] są moje, ale zarazem wobec mnie zewnętrzne”. Powtarza tę myśl w różnych wariantach: „Mówię o «swoim rozumieniu», ale w rzeczywistości było ono tyleż moje, co wielu innych” (dosadnie porównuje sytuację do zwykłego kupowania produktów na targu).

Smutne, wyjątkowo ponure, kiedy pomyśleć o czytaniu literatury, zawsze niemal kojarzonym z czymś, co własne, osobliwe i jedyne. A tymczasem okazuje się, że jestem tylko członkiem f r a g m e n t e m, e l e m e n t e m, k a w a ł k i e m

⁴ J. Kornhauser *Origami*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 5.

⁵ G. Olszański *Tamagotchi w pustym mieszkaniu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1999, s. 31.

czytającej publiczności, reprezentantem wspólnoty komunikacyjnej, normalnie: jednym z tych, co czytają podobnie i wzajemnie utwierdzają się w swych odczytaniach. Jam historycznoliteracki banał, mój (zdawałoby się: mój) punkt widzenia odbija „«punkt widzenia» jakiejś historycznie i społecznie określonej publiczności – jej system wartości, kulturę literacką, typ wrażliwości i kryteria gustu”. Taki byłem dumny z oryginalności mojej metody czytania, a gdy dobrze jej się przyrzec, okaże się, iż tylko ją użytkowałem, jej „prawowitym właścicielem pozostaje środowisko odbiorcze”. Wymiarem indywidualnego jest społeczne, na pewno.

Z samym dziełem literackim nie lepiej i nie inaczej. Ta oryginalna domena ducha jest wiązką konwencji, użytych czy zużytych, nieważne, liczy się, że autor dzieła poddaje się, ulega normom. Najintymniejsze komunikaty formułuje w tym, co społeczne, więc tutaj także moje wewnątrz (brr!) wystawia się na zewnątrz. Dzieło literackie jest zbyt niejednostkowe, by jednostka mogła mieć za wiele do powiedzenia od siebie. Zresztą przeciwstawienie indywidualne – ogólne zostaje unieważnione (powtórzę: i tutaj) przez zwyczajność sensów literackich, ich historyczność, a szczególnie historycznoliterackość. Nie da się, obojętnie: w historii czy we współczesności, „dotrzeć do wartości indywidualnej i osobliwej, nie określając napróżd szerszego pola, na którym ona występuje”, to podstawowy warunek, iż możemy ją określić, nazwać.

Rzecz jasna, jest w tym jakaś niewiara w metafizykę literatury, jej pozaczasowość albo (skromniej) ponadczasowość, upieranie się przy – przede wszystkim! – dziejowości decyzji pisarskich, wzmacnianie ich przeszłością i teraźniejszością, by literatury nie podmyły fale nieokreśloności. Aliści niełatwo podważyć pewność Sławińskiego, iż w dziele literackim nie ma niczego oprócz słów – iż język to zarazem tworzywo i rzeczywistość literatury, która ostatecznie jest tylko grą, wyrafinowaną czasem, lecz jak każda inna toczącą się według reguł, w związku z tym jakoś przewidywalną. Słabość do anarchii, mimo umiławania porządku? I co z tego? Szukanie nadzwyczajnego w zwyczajnym jest naiwnością, bo niby skąd miało by przyjść? Same sformułowania – spodziewanie się niespodziewanego, przewidywanie nieprzewidywanego, czekanie na niespodziewane... – brzmią absurdalnie, gdyż nic aż tak cudownego nie może się zdarzyć, przydarzyć w uregulowanym języku literatury. Dziwna potrzeba całkiem nieoczekiwanego w tym, co z góry jakoś wiadome. Nawet w tak bogatej znaczeniowo poezji Leśmiana treść pozostanie uboga, moszcząc się od tak do nie, od afirmacji do negacji, „między parą antonimów”. Bardziej nudna od literatury jest tylko jej historia, w której coś się tam czemuś przeciwstawia, coś niby zmienia i nic właściwie z tego nie wynika: „Cóż bowiem z tego, że jakimś neoklasycyzmowi przeciwstawia gwałtownie jakiś nowy romantyzm, czy poezji lingwistycznej – ekspresjonistyczną bezpośredniość?”.

Wszystko kończy się przecież, co najgorsze, obumarciem tkanki poetyckiej; Sławiński przedstawia problem, naturalnie, w terminologii językowej – opisując degrengoladę wyrażania, upowszechnienie się danych sposobów, aż do przeróbki na matrycę, pisze obojętnie (?), że „ze sfery «stylu» przechodziły do sfery «gramatyki» literackiej”. Z żywego kiedyś stylu zostaje zwiędła maniera, niestety.

Dlatego zadziwia, że coś tak zwykłego jak dzieło literackie uważane jest za tak niezwykle – iż dzieło, które jest z samego ludzkiego, niepokoi. *Horror vacui* niczym w porównaniu z horrorem zwyczajności, a zwykłość gorsza niż pustka? Z jakiego powodu ukradkiem odwracamy od dzieła wzrok, najpierw pod pretekstem zainteresowania tłem, snując refleksję nad użytymi motywami, rodzajem problematyki, historią idei itd.? Bo swojskie ma być obce i gdzie indziej; ma być obcoświatem. Sławiński słusznie kpi z hermeneutycznego wsłuchiwanie się w dzieło, ponieważ w dziele literackim można się dosłuchać jedynie słów. Lub słuchać głuszy: gdyby nawet była głębia i drugie dno, poszukiwać trzeba – jak w *Skradzionym liście* Poe’a – „na powierzchni”. A że język jest obarczony tradycją, kulturą, że coś znaczy oprócz lub ponad, że w ogóle trzeba jakiejś wiedzy (nie tylko znajomości liter), żeby czytać, to oczywistość – jedna z nielicznych, których nie trzeba prze-myśleć, gdyż nie ma o czym myśleć.

Jawnie chcemy siebie postraszyć czy przestraszyć, gdy naprawdę nie ma się czego bać. Dzieło jest przecież tak zwykłe, iż nawet niezrozumiałość w nim (bełkot, mętniactwo, chaos wyrażen...) da się zracjonalizować bez trudu (na przykład zobaczyć w nim wystąpienie przeciwko nijakości gramatyki). Ze zwierzątka robi się zwierzę – jak w *Bolku i Lolku* z kota tygrys. Czasem rodzi się brzydkie podejrzenie, że żadnego utajonego, tajemnego nie było, nie ma i być nie może, a dzieło wmawia się zagadkowość – jakaś nadęta zмова piszących, jednocześnie: strach przed nieobecny i tajemnica na siłę. Jakbyśmy lękali się także (czegoż by innego?) prostoty istnienia; faktu, iż dzieło po prostu jest, aczkolwiek kłopoty interpretacyjne zaczynają się – to zgroza! – od tego, że go nie ma, mimo iż stoi na półce lub leży na biurku w mieszkaniu interpretatora. Ewentualnie: kurzy się w rękopisie...

Wstępem do interpretacji przy takim założeniu (zrozumiałe) musi być ontologia, owszem, nieco zabawna ontologia przez to, że dzieło literackie nie przestaje spokojnie być, trwać niezagrożone, kiedy interpretator rzekomo ocala je przed nicością, heroicznie wydobywa z mgły nijakości, żmudnie rekonstruuje jego sposób istnienia, czy to jako budowlę w dawniejszych koncepcjach, czy w tekstowym rozproszeniu po dwudziestym wieku. Dzieło wszystko to wytrzymuje, jest wytrzymałsze niż wszelka teoria (w tym warstwowa teoria dzieła: „[...] kolejne poziomy po prostu znikają w miarę postępu analizy” niczym rusztowania zasłaniające budowlę), zatem wprzód trzeba tę pewność istnienia dzieła zakwestionować – nie jest to łatwe, mimo że wystarczy przywołać konteksty (gatunkowe stylistyczne...), by podważyć jego ostateczny kształt, przypomnieć i wypomnieć dziełu „proces decyzyjny twórcy”. Sławiński twierdzi, iż interpretacja „wychodzi poza tę [pisarską] faktyczność dokonania”, że jej rzeczywistością jest stan przejściowy „między obecnością i nieobecnością dzieła”. Nie wiem, czy się nie myli w łagodności rozpoznania. Interpretacji, moim zdaniem, bardziej przydałoby się nieistnienie utworu.

Czyż właśnie nie o nieistnienie chodzi w analizie, czyli rozbiórce dzieła, dzieleniu go, kawałkowaniu (warstwy, fazy...); czyż owo „metodycznie rozczłonkować” nie przypomina sekcji zwłok? Tym bardziej, że w analizie utwór się preparuje –

cudzysłów Sławińskiego nie bardzo temu zaprzecza; cytuję: „«spreparowanym» utworem”⁶. W każdym razie nie postępuje się uczciwie, lecz interesownie: doprowadza, ustawia, przywołuje do porządku, faworyzuje pewne poziomy, zaniebduje inne, dowolnie określa się konteksty (tylko wybrane) „z niemożliwej do określenia mnogości kontekstów utworu” (dodajmy ironicznie: postępuje się tak pod pozorem nieproceduralności interpretacji). Nie tylko krytykom należy się więc miano „uprawiających agresję wobec literatury”. Po co owo zło? Żeby zawłaszczyć utwór, „uczynić go bezspornie w ł a s n y m obiektem” [podkreślenie Sławińskiego] – ontologia literacka jako narzędzie własności, fajnie.

Równie ważne jest owo „bezspornie”. I wcale (w tym także nie zgadzam się ze Sławińskim) nie zależy tu nikomu na władzy dla władzy, potwierdzeniu siły meta-tekstu jako aparatu „badawczej przemocy”, najmniej zaś na opanowaniu „rozproszonego iindywidualizowanego sensu” utworów, mimo iż teoretycy pewnie i słusznie się go obawiają – nie potrafiąc sobie z nim poradzić, wolą trzymać się od niego z daleka. Nie przejmujemy się i my wszak za bardzo teorią, ważniejsza jest instytucja, która lekce sobie waży fanaberie wszelkich koncepcji i tych najbardziej anarchistycznych, wywrotowych (światny, cyniczny początek tytułowego rozdziału *Miejsca interpretacji*). Janusz Sławiński doskonale rozumie retoryczny charakter interpretowania, jego wymiar społeczny w problemie pt. „zawładnąć utworem”. Rzecz w tym, główna rzecz, żeby przegadać pozostałych. Nietzscheańska wola mocy mówiących ma dość przyziemny charakter: okazać się najmądrzejszym i najpiękniejszym w wiosce⁷ (najlepiej: globalnej). Mniej liczy się nawet udowodnienie, że moja interpretacja jest najlepsza, choć w tym celu ją podejmuję (inaczej, słusznie pyta Sławiński, po co nowa, inna czy jakakolwiek?).

Zakłamanie interpretatora ujawnia się w jego stosunku do instytucji (dekonstrukcjonista konstruuje doktorat, habilitację, profesurę) i merytorycznie, kiedy (np.) perswaduje, że dana wykładnia jest wolna od przesądów albo przedsądów – bzdura, żaden antydogmatyzm nie może się obyć bez tradycjonalizmu (tu ze Sławińskim zgoda). Oraz, ach, to odgrywanie bezradności poznawczej (albo i spoufalenia z utworem), troski o tajemnicę, „teraz będę przeżywał!” Sławiński bezwzględnie obnaża zakłamanie, kabotyństwo, nieautentyczność interpretatora, który w dodatku okazuje się nudny, gdyż ilość możliwych scenariuszy interpretacji jest ograniczona, chociaż każdy interpretujący przekonany jest o własnej oryginalności:

Interpretacja jako prostoduszne sprowadzanie nieznanego do znanego; jako dorabianie nowego klucza do kluczy już wypróbowanych; jako naleganie na zmianę metodyki czytania; jako „doczytanie” – niedoczytanego; jako eliminacja sporności w rozumieniu czegoś, co uchodziło za trudne; jako przywrócenie – czy wmówienie – trudności czemuś, co uchodzi za łatwe do zrozumienia.

⁶ Następnym razem już bez cudzysłowu: „Tekst spreparowany przez analizę”.

⁷ Mój przyjaciel (naszą przyjaźń docenia TP SA) używa frywolnego powiedzonka o długości pewnego narzędzia.

Można być albo pluralistą, albo zwolennikiem jedynie słusznej wykładni, albo tradycjonalistą, albo rewizjonistą, albo glosatorem, albo totalistą (sensu) itd. itd. Trudno wymyślić coś innego, coś, czego jeszcze nie było, więc pozostaje gadanie tego samego na okrągło lub – w najlepszym przypadku – tak samo. Zajęcie nużące i wyjaławiające, łatwość pisanie kolejnego tekstu... Lecz także główna słabość interpretacji, z której sam Sławiński nie zdaje sobie dostatecznie jasno sprawy, o czym świadczy jego interpretowanie. Popatrzmy! Sławiński zachwyca się fragmentem wiersza Jachimowicza: „Przedmioty mają piękne ciała zastygłe w ruchu przeznaczeń”. Interpretuje następująco: „[...] próba przedstawienia przedmiotów w momencie, kiedy odcięta została od nich perspektywa humanistyczna, w chwili, gdy dopiero co utraciły kontakt z człowiekiem”. Co się okazuje? Że interpretacja mimowolnie świadczy przeciwko dziełu: utwór sam nie potrafi mówić (interpretator przecież nie mówi tego samego, co wiersz), trzeba utworowi pomóc w artykulacji, podtrzymywać, żeby mógł przejść na stronę sensu. Kaleka jakiś, niepełnosprawny? Literatura w interpretacji nie znaczy sama z siebie, jej ważniejszy czy właściwy sens jest zawsze w innym miejscu. Gdzież to nie zabieramy literatury, żeby go znaleźć?!? Na wykłady z filozofii, do gabinetu psychoanalityka (ostatnio raczej Lacana niż Freuda), na wiece i na hece. Sens jest tu, w literaturze, i gdzie indziej, jak to w ogóle możliwe? Sądząc na podstawie interpretacji, literaturoznawstwo jest najbardziej niepewną siebie dziedziną wiedzy, jakby gardzącą własnym przedmiotem, gotową zawsze opuścić go dla innego. Wątpiącą też w siebie, gdyż nie ma chyba dziedziny niecierpliwiej wypatrującej drugich dyscyplin ludzkiego poznania. Literaturoznawstwo najwyraźniej gardzi sobą, niezdolne, by być sobą do końca. I dziwimy się, że nas nie szanują, lekceważą, skoro sami kwestionujemy wartość tego, czym się zajmujemy... Literatura (opamiętajmy się, siostry i bracia w polonistycy!) nie jest terenem skażonym, zarazą, więc może już dosyć podlizywania się innym dziedzinom, stać nas na własną zadumę.

Najpierw i ponad wszystko nad dziwnością wyrażania czegokolwiek, mimo zwykłości, zwyczajności i powszechności wyrażania – doceniśmy dzieło literackie w tym dziele znaczenia! Bardzo mi się podoba, że Sławińskiego, strukturalistę z pochodzenia, nie więzi język. Woli (o to go podejrzewam, patrząc mu na słowa) pisać o słowie, wysłowieniu, a, gdy czasownika użyć należy, o „wysłowić”, chociaż jego ulubiony Białoszewski zastanawia się, „jak by się tu wyjęzyczyć”, a ceniony Bieńkowski też wybiera język jako podstawę (to język poeta „bada, analizuje i interpretuje”). „Wysłowić” lepiej wyraża, co słowu zawdzięczamy: iż nazywa, iż nie pozostawia nas bezradnym wobec czegoś, co nas nęka, niepokoi, a o czym chcielibyśmy pomyśleć i pomówić. Bez niego bylibyśmy bezradni wśród rzeczy, spraw i, najważniejsze, ludzi. Uporczywość naszego mówienia, chociaż „bezimiennosc zawsze będzie rozleglejsza od obszaru pozwalającego się zwerbalizować”. Zadanie zawsze do wykonania: pokonać „przestrzeń wypełnioną niemym sensem, oczekującym na werbalizację”. Niekoniecznie, żeby od razu być Adamem, nazywać świat – wystarczy przezwąć, by coś mogło pojawić się w naszej świadomości i mowie („[...] opozycja nazwy i przedmiotu i całej serii jego peryfrastycznych przezwień”).

Literatura – wbrew literaturoznawczym uroszczeniom – nie potrzebuje nikogo, kto by mówił zamiast niej, sama robi to najlepiej, przed dobrym wyrażeniem czegoś wypada jedynie zamilknąć. Może również to krępuje i jednocześnie prowokuje interpretatora, by zagłuszać? Niepotrzebnie, książka Sławińskiego nazywa się *Przypadki poezji*, lecz nie rozstrzyga, kogo spotykają: poetę czy czytelnika? I dobrze, że nie rozstrzyga, bo obaj zajmują się wierszem z tego samego powodu. Piszemy i czytamy – jeśli jeszcze warto czytać... – żeby znaleźć słowo, a słowa, godzi się dyskretnie przypomnieć tę oczywistość, nie są sobie równe, bywają lepsze i gorsze. Przedzieramy się przez gąszcz nie tych, zanim zdarzy się, jeśli się zdarzy, iż „niespodziewanie wyłoni się uderzająca swoją trafnością formuła jakiegoś nurtującego nas problemu”. Owo „niespodziewanie” zasługiwałoby na osobną refleksję, właściwie nie wiemy, jak pojawiają się słowa, zaskakują samego mówiącego, przejmują jego intencję mowy; znamy tylko – jakże żalosna to wiedza! – brzmienie i znaczenie słów. Doprawdy, mamy co robić, zamiast szwendać się po obcych dziedzinach i marnować czas na interpretację.

Po co interpretować – głośno pytam, konkludując – kiedy dzieło mówi za mnie? Po co je ruszać, kiedy i tak pozostanie (całe szczęście!) tam, gdzie jest? Gdzie indziej powinno nas literaturoznawców interesować wyłącznie jako literackie inaczej, odmiennie (jak podkreślone przez Sławińskiego, „g d z i e i n d z i e j” Białoszewskiego). Lepiej nam zostać przy swoim: przy wysłowieniu, w spokoju wysłowienia, w sile wysłowienia, w korzyściach wysłowienia, cieszyć się, że możemy wysłowić. Proponuję wyrzucić interpretatora i zastąpić go objaśniaczem (wzruszyłem się, kiedy znalazłem to słowo w książce Sławińskiego⁸). Nie dlatego – tak łatwo mnie nie przyłapięcie... – że objaśniacz wie więcej o historycznoliterackości dzieła albo (przynajmniej) przykładu do niej większą wagę, a sporo o historycznoliterackiej zwyczajności, zwykłości tworzenia i odbioru było mowy; okazałoby się wówczas, rzecz jasna, iż to tylko jeden z rodzajów interpretacji: interpretacja historycznoliteracka.

Objaśniacz (pierwsza z zalet) godzi w literaturoznawstwie stare i nowe, uspokoi tradycjonalistę swym szacunkiem do dzieła oraz dogada się z nowoczesnym i postnowoczesnym co do nieokreśloności sensu, gdyż objaśniacz wcale nie pragnie określać. Chce pozostawić sensy innemu czytającemu, pozostawić w „pierwotnym” rozproszeniu, pozwalając im zachować swój kształt, niech same znaczą. Objaśniacz wskazuje na właściwość, a nie daje wytłumaczenie. Z tego, że w poezji Leśmiana znajdziemy „asymetrię znaku i sensu”, jeszcze nic nie wynika, poza tym, iż sformułowanie brzmi specjalistycznie i trzeba trochę intelektualnego wysiłku, żeby je zrozumieć – objaśniacz nie ma jednak obowiązku spłycać czy spłaszcząć, nawet mu nie wolno, nie godzi się; upraszczać zabrania lojalność wobec złożoności literatury. Podobnie ze stwierdzeniem, że u Leśmiana „istnienie i istota są za-

⁸ „Oczywiście, w znacznej mierze wiąże się to, a raczej wiązało, z potrzebami zawodowymi, z chęcią publicznego wypowiadania się o rzeczach przeczytanych – występowania w roli ich krytyka czy objaśniacza”.

wsze gdzie indziej”. Oczywiście, to twierdzenie nie musi być prawdziwe, jak przecież często nie jest prawdą to, co widziałem z oddali, kiedy zobaczę owo coś z bliska – ta powszedniość, potoczność pomyłki, pomyłka na co dzień, która jednak skłania do jakiegoś myślenia, choćby o identyfikacji: co to za przedmiot?

Objaśniacz nie służy wiedzy historycznoliterackiej, wykorzystuje ją (inne dziedziny wiedzy podobnie) w przybliżaniu sensu, tak czyni Sławiński, kiedy komentując wypisuje z tekstu Szekspira fragmenty, które mogą się przydać w rozumieniu tego, co mówi Herbertowski Fortynbras, na co odpowiada, co chce wyjaśnić martwemu Hamletowi (słynna interpretacja *Trenu Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta). Analogicznie objaśniacz postępuje z poetyką, podpowiada, czym jest i jaka jest funkcja (językowa, literacka, treść) anakolutu, paronomazji, anagramu itd. – ba!, pokazuje, gdzie one w tekście są, ponieważ nie każdy potrafi z tych samych liter ułożyć inne słowo. Objasniacz uparcie będzie zastanawiał się, co takiego jest w metaforze albo innym poetyckim przekształceniu, czego nie ma w dosłownym. Mimo pokusy i potrzeby całości (jak w Sławińskim – nie, żebym lepiej wiedział, co myśli, niż on sam, odczuwam tylko jakiś niepokój myśli), ważniejszy dla niego jest chyba fragment.

Interpretator jest zawsze gdzie indziej, musi być gdzie indziej, szczyty się tym, mogą wywołać nudności opisy podróży tego samochwały – ponieważ utwór stoi tam, gdzie stał, objaśniacz pozostaje na miejscu oraz na swoim miejscu, gdyż dzieło zarazem jest to samo, chociaż, wiemy, iż nie takie samo (tekstolodzy zmieniają tekst, czasy się zmieniają...).

Objasniacz jest wierny, w związku z tym nie tak kolorowy jak interpretator, który atrakcyjnie zdradza non stop i wte, i wewte. Szary objaśniacz nie wstydzi się własnej monotonii, nie krępuje go, że się powtarza, gdyż powtórzenie jest logiczne, kiedy przedmiot jest stały – mowa w poezji Białoszewskiego nie przestanie osuwać się w bełkot, dlatego że napiszę o niej w innym miejscu⁹ (Sławiński powtarza świadomie: „[...] co już gdzie indziej miałem sposobność napisać”). Jakaś prawda bowiem jest i tyle, odróżniamy „interpretacje bardziej wiarygodne od mniej wiarygodnych czy wręcz niewiarygodnych”, skromna, co prawda, prawda.

W ogóle objaśniacz jest skromniejszy, nie wynosi się ponad utwór, ostrożnie wartościuje – postawa nie do przyjęcia dla interpretatora, który w praktyce przekonuje, iż dzieło istnieje z łaski jego domniemanie twórczej myśli (u Parnickiego, mniejsza o kontekst: „[...] Bóg w ogóle tylko z łaski myśli twojej istniał, jako wniosek doskonale trafny, choć wcale niekonieczny, oszałamiająco wnikliwego rozumowania”¹⁰). Rolę objaśniacza interpretator uważałby za poniżającą, obrażałaby jego poczucie własnej godności i dumy, musiałby służyć tekstowi. A co, zapytajmy beczelnie spokojnie, w tym złego? Możemy sobie wyobrazić dzieło bez interpre-

tatora, lecz nie interpretację bez dzieła (choćby wymyślonego), nie byłoby historii literatury bez literatury. W ujęciu Sławińskiego objaśniacz ma więcej wspólnego z nauczycielem niż uczonym, mędrce, naukowcem, bajeranckim eseistą, z żadnym wszakże poważnie zrzedliwym belfrem, bardziej: trenerem, mistrzem w znaczeniu „tego pchnięcia nauczył mnie król”. Tylko taki – najlepszy! – dydaktyzm.

Objasniacz, mimo zarzekania się Sławińskiego i jego kpín ze wsłuchujących się w dzieło hermeneutów, też ułatwia usłyszenie głosu utworu; zarzekania może o tyle prawdziwego, o ile objaśniacz mniej słucha, więcej obserwuje, widzi, dostrzega, wypatruje. Ponadto objaśniacz, niezagłuszający utworu swoją mową, zawsze jest gotów ustąpić, oddać głos samemu utworowi, który komunikuje lepiej. Inaczej niż gadatliwy interpretator, objaśniacz jest małomówny – jak Sławiński powtarza, że coś w tekście jest (to jeden z częściej używanych przez niego zwrotów) „po prostu”. Wiem, jakaś tu słabość objaśniacza wobec efektownej paplaniny interpretatora. Co robić?

Objasniacz zawsze gotów milczeć, żeby przemówił utwór, świadomie nie pozwala sobie na wiele, pisząc o przedmiocie, który znaczy tak dużo i tak rozmaicie. Potrzeba chronienia tego, co najcenniejsze znajduje ujście w milczeniu, które najskuteczniej osłania najważniejsze sensy dzieła, zabezpiecza je przed zniszczeniem. Gdy Sławiński węzłowato stwierdza, że dane dzieło jest znakomite, irytuje czytającego, gdyż ani słowem nie wyjaśnia, dlaczego tak uważa – a przecie pochwalna formuła zaostrza apetyt na wyjaśnienie. Zirowany musi jednak podziwiać konsekwencję myślową objaśniacza: znakomite, więc świetnie wysławiające, nie potrzebujące zatem żadnego omówienia. Literatura, ta nicość słów i niepowaga, która spełnia prawdziwiej niż wszelka obietnica. Wysłowienie wypowiada, odsyła do samego fragmentu i wystarczy. Na przykład do pierwszego wersu *Nogi* Tadeusza Peipera, czyli wysłowienia zachwyty nad nogą kobiety: „Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru”. I po co więcej, po co się wysilać, wygłupiać, robić z siebie uczonego durnia?

Literaturoznawcą wysłowienia okazuje się pan Wołodyjowski, kiedy opuszcza go narzeczona, by wstąpić do klasztoru. Zauroczony ujęciem sprawy przez Zagłobę – „Chwalebna to rzecz habit, ale nie z krzywdy ludzkiej uszyty”¹¹ – Mały Rycerz komentuje w (zadziwiająco jak na oficera jazdy) fachowy sposób: „Wybornie powiedziane! Że to ja nigdy żadnej maksymy nie mogłem ułożyć. W stancy była by rozrywka gotowa”¹². Niezwykła zwykłość wysłowienia, bez przesadnych pretensji do ważności. We wcześniejszej książce Sławińskiego (*Tekstach i tekstach*) „małomównym”, lakonicznym przykładem „arcydziełka polskiej nowelistyki” była *Panna Winczewska* Marii Dąbrowskiej jako miara „finezji psychologicznej”¹³ (podpowiem: podstarzała bibliotekarka i młodzi żołnierze, ciało i słowo, ubiór...).

⁹ Por. w *Przypadkach poezji* szkice o Białoszewskim i *Próbie porządkowania doświadczeń*.

¹⁰ T. Parnicki *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959, s. 460.

¹¹ H. Sienkiewicz *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1977, s. 149.

¹² Tamże, s. 150.

¹³ J. Sławiński *Teksty i teksty*, Universitas, Warszawa 1990, s. 154.

W *Przypadkach poezji*, gdzie mowa przede wszystkim o wysłowieniu, pisze Sławiński, że wiersz Antoniego Słonimskiego *Niepogodzony* jest „doskonały”. I zanim jeszcze zacytujemy początek utworu, wiemy już, że Słonimski lepiej wysławia nasze – Sławińskiego i Szymburskiej – poszukiwania sensu, ich naiwność i bezsilność, egzystencjalne zagubienie w... brzmieniu, zmęczenie konwencjonalnością, umownością języka, lęk bezsensu. Że my tak pięknie i mądrze nie potrafimy powiedzieć: „Szybko cofnięta taśma dyktafonu / Słów naszych szyk umowny rzuca w nieistnienie, / W galopujący bełkot. Gdy patrzę na smugę / Światła i cieni nie widząc ekranu, / Niepogodzony z bezsenssem istnienia”¹⁴.

Abstract

Stefan SZYMUTKO
Silesian University (Katowice)

What is literature still there for? (In reference to Janusz Sławiński's books *Przypadki poezji* ['The adventures of poetry'] and *Miejsce interpretacji* ['Venue of interpretation'].)

The article challenges the allegedly undoubtable validity of interpretation in literary studies. As it appears in practice, interpretation draws the reader's attention away from the actual literary piece, renders it subordinate to other, 'non-literary', domains of knowledge, with the result that literary studies undermine their own value, losing their separation and autonomy. The assumption behind the essay is that the identity of literary studies may only be restored by focusing on the subject proper, i.e. literature – any methodological questions proving of secondary import.

Marcin TELICKI

Poeta jako antropolog

Co do jednego twierdzenia większość współczesnych antropologów jest zgodna: status dyscypliny, przedmiot badań i zakres metod nie jest ustabilizowany¹. Za ten stan rzeczy są odpowiedzialne przede wszystkim ciągle dokonujące się w obrębie kultury modyfikacje (mające swe źródło m.in. w globalizacji, pojawieniu się nowych mediów oraz wielkich migracjach ludności). Na etnograficzny chaos wpływa też – paradoksalnie – fakt, że grupy etniczne spoza europejskiego kręgu kulturowego zostały dość dokładnie zbadane i opisane. Wielu antropologów, inspirując się myślą postmodernistyczną, skłania się zatem ku tezie, że ważniejsze jest badanie inności czy obcości w kulturze własnej oraz sama praca pisarska antropologa², który zawsze skazany jest w swoich badaniach na subiektywizm. Wobec tego, jak

¹ Autorzy podręcznika teorii literatury w podobny sposób piszą o pokrewnych antropologii badaniach kulturowych: „Badania kulturowe, *cultural criticism*, tym różnią się od każdej innej szkoły teoretycznoliterackiej w wieku XX, że nie mają ani sprecyzowanego przedmiotu, ani wyraźnej metody, ani też nie są związane z żadnym ściśle określonym językiem narodowym (jak rosyjski formalizm, praski strukturalizm, amerykańska *New Criticism* czy niemiecka fenomenologia). Przedmiotem tym nie jest bowiem literatura jako taka, lecz szeroko rozumiana kultura, zaś jedną metodę zastępuje konglomerat cząstkowych strategii poświęconych jej badaniu” (A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 521).

² Nie nową już, ale wciąż aktualną i twórczo wykorzystywaną zasadę przedstawia m.in. Clifford Geertz, który mówi o pracy badawczej antropologa jako o zapisywaniu dyskursu społecznego, transformację ulotnego wydarzenia w relację pisaną. Por. C. Geertz *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 34.

twierdzi Dariusz Czaja, nie zawsze warto podejmować trud podróży, czasami wystarczy podróżować po okolicy najbliższej, a czasem nawet tylko po wymagowanej:

„Być tam” pisze Geertz, ustanawiając tym samym jeden z poważniejszych dylematów etnograficznego poznania. Tam, czyli nie u siebie. Wyjechać, zobaczyć, zbadać wrócić i opisać. „Być tam”, ale „pisać tu”. [...] Moją parafrazą powyższych dylematów jest prosta formuła: być tu, pisać tu. Chcę ni mniej ni więcej tylko powiedzieć, że geograficznie bądź kulturowo pojęta odmienność nie jest warunkiem koniecznym do tego, by antropologię „uprawiać”.³

Nowoczesnemu antropologowi nie jest już więc potrzebny informator ani znajomość obcego języka – niezbędna staje się natomiast wyczulona wrażliwość na dane, które trzeba przeformułować tak, by objawiły swoją prawdziwą, a dotąd nieznaną naturę. Podejście to ma już swoje korzenie w nastawieniu Levi-Straussa oraz – z pozycji artystycznych – Baudelaire’a i Magritte’a, którzy wyruszając w podróż poszukiwali pierwiastków świata pozostawionego za sobą⁴ i wzbogacali jego interpretację o to, czego doświadczali. „Nienaukowość” tego rodzaju myślenia jest tylko pozorna. Wszak każde doświadczenie tzw. nauk ścisłych powinno zaczynać się od zaciekawienia światem i odkrycia, że jakiś aspekt jego natury może być inny, niż do tej pory nam się wydawało. Nauki humanistyczne różniłyby się tym, że ich badanie jest skierowane mocniej na aspekt ludzki (antropologiczny właśnie), a efekty badań – co może być postrzegane zarówno jako ich siła, jak i słabość – są bardziej płynne i trudniejsze do zweryfikowania. Wspomniany wyżej Clifford Geertz, komentując słowa Wittgensteina, ocenia próby antropologicznego opisu jako cel i największą wartość badań w tej dziedzinie:

Mawia się o ludziach [Geertz cytuje Wittgensteina], że są dla nas przejrzysti. Ale w naszych rozważaniach istotne jest to, że człowiek może być dla drugiego kompletną zagadką. Przekonujemy się o tym, gdy trafiamy do obcego kraju o zupełnie obcych nam tradycjach i to nawet wtedy, gdy władamy tamtejszym językiem. Ludzi tych nie rozumiemy. (I to nie dlatego, że nie wiemy, co do siebie mówią). Nie potrafimy się w nich „wczuć”. Owo „wczuwanie się”, wytrącające nas z równowagi przedsięwzięcie, które nigdy w pełni nie może się powieść, jest treścią etnograficznych badań na poziomie osobistego doświadczenia”.⁵

Kategoria doświadczenia przeżywa dziś zresztą w naukach humanistycznych swoisty renesans. Po dwudziestowiecznych bojach o bezwzględłą autonomię tekstu, prowadzonych z pozycji formalno-strukturalno-semiotycznych i hermeneu-

tycznych nadszedł czas na odpór dzięki zastosowaniu niektórych narzędzi metodologii poststrukturalistycznych (m.in. pragmatyzmu) oraz – najbardziej mnie interesujących – badań kulturowych. Nie powrócono naturalnie do biograficznej koncepcji wyjaśniania zawartości dzieła, ale ogłoszona przez Barthes’a i chętnie podchwyciona przez innych badaczy literatury myśl o śmierci autora okazała się przedwczesna⁶. Nic więc dziwnego, że „odnowione” doświadczenie znalazło swych zwolenników w antropologach (ze względu na kluczową rolę wspomnianej kategorii w ich badaniach), a po kilkunastu latach wróciło do literaturoznawstwa ze wzmoczoną siłą ze względu na wzmagające się zainteresowanie antropologią literatury⁷. Sądzę, że doświadczenie może być obiektem zainteresowania zarówno badaczy, jak i twórców, a wśród nich poetów. Myślowa praca tych ostatnich bywa zresztą czasami porównywana do pracy badaczy kultury⁸, jednak paralela ta nie znalazła do tej pory swego odbicia w teorii literatury, ani nie została efektywnie wykorzystana w studiach interpretacyjnych.

⁶ Doskonale ten stan rzeczy rekonstruuje artykuł Andrzeja Zawadzkiego *Autor. Podmiot literacki*. Zawadzki opisuje restytucję kategorii podmiotowości literackiej – tym razem w formie kulturowej – za przyczyną tych samych myślicieli, którzy je wcześniej obalili, czyli Barthes’a i Foucaulta. Ich koncepcje „śladowego” bytu autora w tekście oraz „sobapisanie” łączy Zawadzki ze stworzonym przez Ryszarda Nycza pojęciem „podmiotu sylleptycznego”. Por. A. Zawadzki *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

⁷ Dowodem na wzmoczone zainteresowanie kulturowym kontekstem literatury jest proklamowane przez grupę polskich literaturoznawców powstanie kulturowej teorii literatury. Na ile dogmatyczny i wyłącznie osadzony w teorii jest ów projekt – to już osobna sprawa. Daje on jednak szansę zrewidowania stanowisk polskiej teorii literatury przez wyniki zachodnich, głównie amerykańskich badań z kręgu *cultural studies*. Zob. *Kulturowa teoria literatury*.

⁸ Waldemar Kuligowski przywołuje w swej pracy o antropologii refleksyjnej słowa Clifforda Geertza, że wspólną cechą poety i antropologa jest konstruowanie obrazu świata. Por. W. Kuligowski *Antropologia refleksyjna*, s. 30. Warto w tym miejscu zacytować również Kenta Maynarda, autora tekstu *Mrzonki o dyscyplinie. Nieufność wobec struktury w antropologii i poezji*: „Głównie pod wpływem postmodernizmu poeci i antropologowie wycofali się z pozycji spójnych i zamkniętych obserwacji świata. Porzucili analizy abstrakcyjnych symboli czy użytki czynione dotąd z ogólnie przyjętych form pisanie – krytykowanych jako dominujące czy uprzywilejowane – na rzecz swobodniejszego stylu i zainteresowania doświadczeniem. Poeci często zaczynają od swojego osobistego doświadczenia. Etnografowie również nierzadko wysuwają je na pierwszy plan. Mówiąc językiem zgodnym z duchem czasu, «ja» jest mniej «zdecentralizowane». Choć współcześnie antropologowie koncentrują się również na ogólnie pojętej praktyce społecznej, na tym, co ludzie właśnie robią” (K. Maynard *An „Imagination of Order”. The Suspicion of Structure in Anthropology and Poetry*, „The Antioch Review” Spring 2002 vol. 60, issue 2, s. 220).

³ D. Czaja *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 10.

⁴ Por. W. Kuligowski *Antropologia refleksyjna. O rzeczywistości tekstu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001, s. 48-49.

⁵ C. Geertz *Interpretacja kultur...*, s. 28.

„...widowisko świata jest dla mnie na nowo zadziwiające...”

Nurt refleksyjny, obecny w pisarstwie antropologicznym, zbliża się do dwudziestowiecznej praktyki nowoczesnej liryki, której dążenia dobrze oddaje proza poetycka Czesława Miłosza z tomu *Hymn o perle*:

Jakby zamiast oczu wprawiono odwróconą lunetę, świat oddala się i wszystko, ludzie, drzewa, ulice, maleje ale nic a nic nie traci na wyrazistości, zgęszcza się.

Miałem dawniej takie chwile podczas pisania wierszy, więc znam dystans, bezinteresowną kontemplację, przybranie na siebie „ja”, które jest „nie-ja”, ale teraz jest tak ciągle i zapytuję siebie co to znaczy, czyżbym wszedł w trwały stan poetycki. [...]

W każdej minucie widowisko świata jest dla mnie na nowo zadziwiające i tak komiczne, że nie mogę zrozumieć jak mogła chcieć temu podołać literatura. [...]

Byłem niecierpliwy i drażniło mnie trwanie czasu na głupstwa, do których zaliczałem sprzątanie i gotowanie. Teraz z uwagą kroję cebulę, wyciskam cytryny, przyrządzam różne gatunki sosów.⁹

Zatrzymam się szczegółowo nad trzema fragmentami Miłoszowego oglądu rzeczywistości: konstatacją, że świat się „zgęszcza”, uwagą o przybraniu na siebie „«ja», które jest «nie-ja»” oraz kontemplacją widowiska świata, które w każdej minucie jest „na nowo zadziwiające”.

Zgęszczanie się świata obserwują od dziesięcioleci zarówno poeci, jak i antropologowie. Przyczyn tego stanu rzeczy można szukać w teoriach naukowych i filozoficznych, które nieustannie podważają dotychczasowy stan wiedzy o człowieku i świecie. W ten sposób otrzymujemy obraz oddalony, który jednak nie traci nic ze swej wyrazistości. Poeta obserwuje nie człowieka jako takiego, ale człowieka poprzez wytwory jego myśli, drobną mozaikę rzeczy i zdarzeń, które w dobie nowoczesności nie muszą (albo nawet nie mogą) ułożyć się w spójną całość. Antropolog nie ma już złudzeń co do tego, że kultury nie da się opisać jako nadrzędnej konstrukcji regulującej zachowania człowieka. Wie natomiast, że to zmienne zachowania ludzkie – a nawet zmienne sposoby pisania o nich – tworzą wyrywkowy obraz domagający się „gęstego opisu”¹⁰. Zgęszczanie się świata może być również efektem lekturowym – antropolog i poeta, zanim osiągną doskonałość w swym rzemiośle, oddają się studiom dzieł naukowych i literackich osadzonych w wielowiekowej tradycji pisania. Również pod tym względem doskonała okazuje się metafo-

⁹ Cz. Miłosz *Stan poetycki*, w: *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 308-309.

¹⁰ Ciekawe jest zestawienie Miłoszowej intuicji poetyckiej dotyczącej zgęszczania się świata i wprowadzonej przez Clifforda Geertza kategorii „opisu gęstego”. Są to być może dwie strony tego samego przeczucia, że świata nie da się już myślowo ogarnąć, że nawet jeden człowiek jest zagadką. To nasza percepcja i światoodczucie są odpowiedzialne za stan wiedzy, jaki będziemy posiadać o otaczającej nas rzeczywistości. Zatem poeta i antropolog mają równe szanse jej poznania – jeden i drugi bowiem korzysta z podobnych narzędzi, różniących się natężeniem pierwiastka lirycznego i ekspresywnego.

ra zastosowana przez Miłosza w *Stanie poetyckim*. Odwrócona luneta zostaje „wstawiona” w miejsce oczu, co oznacza, że współcześnie widzenie nie jest już niewinne i wiarygodne, ale wielokrotnie zapośredniczone. Odwrócenie odsyła zarówno do przewartościowań, które zaszły w obrębie kultury, jak i do odczucia pewnego rodzaju nieautentyczności, zrodzonego z pytań stawianych przez nowoczesność. Przedmioty i wydarzenia, które niegdyś wydawały się nam prawdziwe, często zmieniają swój status i zaczynają funkcjonować jako pojęcia w odczarowanym świecie. Miłosz radzi, by nabrać nieco cierpliwości i zupełnie stanu zaczarowania nie porzucać...

Co więcej, proponowane przez niego przyjęcie pewnej roli („«ja», które jest «nie-ja»”) jako stałej i nadrzędnej („teraz jest tak ciągle”) wymaga wiary w to, że da się zbudować i ocalić sens nie tylko w kategoriach tekstowych, ale przede wszystkim w doświadczeniu żywego człowieka. „Ja” to w ujęciu Miłosza osobowość, która funkcjonuje według schematów codzienności, nie podejmuje krytycznej oceny swych działań. „Nie-ja” to jej dialektyczne zaprzeczenie – człowiek nastawiony do świata refleksyjnie, badający pospolitość jako rzeczywistość pełną niespodzianek i egzotyki. Tu właśnie swój początek ma literatura – a w szczególności poezja – i, w równym stopniu, nowoczesne badania antropologii kulturowej. Jak wyraził to Wolfgang Iser: „Literatura, tak jak mit, nigdy nie może mieć końca, bo k a ż d a r z e c z y w i s t o ś ć m u s i z k o n i e c z n o ś c i w y t w o r z y ć s w o j ą n i e r z e c z y w i s t o ś ć [podkr. moje – M.T.]. Sama próba doprowadzenia literatury do jej kresu byłaby literaturą”¹¹. Nie ma zatem świata bez „nie-ja”, świata pozbawionego „drugiej przestrzeni” (by jeszcze raz zaczerpnąć inspirację z Miłosza). I to zarówno w planie ludzkich działań, które nie zawsze poddają się rozwiązaniom rozumowym i pragmatycznym, jak i w obrębie sztuki słowa – z całą różnorodną zawartością tego tak niegdyś jednoznacznego terminu. Dodajmy, że poeta sugeruje nawet, iż można bytować wyłącznie w stanie opisanym kwalifikatorem „nie-ja”. To właśnie ów trwały „stan poetycki”, który antropolog mógłby za pomocą swych narzędzi analizować jako doświadczenie transgresyjne, kulturową formę przekroczenia granicy dotąd nieprzekroczonej czy pewnego rodzaju szaleństwo.

Ostatnim z elementów, nad którymi chciałbym się tu zatrzymać jest zanotowane przez poetę nieustanne zdziwienie światem. Odczucie, stanowiące specyficzną reakcję c z ł o w i e k a n a r z e c z y w i s t o ś ć, w której przyszło mu żyć. Uzasadnienia dla ważności owego odczucia w badaniu literatury dostarczają m.in. idee Michela Foucaulta, które Dariusz Cezary Maleszyński komentuje w swej książce poświęconej antropologicznym (i metaantropologicznym) kontekstom literatury dawnej:

Jeśli jest w ogóle możliwy lub potrzebny typ krytyki egzystencjalno-literackiej zajmującej się pierwiastkami intensywnie ludzkimi oraz różnymi koncepcjami życia wyrażony-

¹¹ W. Iser *Zmienne funkcje literatury*, przeł. A. Sierszulska, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 367.

mi w piśmiennictwie, który należałoby nazwać antropologią literatury, to winna ją z pewnością poprzedzać stylistyka egzystencji. „Stylistyka egzystencji”, której sensowność i rangę podniósł Michel Foucault, jest dyscypliną historyczną wyodrębniającą oraz badającą formy kulturowego artykułowania się człowieczeństwa w sytuacjach, zachowaniach, myślach, uczuciach, wyobrażeniach, mentalności, ideach – jako praktykach społecznych. [...] Antropologia literatury badałaby pisanie i teksty, aby ustalić, kiedy i dlaczego gotowa sytuacja „mówi” głośniejsz niż człowiek, i kiedy człowiek zaczyna wreszcie „mówić” głośniejsz od sytuacji. Stąd też problem sytuacji granicznych, a z nimi wyobcowania, byłby tak ważnym przedmiotem antropologicznej refleksji.¹²

Doświadczenie wyobcowania i graniczności powtórzone za Foucaultem nierozłącznie wiąże się z kategorią zdziwienia, podpowiadana przez Miłosza. Jako uzupełnienie ze strony antropologicznej można traktować ukutą przez dwóch niemieckich antropologów, Petera Probst i Gerda Spittlera formułę „antropologia zdziwienia”¹³ (ang. *anthropology of astonishment*). Termin ów powstał – jak głosi podtytuł opublikowanej przez nich książki – w efekcie rewizji stereotypowych „poglądów na żywotność lokalnych społeczności afrykańskich”. Uzasadnienie autorskie doskonale oddaje jednak ducha nowoczesnego poetyckiego i etnograficznego namysłu nad rzeczywistością. Probst i Spittler zauważają, że aby „zidentyfikować i oznaczyć kulturowy fenomen jako żywotny należy w nim dostrzec coś nieoczekiwanego, co wykracza poza przypuszczenia i przewidywania, w każdym razie coś, co stanowi przeżycie niezwykłe”¹⁴. Ze zdziwienia powstaje literatura i naukowe badanie spraw ludzkich, w tej kategorii również dochodzi do charakterystycznych dla przełomu nowoczesnego przewartościowań. Zdziwienie przednowoczesne opiera się bowiem na sondowaniu najszerzej rozumianej egzotyki, obserwacji diametralnie odmiennych postaw kulturowych, w tym zachowań, które w naturalny sposób uważamy za obce. Nowoczesne zdziwienie podąża w odwrotnym kierunku – od tego, czemu zwykliśmy przypisywać wartość neutralną na zasadzie oswojenia, ku odkryciu, że codzienne czynności nie są głupstwami, jak najpierw wydawało się poecie, i również mogą prowadzić do osiągnięcia stanu poetyckiego.

Badacze kultur, badacze tekstów

W przygodzie antropologii kultury jeszcze inny aspekt wydaje się bardzo ciekawy: studiując poświęcone temu zagadnieniu prace, zauważamy, że zbliżenie

¹² D.C. Maleszyński *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 136.

¹³ P. Probst, G. Spittler *From an Anthropology of Astonishment to a Critique of Anthropology's Common Sense: An Exploration of the Notion of Local Vitality in Africa*, http://opus.ub.uni-bayreuth.de/volltexte/2005/164/pdf/ps_komplett.pdf (stan na 19.10.2006).

¹⁴ Tamże, s. 2.

antropologii i słowa, antropologii i literatury odbywa się niemal zawsze z inicjatywy antropologa. Dlatego niemal dlań naturalne (natomiast trudne do przyjęcia dla badacza literatury) jest stwierdzenie typu: „Literackość jest obcym w nas, w antropologach [podkr. moje – M.T.]. Czy na pewno łatwiej ją opisywać niż obcego żyjącego gdzieś w Trzecim Świecie?”¹⁵.

Punkt wyjścia został bardzo klarownie i jasno określony: antropolog próbuje zmierzyć się z literackością, która jest dla niego problemem niemal równie odległym jak dalekie plemiona australijskie. Spróbujmy odwrócić ten porządek i prze-myśleć, czym może być interpretacja antropologiczna dla literaturoznawcy – wychowanego na nieco innym modelu obcowania z kulturą, a przez to nierzadko odmiennie postrzegającego jej mechanizmy i funkcje. Warto też zastanowić się nad instrumentarium badawczym potrzebnym do realizacji powyższego projektu: czy należy skorzystać z ustaleń etnograficznych i przenieść je do naszej dziedziny, czy raczej przebudować i uzupełnić istniejącą terminologię literaturoznawczą, uwzględniając definicje antropologiczne. Powiedziałem wcześniej, że badania antropologiczne nad literaturą są stosunkowo nowe¹⁶ (oczywiście w znaczeniu wąskim, nie w sensie ogólnego namysłu nad człowiekiem) i należy stworzyć dla nich podstawy teoretyczne¹⁷. W dynamicznie rozwijającej się dziedzinie można jednak wyodrębnić pewne obszary, które opisuje się chętniej i takie, które są marginalizowane. W studiach nad antropologią literatury da się bowiem wyróżnić dwie silne „orientacje”: jedna traktuje literaturę jako całość, nie różnicując gatunków ani rodzajów, druga skupia się niemal wyłącznie na prozie, co wynika z centralnej pozycji pojęcia narracji (mimo deklaracji o „niekanonicznym” jej rozumieniu). Do obszarów pomijanych należy, według mojego rozeznania, liryka czy poezja (dystynkcje między nimi skutecznie zniósł dwudziestowieczna awangarda¹⁸).

¹⁵ W. Kuligowski *Antropologia refleksyjna...*, s. 17.

¹⁶ G. Godlewski mówi o „romansie antropologii i literatury”, że jest „świeżej daty, lecz [...] intensywny”. (*Literatura i „literatura”. O kilku przesłankach możliwej, a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nieistniejącej antropologii literatury*, w: *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 71.

¹⁷ Postulat opracowania formuły antropologii literackiej zgłaszali uczestnicy XXXII Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. „Narracja i tożsamość. Współczesne problemy antropologii literatury”. W tomie *Narracja i tożsamość* zob. zwłaszcza artykuły: A. Mencwel *Antropologia słowa i historia kultury*; G. Godlewski *Literatura i „literatura”. O kilku przesłankach możliwej, a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nieistniejącej antropologii literatury* oraz E. Kosowska *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury*.

¹⁸ „Poetyka symbolizmu przesunęła w pojmowaniu liryki akcent z emocjonalności na «poetyckość» – na aktywne odniesienie twórczości tego rodzaju do norm i możliwości języka; za sprawą awangardowych kierunków artystycznych (w Polsce zwłaszcza awangarda krakowska) pojmowanie takie utrwaliło się w świadomości literackiej. Liryka to dzisiaj tyle, co poezja (w opozycji do prozy), a więc swoista

Liryka nie jest w kontekście badań antropologicznych dyskutowana, z wielką szkodą zarówno dla niej samej, jak i dla aspektów antropologicznych. Fakt ten może dziwić, szczególnie, gdy spojrzysz się na zadanie wyznaczone literackiej antropologii. Grzegorz Godlewski wstępne ustalenia swojego projektu kończy słowami: „Wszystko to prowadzi nieuchronnie do pytania: czym jest literatura? [...] Należy je [...] postawić nieco dokładniej: czym jest literatura jako zjawisko kulturowe? I dokładniej przemyśleć konsekwencje takiego sformułowania”¹⁹.

W prostym z pozoru uzupełnieniu tkwi znaczące przewartościowanie roli literatury oraz sposobów jej postrzegania i badania. Pierwsze z pytań zakłada bowiem, że literatura jest dziedziną całkowicie autonomiczną (do czego chciał nas przekonać modernizm). Drugie ujęcie podkreśla wielowymiarowość tekstu – interpretacja nie jest dogmatycznie zamknięta w „samym piśmie” (*Sola Scriptura* – jak chcieliby egzegeci poczynając od renesansowych reformatorów, a na ponowoczesnych wyznawcach „różni” oraz „tekstów pisalnych i czytelnych” kończąc). Interpretacja tekstu może rościć sobie prawa do interpretacji świata, do komentowania zjawisk kulturowych, a nie tylko tekstowych²⁰. Ewa Kosowska wyjaśnia tę zmianę, przywołując trzy rodzaje odniesień:

Część kłopotów metodologicznych, pojawiających się na styku literaturoznawstwa i antropologii bierze się stąd, że oto mamy co najmniej trzy typy rzeczywistości w jakimś sensie ukształtowanej przez człowieka. Z jednej strony jest to rzeczywistość literacka, nawet nie zawsze zakładająca odwzorowanie świata pozaliterackiego, z drugiej strony – pewna rzeczywistość mentalna, za którą można by uznać wewnętrzny świat badacza, skoncentrowanego na badaniu trzeciej rzeczywistości: pozaliterackiej, pozatekstowej.²¹

Przyczynki do wytyczenia obszaru antropologii literatury są dla mnie ważne ze względu na kwestie pozwalające skonstruować projekt antropologii poetyckiej. Punktem wyjścia będzie z pewnością parafraza pytania Godlewskiego: czym jest poezja jako zjawisko kulturowe i jakie są konsekwencje tego sformułowania?

praktyka językowa, w której funkcje ekspresywna i estetyczna toczą nieprzerwany bój o dominację” (Hasło *Liryka*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 280.

¹⁹ G. Godlewski *Literatura i „literatury”...*, s. 70-71.

²⁰ Ewa Kosowska pisze: „[...] przesłanki filozoficzne, na mocy których w poststrukturalizmie podważono zasadność mówienia o rzeczywistości pozajęzykowej podały w wątpliwość sens jakiegokolwiek interpretowania świata przedstawionego. W tej sytuacji podejmowanie próby antropologicznej analizy dzieła literackiego i poszukiwanie w nim prawdy o kulturze wydawać by się mogło co najmniej nieestosowne. Warto jednak podkreślić, że zarzuty niewiarygodności pod adresem fotografii czy filmu są niewspółmiernie rzadziej spotykane niż pretensje zgłaszane pod adresem słowa” (*O niektórych przesłankach...*, s. 106).

²¹ Tamże, s. 108.

Podmiot, język, świat

Pierwszym z wielkich miejsc spotkania poezji i antropologii jest język. Ów obszerny temat Hans-Georg Gadamer komentuje jednym zdaniem: „Wszystko [...] zawiera się w prostej formule: człowiek jest żywą istotą, która mówi”²². I dopowiada, że gdyby to rzeczywiście było proste, nauki mówienia nie można by nazwać „oswajaniem i poznawaniem świata samego i świata takiego, jakim go napotykamy”²³. Zrozumienie natury języka jako jednego z fundamentów ludzkiej kultury, jak trafnie zauważa Anna Pajdzińska, komplikują dwa fakty: *primo*, język odwzorowuje, ale równocześnie interpretuje rzeczywistość; *secundo*, dzięki językowi chcemy poznać świat, a w tej chęci towarzyszą nam nie tylko osoby, z którymi dzielimy przynależność do tej samej grupy społecznej czy wiekowej, lecz także wspólnota komunikacyjna formowana na przestrzeni wieków²⁴.

Filozoficznych koncepcji języka jest niemal tak wiele, jak teorii ontologicznych i epistemologicznych. Poezja „ogląda” język z innej perspektywy niż użycia potoczne (i to jest prawda dobrze filologom znana), czyli, mówiąc inaczej, poetyckość jest specyficznym językowym sposobem problematyzowania rzeczywistości. Wojciech Burszta streszcza stanowisko w tej sprawie zaprezentowane przez Paula Friedricha:

W pracy *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy* (1986) Friedrich odwołał się przede wszystkim do Sapire’a twierdząc, że rozpoznał on istotny wymiar języka, jakim jest poetyckość. To w niej właśnie kryją się najistotniejsze różnice występujące między językami. Antropologia zwykła przeceniać rolę wzorów gramatycznych i metaforyki, tymczasem każdy język zawiera w sobie inne „tropy wyobraźni”, które powodują, iż nadajemy różny sens i „klimat” estetyczny naszej percepcji świata.²⁵

Friedrich odwołuje się do tezy Sapire’a i Whorfa, którzy badanie języka jako struktury gramatycznej zamieniają na badanie języka jako formy istnienia w kulturze. Podkreślam to szczególne połączenie poetyckości służącej badaniu języków (Friedrich) z odzyskaną podmiotowością (Sapire-Whorf), gdyż wydaje się ono ciekawą perspektywą dla badań samej poezji. Wbrew filozofii ponowoczesnej, która dąży do skrajnej redukcji podmiotu, poetycka antropologia w tym ujęciu pozwalałaby

²² H.-G. Gadamer *Człowiek i język*, przeł. K. Michalski, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2003, s. 153.

²³ Tamże, s. 155.

²⁴ Por. A. Pajdzińska *Interpretacja w języku*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22-25 września 2004*, t. I, red. M. Czermińska i in. Universitas, Kraków 2005, s. 295.

²⁵ W.J. Burszta *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Zysk i sk-a, Poznań 1998, s. 71-72.

zarówno na rozumienie tekstu, jak i rozumienie świata, bez ich wzajemnego utożsamienia. Poezja byłaby medium o tyle specyficznym, że jej interpretacja opiera się na konieczności posiadania na raz dwóch umiejętności dekodowania: szczególnego ukształtowania języka (inaczej niż w przypadku tekstów prozatorskich) i obrazu świata. Korelacja tych sprawności również prowadzi do podwójnych efektów: dojścia podmiotu do większej wiedzy o pewnym aspekcie rzeczywistości oraz do wzbogacenia swojej tożsamości (czyli kolejnego utwierdzenia się w roli podmiotu). Wydaje się, że w kontekście rozważań o podmiocie wartościowe dla projektu antropologii poetyckiej byłoby nowe określenie funkcji podmiotu lirycznego²⁶. Do tej pory kategoria ta była bowiem umieszczona między twierdzeniem, że jej istnienie jest wyłącznie tekstowe, a przekonaniem, że jest dysfunkcjonalna i należy z niej zrezygnować. Kulturowe podejście do podmiotu wyzyskuje zalety obydwu tych stanowisk, wybiera jednak „trzecią drogę”: ontologia podmiotu jest „śladowa”, tzn. podmiot jest funkcją autorską tylko w pewnym stopniu (autor pozostawia określone tropy), w pozostałej części zaś konstituuje się poprzez opowieść lub liryczny monolog (stanowiący kreacje w różnym stopniu oddalone od owych autorskich tropów). Podobne rozumienie podmiotu mówiącego prezentuje również Małgorzata Czermińska:

Paul de Man w swoim studium o autobiografii mówi [...] o zniekształceniu, o zamianie twarzy w maskę pośmiertną, o procesie od-twarzania, które dokonuje się w tekście. [...] Zamiast o zniekształceniu należy mówić raczej o przekształceniu. Zamiast lamentować nad stratą, trzeba przypatrzeć się temu, co zyskało się w zamian. [...] Śladami osoby w tekście są bowiem zjawiska z różnych poziomów: przekonania wyrażone wprost albo tylko sugerowane, ale także znaczące przemilczenia, wybór tematu, sposób ukształtowania materiału literackiego, predylekcje stylistyczne [podkr. moje – M.T.].²⁷

To prawda, że Czermińska pisze o specyficznym gatunku literatury, jakim jest biografia, jednak dokonane przez nią ustalenia można przełożyć na refleksje o dwudziestowiecznej poezji. Wymienione przez Czermińską „ślady osoby” mogą odsyłać do wybranych punktów węzłowych w przemianach tej poezji. „Znaczące przemilczenia” są odwołaniem do techniki fragmentu i kolażu, będących efektem nieciągłego postrzegania świata, techniki o proveniencji jeszcze romantycznej, która przenika myślenie nowoczesne. „Wybór tematu” świadczy o swobodnym konstruowaniu pola poetyckiego, a z drugiej strony o swobodniejszej – właśnie śladowej – interpretacji autorskich wątków kształtujących to pole. Kolejny trop, nazywany przez badaczkę „sposobem kształtowania materiału”, jest najbliższy

²⁶ Istotnym punktem odniesienia będzie z pewnością propozycja opisu podmiotu mówiącego jako osoby lirycznej zaproponowana przed kilku laty przez Annę Nasiłowską (*Persona liryczna*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000).

²⁷ M. Czermińska *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, s. 219, 221.

strukturalnej poetyce, jednak rozumienie go jako znaku osoby pozwala zbliżyć się do kategorii kulturowych. Antropologia przeddefiniowała pojęcia opisu, narracji, metafory – literaturoznawca natomiast powinien przeddefiniować pojęcia z zakresu poetyki, by uczynić je użytecznymi także dla antropologa. Ostatni z wymienionych elementów („predylekcje stylistyczne”) kieruje nas ku obecnemu we współczesnej humanistyce nurtowi badań kognitywistycznych, opartych na konstruowaniu językowego obrazu świata²⁸.

Na podwójne uwikłanie podmiotu (w tym podmiotu lirycznego) wskazywał już Ryszard Nycz, tworząc pojęcie podmiotu sylleptycznego²⁹. Kontynuował tę myśl, konsekwentnie budując kulturowe zaplecze teorii literatury, gdy pisał:

Wszystko wskazuje na to, że problem statusu osoby nie tylko nie przestał być dalej aktualny, ale i staje się coraz donioślejszy. [...] Można powiedzieć, że odpowiedzi, jakie w kwestii „dyskursu o osobie” niesie literatura, dają się ujmować przynajmniej w dwóch wymiarach: w kategoriach bardziej poetologicznych i bardziej antropologicznych („bardziej”, bo są to wszak aspekty wzajemnie powiązane). Ta pierwsza perspektywa w centrum uwagi stawia jedyną bezspornie zaświadczoną przez dzieło empiryczną osobę: osobę twórcy oraz pojmowany przez nią związek między nią a konstelacją ról autorsko-nadawczo-literackich, jakie wypełnia wstępując na scenę pisania. Ta druga natomiast widzi w tekstach literackich niezastąpione świadectwo obecności i ewolucji dominujących w kulturze danego miejsca i czasu wzorów osobowych, w kategoriach których współcześni określali zwykli własną tożsamość.³⁰

Nycz przewartościowuje zarówno literaturoznawcze, jak i kulturowe podejście do podmiotu. W pierwszym postuluje rezygnację z utekstowania podmiotu przy zachowaniu świadomości odgrywania tekstowej roli. Zostaje natomiast podtrzymana ważność idiomu autora (w znaczeniu rzeczywistej osoby twórcy) jako konstytu-

²⁸ Kognitywiści mocno podkreślają antropologiczny wymiar swoich badań: „Współczesne językoznawstwo, zwłaszcza gramatyka kognitywna czy gramatyka komunikacyjna, zwraca się ku konkretnemu podmiotowi mówiącemu, interpretującemu wypowiedzi i porozumiewającemu się z innymi w konkretnych sytuacjach komunikacyjnych. Badacze kognitywiści starają się odpowiedzieć na pytania: «kto i w jakim celu wchodzi w interakcje werbalne i niewerbalne, posługując się językiem w aktach komunikacji, jak formułuje i wyraża swoje myśli przy użyciu środków, jakie stawia do jego dyspozycji język oraz interpretuje on kierowane do niego wypowiedzi»” (K. Korzyk *Język i gramatyka w perspektywie „kognitywizmu”*, w: *Gramatyka komunikacyjna*, red. A. Awdiejew, PWN, Warszawa 1999, s. 11), cyt. za: U. Majer-Baranowska *Podmiot w języku czy język w podmiocie?*, w: *Polonistyka w przebudowie*, s. 258.

²⁹ Por. R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 108 i n.

³⁰ R. Nycz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*; w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 12.

tywna dla dzieła literackiego (tu: poetyckiego). Pisząc o dopełniającej roli wymiaru antropologicznego autor *Języka modernizmu* podkreśla społeczny kontekst funkcjonowania podmiotu mówiącego, unikając jednak strukturalno-semiotycznego narzucenia tej kategorii wartości obiektywizujących i całościujących obraz świata³¹. W zamian proponuje zaś takie osobowe odwołania, które w danym momencie historycznym tworzą konstelację pojęć budujących tożsamość. Otrzymujemy zatem propozycję wyjścia podmiotu z zaczarowanego (nieprzekraczalnego) kręgu języka oraz przesuwamy dyskusję o nim na płaszczyznę społeczną i ogólnie humanistyczną.

Wyobrażenia to wolność umysłu

Wśród pojęć antropologii poetyckiej nie może również zabraknąć pojęcia wyobraźni. Panuje dość powszechna zgoda, że wyobraźnia nie jest wyłącznie zjawiskiem abstrakcyjnym, nie można go jednak opisać w kategoriach stricte naukowych. Wolfgang Iser, jeden z prawodawców nowoczesnego rozumienia literatury w kategoriach antropologicznych, uważa ją wręcz za pojęcie najważniejsze:

Literatura wyraża nasze samorozumienie społeczne i historyczne dokładnie w takim stopniu, w jakim pomaga nam uzyskać wgląd w istotę naszej wyobraźni – czyli zdolności, która stara się osiągnąć to, czego zabrania nasza natura: mianowicie istnienie i równocześnie wiedzę, co to znaczy być. Literatura jako narzędzie poznania funkcji wyobraźni, jako droga dostępu do tej specyficznie ludzkiej zdolności, która uaktywnia się, gdy wszystkie inne osiągną kres swoich możliwości – oto wciąż powracający przedmiot samej literatury i niewątpliwie jest to również obszar przyszłych rozważań krytycznych.³² [podkr. moje – M.T.]

Wyobraźnia poetycka jest z pewnością zagadnieniem atrakcyjnym, ale kryje w sobie szereg niebezpieczeństw. Iser wyznacza jej zadanie poszukiwania odpowiedzi na pytanie o istotę ludzkiego bytowania w świecie, stawiając dodatkowo w pozycji społecznej nadświadomości („uaktywnia się, gdy wszystkie inne osiągną kres swoich możliwości”). Pewne jest, że przy badaniu tego zjawiska należy wziąć pod uwagę przynajmniej trzy punkty widzenia: wyobraźnię twórcy, wyobraźnię „w tekście” i wyobraźnię odbiorczą. Myślę, że perspektywa nadawczo-odbiorcza połączona literaturą jako pasem transmisyjnym jest zgodna z wyznaczoną przez Ise-

³¹ Propozycja Nycza może być kontrapunktem na przykład dla socjologiczno-semiotycznego podejścia do osoby, prezentowanego przez Stefana Żółkiewskiego, który tworzył model społecznego determinizmu. Osoba (w tym wypadku podmiot mówiący) reaguje na sytuację historyczną za pomocą określonej „techniki społecznej”, reakcja ta nie jest jednak autonomiczna, ale wpisuje się w „społecznie kontrolowany system zachowań”. Por. S. Żółkiewski *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*. Studia, PIW, Warszawa 1979, s. 562.

³² W. Iser *Zmienne funkcje literatury*, przeł. A. Sierszulska, w: *Odkrywanie modernizmu*, s. 368.

ra medialną funkcją literatury. Niemiecki badacz definiuje ją jako sposób rozumienia świata, a szczególnie tego, co w świecie nieznane. Przywołuje również koncepcję fikcji literackiej Vaihingera, opartą na założeniu, że droga do zrozumienia prowadzi przez celowe przedstawienie nierealnego lub niewyraźnego³³. Liryka częściej i bardziej intensywnie niż inne gatunki mowy operuje niewyraźnością, ma zatem – według zaproponowanej drogi myślowej – większe szanse na zbadanie i zrozumienie rzeczywistości, choć odmiennymi sposobami niż czyni to tzw. fikcja naukowa³⁴.

Niektórzy badacze, wśród nich David Bidney, wysuwają tezy odmienne – jednak również dowartościowujące wyobraźnię. Bidney twierdzi, że niewyraźność (zbliżona do pozycji metafizycznych) nie tylko nie jest sprzeczna z postulatami naukowości, ale stanowi składową każdej nauki, stając się metaantropologią. Dariusz Maleszyński, komentując idee amerykańskiego antropologa pisze:

Teoria ta prowadzi do ujawnienia założeń ontologicznych, będących próbą odpowiedzi nie na pytanie, *jak* dwa lub więcej zjawisk jest związanych, ale *dłaczego* zjawiska są związane w odpowiedni sposób poprzez odniesienie do pewnych aspektów rzeczywistości. Można dalej powiedzieć, że istnieje niezależna od naukowej epistemologii „logika wyobraźni”, „logika znaków duchowych” – tak samo ważna jak skra empirycznej „racjonalności”.³⁵

W tym miejscu poczynić jednak należy ważną uwagę. O ile bowiem wcześniej ustalono, że wyobraźnia jest funkcją medialną literatury, o tyle projekt Bidneya łączy perspektywę autorską, tekstową i badawczą. Naukowość „logiki wyobraźni” jest paradoksalna, ponieważ pojęcie to można odnieść zarówno do twórcy, jak i krytyka; co więcej, można mówić o wyobraźniowym planie poznawczym tekstu, który – być może w największym stopniu – rządzi się „logiką znaków duchowych”, a nie racjonalnością. Bidney tłumaczy jednak, że trzy wymienione wyżej perspektywy poprzedza rzeczywistość metakulturowa, czyli zastana, już wcześniej obecna, niepodlegająca zatem dalszemu wytwarzaniu³⁶. Racjonalistyczne podejście do poety, tekstu i badacza tekstu zamyka ich w odczytaniach znanych, wypełniających obszar refleksji już dokonanych, w świecie, który jest dostępny każdemu. Dopiero wyobcowujący gest przekroczenia uwarunkowań własnej kultury, spojrzenie na siebie jako na obcego dzięki „logice wyobraźni” pozwala odkryć metafizyczny klucz organizujący rzeczywistość. Metafizyczny, a jednak niesprzeczny z wymogami badania antropologicznego. Wszak podobnie postępował – cytowany wcześniej – Czesław Miłosz. Drogę do wyobraźni otwierało mu zdziwienie światem, który ludzi, żyjących w tej samej, co on kulturze, bynajmniej nie dziwił.

³³ Por. A. Sierszulska *W stronę literackiej antropologii. Wolfgang Isera koncepcja medialnej funkcji literatury*, w: *Odkrywanie modernizmu...*, s. 371.

³⁴ Por. tamże, s. 377.

³⁵ D.C. Maleszyński *Człowiek w tekście...*, s. 222.

³⁶ Por. tamże.

Chciałbym tu wskazać jeszcze na metodologiczne podobieństwo koncepcji Bidneya do później sformułowanych w amerykańskim literaturoznawstwie, ale dużo popularniejszych, tez Nowego Historycyzmu. Badacze wywodzący się z tej formacji intelektualnej również przyjmują, że znaczenie tekstu jest sumą trzech dyskursów: autora, tekstu i czytelników³⁷. Wykorzystując ustalenia teorii poststrukturalistycznych, uznają, że historia sama w sobie nie istnieje, jest tworzona w ciągle nowych opowieściach o przeszłości, ujętych w formie narracyjnej. Przeszłość i historia (czy raczej zbiór historii) to pewien układ tekstów, nie będących już nawet – tak jak w historii tradycyjnej – dokumentami³⁸. Tym jednak, co koncepcję ową najbardziej różni od metaantropologicznej „logiki wyobraźni”, jest odrzucenie perspektywy metafizycznej na rzecz pojęć o marksistowskiej proveniencji, takich jak społeczna produkcja tekstów³⁹. Co więcej, metafizyczna deklaracja Bidneya wydaje się bardziej nowoczesna i przydatna do interpretacji tekstów literackich. Podejście nowych historycyistów jest w tak dużym stopniu nastawione na rekonstrukcję autorskiego punktu widzenia, że niebezpiecznie zbliża się do odrzuconych przez większość nowych teorii literackich genetyzmu i biografizmu:

Aby uchwycić tekstualne znaczenie, badania tych krytyków koncentrują się głównie na trzech polach badawczych: życiu autora, jego społecznych zasadach oraz przekonaniach. Wszystkie te elementy można znaleźć w tekście, który jest formą odzwierciedlenia zastygłej chwili historycznej. Ponieważ autorem tekstu jest rzeczywista osoba (ludzie), to właśnie z jej twórczości – konkretnej pracy i przekonań – powstaje reprezentacja zarówno problemów osobistych, jak i problemów społecznych danej kultury. One też tworzą podstawową tkankę tekstu.⁴⁰

Moim zdaniem założenia takie stanowią regres względem metod wypracowanych przez teorie powstałe po przełomie antypozytywistycznym. Nowoczesne studia nad podmiotem powinny bowiem rezygnować z postulowanego tu *implicite* „ja głębokiego”, pozostając jedynie przy „ja sprawczym” i „ja tekstowym”⁴¹. Z takim ustaleniem sprawy wiąże się bowiem pewien paradoks, którego badacze spod znaku Nowego Historycyzmu zdają się nie dostrzegać. Otóż czynią oni jednym ze swych najważniejszych postulatów wyobrażeniową właśnie, konstruowaną historię (w tym

³⁷ Por. K. Kujawińska-Courtney *Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/ Nowy Historycyzm*, wstęp do: S. Greenblatt *Poetyka kulturowa. Wybrane eseje*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006, s. XLI.

³⁸ Por. tamże, s. XXVI.

³⁹ Por. tamże, s. XLI. Stephen Greenblatt, fundator terminu „Nowy Historycyzm”, przyznaje się do tej spuścizny i stwierdza, że „wciąż czuje się dość niezręcznie mając do czynienia z orientacją polityczną czy perspektywą literacką, które nie mają nic wspólnego z myślą marksistowską” (tamże, s. 40).

⁴⁰ K. Kujawińska-Courtney *Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa...*, s. XLI.

⁴¹ Autorem zaproponowanej triady, wskazującym konieczność usunięcia pierwszego elementu, jest Tomasz Kunz („Ja: pole do przepisu”. Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia, „Teksty Drugie” 2006 nr 5, s. 38-39).

historię literatury), a równocześnie kładą nacisk na historyczno-społeczno-polityczny kontekst wypowiedzi, któremu nadają cechy twardego „faktu”. Jest to więc, w moim poczuciu, metoda uzurpująca sobie w pewien sposób prawo do metafizyki i obiektywności, a z drugiej strony sama wprost odbierająca sobie przywilej takich roszczeń. Z badań tej szkoły przejąłbym do projektu antropologii poetyckiej nastawienie osobowe i historyczno-kulturowe, zdecydowanie odrzuciłbym jednak implikowane dzieło własności autorskie i odbiorcze (na przykład sugestie Greenblatt: „Jakie są różnice między wartościami wyznawanymi przeze mnie a tymi sugerowanymi w danym dziele? Jakie rozumienie norm społecznych zakłada dzieło?”⁴²).

Sądzę, że wyobraźnia – w nowych ujęciach metafizycznych i historycznych – zasługuje na opisanie przede wszystkim jako jeden z procesów poznawania świata. Opisu dokonywanego z pewną pokorą wobec tekstu i wobec przeszłości, ponieważ nic – jak pisze Barbara Skarga – „nie stanowi większej przeszkody na drodze do autentycznego rozumienia jak pretensja, że rozumie się lepiej”⁴³. Często bowiem „zarozumiałość intelektualna każe nam ze wzruszeniem ramion traktować pytania zadawane przez naszych przodków. Z poczuciem wyższości oceniamy ich kłopoty i obawy. Ich problemy nie są naszymi, wydają się więc martwe. Więcej, traktujemy je jako fałszywe”⁴⁴.

W tym miejscu do tekstualnej gry kolejny raz wkracza poeta wcielający się w rolę antropologa. Nie musi on posiadać wiedzy o terminach literaturoznawczych, retorycznych schematach wypowiedzi czy aktualnych modach panujących w krytyce. Jest natomiast baczny obserwatorem relacji międzyludzkich zachodzących na różnych poziomach społeczeństwa, staje się swego rodzaju zbieraczem świadectw teraźniejszości, która w opisie ulegnie zachowaniu, ale i nieuchronnemu przekształceniu. Poeta nie traktuje problemów przeszłości z pogardą, gdyż to ona pozwala wyobraźni działać.

Proponuję, by w części rozważań o wyobraźni jako narzędziu poety-antropologa udzielić głosu amerykańskiemu poecie Wallace’owi Stevensovi. W artykule *Wyobraźnia jako wartość* próbuje on dokonać znaczących rozróżnień między wyobraźnią w życiu codziennym i wyobraźnią artystyczną, a także przesunąć akcenty na linię przecięcia tych dwu rodzajów. Pierwszą z wysuwanych przez Stevensa tez jest zawieszenie wartościowania wyobraźni ze względu na brak cech, które uprawomocniałyby takie działanie. Poeta przeprowadza tu paralelę z rozumem i z naturą, o których również nie można wydać podobnych sądów wartościujących. Wyobraźnia, twierdzi w swych dalszych wywodach, generuje raczej wiele wartości odpowiednio do aksjologicznej potencji zawartej w rzeczach⁴⁵. Następnie Stevens

⁴² S. Greenblatt *Poetyka kulturowa...*, s. 147.

⁴³ B. Skarga *Granice historyczności*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1989, s. 19.

⁴⁴ Tamże, s. 52.

⁴⁵ W. Stevens *Wyobraźnia jako wartość*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2000 nr 12, s. 125.

próbuje rozprawić się z nieporozumieniami, jakie narosły wokół wyobraźni przez niedostateczne – a czasem też błędnie rozumiane – rozróżnienie między wyobraźnią jako metafizyką i wyobraźnią jako władzą umysłu nad rzeczywistością. Za bardzo ograniczają bowiem pole działania wyobraźni pozytywiści logiczni czy freudyści, nade wszystko jednak ostrze krytyki skierowane jest na romantyzm:

Wyobraźnia należy do najwyższych zdolności człowieka. Romantyzm ją ogranicza. Wyobraźnia to wolność umysłu. Romantyzm to fiasko prób zrobienia z tej wolności użytku. Romantyzm tak się ma do wyobraźni, jak sentymentalizm do uczucia. [...] Traktowanie wyobraźni jako metafizyki to myślenie o niej jako o części życia, a myślenie o niej jako o części życia pozwala pojąć zasięg obszaru sztuki.⁴⁶

Z powyższej tezy (trochę może przesadnej i sformułowanej w nieco patetycznym stylu) Stevens wyciąga wniosek, iż romantyzm badał tylko powierzchnię zjawisk, nie osadzając ich w przestrzeni prawdziwych indywidualnych doświadczeń i prywatnych przygód wyobraźni. Sytuacja zmienia się w XX wieku, gdy dochodzi do trafnie przez poetę zauważonego przemieszczenia:

Historycznie rzecz ujmując, rozum niewielu prawdopodobnie zawsze stanowił rozum całego świata. Tymczasem żyjemy w epoce zdominowanej przez wielkie masy ludzkie i choć rozum niewielu może tkwić u podstaw tego, co robią wszyscy, to jednak wszyscy postępują tak, jak nakazuje im ich wyobraźnia. Świat może być z pewnością czymś utraconym dla poety, ale nie dla wyobraźni. Mówię o pocie, gdyż jest on dla nas mówcą wyobraźni. Mówię też, że świat jest dla niego z pewnością czymś utraconym, ponieważ napisano już wielkie poematy nieba i piekła, a wielki poemat ziemi trzeba dopiero napisać.⁴⁷

Z pewnością i w tych słowach jest zbyt dużo emfazy, wydaje się jednak, że myślenie Stevensa jest zbieżne z moim konceptem roli poety jako antropologa. Centralną ideą stają się tutaj dwa zagadnienia: wyobraźnia, która sprzyja nowoczesnemu indywidualizmowi (i, tym samym, pluralizacji kultury) oraz zadanie napisania „poematu ziemi”, czyli – tak, jak rozumiem tę metaforę – poezji bliskiej sprawom ludzkim, codziennym, a jednak niezwykłym. Co prawda, zadanie to jest coraz starszynie wypełniane przez poetów, wybierających ścieżkę między uniezwykaniem zwykłości i osławianiem obcości. Ta pośrednia droga jest podobna do wyprawy *flâneura* (co zauważam tylko na marginesie, a do czego powrócę w dalszej części pracy).

Ostatnia konstatacja poety dokonana po obserwacji i analizie usytuowania wyobraźni pośród zjawisk kulturowych jest następująca: z trudem rozróżniamy wyobraźniowe formy społeczne obecne w życiu od tych zawartych w sztuce i literaturze; nawet jednak wówczas, gdy to czynimy, niechętnie przyznajemy się do wyobraźniowych motywacji naszych zachowań społecznych. Jak podsumowuje Stevens:

⁴⁶ Tamże, s. 129-130.

⁴⁷ Tamże, s. 132-133.

Przypuszczam że ma to swoją przyczynę w tym, iż w życiu niewielu ludzi zwróciłoby się świadomie ku wyobraźni, podczas gdy w sztuce i literaturze niewielu ludzi zwróciłoby się ku czemuśkolwiek innemu. W życiu ważna jest prawda taka, jaką ona jest, natomiast w sztuce i literaturze ważna jest prawda taka, jak ją widzimy.⁴⁸

Poeta posługuje się wyobraźnią i, pozwolę sobie na truizm, jest to jedno z podstawowych narzędzi jego pracy. Poeta nowoczesny – poeta-antropolog – próbuje przełamać stereotyp pisarski, świadomie zwrócić się ku wyobraźni w życiu codziennym i równie świadomie wybrać życie powszednie jako podstawę swojej refleksji.

Podsumowaniem moich rozważań pragnę uczynić tezę Andrzeja Mencwela, który proponuje wprowadzić termin *w o b r a ź n i a n t r o p o l o g i c z n e j*, będący podstawą rozważań nad kulturą i najważniejszym lub jednym z najważniejszych warunków prowadzenia badań etnograficznych. Mencwel zaczyna swoje rozważania od przypomnienia opowieści Rousseau o plemieniu Pongo żyjącym w lasach Majomby królestwa Loango. Zwyczaje tych „dzikich” stały się dla autora *Rozprawy o pochodzeniu nierówności między ludźmi* przyczynkiem do rozważań nad koniecznymi atrybutami człowieczeństwa i twierdzenia, że należy – ze względu na szereg podobieństw – zaliczyć ich raczej do rodzaju ludzkiego niż do zwierząt⁴⁹. Podejście takie, twierdzi badacz, dało podwaliny nauce (etnologii, etnografii czy antropologii kultury) stanowiącej filozofię, „która udała się w podróż, a poznawanie człowieka uprawia przez poznawanie innoziemców”⁵⁰. Inaczej postępował Karol Darwin, skłonny raczej różnicować ludzi na gorszych i lepszych zgodnie ze swoim zachodnioeuropejskim przyzwyczajeniem. Mencwel trafnie zauważa oddźwięk, jaki wywołały te postawy poznawcze: Roussowska ciekawość świata oraz wrażliwość na odmienności człowieka spotkała się głównie z zainteresowaniem poetów i pisarzy, natomiast Darwinowskie spojrzenie na „dzikich” i cywilizowanych przyczyniło się pośrednio do sformułowania teorii ewolucji, która „zaraziła” swym sposobem myślenia część nauki (nie chodzi tu o dyskredytację tej teorii, jedynie o sposób traktowania przez nią ludzi odmiennych od nas, Europejczyków). Stanowisko Rousseau uprawomocnia zatem wyłączenie człowieka z bezwiednego łańcucha ewolucji, z ciągu przemian biologicznych, i wyodrębnia pole, które nazywamy kulturą. Przy całej niejednoznaczności tego pojęcia jest ono, zauważa Mencwel, oparte głównie na zmianie typu wyobraźni, która na przełomie XIX i XX wieku jako wyobraźnia antropologiczna zaczyna dominować w myśleniu o człowieku⁵¹. Staje się też czynnikiem porządkującym. Mencwel pisze:

⁴⁸ Tamże, s. 136.

⁴⁹ Por. A. Mencwel *Wstęp: wyobraźnia antropologiczna*, w: *Antropologia. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, P. Rodak, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005, s. 9.

⁵⁰ Tamże, s. 10.

⁵¹ Por. tamże, s. 14.

Wyobraźnia stwarza wyobrażenia, inspirować wyobrażenia to otwierać oczy, kierować wzrok, skupiać spojrzenie. Jeśli kultura jest swoistym porządkiem ludzkim wzniesionym ponad żywiołem przyrody, trzeba jako porządek ją pojmować. Zakłada się przeto, że nie jest ona zbiorem przypadkowym, lecz systemowym, nie jest rozproszoną konstelacją, lecz złożoną konfiguracją.⁵²

Wyobraźnia jest więc siłą odpowiedzialną za sposób pojmowania rzeczywistości i jej kategoryzację, a swoją energię czerpie przede wszystkim z tego, co zobaczone, percypowane zmysłem wzroku. Za pomocą wyobrażeń dokonujemy pewnych generalizacji, zawsze musimy jednak pamiętać o tym, że dana społeczność tworząca odrębną kulturę kształtuje się jako suma osobowości jej członków. Kategoria osobowości – przekonuje Mencwel w dalszej części swego wywodu – jest bardzo ekspansywna w dzisiejszej antropologii i zajęła miejsce temperamentu (wrodzonego, zdeterminowanego i statycznego). Dynamiczna osobowość kształtuje samą siebie, ale i wyobraźnię poprzez interakcje, w jakie wchodzi. Różnice między kulturami są w rzeczywistości różnicami osobowości, wynikającymi z odmiennego typu wyobraźni antropologicznej i rodzaju interakcji.⁵³

Ważną konkluzją artykułu jest stwierdzenie, że wszystkie kultury – nie tylko te utracone – zachowują element „pierwotności” bez względu na stopień zaawansowania cywilizacyjnego. „Pierwotność” jest im bowiem niezbędna do zachowania równowagi i prawidłowego funkcjonowania:

Kultura jest nieustanną oscylacją pomiędzy tym, co pierwotne, a tym, co wtórne. Pierwotne są bez wątpienia rodzina, pokrewieństwo i wspólnota, a wtórne – własność, władza i państwo. Pierwotne jest również doświadczenie świętości, duchowości i całości, a wtórna fabrykacja, materializacja i racjonalizacja rzeczywistości. [...] W tej perspektywie antropologia kultury nie jest tylko wiedzą o tym, co uprzednie i utracone, jest również wiedzą o tym, co niezbywalne.⁵⁴

Badanie wyobraźni prowadzi antropologa od zetknięcia z Innym i uznania go za człowieka do eksploracji kultury przez zestawianie przeciwstawnych sobie wartości. Nie można powiedzieć, jak czynią to niektóre skrajnie liberalne filozofie, że wartości tradycyjne czeka niechybna zagłada, że już teraz istnieją jedynie szczątkowo i stanowią przeszkodę w osiągnięciu cywilizacyjnej pełni. Mencwel wskazuje, że wartości pierwotne muszą istnieć, by swą rangę zachowały wartości wtórne.

Należy jeszcze na koniec zapytać, jakie znaczenie mają rozważania autora *Wyobraźni antropologicznej* dla roli poety. Uważam, że Mencwel wyraźnie przesuwając miejsce antropologii z pola nauk biologicznych na pole humanistyki. Poeta wcielający się w rolę antropologa staje się badaczem dzięki uruchomieniu zmysłu krytycznej obserwacji rzeczywistości i pamięci o wartościach niezbywalnych. Kultu-

ra jest dla poety, obserwatora szczególnie wrażliwego, zestawem interakcji, które tworzą jego osobowość (podobnie jak innych członków wspólnoty), ale i pozwalają się współtworzyć, wносить krytyczny wkład do sytuacji zastanych. Różnica w sposobie badania – przez wiersz (jako formę zapisu), język metaforyczny czy nieukrywana subiektywizację opisu – prowadzi do większej aktywizacji czytelnika, który odkrywa, że zmuszony jest zmierzyć się już nie z jednym, ale z dwoma bohaterami studium antropologicznego: badanym innym i obserwującym poetą-antropologiem, manifestującym swą obecność.

Abstract

Marcin TELICKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Poet as an anthropologist

Modern anthropology has shifted accents – from analysing primitive societies, it switched into the researcher's own society, viewed from the standpoint of an external observer. Poetry makes use of this current of thoughts on 'man creating culture', and, when constructing its texts, it constantly makes itself subject to astonishment with the world (the latter not getting 'disenchanted' at all). Anthropology and literature almost in each case get closer to each other on the anthropologist's initiative. On the other hand, the poetic quality of language, as well as the possibility to regain a subject by the poet, seemingly speaks in favour of anthropological analyses effected by literary scholars and being an imminent part of modern lyrics. Such analyses are supported by the imagination which cannot possibly be studied empirically (this making imagination different from a scientific view), whilst not losing a cognitive dimension.

⁵² Tamże, s. 16.

⁵³ Por. tamże, s. 17.

⁵⁴ Tamże, s. 20.

Sławomir SOBIERAJ

Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego

I.

Formizm poetycki jest jak dotąd w historii literatury polskiej uznawany za zjawisko efemeryczne, towarzyszące futuryzmowi i pozostające w jego cieniu. Brakuje definicji bądź jakichkolwiek uściśleń wykraczających poza sferę sztuk plastycznych, są jedynie ogólne odwołania do koncepcji futurystycznych i kubistycznych, względnie ekspresjonistycznych, które rozmywają znaczenie terminu i deprecjonują zarazem wartość tego kierunku artystycznego. Przykładem może być sceptyczne poznaczające stwierdzenie Heleny Zaworskiej:

Formizm jako kierunek kształtował nowe rozumienie twórczości plastycznej i literackiej, nie był jednak określoną jednolitą szkołą, nawet przeciwnie – był autentycznym źródłem wielu poetyk. Dokładne wyodrębnienie formizmu w poezji nie jest możliwe, choć niewątpliwie wpływ estetyki formistycznej na poezję tego okresu był wyraźny.¹

Wspomniane przez badaczkę wpływy poszły w niepamięć, a co za tym idzie – zasługi również. Podobnie jak dorobek jedyne go dostrzeganego dotąd reprezentanta – Tytusa Czyżewskiego² (pozostającego w cieniu futurystów: Jasińskiego,

Wata i Sterna), który określił własne wiersze formistycznymi w tytule debiutanckiego zbioru poezji. Zagadnienie formizmu poetyckiego pozostaje otwarte, należałoby się przyjrzeć bliżej pod tym kątem wybranym tekstom lirycznym Brunona Jasińskiego, a przede wszystkim Stanisława Młodożeńca. Obydwaj poeci nie tylko pozostawali pod bezpośrednim wpływem starszego kolegi, drukowali również swoje utwory w redagowanych przez niego „Formistach”. Tu też znalazłyby się jeszcze dwa nazwiska mniej znaczących autorów piszących w podobnym stylu: Jana Hrynковского (utalentowanego malarza) i Jerzego Toma³. O tym ostatnim autorze (właściwie autorce) wspomina już jeden z pierwszych komentatorów formizmu poetyckiego i metody „szczekającego bociana”, Karol Irzykowski.

Wybitny krytyk w dużej mierze trafnie określa – już w latach dwudziestych minionego wieku – pewne cechy charakterystyczne dla tego typu twórczości: stosowanie „różnych gatunków druku”, manipulowanie odstępami, wpłatanie „bez-sensownych szczegółów” i ogólnie: „rozluźnienie sensów”⁴. Graficzne urozmaicenie i uduchowienie traktuje jako formistyczną cechę wyrażenia formy Alicja Baluch⁵, której zasługi w zakresie dowartościowania i opisanie twórczości lirycznej Czyżewskiego są chyba największe⁶. Od niej to pochodzi pierwsza próba konkretnego ujęcia formizmu poetyckiego w ramy definicyjne, chociaż oparta głównie na analizie tekstów poetyckich, a odziewająca się od zestawienia z teoretycznymi koncepcjami Chwistka i Witkacego, ze względu na ich prymarne odniesienie do malarstwa. Zdaniem badaczki ważne są „trzy płaszczyzny formistycznego dzieła: umysłowej deformacji, «kinematograficznego ruchu» i ciężenia ku rytuałowi”⁷. Przytoczone tu uogólniające sformułowania, zaczerpnięte z konkluzji wypowiedzi o formizmie, brzmią cokolwiek zagadkowo. Jednak w kontekście wcześniejszych analiz badaczki uzyskują pełną klarowność. Zatem w obręb wspomnianej deformacji wchodziłaby typografia tekstu, specyficzna organizacja brzmieniowa oraz uproszczenia w zakresie języka i obrazowania. „Kinematograficzny ruch” sprowadzałby się do stworzenia specyficznej perspektywy odbiorczej: nieciągłość struktury wypowiedzi, realizowana m.in. za pomocą jukstapozycji, oraz rytmika powtarzalnych elementów przypominająca kreację

¹ H. Zaworska *Formizm*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1: 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 339.

² Przywołany powyżej artykuł Zaworskiej zawiera osobny podrozdział poświęcony autorowi *Pastorałek*, jedynie wspomina się tutaj o formistycznym rodowodzie Jasińskiego, Wata i Ważyka, którzy zostali zaklasyfikowani do innych formacji: futurystów i Nowej Sztuki. W tekście Marii Delaperrière *Formizm polski* mówi się również wyłącznie o poezji Czyżewskiego (*Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004, s. 204-216).

³ Jest to pseudonim literacki Emiliany (wł. Emilii Anny) Stożkowej, siostry Leona Chwistka (por. K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884-1944)*, PWN, Kraków 1971, s. 6).

⁴ K. Irzykowski *Na Giewoncie formizmu*, w: *Słoń wśród porcelany (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce)*, Rój, Warszawa 1934, s. 128-131.

⁵ A. Baluch *Wstęp*, do: T. Czyżewski *Poezje i próby dramatyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. XLIII-XLIV.

⁶ A. Baluch *O formizmie w malarstwie i poezji Czyżewskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1985 nr 1, s. 69-78; *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1986 z. 101, Prace Historycznoliterackie XIII.

⁷ A. Baluch *Wstęp*, s. LVIII.

przestrzeni na wzór montażu filmowego (ruchu kamery). „Ciężenie ku rytuałowi” to związki tej poezji z literaturą prymitywną, wzorowanie się na tańcu, magii i obrzędowości religijnej.

Wydaje się, że zarysowane powyżej rozważania Alicji Baluch są kontynuacją i rozwinięciem dociekań Zaworskiej, która już wcześniej zwróciła uwagę na wielopłaszczyznowość konstrukcji, przenikanie się różnych zakresów rzeczywistości oraz elementy poetyki prymitywistycznej w wierszach Czyżewskiego⁸, ale tak jak inni przywoływani tu badacze pominęła teoretyczne i programowe wypowiedzi zarówno wspomnianych artystów-teoretyków sztuki, jak i obchodzącego nas poety-malarza, opierając się wyłącznie na jego tekstach *stricte* literackich.

2.

Książka Markusa Eberhartera dotycząca poezji Tytusa Czyżewskiego, która ukazała się nie tak dawno w monachijskiej serii wydawniczej „Slavistische Beiträge”⁹, jest pierwszą monografią poświęconą literackiej twórczości tego nieprzeciętnego i niezwykle oryginalnego twórcy awangardowego. Zdziwiająca to sprawa, iż jego dorobek pisarski nie znalazł dotychczas właściwej oceny i nie doczekał się pełnego opracowania, mimo że zajmowali się nim, oprócz wcześniej wymienionych, wybitni badacze: Joanna Pollakówna, Jan Józef Lipski, Kazimierz Wyka, Janusz Kryszak¹⁰. Dopiero w ostatnim czasie, już po ukazaniu się książki Eberhartera, pojawiły się obszerniejsze interpretacje poezji i dramatów autora *Pastorałek*¹¹, które jednak nie mogą pretendować do miana prac monograficznych w odniesieniu do jego osoby i twórczości.

Eberharter skupia swoją uwagę wyłącznie na poetyckim formizmie Czyżewskiego z lat 1917-1922, pomijając twórczość późniejszą. Docenia jego pionierskie

znaczenie i, co za tym idzie, uznaje jego twórczość za punkt wyjścia wczesnej polskiej awangardy literackiej, umieszczając ją zarazem w środkowoeuropejskim kontekście kulturowym. Mamy zatem do czynienia z nowym podejściem badawczym do tekstów autora *Lajkonika w chmurach*, albowiem dotąd zajmowano się nimi przede wszystkim w odniesieniu do futuryzmu, a jeżeli dostrzegano formizm, to przyczynkarsko i w perspektywie jej związków z twórczością malarską.

We wprowadzeniu badacz – idąc śladami swoich poprzedników – ukazuje Czyżewskiego jako jedyne poeetę formistycznego (z czym można polemizować, przywołując nazwiska Stanisława Młodożeńca i Jana Hrynkowskiego, o czym już wspominałem). Widzi poza tym potrzebę zestawienia jego wierszy z kształtującymi formizm wypowiedziami teoretycznymi Chwistka oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zdaniem Eberhartera, dotychczasowe ogniskowanie interpretacji wokół estetyki futurystycznej nie pozwala na uchwycenie wszystkich ważnych aspektów tej twórczości (s. 11).

Rozdział drugi przedstawia historię formizmu z uwzględnieniem jego rodowodu w malarstwie Cezanne’a i kubizmie. Mowa tu o pierwszych impulsach płynących ze sztuki zachodnioeuropejskiej, o podróżach do Paryża Zbigniewa Pronaszki, Czyżewskiego, Chwistka i Witkacego, o istotnej dla tego zagadnienia recepcji ekspresjonizmu i kubizmu w Polsce, wreszcie o Wystawach Niezależnych (wzorem wystaw francuskich) w Krakowie w latach 1911-1913. Eberharter dość szczegółowo ukazuje genezę formizmu w Polsce, odwołując się głównie do fundamentalnej monografii Joanny Pollakówny¹², jak również do syntez Konrada Winklera¹³. Czytamy zatem o założeniu grupy – pod nazwą Ekspresjonistów Polskich – jesienią 1917 roku i o jej pierwszych członkach: Czyżewskim, braciach Pronaszkach, Leonie Chwistku, Janie Hrynkowskim, Jacku Mierzejewskim, Tymonie Niesiołowskim, Auguście Zamoyskim, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu¹⁴. Następnie autor przypomina o okresie rozkwitu działalności formistów do roku 1921, kiedy to miały miejsce wystawy w Warszawie i we Lwowie oraz rozwinęła się współpraca z futurystami; wreszcie próbuje dociec przyczyn rozpadu grupy. Ważne w omówieniu przytoczonego materiału faktograficznego jest wychwycenie zbieżności uczestników ruchu formistycznego oraz niektórych współczesnych im recenzentów w poglądach na temat sztuki. Wspomina się o „twórczym stosunku do

⁸ H. Zaworska *Formizm*, s. 344.

⁹ M. Eberharter *Der poetische Formismus Tytus Czyżewskis. Ein literarischer Ansatz der frühen polnischen Avantgarde und sein mitteleuropäischer Kontext*, Otto Sagner Verlag, München 2004. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁰ J. Pollakówna *Spełnienia dwoiste (Uwagi o twórczości Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969 nr 1, s. 27-48; tejsze *Przedmowa*, w: T. Czyżewski *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. J. Pollakówna, LSW, Warszawa 1979, s. 5-15; J.J. Lipski *Tytus Czyżewski, „Twórczość”* 1960 nr 6, s. 63-80; K. Wyka *O Tytusie Czyżewskim, Czyżewski – poeta, „Pastorałki” Czyżewskiego*, w: tegoż *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1977; J. Kryszak *Harfiarz uliczny*, w: tegoż *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981, s. 29-56.

¹¹ B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005 (tu zwłaszcza część I: *Tekst i obraz w twórczości Tytusa Czyżewskiego – o artystycznej unii personalnej*); A.R. Burzyńska *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Universitas, Kraków 2005 (tu część III, rozdz. 3: *Metamorfoza i galwanizacja. Jednoaktówki formistyczne (1921-1922) Tytusa Czyżewskiego*).

¹² J. Pollakówna *Formiści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.

¹³ K. Winkler *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Friedlejn, Kraków 1921; tegoż *Formiści polscy*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.

¹⁴ Wiązało się to ściśle z I Wystawą Ekspresjonistów Polskich (otwarcie 4 XI 1917); biorący w niej udział artyści zaczęli później nazywać siebie formistami, nieoficjalnie krytycy używali tego określenia już latem 1918 roku, w nazwie kolejnych wystaw pojawiła się ona dopiero w roku 1919 (na przykład III Wystawa Formistów Polskich w Krakowie – z zachowaniem numeracji pierwszych dwu pod nazwą Ekspresjonistów Polskich). W tym samym roku zaczęło się ukazywać pismo „Formiści”.

rzeczywistości” i odejściu od „naśladowania natury”, również o powinowactwie z ekspresjonizmem, który „chce tworzyć sam z siebie według zrodzonej we wnętrzu idei analogicznie do klasycyzmu i romantyzmu”. Eberharter trafnie zauważa brak radykalnego odcięcia się od tradycji (s. 32), jak również ambiwalencję między staraniami o czysto formalny wyraz a pojmowaniem sztuki jako ekspresji wnętrza (s. 38).

Rozdział trzeci dotyczy estetyki i teorii sztuki formistycznej. Mimo braku programu możliwe jest – zdaniem autora – wypracowanie na podstawie analizy porównawczej głównych idei tego prądu artystycznego. Za kluczowe uznaje się tu następujące kwestie: pojęcie formy, stosunek formy do treści, problem kompozycji, jak też relacje wzajemne między sztuką i rzeczywistością pozaartystyczną (s. 49). To ostatnie zagadnienie zostało omówione na podstawie wybranych wypowiedzi Leona Chwistka, przede wszystkim dotyczących kwestii „wielości rzeczywistości w sztuce”. Najbardziej interesująca jest tu rzeczywistość wizjonerów, której odpowiada tzw. Nowa Sztuka (m.in. formistyczna, ale też futurystyczna i ekspresjonistyczna). Chodziło Chwistkowi o niezaplanowaną deformację, co wiąże się ze „znajdowaniem i rozwijaniem wizji (nie ich realizacją)” lub z „przepracowaniem wrażeń artystycznych”, jak to określał Zbigniew Pronaszkowski. Według Eberhartera obydwa artyści mieli na uwadze „sztukę nieprzedmiotową i niefiguratywną”, niezależną od rzeczywistości (s. 60).

Jeśli chodzi o kwestie formy, kompozycji i treści dzieła sztuki, badacz dość szeroko omawia koncepcję „Czystej Formy” Witkacego, zestawia jej niektóre tezy z sądami Czyżewskiego, Winklera, Zbigniewa Pronaszkowskiego i Zamoyskiego (także pisanymi z dystansu czasowego – a więc *post factum*), by znaleźć pewien wspólny mianownik. Jest nim dążenie do antymimetyczności oraz zorientowanie na kompozycję i formę, która staje się istotą wartości estetycznej i jej fundamentem (przy zastrzeżeniu, że forma jest różnie rozumiana przez poszczególnych formistów). Takie działania nie prowadzą jednak do sztuki całkowicie abstrakcyjnej, również treść ma być istotna w estetycznym sensie (s. 87-88). Badacz, zwracając uwagę na fałszywe założenia krytyki kierowanej pod adresem formistów przez Irzykowskiego i Dode¹⁵, podkreśla, iż twórcom tym chodziło też o ustanowienie nowych relacji między formą i treścią.

W rozdziale czwarty autor, odnosząc się do formistycznej teorii literatury (co sugeruje tytuł), opisuje podstawowe założenia nowej poezji, ale – jak zaznacza – bez odwoływania się do jej wspólnego teoretycznego projektu (którego przecież nie było). Chodzi o punkty styczne między przemyśleniami różnych artystów. Następuje gruntowna analiza „teoretycznoliterackich” (w zasadzie teoretyzujących) pism Czyżewskiego, Chwistka i Witkacego, spośród których spora część powstała w późniejszym okresie, już po rozpadzie grupy. Eberharter próbuje ustalić, w jaki sposób idee, funkcjonujące uprzednio w sferze sztuk pla-

stycznych, przeniesione zostały na obszar literatury. Mowa tu też o wewnętrznym pluralizmie formizmu.

Autor zaczyna od eksplikacji esejów Czyżewskiego, w których interesuje go głównie hasło „odnowienia literatury” oraz paradoksalna idea symbiozy maszyny i instynktu zwierząt, nowoczesnej cywilizacji technicznej i prymitywu (s. 92-93). Następnie zajmuje się eksplikacją pojęcia formy, jej innowacyjnością (w ramach kompozycji) w rozumieniu Chwistka oraz związkami ze stylem (także „budową nowego” bądź konstrukcją) według Czyżewskiego. Badacz próbuje wskazać analogię w poglądach na formę w poezji również u innych formistów: Pronaszkowskiego i Witkacego (który przez pojęcie formy rozumiał konstrukcję, ogarniającą w poezji trzy elementy: dźwięki, znaczenia i obrazy). Dla wszystkich wymienionych artystów forma miałaby się zatem sprowadzać do (odnowienia) poetyckiego wyrazu, który jest przedstawiany jednak jako wzajemny związek formy i treści, mającej zdolność do uwydatniania formalnych jakości utworu (s. 100-101).

Badacz zajmuje się też zagadnieniem wieloznaczności w przemyśleniach Chwistka. Zamierzona wieloznaczność treści czyni z niej tło, na którym mogą się uwydatnić wartości formalne tekstu – podobną funkcję spełnia w dziele plastycznym deformacja rzeczywistości (s. 104-105). Następnie Eberharter łączy te rozważania z niektórymi założeniami Witkacowskiej koncepcji Czystej Formy. Przywołuje wyrazy o nieokreślonym znaczeniu, neologizmy (asocjujące rozmaite znaczenia, skojarzenia obrazowe i brzmieniowe) i napięcia międzywyrazowe, tj. o te czynniki, które prowadzą do likwidacji konkretnych związków tekstu z tzw. praktycznocyfrową treścią. Dla obydwu twórców oddalenie od sensu i logiki ma na celu wzmocnienie formy (s. 111). Także Czyżewski w *Poezji ekspresjonistów i futurystów* pisał o uwolnieniu się poezji od logiki pojęciowej i związków z bezpośrednim przedstawianiem codziennego życia, a w *Pogrzebie romantyzmu* o „rzadkich, niespodziewanych” skojarzeniach i „kontrastach myślowych”. A zatem Czyżewskiemu chodziło – jak konkluduje autor – raczej o rozluźnienie, a nie pełną likwidację związków formalnych w dziele, a także skonstruowanie nowych, które tworzą jedność dzieła sztuki (s. 112).

Zbyt generalizujące wydaje się stwierdzenie Eberhartera o świadomej rezygnacji formistów z treści (s. 112), co traktuję jako przejęzyczenie. Chodziłoby raczej o umieszczenie treści w tle formalnych struktur dzieła, gdyż dopiero one decydują o kontekstach jej odbioru. Rzeczywiście, funkcjonalna zmiana, jakiej podlegała literatura polska w końcowym okresie I wojny światowej i tuż po jej zakończeniu, pozwalała w związku z uzyskaniem suwerenności państwowej na uwolnienie literatury od tematyki politycznej i narodowej na rzecz zagadnień czysto artystycznych. Stąd *sui generis* programowy (a przy tym manifestacyjny) autotematyzm wczesnych wierszy Tuwima, Lechonia i Słonimskiego, Sterna, Jasińskiego – idących wspólnym frontem poetów rozmaitego temperamentu lirycznego, o całkiem rozbieżnych poglądach na strukturę wiersza nowoczesnego. Konsekwencją tych przemian stała się formistyczna koncepcja wewnętrznej spójności wiersza oparta głównie już nie na związkach treściowych (w obrębie językowej systemowej organizacji

¹⁵ W. Doda *Na rozdrożach polskiego formizmu*, Księgarnia Zygmunta Jelenia, Tarnów 1925.

tekstu), lecz na uporządkowaniach formalnych, ale – co trzeba zaznaczyć – nietragedycznych¹⁶, a więc nieskładniowych i wersyfikacyjnie nieregularnych.

Przystępując do opisanego i analizy formistycznej poezji Czyżewskiego, Eberharter (w rozdziale V swojej pracy) określa konkretny obszar badawczy. Interesują go wiersze opublikowane w okresie przynależności poety do grupy formistów (zatem z tomów *Zielone oko* i *Noc-dzień*), ale tylko te, które pozbawione są naleciałości i wpływów „modernistyczno-symbolicznej poetyki Młodej Polski”¹⁷, a tematyzując „nowy czas” (z formami jego przejawiania się: miastem i maszynizacją), a także „nową sztukę”, dają wyraz nowej epoki (s. 113-114). Mimo że zawężenie obszaru badawczego może cokolwiek razić, albowiem formistyczność bez wątpienia jest również cechą utworów Czyżewskiego drukowanych po 1922 roku, m.in. w tomie *Pastorałki*¹⁸ i *Lajkonik w chmurach*, stanowisko takie jest do przyjęcia w kontekście założeń i tytułu pracy, gdzie mówi się o „literackim punkcie wyjścia polskiej awangardy”.

Badacz zaczyna od omówienia głównych tematów nowej epoki. Wychodzi od motywu „końca i początku”, związanego z historycznie przełomowym charakterem I wojny światowej. Następnie interpretuje sposoby kreowania obrazów wielkomiejskiego życia w tekstach Czyżewskiego, zwracając uwagę na dynamikę, ruch i symultaniczność w sferze przedstawiania przestrzeni, na nowe środki komunikacji i inne akcesoria nowości w obszarze życia obyczajowo-kulturalnego. Jednak wychwytywanie motywów związanych z postępem cywilizacyjnym prowadzi do pominięcia kwestii dla poety bardzo istotnych (ze względu na ilustrację zagadnienia „konfliktu duszy pasterza z duszą twórcy maszyny”), tj. marginesów miasta i jego specyficznego folkloru¹⁹; a wskazywanie futurystycznych komponentów poetyki, co mija się przecież z głównym założeniem pracy, staje się w zasadzie powielaniem wcześniejszych interpretacji.

¹⁶ Eberharter pisze ogólnie tylko o prymacie formalnych związków, ale w obrębie zdania.

¹⁷ Co ciekawe, autor używa terminologii nieco już przestarzałej wobec współczesnych ustaleń badaczy literatury XX wieku w Polsce (zob. na przykład R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997; J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004). Sam Czyżewski pojmował modernizm w szerokim dzisiejszym znaczeniu jako „sztukę nową”, której początek (według niego) sięga roku 1907 i pierwszych obrazów kubistycznych Braque’a wystawionych w Salonie Jesiennym w Paryżu (zob. tegoż *Polscy moderniści*, „Kurier Polski” 1928 nr 78).

¹⁸ Zob. M. Delaperrière *Polskie awangardy a poezja europejska...*

¹⁹ Zob. S. Sobieraj *Dysonansowe serenady. Obrazy miasta w poezji Tytusa Czyżewskiego*, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk–Uniwersytet Opolski–Instytut Filologii Polskiej, Opole 2005, s. 61-66.

Trzeba jednak stwierdzić, że autor dokonuje w toku analiz wielu ciekawych obserwacji, udowadnia tezy o wielopłaszczyznowości tekstów, opierającej się na przemieszaniu języka realnego z metaforycznym (s. 122), widzi skorelowanie formalnych zabiegów: zmiennej stylistyki i „zdefektowanej budowy zdania” z tematyką lub treścią utworów (na przykład szybko zmieniającymi się sytuacjami). Skonstatowanie odmienności wiersza *Drzemka w kawiarni* – ze względu na spokojną scenerię i brak standardowej miejskiej dynamiki – również w wymiarze formalnym (chodzi o wykropkowane wersy), aż się prosi o spuentowanie, które by podkreśliło kompozycyjną ideę tekstu (tj. pojmowanie wiersza jako kompozycji), jakże istotną również w przypadku innych omawianych utworów. Ciągi kropek w co drugim wersie, zastępujące mało istotne słowa – oddają monotonię kawiarnianych rozmów i wycinkowość percepcji opisywanej rzeczywistości²⁰, są znakiem ikonicznym dopowiadającym treści werbalnej.

Omawiając motywy związane z techniką, Eberharter wynajduje w poezji Czyżewskiego emblematy nowej epoki: maszyny, aeroplany, telegrafy, atomy, wskazuje też stematyzowanie idei pracy i budowania (s. 137-138). Dostrzega ambiwalentny stosunek poety do „nowego czasu” (jak na przykład w wierszu *Noc-Dzień*). Ciekawa, choć cokolwiek kontrowersyjna jest interpretacja znanego tekstu *Hymn do maszyny mojego ciała* w perspektywie semantyczno-graficznego splotu kodów²¹.

Nowa Sztuka jako temat współczesny została ukazana przez badacza na przykładzie tekstów, które ilustrują zastosowanie nowoczesnej aparatury w procesie tworzenia dzieła artystycznego. Znajdujemy tu egzemplifikacje odwołujące się do wykonywania zdjęć, realizacji filmo-dramatu czy też seansu w *panopticum* woskowych figur.

W najważniejszej merytorycznie części książki Eberhartera, zatytułowanej *Formistyczność w poezji Czyżewskiego*, zostały zreferowane trzy zasadnicze zagadnienia. Pierwsze to „rzeczywistość wizjonerów”, gdzie mowa o przełożeniu teorii Chwistka na praktykę poetycką autora *Zielonego oka*. Wizje, marzenia i halucynacje powinny się znaleźć wówczas na pierwszym planie. Takie przykłady też podaje autor, odwołując się przy tym do kluczowej w tym miejscu kategorii medium, w którego roli występuje podmiot liryczny (s. 156-158). Chodzi przede wszystkim o dłuższe utwory: *Elektryczne wizje* i *De profundis*. Za ważne aspekty „wizjonerstwa” uznaje autor uwolnienie od związków logicznych i specyficzne ukształtowanie formalne.

Zagadnienie drugie wiąże się z zakładanym w teorii Chwistka programowym przekroczeniem treści przez formę. Mowa zatem o odlogicznieniu, które prowa-

²⁰ K. Bystron *Intertekstualizm intersemiotyczny w twórczości poetyckiej Tytusa Czyżewskiego*, w: *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, red. G. Szopa, E. Tierling, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996, s. 97.

²¹ O interpretacji wierszy Czyżewskiego jako wielotworczywowych i wielokodowych splotów traktuje mój artykuł: *Intermedialność w twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego* (w: *Kulturowe terytoria literatury*, red. S. Sobieraj przy współpr. D. Dobrowolskiej, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Siedlce 2006, s. 73-91).

dzi do relatywizacji treści. Porównanie założeń Chwistka z późniejszymi, bo powstałymi w końcu lat dwudziestych, wypowiedziami Czyżewskiego jest jedynie wprowadzeniem do tematu. Tu warto zaznaczyć, że poeta, sprzeciwiając się „dotychczasowej logiczności poezji”, proponował dać słowom nowe „mniejsze lub większe znaczenie logiczne lub wyobrażeniowe”²², a zatem z treścią nie zrywał, jak to było na przykład w antyreferencjalnej poezji fonetycznej dadaistów. Szczegółowe analizy materiału poetyckiego dostarczają autorowi wielu rozmaitych przykładów potwierdzających w jego mniemaniu trafność przyjętej tezy, która odnosi się do przewyższania treści przez formę. Wymieńmy najbardziej charakterystyczne spośród przytoczonych argumentów: asocjacje treściowe i brzmieniowe, figury etymologiczne, oksymorony i zaskakujące metafory, „zepsuty” układ rymów, asonanse i konsonanse, stała wymiana między wersami rymowanymi i nierymowanymi (s. 161-169). Można się zgodzić, że większość z wymienionych chwytów artystycznych, głównie struktury dźwiękowe, pozwala na koherencję utworów poetyckich, nie może być jednak przy tym mowy o przewyższeniu treści za pomocą uwyrażnienia formy. Uwyrażnienie formy prowadzi przecież paradoksalnie, poprzez usensownienie całości dzieła, także do usensownienia treści (wyklarowania kontekstowego znaczenia słów). Powtarzana wielokrotnie, chociaż później złagodzona teza Chwistka nie daje się zastosować do liryki Czyżewskiego, którego wiersze są zwartymi kompozycjami elementów treściowych i formalnych, „dają spoiłą istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie”²³.

Trzecie zagadnienie, które mnie szczególnie w pracy Eberhartera zainteresowało, to związki literatury i malarstwa w dziełach Czyżewskiego. Autor, idąc tropem wcześniejszych badaczy tematu (Pollakówna, Baluch), dostrzega wzajemne „oświećlanie się sztuk” w sensie podobieństwa tematów, metod twórczych oraz inspiracji, zwraca uwagę na rolę kolorystyki w obrazowaniu poetyckim, pisze o wyobrażeniowej ikonizacji. Wreszcie dochodzi do rozpatrywanego już w innym aspekcie Chwistkowego „uwyrażnienia formy” i dehierarchizacji treści, tutaj w oparciu o niedyskursywność i fragmentyzację tekstu lirycznego (s. 180-181), jak również ich graficznego kształtu. Ważne jest stwierdzenie badacza, które dotyczy „rozwiązywania” tradycyjnej struktury wiersza.

W podsumowaniu Eberharter używa już tylko sformułowania dehierarchizacja treści, czyli podporządkowanie jej formie. Zauważa tworzenie nowych struktur w poezji Czyżewskiego. Forma jest tu interpretowana jako twórcza praca artysty, świadomie realizowany przez niego proces wytwarzania nowych nietreściowych związków formalnych, które „rozkładają” logiczne układy znaczeniowe i destrukują składnię. W tym miałyby się odzwierciedlać formistyczne ujęcie formy jako produktu, wyrazu i istoty artystycznego działania, sprowadzone raz jeszcze przez badacza do poetyckiej odpowiedniości postulatów przewyższenia treści przez formę.

²² T. Czyżewski *O odlogicznieniu poezji*, w: *Poezje i próby dramatyczne*, s. 297.

²³ Tamże.

Eberharter trochę niekonsekwentnie stwierdza, że w historycznoliterackim i poeologicznym sensie trudno formistyczną poezję Czyżewskiego dokładnie oddzielić od paralelnych nurtów awangardy, o czym pisze szerzej w ostatnim rozdziale swojej książki (to już jednak wykracza poza granice interesującego nas zagadnienia).

3.

Moim zdaniem, dobrym punktem wyjścia dla wykazania formistyczności liryki Czyżewskiego byłoby wskazanie najważniejszych punktów wspólnych w poglądach formistów na poezję. Pierwszym z nich jest kompozycja dzieła jako najistotniejszego elementu formy. Pojęcia tego używa wielokrotnie Chwistek, Witkacy stosuje odpowiednio w tym samym znaczeniu najczęściej termin „konstrukcja” (bądź, rzadziej, „kompozycja” lub „skomponowanie”, w znaczeniu działania artystycznego²⁴), obydwaj też piszą o dźwiękach jako ważnej wartości formalnej. Dochodzi do tego trzeci wspólny element: tzw. ujęcie formy (według Witkiewicza) i stylu – w rozumieniu Chwistka. Dla Witkacego ważna jest deformacja treści życiowych (między którymi uzyskuje się wówczas „napięcia kierunkowe”), dla Chwistka wieloznaczność i oscylacja elementów treściowych.

Teoretyzujące wypowiedzi obydwu artystów mają charakter bardzo ogólnikowy, żaden z nich w dziedzinie poezji współczesnej nie był zbyt dobrze zorientowany. Projekty Chwistkowych kompozycji słownych uwzględniały jako element formalny brzmieniowość w tradycyjnej wersji, to znaczy wyłącznie w odniesieniu do intonacji, rymu i rytmu. Nawet jeżeli ten ostatni miał być „wyzwolony z więzów zakorzenionych skojarzeń”²⁵, to nie przestawał funkcjonować w obrębie zdań lub ich układów. Interpretacja *Zielonego oka* – opublikowana jako wstęp do tego tomu – nie odnosi się w ogóle do takich formalnych zabiegów jak destrukcja składni, wprowadzanie struktur nominalnych i wyrazów jako samodzielnych obiektów znaczeniowych, wizualnych i dźwiękowych. Nie podejmuje też zagadnienia wizualizacji mas tekstowych oraz innych aspektów graficznych, które *de facto* właśnie podkreślają formalną konstrukcję wierszy. Być może, niepoparte argumentacją twierdzenie o wizjonerstwie Czyżewskiego, miało odniesienie do wieloznaczności tekstów, która przecież w programach „demonia intelektu” stanowiła znaczący czynnik w przewyższaniu treści na rzecz uwyrażnienia formy.

Autor *Kurki wodnej* rozpatrywał nieco wnikliwiej różnorodne aspekty nowoczesnej poezji (jako „sztuki złożonej”), dużą wagę przypisując przede wszystkim do „konstrukcji wyobrażeniowo-obrazowej” (ale nie wizualnej) oraz „konstrukcji dźwiękowej”²⁶. Dostrzegał ponadto nowatorskie zabiegi wizualizacyjne, ale inter-

²⁴ S.I. Witkiewicz *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: tegoż *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1976, s. 129.

²⁵ L. Chwistek *Zdanie, jako dwoisty utwór...*, wstęp do: tegoż *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, G. Gebethner, Kraków 1920, s. 5-6.

²⁶ S.I. Witkiewicz *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu niezrozumiałości*, w: tegoż *Bez kompromisu...*, s. 235.

pretował je również w duchu tradycjonalizmu, minimalizując lub deprecjonując ich rolę. Pozytywnie oceniał m.in. tego rodzaju operacje w prozie poetyckiej Aleksandra Wata: *JA z jednej strony, i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*: „Wat używa różnych gatunków druku i znaków w sposób istotny, tzn. dla podkreślenia wartości artystycznych, mogącego pomóc w cichym w głośnym czytaniu lub deklamacji, a nawet w cichym zrozumieniu”²⁷. Jednakże owo „istotne użycie” znaków ma dla Witkacego głównie znaczenie w dźwiękowym odbiorze tekstu lirycznego i wskazuje na to, iż nie bierze on prawie w ogóle pod uwagę wizualnej percepcji wiersza (choć być może w tym sensie należy odczytywać dopowiedzenie z cytowanego tekstu, dotyczące „cichego zrozumienia”).

Wydaje się, że Witkiewicz jednak z niechęcią odnosił się do form artystycznych o charakterze hybrydycznym, a symbioza literatury ze sztukami plastycznymi nie mieściła się w jego wyobrażeniu sztuki. Totalna krytyka działań futurystów, tj. wprowadzania zapisu fonetycznego, udiwnionej typografii oraz piktogramów („znaczków: rączek, krzyżyków, kółek itp. fidrygałek”) – w jego mniemaniu bez związku z formą, potwierdza powyższą tezę, czego nie może zmienić jego przekonanie o doskonałości *Elektrycznych wizji* Czyżewskiego²⁸, wynikające zapewne z deformacyjnych operacji na materiale słownym (w wymiarze semantycznym i dźwiękowym).

Innowacje Czyżewskiego podkreślają wagę i znaczenie formalnych konstrukcji w poezji projektowanych przez Chwistka i Witkiewicza w zakresie wypowiedzi zdaniowych i związków wyrazowych. Wychodzą jednak poza ograniczenia składni, wersyfikacji i linearności, którym hołdowali wymienieni tu dwaj teoretycy sztuki. Niewątpliwie nawiązują do nowatorskich rozwiązań koncepcyjnych w obszarze poezji: Marinettiego (słów na wolności) i Apollinaire’a (kaligramów). Ich formistyczna proveniencja jest przy tym oczywista, właśnie ze względu na kompozycyjną zwartość tekstów (przeciwieństwo dzieła otwartego), na eksponowanie owych konstrukcyjnych wiązań – poprzez jednoczesne odsłanianie „technologii” procesu twórczego. Objaśnieniem będą tu wypowiedzi programowe i krytyczne Czyżewskiego, przy czym można przyjąć, iż niektóre poglądy Chwistka i Witkacego przenikały do świadomości poety-malarza bezpośrednio i były w mniejszym lub większym stopniu „przyswajane”, tj. asymilowane w obrębie własnego pojmowania sztuki poetyckiej na bieżąco, chociażby podczas rozmów kawiarnianych w krakowskiej Esplanadzie lub w cukierni Noworolskiego. Czyżewski od początku ma świadomość formy i jej „przewrotności”, stąd określenie *Elektrycznych wizji* już w pierwszym autokomentarzu mianem „zmechanizowanego poematu”²⁹.

²⁷ S.I. Witkiewicz *Aleksander Wat*, w: tamże, s. 137.

²⁸ S.I. Witkiewicz *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: tamże, s. 131.

²⁹ T. Czyżewski *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*, w: tegoż *Poezje i próby dramatyczne*, s. 118-119.

Później przyszło przemyślenie i przyswojenie idei Witkiewicza. W eseju *Od romantyzmu do cynizmu* z roku 1927 czytamy o „budowach formy poetyckiej”, anarchizacji słów, ich indywidualnym znaczeniu (i sugestywności), „powierzchnowej często alogiczności”, co w efekcie „poprzez kontrast materiału wiązań” daje „spolistą istotę”³⁰. Te sformułowania można uznać za wykładnię koncepcji jedności dzieła według teorii Czystej Formy. W kolejnym tekście dyskursywnym, *O odlogicznieniu poezji*, potwierdzając wcześniejsze enuncjacje, poeta dopowiada wprost: „Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania i składni”. Tu też mówi o autonomicznej wartości słów (oczyszczonych z pseudowartości wyobrażeniowo konwencjonalnych i symbolicznych), o „znaczeniu dźwiękowo-językowym”. Czyżewski jednakże daleki jest od praktyk romantycznych i młodopolskich, sprowadzających się do umuzyycznienia onomatopei i zastosowania jej w celu wytworzenia nastroju. Chodzi mu o dźwięk słowa, także asemantycznego, w rozumieniu pierwotnym – na przykład obrzędowych śpiewów murzyńskich³¹. Dlatego obca mu jest „katarynkowa” melodyczność liryki na przykład skamandrytów, rzadko w wierszach z okresu futuroformistycznego i późniejszych wprowadza regularność toniczną i sylabiczną (*Ptaki*, chociaż i w tym przypadku, przy zestroju czteroakcentowym, liczba sylab jest zmienna: od 11 do 13). Liczy się wciąż kompozycja: oryginalne zestawienia wyrazów w konstrukcjach nominalnych (*Grenada*) lub nietypowe układy zdań wielokrotnie złożonych (*Akwarium*), poza tym rozczłonkowanie graficzne słów i ich dźwiękowy wymiar – co egzemplifikują przywołane i inne wiersze z tomu *Lajkonik w chmurach*. To właśnie kompozycja poetycka budowana na wzór kompozycji malarskiej³² (ewentualnie muzycznej) jest nadrzędnym celem i wyróżnikiem najbardziej charakterystycznym dla formizmu literackiego. Kombinacje „efektów poetycko-plastyczno-muzykalnych”³³ nie są tu celem samym w sobie, służą uspołnieniu konstrukcji, zastępując wiązania składniowe graficznymi i dźwiękowymi³⁴. Wiersze tak skonstruowane posiadają walor intermedialności, ze względu na różnorodność tworzywa i kodów przekazu³⁵.

³⁰ T. Czyżewski *Od romantyzmu do cynizmu*, w: tamże, s. 229.

³¹ Zob. T. Czyżewski *O odlogicznieniu poezji*, w: tamże, s. 295-296.

³² O związkach poezji Czyżewskiego z jego malarstwem wielokrotnie pisała Joanna Pollakówna w przywoływanych już w tym artykule wypowiedziach, por. przyp. 10 i 12.

³³ S. Baczyński *Syty Paraklet i głodny Prometeusz (Najmłodsza poezja polska)*, Czartak, Kraków-Warszawa 1924, s. 17.

³⁴ Por. B. Carpenter *Tytus Czyżewski*, w: tejże *The poetic avant-garde in Poland 1918-1939*, University of Washington Press, Seattle-Londyn 1983, s. 25-26. Autorka zauważa kompozycyjną funkcję dźwięków oraz traktuje innowacje typograficzne i graficzne jako substytucję składni.

³⁵ Więcej na ten temat w: S. Sobieraj *Intermedialność w twórczości...*

Abstract

Sławomir SOBIERAJ
University of Podlasie (Siedlce)

On Tytus Czyżewski's poetic formism

Formism in Polish poetry is usually described as an ephemeral phenomenon accompanying futurism. We lack any definition or theoretical discussions going beyond the field of fine arts. The Author makes such attempt analysing Tytus Czyżewski's work. The Author claims that formistic poetry is based on the combination of poetic, plastic and musical features which all together make up a coherent composition of a poem. Verses constructed in that manner have the advantage of intermediality, due to diversity of both material and codes of expression.

Interpretacje

Edyta ANTONIAK

Zapomniany depozyt.
Inaczej o wierszu *Dla Jana Polkowskiego*

Zestawmy ze sobą fragmenty dwóch wierszy:

1.

Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
wysławialiby smoka – albo kryjąc się
w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
– maleńkie piąstki grożące smokowi
(nawet miłosne wiersze pisane by były
smoczymi literami...)

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach.

2.

słońce otoczono
tajemnicą strzegąc
je pilnie w arsenałach

wypuszczono smoki

obecnie skoszarowani
oglądamy telewizję

od dwóch dni
co wieczór pokazują
Wielkiego Wodza
bijącego się
pięściami po głowie
i pokrzykującego coś
w niezrozumiałym języku

Wszyscy myślą że
to manewry
taktyczne

Pierwszy fragment rozpoznają wszyscy – to najsłynniejszy wiersz lat dziewięćdziesiątych – *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego. Drugi utwór stanowi na razie zagadkę. Jestem pewna, że gdyby pokazać go stu krytykom literackim, wszyscy jednym głosem orzekliby, że to plagiat wiersza Marcina Świetlickiego. Zapytani o dowód, odrzekliby, że nic prostszego, wystarczy porównać daty publikacji (druku) obu tych wierszy. Więc proszę – oto one: rok 1990 i rok 1985. Coś nie w porządku? Ależ wszystko się zgadza. Marcin Świetlicki drukował swój utwór na łamach pierwszego numeru „Tygodnika Literackiego”¹, a drugi wiersz otwierał zbiór *Nie podaję nikomu ręki* Sławomira Matusza, wydany w 1985 roku nakładem Piwnicy Literackiej „Remedium” w Sosnowcu².

Plagiatu zatem Matuszowi zarzucić nie można, jest to jednak ogromne przeoczenie rzeszy krytyków. Cytowany fragment właściwie unieważnia polemiki wokół wiersza Świetlickiego. Oba utwory powinny być zestawione i porównane ze sobą na początku lat dziewięćdziesiątych. W dialogu dwóch poetów: Świetlicki–Polkowski ujawnił się niespodziewanie ktoś trzeci, kto ten dialog zainicjował dużo wcześniej. O co w takim razie chodziło Świetlickiemu? Dlaczego milczał tyle lat, nie ujawniając imienia swojego mentora? Jak odkrycie tego faktu zmienia teraz wymowę wiersza Świetlickiego? Jeżeli nie Matusz, to czy Świetlicki dopuścił się może plagiatu? Wiele pytań ciśnie się na usta, nie zdołam na wszystkie odpowiedzieć. Zaczniemy może od ostatniego.

Z Sosnowca do Krakowa jest niedaleko. Nie ma wątpliwości, że wydawnictwa poetów związanych z polonistyką śląską docierały do Krakowa. Nie jest to krytycznoliteracki argument – ani za, ani tym bardziej przeciw związkom obu wierszy. Próba obrony tekstu Świetlickiego za pomocą argumentu, że odwoływał się wyłącznie do rodzinnego mitu Smoka Wawelskiego upada, bo to brzmi równie niepoważnie jak twierdzenie, że kiełbasa podwawelska znana jest tylko na Wawelu. Sam smok może by się obronił, ale co z drugim wątkiem?

W obu wierszach pojawia się obraz smoka i zaciśniętych bezsilnie dłoni – u Matusza mamy wodza „bijącego się pięściami po głowie”, u Świetlickiego zaś „małeńkie piąstki grożące smokowi”. Ta bliskość nie jest kwestią przypadku. Może

niewo inaczej „ogrywane” są w obu tekstach pięści/piąstki, ale i tu, i tam chodzi o wyrażenie za ich pomocą sytuacji bezradności. Podobne są też w wyrazie puenty obu utworów: u Świetlickiego podmiot wiersza oznajmia: „Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami”; utwór Matusza kończy się słowami: „Wszyscy myślą / że to manewry / taktyczne” – a więc sytuacja na niby, udawana, która nikogo nie obchodzi, warta co najwyżej wzruszenia ramion – jak u Świetlickiego.

Analogii między utworami jest więcej. U Matusza mamy postać wodza „pokrzykującego coś w niezrozumiałym języku”, u Świetlickiego: „wiersze pisane smoczymi literami”; u Matusza: „poetów przepędzono na drzewa” – u Świetlickiego „poeci piszą wiersze w swoich kryjówkach”. W różnych miejscach tekstu Matusza znajdziemy takie elementy, jak: drzewa, zieleń, słońce, które składają się na obraz parku lub skweru, który pojawia się z kolei w wierszu Świetlickiego.

Zatem, w jakiejś mierze, uprawnione jest określenie plagiat lub zapożyczenie.

Koniec lat osiemdziesiątych w literaturze charakteryzuje potrzeba odcięcia się od tradycji najbliższej, tradycji PRL-u. Za tym szła potrzeba wykreowania czegoś całkowicie nowego. Takim nowym projektem wydawał się „bruLion” – z poetami, którzy wtedy się ujawnili. Z chwilą startu „bruLionu” można było odciąć się od wszelkich wpływów i związków z poetami piszącymi wcześniej, a jeśli takie były – zerwać z nimi, zanegować je lub przemilczeć. Wstyd się było przyznawać. Oto geneza odwrócenia się od poezji takiej, jaką uprawiał na przykład Jan Polkowski. Ale „taktyczne” odcięcie musiało być zupełne, by wzmocnić wrażenie pojawienia się czegoś nowego, niebywałego i podkreślić znaczenie cezury roku 1989. O tym, co było wcześniej, nie warto było dyskutować. Takie racje prezentowali sami poeci, jak i wspierający ich krytycy. Było to jednak zafałszowanie obrazu literatury.

Tak w telegraficznym skrócie można by opisać atmosferę przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Dziwi tylko, że śląscy krytycy związani z Piwnicą Literacką „Remedium” nie zwrócili uwagi na podobieństwa obu utworów, kiedy tylko rozgorzała dyskusja wokół wiersza *Dla Jana Polkowskiego*. Ale zwykle pod latarnią najciemniej.

Do związków z poetami, którzy drukowali wcześniej, nie wolno było się przyznawać pod groźbą wykluczenia – tak też pewnie i myślał Marcin Świetlicki. Z tym, że Matusz, który pierwszy zbiór wydał w 1985 roku, czyli siedem lat przed Świetlickim, metrykalnie jest od niego dwa lata młodszy, okazuje się więc pełnoprawnym reprezentantem pokolenia „bruLionu”. Marcin Świetlicki urodził się w 1961 roku, Matusz w 1963 roku, a Jacek Podsiadło w 1964 roku. Wykluczanie Matusza czy też wyrzucanie go poza obręb pokolenia „bruLionu” jest nie tylko sporne, ale wręcz niesłuszne.

Wróćmy do wierszy. Pierwsze strofy z pozoru mocno się różnią od siebie. Dochodząc do podobnych wniosków, diagnozują inną sytuację. Wiersz Matusza jest teatrem stanu wojennego lub teatrem wojny – z jej propagandową, zafałszowaną absurdalnością. W swoim drugim zbiorze *Mistyka zimą*³, wydanym w 1990 roku

¹ „Tygodnik Literacki” 1990 nr 1.

² S. Matusz *Nie podaję nikomu ręki*, Piwnica Literacka „Remedium”, Sosnowiec 1985.

³ S. Matusz *Mistyka zimą*, Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice 1990.

w Gliwicach, a więc 2 lata przez debiutanckim zbiorkiem Świetlickiego *Zimne kraje*, Matusz jeszcze raz drukuje cytowany utwór i opatruje go komentarzem. W przypisach wyjaśnia, że jego wiersz bez tytułu, zaczynający się od słów „pierwszego dnia wojny”, jest próbą rekonstrukcji *Raportu z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta, który słyszał w 1984 roku „w strzępach” zagłuszany z Radia „Wolna Europa”. Jest to zatem utwór napisany poniekąd dla autora *Struny światła*. Matusz jednak odcina się dalej od Herberta: „Oryginał dane mi było przeczytać rok później. Rozumiem teraz, że wiersze musiały się różnić”.

Mamy więc sytuację podobną jak w relacji Świetlicki–Polkowski, gdzie autor utworu pisze „dla”, wchodząc w polemikę z adresatem i tłumacząc różnicę postaw między nimi. Dariusz Pawelec w szkicu *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*⁴ zwraca uwagę na kontekst Zbigniewa Herberta i jego *Raportu z oblężonego miasta*. Pawelec pisze: „paralelizmy, powtórzenia, wyliczenia dają oparcie ironicznej dykcji, zmierzającej w stronę sarkazmu”. Ależ słowa te można odnieść w równym stopniu do wcześniejszego o równe pięć lat wiersza Matusza. Na czym polega różnica między *Raportem* Herberta i Matusza? Jak zauważa Pawelec, Herbert w Paryżu na wieść o stanie wojennym tworzy narodową mitologię, natomiast „skoszarowany” podmiot Matusza ogląda z innymi telewizję – widzi to samo, co Herbert w telewizji, widzi koszary od wewnątrz – ma więc wiele punktów obserwacyjnych, stać go na dystans do narodowej mitologii i większej części skoszarowanych z nim ludzi. Dlatego w utworze pojawia się interesujące rozróżnienie pomiędzy „my” a „wszyscy”, którzy myślą, że to „manewry taktyczne”, czyli rodzaj ćwiczenia lub próbnego alarmu. Współludział ogranicza się do pewnego przeżycia, ale wyciągane wnioski są inne.

Wróćmy do początku wiersza Matusza. „Pierwszego dnia Bóg stworzył Niebo i Ziemię” – tak się zaczyna biblijna historia stworzenia. U Matusza „pierwszego dnia / wojny aresztowano Atenę”, zatem stworzenie nowego świata zaczyna się od unicestwienia poprzedniego świata, unicestwienia mądrości – aresztowania Ateny. Dalej: „Dnia drugiego / rozporządzeniem Naczelnika / poetów i filozofów / przepędzono na drzewa // niech lepiej zajmują / się szumem wiatru / kobietom kazano/ rodzić żołnierzy”. „Na początku było słowo” – w omawianym utworze przepędzono tych, co zajmują się słowem, którym – z woli Boga – słowo było przyrodzone. Boga-Stwórcę zastąpił „Naczelnik” – nowe stworzenie nie mogło być udane. Warto przypomnieć, że po wprowadzeniu stanu wojennego – bo o nim jest tu mowa – generał Wojciech Jaruzelski często przyrównywał siebie do Józefa Piłsudskiego, a stan wojenny do przewrotu majowego. Ustanowienie nowego porządku miało ratować państwo. W wierszu „miłość”, „naturalne rodzicielstwo” oraz rodzinną i narodową tradycję zastąpił rozkaz: „kobietom kazano rodzić żołnierzy” w atmosferze jak za czasów Heroda.

⁴ D. Pawelec *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”, w: Kanonada. Interpretacje wierszy polskich 1939-1989*, red. A. Nawarecki, współpr. D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1989, s. 168-182.

Przypomnijmy: jednym z ważnych gestów propagandowych po dokonaniu przewrotu wojskowego w grudniu 1981 było ogłoszenie decyzji o budowie Szpitala Centrum Zdrowia Matki Polki. Symbolicznie odwoływano się w ten sposób do martyrologii polskiej, do uczuć kobiet, które w czasie drugiej wojny światowej straciły synów. Odbywało się to w mrokach stanu wojennego: „słońce otoczono / tajemnicą strzegąc / je pilnie w arsenałach”. Słońce niesie tutaj również treści apokaliptyczne – kojarzyć się może z ukrytymi mocami jądrowymi.

Chociaż zatem wiersze Świetlickiego i Matusza są od połowy bliźniaczo do siebie podobne i nawet podobne mają puenty, ich wymowa jest bardzo różna.

Jak pisze Dariusz Pawelec⁵, u Świetlickiego dystans i wzruszenie ramion jest przejawem egoizmu, przejściem do zwykłego, codziennego porządku i osobistych spraw. Matusz dystansuje się wobec „wszystkich”, ale zostawia nas w zamyśleniu: „Wszyscy myślą / że to manewry / taktyczne”. Ci „wszyscy” sądzą, że to rodzaj zabawy, tak jest im to przedstawiane w telewizji, to rodzaj teatru, spektaklu, po skończeniu którego będzie można bić brawa. Faktem jest, że przed wprowadzeniem stanu wojennego władze PRL-u oswajały społeczeństwo z takim lub podobnym wariantem rozwoju sytuacji w kraju, systematycznie informując o manewrach wojsk polskich i armii zaprzyjaźnionych – na poligonach w Polsce, lub tuż przy granicach. Teatr jako dziedzina sztuki, gdzie oklaski są czymś naturalnym, w odbiorze społecznym mylony był z teatrem wojny. Częścią spektaklu zwanego stanem wojennym były aranżowane podziękowania dla jego aktorów – czyli żołnierzy na ulicach. W telewizji pokazywano codziennie ludzi wręczających im kwiaty, jak wyzwolicielem. Cóż miał robić poeta – „przepędzony na drzewa” – jeśli nie obserwować, mieć nadzieję, odwoływać się do cierpliwości i mądrości, czekać. Tym się różni dystans Świetlickiego i Matusza. W odróżnieniu od Polkowskiego czy Herberta, podmiot Matusza bierze udział w tej psychodramie, jest jej mimowolnym uczestnikiem, nie ogląda wszystkiego z daleka albo z perspektywy kultury. Widzi spektakl w telewizji, na ulicy, słucha, co ludzie mówią. Stąd zamyślenie – nad wypadkami, których jest świadkiem, nad tym, co inni myślą – i postawa cierpliwego wyczekiwania. W innym wierszu z tego okresu napisze: „wolność – jest dopiero / wtedy kiedy nie można / nikomu / o tym powiedzieć”. W jeszcze innym wierszu napisze: „zimno – mówię – zimno / obco – a pogoda jak / religia – wewnątrz zimno / taki kraj”. Wiersz ten, zatytułowany *Marcin Świetlicki pyta o pogodę* zamieszczony został dopiero w tomiku *Przewrotka aniołów*⁶ w 1999 roku. Można odnieść wrażenie, że powstał z notatek z czasów stanu wojennego, ale jest również polemiką ze Świetlickim, wyjaśniającą własną postawę, i komentarzem do całej tej sytuacji, jaka zaistniała między oboma poetami. Matusz pisze w wierszu dalej: „zimno – koku nie ma/ boga nie ma – dzielenie / rozbieranie upraszczanie/ ty i ja – schizma”. Koksem w wierszu, którego brakuje poecie, może być paliwo do prze-nośnych piecyków z czasu stanu wojennego, narkotyk albo wielka idea, skoro „boga

⁵ Tamże.

⁶ S. Matusz *Przewrotka aniołów*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1999.

nie ma”. Pogoda była wtedy taka sama dla „wszystkich”, ale po latach drogi się rozeszły: „ty i ja – schizma”. *Schizma* to również tytuł jednego z tomików Świetlickiego. Jego przywołanie świadczyć może o tym, że Matusz ma świadomość długu, który jego pokoleniowy rówieśnik nie spłacił.

Na zakończenie może przytoczę ten zapoznany przez Marcina Świetlickiego i przemilczany przez krytyków wiersz Sławomira Matusza w całości, w wersji z tomiku *Mistyka zimą*, bo w tej sytuacji powinien on być szerzej znany:

* * *

Pierwszego dnia
wojny aresztowano Atenę
sowę kazano wypchać
włócznie przejął głupi Ares

Dnia drugiego
rozporządzeniem Naczelnika
poetów i filozofów
przepędzono na drzewa

niech lepiej zajmują
się szumem wiatru
kobietom kazano
rodzić żołnierzy

Dnia trzeciego
Rada poleciła
przekopać drzewa
korzeniami do góry

(zieleni inna
niż mundurowa
jest wysoce niepoważna)
słońce otoczono
tajemnicą strzegąc
je pilnie w arsenałach

wypuszczono smoki

obecnie skoszarowani
oglądamy telewizję od
kilku dni co wieczór
pokazują Wielkiego Wodza
bijącego się
pięściami po głowie
i pokrzykującego coś
w niezrozumiałym języku

Wszyscy myślą
że to manewry
taktyczne

Abstract

Edyta ANTONIAK

A forgotten deposit. An alternative look on M. Świetlicki's poem *Dla Jana Polkowskiego*

The author interprets Marcin Świetlicki's poem *Dla Jana Polkowskiego* ['For Jan Polkowski'] through the prism of a now-forgotten, previously published piece by Sławomir Matusz titled *Nie podaję nikomu ręki* ['I'm not shaking hands with anyone']. Shared motifs if both texts are considered and the history of the relationship between the two poets is traced.

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Kłopoty z „początkiem” – *Herodiada* Gustave’a Flauberta

Herodiada jest jedną z części *Trzech opowieści*, nad którymi Gustave Flaubert pracował przez półtora roku. We wrześniu 1875 roku rozpoczął redakcję *Legendy o świętym Julianie Szpitalniku*, którą ukończył w lutym 1876. W tym samym czasie pracował też, od marca do sierpnia, nad *Prostotą serca*. Wreszcie w listopadzie 1876 rozpoczął *Herodiadę*, którą pisał do lutego 1877 roku¹. W tym też roku trzy nowele pojawiły się w druku – początkowo oddzielnie, w prasie (w *Le Moniteur* oraz w *Le Bien public*), a następnie w tomie wydanym 24 kwietnia przez Georges’a Charpentiera. Rzut oka na spis treści pozwala dostrzec, iż pisarz nie opublikował swych opowieści w kolejności, która odpowiadałaby chronologii prac nad nimi: *Prostota serca* pojawia się bowiem przed *Legendą o świętym Julianie Szpitalniku*. Ta drobna zmiana, która wydawać się może bez znaczenia, jest jednak bardzo znamienna i prowadzi wprost ku problemowi, nad którym chciałbym się zastanowić – otóż, co słusznie podkreśla Chantal Grosse w posłowie do francuskiego wydania, „porządek w jakim Flaubert ułożył swoje opowieści, można rozumieć jako powrót do źródeł chrześcijaństwa”². W tym też sensie *Prostota serca* ukazuje naiwną, choć pełną uroku religijność kobiety zagubionej w laickiej rzeczywistości drugiej połowy dziewiętnastego wieku. *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku* jest z kolei wzoro-

waną na średniowiecznych żywotach opowieścią o tym, jak człowiek dorasta do swego powołania, jak pokonuje kolejne przeszkody w drodze do celu, z którego istnienia tylko niejasno zdaje sobie sprawę. I wreszcie w *Herodiadzie* Flaubert stara się ukazać źródła religii chrześcijańskiej i odkryć jeden z jej mitów założycielskich. W tej pracy pisarz nie pozwala sobie jednak na sentymentalną podróż w czasie ani tym bardziej na powtórzenie ideologicznych skrzywień dziewiętnastowiecznych historiozofów. Jego wyprawa ku źródłom jest – w zestawieniu z pismami tychże historiozofów – swego rodzaju antyhistorią, historią pozbawioną złudzeń, a Flaubert-historyk zastanawia się nie tylko nad czasem przeszłym, ale także nad mechanizmami swego o tym czasie myślenia.

Przede wszystkim, pracując nad *Herodiadą*, Flaubert stara się jednak szczegółowo poznać epokę, o której ma pisać, jak również obyczaje ludzi i topografię terenu, na którym rozgrywać ma się akcja opowieści. Skrupulatnie gromadzone *dossier* nie jest zresztą niczym zaskakującym w pracy pisarza, który każdy tekst poprzedzał wnikliwymi badaniami i studiami. Warto więc zauważyć, że i *Trzem opowieściami*, które we współczesnych edycjach obejmują niespełna sto stron, towarzyszą bogate wypisy autora, mieszczące się w *dossier* założonym z ponad tysiąca dwustu stron. By napisać *Herodiadę*, Flaubert sięgnął m.in. do współczesnych i dawnych traktatów z zakresu topografii i architektury, do *Biblii* i tekstów na temat religii, a także do pism omawiających rzymską administrację³. Wśród możliwych źródeł inspiracji wymienić można też grupę rzeźb znajdującą się nad północnym portalem katedry w Rouen, która przedstawia ucztę u Heroda, ścięcie Jana i taniec Salome, oraz dwa płótna, które Gustave Moreau wystawił w Salonie 1876 – *Salomé dansant devant Hérode* oraz *L’Apparition*.

Nie zaskakuje zatem, po skrótowym nawet prześledzeniu Flaubertowskich studiów i erudycyjnych poszukiwań, początek *Herodiady*, w którym pisarz stara się jakby uwiarygodnić tekst, nadać mu status pisma źródłowego, które bez zafałszowań odtwarza czas przeszły: „Cytadela zwana Macheront stała po wschodniej stronie Morza Martwego, na stożkowej skale z bazaltu. Otaczały ją cztery głębokie doliny: dwie biegly ukosem ku flankom fortacy, jedna rozpościerała się u dojścia do niej, a jedna leżała na jej tyłach”⁴. Wydaje się, że czytelnik w pełni zaufać może pisarzowi, zdać się na jego wiedzę, która potwierdzona jest szczegółowością opisu. Także pojawiające się dalej nazwy miast Judei usypiają krytyczną uwagę i budzą w czytelniku przeświadczenie, iż czyta co prawda tekst literacki, jednak jego literackość (fikcyjność) ustępuje geograficznej i historycznej ścisłości. W ten sposób

¹ P.M. Biasi sugeruje jednak, iż pomysł napisania *Herodiady* mógł narodzić się wcześniej, już w czasie prac nad nową wersją *Kuszenia św. Antoniego* – czyli w latach 1870-1872. Taką hipotezę zdają się potwierdzać notatki Flauberta – por. G. Flaubert *Carnets de travail*, éd. critique et génétique établie par P.M. de Biasi, Balland, Paris 1988, s. 90-94.

² G. Flaubert *Trois contes*, prés. par P.M. de Biasi, Paris 1986, s. 179.

³ Bardziej szczegółową listę lektur Flauberta podaje we wstępie do francuskiego wydania opowieści P.M. de Biasi – por. tamże, s. 35. Warto też zajrzeć do dokumentów i notatek samego pisarza, które nie tylko sygnalizują lektury Flauberta, ale zawierają również uwagi na temat planu *Herodiady* i poszczególnych postaci – por. G. Flaubert *Carnets de travail*, s. 571-572, 636-638, 639-640, 671-672, 675-682, 745-761.

⁴ G. Flaubert *Trzy opowieści*, przeł. J. Rogoziński, posł. W. Sadkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 54.

porządek fikcji (zmyślenia) zostaje zastąpiony przez porządek prawdy, co oznacza, iż akcent położony zostaje – przynajmniej pozornie – na relację, sprawozdanie, niemal kronikę. Zaś przełomowym momentem tej relacji jest wydarzenie, które funduje nową religię, jest jednym z mitów założycielskich chrześcijaństwa – ścięcie Jana Chrzciciela.

Rolę Iakannana i założycielski charakter jego ofiary podkreśla Flaubert parokrotnie – choć nie zawsze w sposób oczywisty. Po raz pierwszy niejasne aluzje dotyczące znaczenia misji Jana pojawiają się w rozmowie Heroda Antypasa z Samarytaninem-Mannaeim. Tetrarcha, targany wątpliwościami i dreńczony wyrzutami sumienia, pragnie dowiedzieć się, czy Jan jest odpowiednio strzeżony. Wypytuje też, czy ustalono tożsamość dwóch mężczyzn, którzy odwiedzili Chrzciciela. Mannaei, wspominając to zdarzenie, odpowiada:

Wymienili z Janem jakieś tajemnicze słowa, zupełnie jak złodzieje na rozstajnych drogach, po czym udali się do Górnej Galilei. Utrzymywali, że niosą tam wielką nowinę. (s. 56)

Ani Samarytanin, ani tym bardziej Herod nie rozwijają tego wątku, choć kilka elementów w wypowiedzi Mannaeiego wydaje się przyciągać uwagę. Po pierwsze, goście wymienili z Janem „jakieś tajemnicze słowa” – przymiotnik „tajemnicze” jest tu znaczący o tyle, o ile rozmówcy w ogóle nie rozumieją roli Jana. Herod więzi go tylko dlatego, iż Chrzciciel znieważył Herodiadę i otwarcie potępia grzeszny związek tetrarchy z tą kobietą⁵. Działalność religijna Jana nie odgrywa tu zatem głównej roli. Drugi istotny element w wypowiedzi Mannaeiego dotyczy regionu, do którego udali się nieznani goście Jana – chodzi o Górną Galileę. Jeśli połączymy to z informacją, iż „niosą tam wielką nowinę”, to jasne się stanie (mimo iż ani Samarytanin, ani tetrarcha nie zdają sobie z tego sprawy), że mamy tu do czynienia z transpozycją biblijnej opowieści⁶. Oto Jan Chrzciciel wysłał swych uczniów do Jezusa, by zapytać Go, czy jest Mesjaszem, którego przyjsie Jan od dłuższego już czasu zapowiada. Ten przełomowy moment w historii chrześcijaństwa umyka uwadze osób, które o nim dyskutują – Herod i Mannaei nie dostrzegają znaczenia tych wydarzeń. Dobitnie potwierdza to Samarytanin, który przekazuje Antypasowi niezrozumiałą wypowiedź Jana: „To nie ma znaczenia. Muszę zmaleć, ażeby on urósł” (s. 56).

Te same niemal słowa pojawiają się w *Herodiadzie* jeszcze dwukrotnie. Przede wszystkim powtórzy je sam Jan Chrzciciel, gdy na rozkaz Lucjusza Witelisa odsłonięte zostanie wejście do jamy, w której jest więziony. Wówczas, po licznych

⁵ Przypomnijmy, że Herod Antypas poślubił Herodiadę, która opuściła swego poprzedniego męża – Heroda Filipa, brata Antypasa. Co więcej, Herodiada była też wnuczką Heroda Wielkiego – ojca Antypasa i Filipa. Jan Chrzciciel potępił więc kazirodczy związek tetrarchy z kobietą, która była dla niego zarówno siostrzenicą (jako wnuczka jego ojca) i bratową (jako żona Filipa).

⁶ Por. Mt 11, 2-15; Łk 7, 18-28.

przekleństwach adresowanych do niewiernych w ogóle, a do Heroda i Herodiady w szczególności, Iakannan zapowiada, że „[...] dziecię nowo narodzone pogrąży ramię w jaskini smoka” (s. 67) i pyta także: „O, kiedyż nadejdiesz, Ty, którego oczekuję?” (s. 67). I wreszcie słowa te padną z ust jednego z tajemniczych gości, którzy niegdyś odwiedzili Jana, a w zakończeniu opowieści pojawiają się raz jeszcze – by odebrać głowę swego nauczyciela. Wtedy też tajemnicze słowa Chrzciciela zrozumie Fanuel, cichy stronnik Jana na dworze Heroda:

Jeden z ludzi wyrzekł:

– Nie smuć się. Zeszedł pomiędzy umarłych, żeby zwiastować nadejście Chrystusa.

Eseńczyk pojął te słowa:

„Ażeby on wyrósł – mnie pomniejszyć trzeba”. (s. 79-80)

Te dyskretnie powroty tej samej frazy, zawsze w tym samym kontekście narodzin i przyjsia Mesjasza, który zastąpić ma swego proroka i przez to uwiarygodnić jego słowa, są bez wątpienia powiązane z Flaubertowską refleksją nad źródłami religii, a w szczególności – nad jednym z mitów fundujących wiarę chrześcijańską. Oto, sugeruje pisarz, mamy do czynienia z symbolicznym przekazaniem władzy i ustanowieniem nowego porządku. Taką interpretację wzmacnia też znaczenie sceny rozgrywającej się podczas uczty, którą Herod Antypas wydał z okazji swoich urodzin. Wówczas na zarzuty, iż Jezus jest jedynie kuglarzem, odpowiada Jakub, którego córka została przez niego uleczona w cudowny sposób⁷. Na wątpliwości zaś ze strony faryzeuszów, którzy twierdzą, iż Jezus nie może być Mesjaszem, gdyż nie zapowiedział go Elias, Jakub reaguje, sugerując, że to Jan Chrzciciel jest Eliaszem. W ten sposób wśród zgłębku i obżarstwa dyskutuje się kwestię nowego porządku rzeczy.

Wobec tak licznych sugestii dotyczących p o c z ą t k ó w nowej wiary, uzupełnionych pełnym erudycji wstępem do opowieści i bogatym *dossier* historyczno-geograficznym, wydawać by się mogło, że Flaubert w nieco naiwny sposób wykorzystuje model pisania ustanowiony przez dziewiętnastowiecznych historyków, przejętych ideologiczną funkcją p o c z ą t k u, który tworzy zręby tożsamości (narodowej bądź religijnej) i nadaje sens historii⁸. W ten sposób Chrystus stać się

⁷ Flaubert czyni tu aluzję do ewangelii wg św. Mateusza (8, 5-13) oraz wg św. Łukasza (7, 1-10). Pisarz – co podkreśla w przypisach do *Herodiady* P.M. de Biasi (*Trois contes*, s. 156) – zmienia jednak szczegóły: u ewangelistów o cud prosi setnik, który nie jest Żydem, a uleczony zostaje jeden z jego sług, a nie jego córka.

⁸ Na wagę mitu p o c z ą t k u w XIX wieku i znaczenie genetycznego wzorca historii, który opiera się na idei ustanowienia tego, co pierwsze, tego, co jest synonimem źródła, by następnie móc określić swe własne miejsce w historii i jej cel (czyli teleologię), zwraca uwagę P. de Man (*Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004, s. 99-103).

może jednym z pierwszych reformatorów społecznych, a chrześcijaństwo – zostać uznane za główny motor dziewiętnastowiecznej demokracji, co podkreśla w swej *Histoire de la philosophie au XVIIIe siècle* Victor Cousin. Przekonujące, choć może nazbyt syntetyczne, wydaje się też spostrzeżenie Michela Brixia, który podkreśla:

Analizy Augustina Thierry'ego, François Guizota, Edgara Quineta czy Julesa Micheleta odkrywały w historii Francji drogę postępu jednostki ku wolności politycznej i równości: usamodzielnienie się gmin w średniowieczu, pojawienie się Reformacji na początku XVI wieku czy też filozofii kartezjańskiej w dobie klasycyzmu, wypadki 1789 roku (które Michelet przedstawia jako pierwszy cud „Nowej Ewangelii”) – wszystkie te zdarzenia poświadczają narodziny, rozwój i postęp wolności.⁹

Celem wszystkich tych wysiłków była więc taka wykładnia przeszłości, która pozwalała na określenie teraźniejszości i wytłumaczenie biegu dziejów. Historycy starali się dostrzec w czasie przeszłym zdarzenia, które można by uznać za prefigurację przyszłości. Ten ambitny program staje się lepiej zrozumiały, gdy syntetyczne jego ujęcie zastąpimy analizą leksemu, który znalazł się w centrum historiozoficznej refleksji – chodzi oczywiście o rzeczownik p o c z ą t e k. Słownikowa definicja¹⁰ podpowiada nam dwa jego znaczenia: 1. to, od czego się zaczyna w czasie lub przestrzeni, pierwszy punkt; 2. (tylko w liczbie mnogiej) pierwsze, elementarne wiadomości z jakiejś dziedziny. Wydaje się, że oba sensy dokładnie pokrywają się z dominującym w XIX wieku modelem historiografii. Tenże model uwzględnia przede wszystkim ideologiczną funkcję p o c z ą t e k u, przedstawiając go jako mit założycielski państwa lub narodu. W ujęciu retrospektywnym p o c z ą t e k nadał też sens zdarzeniom teraźniejszym – dzięki czemu historiografia chronić mogła tezy o sensowności historii. W tym kontekście p o c z ą t e k rozumiany był na ogół jako element komplementarny wiary w celowość historii, jej koniec (teleologię). Dziewiętnastowieczny historiograf był wreszcie przekonany, iż możliwe jest precyzyjne odtworzenie przeszłości, jej „prze-życie”; wierzył w to, że nie istnieje konflikt między podmiotem (historyk, pisarz) a przedmiotem (materiał historii)¹¹ – ten aspekt wiąże się z drugim członem podanej wyżej defi-

⁹ M. Brix *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters–Société des études classiques, Louvain–Namur 1999, s. 67.

¹⁰ Zob. *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1979, t. II, s. 721. Warto dodać, że te same znaczenia odnaleźć można w definicji francuskiego leksemu *le commencement* – por. *Le nouveau Petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris 1993.

¹¹ W. Weintraub tak pisze o pracy Micheleta nad ostatnimi tomami historii średniowiecznej Francji (początek lat 40., kiedy praca nad książką przeplata się z wyjątkowo bolesnymi wydarzeniami w życiu prywatnym): „Wykryształizowała się w nim wtedy arcsubiektywna koncepcja historii. W myśl tej koncepcji historyk godny swego powołania nie tylko musi zidentyfikować się z przeszłością, nad którą pracuje, czuć ją jako swoje osobiste życie. Również i intymne przeżycia osobiste

nicii słownikowej. W efekcie p o c z ą t e k okazuje się hipotezą poręczną zarówno ze względów ideologicznych, jak i metodologicznych.

W taką perspektywę epistemologiczną wpisuje się także *Herodiada* Flauberta, który – jak widzieliśmy – opowiada o przełomowych zdarzeniach chrześcijaństwa, o fundamentach religii, wreszcie – o jej p o c z ą t k a c h. Jednak w przeciwieństwie do sterylnych p o c z ą t k ó w, które pojawiają się w większości tekstów historycznych, p o c z ą t k i w rozumieniu Flauberta są dużo mniej czytelne. Dla historyka lub historiografa w dziewiętnastym wieku p o c z ą t e k był faktem absolutnym, niepodlegającym dyskusji, jakby niezależnym od innych zdarzeń, pośród których siłą rzeczy musiał się znaleźć. P o c z ą t e k, jako akt fundujący przyszłe zdarzenia, bywał więc niejednokrotnie oczyszczany ze zjawisk, które mu towarzyszyły i przysłańiały jego wyrazistość; p o c z ą t e k winien być, by się tak wyrazić, sterylny. Tej sterylności brakuje jednak w tekście Flauberta, a dokładniejsza analiza *Herodiady* dowodzi, iż pisarz nie szuka prostego powtórzenia, ale raczej stara się wskazać podstawowe aporie historiografii, która żywi się mitem p o c z ą t k u.

Przede wszystkim zastanawiająca jest w opowieści Flauberta niekompletność p o c z ą t k u. Ten, który zastąpić ma Jana Chrzciciela, i dzięki któremu ogłoszona ma zostać „wielka nowina” (s. 56), czyli Chrystus, jest w utworze właściwie nieobecny. Ani razu Jezus nie pojawia się jako postać działająca. Wspomina się Go dość często i z różnych okazji, ale On sam nigdy się nie pojawia. Warto też zwrócić uwagę na to, w jaki sposób o Chrystusie się mówi – rzadko bowiem pojawia się nawet Jego imię. W cytowanych już wyżej wypowiedziach Jana Chrzciciela czy Fanuela Jezus oznaczany jest prostym zaimkiem – „on”. Zaś podczas uczty wydanej z okazji urodzin Antypasa, „gawędzono o Iakokanannie i ludziach jemu podobnych; Szymon z Giotti ogniem zmywał grzechy; jakiś człek, imieniem Jezus...” (s. 72). Jezus jest więc jedynie „jakimś” trudnym do zidentyfikowania człowiekiem; wyróżnia się tylko dlatego, że cuda, które czyni, odbijają się głośniejszym echem od innych, chciałoby się rzec, „dziwactw” – skoro wymienia się je obok dokonań Szymona z Giotti¹². Podczas tej samej uczty dowódca garnizonu Heroda w Tyberiadzie dyskretnie przekazuje swemu przełożonemu informację, iż Jezus dotarł właśnie w to miejsce. Uwaga ta jednak przemyka w narracji niemal niezauważona – tym bardziej, że żołnierz nie wspomina nawet imienia; przybywa jedynie, by „powiedzieć mu [Herodowi], że zaszły nadzwyczajne wydarzenia” (s. 72). W ten sposób Flaubert skutecznie bierze w nawias figurę, która wydaje się dla narodzin chrześcijaństwa najważniejsza. Zdawkowo jedynie odwołując się do Chrystusa, odwraca uwagę czytelnika od tej postaci. Jednocześnie kładzie akcent na wydarzenia, które z wypadkami religijnymi mieszają się bez przerwy i nie pozwa-

historyka stają się tu konstruktywnym elementem jego wizji przeszłości” (*Profecja i profesura. Mickiewicz, Michelet i Quinet*, PIW, Warszawa 1975, s. 31).

¹² Na temat tej postaci por. Dzieje Apostolskie 8, 9-13, 18-24.

lają na sterylne przedstawienie jednego wątku – dość prowokacyjnie brzmi zdanie współrzędnie złożone, które zawiera informacje zarówno z zakresu religii, jak i kuchni: „Podano nerki cielece, duszonego leniwca, słowiki i mięso siekane, owinięte w liście winogron; kapłani rozprawiali na temat zmartwychwstania” (s. 74). W rzeczywistości, która się wydarza trudno bowiem oddzielić to, co jest czysto mechaniczne i stanowi banał codzienności od tego, co okaże się z czasem brzemienne w znaczenie. Flaubert nie dokonuje jednak wyboru między codziennością a wzniosłością, gdyż oznaczałoby to zgodę na manipulację, która towarzyszy opowieściom historyków o p o c z ą t k a c h¹³.

To Flaubertowskie zakwestionowanie sterylności zdarzeń fundujących historię wiąże się też ze swoistą próbą dekonstrukcji opowieści. Oto w narracji pojawiają się liczne anachronizmy, na które pisarz pozostaje jakby nieczuły. Dogłębne studia i erudycyjne dossier pieczołowicie stworzone na potrzeby *Trzech opowieści* zostają jakby przekreślone, zakwestionowane. Pierre-Marc de Biasi mówi nawet wprost, że „chronologia wszystkich zdarzeń, które składają się na tło historyczne [*Herodiady*], jest błędna”¹⁴ i ściśle wylicza te miejsca, w których Flaubert rozminął się z prawdą. Wystarczy tu wspomnieć, że jedno z centralnych wydarzeń, na których ufundowana została opowieść, rodzi się z anachronizmu właśnie. Chodzi o obawy Antypasa, który po odrzuceniu ręki córki króla arabskiego – Aretasa, jest oblegany przez wrogie wojska. Wzywa więc na pomoc Lucjusza Witeliusza, prokonsula, który ma mu zapewnić pomoc ze strony Rzymu – tak rozpoczyna się *Herodiada*. W rzeczywistości kolejność wydarzeń była zgoła inna. Antypas zwrócił się bowiem z prośbą o pomoc do Lucjusza dopiero po śmierci Jana Chrzciciela. Podobnych nieścisłości jest w tekście Flauberta więcej¹⁵. Ich tropienie może się przerodzić w nudną enumerację, która pozostanie enigmatyczna tak długo, jak

długo nie zadamy sobie pytania o celowość podobnego zabiegu¹⁶. Trudno założyć, by Flaubert kierował się tu jedynie troską o zwiezłość opowieści, która obok *Legendy o świętym Julianie Szpitalniku* i *Prostoty serca* jest prawdziwą perłą tzw. krótkiej formy. Wydaje się, że idea pisarza była tu dużo bardziej złożona i zakładała swego rodzaju grę z czytelnikiem – szczególnie tym, który przyzwyczajony był do lektury dziewiętnastowiecznych historyków. Istnieje bowiem łatwa do przewidzenia czytelnicza reakcja, która ograniczy się do weryfikacji zgodności tekstu Flauberta z historycznymi źródłami. W podobnym przypadku czytelnik orzec musi zupełną niezgodność i sklasyfikować *Herodiadę* jako tekst pełen anachronizmów. Jednak podczas takiej pracy naiwnemu czytelnikowi towarzyszył będzie nieodmiennie szyderczy uśmiech Flauberta. Krytykując bowiem dowolność pisarza w zakresie łączenia postaci i zdarzeń, czytelnik musi sobie jednocześnie uświadomić – być może wbrew sobie – iż redukcyjne zakusy historyków, by bogactwo zdarzeń sprowadzić do sterylnie spreparowanego p o c z ą t k u są także nadużyciem. To, co czyni Flaubert, jest jedynie rewersem tego, co czyni dziewiętnastowieczny historyk – stąd potrzeba i zasadność czytania *Trzech opowieści* w kontekście dziewiętnastowiecznej historiografii i historiozofii. Podobnie jak w nieukończonej powieści *Bouvard i Pécuchet*, tak i w *Trzech opowieściach* Flaubert bezlitośnie tropi aporie pisarstwa historycznego.

Broniąc bogactwa, a przez to i złożoności historii, pisarz nie wybiera między różnymi aspektami rzeczywistości – stara się je połączyć, zsumować, by wykazać, że p o c z ą t e k nigdy nie jest przejrzysty, że zawsze jest konstrukcją tworzoną

¹³ To właśnie przekonanie, dotyczące również wiary w bogactwo rzeczywistości (problem, który analizowany jest także w dalszej części artykułu), jasno przedstawia Flaubert w liście do G. Sand z 6 lutego 1876 roku: „I wreszcie, drogi mistrzu, odpowiadając na Twój poprzedni list, zdaje mi się, iż wiem, co dzieli nas w sposób zasadniczy. Pani wznosi się we wszystkich sprawach ku niebu i stamtąd dopiero zniża się ku ziemi. Rozpoczyna Pani od jakiegoś *a priori*, od teorii, od ideału. Stąd bierze się Pani życzliwość dla życia, Pani równowaga i, by rzec prawdę, Pani wielkość. Ja natomiast, ubogi szelma, jestem jakby przykuty do ziemi przez ołowiane buty [*je suis collé sur la terre comme par des semelles de plomb*], gdzie wszystko mi zagraża, rozrywa mnie i niszczy i skąd wciąż staram się wznieść... Gdybym starał się przejąć Pani punkt widzenia na całość świata, stałbym się śmieszny, ot wszystko. Pani może mnie nawracać, ale ja nie mogę mieć innego niż mój własny temperament. Ani innej estetyki niż ta, która jest tego konsekwencją” (G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par A. Jacobs, Paris 1981, s. 521).

¹⁴ G. Flaubert *Trois contes*, s. 35.

¹⁵ Szczegółowo wylicza je P.M. de Biasi w przypisach do *Herodiady* – por. tamże, s. 149-159.

¹⁶ Na tak postawione pytanie starają się dziś odpowiedzieć krytycy z kręgu tzw. krytyki genetycznej (*la critique génétique*), którzy badają rękopisy i liczne dossier Flauberta, próbując wnikliwie zanalizować pracę pisarza nad tekstem. Wśród badaczy zajmujących się twórczością Flauberta i przedstawiających się jako „krytycy genetyczni” wymienić można m.in. P.M. de Biasiego, G. Bonaccorso, R. Debrey-Genette’a, C. Gothot-Merscha, G. Séginger; warto dodać, iż istnieje nawet specjalna grupa badaczy skupionych w tzw. *Équipe de Flaubert* w *Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM)*, która szczegółowo bada rękopisy Flauberta i przygotowuje ich krytyczne wydania wraz z komentarzami. Perspektywę genetyczną w celu zanalizowania *Trzech opowieści* wykorzystała chyba najowocniej R. Debrey-Genette w książce *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris 1988 oraz w artykule *Du mode narratif dans les „Trois contes”* w: *Travail de Flaubert*, dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris 1983, s. 135-165. Porównanie rękopisów z wydrukowanym tekstem *Herodiady* pozwoliło R. Debrey-Genette dostrzec i wytłumaczyć wiele niejasności lub skrótów, które Flaubert wprowadził do ostatecznej wersji tekstu. I tak pisarz m.in. usunął niemal wszystkie informacje na temat Heroda, które tłumaczyły jego wahania i niemożność podjęcia decyzji w sprawie Jana Chrzciciela; Flaubert zrezygnował też ze zbyt oczywistych paralel między bohaterami (na przykład Herod – Herodiada, Esseńczyk – Samarytanin), usunął daty, które w dossier porządkowały opowiadanie, oraz wykreślił fragmenty, które charakteryzowały się zbyt dużą malowniczością – por. *Métamorphoses du récit*, s. 189-205.

z perspektywy czasu. Z tego też powodu mit założycielski chrześcijaństwa łączy się w *Herodiadzie* nie tylko z wątkiem politycznym, ale również z banałem codzienności. Gdy Fanuel stara się przekonać Heroda, by ten uwolnił Jana Chrzciciela, sięga oczywiście nie po argumenty religijne, które Antypasa przekonać nie mogą, ale po propozycje polityczne: „Fanuel próbował go [Heroda] przekonać, obiecując w zamian za wolność proroka uległość esueńców wobec władzy monarszej” (s. 61). Skomplikowany węzeł rzeczywistości jawi się w jeszcze czytelniejszy sposób w mistrzowsko skonstruowanym fragmencie, w którym Flaubert przedstawia ucztę u Heroda. W jej trakcie Eleazar wypytuje Jakuba, którego córkę uzdrowił Jezus, o Eliasza:

– Czy myślisz, że zmartwychwstał?

– Dlaczego by nie? – odrzekł Jakub.

Saduceusze wzruszyli ramionami; Jonatas, wytrzeszczyczywszy małe oczka, usiłował śmiać się jak błazen. Cóż może być głupszego nad pretensje ciała do wiecznego życia. I zadeklamował dla prokonsula wiersz ówczesnego poety:

Nec crescit, nec post mortem durare videtur...

Lecz Aulus wychylił się właśnie poza krawędź triklinium, czoło spływało mu potem, na twarzy był zielony i trzymał się za brzuch. (s. 74)

Przede wszystkim podkreślić trzeba, że cytat jest fragmentem obszerniejszej dyskusji na temat Chrystusa i Jana Chrzciciela. Na zarzuty kapłanów, których reprezentuje Eleazar, iż Chrystus nie może być Mesjaszem, ponieważ nie zapowiedział Go Eliasza, Jakub odpowiada, jak już wspomniałem, iż Eliaszem jest głoszący potęgę Jezusa Jan Chrzciciel. Nie jest to jednak dysputa czysto religijna – co potwierdza rekcja saduceuszy. Wiadomo, iż reprezentowali oni kapłanów oraz żydowską administrację i że jako stronnictwo raczej konserwatywne sprzyjały władzy rzymskiej. Stąd też ich pozorna obojętność na rewelację Jakuba. Flaubert sugeruje zatem, że religia miesza się w sposób jednoznaczny z polityką i trudno przesądzić, która z tych dwóch dziedzin odgrywa większe znaczenie. Ten węzeł komplikuje się jeszcze bardziej na skutek pojawienia się w tekście Flauberta cytatu z *O naturze rzeczy* Lukrecjusza, który jednoznacznie stwierdza, iż życie wieczne jest tylko bajką. Znamienne, iż słowa te wygłasza Jonatas – jeden z saduceuszy – po to tylko, by przypodobać się Witeliuszowi¹⁷. Religia i polityka stają więc w równym rzędzie z literaturą. Otwarte pozostaje pytanie, czy – na wzór literatury – stają się bytami zależnymi od fikcji. Flaubert nie zatrzymuje się jednak w tym punkcie i wszystkie te elementy bierze jakby w prześmiewczy nawias. Religijna

¹⁷ Warto wspomnieć o jednym jeszcze zdarzeniu, które czyni z saduceuszy raczej stronnictwo polityczne niż religijne. Gdy na rozkaz Lucjusza odsłonięto jamę, w której więziony był Jan Chrzciciel, i gdy tenże przeklinać zaczął Herodiadę, kobieta wzrokiem szukała obrońcy, który mógłby zaprzeczyć słowom Ioakananna. Wówczas to „Saduceusze odwrócili głowy, bojąc się obrazić prokonsula” (s. 68).

dysputa, polityczne knowania i literackie popisy ustępują bowiem miejsca choremu z przejedzenia Aulusowi. Zielony kolor twarzy młodego Witeliusza i bolesne skurcze brzucha jasno dają do zrozumienia, w czym utoną za chwilę religia, polityka i literatura. W ten sposób Flaubert zdaje się zdecydowanie krytykować omówiony wyżej ideologiczny aspekt *p o c z ą t k u*. Według pisarza bogactwo rzeczywistości i gordyjski węzeł zdarzeń nie mogą zostać sprowadzone do jednego, sztucznie wybranego, by nie powiedzieć – spreparowanego wydarzenia fundującego. Krytyczne spojrzenie Flauberta sięga jednak dalej. Pisarz stara się również zanalizować słabości metodologiczne dziewiętnastowiecznego dyskursu o historii. W tym też celu w trzeciej części *Herodiady* rozwija opis tańczącej i zmysłowej Salome.

Czasownik „rozwija” jest tu jak najbardziej na miejscu. Po pierwsze dlatego, że źródła do których sięgnął Flaubert – w tym przypadku przede wszystkim *Biblia* – niewiele mają do powiedzenia na temat Salome. Jest ona narzędziem w rękach bezwzględnej Herodiady¹⁸. W *Biblii* nie znajdziemy opisu pełnego erotyzmu tańca Salome. Bilblijna relacja jest w tym punkcie wstrzemięźliwa i trudno się temu dziwić. Jeśli zatem nie dokumenty bądź spisane niegdyś historie ukształtowały Flaubertowski wizerunek Salome, to uczyniła to wyobraźnia pisarza. Bez wątpienia jednym ze źródeł inspiracji mógł być dla Flauberta mit Salome, który w drugiej połowie dziewiętnastego wieku stał się bardzo popularny¹⁹. Wiadomo, iż autor *Herodiady* znał i cenił dwa płótna Moreau, o których wspomniałem w części wstępnej. Gdyby zatem spojrzeć na wszystkie te elementy w kontekście pisania/opowiadania historii, to okaże się, że Flaubert krytycznie odnosi się do jednego z podstawowych uroszczeń wiedzy historycznej. Oto postulowany obiektywizm tej nauki jest niczym innym, jak tylko dziecinny uroszczeniem. Nie da się bowiem bez ingerencji i w pełni obiektywnie odtworzyć czasu przeszłego – bądź to z banalnego powodu braku dokumentów, bądź też z tej prostej przyczyny, iż piszący o historii nigdy nie może wyzwolić się całkowicie z swojego czasu i swojej wrażliwości. Nie ma więc mowy o obiektywizmie. Flaubert sugeruje tym samym, iż w tekście o historii obserwujemy zaburzenie perspektyw – punkt widzenia pisarza (historyka) przekracza niepostrzeżenie granicę założonej obiektywności, teraźniejszość nie odtwarza *p o c z ą t k u*, ale go tworzy. Ten sam paradoks nakładania się współczesnego punktu widzenia na opisywany czas przeszły jest obecny w *Salambo* – powieści, o której Gisele Séginger pisze między innymi:

¹⁸ Także H.P. Lund zwraca uwagę na ten problem: „Mała Salome jest jedynie przynętą w tej diabolicznej grze [między Herodiadą a Herodem]” – zob. *Gustave Flaubert „Trois contes”*, Paris 1994, s. 114.

¹⁹ Na ten temat por. artykuł *Salomé* D. Couty w *Dictionnaire des mythes féminins*, dir. de P. Brunel, Paris 2002, s. 1641-1647. Couty przypomina m.in. następujące teksty: *Hérodiade* (1864) S. Mallarmégo, *Salomé* (1887) J. Laforgue’a, *Salomé* (1891) O. Wilde’a, *À rebours* (1884) J.K. Huysmansa.

Flaubert nie należy zaś do tych, którzy wierzą w obiektywizm zdarzeń. Fakty miały miejsce. Jednak jak tylko pojawią się one w opowiadaniu (a historia w XIX wieku jest opowiadaniem), jak tylko staną się zdarzeniami historycznymi, przedstawionymi z tym, co je poprzedza i co po nich następuje, staną się tym samym rodzajem interpretacji, elementem dyskursu – nawet jeśli nie zostanie to wypowiedziane wprost²⁰.

W analizie mitu Salome, który jest w *Herodiadzie* raczej inkarnacją modernistycznej *femme fatale* niż próbą jakiejś „re-prezentacji”, możemy pójść jeszcze o krok dalej. Jak już zauważyłem, Salome jest jedynie narzędziem w rękach Herodiady. Niezbyt dobrze pamięta nawet, o czyją głowę ma poprosić Heroda:

Nie mówiła nic. Patrzyli na siebie [Salome i Herod].

Ktoś na trybunie strzelił w palce. Weszła na podium, pojawiła się znowu i sepleniąc trochę, powiedziała tonem dziecka te słowa:

– Chcę, abyś mi dał na misie głowę...

Zapomniała czyją, lecz po chwili dokończyła z uśmiechem:

– Głowę IaoKANANNA! (s. 78)

Bez problemu możemy się domyślić, kto „strzelił w palce”. Warto też zwrócić uwagę na różnicę między Salome tańczącą, która emanuje erotyzmem i Salome-dziecko, która nieśmiało prosi o... ścięcie Jana. Z jednej strony okrucieństwo staje się w ten sposób bardziej przytłaczające i trudne do pojęcia. Z drugiej zaś – widzimy, jak u Flauberta mit *femme fatale* przeplata się z potrzebą podkreślenia, iż prawdziwą przekłętą kobietą, która pociąga za sznurki, jest w opowieści Herodiada.

Trzeba to wyraźnie podkreślić, bowiem jest to postać złożona i skomplikowana. To Herodiada pragnie ścięcia Jana i to ona ostatecznie jest odpowiedzialna za tę tragedię. Śmierć Chrzciciela jest z kolei dopełnieniem jego roli i w ten sposób – potwierdzeniem tego, iż Chrystus jest Mesjaszem²¹. Dowiadujemy się o tym jedynie pośrednio: oto po uczcie u Heroda dwaj ludzie, którzy niegdyś odwiedzili Jana, przychodzą teraz do Fanuela:

Dokładnie o wschodzie słońca nadeszli dwaj ludzie, wysłani niegdyś przez IaoKANANNA, przynosząc tak dawno oczekiwaną odpowiedź.

Zawierzyli słowa Fanuelowi, który usłyszawszy je, pogrążył się w ekstazie. (s. 79)

²⁰ G. Séginger *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg 2000, s. 163.

²¹ R. Debray-Genette tak pisze o tym przełomowym dla opowieści zdarzeniu: „Pojawienie się jego [Jana Chrzciciela] głowy w sali przynosi świat i obietnicę nowego życia w nowym świecie. Ta śmierć jest więc kluczowa dla opowieści i wydaje się, że wszystko musi być do niej odnoszone. Oczywiście, jest ona zdarzeniem historycznym, ale jest również traktowana jako zdarzenie mityczne. To ona sprawia, iż *Herodiadę* można traktować jako świętą opowieść o zabarwieniu historycznym” – zob. *Métamorphoses du récit*, s. 203-204.

Odpowiedź jest potwierdzeniem, które Chrystus przesyła Chrzcicielowi. Przyglądamy się tu zatem narodzinom nowego porządku, asystujemy jakby przy wydaniu fundującym religię chrześcijańską. Nic jednak nie pozwala nam twierdzić, że Herodiadzie na tym właśnie zależało, gdy – ustami Salome – zażądała śmierci Jana. Wręcz przeciwnie – żadna religijna sankcja czynu Herodiady nie wydaje się możliwa. Trudno nawet znaleźć polityczne przesłanki jej postępowania. Kieruje nią przede wszystkim zawiść i urażona duma – pamiętamy, jak Jan Chrzciciel znieważył ją wobec Wityliusza, przedstawicieli władzy rzymskiej i kapłanów. Ta niechęć gra też główną rolę we wspomnieniach Herodiady, które kobieta powierza Herodowi – oto Jan znieważył ją publicznie, a ona nie mogła się w żaden sposób obronić.

Myśl o IaoKANANNE zatruwała jej życie. [...] I czemu wypowiedział jej wojnę? Czym się wtedy kierował? To, co mówił do tłumu, nie mówił, ale krzyczał, krążyło wśród ludu, a nauka jego, podawana z ust do ust, szybowiała w powietrzu. Herodiada miałaby odwagę stawić czoło legionom. Ale ta siła bardziej zgubna od mieczów, bo nieuchwytna, wprawiała ją w odrętwienie.²² (s. 59)

Herodiada obawia się, że na skutek przekleństw Jana Herod, pod naporem ludu, postanowi ją oddalić. W taki sposób jej sny o potędze musiałyby się nieuchronnie skończyć. To jedyny element jej urażonej dumy, który pośrednio wiąże się z polityką. Dużo większą rolę w jej knowaniach odgrywają jednak emocje. Warto to podkreślić, gdyż mamy tu kolejny kamyk, który Flaubert wrzuca do metodologicznego ogródka historiografii. Okazuje się bowiem, że emocje – czyli ten element, do którego historyk dotrzeć właściwie nie może – odgrywają często kluczową rolę w historii. To one mogą mieć, często w sposób niezrozumiały dla osoby, która im ulega, największe znaczenie w sferze polityki lub religii. Tak jest też w przypadku Herodiady, która przez żadnego badacza nie jest przecież przedstawiana jako inicjatorka religijnego przełomu. Praca historyka, który kieruje się mitem *p o c z ą t k u*, polega bowiem na próbie wyizolowania zdarzenia fundującego ze sfery rzeczywistości. Co więcej, historyk nie wspomina nawet o rzeczach takich, jak uczucia czy emocje, bo nie poddają się one naukowemu wykładowi. Tymczasem, sugeruje Flaubert, rzeczywistość jest i bogatsza, i bardziej skomplikowana. Dodajmy, że ten sam problem, pojawił się w rozważaniach tytułowych bohaterów powieści, nad którą Flaubert pracował w czasie, gdy powstały *Trzy opowieści*, i której nigdy nie ukończył – myślę tu o tekście *Bouvard i Pécuchet*.

W efekcie m i t *p o c z ą t k u* podlega miażdżącej krytyce pisarza. Jak zauważyła Gisele Séginger, „flaubertowska fikcja, w przeciwieństwie do wysiłków

²² Warto zauważyć – w kontekście potęgi głosu Jana i jego siły zjednywania słuchaczy, iż pobodnie jak Chrystus jest obecny w opowieści tylko w relacji innych, tak Chrzciciel pojawia się niemal wyłącznie jako *g ł o s* (opisy jego fizycznej obecności są w *Herodiadzie* nieliczne) – na ten temat por. J. Frølich *La voix de saint Jean: magie d'un discours – lecture d'un épisode de „Hérodias”*, w: *Gustave Flaubert. Mythes et religions* (2), textes réunis par B. Masson, Paris 1988, s. 87-103.

historyków, w przeciwieństwie do ujęć całościowych, wskazuje raczej na trudność w rekonstrukcji przeszłości i na dwuznaczność zdarzeń uznanych za założycielskie. *Trzy opowieści* to dzieło dwuznaczne o początkach historii i fundamentach teraźniejszości²³. W tekście literackim (ale nie tylko – zdaje się sugerować Flaubert) historia jest pełna nierozstrzygniętych problemów: polityka miesza się z religią, mit z faktem. To przemieszanie porządków jest w metaforyczny sposób ukazane w ostatnich zdaniach opowieści. Dwaj uczniowie Chrzciciela i Fanuel zabierają głowę Jana i odchodzą:

I wszyscy trzech udali się w stronę Galilei, zabierając głowę Iaoanananna.

Była bardzo ciężka, więc nieśli ją kolejno. (s. 79-80)

Chantal Grosse, nieco przesadzając, tak komentuje te słowa: „Ostatnie zdanie opowieści zdaje się ją zamykać trywialnym przypomnieniem; końcowy przysłów, ciężki i szorstki [w wersji francuskiej – *alternativement*], sprowadza mit do wymiarów pragmatycznej rzeczywistości, poza którą nic nie ma”²⁴. Zamiast mówić, że poza „pragmatyczną rzeczywistością nic nie ma” – co jest takim samym nieporozumieniem z punktu widzenia dokonanej analizy tekstu Flauberta, jak twierdzenie, iż tylko poza pragmatyczną rzeczywistością istnieje coś naprawdę – lepiej powiedzieć, że pragmatyczna rzeczywistość okazuje się według pisarza niesłychanie skomplikowana i niemożliwa do zamknięcia w jakiegokolwiek dyskursywnej formule. Stąd Flaubert dokonuje krytyki p o c z ą t k u zarówno w jego wymiarze ideologicznym, jak i metodologicznym. To, co było przemilczanym przez historiografów aspektem ich pracy – p o c z ą t e k nie istnieje jako taki, ale jest tworzony – Flaubert ukazuje z całą przenikliwością. Co więcej, kompletności i zwartości przekazów historycznych (które sugerowały, iż p o c z ą t k i możliwe są do dokładnego odtworzenia) pisarz przeciwstawia nieciągłość i niekompletność literackiej fikcji. Tak rodzi się świadomość różnicy między historią jako nauką o dziejach i historią jako opowieścią o zdarzeniach. Autor *Herodiady* jest bliżej tej drugiej, mimo iż stara się postępować jak ktoś, kto zajmuje się pierwszą. W taki też sposób Flaubert staje się modelem historiografa-modernisty.

²³ Tamże, s. 44-45.

²⁴ G. Flaubert *Trois contes*, s. 185.

Abstract

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Troubles with the origin: Gustave Flaubert's *Hérodias*

Gustave Flaubert was critical against the nineteenth-century epistemology of history, consistently debunking the weak aspects of our thinking about the past. Of special importance in this context are the writer's doubts regarding the myth of the 'origin', as expressed in his *Hérodias*. In this sense, Flaubert's novella is a story on the 'origin' of Christian culture and religion. However, we can spot therein three main mechanisms, used by the French author to undermine the absolute meaning of the 'origin' and to develop his own historic writing model (starting with attempted authentication of the text, through deconstructing the story, up to awareness of discontinuity and incompleteness of any narrative on the past). This makes of Flaubert a modernist historiographer in whose opinion there is an 'origin' – which is not history, but rather, a myth.

Magdalena RABIZO-BIREK

Kilka uwag o poetyckim dialogu Tadeusza Różewicza i Adama Czerniawskiego

W szkicu o poetykach indywidualnych w literaturze na obczyźnie Bogdan Czaykowski tak charakteryzuje poezję Adama Czerniawskiego: „Czerniawski czerpał swoje wzorce i inspiracje z szeregu źródeł: poezji Norwida i później Różewicza, poezji angielskiej (na przykład Eliot), filozofii racjonalistycznej (Kartezjusz) i post-racjonalistycznej (Wittgenstein), z malarstwa (na przykład Vermeer) i z muzyki (późne kwartety Beethovena)”¹. Do tego patronatu przyznaje się także sam Czerniawski². Ten mieszkający od młodości w Wielkiej Brytanii poeta, prozaik, krytyk i tłumacz wcześniej zainteresował się twórczością Różewicza. Wzmianki o jego poezji pojawiają się najpierw w jego szkicach zamieszczanych na łamach młodoliterackiego pisma emigracji londyńskiej „Kontynenty” na przełomie lat 50. i 60., zaś przekładać jego poezję oraz sztuki dramatyczne na język angielski Czerniawski zaczął intensywnie od początku lat 60. Pod koniec dekady, w roku 1969, ukazały się w jego przekładzie pierwsze wybory: wierszy – *Faces of Anxiety* oraz sztuk teatralnych – *The Card-Index and Other Plays*.

¹ B. Czaykowski *Poetyki indywidualne w poezji emigracyjnej a kategoria emigracyjności*, w: *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, red. Z. Andres i J. Wolski, t. 1, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, s. 18.

² Tak mówi o tym w rozmowie z irlandzkim poetą: „Tak, wyobrażam sobie, że coś nieuchronnie przeniknęło z jego [Różewicza] poezji do mojej. Niektóre z moich wierszy posiadają ten rodzaj prostoty i surowości, jaki może być przypisany bliskiemu obcowaniu z poezją Różewicza – a nikt nie czyta poezji uważniej niż tłumacz” („*Jestem Europejczykiem...*” *James McCabe rozmawia z Adamem Czerniawskim*, przeł. B. Tarnowska, „Akcent” 2004 nr 1, s. 257).

Rabizo-Birek Kilka uwag o poetyckim dialogu...

Ten zbiór stale się wzbogacał; ostatnie wydanie poezji Różewicza w przekładach Czerniawskiego *They Came to See a Poet*³ pochodzi z 2004 roku i obejmuje 140 utworów, wśród których są poematy: *Zielona róża*, *Et in Arcadia ego*, *Regio* i *Francis Bacon*, czyli *Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*. Dodać trzeba, że są to przekłady wysoko cenione w Wielkiej Brytanii. Tom Paulin pisze o „zwartym, pięknym przekładzie Adama Czerniawskiego”; John Osborne zaś, że: „przekłady, takie jak Adama Czerniawskiego [...] Tadeusza Różewicza wywarły na brytyjską poezję wpływ tak doniosły jak Homer w wersji Chapmana (1616 – przyp. tłumacza)”⁴. Jerzy Jarniewicz, relacjonujący recepcję polskiej poezji w Wielkiej Brytanii, przytacza także inny sąd Osborne’a, który napisał, że mniej go zajmuje „wielki polski poeta Tadeusz Różewicz niż wielki angielski poeta Różewicz-Czerniawski”⁵.

Określenie „tłumacz” nie ogarnia pełni zaangażowania Czerniawskiego w sprawę promocji twórczości Różewicza na Wyspach Brytyjskich. Stał się popularyzatorem, egzegetą poety, jego menadżerem, z czasem przyjacielem i przewodnikiem po świecie anglosaskiej kultury, zwłaszcza po interesujących obu twórców dziedzinach poezji, teatru, malarstwa i filozofii. Fascynacje malarstwem są miejscem wspólnym twórczości obu poetów, ale na tym polu zaznaczają się między nimi zasadnicze różnice, wynikające z temperamentu, światopoglądu, ideału sztuki.

Pośrednio różnicę wrażliwości i artystycznych ideałów obu pisarzy uwidocznił poemat *Francis Bacon*, czyli *Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*⁶, w którym Różewicz sportretował Czerniawskiego. Zacytował w nim fragment skierowanego doń listu „Adama poety tłumacza właściciela krótkopisu”⁷, który pomagał mu w „łowach na Bacona”, a jednak wyznawał, że poszedł na jego wielką wystawę „dość opornie” i nie przekonały go jego „nowe obrazy”. Czyniąc jednak wysiłek, by zrozumieć fascynację przyjaciela, z powściągliwością chwali zalety kompozycyjne i kolorystyczne wczesnych dzieł angielskiego malarza, które z nutą ironii nazywa „nadrzyzionymi głowami”. Brzmi to cokolwiek dwuznacznie, ponieważ nie negując

³ W oficynie Anvil Press.

⁴ T. Paulin *Skrywając się w sobie: poezja Różewicza*, przeł. B. Baran oraz J. Osborne, *Tadeusz Różewicz: „Warkocznyk”*, przeł. J. Jastrzębski – oba teksty cyt. za: T. Różewicz *Poezje wybrane / Selected Poems*, przeł. A. Czerniawski, posł. T. Paulin oraz J. Osborne, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 302, 322.

⁵ Cyt. za: J. Jarniewicz *Co Anglicy lubią najbardziej? czyli poezja polska w Wielkiej Brytanii*, w: tegoż *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2001, s. 257.

⁶ Cyt. za wydaniem T. Różewicz *Zawsze fragment*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996. Warto dodać, że tomik posiada osobną wkładkę w błękitnym kolorze, na której wydrukowano angielski przekład tego poematu autorstwa Czerniawskiego.

⁷ Neologizm „krótkopis” przy braku nazwiska bohatera staje się drogowskazem ku osobie Czerniawskiego, autora tak właśnie zatytułowanego intelektualnego dziennika, drukowanego m.in. na łamach „Archipelagu” i „Twórczości”.

zalet warsztatu Bacona, o znaczeniu jego prac w historii sztuki i ich niezwykle kontrowersyjnym odbiorze przesądzają: nadzwyczajna siła ekspresji, bulwersujące trawestacje arcydzieł przeszłości, szokująca, ocierająca się o pornografię, eks-hibicjonistyczna i naturalistyczna tematyka obyczajowa oraz egzystencjalne i metafizyczne prowokacje. Na tych przesłaniach dzieła angielskiego mistrza oraz na fenomenie jego osoby koncentruje uwagę Różewicz, który w pewien sposób identyfikuje się z Baconem i znajduje w swej poezji liczne analogie do jego obrazów i poglądów. Opinia Czerniawskiego na temat sztuki Bacona, mimo sympatii, jaką żywi do niej autor wiersza, posłużyła w poemacie, jak mi się wydaje, raczej za przykład niezrozumienia dramatycznego sensu dzieła oraz pobieżnej interpretacji twórczości malarza, który, zdaniem Różewicza, najpełniej wyraził kondycję człowieka XX wieku.

Postać Adama, której pierwowzorem mógł być Adam Czerniawski, pojawia się wcześniej w wierszu *** *Drzwi* Tadeusza Różewicza, opublikowanym w tomie *Opowiadanie traumatyczne. Duszycka* (1979)⁸. Ku jego osobie prowadzą motywy angielskie:

pancerne drzwi
skarbcza Tower
za drzwiami złota korona
diament wielkości
kurzego jaja
i uśmiechnięty
Adam

Strofa zamyka wiersz, będący antologią znaczeń motywu drzwi w całej twórczości Różewicza. Znalazła się w nim aluzja do najsławniejszego obrazu przedstawiającego drzwi – *Zwycięstwa* René Magritte’a z roku 1939: „drzwi na plaży / za drzwiami morze”. Utwór w lapidarnej formie zbiera fundamentalne tematy poezji autora *Niepokoju*: przecucie metafizycznej tajemnicy (tego, co ukryte za drzwiami), krytykę cywilizacji oraz kultury, porównanych do „skarbcza”, gdzie gromadzi się efektowne opakowania nicości i zgasłe symbole marzeń o potędze. To, co jest tajemnicą, sensem i celem życia, a także gwarantem istnienia poezji mieści się w finałowym widoku „uśmiechniętego Adama” – bliźniego, Innego, Człowieka, najważniejszej wartości Różewiczowskiego świata⁹. Warto zwrócić uwagę na dokonujący się w tym wierszu proces uniwersalizacji znaczeń. Poeta miał przed oczami konkretnego człowieka, ale wymieniając tylko jego imię (podobnie uczyni w po-

⁸ T. Różewicz *Opowiadania traumatyczne. Duszycka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 32.

⁹ Por. podobną sytuację, zamykającą wiersz *Drzwi* z tomu *Formy* (1958): „nie zamuruję jednak tych drzwi / może stanie w nich / dobry człowiek / i powie mi kim jestem” (T. Różewicz *Poezje zebrane*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 385).

emacie *Francis Bacon*...) poszerzył pole znaczeniowe słowa tak, że może oznaczać pierwszego człowieka i człowieka w ogóle¹⁰.

Wskażę inne tropy w wierszu, prowadzące ku osobie Czerniawskiego. W rozmowach z Różewiczem, szkicach i esejach tłumacz kilkakrotnie wraca do dwóch jego wierszy: *Klatki* i *Drzwi*, które szczególnie go fascynują. Oba przetłumaczył na język angielski. Omawiany wiersz Różewicza można czytać jako poetycką odpowiedź na jeden z najważniejszych tekstów Czerniawskiego, które ten poświęcił jego poezji – felieton *Poemat dla niepalących*. Aby zilustrować unikatowe możliwości sztuki poetyckiej, pozwalającej kreować „byty nieistniejące” lub zgoła przedstawiać „Nic”, Czerniawski zestawia liryk Różewicza *Opis wiersza*, który stanowi wariant częstego w tej twórczości motywu zrodzonego w wyobraźni poety a nienapisanego utworu (temat ten powraca w przywoływanej już tu rozmowie poetów zatytułowanej *Implozja wiersza*) z innym znanym obrazem René Magritte’a.

Tekst Czerniawskiego rzuca światło na zagadkowy fakt pojawienia się w wierszu *** *Drzwi* aluzji do obrazu Jana Matejki: „drzwi w muzeum / za drzwiami / Batory pod Pskowem”. W *Poemacie dla niepalących* czytamy:

Jeśli natrafimy w encyklopedii na tytuł obrazu Leonarda *Pani z łasiczką* lub Matejki *Hold pruski*, wyobrażamy sobie, że są wiernymi opisami treści tych dzieł. I rzeczywiście tak jest. Przyjmując tę konwencję jako oczywistą i nie wymagającą komentarza, zastanawiamy się, co może przedstawiać obraz René Magritte’a zatytułowany *To nie jest fajka*. Gubimy się w domysłach: tu wszystko – poza fajką – rysuje się nam w wyobraźni jako możliwy temat. A tymczasem wielki figlarz Magritte tak zatytułował iluzoryczny wprost wizerunek fajki. Czy malarz zakpił z nas? Bynajmniej! Ma przecież rację: widzimy nie fajkę, lecz zaledwie dwuwymiarową podobiznę fajki.

Różewicz mógł być zatytułować swój wiersz „To nie jest wiersz”. Zaskoczyłby nas, podobnie jak Magritte. Ale tu zaskoczenie miałoby inny podkład. Malarz ostrzega nas przed utożsamieniem przedmiotu z jego podobizną. Poeta zaś uwikłałby się w paradoks (nie żeby paradoks był grzechem – przeciwnie): oto napisał wiersz i jednocześnie twierdzi, że wiersza nie napisał! [...]. Przecież z tytułem czy bez, wiersz Różewicza jest wystawiony na podobne ryzyko. Bowiemy tytuł wyeksponowałby dokładnie – banalnie – co już jest w samym wierszu zawarte, że mianowicie jest to wiersz, który nie istnieje.

¹⁰ Moją interpretację potwierdził Czerniawski w szkicu *Między nami, poetami. Gawęda*, wygłoszonym na konferencji *Tadeusz Różewicz – Façetten eines Werks / Oblicza twórcy*, zorganizowanej przez Instytut Sławiastyki Uniwersytetu Wiedeńskiego 31 marca 2006 r. Wyznał, że zasugerował Różewiczowi skrócenie pierwotnej frazy „uśmiechnięty / Adam Czerniawski” do samego imienia: „Usilnie nalegając, udało mi się wreszcie przekonać autora, by «Czerniawskiego» wykreślił. Szczęśliwie, za sprawą świętobliwej babki, ochrzczono mnie imieniem kardynała Sapięhy. Szczęśliwie, bo to jest imię o wielu znamienych skojarzeniach. A gdyby mnie nazwano Euzebiuszem albo Hipolitem, nie mógłbym przekonywać autora, by nazwisko opuścił, gdyż w przeciwieństwie do Adama, ani Euzebiusz ani Hipolit z niczym, z nikim, by się czytelnikom nie kojarzyli. A tak jest korzyść z dwuznaczności. Czytelnicy widzą w skarbcu podobiznę praojca Adama, a ja dodatkowo mam w nim swoje ukryte miejsce” („Odra” 2006 nr 10, s. 70).

Różewicz napisał też wiersz o klatce, w której najpierw nie ma ptaka, lecz jednak:
 Klatka była tak długo zamknięta
 aż wylął się w niej ptak

Wyobraźnia poety tworzy wiersze, których nie ma; wyobraźnia poety wypełnia pustą klatkę śpiewem. Kiedyś w rozmowie ze mną Różewicz zastanawiał się: „Czy [moje wiersze] nie są na tej samej zasadzie tworzone, jak obrazy surrealistów: Delvaux, de Chirico i Magritte’a? U nich takie klatki są”.¹¹

Ostatnim z elementów wiążących Adama Czerniawskiego z Różewiczowskimi wierszami o drzwiach jest trop podpowiadany przez Andrzeja Skrendo, który zauważył, że w książce *Matka odchodzi* Różewicz zmienił zakończenie wiersza z roku 1966, także zatytułowanego *Drzwi*, co mogło wynikać z wpływu tłumaczenia Czerniawskiego¹². W pierwotnej wersji wiersz miał puentę: „nic / nie widzę”, co tłumacz oddaje jako: „I see / nothing”. W wersji Różewicza z roku 2000 ostatnie słowa wiersza brzmią: „widzę / Nic”. Można się zastanawiać, czy na modyfikację wprowadzoną przez Różewicza nie wpłynęła również krytyczna ocena tego i innych tłumaczeń Czerniawskiego przez Jerzego Paszka, wedle którego znacząco modyfikuje on przesłania przekładanych utworów¹³. Najwidoczniej zdanie Różewicza było w tej sprawie odmienne. Wzbogacił zresztą pomysł tłumacza, pisząc swoje „Nic” dużą literą. Ta drobna poprawka antropomorfizuje pojęcie, nadając mu niepokojącą, paradoksalną, metafizyczną, negatywną bytowość. Przywołując interpretację Ryszarda Nycza – staje się ono znakiem negatywnej epifanii, doświadczenia „obnażonej tajemnicy” – „nieusuwalnej enigmatyczności bytu, która racjonalnie odrzucana zawsze powraca, jako ukryta w negacji (i przez to nie podlegająca jej całkowicie) możliwość istnienia «innej» rzeczywistości”¹⁴.

Wizerunki osoby Czerniawskiego podlegają w wierszach Różewicza analogicznym procesom poetyckiego przekształcenia i deformacji, jak portrety osób historycznych oraz innych przyjaciół i bliskich. Stają się, jak nazywa proces przemiany lirycznego Ja Różewicza Andrzej Skrendo, „sygnaturami” ludzkich postaw i losów:

sygnatura to nazwa na to, co – w sensie opisowym – niepowtarzalne i jednostkowe. To, co jednostkowe i niepowtarzalne musi być jednocześnie odniesione do jakiegoś ponadjednostkowego prawa, aby mogło zostać zidentyfikowane. [...] Dzięki sygnaturze możemy obserwować zmienny dystans między tekstem a osobą autora jako tekstu efektem, nie w pełni jednak tekstowym, bo nieustannie przekraczającym tekst ku temu, co empiryczne.¹⁵

W liście do mnie skierowanym zapytuje Czaykowski: „Czy przyjaźń poetów ma wymiar symetryczny, czy Różewicz kiedykolwiek wypowiadał się na temat twórczości Czerniawskiego, czy ślad jej oddziaływania jest widoczny w jego poezji?”¹⁶. Rzeczywiście – wydaje się w pobieżnej lekturze, że poza wierszami z osobą Adama brak w poezji Różewicza wyraźnych śladów takiej recepcji. Jednak uwaga Czerniawskiego, zawarta w szkicu *De amicitia*, poświęconym jego poetyckim przyjaźniom i dedykacjom, skłania do uważniejszej lektury i poszukiwań takich relacji: „Moja przyjaźń z Tadeuszem Różewiczem [...] przetrwała już dziesiątki lat. I też zaznaczyła się w poezji. Prawie jednocześnie i niezależnie od siebie «umieściliśmy się» nawzajem w paru utworach – ale dyskretnie, skrycie, tak, że nie wtałmniczony czytelnik niełatwo trafi na te ślady” (Śu, 134)¹⁷.

Zależności i wpływy widoczne są przede wszystkim w sferze ideowej, ale można dostrzec u obu poetów podobne zainteresowanie dla myśli Wittgensteina oraz upodobanie do snucia rozważań autotematycznych – o istocie poezji, powołaniu poety, miejscu sztuki we współczesnej cywilizacji¹⁸. Nie są one wolne od znaczących rozbieżności, a niekiedy – co uwiódnił poemat *Francis Bacon...* – również

¹¹ A. Czerniawski *Światy umowne*, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 104-105. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście po skrócie Śu, inne książki pisarza zaznaczam skrótami: Pz – *Poezje zebrane*, Biblioteka, Łódź 1993; K – *Krótkopis* 1986-1995, Gnome, Katowice 1998; IH – *Inne wiersze i historia ludzkości*, Gnome, Katowice 1999.

¹² A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 138.

¹³ J. Paszek *Amerykański czytelnik Różewicza*, w: *Różewicz tłumaczony na języki obce*, red. P. Fast, „Przekład artystyczny” t. 4, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992, s. 27. Krytyczny wobec dokonań translatorskich Czerniawskiego badacz odnotowuje, podobnie jak wspominany wcześniej Osborne, twórczy aspekt jego tłumaczeń: „Różewicz po angielsku jawi się jako poeta bardziej ascetyczny – od strony poetyckiej – niż oryginalny autor *Niepokoju*. Innymi słowy: dopiero po angielsku jest tą wymarzoną w eseistyce i wierszach programowych Różewicza postacią odrzucającego «taniec» liryczny i literacki. Angielski Różewicz staje się bliższy ideałowi Różewicza niż Różewicz wypowiadający się po polsku mową wiążaną” (tamże, s. 30).

¹⁴ *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 201. Jest to jedna z ostatnich wykładni pojęcia „Nic” w poezji Różewicza.

¹⁵ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice...*, s. 282-283.

¹⁶ Z 23 marca 2006 r.

¹⁷ W felietonie wskazuje przykłady podobnych odwołań do Kartezjusza w swoim wierszu *Widokówki* i w *Poemacie autystycznym* Różewicza. Do tematu tego wraca także w zakończeniu szkicu *Między nami, poetami*. *Gawęda* (s. 71-72), omawiając między innymi możliwy wpływ, jaki wyrzeć mógł jego liryk *Bielmo* (Pz, s. 134) na Różewicza wiersze o kolorach, m.in. *Szara strefa* i zwłaszcza **** biel się nie smuci* z tomu *Wyjście* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, Śu, s. 7). Wskazałabym jeszcze inny wiersz z tego tomu *Ashurbanipal killing a wounded lion* i jego relację do prozy Czerniawskiego *Asurbanipal i inni* z cyklu *Komentarze* (Pz, s. 220-222).

¹⁸ O wadze tych tematów w poezji Różewicza, wskazując m.in. na rosnącą ilość utworów, których bohaterami są poeci, pisali m.in. Zbigniew Majchrowski w książce *„Poezja jak otwarta rana” (czytając Różewicza)*, PIW, Warszawa 1993 (część *Niebezpiecznie być artystą i Poezja jest samobójstwem*) i Stanisław Burkot w szkicach *Kim jest poeta? Czym jest poezja? oraz Spór o poezję*, w tegoż *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004.

przyjaznych polemik na temat interesujących obu twórców spraw. Bardziej jednostronne są związki formalne. Różewiczowski wzorzec wiersza jest niepowtarzalny i dobitny. Niewątpliwie wpłynął na kształt wielu utworów Czerniawskiego, nie zdominował jednak ani jego poezji ani prozy. Autor *Innych wierszy i Historii ludzkości* stosuje tradycyjne formy metryczne, sięga do wzorców poezji anglosaskiej, inspirowane konstrukcjami dzieł muzycznych – wypracował własny model prozy poetyckiej. Nie rezygnuje z podkreślania magii i piękna poetyckiego słowa oraz uwypuklania estetyki świata. Raczej nie podjąłby poetyckiego testamentu Różewicza, zawartego w wierszu *Nauka chodzenia* z tomu *Wyjście*: „skreśl jedno «wielkie słowo» / w swoim wierszu / skreśl słowo «piękno»”.

Najwyraźniejszymi śladami obecności Różewicza w poezji Czerniawskiego są wiersze opatrzone dedykacjami, mottami, zawierające dające się rozpoznać frazy z jego utworów¹⁹. Jednym z nich jest wiersz *Tak, to jest specjalista*:

Jest w obcym kraju
nie rozumie co do niego mówią
dlaczego się uśmiechają
na rogu nie wie czy skręcić w lewo czy iść naprzód
ma słabe rozeznanie w nowoczesnej technice
i nie potrafi dobrać sobie w tłoczonym magazynie koszuli
Ale podsuń mu tani kajet kratkowanych kartek
a zdecydowane zdania złożone przypadkowym długopisem
ujawnią fachowca
który zna się na rzeczach i ludziach

Cambridge, IV 1977 (Pz, s. 191)

Sportretowany „specjalista” ma pewne rysy Tadeusza Różewicza: pisze ręcznie, jest człowiekiem skromnym, niezaradnym w sprawach praktycznych, nie zna języka angielskiego. Ale są to cechy, które mogłyby charakteryzować także innych wybitnych poetów. Wprost ku osobie autora *Niepokoju* kieruje tytuł, parafrazujący ostatni wers „enigmatycznego”, jak go nazywa Andrzej Skrendo, wiersza *Do serca* z tomu *Zielona róża*. Makabryczny liryk „opiewa” kucharza, który błyskawicznie uśmiercał owce, wyrывая im serce i kończy się zdaniem: „tak / to był specjalista”. Wiersz datowany jest na rok 1959 i w pierwszej lekturze może uchodzić za pamflet na oprawców z nieodległych czasów stalinowskich. Czerniawski jednak zazwyczaj polemizuje z autorami politycznych wykładni wierszy Różewicza²⁰.

¹⁹ Inne przeze mnie odnalezione, a nieomówione w tym szkicu, „Różewiczowskie” utwory to: *Życiorys*, *Poświęta*, *Poeci o Norwidzie*, *Ostatni wiersz*, *Nieskończenie*, *Lekcja poezji* (Pz, s. 150, 201, 227, 253, 254) oraz *Człowiek z popiołu* (IH, s. 33).

²⁰ Na przykład nie zgadza się z Barańczakiem, który, jego zdaniem, z krzywdą dla bogactwa znaczeń arcydzieła, jakim jest liryk *Klatka*, umieścił go w antologii „poezji protestu i sprzeciwu” *Poeta pamięta* (wyb. S. Barańczak, Puls, Londyn 1984), kierując się „banalną interpretacją”, że przedstawiony w wierszu ptaszek jest figurą zniewolonego artysty. Przy okazji tworzy własną definicję wiersza, który ma „swój byt”, co „oznacza, że trwa on w czasie historycznym, że ukazuje nam różne warstwy

Jak doszło do tego, że fraza z utworu, który jest, jak udowadnia Skrendo, poetycką wariacją na temat autentycznego wydarzenia, opisanego przez Różewicza w dzienniku z podróży do Mongolii, mogła zainspirować Czerniawskiego do stworzenia wiersza o poecie, wzorowanym na osobie, którą od lat przeraża masowe zabijanie i zjadanie zwierząt? Monografista podpowiada, że realistyczne odczytanie tego wiersza można zastąpić wykładnią symboliczną, gdy weźmie się pod uwagę utwory, które go w tomiku *Zielona róża* otaczały²¹. W wydaniu *Poezji zebranych* z roku 1971 są nimi: *Grób Dantego w Rawennie* i *Propozycja druga* – utwory metapoetyckie, które podobną interpretację „narzucają” dzielącymi je lirykowi. Kontekstową lekturę *Propozycji drugiej* i *Do serca* zaproponował Czerniawski w felietonie *Frege, Odys i Heraklit*, w którym podjął temat stylistycznych kompetencji poety, a jako argument posłużyła mu poezja Różewicza, kreującego utwory za pomocą pojęć abstrakcyjnych i antynomicznych – efektami naturalistycznymi (Śu, s. 20-25). Zatem możliwa byłaby i taka interpretacja utworu, w której potraktowany ironicznie kucharz byłby figurą poety-specjalisty od spraw serca, może nawet satyrą na przedstawicieli poezji konfesyjnej („bebechowatej” – jak ten nurt określał Witkacy). Taka mogła być droga skojarzeń, która prowadziła Czerniawskiego do zbudowania w wierszu uniwersalnego obrazu poety- „fachowca / który zna się na rzeczach i ludziach”.

Obaj pisarze interesują się szczególnie rolą poety w społeczeństwie, którą ujmują w szerokiej perspektywie dziejów ludzkości, sensem poezji i sztuki w ogóle, ich funkcją w poznaniu bytu i człowieka. Jednak wnioski, które wyciągają, są odmienne, na co wpływ wyrzucić mogły różne koleje ich losów. Znana jest Różewiczowska radykalna diagnoza kryzysu sztuki, metafizyki i religii, interpretowana jako efekt traumatycznych przeżyć wojennych. Czerniawskiego, wywiezionego z Polski jako dziecko, pozbawiono możliwości zakorzenienia się w realnej ojczyźnie. Z konieczności i wyboru jego prywatną ojczyzną stał się obszar europejskiej tradycji kultury i polszczyzna z jej literackim zapleczem²². W zdecydowany sposób broni swej wewnętrznej twierdzy – miejsca egzystencjalnego i eschatologicz-

i oblicza, że my się w nim przyglądamy, on w nas. Czasami od nas odchodzi, może na rok, może na sto lat, potem powraca – może przebrany w odmienne szaty, może zakonspirowany, może jednak nagi. Z wierszem możemy prowadzić wielokierunkowy dialog, możemy też w milczeniu i skupieniu przysłuchiwać się temu, co mówi” (K, s. 11). Przytoczyłam ten fragment, bo jest także z ducha Różewicza, wielokrotnie „rozmawiającego” ze swoimi wierszami, piszącego o nich w czuły, ojcowski sposób.

²¹ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice...*, s. 160-161.

²² Szerzej na ten temat pisałam w szkicu „Sztukmistrz” czy „prymityw”? *Tradycja kultury w poezji Adama Czerniawskiego*, w: *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, red. Z. Andres i J. Wolski, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, s. 61-82. W kontekście całej londyńskiej grupy poetyckiej Kontynentów, do której w młodości należał Czerniawski, podkreślał ten wątek Zbigniew Jarosiński (*Literatura lat 1945-1975*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 100).

nego oparcia, przed nieustępliwą krytyką i zwątpieniem mistrza i przyjaciela. Ten wysiłek jest szczególnie widoczny w ostatnim z tomików poety *Inne wiersze i Historia ludzkości* – skądinąd tomie bardzo Różewiczowskim, co podkreślił Jacek Łukasiewicz²³.

W tomiku dominują lapidarne utwory bliskie aforyzmowi i gnomie, wśród których zwraca uwagę dedykowana Różewiczowi *Tajemnica* – pojawia się tu motyw oślepiającego światła, przywodzący na myśl fragment *Niejasnego wiersza*, poświęconego pamięci Leopolda Staffa: „Przychodzi wielkie światło / zimne i okrutne / odcina Go połyka / wypłuka i ginie”. Poetyckie światło Czerniawskiego różni się zasadniczo od niszczącego, niosącego lodowaty podmuch śmierci, wieczności, nieskończoności i trzeba dodać... poezji – światła z poematu Różewicza. Na przykład w wierszu *Tajemnica* bardziej przypomina ciepłe, ożywcze, stwarzające słońce z późnych wierszy, bliskiego obu poetom Juliana Przybosa²⁴:

Poecie
czasem się zdaje
że dotknął myślą
okiem palcem
tajemnicy
Wtedy
powstaje wiersz
Czy jest jej opisem
czy z niej wyblysnął
czy też sam jest ciemnością?
Ale poeta
któremu się zdało
że zbliżył się do misterium
w rzeczywistości
wszedł w światło
sam stał się jasny
oślepił
stojących zbyt blisko
(Pz, s. 246)

²³ Tak podsumowywał swe rozważania: „Obolała powściągliwość Czerniawskiego w tym gorzkim i mocnym tomie. Zaiste nie przypadkiem jest on świetnym tłumaczem na angielski wierszy Tadeusza Różewicza” (J. Łukasiewicz *Prawa fabuły. O wierszach Bogdana Czaykowskiego i Adama Czerniawskiego*, „Odra” 2001 nr 3, s. 79).

²⁴ Przybós życzliwie patronował poczynaniom młodych Kontynentowców. Na prośbę Czerniawskiego – redaktora pierwszej antologii poetyckiej grupy, opatrzył ją swoją przedmową (*Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”* red. A. Czerniawski, wstęp J. Przybós, Londyńska Biblioteka Literacka, Londyn 1965. W marcu 1996 roku Tadeusz Różewicz wybrał się do Gwoźnicy, by złożyć hołd mistrzowi. O ich przyjaźni, a także wszystkim, co dzieliło, opowiadał podczas spotkania w sali im. Stanisława Pigonia WSP w Rzeszowie 16 marca 1996 roku (Relacja we „Frazie” 1996 nr 13, s. 230-234).

Interpretujący ten liryk Bogdan Czaykowski zwrócił uwagę, że środki wyrazowe zastosowane przez autora składają się na poetycką definicję tajemnicy – wydedukowanego z wiersza oksymoronu „ciemność jasności”. Twórca jest przekonany, że w poezji może uobecnąć się tajemnica i ilustruje ten proces swoim dziełem²⁵. Różewicz skłonny będzie widzieć w takim przedsięwzięciu poetyckim pozbawione realnych podstaw złudzenie lub zakończony niepowodzeniem wysiłek sensotwórczy. Zamykającą *Tajemnicę* wizję świetlistego poety, co „oślepił stojących zbyt blisko” można odczytać też jako ilustrację znanej wypowiedzi Stanisława Grochowiaka: „Po wojnie nad Polską przeszedł kometa poezji. Głową tej komety był Różewicz, reszta to ogon”. Być może odpowiedzią na dedykowany mu wiersz Czerniawskiego z roku 1987 jest liryk bez tytułu z 1990, który zawiera ironiczne rozwiązanie losów „gwieździstego” poety²⁶:

na początku
jest słowo
wielka radość tworzenia
po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność
[...]
ona przemienia się
dla ułaskawionych
w Boga
ale przed poetą
otwiera się przepaść
po latach
zostanie odgrzebany
oczyszczony z błota
pyłu ziemi
kamień z nieba
wyzuty z ognia
meteor²⁷

²⁵ Skrótoowo relacjonuję świetną interpretację wiersza, zawartą w rozprawie B. Czaykowskiego *Myśl i jej ujęcie w poezji polskiej od Norwida do Czerniawskiego*, w: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*, red. Z. Andres i J. Wolski, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 30-31.

²⁶ Początek wiersza odsyła do Ewangelii św. Jana oraz do bliskich Różewiczowi *Głosów biednych ludzi* Miłosa, a w nich początku wiersza *Biedny poeta*: „Pierwszy ruch jest śpiewanie, / Swobodny głos napelniający góry i doliny. / Pierwszy ruch jest radość, / Ale ona zostaje odjęta” (Cyt. za: Cz. Miłosz *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, t. 1, s. 130).

²⁷ T. Różewicz *Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, s. 13.

Czerniawski wpływ swej *Tajemnicy* dostrzega w o dziesięć lat późniejszym wierszu Różewicza *Na obrzeżach poezji*²⁸. Inspirację miałby stanowić początek liryku: „Poecie / czasem się zdaje / że dotknął myślą / okiem palcem / tajemnicy”. Pod piórem Tadeusza Różewicza przeobraził się w taki oto obraz:

Ktoś – to było na początku –
chciał mnie wyprowadzić
z tego labiryntu
daj tu rękę swoją
i włóż w bok mój
a nie bądź bez wiary
powiedział do mnie
ale ja już zapomniałem
kto to był
kiedy to było²⁹

Odległa aluzja zawarta w wierszu Czerniawskiego zyskuje wyraźne biblijne rysy w interpretacji Różewicza. Nie są oni pierwszymi i na pewno nie ostatnimi z poetów, którzy utożsamili się z apostołem Tomaszem³⁰. W nowotestamentowej tradycji Tomasz-Didymos jest „niewiernym” – by uwierzyć w zmartwychwstanie Chrystusa, musi dotknąć jego ran. Ta postać symbolizuje zgubne dla wiary zwątpienie, ale jednocześnie jest prefiguracją każdego z chrześcijan, który musi wierzyć, mimo że nie jest mu dane obcowanie z Bogiem-Człowiekiem. Świętemu (mimo zwątpienia!) Tomaszowi przypisuje się autorstwo apokryficznej Ewangelii, w której znalazły się prawdy niepewne, wątpliwe, niewłączone do religijnego kanonu. Dlatego stał się nieoficjalnym patronem artystów słowa, kroczących w stronę Boga powikłanymi ścieżkami własnych herezji, niosących odrzucone przez Kościół świadectwa błędzeń i zwątpień, wypraw w zakazane regiony świata i ciemne zakamarki ludzkiej natury. Z pewnością można odczytać wiersz *na obrzeżach poezji* w kontekście wyłaniającej się z późnej poezji Różewicza wizji poety jako ucieleśnienia Chrystusa, która wyrasta z chrześcijańskiej interpretacji mitu orfickiego³¹.

²⁸ A. Czerniawski *Między nami, poetami*, s. 71.

²⁹ Cyt. za: T. Różewicz *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 255.

³⁰ Przed laty tak właśnie analizowałam ten motyw w wierszu *Magia* Tomasza Różyckiego (por. *Poetyckie stygmaty niewiernego Tomasza*, „Arkusze” 1999 nr 8, s. 10).

³¹ Ten kierunek lektury poezji Różewicza: od motywów orfickich do chrystologicznych, pojawia się w kodzie szkicu Z. Majchrowskiego *Różewicza droga do Łozanny*: „Poeta staje się rytualnym zwierzęciem ofiarnym, maltretowanym odkupicielem stulecia, które uśmierciło Boga, cierpiącym uzdrowicielem epoki”, w: *„Poezja jak otwarta rana”*, s. 232.

„Poezja Różewicza [...] jest bliższa człowiekowi – także w swej formie i języku [...]” – pisał Czerniawski przed laty³². Ma to różne konsekwencje, z których najwyraźniejszą jest narastająca z tomu na tom ilość obecnych w niej odwołań do konkretnych, przywoływanych z imienia i nazwiska osób, w różny sposób bliskich wielkiemu poecie, bo dla niego ważne jest to, że pojawili się na jego drodze, stanęli obok lub naprzeciw. Jego poezja jest „otwarta” także w tym sensie, że pozostaje w nieustannym dialogu, dyskusji, wreszcie sporze z osobami, utworami i problemami współczesnego świata. Jednym z takich niekończących się, podsycanych aktualnymi wydarzeniami, poetyckich dialogów jest rozmowa, a czasem spór, jaki toczy od wielu lat na temat sztuki i poezji z przyjacielem, tłumaczem i poetą Adamem Czerniawskim.

Abstract

Magdalena RABIZO-BIREK
University of Rzeszów

Some remarks on a poetic dialogue between Tadeusz Różewicz and Adam Czerniawski

The article presents a few motifs related to the poetic dialogue between Tadeusz Różewicz and Adam Czerniawski. The reflection concerns, among other things, the issue of references – i.e. mutual poetic portraits; how Czerniawski's translations affected the meaning-modifying corrections made by Różewicz in his lyric *Drzwi* [Door]; and, the dialogicality of autothematic issues embarked on by the two poets, related to the essence of poetry and the ethos of poet. The following poems are subject to analysis: Różewicz's *Francis Bacon* czyli *Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* [Francis Bacon or Diego Velázquez in a dentist's chair]; ***; *Drzwi* [Door]; ***; *na początku jest słowo* [at the beginning there is word]; *na obrzeżach poezji* [in the peripheries of poetry]; and, Czerniawski's *Tak to jest specjalista* [Yes that's an expert], and, *Tajemnica poezji* [The secret of poetry]. Adam Czerniawski has translated Różewicz's poems and plays into English. A poet and critic, he is a friend of Różewicz's.

³² A. Czerniawski *Muzy i sowa Minerwy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 69.

Martyna BARCZUK, Jerzy TYSZKIEWICZ

Magik – nowoczesne narzędzie dla badacza literatury

W tym artykule przedstawiamy program wymyślony i napisany przez nas z myślą o wykorzystaniu przez środowisko badaczy literatury, a zwłaszcza osoby zajmujące się tekstologią i edytorstwem naukowym. Jest to rodzaj specyficznego edytora tekstu. Jego podstawową funkcją nie jest pisanie i formatowanie, ale porównywanie tekstów napisanych w innych edytorach. Tworzyliśmy go z pomocą prof. Marii Prussak i Marii Kozyry, która była pierwszą użytkowniczką Magika. Mamy nadzieję, że wypróbują go i uznają za pożyteczny także inni badacze. W tej krótkiej nocie chcemy przybliżyć czytelnikom podstawowe zasady działania Magika. Nie jest to instrukcja, jak należy z nim pracować: nie tłumaczymy, gdzie należy kliknąć, żeby uzyskać jakiś konkretny efekt. W istocie program nadal jeszcze zmienia się pod wpływem uwag osób, które go używają, i naszych własnych obserwacji. Pisząc o jego dzisiejszej wersji, utrudnilibyśmy sobie jego ulepszenie, bo zawsze zastanawialibyśmy się, czy jakieś udogodnienie jest na tyle istotne, żeby jego wprowadzenie mogło zrównoważyć niezgodność zachowania programu z opublikowanym już opisem. Naszym zamiarem jest jedynie opis mechanizmu działania programu, który na pewno się nie zmieni, a wyjaśnia wiele jego cech.

Zacznijmy od tego, co nasz program robi. Jego podstawową i prawie jedyną funkcją jest wykrywanie podobieństw pomiędzy dwoma tekstami. Tytułem przykładu, niech pierwszym tekstem będzie cytat: „Hej, odłogiem leży nasza rola, // choć są ziarna, nie ma rąk do siania” z wiersza Jana Kasprowicza (*Poezja 1888*), a drugim – jego odmiana „Hej, odłogiem leży nasza rola, // choć są ziarna, mało rąk do siania”, opublikowana w „Dzienniku Poznańskim” w 1886 roku¹.

¹ Przykład podany za: R. Loth *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006, s. 137.

Barczuk, Tyszkiewicz Magik – nowoczesne narzędzie...

Umieścimy oba fragmenty jeden pod drugim, ustawiając pod sobą kolejne jednostki tekstu (za jednostki uważamy: słowa, znaki przestankowe i odstępy rozdzielające je od siebie):

Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, nie ma rąk do siania,
Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, mało rąk do siania.

Zauważamy 23 pary jednostek zgodne ze sobą w obu wersjach: 8 par słów, 3 pary przecinków i 12 zgodnych par odstępów rozdzielających słowa, ponadto 5 par jednostek niezgodnych (w tym jedną, w której słowo „siania” jest połączone w parę z kropką) i jeden brak pary dla przecinka na końcu. Oczywiście, narzuca się sposób, jak można to zrobić lepiej, wprowadzając do drugiego tekstu specjalne „puste słowo” oznaczone „-”. Wtedy możemy otrzymać porównanie

Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, nie ma rąk do siania,
Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, mało – rąk do siania.

Tym razem znajdujemy 26 par jednostek zgodnych ze sobą w obu wersjach: 11 złożonych ze słów, 3 ze znaków przestankowych i 12 z odstępów. Mamy też 2 pary niezgodne i jedną parę zawierającą puste słowo.

Nasz program wszystkim możliwym porównaniom tej postaci przypisuje liczbę punktów, która jest wynikiem zsumowania punktów przyznawanych za każdą parę jednostek oraz odjęcia punktów ujemnych za każdą parę niezgodną, każdy brak pary lub użycie pustego słowa. Wartość punktowa pojedynczej pary każdego z tych rodzajów została przez nas dobrana na podstawie eksperymentów i jest niezmienna. Żeby wytłumaczyć działanie Magika umówmy się, że za zgodne pary damy po 5 punktów, za niezgodne minus 3 punkty, zaś za użycie pustego słowa lub brak pary minus 5 punktów (prawdziwe wartości stosowane w programie są ułamkami i utrudniłyby niepotrzebnie rachunki).

W tej sytuacji pierwsze porównanie daje $23 \times 5 - 5 \times 3 - 1 \times 5 = 95$ punktów, podczas gdy drugie $26 \times 5 - 2 \times 3 - 1 \times 5 = 199$ punktów. Drugie porównanie okazuje się zatem lepsze, oczywiście zgodnie z naszymi odczuciami. Mechanizm działania stosowanego przez nas algorytmu sprowadza się do czysto mechanicznego wyszukania takiego porównania, które daje najwyższą możliwą liczbę punktów. W rzeczywistości program nie rozpatruje wszystkich możliwych porównań, bo jest ich dosłownie nieskończenie wiele: dla tekstów o długości już od około 150 jednostek więcej niż atomów w obserwowalnej części Wszechświata. Mimo to porównanie, które ma najwyższą z wszystkich punktację, zostaje na pewno znalezione. Następnie na ekranie program wskazuje w tym właśnie porównaniu (poprzez odpowiednie pokolorowanie; poniżej użyliśmy podkreślenia i podkreślenia na szarym tle do reprezentowania dwóch różnych kolorów w czarno-białym druku) fragmenty tekstu drugiego, których brak w tekście pierwszym. Puste słowa są reprezentowane przez oznaczenie [-]. W naszym przykładzie wyglądałoby to tak:

Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, nie ma rąk do siania,
Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, mało [-] rąk do siania.

Nasz program umożliwia badanie wielu wersji tego samego tekstu, przy czym są one porównywane do siebie kolejno: pierwsza z drugą, druga z trzecią itd. W ten sposób, przy odpowiednim doborze kolejności wersji, w każdej z nich widzimy zaznaczone te fragmenty, które po raz pierwszy pojawiają się właśnie w niej. Kolory z wersji poprzednich zostają zachowane, dzięki czemu w ostatniej wersji możemy śledzić całą ewolucję tekstu. Widać to na przykładzie krótkiego fragmentu *Ody do młodości* Adama Mickiewicza, wers 21, kolejno w wersjach: „Kopia Chełmickiego”, „Autografia” i tekst jednolity²:

Sam się żaglem, sternikiem, okrętem,
 Sam sobie stęrem, żeglarzem, okrętem,
 Sam sobie stęrem, żeglarzem, okrętem³

Przy tej kolejności porównywanych tekstów, podkreślone fragmenty to te, które pojawiają się w drugiej wersji, a podkreślony średnik na szarym tle po raz pierwszy zastępuje przecinek w wersji trzeciej. Jest to w istocie rzeczy uzyskane automatycznie kolacjonowanie³.

Utworzone za pomocą Magika porównania tekstów mogą zostać w nim opatrzone przypisami i zachowane w takiej postaci na dysku. W zasadzie umożliwia to stworzenie elektronicznej wersji pełnej, krytycznej edycji dzieła, z podaniem wszystkich jego wersji *in extenso* i wskazaniem wszelkich, nawet najdrobniejszych różnic pomiędzy nimi. Wobec znanych trudności z drukiem obszernych, krytycznych wydań literatury pięknej, pewnym rozwiązaniem może być druk tylko tekstu jednolitego, z przeniesieniem całego aparatu krytycznego do dołączanej do książki na płycie lub udostępnianej w internecie wersji elektronicznej, tworzonej za pomocą Magika i przeznaczonej do odczytywania za jego pomocą. Z myślą o takim wykorzystaniu naszego programu będzie on rozprowadzany na zasadach licencji *Gnu General Public Licence (GPL)*. Oznaczać to będzie przekazanie użytkownikom praw do uruchamiania programu w dowolnym celu, analizowania sposobu jego działania i dostosowywania go do swoich potrzeb, kopiowania oraz udoskonalania, a także publikowania własnych poprawek i ich kodu źródłowego.

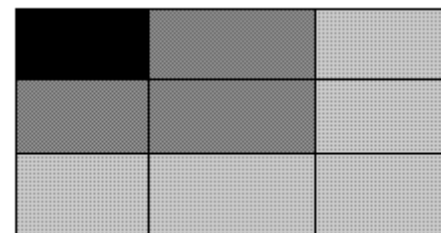
Ubocznym efektem mechanizmu działania naszego programu jest to, że można go też użyć w zupełnie inny, niespodziewany sposób: do wyszukiwania w długich tekstach cytatów, których brzmienia dokładnie nie pamiętamy. Wystarczy w tym celu porównać ze sobą zapisany w pliku cytat z treścią całego dzieła.

Po przedstawieniu zalet Magika, wypada wspomnieć o jego ograniczeniach. Jak łatwo się domyślić, nawet niewielka zmiana w jednym z porównywanych fragmentów może spowodować istotne zmiany w wyniku działania programu. Gdybyśmy zrobili literówkę w wierszu Kasprowicza, wstawiając spację do wnętrza słowa „mało”, nowe najlepsze porównanie byłoby takie:

Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, nie ma – rąk do siania,
 Hej, odłogiem leży nasza rola, choć są ziarna, [] ma lo rąk do siania.

Stąd nasza decyzja, żeby bardzo ograniczyć możliwość edycji tekstów w Magiku, bo każda ich zmiana powoduje, że dotychczasowe porównanie przestaje być wiarygodne i w zasadzie wymaga ponownego przeprowadzenia całego czasochłonnego obliczenia. Zresztą Word czy OpenOffice dają tak wielkie możliwości edycyjne, że nie miałyby sensu próba ich naśladowania. Postanowiliśmy, że z wyjątkiem najniezbędniejszych sytuacji do edycji używa się innych programów, a Magik służy tylko do porównywania.

Każdy użytkownik naszego programu zauważy, że wyliczanie porównań długich tekstów jest czasochłonne. Istotną informacją jest to, że nakład pracy wykonywanej przez komputer przy obliczaniu najlepszego porównania jest w przybliżeniu proporcjonalny do *i l o c z y n u* długości obu tekstów. Oznacza to, że dobrym modelem tej ilości pracy jest pole prostokąta o bokach równych co do długości odpowiednio liczbom słów w obu tekstach. Patrząc na poniższy obrazek, bez trudu zauważymy, że jeśli na przykład podwoimy długości obu porównywanych fragmentów,



powinniśmy spodziewać się, że czas pracy programu wzrośnie czterokrotnie, a przy potrojeniu długości wzrost czasu pracy będzie dziewięciokrotny. Można tej reguły używać do szacowania czasu niezbędnego do przeprowadzenia całego porównania za pomocą próby wykonywanej na fragmentach.

Na zakończenie ciekawostka: Magik wykorzystuje do wyszukiwania najlepszych porównań algorytm Hirschberga, który jest adaptacją znanego w informatyce algorytmu obliczania tak zwanej „odległości edycyjnej”. Podobnymi modyfikacjami są też algorytmy wykorzystywane w biologii do badania stopnia podobieństwa kodów DNA różnych organizmów. Tak więc badania Marii Kozyry nad geną dramatu *Orfeusz* Anny Świrszczyńskiej i badania nad genomem człowieka nie są wcale tak odległe od siebie, jak by się mogło wydawać na pierwszy rzut oka.

² A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 283.

³ R. Loth *Podstawowe pojęcia...*, s. 89-91 i ilustracja przed s. 89.

Propozycje

Abstract

Martyna BARCZUK, Jerzy TYSZKIEWICZ
Warsaw University

Magician: a scholar's modern tool

This article presents our programme written in view of it being taken advantage of by the literary scholars' milieu, particularly, those dealing with textology and scientific editorship. The programme enables clear presentation of differences between various versions of a text. We try to describe to the reader a general idea of how the program may operate and to make them aware of the barriers limiting the programme.

Maria KOZYRA

Problem zapisu i interpretacji wielu wersji tekstu na przykładzie *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej

Dlaczego Orfeusz?

Niektórzy badacze literatury (na przykład C. Rowiński¹) twierdzą, że *Orfeusz* wyrósł z doświadczeń wojennych. Został napisany na konkurs konspiracyjny, a walka Orfeusza ze śmiercią odzwierciedla losy pokolenia Kolumbów. Inni, posługując się argumentem, że koncepcja dramatu Świrszczyńskiej – chodzi o słuchowisko radiowe *Śmierć Orfeusza* – zrodziła się przed wojną, wykluczają taką interpretację. Kto ma rację? Warto sprawdzić, jak duże fragmenty *Śmierci Orfeusza* weszły do wersji okupacyjnej, a następnie do wydania książkowego. Aby badanie było dokładne, należy zgromadzić wszystkie teksty o Orfeuszu, które napisane zostały przed pierwszym wydaniem, czyli między 1938 a 1947 rokiem.

Okazuje się, że w wymienionym okresie powstały 3 utwory pt. *Śmierć Orfeusza* oraz 9 tekstów zatytułowanych *Orfeusz*. Tak więc publikację ostatecznej wersji zasadniczo jednego dzieła poprzedza obszerny dorobek literacki na ten sam temat. Piszę „zasadniczo”, ponieważ wszystkie utwory opierają się na jednym pomysle, który zrodził się z zainteresowania Świrszczyńskiej religią dionizyjską. Jeśli przyjrzeć się im bliżej, dostrzec można, że *Śmierć Orfeusza* i sam *Orfeusz* to dwa odrębne dramaty, które różni tytuł i obszerne partie tekstu, a łączy tylko (albo aż) – wątek Orfeusza, próbującego uleczyć Menady i pragnącego wyprowadzić z Hadesu Eurydykę. Również teksty zatytułowane *Orfeusz* nie są identyczne. Pojawia się problem daleko idących zmian między wersją okupacyjną a scenariuszem teatralnym, między scenariuszem teatralnym a pierwszym wydaniem. Poza tym występują róż-

¹ C. Rowiński *Moda na mity greckie*, „Dialog” 1962 nr 9, s. 116-127.

nice między kolejnymi wydaniem. Jeśli uważać za tekst kanoniczny wydanie ostatnie, to będzie ono niezgodne z tym utworem, który tuż po wojnie odniósł teatralny sukces. Może zatem warto jako podstawę wydania wybrać właśnie tę wersję.

Zasady zestawienia kolejnych wersji

Jak można, w sposób wyrazisty i bez uszczerbku dla spójności utworu, pokazać zmiany zachodzące w tekście i ułatwić ich interpretację? Tradycyjne metody prezentowania odmian nie ujmują dzieł w sposób całościowy, skupiają się tylko na fragmentach, w których występują różnice, oraz pomijają zmiany interpunkcyjne. Dla zilustrowania ewolucji utworu *Orfeusz* posłużyłam się niekonwencjonalną, prawdopodobnie nowatorską metodą. Wszystkie wersje *Orfeusza* zostały umieszczone w tabeli, każdy tekst w osobnej kolumnie. Poszczególne egzemplarze tekstu oznaczyłam innym kolorem, na przykład:

[Okupacyjna] – Świrszczyńska A., *Orfeusz* – maszynopis powstały w latach okupacji
→ brak wyróżnienia (koloru)

[1947] – Świrszczyńska A., *Orfeusz*, Wydawnictwo E. Kuthan, Warszawa-Kraków 1947
→ kolor szary itd.

Jeśli tekst przetrwał w niezmiennionej postaci od wersji pierwotnej aż do ostatniej, to przy zestawieniu nie zastosowałam barwy – pole białe. Jeśli natomiast zmiana pojawiła się w następnej redakcji, tj. w pierwszym wydaniu z 1947 roku, to pole tekstowe zostało oznaczone kolorem szarym i barwa ta przetrwa w kolejnych odmianach dopóty, dopóki w następnych redakcjach nie zostanie wprowadzona kolejna zmiana i w związku z tym inny kolor. Tak więc najmniejsza różnica w kolejnym tekście powoduje pojawienie się nowej barwy.

Zestawienie takie pozwala czytelnikowi zapoznać się z tekstem całego utworu, a jednocześnie pokazuje, jak ewoluowała koncepcja pierwotnego pomysłu. Pozwala śledzić zmiany nie tylko na poziomie wyrazów, ale również interpunkcji.

Program do kolacjonowania

Do realizacji opisanego powyżej pomysłu powstaje program komputerowy pisany przez Martynę Barczuk². Zestawia on wybrane teksty, wyszukując w nich podobieństwa i różnice. Umożliwia użytkownikowi wczytanie w dowolnej kolejności dowolnej liczby tekstów, które zostają przetworzone i układają się w kolumnach w określonej konfiguracji barw. Każda kolejna wersja porównywana jest ze wszystkimi poprzednimi, co oznacza, że dobór liczby i kolejności tekstów (może być za każdym razem inna) wpływa na wyniki (pojawienie się nowego układu barw).

² Omówienie tego programu czytelnik znajdzie w zamieszczonym w niniejszym numerze tekście Martyny Barczuk i Jerzego Tyszkiewicza *Magik – nowoczesne narzędzie dla badacza literatury*.

Tak więc program umożliwi dynamiczną lekturę tekstu bogatszą niż tradycyjne statyczne zestawianie odmian. Użytkownik będzie mógł eksperymentować z tekstem dzięki możliwości zadawania programowi różnych pytań (zostaną opisane poniżej).

Ze względu na możliwości techniczne pierwotny pomysł uległ rozwinięciu. Teksty układają się w kolumnach równolegle. Badacz łatwo może obserwować ich relewancję. Jeśli śledząc zmiany, napotka na fragment, który nie występuje na tym samym poziomie, a jednak barwa sugeruje, że ma odpowiednik w innych wersjach, może zaznaczyć taki fragment i po wybraniu odpowiedniej opcji szybko go odszukać. Dodatkowo program pozwoli zobaczyć nie tylko, na co zmienił się tekst, ale również, co zostało zmienione. Po wybraniu opcji „Znajdź” (dostępna po naciśnięciu prawego klawisza myszy) wyróżnione zostaną na przykład „święte palce” (Wersja 2: 1947), jak również „boskie palce” z Wersji 1: Okupacyjnej. Wszelkie ubytki w tekście – fragmenty, które zostały wykreślone w kolejnych redakcjach – są oznaczone odpowiednim symbolem, na przykład []. Poza tym edytor może wstawiać do tekstu własne komentarze. Mogą one dotyczyć chociażby skreśleń na rękopisach. Komentarze będzie można ukrywać lub wyświetlać w zależności od potrzeby, tym samym nie zostanie zakłócona ciągłość tekstu, a czytelnik ma możliwość śledzenia całego procesu tworzenia dzieła.

Program ten ułatwi pracę edytorom wtedy, kiedy w trakcie badań zostanie odnaleziona jeszcze jedna wersja utworu, której data powstania nie jest znana (tak stało się w wypadku *Orfeusza*). Wczytujemy plik tekstowy z odzukanym utworem w różnej kolejności do Legendy i szybciej niż za pomocą tradycyjnej metody kolacjonowania na podstawie zmian możemy ocenić, kiedy dzieło powstało. Przy czym wprowadzone wcześniej komentarze zostaną zachowane i będzie również możliwe ich edytowanie.

Opracowane w tym programie teksty zachowują swoją pierwotną formę zapisu (kursywa, pogrubienie, czcionki, podkreślenia). Przy czym nie zostaje ona uwzględniona przez program przy wskazywaniu różnic, ponieważ zazwyczaj jest tylko konwencją typograficzną i nie ogrywa istotnej roli przy interpretacji utworów.

Oprócz interaktywnej pracy z tekstem możliwa jest również publikacja uzyskanych wyników w formie strony internetowej lub wydrukowanej tabeli.

Szerokie zastosowanie programu

Czy taki program może być pomocny tylko w pracy edytorów przy analizie zachodzących w tekście zmian, zwłaszcza w przypadku obszernej prozy? Uwzględniając współczesne realia, kiedy wiele wydawnictw rezygnuje, ze względu na koszty i małe zainteresowanie wśród czytelników, z umieszczania w książkach aparatu krytycznego, warto się zastanowić nad pomysłem dołączania do części nakładu książki aparatu krytycznego (w tym na przykład zestawienia tekstów w tabelach) nagranych na płycie CD. Może w ten sposób ocali się książkę i nie zrazi masowego odbiorcy. Interaktywność może zachęcić czytelników do sprawdzania, jak kształ-

Propozycje

towała się ostateczna/kolejna postać tekstu, co w przypadku tego programu daje obraz bardziej wyrazisty niż wymagające umiejętności rekonstruowania tradycyjne zestawienie odmian, które poza tym zwykle nie uwzględnia interpunkcji. Tylko ten program pozwala na zachowanie spójności kolejnych wersji – na przykład można obejrzeć tylko jedną, bez kolorów, albo porównać ją z drugą, wybraną. Przy tradycyjnym zestawieniu odmian teksty są pokawałkowane i trzeba wyobraźni, żeby je odtworzyć.

Projekt powstaje w ramach prac magisterskich, które prowadzą: prof. Maria Prussak (UKSW) i prof. Jerzy Tyszkiewicz (UW).

Abstract

Maria KOZYRA
Warsaw University

The problem of record and interpretation of multiple versions of a text. Based upon Anna Świrszczyńska's *Orfeusz* as an example

The idea of a new collation method was conceived during the writing of the author's MA thesis entitled *Anna Świrszczyńska's Orfeusz: Evolution of the text*. The author searched for a new solution in editing varieties of the text, so that changes appearing in its subsequent versions might be shown pronouncedly and without detriment to the piece's coherence and their interpretation facilitated. The idea has come into being thanks to support from Professor Maria Prussak.

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

○ „zwrotach”,
czyli kilka uwag o tak zwanej komunikacji literackiej

I.

Zademonstrowanie tezy przeciwnej wobec (wszelkiej) teorii literatury nie jest przedsięwzięciem łatwym, zwłaszcza że zdecydowanie krytykując jakąś teorię wypada oprzeć się na innych. Zgłaszając pewne zastrzeżenia wobec takiej inicjatywy, docenić jednak trzeba ogromny zakres wiedzy przywołany do realizacji zamysłu rozwiniętego w książce Anny Burzyńskiej *Anty-teoria*¹. Dlatego uwagi niniejsze, jakkolwiek dotyczą niewielkiego, lecz ważnego fragmentu książki, obejmować będą także pewne generalia związane z problematyką komunikacji literackiej.

Problematyka ta stanowi dla autorki przedmiot polemiki, zwłaszcza dlatego, że tak ważny w Polsce „komunikacjonizm” jako konsekwencja strukturalizmu rozwinął się w szczególnym czasie. Wtedy mianowicie, gdy na Zachodzie sytuacja teoretyczna nie sprzyjała już zasadniczo strukturalizmowi, gdy odnoszący tam sukcesy dekonstruktywizm był u szczytu powodzenia, a nawet zaczynał już ulegać stopniowemu rozkładowi. Ponieważ autorka zdaje się przyjmować zasadę rozwoju nauk w kierunku pozytywnym, stan rzeczy u nas znamionowało podwójne niejako zacofanie nauki polskiej, która dopiero w 1975 roku zaczęła – w trybie sygnałów – odkrywać idee, zapoczątkowane na Zachodzie w doniosłym podobno historycznie roku 1966. Czy warto zatem poddawać refleksji w terminie tak spóźnionym problem aktualny około trzydzieści lat temu? Zważywszy dobitne starania autorki zmierzające w kierunku odesłania „komunikacjonizmu” polskiego do ar-

¹ Zob. A. Burzyńska *Anty-teoria*, Universitas, Kraków 2006. Niniejsze uwagi dotyczą zwłaszcza rozdziałów: *Wirusy w dyskursie*, *Interpretacja w czasach dekonstrukcji*.

chiwum nauki, spróbujmy jednak paru dróg argumentacji – nie tyle za jego aktualną żywotnością, ile za możliwością sensownego porównania z torami refleksji reprezentowanymi przez figury myślowe właściwe dekonstruktywistom.

Pierwsza z zaproponowanych argumentacji wykorzystuje dla celów porównawczych ontologię dzieła literackiego zarysowaną przez Rolanda Barthes'a w szkicu *Śmierć autora*². Zachodzi tu mianowicie możliwość dopatrywania się pewnych (ograniczonych) analogii pomiędzy poglądami Barthes'a a niektórymi opiniami komunikacjonistów polskich. Odrzucając pojęcie autora empirycznego (i w ogóle poza-tekstowego), mówi Barthes o podmiocie tekstu jako o „skrypcie”, czyli instancji płynącej z tekstu (i tylko z tekstu), nie roszczącej sobie pretensji do aktywnego nadzorowania procesów wytwarzania sensu. Podobnie hipostatyczne ujmowanie podmiotu jako neutralnego odpowiednika tekstu, wprowadzono w opublikowanej w roku 1987 pracy polskiego komunikacjonisty³. Istotna jest tu okoliczność, że tak jak w rozumieniu Barthes'a „skrypta” jest „tylko tym kimś, kto zbiera na tym samym polu cząstki i ślady, z których powstał tekst napisany⁴, tak u komunikacjonisty związek hipostatycznego nadawcy z takimże odbiorcą polega na nieregulowanej i autonomicznej symetrii. W obu więc ujęciach trudno mówić o presji podmiotu, a jedynie o równoległości instancji nadania i odbioru. Ważne jest też, że we wzmiankowanym już polskim ujęciu chodzi o zakłócenia relacji między nadaniem i odbiorem, czyli o swoiste „nieporozumienie”. Zjawiska takie stwarzają pewne tło dla liberalistycznego czy pragmatycznego rozumienia lektury, w którym pod mianem „nieporozumienia” mieści się moment zaskoczenia. Spostrzegła to zresztą autorka, mówiąc o jakimś elemencie pragmatyzmu w krótkiej wzmiance na temat omówionej tu pracy⁵, napisanej u schyłku doby strukturalizmu w Polsce. Na tle historycznym jest to sprawa drobna, dotyczy jednak ważnego pytania o to, czy tak akcentowany proces przejścia od zjawisk zapowiadanych w Polsce między innymi przez wczesny przekład Derridy (1975)⁶ przerodził się w „zwrot”, po którym jedynie wyjątkowe jednostki odchylają się od normy, jaką dyktuje niekomunikacjonistyczny styl myślenia.

2.

Dla bliższej krytyki, jakiej ze strony dekonstrukcjonizmu poddany zostaje model komunikacji literackiej, niezbędne jest rozpatrzenie postulatów, które w tej

² Zob. R. Barthes *Śmierć autora*, przeł. M. Markowski, „Teksty Drugie” 1999 nr 1-2.

³ Zob. K. Bartoszyński *O integracji badań nad tak zwaną komunikacją literacką, w: Powieść w świecie literackości*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1991 (pierwotnie: „Pamiętnik Literacki 1987 z. 2).

⁴ R. Barthes *Śmierć autora*, s. 251.

⁵ Zob. A. Burzyńska *Anty-teoria*, s. 168.

⁶ Zob. J. Derrida *Pismo i telekomunikacja*, przeł. J. Skoczylas, „Teksty” 1975 nr 3.

dziedzinie wysuwają obie strony sporu. Jeśli chodzi o dekonstrukcjonizm, odróżnić wypada dwie tendencje: według jednej z nich należy odrzucić pojęcie odbioru jako warunku osiągnięcia transcendentnego sensu tekstu. Druga argumentacja, znacznie bardziej istotna i głębiej sięgająca, akcentuje elementy stanowiące aktywistyczny i pragmatyczny rys lektury. Istotny jej aspekt polegać ma na nieustannym wytwarzaniu sensów prowadzonym w sposób sam w sobie ważny i immanentny, wolny od transcendentnych zobowiązań. Szczególnie ważne jest niedocieranie do konstytucji sensu uwarunkowane nieczytelnością, często równoznaczną z idiomatycznym charakterem tekstu. Takie zjawisko nie tylko nie dyskwalifikuje lektury, lecz podkreśla wartość trudu odczytywania. Znacznie większy nacisk spoczywa bowiem na performatywnym obliczu czytania, które jest traktowane jako niezaplanowane, przygodne zdarzenie, produkt aktywności inwencyjnej, efekt poszukiwania jako czynności cennej samej w sobie.

Dotkliwy cios zadany pojęciom komunikacjonistycznym przynosi próba zatarcia granic między tekstem nadanym a odebranym. Stało się to po pierwsze z chwilą, gdy zaczęła wywierać wpływ wypowiedziana już w roku 1966 paradoksalna teza Barthes'a, mówiąca o pisaniu jako czynności nieprzechodniej. Teza ta dotycząca pisania jako samego aktu, który nic nikomu nie przekazuje, eliminuje w istocie pojęcie komunikacji.

W sposób analogiczny pojęcia nadania i odbioru wiążące się w sposób naturalny z określonym dziełem tracą sens wobec tezy Barthes'a zawartej w rozprawie *O dziele do tekstu*. Jeśli bowiem tekst jest właściwą formą istnienia literatury, to sama jego uniwersalność sprawia, że trudno jest wobec niego zastosować pojęcia nadania i odbioru jako rozdzielnich składników komunikacji literackiej. Można jedynie mówić o wewnętrznych relacjach intertekstualnych zachodzących w ramach tego uniwersum. Gdyby zatem w radykalny sposób uznać tekst za byt nieprzystający do pojęć nadania i odbioru, trzeba by uznać owe wewnątrztekstowe operacje za coś obcego wobec komunikacji literackiej, a konfrontację jej z poglądami dekonstrukcjonistów za bezprzedmiotową. Wydaje się jednak właściwe przyjąć, że zjawiska intertekstualności są jedną z form nieustannie występującego procesu sensoproduktywizmu, któremu przypisać można miano „pisanio-lektury”. Na tle, jakie powstaje po przyjęciu takiej struktury pojęciowej, dyskusja między stanowiskiem komunikacjonistycznym a jego przeciwieństwem wydaje się bardziej możliwa i efektywna.

3.

Dla konfrontacji z charakterystyką ważnych dla nas właściwości myślenia dekonstruktywnego wróćmy na chwilę do przywołania w oryginalnej formie założeń „komunikacjonizmu”. Chodzi tu o niewątpliwie ważne stwierdzenie, że – jak pisze Michał Głowiński – „odbiorca to wirtualny adresat będący integralnym partnerem podmiotu literackiego w procesie komunikacyjnym wpisanym w dzieło”. I dalej o odbiorze dzieła: „Dzieło literackie [...] operuje elementami (np. pre-

supozycjami), które w trakcie lektury wymagają wypełnienia i interpretacji; zawsze stanowi pewną propozycję odbioru⁷. Jeśli potraktować „propozycję” jako termin „mocny” (co czynią przeciwnicy komunikacjonizmu), wypowiedź Głowińskiego stanowić by miała postulat dostosowania lektury do wypełniania założonych z góry i jakby przygotowanych w tekście miejsc stawiających czytelnikowi zdecydowane wymagania. Zachodzi pytanie, czy przyjmując tak radykalną interpretację cytowanego zdania, uznać by je należało – zgodnie z tezami krytycznymi dekonstrukcjonistów – za postulat uprawiania lektury krępowanej i programowanej ustalonymi regułami? Za pozbawioną wartości, jakie wnosi aktywna i niezależna postawa czytelnicza?

4.

Wydaje się wszakże, że jest to interpretacja nietrafna i że właśnie tezy dekonstrukcjonistów (omówione wyżej) odgrywają istotną rolę w kłopotach interpretacyjnych. W myśl bowiem zasady „od dzieła do tekstu” i tezy o „czytaniu jako pisaniu” tekst lektury nie jest w istotnych właściwościach różny od pisanego. Można tu co prawda przytoczyć kontrargumenty, podkreślając, że lektura – rozumiana w sensie tradycyjnym – zmierzając do określonego transcendentnego celu, zatracza cechy twórczości, że napotykać trudności traci aktywność i ulega elementowi stawiającemu jej opór. Wydawałoby się więc, że lektura nie rozwija inwencji, nie daje odczuć swej chwiejności i nieprzewidywalności, nie stanowi serii przygodnych zdarzeń. Wszystko to może być prawdą, jednak fakt, że – jak mówiliśmy – lektura wchodzi w skład zbitki „pisanio-lektura”, sprawia, iż wysledzić w niej można takie zjawiska, jak: wątpliwości co do istnienia transcendentnego tekstu, jak dywagacje podejmowane w kluczowych i alternatywnych miejscach tekstu, różne od tych, które tekst wprost narzucał, jak specyficzne rozważania autotematyczne, jak – co może najważniejsze – swobodne refleksje dotyczące doboru nasuwających się powiązań intertekstualnych. Wszystkie te właściwości lektury są niewymuszonymi odpowiednikami procesów występujących w pisaniu, które nosi często – jak lektura – cechy niezaplanowanej przygody, ujawniając niekiedy tendencje autokorekcyjne.

5.

Porównania takie prowadzą do nieco paradoksalnego wniosku, że właśnie uznawane przez dekonstrukcjonistów analogie pisania i lektury oswobadzają ją od narzuconych jakby *a priori* zobowiązań, że bywa ona nieokiełznana i zaskakująca. Tak rozumiana lektura odbiega zasadniczo od modelu komunikacjonistycznego, jaki przypisują jej dekonstruktywniści. A cechą tego modelu była przecież za-

sadniczo ścisła uległość i podporządkowanie. Mówimy „zasadniczo”, gdyż wysoce prawdopodobne jest też czytanie przebiegające regularnie i niesamodzielnie, zgodnie z poglądami, jakie strukturaliści uważają za generalną opinię komunikacjonistów na temat odbioru i lektury. Analogiczność pisania i czytania jest bowiem na tyle względna, że niepodobna ani uznać wyłącznie racji istnienia lektury wysoce aktywnej, jak chcieliby przeciwnicy komunikacjonizmu, ani zaakceptować wyłącznego istnienia lektury podporządkowanej ustalonym regułom nadania i odbioru.

W myśl przedstawionych rozważań należy prawdopodobnie dojść do wniosku, że niesłuszne jest przeciwstawianie komunikacjonistycznej biernej i zamkniętej schematami teorii lektury – teorii czytania aktywnego i otwartego. Antytezę tę osłabia zasada „pisanio-lektury” (o ile ją oczywiście przyjmujemy) i dopuszcza obie formy czytania różniące się głównie stopniem czytelniczej aktywności. Nie jest to, jak można by sądzić, teza psychologistyczna, lecz pragmatyczne stwierdzenie faktycznej sytuacji. Taki oto wniosek pozytywny przynoszą przedstawione rozważania. Istnieje również teza krytyczna. Zaleca ona poniechanie radykalnej krytyki komunikacjonizmu na rzecz uznania jego udziału w ogólnej aktywistycznej teorii komunikacji. Sądzić bowiem należy, że zastosowanie owej zasady lekturowego aktywizmu stanowi poszerzenie wiedzy o komunikacji literackiej, a nie „zwrot” zasadniczy i apodyktycznie wykreślający teoretyczną przeszłość problemu.

Abstract

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

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

On the 'turns', or, a few remarks on so-called literary communication

This article polemises with one thesis contained in Anna Burzyńska's book *Anty-teoria literatury* ['Literary anti-theory'], Universitas publishers, Cracow 2006. The author analyses a deconstructive criticism of the literary communication model, coming to the conclusion that it is unjust to juxtapose a communicationist, passive theory of reading, enclosed by models, and a theory of active and open-ended reading. He emphasises that the principle of reading-related activism, as postulated by deconstructivists, constitutes broadened knowledge on literary communication, whilst not being a critical 'turn' that apodictically crosses out the issue's theoretical past.

⁷ M. Głowiński *Odbiorca dzieła literackiego oraz Odbiór dzieła literackiego*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Warszawa 1988, s. 322.

Noty o autorach

Martyna Barczuk, studentka V roku informatyki na Wydziale Matematyki, Informatyki i Mechaniki UW. Zainteresowania: nowoczesne technologie informatyczne i programowanie wysokopoziomowe.

Kazimierz Bartoszyński – emerytowany profesor w Instytucie Badań Literackich PAN. Autor rozpraw o zagadnieniach narracji, fabuły, czasu, historyczności. Pisał o twórczości filozoficzno-estetycznej R. Ingardena, H.G. Gadamera, H.R. Jaussa. Główne publikacje: *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich* (1976), *Teoria i interpretacja* (1985), *Powieść w świecie literackości* (1991).

Donald Davidson (1917-2003), wybitny reprezentant amerykańskiej filozofii analitycznej, jeden z najbardziej wpływowych umysłów XX wieku. Wykładał filozofię na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley. Jego rozproszone eseje na temat teorii działania, teorii prawdy jako teorii znaczenia oraz problematyki umysłu i języka zgromadzono w pięciu tomach pism: *Essays on Actions and Events* (1980), *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984), *Subjective, Intersubjective, Objective* (2001), *Problems of Rationality* (2004) i *Truth, Language, and History* (2005). W języku polskim ukazał się dotychczas niewielki wybór (przede wszystkim z pierwszego i drugiego tomu pism) pt. *Eseje o prawdzie, języku i umyśle* (1992).

Sergej Gindin (ur. 1945). Kierownik katedry lingwistyki teoretycznej i stosowanej RGGU (Moskwa). Autor 400 publikacji dotyczących lingwistyki tekstu, wersologii, poetyki, historii literatury rosyjskiej oraz historii i teorii filologii, m.in.: *Swiaznyj tekst: formal'noje opriedelenie* (1971), *Biografija w strukturie pisem i epistolarnego powedenija* (1989), *Programma poetiki nowogo wieka* (1993).

Michał Januszkiewicz, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury IFP UAM. Autor książek *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku* (1998), *Stanisław Dygat* (1999). W przygotowaniu: *Wokół hermeneutyki. Szkice teoretyczne oraz Hermeneutyka i literatura. Ku nowej koine* (współredakcja tomu wraz z K. Kuczyńską-Koschany).

Hanna Marciniak, studentka wiedzy o kulturze i bohemistyki UJ; interesuje się problematyką doświadczenia i pamięci w poezji nowoczesnej oraz związkami literackiego modernizmu ze sztukami wizualnymi, zwłaszcza fotografią. Zajmuje się również przekładem.

Iwona Misiak, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej UJ, przygotowuje monografię twórczości Ryszarda Krynickiego. Autorka książki *Zmysł czytania* (2003). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Nowych Książkach”, „Twórczości”, „Zeszytach Literackich”, „Odrze” oraz antologii *Ciało i tekst. Feminizm w literaturze i sztuce* (2001). Stale współpracuje z kwartalnikiem „Fraza”. Od 2006 prowadzi Agencję Promocji Wydawnictw Sente.

Anna Nasiłowska, dr hab. w IBL PAN, profesor WWSH, ostatnio opublikowała: *Jean Paul Sartre i Simone de Beauvoir* (2006), *Wielka ciekawość*, album wraz z Elżbietą Lempp (2006) i *Literatura okresu przejściowego* (seria: „Mała historia literatury”, 2006).

Joanna Orska, dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, zajmuje się polską literaturą współczesną. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych” oraz w pracach zbiorowych. W przygotowaniu książka *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym Modernizmie w Polsce*.

Magdalena Rabizo-Birek, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX w. Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się literaturą współczesną i najnowszą ze szczególnym uwzględnieniem jej kontekstów historycznych i związków ze sztukami plastycznymi. Ostatnio opublikowała książkę *Miedzy mitem a historia. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (2002).

Elżbieta Rybicka, dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Autorka książek: *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (2000) oraz *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (2003).

Marta Skwara, dr hab., profesor US, kierownik Zakładu Komparatystyki Literackiej Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa US. Zajmuje się m.in. twórczością Witkacego i jej odbiorem, komparatystyką literacką. Opublikowała m.in. *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru* (2004). Przygotowuje monografię *Polski Whitman* o funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej.

Sławomir Sobieraj, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Akademii Podlaskiej, krytyk literacki. Zajmuje się historią literatury XX wieku. Autor książek:

Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej (2002) oraz *Mazurski splot. Studia i szkice literackie* (2003). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Twórczości”, „Ruchu Literackim”.

Andrzej Szahaj, prof. dr hab., kierownik Zakładu Filozofii Współczesnej w Instytucie Filozofii UMK w Toruniu. Autor książek: *Krytyka, emancypacja, dialog. Jürgen Habermas w poszukiwaniu nowego paradygmatu teorii krytycznej* (1990), *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm* (1996), *Jednostka czy wspólnota? Spór liberalistów 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), *Filozofia polityki* (razem z Markiem N. Jakubowskim, 2005).

Stefan Szymutko, profesor UŚ, zatrudniony w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej UŚ, znany głównie jako parnickolog. Autor książek *Zrozumieć Parnickiego* (1992), *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie* (1998), *Nagrobek ciotki Cili* (2001), *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmiu pisarzy* (2006).

Piotr Śniedziewski, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu IFP UAM, autor pracy (w druku) *Mallarmé i Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, stypendysta rządu francuskiego (2003-2006) oraz Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2007), publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Kresach”, „Twórczości”, zajmuje się komparatystyką (związki polsko-francuskie).

Marcin Telicki, doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Pisana przez niego rozprawa doktorska dotyczy poezji Julii Hartwig, analizowanej z perspektywy antropologii literackiej. Publikował m.in. w „Przestrzeniach Teorii”, „Kresach”, „Odrze” i „Polonistycie”.

Wojciech Tomasiak, historyk i teoretyk literatury. Pracownik naukowy Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Ostatnio opublikował: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”* (1999), *Ikona nowoczesności* (2007). Współredaktor tomów: *Poetyka bez granic* (1995), *Słownik realizmu socjalistycznego* (2004).

Jerzy Tyszkiewicz, dr hab., prof. UW. Pracuje w Instytucie Informatyki UW. Za interesowania: logika matematyczna, teoria baz danych, złożoność Kołmogorowa, zastosowania informatyki w biologii i naukach humanistycznych. Autor licznych artykułów w międzynarodowych czasopismach informatycznych.

Cezary Zalewski, asystent w Katedrze Teorii Literatury WP UJ. Jest autorem książki *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy*

Orzeszkowej (2005) oraz artykułów publikowanych w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, a także w pracach zbiorowych.

Arkadiusz Żychliński, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej UAM, tłumacz. Zajmuje się teorią przekładu i pograniczami filozoficzno-literackimi. Autor przygotowywanej do druku rozprawy na temat przekładalności filozofii (na podstawie polskiego przekładu *Bycia i czasu* Martina Heideggera). Obecnie pracuje nad wyborem klasycznych pism o przekładzie oraz tłumaczeniem esejów Petera Sloterdijka. Publikował w kilku tomach zbiorowych, oraz m.in. w „Literaturze na Świecie”, „Odrze” i „Znaku”.

Wyniki konkursu o Nagrodę im. Stefana Morawskiego

W dniu 11 maja 2007, podczas XXXIII Konferencji Estetycznej, rozstrzygnięto pierwszą edycję konkursu o Nagrodę im. Stefana Morawskiego na najlepszą pracę doktorską z dziedziny estetyki. Nagrody i wyróżnienia przyznane zostały tym autorom, którzy – kontynuując idee Profesora – łączą w swoich pracach rozważania teoretyczne i praktykę artystyczną z szerszą perspektywą kulturową. Jury w składzie: Prof. Grzegorz Dziamski, Prof. Anna Zeidler-Janiszewska (przewodnicząca), Prof. Tadeusz Szkołut, Prof. Grzegorz Sztabiński, Prof. Krystyna Wilkoszewska, przyznało następujące nagrody i wyróżnienia:

I Nagroda

DR WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK

Strategia rewaloryzacji we współczesnej refleksji nad sztuką

II Nagroda

DR MONIKA BOKINIEC

*Współczesna estetyka amerykańska wobec kultury popularnej (Richard Shusterman)
i sztuki masowej (Noël Carroll)*

Wyróżnienie

DR JERZY LUTY

Filozoficzne aspekty twórczości Johna Caige'a

Wyróżnienie

DR MATEUSZ SALWA

Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji

Autorzy prac konkursowych otrzymali szczególne nagrody w postaci dzieł plastycznych, których twórcami są artyści związani z Profesorem Morawskim. Swoje dzieła w tym celu przekazali: Włodzimierz Szymański, Mirosław Duchowski, Sławomir Marzec, Grzegorz Sztabiński. Dodatkowym wyróżnieniem dla zdobywcy I Nagrody jest publikacja pracy w krakowskim wydawnictwie „Universitas”.

Zapraszamy młodych estetyków do udziału w kolejnej edycji konkursu. Prace prosimy przysyłać do końca lutego 2008, pod adresem: Polskie Towarzystwo Estetyczne, ul. Grodzka 52, pok. 86, 31-044 Kraków.

Sprostowania

W poprzednim numerze (2007/1-2) omyłkowo wydrukowaliśmy niewłaściwą – roboczą – wersję artykułu Pani Marty Koszowy (*Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*). Autorka przysłała nam ostateczną wersję swego tekstu, jednak – z naszej winy – nie ona ujrzała światło dzienne. Panią Martę Koszowy i Czytelników bardzo przepraszamy.